

Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado Integrado em Arquitetura

Dissertação

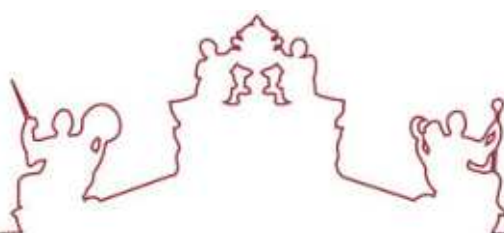
**O azulejo como elemento para a caracterização do espaço
arquitectónico. Sé velha de Coimbra. Contributo para um
inventário.**

Ricardo D'almeida Alves de Moraes Sarmento

Orientador(es) | Maria do Céu Tereno
João Rocha

Évora 2023





Universidade de Évora - Escola de Artes

Mestrado Integrado em Arquitetura

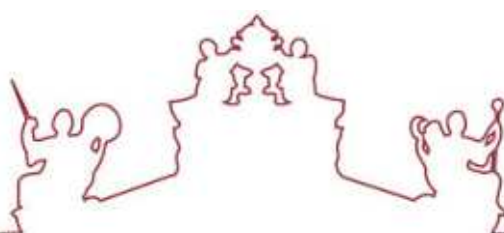
Dissertação

**O azulejo como elemento para a caracterização do espaço
arquitectónico. Sé velha de Coimbra. Contributo para um
inventário.**

Ricardo D'almeida Alves de Moraes Sarmento

Orientador(es) | Maria do Céu Tereno
João Rocha

Évora 2023



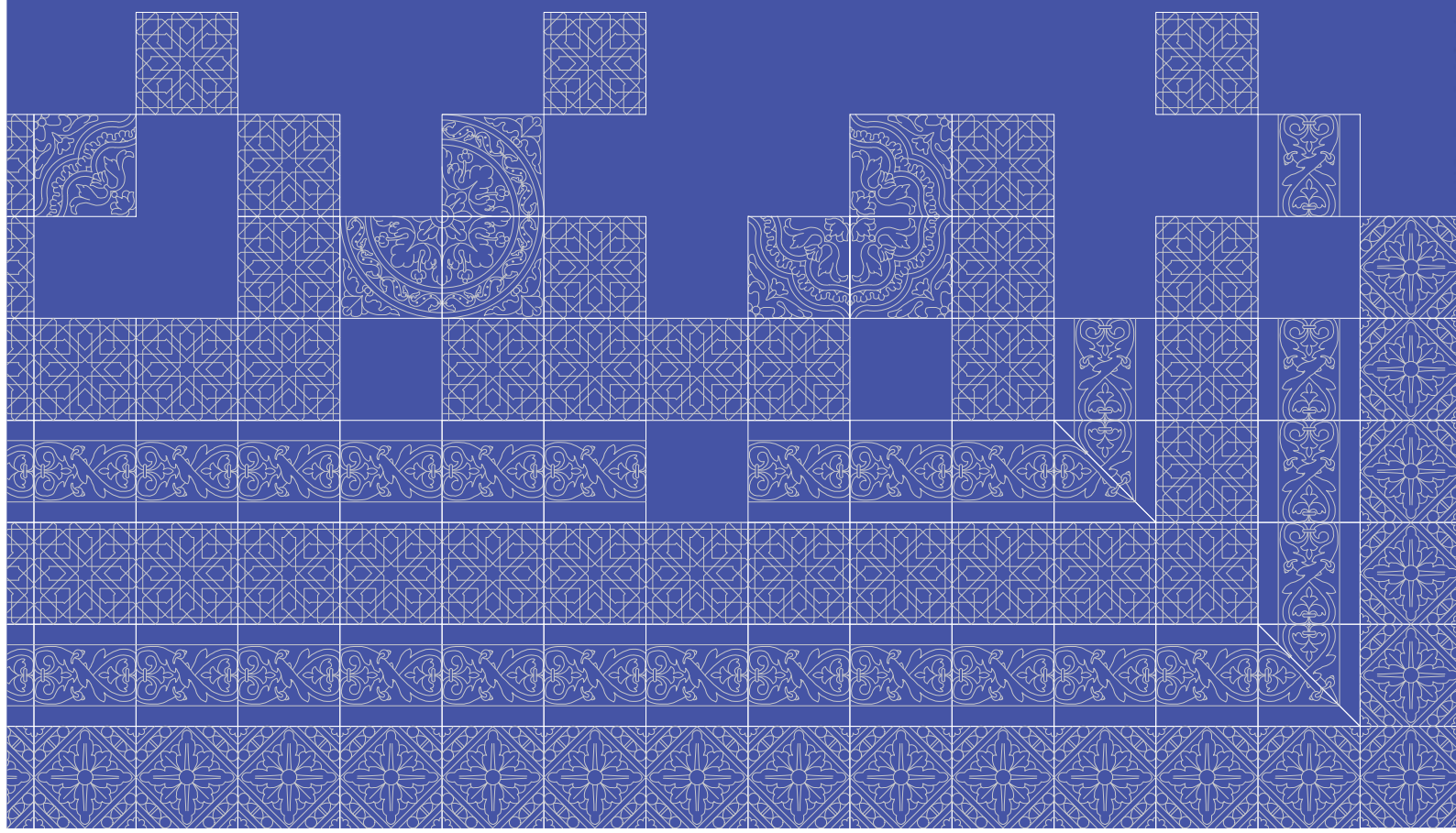
A dissertação foi objeto de apreciação e discussão pública pelo seguinte júri nomeado pelo Diretor da Escola de Artes:

Presidente | Jorge Duarte Sá (Universidade de Évora)

Vogais | António Celso Hunyady Mangucci () (Arguente)
Maria do Céu Tereno (Universidade de Évora) (Orientador)

**O AZULEJO COMO ELEMENTO PARA A
CARACTERIZAÇÃO DO ESPAÇO
ARQUITECTÓNICO.
SÉ VELHA DE COIMBRA.
CONTRIBUTO PARA UM INVENTÁRIO.**

RICARDO DE MORAIS SARMENTO



Departamento de Arquitectura da Universidade de Évora

Dissertação de Mestrado Integrado em Arquitectura

Ricardo D'almeida Alves de Moraes Sarmento

Orientação:

Professora Doutora Arq.^a Maria do Céu Simões Tereno

Professor Doutor Arq. Altino João Serra de Magalhães Rocha

Évora, 2022

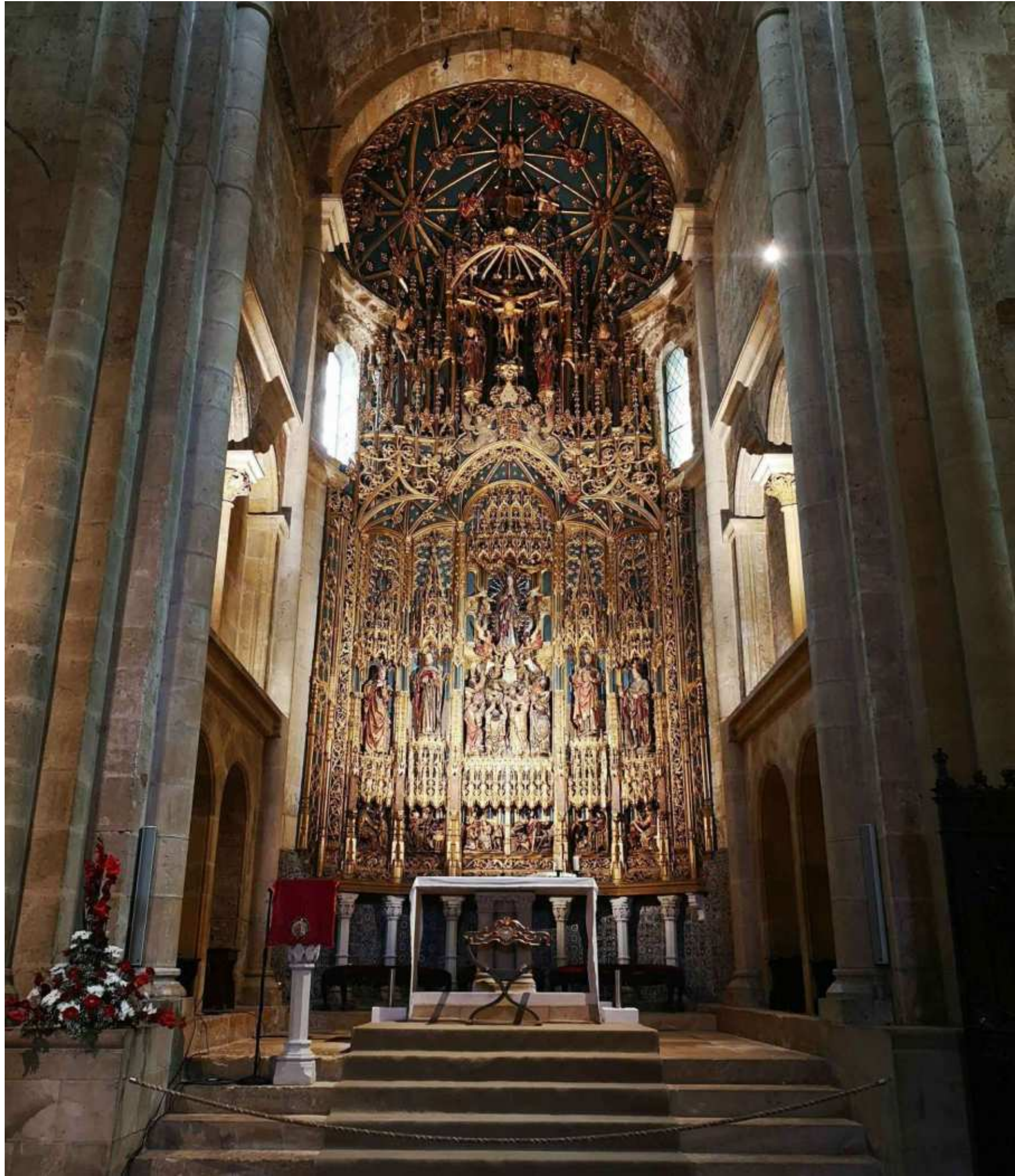


UNIVERSIDADE DE ÉVORA

ÍNDICE

Resumo	003
Abstract	003
CAPÍTULO I - INTRODUÇÃO	
Objectivos do Estudo	005
Metodologia	007
CAPÍTULO II - ENQUADRAMENTO HISTÓRICO	
Estado da Arte	011
Contexto político e social	019
Política de preservação e cadastro do espólio azulejar	025
CAPÍTULO III - ENQUADRAMENTO ARQUITECTÓNICO	
Azulejaria na Architectura	029
Azulejaria na Architectura Portuguesa	031
Particularidades do revestimento azulejar na Architectura	049
Aplicação do azulejo em Portugal no século XVI	055
CAPÍTULO IV - SÉ VELHA DE COIMBRA	
O urbanismo	059
Campanhas Architectónicas	065
Análise espacial	079
CAPÍTULO V - AZULEJOS DA SÉ VELHA DE COIMBRA	
Aplicação azulejar	097
Dispersão dos azulejos removidos	105
Descrição dos padrões	117
Descrição dos painéis	357
CAPÍTULO VI - CONCLUSÕES	
Conclusões	411
Agradecimentos	417
Figuras e respectivas fontes	419
Bibliografia	422





RESUMO

O objecto de estudo da presente Dissertação incide sobre a análise e pesquisa da relação entre o azulejo e o espaço arquitectónico religioso na Sé Velha de Coimbra.

O espaço arquitectónico religioso é de grande importância para a realidade nacional, sendo em grande parte caracterizado pela utilização do azulejo. É vasta e sólida a base bibliográfica sobre o azulejo, mas na literatura existente a abordagem que faz a esta temática é, quase sempre, numa perspectiva histórica e de catalogação, cingindo-se ao estudo do objecto em si (azulejo), sendo raros os casos em que se aborda a sua função na Arquitectura. Da pesquisa bibliográfica desenvolvida, resulta evidente a escassez de estudos abrangentes e/ou consistentes sobre as múltiplas funções dos revestimentos azulejares na Arquitectura e, ainda, sobre a relação que entre ambos se estabelece.

Com o intuito de contribuir para colmatar esta lacuna técnico-analítica sobre as construções com acabamento azulejar, utiliza-se a um caso de estudo através do qual se visa demonstrar a relação entre azulejo e espaço arquitectónico, concretamente durante o séc. XVI, por ter sido este um dos períodos mais ricos a nível de composição azulejar e com maior variedade de técnicas aplicadas.

Como adiante se verá, irá estudar-se o referente arquitectónico da Sé Velha de Coimbra, por ser suficientemente demonstrativo das questões que se pretendem analisar, tendo-se produzido uma exaustiva caracterização deste edifício, através de levantamentos gráficos, registos fotográficos, escritos e desenhados, tanto dos azulejos como de todas as características particulares de cada espaço. Seguidamente, com base nesta prévia compilação de informação, estruturou-se a opinião crítica sobre a forma como o azulejo e a arquitectura se relacionam entre si desenvolvendo temas como a composição geométrica, elementos decorativos, cor e luz.

Palavras-chave: *Arquitectura; Azulejo; Espaço; Coimbra;*

ABSTRACT

The object of study of this Dissertation focuses on the analysis and research of the relationship between the tile and the religious architectural space in the Sé Velha de Coimbra.

The religious architectural space is of great importance for the national reality, being largely characterized by the use of tile. The bibliographic base on the tile is vast and solid, but the existing literature approaches this theme, almost always, from a historical and cataloging perspective, limited to the study of the object itself (tile), with rare cases in which its role in architecture is addressed. From the bibliographic research carried out, it is evident the scarcity of comprehensive and/or consistent studies on the multiple functions of tile coverings in Architecture and, also, on the relationship that is established between the two.

In order to contribute to filling this technical-analytical gap on buildings with tile finishing, a case study is used through which it aims to demonstrate the relationship between tile and architectural space, specifically during the 16th century, because it was a of the richest periods in terms of tile composition and with the greatest variety of techniques applied.

As will be seen below, the architectural reference of the Sé Velha de Coimbra will be studied, as it is sufficiently demonstrative of the issues to be analyzed, having produced an exhaustive characterization of this building, through graphic surveys, photographic records, writings and drawings, both the tiles and all the particular characteristics of each space. Then, based on this previous compilation of information, the critical opinion was structured on the way in which tile and architecture relate to each other, developing themes such as geometric composition, decorative elements, color and light.

Keywords: *Architecture; Tile; Space; Coimbra;*



CAPÍTULO I - INTRODUÇÃO

OBJECTIVOS DO ESTUDO

Todos ustedes saben que la idea de patrimonio se identifica com el individuo. La Carta de Cracovia 2000 definió que son las sociedades las que identifican su patrimonio, en caso contrario este no existe, se carece de conciencia histórica y no se inventaría y por lo tanto no se protege. Ni Évora, ni Roma, ni Venecia se van a salvar, si sus vecinos, se los evorenses, los romanos, los venecianos no las aman.

Javier Rivera Blanco - 2006

O estudo desenvolvido, no contexto religioso, tem como objectivo explicar, ou dar a perceber, por que motivo é que, não só certos padrões foram escolhidos ou até desenhados especificamente para determinados espaços, como certas áreas foram especialmente criadas para acolher o azulejo como componente principal. Pretende-se a obtenção de conclusões a respeito das funções (estéticas e/ou funcionais) que o azulejo desempenha no espaço arquitectónico nacional durante o séc. XVI.

Face à literatura existente sobre a história do azulejo, a cronologia das suas aplicações, padrões utilizados e suas variedades, levanta-se, desde logo, a questão de saber se a função do azulejo, na arquitectura, é meramente estética ou se cumpre alguma outra função.

Do ponto de vista estético (função decorativa) questiona-se por que razão certos padrões e composições terão sido escolhidas para aplicação num determinado espaço. A comprovar-se que a utilização do azulejo não se cinge ao acabamento estético do edificado, é interessante analisar com que intuito alguns espaços foram pensados, de início, para serem revestidos por certos padrões azulejares.

Em suma, o estudo tem como objectivo escarpelizar as razões do surgimento e da crescente valorização do azulejo em Portugal, desde um primeiro momento enquanto expressão artística, até eventualmente à sua utilidade sob o ponto de vista técnico-funcional.

O estudo foca-se na análise da Sé Velha de Coimbra e culmina com uma reflexão sobre de que forma é que o elemento do azulejo foi aplicado no edifício, o método de projecto da campanha decorativa ao qual está associado, bem como o processo artístico de reinterpretação do azulejo que decorreu neste espaço.



Fig. 2: Vista da nave central da Sé Velha de Coimbra à cota do trifório.

Fig. 3: Azulejos provenientes da Sé Velha e actualmente reaproveitados no Museu Nacional de Manuel de Castro



METODOLOGIA

Soube, ainda, integrar o essencial da diversidade dos complexos fenómenos das situações vivenciais dos complexos fenómenos das situações vivenciadas que têm lugar dentro do espaço urbano, e adaptar-se às transformações da cidade contemporânea, decorrentes do crescente uso das novas tecnologias, nomeadamente, na área da comunicação e da informação, onde é patente uma influência mútua entre o real e o virtual, e entre os lugares e as redes de fluxo electrónico.

Vasco Costa - 2007

Como forma de organização e método de trabalho, a primeira etapa consistiu essencialmente em pesquisa bibliográfica. Esta opção relaciona-se com o facto de se considerar essencial criar um enquadramento histórico no qual se analisa, de forma geral, a relação do azulejo com a arquitectura, seguidamente fazendo uma aproximação ao caso português com as suas diversas particularidades, terminando numa análise do paradigma actual em relação às políticas de protecção e cadastro do espólio azulejar.

Numa fase posterior optou-se por fazer em enquadramento teórico no qual é abordado o estado da arte, onde se estudam e enunciam as principais publicações e autores sobre o tema de forma a que se perceba melhor o desenvolvimento que o estudo do azulejo tem tido nos últimos anos. Dessa análise passa-se para uma contextualização histórica, política e social de Portugal na segunda metade do século XV de forma a perceber quais as razões/interesses em não só trazer o azulejo para a nossa arquitectura, como inclusive criar uma íntima relação entre ambos de forma a que ao longo do tempo se torna num dos principais elementos decorativos a ser aplicado em contexto arquitectónico.

Os resultados dessa análise desencadeiam no registo e estudo da dispersão do azulejo em território nacional, bem como a forma como se foi cada vez mais implantando.

Tendo-se criado uma base teórica sobre o tema, o contexto, a dispersão geográfica e a sua relação com o campo da arquitectura, a investigação foca-se na escolha de um caso de estudo suficientemente representativo de forma a que seja possível analisar as várias vertentes do tema. Esta escolha tomou por base a opinião de Santos Simões (1990) que definiu os cinco principais núcleos azulejares do século XVI como sendo: Sé Velha de Coimbra, Palácio Nacional de Sintra, Igreja de Nossa Senhora do Castelo em Abrantes, Mosteiro da Conceição em Beja e a Quinta da Bacalhôa em Azeitão. Considerando a quantidade de azulejos, bem como as várias diferenças que estes locais têm entre si, tornou-se fundamental optar por estudar apenas um deles de forma que se conseguisse realizar uma análise o mais profunda e detalhada possível. Nesse sentido, optou-se por se excluir tanto a Igreja de Nossa Senhora do Castelo em Abrantes, como o Mosteiro da Conceição em Beja, pelo facto de que em ambos os casos os principais núcleos azulejares se encontrarem concentrados num único espaço, capela-mor e sala do capítulo



Fig. 4: Painel central do primeiro tramo na nave lateral esquerda da Sé Velha de Coimbra.

Fig. 5: Comparação com exemplares guardados no depósito do Palácio Nacional de Sintra (Fotografia de Luís Sarmento).

respectivamente, tornando-se assim mais restritivo a análise da relação espacial com todo o edifício. Tanto no caso do Palácio Nacional de Sintra, como na Quinta da Bacalhôa, verificava-se o problema oposto, ou seja, os azulejos estavam dispersos em inúmeras salas interiores, bem como vários espaços exteriores, o que correspondia a uma maior complexidade de representação, análise e inventariação. Perante esta realidade optou-se por se escolher a Sé Velha de Coimbra pois os azulejos estão concentrados ao longo de todo o corpo da igreja, podendo-se fazer a relação entre os mesmos. Estão aplicados tanto em contexto parietal, como de pavimento e de cobertura, o que permite diferentes análises de conjunto.

Partindo do caso de estudo, tornou-se fundamental criar uma metodologia para fazer a inventariação dos azulejos existentes, mas de forma a que se pudessem tirar conclusões sobre a sua organização, composição decorativa, tipologia, cromatismo e relação espacial. Numa primeira abordagem poderia ser tentador avançar para métodos como a fotogrametria no qual é feito um registo extremamente detalhado de cada azulejo. No entanto, tal método depara-se com três problemas: as características volumétricas e espaciais do interior da igreja dificultam muito este

método de trabalho; reduzida luminosidade o que poderia inviabilizar por completo este método; o resultado digital final seria tão pesado devido à enorme quantidade de azulejos que tornar-se-ia inviável o seu estudo. Tendo-se excluído esta possibilidade, foram considerados métodos mais tradicionais como a fotografia de conjunto, que se deparava com alguns dos problemas supracitados, o desenho manual, que requeria uma quantidade de tempo inviável, ou ainda, a montagem digital das fotografias dos vários padrões de forma a criar os conjuntos, o que resultaria em ficheiros tão pesados que não seriam viáveis do ponto de vista técnico.

Para se resolver esse problema optou-se por se criar um método novo que consiste numa primeira fase fazer um registo fotográfico dos vários painéis. De seguida foram identificados, inventariados e desenhados digitalmente todos os padrões aí existentes. A cada um desses padrões foi atribuído um layer distinto e posteriormente foram colocados nos respectivos painéis, tendo-se o cuidado de representar de forma detalha a sua posição, direcção e integridade. Este cruzamento entre a sobreposição dos azulejos de forma individual sobre o painel, com a atribuição de um layer para cada um deles, permite colocar em evidência cada um dos padrões

dentro do seu respectivo painel. Ao conseguir-se esse resultado obtêm-se não apenas um método de representação dos azulejos pré-existentes, como uma forma de os estudar tanto de forma individual como de conjunto.

Utilizando o método foi possível criar uma base gráfica detalhada de todos os azulejos existentes na Sé velha, o que permitiu fazer a sua contabilização, bem como uma inventariação dos padrões existentes. De forma a que se pudesse entender os elementos decorativos, as suas influências e significados de cada um dos padrões foi realizado uma descrição detalhada dos mesmos, uma inventariação e descrição de outros locais no território nacional que os conservem, bem como a forma como se encontram aplicados em cada um desses exemplos. Após essa análise, e de maneira que se pudesse ter uma interpretação que se considerasse o mais completa possível, foi realizada uma abordagem que consistiu em inserir cada um dos padrões em secções transversais da Sé Velha de forma a que se pudesse estudar como é que cada padrão foi aplicado. Numa segunda fase o estudo avançou para a compreensão dos painéis e de que forma é que eles se estruturam, que elementos de "arquitectura fingida" é que constroem e a sua relação espacial.



Fig. 6: Coimbra - Sé Velha



Fig. 7: Abrantes - Igreja de Santa Maria do Castelo



Fig. 8: Sintra - Palácio Nacional



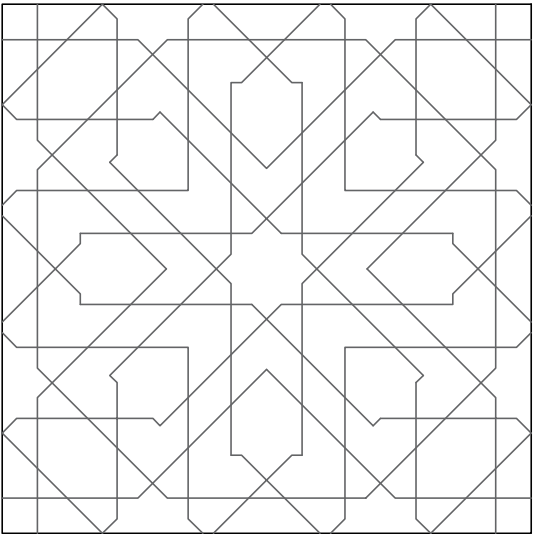
Fig. 9: Azeitão - Quinta da Bacalhôa



Fig. 10: Beja - Mosteiro da Conceição



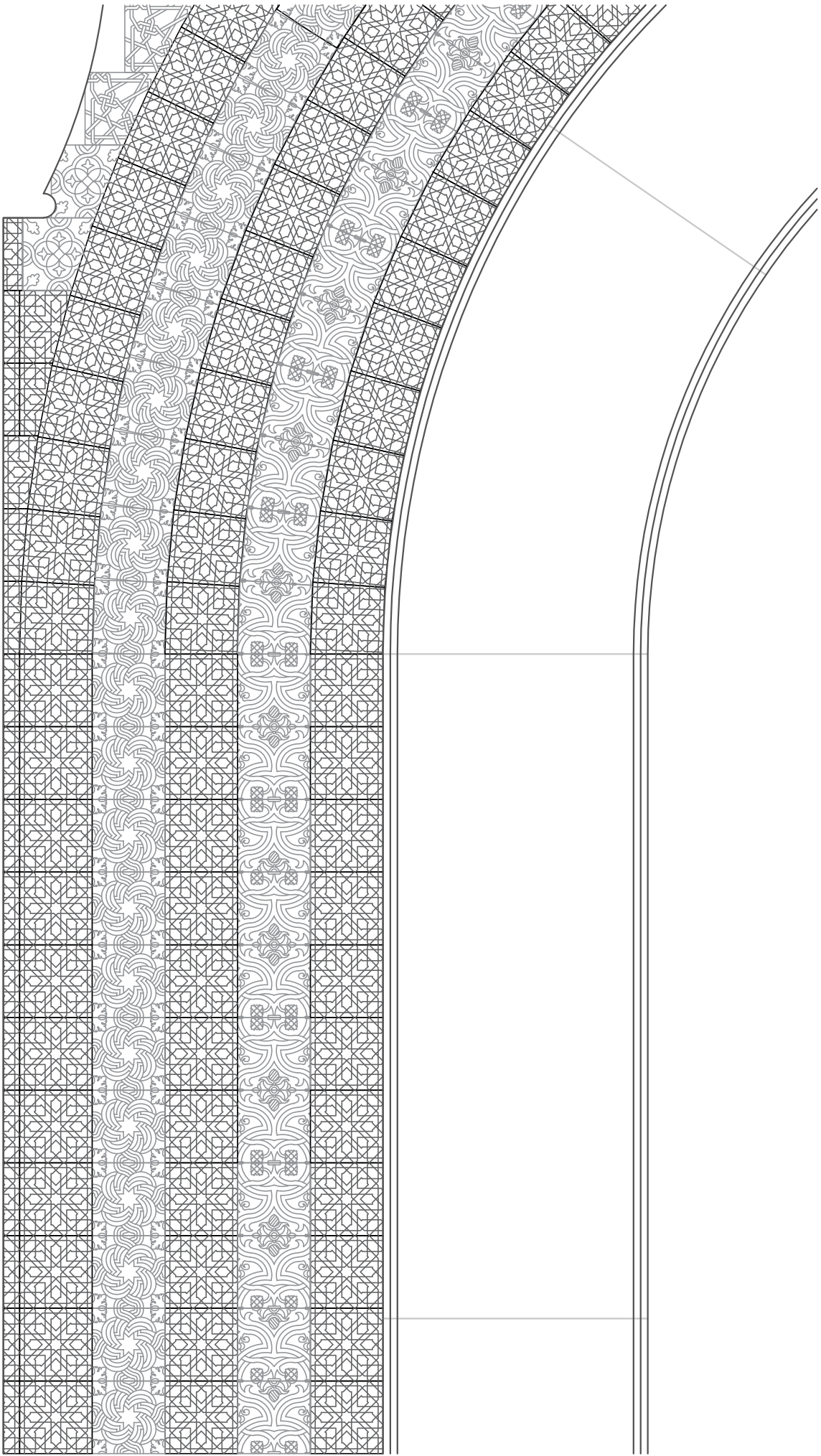
Fig. 11: Azulejo presente na Porta Especiosa.



Representação gráfica do azulejo referenciado.



Fig. 12: Azulejos da Porta Especiosa.





CAPÍTULO II - ENQUADRAMENTO TEÓRICO

ESTADO DA ARTE

O conhecimento tanto das espécies, como dos artistas e artificies, o seu agrupamento em oficinas, a procedência e a finalidade das encomendas, o ambiente económico e cultural, tudo isso, meditado e interpretado por inteligência capaz e culta, é o que dá a história de Arte.

Vergílio Correia - 1956

A relação entre o azulejo e a arquitectura é algo intrínseco ao panorama artístico nacional, constatação essa que desde cedo despertou o interesse no estudo da História de Arte em Portugal.

O azulejo chega a Portugal durante meados do século XV, tendo tido uma rápida aceitação e aumento da sua utilização em contexto arquitectónico. No entanto, apesar de se conhecer documento que refere a aquisição deste elemento decorativo desde o início do século XVI, é preciso chegar a 1620 com a obra “*Livro das Grandezas de Lisboa*” da autoria de Frei Nicolau de Oliveira (1556-1634) para pela primeira vez um autor ao descrever um espaço fazer referência aos azulejos dizendo “*além destas freguesias, que são templos sumptuosíssimos, e todos azulegiados...*”. No ano seguinte o Padre António de Vasconcelos (1554-1622) na sua edição “*Descrição de Portugal*” faz semelhante referência enunciando a grande beleza que os azulejos tinham. Não se tratando de estudos sobre o tema, nem tendo qualquer intenção interpretativa ou historicista, estas referências tornam-se importantes pelo facto de serem as primeiras que fazem uma abordagem estética do azulejo, reconhecendo-lhe valor artístico digno de ser referenciado (SIMÕES, 1990: 21).

As primeiras referências ao estudo da azulejaria portuguesa são atribuídas a Cirilo Volkmar Machado (1748-1823) e Joaquim Cunha Rivara (1809-1879), tendo feito pequenas notas sobre o tema e fazendo as primeiras menções a azulejos datados. No entanto, e curiosamente, o primeiro a referenciar com clareza a importância do azulejo é o conde polaco Atanazy Racznski (1788-1874) na sua importante obra “*Les Artes en Portugal: Lettres adressées a la société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents*”¹, datada de 1846, ao referir que: “*Les azulejos constituent en partie la physionomie du Portugal*” (SANTOS, 1957: 13).

Fig. 13: Claustro da Sé Velha de Coimbra.



Fig. 14: Frei Nicolau de Oliveira - Livro das Grandezas de Lisboa - 1620

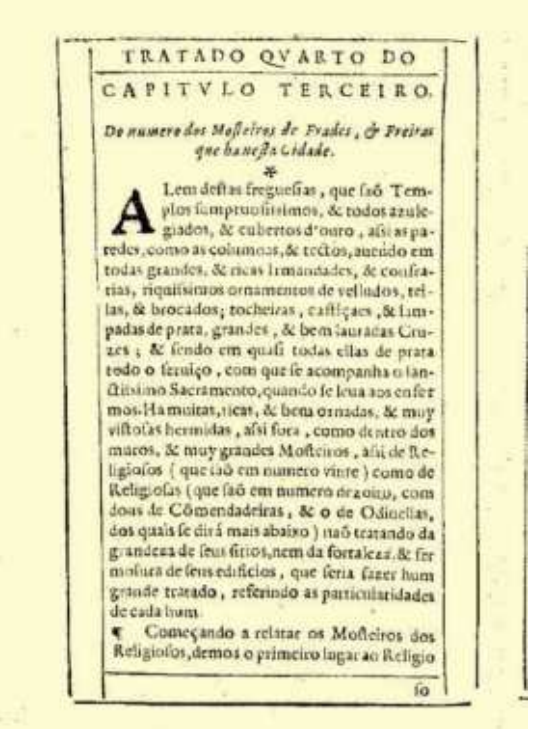


Fig. 15: Página no qual se pode, pela primeira vez, encontrar a descrição de um espaço no qual se fazem referência aos azulejos.

¹ - Documento consultado digitalmente na página da Biblioteca Nacional de Portugal, no dia 16 de Junho de 2022: <https://purl.pt/6390>.

² - Documento consultado digitalmente na página da Biblioteca Nacional de Portugal, no dia 16 de Junho de 2022: <https://purl.pt/6384>.

O autor que assumidamente começou a referenciação sistemática da azulejaria, ainda que sem um processo claro de organização e inventariação sobre o tema, foi Joaquim de Vasconcelos (1849-1936) que entre 1882 e 1884 começou a participar na organização de exposições e pequenas publicações sobre Arte Ornamental e cerâmicas. Também se destacou pelo facto de referenciar não apenas azulejos que se encontravam conservados nos seus locais de origem, mas também azulejos que estavam em colecções privadas e dos quais se sabia a sua origem, abordagem esta inédita e fundamental na compreensão do tema. Outros autores nacionais e seus contemporâneos, como Gabriel Pereira (1847-1911), ou António de Melo Silva (1851-1923) com a sua importante publicação *“Paço de Sintra (1903)”*, desenvolveram mais o tema abordando autorias de determinados painéis, datações de aplicações de azulejo, fizeram as primeiras alusões à influência estrangeira na produção nacional, bem como, ainda que de forma tímida, as primeiras abordagens à relação entre a arquitectura e o azulejo (SIMÕES, 1990: 23-25).

A obra que quicá tenha sido a primeira a criar uma sistematização de todos os padrões

existentes num determinado lugar é a publicação *“Inícios da Renascença em Portugal. Quinta e Palacio da Bacalhoa em Azeitão”* da autoria de Joaquim Rasteiro (1834-1898), datada de 1895, no qual faz uma análise histórica e arquitectónica do edifício, bem como uma descrição e interpretação histórica da aplicação de azulejos nesse local. Talvez o que mais se destaque seja a colecção de estampas no qual representa cada um dos padrões presentes na Bacalhoa, representação essa que será a base para futuros inventários que vão ser publicados no século seguinte (RASTEIRO, 1895).

Na viragem do século, mais concretamente em 1904, é publicado o mais importante trabalho sobre o tema, fazendo a primeira sistematização da história da azulejaria espanhola e abordando a sua íntima relação com as primeiras encomendas nacionais. Do autor José Gestoso Y Perez (1852-1917), e intitulado *“Barros vidriados sevillanos”*, esta obra abordou espaços como a Sé Velha de Coimbra, o Paço de Sintra, a Igreja de São Roque em Lisboa, entre muitos outros, fazendo a necessária relação com as produções sevilhanas tanto a nível estilístico, como morfológico e cronológico (SANTOS, 1957: 17-18).

Mas o estudo da azulejaria não se cingiu apenas ao panorama português, autores como arquitecto e historiador Albrecht Haupt (1852-1932) com os seus dois volumes *“Die Baukunst der Renaissance in Portugal”* (1890-95), o investigador belga Adolph de Ceulenner (1849-1924) com a sua importante publicação *“Portugal - Notes D'art et D'archéologie”* (1882), Theodore Rogge (1854-1933) com *“Keramik und Decoration in Portugal”* (1895), entre muitos outros, deixam bem claro o interesse crescente que o azulejo português estava a despertar nos estudos de história de arte um pouco por toda a Europa (SIMÕES, 1990: 24-25).

No quadro da produção nacional de estudos sobre azulejaria, o livro de José Queirós (1856-1920) *“Cerâmica Portuguesa”* ² publicado em 1907, faz uma análise histórica mais focada na cerâmica de uso comum bem como nas faianças, no entanto, dedica um capítulo ao estudo do azulejo, bem como à referência de vários autores de importantes obras azulejares do século XVI e XVII, reunindo *“mais de 50 azulejos datados, fora numerosos registos também datados, constituiu uma contribuição importante, e ao tempo inédita, para o problema da cronologia”* (SANTOS, 1957: 18-19).

Na primeira metade do século XX, e certamente decorrente da evolução natural que a forma de se estudar a história da arte vai tendo, houve uma mudança no paradigma do estudo da azulejaria em Portugal, no qual, passou a haver um estudo sistemático da documentação da época referente às encomendas azulejares. Neste sentido autores como Sousa Viterbo (1845-1910) com a obra *“Pintores”* de 1903, Virgílio Correia (1888-1944) na publicação *“Azulejos datados”* de 1916, bem como trabalhos Pedro Vitorino (1882-1944) e Teixeira de Carvalho (1906-1945), deram contributos fundamentais para a caracterização das encomendas de azulejo durante os séculos XVII e XVIII.

É igualmente neste período que vários arquitectos começam a valorizar, estudar e divulgar o azulejo, enquanto símbolo da arquitectura portuguesa, do qual, o maior destaque vai para Raul Lino (1879-1974) na sua obra *“L'évolution de l'architecture domèstique au Portugal”* em 1937 no qual aborda a importância que o azulejo tem enquanto elemento não apenas decorativo, mas também construtivo. Nesta linha de pensamento o arquitecto frequentemente reutiliza vários azulejos antigos nos seus projectos, bem como, criou novas composições de azulejos, algumas delas de cariz revivalista (SIMÕES, 1990: 31).

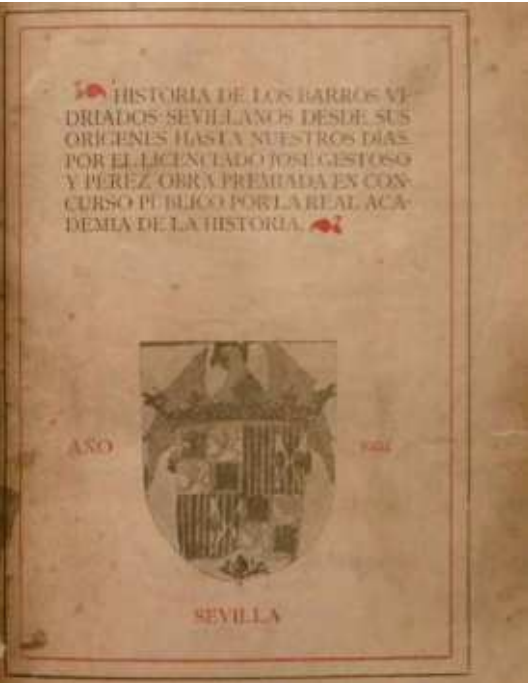
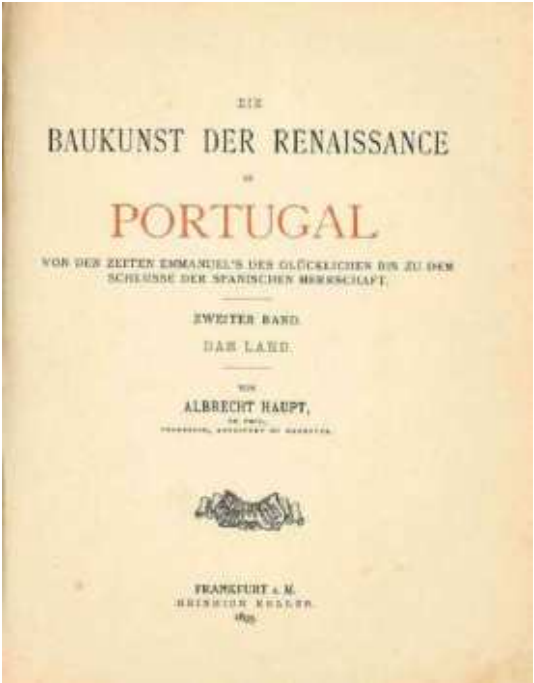


Fig. 20: Albrecht Haupt, *“Die Baukunst der Renaissance in Portugal”* - 1890-95

Fig. 21: Joaquim Rasteiro, *“Inícios da Renascença em Portugal. Quinta e Palacio da Bacalhoa em Azeitão”* - 1895

Fig. 22: José Gestoso Y Perez, *“Barros vidriados sevillanos”* - 1904

Fig. 23: António de Melo Silva, *“Paço de Sintra”* - 1903

O desenvolvimento seguinte no campo do estudo não só da azulejaria, mas como de toda a história das artes nacionais veio através da criação do “Inventário Artístico de Portugal”, publicado pela Academia Nacional de Belas Artes e com a autoria do primeiro volume de Luís Keil (1881-1947). Com o primeiro volume dedicado ao distrito de Portalegre (1943) foi realizada uma inventariação tanto do património móvel, como imóvel, no qual era feito um registo fotográfico, bem como uma análise histórica e artística, muitas vezes abordando temas como o estado de conservação, resultando assim nos primeiros inventários patrimoniais de um determinado território. Apesar de numa primeira fase se ter focado em Portalegre, foram inventariados distritos como Coimbra, Santarém, Évora, Leiria entre outros, havendo a intenção de fazer o levantamento completo do território nacional, facto que infelizmente nunca se concretizou (SANTOS, 1957: 19-21).

Na mesma época o historiador Reynaldo dos Santos (1880-1970) deu uma contribuição fundamental para a história da azulejaria com a sua publicação “*O Azulejo em Portugal*” publicada em 1957. A par de tantas outras obras sobre temas como tapeçaria, arquitectura, pintura e escultura, o seu trabalho sobre azulejos revelou-se de fundamental consulta para se poder compreender a evolução da história da azulejaria em território nacional. Tendo sido um dos primeiros a fazer uma evolução bibliográfica sobre o que se tinha escrito até à época sobre o tema, neste trabalho o autor fez uma evolução detalhada do azulejo entre os finais do século XV até aos finais do século XVIII.

A grande mudança no estudo da azulejaria veio com João Santos Simões (1907-1972) que dedicou grande parte da sua vida a este tema, resultando numa obra que ainda hoje é uma referência incontornável. Foi o primeiro a criar um sistema completo de inventariação do azulejo, referindo a sua origem, cronologia, elementos decorativos e registo gráfico o que resultou num conjunto de obras que foram os primeiros inventários nacionais de azulejaria. A sua investigação não se restringiu ao território continental, tendo realizado o mesmo tanto na Madeira e nos Açores, como no Brasil, onde a presença da azulejaria portuguesa é muito importante. Ao longo do seu percurso foi igualmente recolhendo centenas de azulejos dispersos entre colecções privadas, antiquários e demolições o que resultou num considerável acervo que posteriormente foi exposto no Museu de Arte Antiga, local onde trabalhava. Mais tarde organizou e ajudou a fundar o Museu do Azulejo, instituição fundamental na organização, valorização e divulgação do

Fig. 24: José Gestoso Y Perez

Fig. 25: João Santos Simões



tema azulejar, tendo sido o seu director até 1972 (HENRIQUES, 2014).

Durante uma época em que o azulejo praticamente tinha desaparecido do panorama da arquitectura, facto esse intimamente ligado com as linhas artísticas directoras do Estado Novo no qual elementos como a pedra e a cal eram mais valorizados, o trabalho do arquitecto José Carlos Loureiro (1925-2022) publicado em 1962 e intitulado “*O Azulejo. Possibilidade da Sua Reintegração na Arquitectura Portuguesa*”, teve especial importância.

Durante os finais do século XX e até à presente data José Meco estabeleceu-se como o maior investigador e divulgador do azulejo em Portugal. Depois dos trabalhos de Santos Simões nenhum outro investigador publicou tanto sobre o tema, tendo sido um dos principais responsáveis pelo crescente interesse académico que se tem sentido em relação ao azulejo. Autor de centenas de publicações, um dos temas mais importantes do seu trabalho é a azulejaria do século XIX e XX, tema que até à data pouca atenção tinha recebido. Foi inclusive autor, organizador, coordenador e divulgador de inúmeras exposições sobre o tema dispersas em diversos pontos do território nacional, tendo em muitos casos ajudado a divulgar e estudar o recheio de várias colecções privadas de grande importância, das quais a mais recente foi a Colecção Berardo actualmente exposta em Extremoz (DAVID, 2017: 5-7).

Ainda no campo da investigação histórica, análise e reinterpretação do azulejo, nomes como Rafaela Xavier, Francisco Queiroz, Susana Coentro, Patrícia Nóbrega ou ainda Celso Mangucci com os seus trabalhos fundamentais sobre azulejaria do século XVIII, têm trazido um vasto conjunto de novas informações sobre o tema. Uma especialização que também tem ganho especial atenção é o tema das pastas e características morfológicas do azulejo, do qual, o trabalho “*Revestimentos Cerâmicos Portugueses. Meados do século XIV à primeira metade do século XVI*” do investigador Rui Trindade tem especial importância.

Nos últimos 20 anos, e associado tanto com o aumento significativo de obras de reabilitação como da legislação em vigor, os trabalhos arqueológicos têm sido uma das principais fontes de novas informações sobre o tema da azulejaria. Grandes núcleos urbanos como Lisboa, Porto, Coimbra, Évora, entre muitos outros, têm registado um número cada vez maior de projectos de requalificação dos centros históricos, resultando assim num aumento das campanhas arqueológi-

Fig. 26: Joaquim de Vasconcelos; Fig. 27: José Queirós

Fig. 28: Francisco Marques de Sousa Viterbo; Fig. 29: Reynaldo dos Santos

cas. Para além da obrigatoriedade legal de apresentação de Relatório Final de Escavação, segundo o Decreto-Lei nº 164/2014, em muitos casos tem existido a preocupação e o interesse em realizar estudos e publicações mais aprofundadas sobre o espólio exumado, resultando numa maior investigação sobre o tema ³.

A importância deste método de investigação é de tal forma grande que em alguns casos está a levantar dúvidas sobre informações que se consideravam adquiridas, como é o caso da descoberta em Évora de um conjunto de azulejos em técnica de corda-seca e da muito provável autoria do ceramista Fernan Martinez Guijarro. Esta descoberta torna-se extremamente pertinente pelo facto de se ter apurado que estes azulejos estariam associados a uma encomenda datada de 1490-1495 para o Paço Real de Évora, o que a tornaria mais antiga do que a visita do Rei D. Manuel a Sevilha, considerada como a primeira encomenda oficial de azulejos (SARMENTO, 2021). Outro exemplo é o caso da publicação *“Primeira notícia do forno de S. António da Charneca - Barreira”* da autoria de Luís Barros, Guilherme Cardoso e António Gonzales, verdadeiramente revolucionou a interpretação histórica que se tem feito do azulejo ao comprovar-se a produção de exemplares em técnica de aresta na primeira metade do século XVI, facto até aí nunca colocado como hipótese.

Neste sentido os trabalhos de Vítor Sousa sobre as encomendas azulejares de Manises, André Bargão e Sara Ferreira com o estudo e publicação sobre um conjunto de azulejos de aresta e corda-seca descobertos no Palácio dos Condes de Penafiel, Tânia Casimiro com inúmeros trabalhos alusivos à descoberta de azulejos em contexto arqueológico na zona Centro do país, têm dado contributos fundamentais sobre o tema. Importa ainda referir o importante trabalho *“A Circulação do Azulejo e Outras Cerâmicas Mudéjares nos Territórios da Expansão Ibérica. Breve abordagem à Macaronésia e ao Novo Mundo”* da Lígia Gonçalves com a sua abordagem às encomendas e núcleos azulejares associados ao século XVI tanto em território continental como na zona da Madeira e Açores, que trouxe um conjunto inédito de informações.

O avanço tecnológico que se tem verificado nos últimos anos, e em muitas das vezes associado aos resultados arqueológicos, tem trazido importantes informações em relação às composições químicas das pastas e dos vidrados. Estas análises são fundamentais não apenas

para o campo da conservação e restauro, mas também para a compreensão dos diversos centros de produção, atribuição mais rigorosa de cronologias, determinação de autoria de certas peças, bem como uma melhor compreensão dos componentes utilizados na realização do azulejo. Esta tipologia de investigação tem ganho uma tal importância que inclusive foi criada uma revista online especialmente dedicada ao tema intitulada *“Studies in Heritage Glazes Ceramics. On the origin of majolica azulejos production in Portugal”*.

A azulejaria portuguesa entre o século XV e XVI está intimamente ligada com as produções espanholas, neste sentido, para que se possa fazer uma análise mais completa sobre o tema torna-se fundamental ter em consideração os vários trabalhos publicados em Espanha. O autor que mais se destaca é Alfonso Pleguezuelo que é um dos mais importantes investigadores da actualidade. É ainda de destaque os trabalhos de Josep Camps, José Ruiz e Villada Paredes com a contribuição *“Lisboa 1415 Ceuta, “História de duas Cidades”,* ou ainda a importante publicação *“La Ceramica Andaluza, Azulejos Sevillanos del Siglo XVI”* do autor Antonio Corbacho.



Fig. 30: Raul Lino



Fig. 31: José Carlos Loureiro



Fig. 32: Luís Keil, *Inventário Artístico de Portugal. Distrito de Portalegre*" - 1943

Fig. 33: Adolph de Ceulenner, *Portugal – Notes D'art et D'archéologie*" - 1882

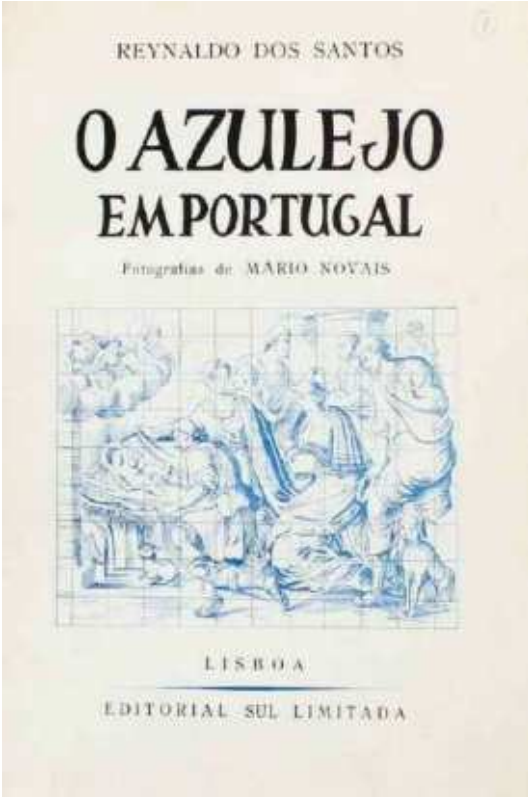


Fig. 34: Reynaldo dos Santos, *"O Azulejo em Portugal"* - 1957

Fig. 35: José Queirós, *"Cerâmica Portuguesa"* - 1907

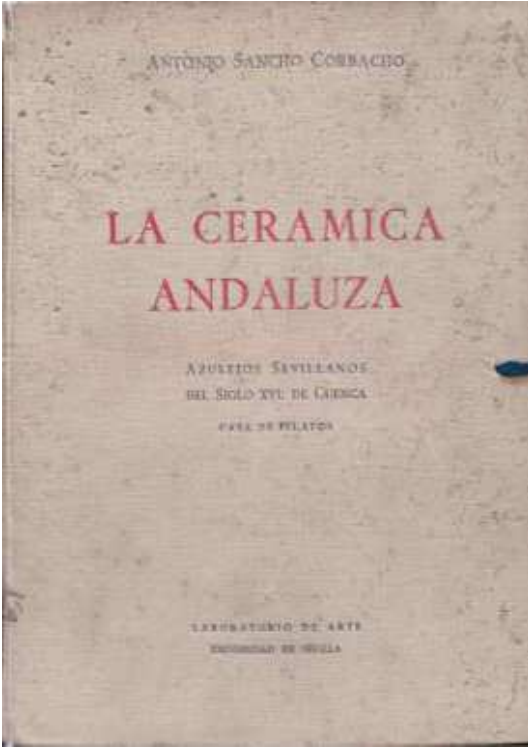


Fig. 36: Antonio Corbacho, *"La Ceramica Andaluza, Azulejos Sevillanos del Siglo XVI"* - 1953

Fig. 37: Sousa Viterbo, *"Alguns Pintores Portuguezes"* - 1908



Fig. 38: João Santos Simões, *"Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI"* - 1969

Fig. 39: Vergílio Correia, *"Azulejos Datados"* - 1922



Fig. 40: José Carlos Loureiro, *"O Azulejo. Possibilidades da sua reintegração na arquitectura portuguesa"* - 1962

Fig. 41: Museu Berardo Estremoz - *"800 anos de história do azulejo"* - 2020

³ - Consultado no Diário da República Electrónico no dia 17 de Junho de 2022: <https://dre.pt/dre/detalhe/decreto-lei/164-2014-58728911>.



CONTEXTO POLÍTICO E SOCIAL

As circunstâncias históricas da época medieval em Espanha e Portugal passaram por dois acontecimentos fundamentais: o primeiro foi a presença do Islão que se expandiu desde a maior parte do território correspondente ao Oriente Médio, parte da Ásia, África do Norte, chegando, por fim, à Península Ibérica, em 711. O segundo, foi a sua expulsão, consumada em 1492, com a conquista de Granada pelos Reis Católicos, Isabel de Castela e Fernando de Aragão, concretizando-se a união política da península, com exceção de Portugal.

Lígia Correia Gonçalves - 2019

O processo de unificação dos territórios cristãos na Península Ibérica teve uma primeira tentativa em 1464 com a proposta de casamento de D. Afonso V (1432-1481) com a infanta Isabel (1474-1504), meia-irmã do rei Henrique IV de Castela (1425-1474). Esta proposta foi adiada dois anos, momento no qual foi enviado um novo pedido de casamento. No entanto, considerando o facto de a infanta já ser maior de idade, e como tal, ter autonomia sobre o seu destino, esta preferiu casar com o príncipe Fernando de Aragão (1475-1504), anulando a proposta de união com o monarca português (COSTA, 2005: 25).

Em 1469 e com o casamento da rainha Isabel I de Castela e Fernando II foi concluída a união entre estes dois reinos, começando assim a designação do termo “Espanha” (GONÇALVES, 2019: 11).

Este processo de unificação tanto em termos territoriais como sociais e religiosos foi-se desenvolvendo através da conquista das zonas ainda sob o domínio árabe e tendo sido completa com a queda do reino de Granada a 2 de Janeiro de 1492 (ROLDAN, 1984: 41). Devido ao lento processo de estabilização, bem como forma de ajudar na estabilização social de um conjunto de regiões que eram marcadas pela grande presença de uma população árabe fortemente enraizada, numa fase inicial foi-lhes permitido conservar a sua religião, forma de vida e inclusive alguma estrutura política. É deste processo que surge a terminologia *mudéjar*, citada em textos do século XIV, cujo seu significado literal é “tributário, submetido ou domesticado” e que serviu para designar essa população árabe que tinha de prestar imposto e obedecer à regência cristã (GONÇALVES, 2019: 11).

Esta relação de grande respeito e harmonia entre as diferentes religiões teve o seu grande revés com a lei de 14 de Fevereiro de 1502 que obrigava à conversão de todo os mudéjares à religião católica. É neste sentido que surge a palavra *mourisco*, designando os descendentes da população muçulmana que agora passara a ser cristã. Esta conversão tinha como objectivo estabelecer uma única religião em todo o território e foi graças a ela que o Papa Alexandre VI (1431-1503) atribuiu o título e “Reis Católicos” a Fernando e Isabel (GARCIA-PARDO, 2009: 458).

Ultrapassada a questão da reconquista do território ao povo árabe foi reforçada a vontade por parte dos Reis Católicos de unificar todo o território Ibérico através da união das duas velhas



Fig. 42: Francisco Pradilla Ortiz - A rendição de Granada - 1882

Fig. 43: Azulejo com a representação das armas de Gonzalo Fernández de Córdoba, general que liderou a conquista de Granada. Sevilha, Museu de Artes Y Costumbres Populares, dimensão: 13x13cm

monarquias na forma de um herdeiro comum. A principal razão para esta necessidade tinha a ver com a importante posição geográfica que Portugal ocupava no contexto das monarquias europeias, pois a sua relação com o Atlântico assegurava controlo das rotas de navegação com o Mediterrâneo (COSTA, 2005: 24-26). Igualmente importante era a intenção de ambas as monarquias em continuar e expandir o investimento nos Descobrimentos, algo que seria frutífero devido às importantes riquezas naturais, bem como a criação de novas rotas comerciais com outras culturas, do qual, para que tudo isto pudesse decorrer da melhor forma possível a união entre ambos seria fundamental (SERRÃO, 2005: 13-30).

Outra razão fundamental foi o problema da linhagem dos Reis Católicos, que tiveram apenas um filho varão, o príncipe D. João (1478-1497) que casou com a princesa Margarida (1480-1530), no entanto, tendo falecido em 1498 e apesar da sua mulher ter ficado grávida o seu filho não sobreviveria ao nascimento, tendo-se extinguido a descendência varonil legítima.

Do lado português havia igualmente problemas com a descendência real, nomeadamente o facto de que o único filho legítimo de D. João II (1455-1495), o príncipe D. Afonso (1475-1491), tinha falecido aos 16 anos vítima de um acidente enquanto passeava a cavalo. Tendo ainda a sua irmã, D. Joana (1452-1490), tendo recebido várias propostas de casamento, recusou-as todas pois quis-se dedicar à vida religiosa, terminando assim a descendência de D. Afonso V.

Perante esta situação a sucessão tinha obrigatoriamente de passar pela descendência do rei D. Duarte (1391-1438), do qual apesar de ter tido 9 filhos, de entre os quatro varões apenas o infante D. Fernando (1433-1470) poderia garantir a continuidade da linhagem.

A resolução para esta tão incomum situação tanto do lado português como do lado espanhol passou pelo casamento entre D. Manuel I (1469-1521) e Dona Isabel (1470-1498) a 29 de Abril de 1498 em Toledo.

Este panorama político, aliado à invulgar situação genealógica que levou à coroação de D. Manuel, e tendo em conta o forte papel que a Fé ocupava na vida das pessoas, fez com que se criasse uma imagem de que o novo monarca era alguém que tinha sido escolhido por intervenção Divina para a gestão do país (COSTA, 2005: 25-27).



Fig. 44: Representação do Rei D. Manuel I do "Livro I de Além Douro" - 1521?

Esta situação de consolidação e união entre as duas monarquias sob o domínio de um único herdeiro teve o primeiro grande retrocesso, pois passados quatro meses do casamento a princesa Isabel falecia ao dar à luz o seu filho Miguel. A vida de Miguel não beneficiou de longevidade tendo falecido aos dois anos e terminando de vez a ideia de união entre monarquias (VALDIVIESO, 2005: 55).

Todo este panorama político de tentativas constantes de aproximação, casamentos, descendentes e intenções de estabilização levaram igualmente a uma directa relação entre a produção artística dos dois reinos.

Esta aproximação foi fortemente influenciada tanto pelo já referenciado casamento de D. Manuel I com D. Isabel, como pela estadia de D. Álvaro de Bragança que foi governador do Alcazar de Sevilha e que ao regressar para a cidade de Évora veio com uma profunda influência da arquitectura mudéjar. Esta situação é facilmente verificável quando se constata que os principais registos deste estilo estão precisamente em torno de Sintra, centro do Alentejo e regi-



Fig. 45: Decoração Islâmica



Fig. 46: Decoração Mudéjar



Fig. 47: Decoração Renascentista

Esquema 1: Progressiva adaptação de temas decorativos islâmicos para uma composição totalmente renascentista.

zação do tijolo. A utilização deste material obrigava a algumas alterações volumétricas, nomeadamente a impossibilidade de atingir um pé-direito tão alto como seria comum, os muros são mais grossos e as torres apresentam uma volumetria mais pesada.

Aliado a tudo isto começou a existir a integração, ainda que de forma tímida, de alguns elementos decorativos como grelhas e pequenos ornamentos, fazendo com que o resultado final resultasse em algo claramente distinto do que se fazia no resto da Europa. Numa fase posterior em que essa simbiose começa a acontecer noutras artes, como por exemplo no couro, louça, tecidos e mobiliário, de que os “clientes” cristãos aproveitavam uma tradição de trabalho destes materiais que já estava bem desenvolvida e aperfeiçoada.

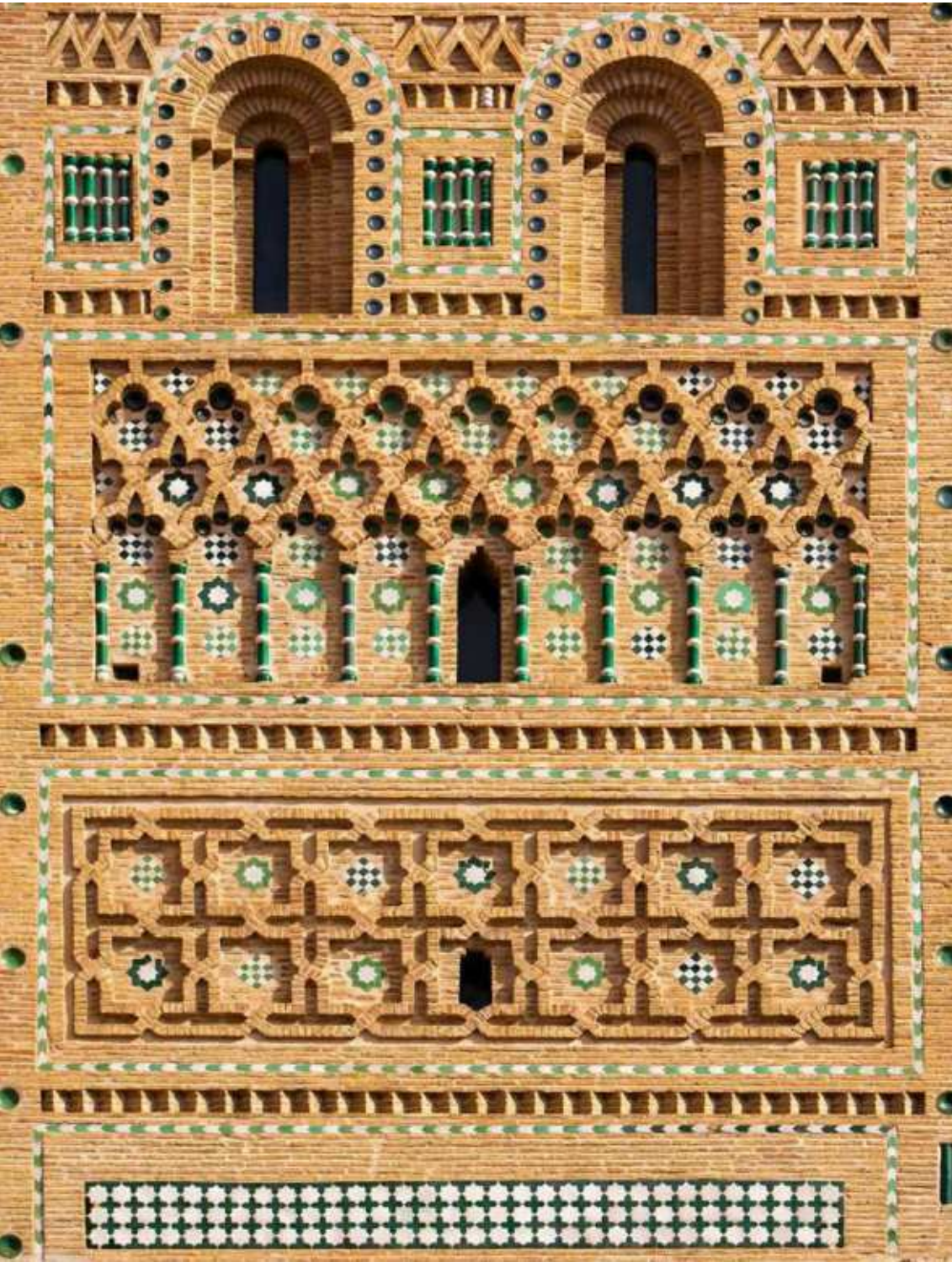
É durante os séculos XIV e XV que a arte mudéjar se torna verdadeiramente única e com linhas próprias que a definem e distinguem do restante panorama artístico europeu. A incorporação da arte gótica, com a sua elegância e motivos decorativos, foi o que deu as características finais do estilo (DIAS, 1994: 50-51).

O grande interesse deste movimento artístico é tanto a sua questão geográfica, como simbólica, ou seja, este é sem dúvida o estilo arquitectónico mais característico e peculiar da Península Ibérica, sendo o seu resultado final uma simbiose tanto artística como simbólica de dois contextos culturais que se foram desenvolvendo ao longo de vários séculos (GARCÍA-PARDO, 2009: 460-461).

Fig. 48: Azulejo que mistura uma decoração geométrica islâmica, com simbologia cristã e elaborado em técnica de majólica. Sevilha, Museu de Artes y Costumbres Populares.

Fig. 49: Teruel, fachada da Torre de San Martín considerada um singular exemplar de arquitectura mudéjar.

Fig. 50: Palácio de la Condesa de Lebrija.





POLÍTICA DE PRESERVAÇÃO E CADASTRO DO ESPÓLIO AZULEJAR

Todavia, com o desenvolvimento e democratização dos Museus e com o progresso das ciências que se reúnem em torno destas instituições, percebeu-se a indispensabilidade da criação de sistemas de classificação e registo de informação sobre as colecções que fossem para além do simples registo. A necessidade de registar para salvaguardar ainda se mantinha, como é axiomático, mas foram sendo criadas outras às quais foi, e é necessário, dar resposta.

Catarina Bento - 2009

A arquitectura portuguesa assume uma vitalidade muito própria, quer na relação com o lugar, quer na autenticidade dos materiais usados, quer no ornamento, quer no uso da azulejaria enquanto elemento que se funde entre a função e a decoração. Continuando a usar o azulejo como motivo intrínseco da espacialidade arquitectónica, muito se tendo inovado esta técnica precisamente na óptica do relacionamento com a espacialidade arquitectónica.

A protecção patrimonial da azulejaria foi uma preocupação de Santos Simões, estudioso de azulejaria e conservador-ajudante, designadamente evidenciada quando elaborou um plano com linhas orientadoras, definindo deveres a impor aos proprietários de imóveis, fossem eles de entidades públicas ou de privados. Estatuiu-se, então, que os proprietários de azulejos artísticos integrados na arquitectura deveriam ser responsabilizados pela sua conservação e protecção. A premente questão da dispersão do património deveria também ser solucionada, impedindo a saída para o estrangeiro de conjuntos azulejares relevantes, medida que se articulava com a questão da classificação de bens materiais.

Finalmente, Santos Simões defendia que a responsabilidade pela definição de uma política de classificação e inventariação do azulejo deveria competir a um órgão da tutela, que veio a ser o Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA). Na sequência desta sugestão, o MNAA recolheu, durante décadas, grande número de conjuntos de azulejos, alguns de proveniência conhecida, outros nem tanto, de maior ou menor valor artístico, tendo recebido vários revestimentos oriundos de edifícios religiosos e civis, muitos deles entretanto demolidos (HENRIQUES, 2014: 18-21).

Tal imenso volume de azulejos, aparentemente sem critério de escolha, acabou por gerar problemas ao nível da sustentabilidade das reservas e da prossecução das funções museológicas. Uma das principais dificuldades residia na inventariação, processo no decorrer do qual se registava a incipiente, ou mesmo inexistente, documentação que acompanhava a incorporação dos azulejos, atenta a incompleta identificação das espécies, perdendo-se elementos como proveniência, datas de entrada ou processo de aquisição, informação relevante sem a qual a colecção se desvaloriza sob o ponto de vista museográfico (SIMÕES, 2001: 110-114).

Num documento posteriormente publicado por Santos Simões, observa-se, no entanto, que em pouco tempo havia sido possível perceber que, entre tão dispersa colecção, havia casos de su-

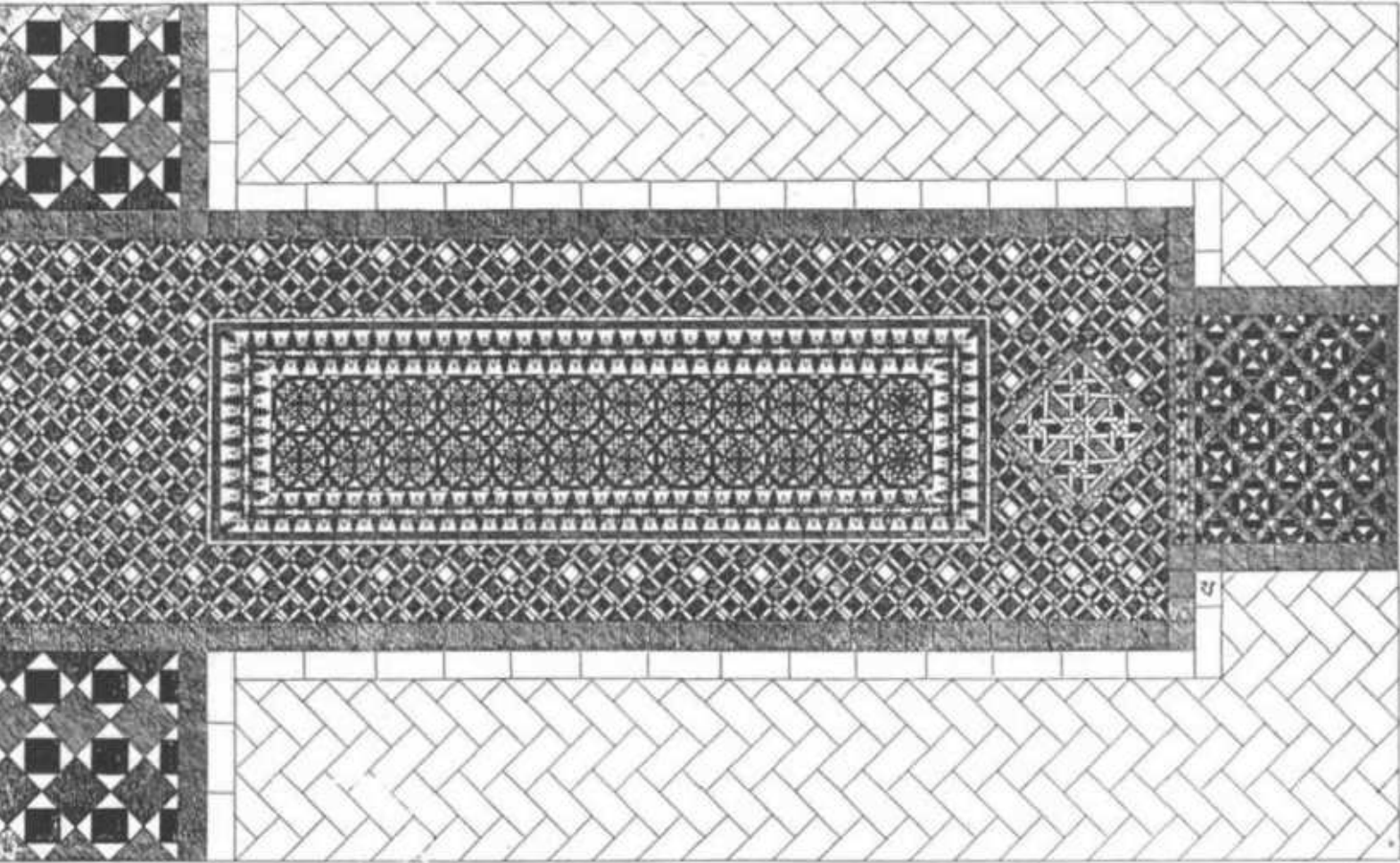


Fig. 51: Gabinete de restauro e conservação dos azulejos da Sé Velha de Coimbra.

Fig. 52: Desenho elaborado pelo pintor espanhol Enrique Casanova (1850-1913) no qual é feito um registo do pavimento em técnica de alicatado que se encontra na Capela do Paço da vila de Sintra.

⁴ - Projecto integrado no ARTIS- Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, em colaboração com o Museu Nacional do Azulejo. O Sistema Az Infinitum é desenvolvido pela empresa Sistemas do Futuro. Acessível em: http://redeazulejo.lettras.ulisboa.pt/pesquisa-az/imove_l_pesquisa.aspx.

⁵ - Consultado no Diário da República Electrónico no dia 15 de Junho de 2022: <https://dre.pt/dre/detalhe/lei/79-2017-108016474>.



premo valor artístico e histórico e de imprescindível exposição museográfica, reconhecendo que a colecção, apesar de numerosa “*contém espécies de interesse e valor artístico-arqueológico podendo, se devidamente seleccionadas e apresentadas, constituir interessante e valioso núcleo*” (NÓBREGA, 2015: 3).

Torna-se igualmente pertinente entender de que forma é que o azulejo é pensado para, não só, transformar o espaço onde vai ser aplicado, como igualmente para o enriquecer, de tal modo que seja parte intrinsecamente caracterizadora e indispensável do mesmo.

Por todo o território nacional, pode-se constatar a sistemática presença de azulejos como elemento integrante da arquitectura, desde um pequeno painel onde consta o nome de uma rua, ou num mural com determinada cena histórica ou alegórica, ou no revestimento de alguma igreja secular, nos edifícios de variados tipos em diversas cidades, ou - no caso de Lisboa - nas estações do metro, cada qual com as suas características próprias de uma época ou estilo.

O azulejo em Portugal distingue-se de outras aplicações congéneres, noutras partes do mundo, pela relação unívoca que estabelece com o espaço arquitectónico para o qual foi concebido e todo o programa iconográfico ajusta e respeita uma harmonia entre a arquitectura e a cerâmica de revestimento. Sendo consensual que os azulejos estão intimamente ligados ao espaço para onde foram concebidos e com os quais se articulam, pelo que o facto de serem retirados da arquitectura original traduz, desde logo, uma significativa perda de leitura e de contexto.

Contrariar esta perda de sentido é um dos objectivos do Projecto de Proveniências que tem vindo a ser desenvolvido pela equipa do Az Infinitum - Sistema de Referência e Indexação de Azulejo ⁴ que, tendo por base investigações realizadas pelos seus colaboradores e associados, aposta no cruzamento de informação rebatida no seu sistema de inventário. Esta ferramenta multi-relacional permite adicionar informação a edifícios existentes ou mesmo a edifícios já demolidos. Cruzando bases de dados de inventário arquitectónicos, este complexo sistema de informação permite associar painéis de azulejo, que integrem actualmente diferentes colecções, à sua proveniência (SILVA, 2022: 9-11).

A título de exemplo, salienta-se o caso de um painel que integrou a exposição de 1947, então designado como painel de macacarias (Cat. 34) e proveniente da Quinta de Santo António da Cadriceira, Turcifal, Torres Vedras, actualmente na colecção do Museu Nacional do Azulejo (MNAz 400). Alguns dos painéis desta Quinta subsistiram até à actualidade, mas dispersos em diferentes locais (NÓBREGA, 2015: 13).

Assim, tendo em conta o referido Projecto de Proveniências, é possível reunir estes "fragmentos", ainda que virtualmente, e reconstituir parte do que foram os seus revestimentos originais. Sabe-se hoje que, para além do painel de macacarias que pertence ao MNAz, o painel “Caça ao Leopardo”, na mesma colecção (MNAz 137), também teria pertencido à dita Quinta de Torres Vedras. A mesma proveniência é ainda partilhada por três painéis que integram a Colecção Berardo no Funchal (um painel de macacarias, outro representando uma Sereia e um Tritão e outro ainda representando uma Fábula) (BENTO, 2009), e outros pertencentes ao Museu Municipal de Torres Vedras (BENTO, 1947: 35).

Para além destes exemplos referidos, nas duas últimas décadas, muito se tem feito para a divulgação e estudo do azulejo, destacando-se a sua importância no panorama arquitectónico nacional, o que teve até repercussões a nível legislativo. De tal modo que, a 18 de Agosto de 2017, entrou em vigor a lei nº79/2017 que interdita a demolição de fachadas azulejadas e a remoção de azulejos das mesmas em todo o território nacional ⁵. Revela-se assim uma nova forma de pensamento, que atribui ao azulejo mais relevância do que a peça em si, isto é, valoriza a sua relação com o valor patrimonial de que se pode revestir, quando relacionado com a arquitectura. Esta lei faz jus ao pensamento actual de relação entre ambos os temas, evidenciando a importância desta relação para a compreensão do panorama arquitectónico português. Nesta mesma linha de pensamento, a Direcção-Geral do Património Cultural subme-

Fig. 53: O conjunto de painéis figurativos pertencentes à Quinta de Santo António da Cadriceira, em Torres Vedras, é notável tanto pela sua expressão artística como simbólica. Infelizmente os painéis foram dispersos não se sabendo a sua completa localização, e como tal, não se podendo fazer uma análise completa do seu significado. Actualmente dois dos painéis estão expostos no Museu Nacional do Azulejo e outros três na Colecção Berardo.

teu a candidatura do azulejo português a Património da Humanidade, que segundo o argumento do Secretário de Estado Jorge Barreto Xavier “*na nosso país passaram a ser utilizados de uma maneira original, criando uma arquitectura ilusória*”, abordando assim a relação entre a aplicação do azulejo e a transformação do espaço construído ⁶.

O tema do azulejo e da sua aplicação na arquitectura torna-se cada vez mais pertinente, impondo-se uma abordagem na qual se estude de que modo se transforma o espaço arquitectónico pela utilização do azulejo. Referindo ainda as palavras de Jorge Barreto Xavier sobre o tema “O azulejo português, ao longo dos últimos anos, tem vindo a ganhar destaque a nível internacional, servindo de inspiração, nomeadamente, a muitos costureiros e designers e está cada vez mais presente um pouco por todo o espaço lusófono” ⁷.



⁶ - Declarações feitas no âmbito da apresentação da candidatura, tendo as mesmas sido consultadas no dia 15 de Junho de 2022: <https://www.jn.pt/artes/azulejo-portugues-vai-candidatar-se-a-patrimonio-da-humanidade-4568440.html>.

⁷ - Consultado no ArchDaily no dia 15 de Junho de 2022: <https://www.archdaily.com.br/br/767288/azulejo-portugues-e-candidato-a-lista-de-patrimonio-da-humanidade>.



CAPÍTULO III - ENQUADRAMENTO HISTÓRICO AZULEJARIA NA ARQUITECTURA

Muito embora se conheçam, desde o século XVI, referências a pintores de azulejo - e é provável que se encontrem muitos pontos de contacto com a situação vivida no século XVIII -, foi a partir das últimas décadas de seiscentos, com a assunção da azulejaria figurativa azul e branca, que os pintores ganharam uma renovada importância no contexto da produção azulejar, como detentores de um conhecimento específico e diverso do âmbito oficial das olarias.

Rosário Salema de Carvalho, Celso Mangucci - 2018

O uso do azulejo, enquanto elemento integrado na arquitectura, traduz um certo espírito de renovada continuidade que tem sido amplamente debatido em Portugal no quadro de um conjunto de significações (artísticas, decorativas, funcionais e técnicas).

Esta dinâmica de contínua renovação e aproveitamento do azulejo, em que este assume diferentes funções e níveis de protagonismo, denota uma forma específica de cultura material, cuja expressividade se pode reconduzir à noção de património cultural.

Paralelamente, o gosto pelo azulejo e a sua escolha como opção estética e técnica, faz-se notar pela variedade e riqueza com que a cultura azulejar se tem manifestado ao longo dos séculos, pela sua expansão em toda a Europa e com especial enfoque na zona mediterrânica, o que nos remete para a íntima relação entre a matéria do azulejo e os aspectos menos tangíveis da sua manifestação.

O património cultural sustenta-se em vectores materiais, dando corpo à designação de património cultural material. Por sua vez, o património material tem necessariamente uma dimensão imaterial, que reside no seu núcleo de significado e valor, sendo esta dimensão entendida como constituindo o património cultural imaterial.

Importa salientar que a problemática do valor cultural está intimamente associada à relação entre materialidade e imaterialidade, recordando que “se há algo que define o património enquanto herança cultural, e que é comum a todas as suas acções contemporâneas, esse algo é a imaterialidade” (JORGE, 2002).

Em síntese, a imaterialidade relacionada com o azulejo enquanto elemento integrado na arquitectura, diz respeito aos valores, crenças e significados sociais associados ao uso da matéria azulejar e, sobretudo, ao “gosto” pelo seu uso no património edificado, o que desde logo suscita questões como: “O que é que o “gosto” pelo azulejo nos revela sobre uma determinada cultura material secular? O que é que esse “gosto” nos conta sobre um certo sentido de fazer, contextualizar, representar, significar e valorar o mundo social?

Enquanto o património tangível facilmente sobrevive ao seu criador, as manifestações imateriais estão intimamente associadas às comunidades e à memória colectiva, estabelecendo uma ligação real, mas também simbólica, entre gerações (LAMY, 2003: 46).

O estudo das dimensões imateriais que atribuem significado e contextualizam o edificado e aos seus componentes alarga o conhecimento sobre esse constructo material e sobre os contextos em que se fez notar, possibilitando uma classificação mais exacta de cada um deles e uma percepção mais abrangente da importância que tiveram no seu tempo.



Fig. 59: Túmulo de D. Pedro Martins localizado no lado esquerdo do transepto da Sé Velha de Coimbra.

Fig. 60: Pavimento da Igreja de San Michele em Anacapri realizado em azulejos e representando o paraíso na terra, autoria de Leonardo Chianese em 1761.

8 - A noção de património cultural remonta a finais do século XVIII, no contexto social despoletado pela Revolução Francesa, abrangendo os monumentos históricos, designadamente os vestígios da Antiguidade, os edifícios religiosos da Idade Média e alguns castelos (CHOAY, 2006: 12); a partir de 1950, outros tipos de bens são incluídos no vasto escopo do conceito de património cultural, como a arquitectura vernácula, os centros históricos e as paisagens culturais; mais recentemente, a noção ganha nova abrangência com o reconhecimento da vertente imaterial do património edificado (CHOAY, 2005: 21).

9 - Estes aspectos imateriais da materialidade do azulejo foram, aliás, parte dos fundamentos de relevo na preparação da candidatura do azulejo português a Património da Humanidade da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e Cultura (UNESCO).

10 - A transmissão do conhecimento assume importância relevante no processo de salvaguarda do património cultural imaterial e os inventários podem aportar informação bastante útil neste sentido.



AZULEJARIA NA ARQUITECTURA PORTUGUESA

O azulejo é em Portugal uma das expressões mais fortes da cultura do País e, seguramente, um dos seus contributos mais originais para o património artístico mundial. A marca da originalidade desta arte deve ser procurada não tanto no objecto cerâmico quadrado que a constitui, mas no modo como essa unidade se multiplica.

João Castel-Brando Pereira - 1998

O azulejo, tal como hoje o conhecemos, é uma peça de cerâmica de pequena espessura, normalmente quadrada, com uma das faces vidradas, tradicionalmente formatada em 14x14 cm, que resulta da cozedura de esmalte que o reveste, tornando-o resplandecente e impermeável. Estas características fazem com que tenham sido escolhidos como revestimento ideal de forma a assegurar uma maior salubridade do espaço.

As peças em azulejo podem ser lisas, relevadas, monocromáticas ou policromáticas. São utilizadas no revestimento de obras arquitectónicas, aplicam-se tanto nos interiores, como nos exteriores e trabalham várias texturas, bem como diferentes padrões e elementos decorativos, expondo episódios, cenas alegóricas, religiosas e históricas, em função do contexto da sua utilização. O seu alinhamento, enquanto ornamento, não só se cinge ao complemento de várias tendências artísticas, mas também à estetização artística e identitária do espaço que representam, que incorporam e no qual se inserem.

A origem do conceito de azulejo, ou tijolo vidrado, remonta ao antigo Egipto e Mesopotâmia, tendo conhecido expansão geográfica expressiva com a presença islâmica na região mediterrânica, propagando-se por toda a Península Ibérica. Assim, artesãos muçulmanos fixaram-se em vários pontos da península, desenvolvendo a arte do azulejo e criando assim aquele que viria a ser um dos elementos mais marcantes da arquitectura mudéjar. Esta expressão artística teve especial relevo na actual zona da Andaluzia, muito pelo facto, de ter sido aquela que registou ocupação muçulmana até mais tarde (BRANDÃO, 2021).

O lugar de destaque que o azulejo assumiu em terras lusitanas, ainda que numa primeira fase só a nível de aplicação, espoletou em 1498, aquando de uma visita do monarca D. Manuel I (1469-1521) a Espanha, onde se encantou com azulejaria Sevilhana. D. Manuel I decidiu, então, importar azulejos para uma das suas principais residências, o Palácio Nacional de Sintra, mesclando-os com a arquitectura tardo-gótica que marcava este espaço (BRANDÃO, 2021).

A aplicação do azulejo foi gradativamente ampliando-se e implementando-se na arquitectura nacional. Ao longo da primeira metade do século XVI os azulejos, principalmente sevilhanos, de padrão tendencialmente com temas renascentistas decorou tanto espaços de cariz religioso como de arquitectura civil.



Fig. 61: Igreja de Santa Maria de Marvila em Santarém (Fotografia de Carolina Lecoq).

Fig. 62: Pavimento do quarto de D. Afonso VI no Palácio Nacional de Sintra, exemplar que utiliza o cruzamento entre azulejos em técnica de corda-seca e azulejos alicatados.



De Itália veio a majólica, trazida por *Francisco Niculoso Pisano* (1450-1529) para a península, que originou a criação de oficinas de cerâmica dessa técnica, complementadas pela chegada de vários artistas flamengos. O século XVI estendia, assim, a oportunidade de concretizar a mudança do “gosto” por temas mais vegetalistas e de composição mais livre devido à maior liberdade de expressão manual que esta nova técnica permitia (MECO, 1993: 44-49).

Com o crescente abandono das influências mouriscas, chega uma vontade de representar elementos de arquitectura de forma a influir o seu aspecto ilusório, para além de uma manieirista obsessão nos pormenores decorativos, como anjos, vasos, flores ou frutas. É também neste contexto que o azulejo passa a ser preenchido com temas de cariz arquitectónico como volutas, fontes, medalhões, entre muitos outros, bem como uma reinterpretação de motivos originários da Arquitectura Clássica, como bucrânios, mascarões, grinaldas... O seu valor e estima foi crescendo gradualmente, ombreando com a pintura mural então célebre (MECO, 1993: 14).

- 1ª fila: azulejos em técnica de corda-seca conservados no Palácio Nacional de Sintra (Fig. 63, 64), Museu Nacional do Azulejo (Fig. 65, 66) e Igreja de Santa Maria do Castelo (Fig. 67), no qual é utilizada uma decoração de influência islâmica;
- 2ª fila: azulejos em técnica de aresta aplicados nos frontais de altar da capela do Palácio Nacional de Sintra, apresentando decorações de influência renascentista e gótica (Fig. 68, 69, 70, 71 e 72);
- 3ª fila: ao longo do referido período cronológico foram sendo desenvolvidas distintas técnicas na produção do azulejo, das quais se destacam o alicatado (Fig. 73), as rajólas de Manises (Fig. 74), corda-seca (Fig. 75), aresta (Fig. 76), e finalmente, em técnica de relevo (Fig. 77). Apesar de muito distintas, e de muitas vezes terem centro de produção distintos, é muito comum encontrar um espaço com azulejos de diferentes técnicas.
- 4ª fila: era comum um mesmo padrão ser aplicado em diferentes técnicas e com diferentes paletas cromáticas, no qual, nos dois primeiros exemplos se podem observar dois azulejos com as mesmas cores, no entanto, um é em técnica de corda-seca (Fig. 78) e outro em aresta (Fig. 79). Nos dois seguintes apesar de ambos serem elaborados na mesma técnica, utilizam cores bastante distintas denunciando diferentes locais de produção (Fig. 80, 81). O último exemplar é produzido na técnica de majólica sendo um raro exemplar da utilização desta técnica com motivos islâmicos (Fig. 82).



Fig. 83: Azulejo em técnica de esgrafitado com representação de porta em dupla ferradura, reserva do Palácio Nacional de Sintra.

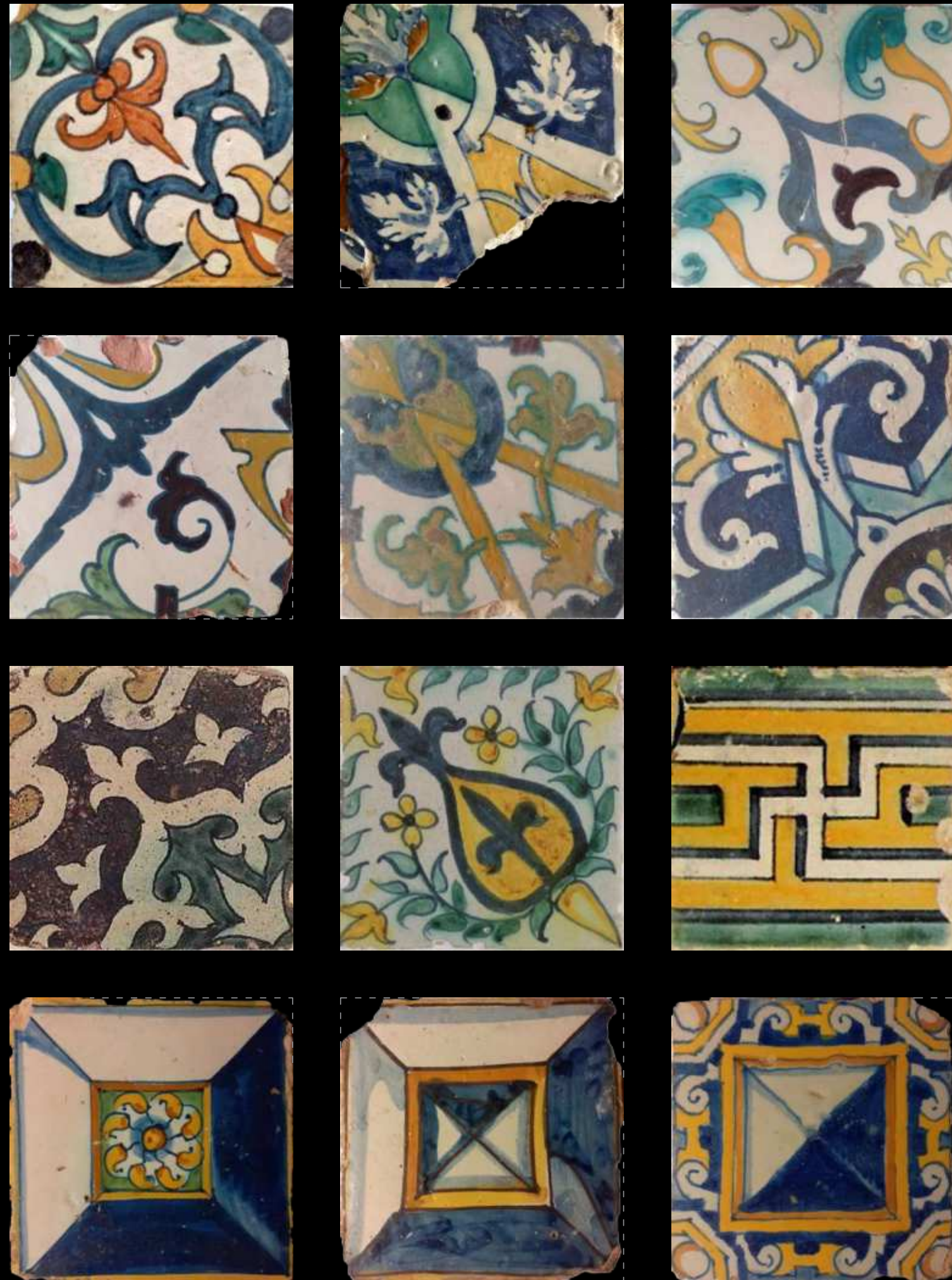
Fig. 84: Janela na Praça Pedro Nunes em Alcáçer do Sal.

Fig. 85: Azulejo em técnica de esgrafitado com representação de porta medieval, reserva do Palácio Nacional de Sintra.

Fig. 86: Porta de habitação na Travessa do Megué em Évora.

Fig. 87: Azulejo em técnica de esgrafitado com representação de muralha e seteira, reserva do Palácio Nacional de Sintra.

Fig. 88: Seteira no castelo de Viana do Alentejo.



Simultaneamente, surge uma outra forma de expressão estética, os enxaquetados, solução menos dispendiosa, disposta em axadrezado no revestimento de grandes superfícies de monumentos religiosos. Estes, apresentando-se de forma diagonal numa singular dinâmica visual, assentam numa paleta bicromática ou policromática. Esta tipologia decorativa arrastou-se até ao início do século XVII, muito pelo facto de que com a perda da independência tenha havido uma menor aposta na produção de azulejo figurativo, e por consequência, mais dispendioso. Esta situação só se alterou no período pós-Restauração no qual a produção de azulejo ganha um investimento sem precedentes (MECO, 1993: 123).

É a partir destes trabalhos mais ornamentados e diversificados que volta a surgir o azulejo de tapete, mais colorido e exótico, apostando em representações que misturavam os elementos vegetalistas com a geometria, vindo a ocupar por completo as encomendas azulejares da época. Esta aceitação foi de tal forma grande que para além de ter existido um aumento exponencial por encomendas de azulejos, houve vários casos em que se ocultaram frescos com este novo elemento decorativo

Nas primeiras três filas é possível observar alguns exemplos de azulejaria produzida em território nacional da segunda metade do século XVI (Fig. 89 à 97). Existe uma grande riqueza decorativa, reforçada com o cruzamento entre diversas cores e alternando entre fundos com distintas tonalidades. Em termos de estrutura decorativa é uma assumida preferência pelos módulos 2x2, ou seja, dois azulejos ao alto por dois de lado, formando assim uma quadra com um centro de rotação ao centro. Na última fila é possível observar três variantes do vulgarmente conhecido por "ponta de diamante" que simula uma pirâmide de forma a criar diferentes efeitos de luz/sombra (Fig. 98, 99, 100). A Fig. 101, é um painel de autoria de *Francisco Niculoso Pisano* abordando o tema da "Anunciação à Virgem", tratando-se de uma encomenda realizada para o Mosteiro de São Bento de Cástris em Évora e que actualmente se encontra exposto no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo (Fotografia de Carolina Lecoq).

Fig. 102: Capela do lado do Evangelho da Igreja de Santa Maria de Marvila em Santarém.



Apesar deste regresso ao azulejo de padrão, e por consequência decorado, o século XVII não registou o mesmo processo evolutivo tanto a nível técnico como decorativo que se tinha verificado na centúria anterior. A razão para este facto é a ocupação Filipina, à respectiva ausência de Corte, algo que reduzia drasticamente a evolução do gosto artístico, e a Guerra da Independência que se arrastou durante vários anos. Este panorama isolou os ceramistas dos círculos de arte europeus o que favoreceu as produções mais regionais e de gosto mais popular, em detrimento das “obras de escola” mais influenciadas pelas regras formais (MECO, 1985: 26).

Para além das influências orientais, que trariam o azul da porcelana chinesa e o dinamismo exuberante e brilhante dos ornamentos e tecidos, vieram as italianas, que originaram o surgimento dos azulejos grotescos (por ex.: Mosteiro da Graça, em Lisboa). O burlesco é a nota dominante, rodeado e contextualizado num fantástico de caos e de incoerência, não obstante o seu realismo da cenografia. Tudo isto sem esquecer o que chegou da zona da Flandres, por via da familiarização com as gravuras dessa região.

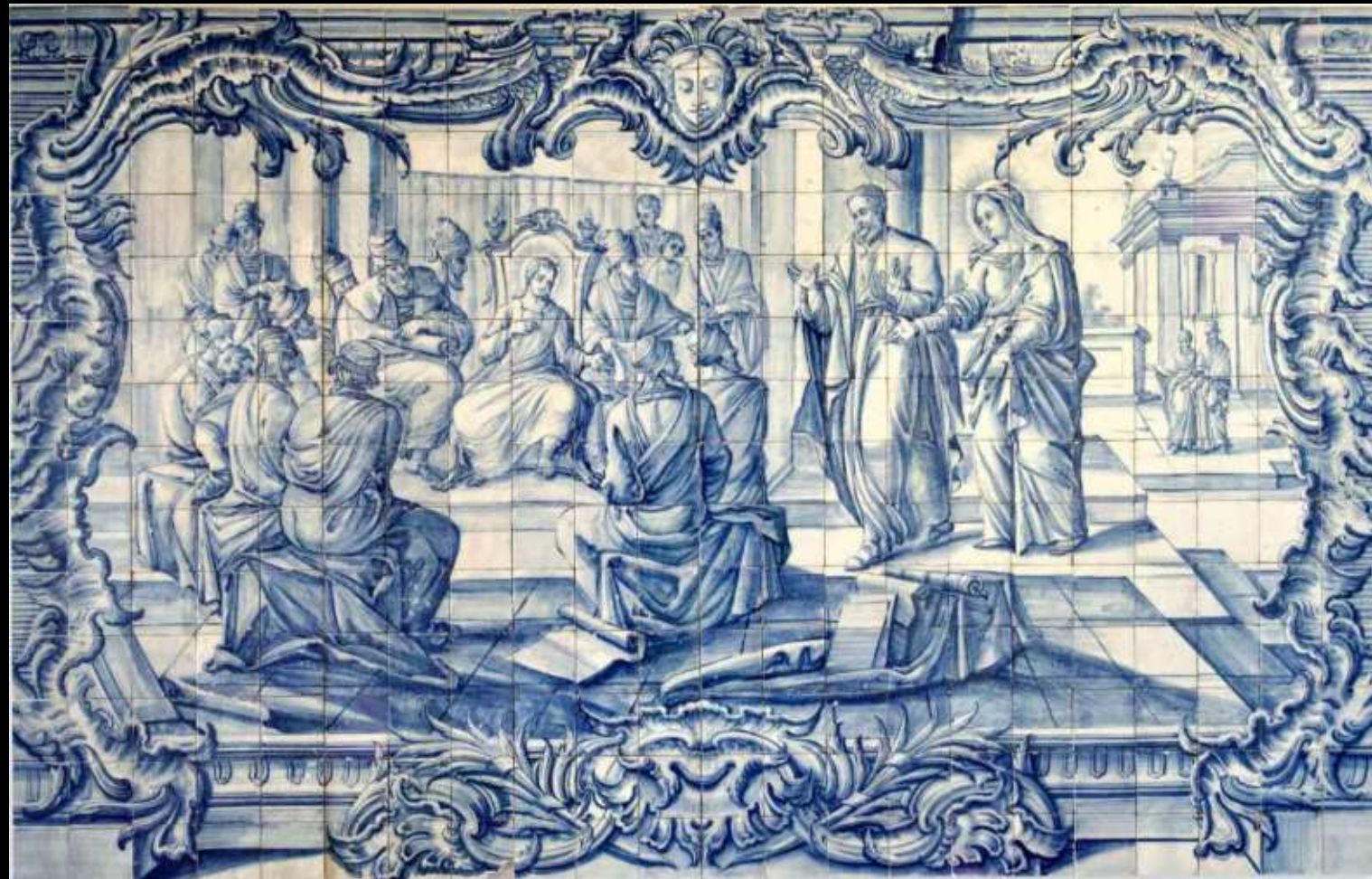
No fim do século XVII, surgem os matizados com azul e branco inspirados na cerâmica chinesa, e que se tornariam a principal referência da azulejaria daí em diante. Soçobra a tendência pelas miniaturas, preferindo-se expressões com maiores dimensões, mais adequadas aos contextos arquitectónicos da época. A aplicação do azul sobre o fundo branco, para além de permitir que a pintura se concentre, evidencia o valor e a qualidade do traço, o que incentiva as oficinas nacionais a competir com as referências flamengas e é neste panorama que a produção portuguesa dispara.

Assim, e vindo dos Países Baixos, a azulejaria nacional entra em contacto com os azulejos de *Delft*, sendo conhecidos pelas suas figuras avulsas que abordam os mais variados temas sociais, religiosos e militares. Esta tipologia decorativa ganhou muita fama no panorama nacional, tratando-se de um azulejo rápido e barato na sua produção, era especialmente adequado aos ceramistas que estavam no processo de aprendizagem da arte do azulejo. Neste sentido pode-se sugerir que a figura avulsa foi o início da democratização desta arte tendo-se aplicado principalmente em arquitectura civil tanto privada como pública, sendo que ainda hoje é possível encontrar várias fontes e jardins com a presença destes azulejos.

Na página anterior são observáveis diversos exemplos de azulejaria portuguesa da primeira metade do século XVII. Fig. 103 e 109: dois exemplares de decoração com “grotescos”, estando o primeiro aplicado na Igreja de Nossa Senhora da Graça do Divor, e o segundo na Igreja de Nossa Senhora da Pedra no Freixial. Na segunda coluna encontram-se painéis de “tapete” com motivos fitomórficos, demonstrando um grande domínio na composição e uma necessidade de criação de motivos com uma maior escala para assim poder preencher grandes superfícies. O primeiro exemplar encontra-se exposto no Museu Nacional do Azulejo (Fig. 104), o segundo pode ser observado no Mosteiro da Cartuxa em Évora (Fig. 105), e o terceiro tem a sua representação mais notável na Igreja de Santa Marvília em Santarém, tendo inclusive ficado conhecido por esse nome (Fig. 106). Na terceira coluna estão dois exemplares de pequenos painéis policromos com representações de símbolos religiosos, mais concretamente, o Santíssimo Sacramento, estando o primeiro exemplar aplicado na Igreja do Conde de Castro Guimarães em Cascais (Fig. 107), e o segundo na Igreja de São Lourenço dos Francos na Lourinhã (Fig. 108) (Fotografia de Luís Duarte).

Fig. 109: Painel dos primeiros anos do século XVII com uma estrutura decorativa organizada em “X”, denunciando ainda uma forte influência nos enxaquetados. Ao centro encontra-se representando o brasão da Monarquia Francesa o que indica que se tratará de uma encomenda realizada por alguém directamente ligado à “Cada de Bourbon”.





Com o contributo de Gabriel del Barco (1649-1701), vindo de Espanha, surge uma vaga de mestres lisboetas (António de Oliveira Bernardes (1662-1732), o seu filho Policarpo de Oliveira Bernardes (1695-1778), Manuel dos Santos, e P.M.P., que manteve o anonimato até à sua morte). O exterior perde importância e as encomendas para trabalhos de azulejaria exclusivamente nacional aumentam exponencialmente (MANGUCCI, 2020: Anexo 1 p.9). A estética, muito perfumada pela arte barroca, levou a que os azulejos fossem trabalhados de um modo cada vez mais exuberante, retractando contextos do quotidiano cortesão, para além das habituais alegorias e dos episódios bíblicos. Os ornamentos, por si só, são aplicados com o intuito de suscitar ilusões de óptica, para além de serem usados com base no *chiaroscuro*, buscando os contrastes entre o escuro e o claro. É neste contexto que surge a *albarrada*, surgindo com um carácter mais liberalizado no traçado, com figuras de jarras com flores, mais vegetalista e exótico que o normal, mas com fundamentos geométricos. É também neste contexto que a “arquitetura fingida” ganha especial destaque na azulejaria, sendo realizadas representações de portas, janelas, frisos, colunas, entre muitos outros elementos arquitectónicos, de forma a atribuir uma maior espacialidade ao local onde eram aplicados.

É vasta a literatura que chega de artistas franceses, que alimentam a vontade de conferir vitalidade e variedade ao trabalho de azulejaria, procurando recorrer e espalhar os côncavos e convexos (na volumetria), os entrelaçados, as flores e os frutos, entre outras concepções arquitectónicas. As igrejas tornaram-se totalmente revestidas pelos ondulantes azulejos, incluindo as abóbadas e os tectos, que complementam a própria talha dourada das mesmas (MECO, 1993: 144-154).

A segunda metade do século XVIII trazia, de França, o rococó, transpondo-o sucessivamente para o azulejo. Com as molduras a perderem parte do seu volume, chegam as flores e as folhas com maior relevância, que aconchegam as cenas bucólicas idilizadas pelos mestres de azulejaria, dinamizando a arquitectura com a sua disposição diagonal (MECO, 1993: 118-121).

Fig. 110 e 111: A representação religiosa ganha uma nova escala, comparativamente ao século anterior, através da utilização de grandes painéis de azulejo destinados a cobrir as paredes das igrejas e dos grandes palácios que estavam a ser construídos nessa época (Fotografia de Carolina Lecoq).

Fig. 112: A cozinha do Mosteiro de Alcobaça é um exemplo pragmático da utilização do azulejo durante o século XVIII, no qual todo o espaço interior foi forrado por azulejos brancos, de forma a que transmitisse uma maior sensação de limpeza e higiene, enquanto que as molduras que contornam os elementos arquitectónicos pré-existentis é decorada com um friso azul que realça os diferentes volumes e formas arquitectónicas.

Fig. 113: Autores como Gabriel del Barco, autor do painel do lado direito com a representação de São Francisco, ganham destaque pela expressividade e pela maior plasticidade que conferiam ao azulejo (Fotografia de Carolina Lecoq).





Porém, o terramoto de 1755 tornou urgente a reconstrução da cidade de Lisboa, levando a que o azulejo de padrão voltasse a ser o mais massivamente produzido tornando-o, mais do que uma mera peça, uma linha de orientação própria da cidade. De baixo custo, permitia a aplicação rápida nas várias fachadas dos edifícios. A sua estrutura decorativa estava intimamente associada com as necessidades arquitectónicas do momento, neste sentido, o fundo dos azulejos era sempre branco, de forma a trazer mais luz para o interior do espaço e as cores utilizadas eram tendencialmente claras para reforçar o mesmo objectivo. A estrutura decorativa era sempre organizada em “X” o que deixa supor uma relação visual com a “gaiola pombalina”.

O neoclassicismo também se fez sentir neste período, descartando a primazia decorativa, pensando mais em razão e em utilidade, levando a uma maior profissionalização dos seus obreiros e pintores. Os temas religiosos perdem força, ficando tendencialmente resumidos a pequenos painéis para se colocar no exterior das casas, em oposição os temas civis ganham principal destaque. É também neste momento, e muito devido ao revivalismo dos temas renascentistas, que os grotescos voltam a ganhar destaque, no entanto, representados de uma forma mais simples e com linhas mais finas e leves. As cenas com representações cotidianas, bucólicas e satíricas preenchem as divisões internas dos palácios, bem como os seus respectivos jardins. Progressivamente desaparecem os painéis a azul e branco, sendo substituídos por cores suaves como o amarelo, verde e vinoso continuando assim a tendência começada pelos azulejos pombalinos.

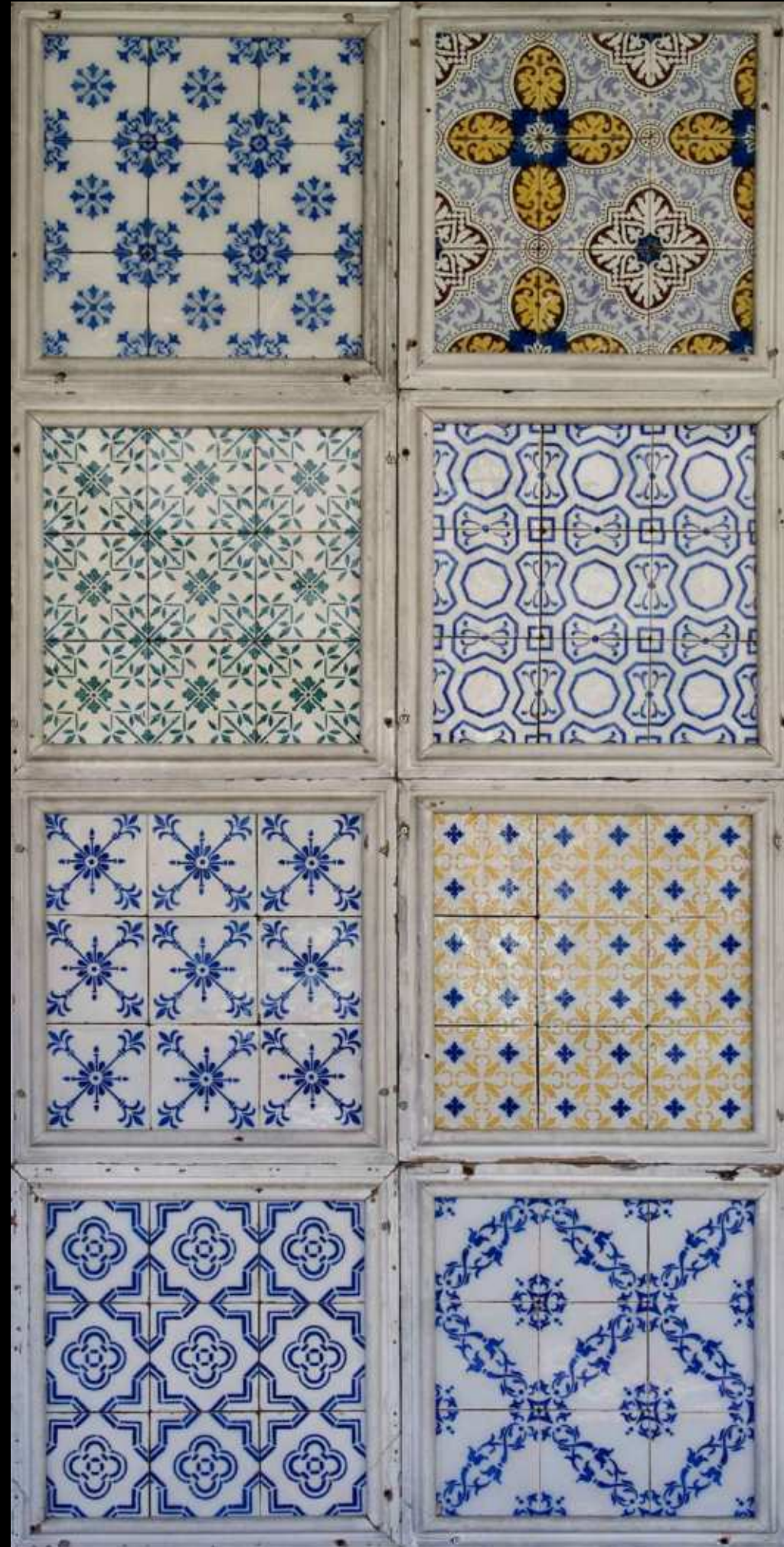
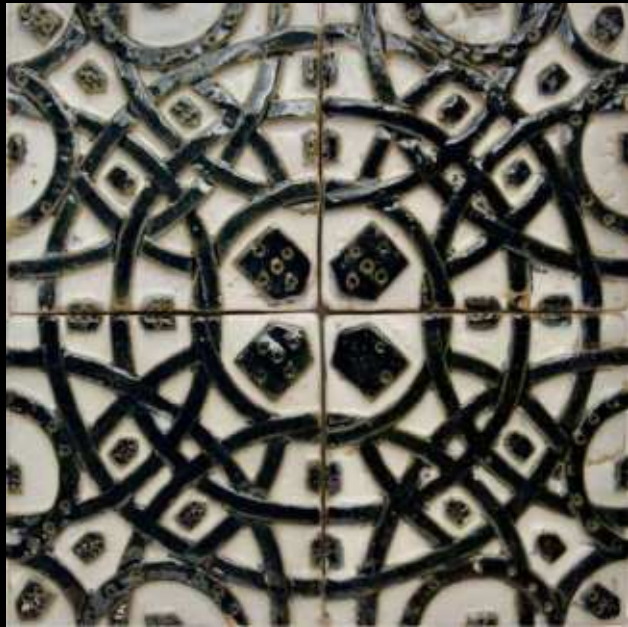
No século XIX, com as invasões napoleónicas e com a ida da família real para o Brasil, assistiu-se a um decréscimo da produção de azulejos e da construção arquitectónica, tendo a produção de azulejos crescido, desta feita, no Brasil, com especial destaque para o norte do país. Notou-se uma tendência para a sua aplicação no revestimento total de fachadas de vários espaços arquitectónicos, pelas características térmicas e robustez do azulejo. O azulejo, por si só, permitia arrefecer o interior e reflectir o calor, repelindo as fortes chuvas tropicais do território brasileiro (SAMPALHO, BOTHELHO, 2000).

No rescaldo da Guerra Civil, o azulejo manteve-se como recurso acessório de vários edifícios civis e comerciais existindo resquícios desses trabalhos em residências e outros espaços urbanos,



Em ambas as páginas estão registados painéis que se encontram expostos no Museu Nacional do Azulejo. Com o Rococó a representação de contextos sociais ganha maior destaque, existindo uma redução significativa nos temas religiosos (Fig. 114, 115). A Fig. 116 é um desses exemplos, no qual, foi representado um contexto social oriental, demonstrando o interesse que existia por essa cultura.

Fig. 117: é possível observar um painel realizado pela Real Fábrica do Rato em Lisboa, por volta de 1800, no qual é contada a história do chapeleiro António Joaquim Carneiro, sendo um dos primeiros exemplos em que o azulejo começava a ter alguma relação com o tema do comércio. Todas as fotografias são da autoria de Carolina Lecoq.



em Salvador da Baía (Ordem Terceira de São Francisco de Salvador), em Campinas (Palácio dos Azulejos, Museu da Imagem e do Som) e no Rio de Janeiro (Igreja do Outeiro da Glória). Ultrapassadas as instabilidades políticas que assolaram Portugal, a produção azulejar adaptou-se às novas concepções de estética e de aplicação, usando-se métodos que os migrantes nacionais traziam, com fachadas totalmente forradas a azulejo e adoptando-se novos recursos industriais na sua produção.

Surge então outra fase da história da azulejaria portuguesa, conhecida pela relevância do azulejo de fachada, que também se fez sentir nos suportes arquitectónicos dos edifícios, decorados com vasos cerâmicos e estátuas alegóricas, que ainda existem em Portugal e no Brasil. A decoração volta a ser estruturada por azulejos de padrão, muito pelo facto de que aliando isso a métodos mais industriais de produção permitia um fabrico mais rápido e mais barato. Os principais núcleos de elaboração de azulejos eram Lisboa (Fábrica Viúva Lamego) e Porto (Fábrica de Cerâmica das Devesas, em Vila Nova de Gaia) (CALADO, 1997: 11-12).

Com o período romântico surgem trabalhos figurativos como os de Luís Ferreira (com alegorias e vários detalhes bucólicos) e de Jorge Colaço (numa perspectiva historicista), desenhador que atingiu invejável notoriedade com os vinte mil azulejos que apresentou na Estação de São Bento (Porto), para além das intervenções na Igreja de Santo Ildefonso e na Igreja dos Congregados, no Palácio Hotel do Buçaco e até num tríptico no Palácio de Windsor, em Inglaterra. Apesar desta via figurativa, o Romantismo não se privou das suas tendências - expressas em azulejos de padrão aplicados no exterior, capazes de arrefecer as cargas emitidas pelas fachadas urbanas e, aplicados no interior, de forma a trazer mais cor e decoração para a privacidade da habitação (MECO, 1993: 87).

Na transição para o século XX, a diversificação produtiva teve um exponencial crescimento no panorama da Arte Nova, manifestando-se com Rafael Bordalo Pinheiro (1846-1905) e Jorge Barradas (1894-1971). A obra de ambos assumiu um certo pendor nacionalista até se reconfigurar na política arquitectónica assumida pelo Estado Novo, que veio a preterir o azulejo, substituindo-o pelo mármore.



Fig. 118 à 123: tMovimentos artísticos como o Revivalismo ou a Arte Nova utilizaram muito o azulejo, principalmente o azulejo de fachada que serviu como importante elemento de renovação arquitectónica e urbanística, aqui representados com exemplares que se encontram expostos no Museu Nacional do Azulejo. Todas as fotografias são da autoria de Carolina Lecoq.



Em meados do século, outros nomes se destacaram evidenciando uma inequívoca vontade de valorizar o património azulejar, dos quais desde logo se destacam: Maria Keil (1914-2012), pela modernidade e inovação da sua obra, que se traduz numa linguagem geometricamente simplista e renovada, de certo modo também inspirada no abstraccionismo; Júlio Resende, de feição expressionista; Júlio Pomar (1926-2018), num estilo marcadamente multiforme e sensorial; Sá Nogueira (1921-2002), essencialmente pictórico; João Abel Manta, figurativo e satírico; Eduardo Nery (1938-2013), eminentemente desconstructor e ilusório (MECO, 1993: 95).

O cariz peculiar que o azulejo adquiriu em Portugal foi reforçado pela consolidação do Museu Nacional do Azulejo, no antigo Mosteiro da Madre de Deus, em Lisboa, que acompanha a evolução histórica e diacrónica do azulejo como método de expressão artística nacional, para além da sua intersecção com expressões culturais internacionais, e do realismo empregue no seu desenvolvimento.

Portugal conhece várias consagrações de azulejaria, tanto na arquitectura citadina como na arquitectura rural, com diferentes descrições narrativas. O azulejo é, pois, uma das notas marcantes e perseverantes da cultura portuguesa, tanto no plano material como imaterial, mostrando-se cúmplice da metafísica religiosa e da alegoria imaginária. Mais do que um ornamento ou elemento decorativo, é uma extensão do percurso artístico e criativo de um país que, num período conturbado, não se privou de afirmar a sua identidade.

Fig. 124: Maria Keil, "O mar", Av. Infante Santo em Lisboa - 1958-59.

Fig. 125: Júlio Pomar e Alicia Jorge, Av. Infante Santo em Lisboa - 1958.

Fig. 126: Eduardo Nery, Av. Infante Santo em Lisboa - 1994.

Fig. 127: Júlio Resende, "O Café", Casa Sical no Porto - 1963-64.

Fig. 128: Querubim Lapa - Painei Enxaquetado - 1991 (Fotografia de Carolina Lecoq).





As expressões do azulejo mantêm-se como uma expressão actual, estando constantemente em processo de reinvenção e reinterpretação. Esta utilização abrange tanto a arquitectura de cariz particular como público, reforçando o cariz universal que o azulejo é capaz de atingir.

Elementos como a plasticidade, cor, materialidade, luz, textura, são desenvolvidos e adaptados ao local de aplicação, criando-se assim novas possibilidades de criação azulejar. Siza Vieira tem desenvolvido vários projectos, como o Pavilhão de Portugal em Lisboa, a Igreja de Marco de Canavezes, Capela do Monte, a intervenção na Igreja de São Francisco em Évora, ou ainda o Metro do Porto. Esta escolha pelo azulejo não se restringe a um mero elemento decorativo, mas como algo que completa o espaço arquitectónico, tanto de uma forma simbólica, no caso dos espaços religiosos, como numa forma cromática e ainda enquanto elemento que ajuda a trabalhar a luz no interior e no exterior dos edifícios.

Da autoria de Aires Mateus, o projecto de reabilitação do Farol de Santa Marta em Cascais, utiliza o azulejo como elemento estrutural do projecto, conferindo-lhe duas funcionalidades. Por um lado, as pré-existências foram completamente forradas por azulejos brancos, assinalando assim uma memória do passado que se funde com a proposta, por outro, foi atribuída uma determinada textura aos azulejos, que em união com o seu cromatismo, criam um efeito de reflexão da luz e da cor do mar. Esta intenção artística permite fundir a cobertura azulejar com o próprio edifício, conferindo-lhe uma intenção antagónica ao conceito de ter o azulejo enquanto elemento solto que é meramente aplicado sobre uma determinada superfície.

Abordando ainda o projecto da rede de metro da cidade de Lisboa, no qual cada uma das suas estações foi, e continua a ser, projectada por diversos artistas plásticos e arquitectos, o que permite atribuir aos diferentes espaços diferentes expressões artísticas.

Outros projectos que têm sido desenvolvidos em território nacional têm utilizado o azulejo de forma a procurar novas formas de integração na arquitectura, bem como novas possibilidades sensoriais para este elemento cerâmico.

Fig. 129: Intervenção no Farol de Santa Marta, Cascais, da autoria de Aires Mateus. Fotografia de Aires Mateus.

Fig. 130: Metro do Porto da autoria de Siza Vieira. Fotografia de Fernando Guerra.

Fig. 131: Capela do Monte da autoria de Siza Vieira. Fotografia de João Morgado.





PARTICULARIDADES DO REVESTIMENTO AZULEJAR NA ARQUITECTURA

Poder-se-á dizer que este facto constituiu o princípio de uma tradição secular que em Portugal se individualizou pela originalidade do uso funcional e simbólico atribuído ao Azulejo, omnipresente como revestimento arquitectónico e urbano monumental e suporte dos mais genuínos imaginários nacionais.

Paulo Henriques - 2005

A utilização do azulejo, enquanto placa cerâmica vidrada numa das superfícies, é algo que por estar intimamente ligada à arquitectura foi-se adaptando às suas várias vertentes e possibilidades. A sua utilização em contexto parietal sempre foi, e continua a ser, a mais utilizada e a que maior aceitação teve, no entanto, não se restringiu a essa função.

Em contexto Ibérico as primeiras expressões artísticas que consistiam na utilização de diferentes peças coloridas para preenchimento de uma determinada área, remontam aos mosaicos romanos compostos pela utilização de tesselas organizadas de forma a compor uma estrutura decorativa. Considerando o imenso custo de produção desta tipologia de pavimento, rapidamente se desenvolveram as lajes cerâmicas, que por ser de muito mais fácil produção tornava-se mais barata e como tal mais vulgarmente utilizada. A produção destas lajes tornou-se de tal forma importante que foram criadas fábricas de dimensão quase industrial para responder às necessidades. Apesar de esta tipologia de pavimento não ter uma vertente decorativa, não é raro encontrarem-se com símbolos geométricos ou iconográficos. Em simultâneo existiam os pavimentos formados por lajes de pedra que através das suas cores, e muitas vezes recortadas de diferentes formas, criavam padrões e motivos decorativos (TRINDADE, 2007: 164-174).

Apesar de este contexto artístico estar muito distante do azulejo, quer em termos cronológicos como técnicos, foi através dele que se criou o conceito de adornar os pavimentos com motivos decorativos que se relacionam com conceitos de cor, forma e brilho. Esta relação pode ser comprovada desde o século XIII com os importantes pavimentos cerâmicos conservados no Mosteiro de Alcobaça, no qual são utilizadas peças vidradas e recortadas com formas distintas de forma a criar padrões geométricos (TRINDADE, 2007: 164-177). Quando se tem em conta que dois dos exemplares mais antigos de azulejaria conservados em Portugal são pavimentos, ambos localizados no Palácio Nacional de Sintra, pode-se verificar que o azulejo desde meados do século XV que foi bastante utilizado em pavimentos, muitas vezes intercalado com lajes cerâmicas não vidradas.

Mantendo ainda o tema da arquitectura Medieval e a forma como influenciou o azulejo, ao se ter como referência a opção por pintar as traves interiores das coberturas, algo do qual se pode ter como referência a Igreja de Nossa Senhora da Oliveira em Guimarães, percebe-se a evolução natural para a aplicação de placas cerâmicas decoradas entre os travejamentos.



Fig. 132: Paineis de azulejos no interior da Cervejaria Trindade na Rua Nova da Trindade, Lisboa.

Fig. 133: Mosaico romano do século I a.C. encontrado na Villa Casale di S. Basilio que se localiza na Via Nomentana em Roma. Esta tipologia decorativa serviu de modelo no século XVI para a criação do "Ponto de Diamante".

Fig. 134: Azulejo inglês provavelmente produzido na cidade de Gloucester em meados do século XV. A decoração tem forte influência arquitectónica, no qual é visível um janelão com oito entradas de luz, encimadas por quatro rosáceas. Esta estrutura aparece assente sobre um friso com quadrilobados, procurando-se desta forma criar uma representação de uma fachada gótica. Londres, Victoria and Albert Museum.

Os exemplos mais antigos que foram tidos como referência são as placas *socarrat* características da zona de Valência, que consistem numa placa em barro cozido e pintado a almagre vermelho e negro (CONESSA, MÂNTUA, 2005: 65-68). Apesar de ainda não existirem estudos concretos sobre o tema, não será de excluir a forte influência que as placas *socarrat* terão tido nas placas em técnica de aresta que proliferaram em toda a Andaluzia no início do século XVI e que continuaram a ser amplamente utilizadas até à primeira metade do século XX, mostrando uma vez mais a versatilidade do azulejo enquanto elemento arquitectónico.

Apesar desta grande variedade no modo de aplicação do azulejo, até ao terramoto de 1755, era tendencialmente feito no interior dos edifícios e aplicado de forma parietal. Por ocasião do processo de reconstrução dos edifícios total ou parcialmente destruídos neste evento, massificou-se a sua utilização como revestimento de fachada¹², tendência rapidamente difundida por todo o país.

Entre 1840 e 1850, com o regresso da primeira vaga de brasileiros “torna-viagem”, que fez renascer as trocas comerciais com o Brasil (acordo de comércio preferencial entre Portugal e o Brasil, assinado em 1834) e com a fundação das primeiras fábricas de produção de azulejos, surgiram novos padrões, alguns deles inspirados nos “tapetes” do século XVII (MONTEIRO, 2000).

Segundo Rafael Salinas Calado, os atributos valorativos da integração do azulejo podem ser uma “arma de dois gumes”, uma vez que tanto podem ser apreciados como versáteis e modeladores na personalização do edificado, se bem enquadrados e convenientemente aproveitados, como podem resultar desastrosamente obsoletos ou mesmo completamente ridículos sempre que incompreendidos, mal utilizados e inaproveitados, tanto pela via de quem os produz, como de quem os consome.

Sendo indiscutível que a realização estética do azulejo, de um modo geral, depende sobretudo da forma como se integra nos espaços do património construído, também a definição desses espaços arquitectónicos fica completamente dependente do azulejo que os revestiu (CALADO, 1998: 11).



Fig. 135: Janela da “Casa do Ferreira das Tabuetas” localizada no Largo Rafael Bordalo Pinheiro em Lisboa. Tendo sido executado por Luís Ferreira em 1864 com a representação de temas como a Terra, Água, Comércio ou a Ciência. Faz parte de um movimento de revitalização da arquitectura civil na cidade, do qual, o azulejo era elemento de grande importância.

Certo é que a utilização do azulejo na arquitectura, no final do séc. XVIII, não era já tão preponderantemente utilizada com um intuito decorativo, mas sim com objectivos funcionais, como as capacidades de impermeabilização e de isolamento térmico do revestimento azulejar, assim como a sua durabilidade e facilidade de limpeza e, sobretudo, por razões económicas.

Mais tarde, durante grande parte do século XIX, generalizou-se a tendência do revestimento integral de fachadas com recurso ao azulejo de padrão (frequentemente geométrico) ou, ainda que mais raramente, pela elaboração de composições azulejares personalizadas, das quais são exemplo os diversos trabalhos do pintor Luís Ferreira (SAPORITI, 1993).

Na opinião de Luísa Arruda, é notável o vigor plástico da azulejaria de fachada como fenómeno urbano único. As cidades de Lisboa e Porto reagem diferentemente aos revestimentos de fachada, cujas padronagens nem sempre são semelhantes. A luz e a atmosfera de cada uma, bem como a articulação dos materiais de construção com a cor e o brilho dos azulejos geram efeitos diferenciados. A luz quente e o calcário branco de Lisboa recebem a frescura dos azulejos numa desmultiplicada harmonia, enquanto o granito escuro e a luz cortada pela humidade do Porto determinam contrastes austeros e densos reflexos estáticos (ARRUDA, 1997: 407-408).

O revestimento integral de fachadas com azulejo possibilita jogos de brilho, resultantes das sucessivas mutações em função dos cambiantes de luz, que ora reflectem intensamente os raios solares, ora sobressaem a textura e o relevo das superfícies ora realçam os componentes cromáticos, num impacto enfatizado pelo facto de a azulejaria de exterior permitir diferentes leituras a variáveis distâncias, daí resultando efeitos distintos, quer no que se refere às cores quer no que diz respeito à geometria das formas, em que umas e outras parecem alterar-se à medida que o observador se afasta ou se aproxima (VELOSO & ALMASQUÉ, 1991: 11).

Com a transição do século XIX para o XX surgiu uma nova forma de interpretar o azulejo, na qual os estabelecimentos comerciais receberam letreiros e painéis figurativos e ornamentais que serviam para anunciar as lojas e a especialidade dos produtos ou serviços aí vendidos, sendo frequente o recurso às figuras ou mesmo a monogramas com caligrafia estilizada. Esta era a forma de atrair a atenção dos clientes, bem como um sinal de modernidade, animando-se frontarias, tirando partido das potencialidades plásticas do azulejo (a cor, a forma, a textura, o desenho e o brilho) (CARVALHO, 2014: 263-285).



As aplicações publicitárias surgem nas fachadas dos edifícios dos mais variados tipos, desde os de concepção cuidada aos mais modestos, numa combinação de revestimentos de padronagem ou lisos ou contrastando com rebocos pintados (AMORIM, 2003: 784-785).

Segundo Sandra Araújo de Amorim, na azulejaria publicitária aplicada nas fachadas dos edifícios, a solução tipológica mais simples é aquela que utiliza um letreiro, cujo grafismo pode ser mais ou menos elaborado, mas predominando os caracteres de desenho simples, de linhas rectas, de modo a proporcionar uma fácil leitura. (AMORIM, 2003: 792).

Na viragem para o século XX, assiste-se a uma considerável redução das áreas de fachada ocupadas por azulejos, sendo estes apenas aplicados em zonas estratégicas das referidas fachadas, numa espécie de novo diálogo entre azulejo e arquitectura.

Uma das razões desta inversão de sentido na utilização do azulejo na arquitectura terá sido o surgimento do estilo *Beaux-Arts*, que raramente contemplava a incorporação do azulejo, sendo a componente decorativa fundamentalmente assegurada pela escultura. Porém, a assimilação nacional deste novo estilo arquitectónico acabaria por vir a incluir o azulejo, em projectos de autor e, sobretudo, na arquitectura dita “de empreiteiros”, já que, neste último caso, a insuficiência de recursos financeiros e certas motivações estéticas levariam a que, em muitos casos, locais tradicionalmente destinados à escultura arquitectónica (frontões, lintéis, mainéis, cimalkas, etc.) passassem a ser ocupados por composições azulejares já de cariz *art nouveau*. Note-se que a exuberância dos novos motivos característicos deste estilo, levariam à necessidade de maior contenção no seu uso, com vista à manutenção do desejável equilíbrio decorativo, motivo pelo qual a área de fachada ocupada por tais motivos fosse menor.

Não obstante os diversos matizes da estética azulejar no contexto arquitectónico, é inquestionável a capacidade de personalização e animação que os azulejos têm nas superfícies que o acolhem, emprestando cor e dinamismo à arquitectura, sendo que os mais de cinco séculos de produção azulejar conduziram a mudanças significativas quer na fisionomia dos edifícios, quer na dos espaços urbanos, conquistando neles um lugar de destaque, particularmente em áreas em que o crescimento económico e populacional foi mais acentuado.

José Meco refere que o azulejo, apesar do seu baixo custo e da modéstia do seu fabrico, proporciona grande riqueza visual, que encobria e disfarçava a falta de meios e a pobreza congénita que sempre caracterizou Portugal, factores esses que contribuem para a compreensão da influência do azulejo na arquitectura portuguesa (MECO, 1984: 15). Rafael Salinas Calado explica o impacto da produção azulejar na arquitectura numa outra vertente, embora no mesmo sentido, reiterando a importância do estudo do azulejo em relação à sua integração nas estruturas arquitectónicas que o albergam, afirmando que o estudo do azulejo em Portugal convoca a necessidade de analisar a forma como este, ao longo dos tempos, interagiu com a arquitectura coetânea, dada a relação indissociável e complementar que entre ambos se estabelece.

O mesmo autor refere ainda que “*enquanto a grande maioria das espécies cerâmicas sai terminada do forno, com a cerâmica azulejar tal não acontece. Ela, independentemente dos desenhos ou pinturas que os elementos suportam, só se realiza e pode ser devidamente avaliada, quando aplicada nas paredes dos espaços construídos a que se destina. (...) Por ser eminentemente arquitectónico e concebido para ser visto em conjuntos integrados, não é fácil isolar o azulejo das superfícies a que pertence, porque perde todo o sentido e, unitariamente, não pode ser devidamente apreciado*” (CALADO, 1998: 10).

Fig. 136: Painel publicitário com a representação da “Indústria” localizado na Rua Capelo e Ivens em Santarém, denunciando uma forte influência Neoclássica na forma como está concebido.

Fig. 137: Conjunto de azulejos de tom amarelo, tendo uma cercadura que imita os azulejos do século XVII que se encontra na Rua da Calçada do Combro.





APLICAÇÃO E DISPERSÃO DO AZULEJO EM PORTUGAL

O acaso histórico faz que seja em Portugal, pequeno país no extremo ocidental da Europa, onde se encontra o maior número de azulejos in situ. É exactamente aqui que a ideia da ligação estética entre arquitectura e azulejo encontra o seu terreno mais fértil. Em nenhum outro país cristão ocidental a decoração azulejar atingiu tal proporção e riqueza formal, tornando o azulejo o elemento marcante dos últimos cinco séculos do panorama artístico nacional, sendo ainda hoje quase impensável que arquitectos, urbanistas ou decoradores prescindam dele.

Rioletta Sabo, Jorge Nuno Falcato - 1998

A produção e encomendas de azulejo foram aumentando consideravelmente ao longo do século XVI, culminando numa enorme aceitação em todo o território continental durante o século XVII. Esta informação é comprovada tanto pelos exemplares que ainda se conservam, como pelo aumento do número de fábricas em Lisboa que produziam estas peças, comprovação essa obtida tanto arqueologicamente como a nível documental (MANGUCCI, 1996: 155-168).

Para se compreender melhor não só o aumento que as encomendas de azulejo tiveram durante esta baliza cronológica, mas também, a sua dispersão no território, bem como as zonas geográficas que valorizaram mais este elemento, torna-se fundamental representar graficamente a localização dos núcleos azulejares.

Neste sentido foi utilizado como base bibliográfica a obra de Santos Simões por se considerar que apesar de já ter sido publicada há mais de 30 anos, continua a ser o inventário mais rigoroso que se encontra publicado sobre o tema. Para esse efeito foram assinaladas todas as localidades que conservam azulejos desde o século XV ao século XVII para que se possa ter uma noção mais completa do aumento que foi tendo ao longo do século XVI. Apesar de existirem localidades como Lisboa, Évora, Coimbra ou Porto que têm mais do que um local com azulejos deste período cronológico, no mapa assinalou-se apenas como sendo um só local, pois o objectivo é estudar a sua dispersão territorial e não a quantidade de exemplares que cada local conserva.

Em termos de distinção cronológica, os exemplares do século XVII foram inventariados segundo a publicação “Azulejaria em Portugal nos Séculos XVII”. No caso dos exemplares do século XV e XVI a obra de referência foi “Azulejaria em Portugal nos Séculos XV e XVI”, no entanto, surgiu o problema de não existir uma distinção clara entre as campanhas azulejares de ambos os séculos. Para se resolver este dilema, e tendo em conta que o objectivo deste estudo não é fazer uma inventariação detalhada do património existente, ao século XV foram atribuídas as campanhas de azulejos de Manises, alicatados e em técnica de corda-seca, por se enquadrarem mais nas produções dessa centúria, enquanto para o século XVI foram atribuídos os azulejos em técnica de aresta, enxaquetado bem como os primeiros exemplares em majólica.

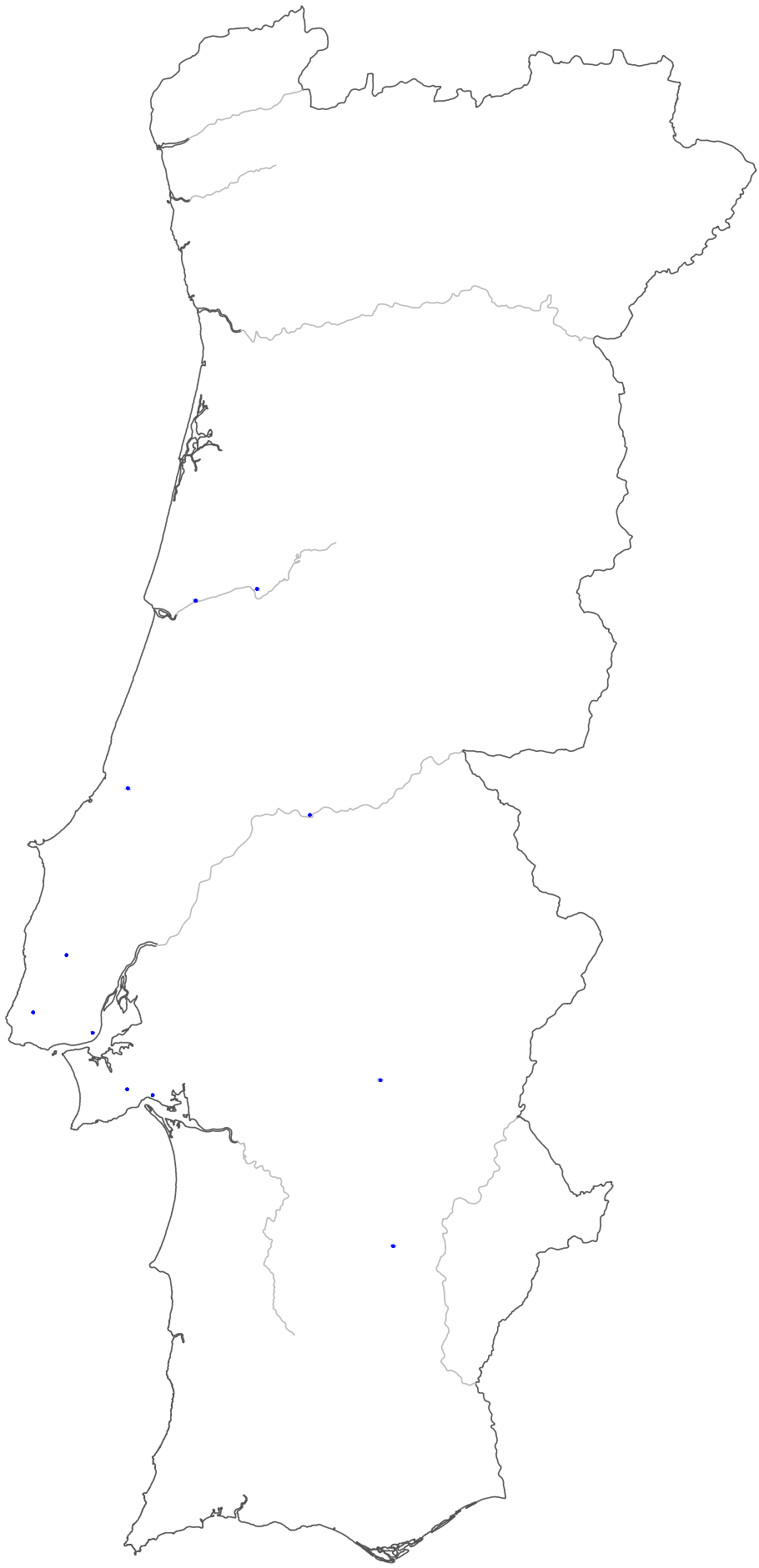
A aplicação do azulejo durante o século XV é extremamente reduzida, tendo-se identificado um total de 11 localidades que ainda conservam exemplares deste período *in situ*. Ao fazer-se a análise da sua dispersão geográfica é possível constatar que sensivelmente metade destes locais ficam em torno da zona de Lisboa, facto que estará associado ao importante porto comercial que aí existia e que tornaria mais fácil o acesso ao azulejo através de transporte marítimo vindo directamente de Sevilha.

A importância da água e da respectiva facilidade de transporte através de barcos é evidenciada quando se tem em consideração que os principais núcleos de azulejaria quinhentista ficam em torno do Rio Tejo e do Mondego, sendo que as únicas excepções são a cidade de Évora e Beja.

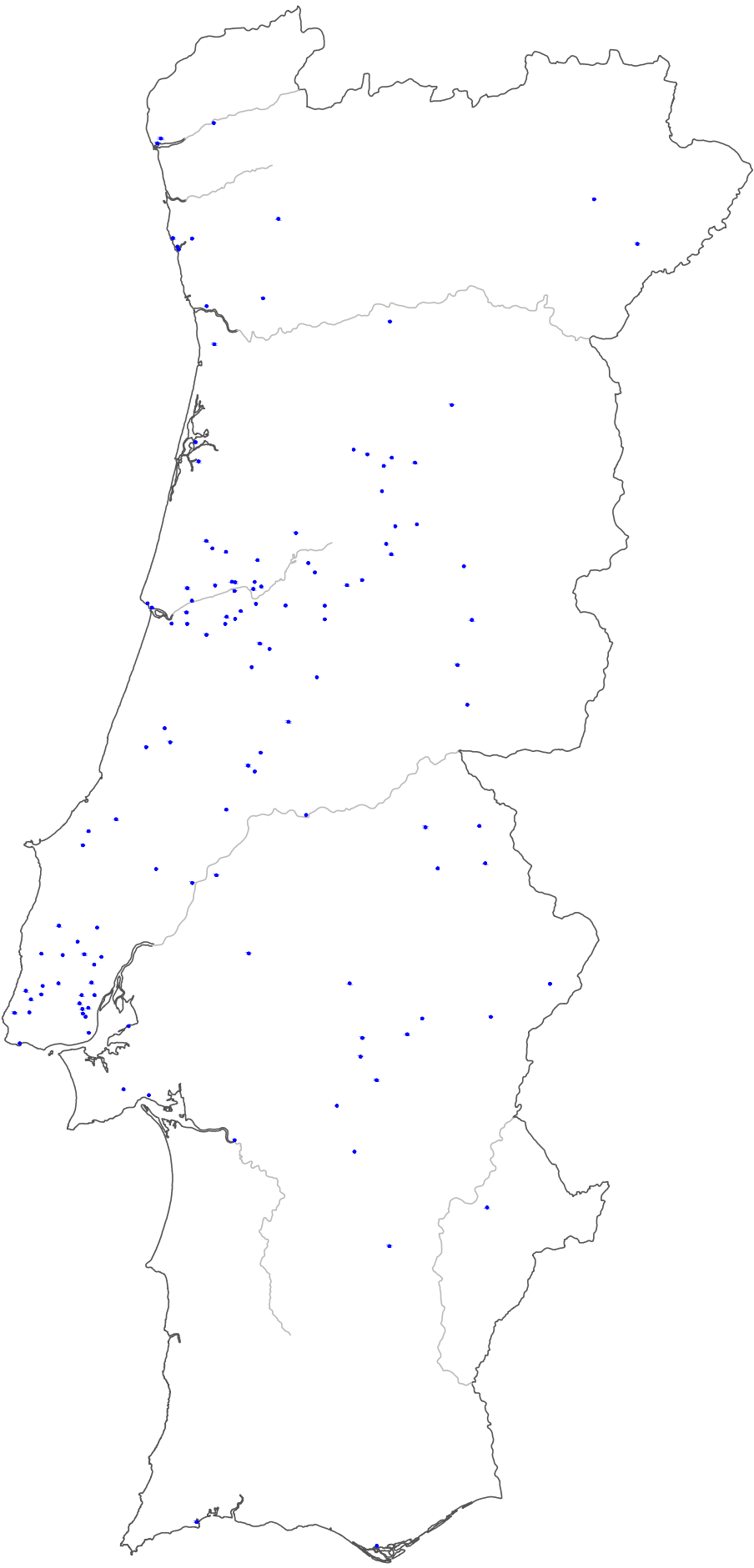
Apesar de serem muitos poucos os locais que ainda conservam azulejos desta cronologia, não é lícito afirmar que apenas estas cidades tenham recebidos encomendas azulejares neste período. Cidades como Santarém ou o Porto, onde existem vários exemplares de corda-seca dispersos em colecções públicas e privadas da cidade, certamente terão tido azulejos deste período, mas dos quais ou foram destruídos, ou ainda não se fizeram estudos e publicações sobre os mesmos.

Ainda sobre a escassez de exemplares torna-se importante referir que tendencialmente quanto mais antigos são os azulejos, maiores são as probabilidades de terem sido destruídos ou removidos, facto associado às inevitáveis alterações que os edifícios vão sofrendo. Eventos como os terramotos de 1531 e 1755, episódio de conflito militar como a Guerra da Restauração (1640-1668) ou as Invasões Francesas (1808-1814), e ainda as grandes alterações/demolições decorrentes na transição do século XIX para o século XX causaram uma perda irremediável de património artístico o que certamente determinou a destruição de grande parte dos núcleos azulejares desta época. Outro elemento que importa referir é que os primeiros registos de aplicações de azulejos em Portugal só começam depois da década de 70 do século XV, ou seja, comparativamente aos séculos seguintes a baliza temporal de aplicações é consideravelmente menor.

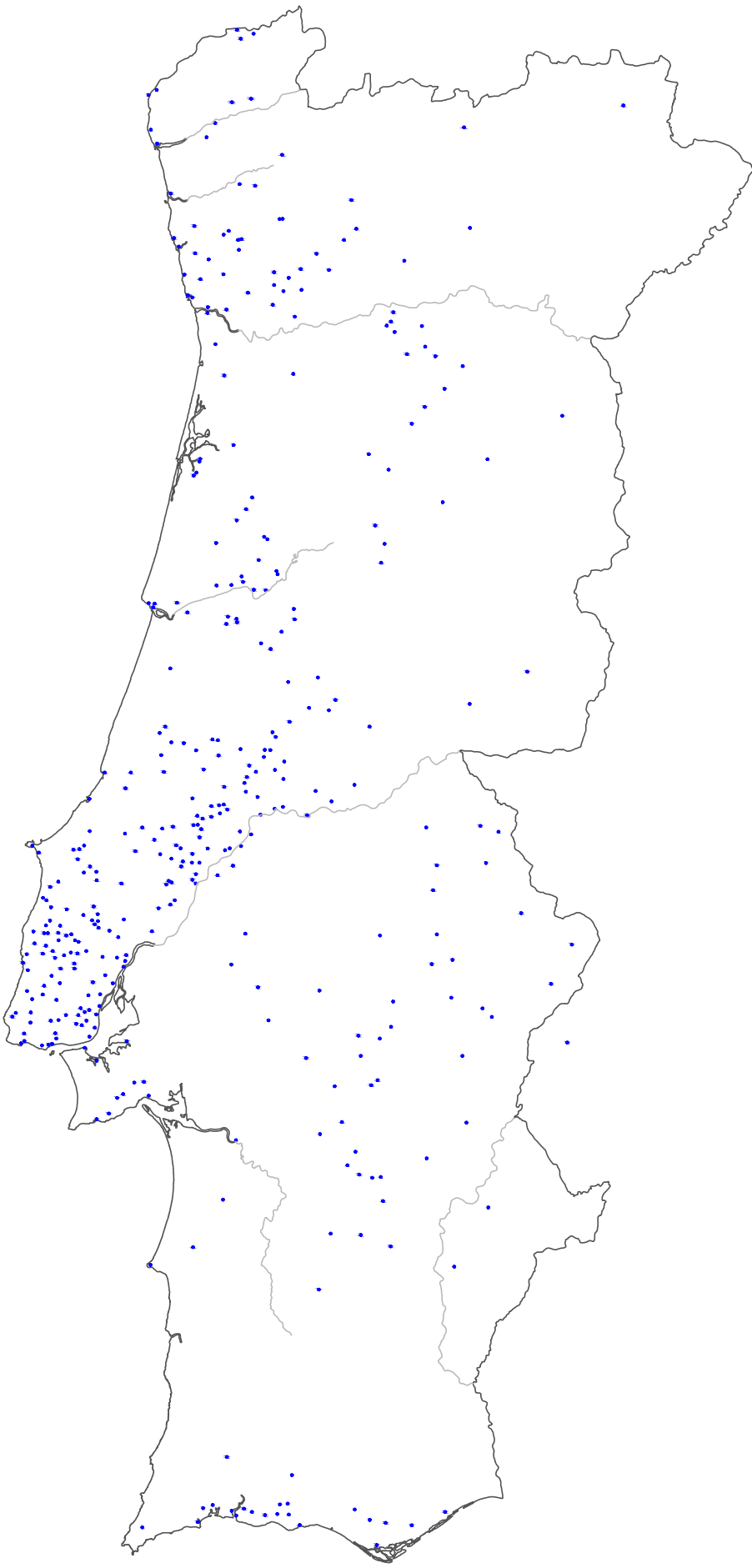
Fig. 138: painel de azulejos da autoria de Francisco Niculoso Pisano, elaborados em técnica de corda-seca, apresentando motivos decorativos que imitam um tecido de brocados. Museu Nacional do Azulejo.



Século XV - 11 Localidades, 11 Edifícios



Século XVI - 131 Locais, 184 Edifícios



Século XVII - 389 Locais, 658 Edifícios

Em termos comparativos com o panorama de empregos de azulejo na centúria seguinte a diferença é esmagadora. Passa-se de 11 localidades para 131 com azulejos em mais de 180 edifícios distintos e distribuídos por quase todo o território continental. A distribuição territorial reforça o panorama que já se tinha verificado anteriormente, ou seja, existem duas grandes manchas de aplicação do azulejo, nomeadamente a zona de Lisboa e Coimbra, facto este que na centúria de quinhentos para além de se acentuar significativamente aumenta a procura por azulejo em toda a zona da Extremadura e Ribatejo.

Este facto estará associado não só à facilidade de transporte tanto pelo Rio Tejo, como pelo Mondego, mas também estará associado à importância que Coimbra ganhou enquanto centro de produção artística ao longo deste período. A criação de oficinas de produção de azulejos enxaquetados nesta cidade também terá sido um facto decisivo para a aplicação do azulejo nessa zona.

O Alentejo também registou um considerável aumento na aplicação de azulejos, principalmente em torno da cidade de Évora. Esta realidade estará associada com a presença da Corte na cidade durante os primeiros anos do século XVI, algo que terá influenciado o gosto artístico da região. É também neste momento em que aparecem as primeiras aplicações de azulejo em localidades junto à fronteira, nomeadamente Elvas, Portalegre e Castelo de Vide.

Pela primeira vez aparecem aplicações na zona do Algarve, sendo que apesar de apenas estarem assinaladas em Lagos e Faro, foram recentemente identificados exemplares em Tavira. Apesar destes casos registados é possível constatar que é a zona do país que menos azulejos regista neste período, este facto pode estar associado à combinação entre as próprias características arquitectónicas da região não serem muito adaptáveis ao azulejo, ao desinteresse entre a população por este elemento decorativo e aos graves processos de demolições patrimoniais que a região sofreu durante o século XIX e XX.

Na zona Norte do país é registado um aumento significativo do uso do azulejo, no qual aparecem exemplares na zona de Aveiro, Porto e ao longo de todo o Rio Lima, o que reforça uma vez mais a relação entre a aplicação do azulejo e a facilidade do seu transporte através de meios marítimos. À semelhança com o Alentejo, também nesta região se verificaram as primeiras aplicações em localidades junto à fronteira, nomeadamente Mogadouro e Olmos. Esta situação está certamente relacionada com uma certa estabilização política e militar.

Durante o século XVII volta a existir um aumento exponencial da aplicação do azulejo em território continental, tendo-se registado praticamente 400 localidades, sendo que cidades como Lisboa registam mais de 30 sítios distintos que conservam exemplares deste período. Se tivermos em consideração que Santos Simões não contabilizou pequenos núcleos, mais o facto de terem existido certamente vários que ele não visitou e ainda o facto de muitos núcleos azulejares já terem desaparecido, então é possível deduzir que o número total de sítios na época pudesse duplicar em relação aos existentes actualmente.

Em termos geográficos a mancha que claramente se destaca é a zona entre Lisboa e Santarém que somados registam quase metade de todos os locais registados. Esta situação está certamente associada à produção de azulejos que se faziam em Lisboa a partir dos finais do século XVI e que durante todo o século seguinte tiveram um aumento exponencial. Em oposição a região de Coimbra não teve um grande aumento na aplicação de azulejos o que poderá estar relacionado com a perda de importância em termos de produção artística.

Fazendo a comparação com o panorama registado na centúria anterior é possível assinalar que tanto a região do Alentejo, como o Algarve, tiveram aumentos consideráveis na aplicação de azulejaria. Ainda assim é possível registar uma tendência para locais com alguma proximidade às linhas de água, nomeadamente ao Rio Guadiana e em torno do Rio Sado. Reforçando esta ideia, também na zona Norte, registam-se aumentos na aplicação de azulejo em localidades perto dos rios Minho, Lima e Cavado.

Em conclusão ao analisar-se a aplicação que o azulejo foi tendo em território nacional desde a segunda metade do século XV ao século XVII é possível constatar que houve um aumento exponencial. Numa primeira fase apenas se registam exemplares nas principais cidades do país, principalmente na zona Centro. O século XVI é o momento no qual o azulejo se espalha por todo o país, tendo-se registado não apenas nos grandes núcleos urbanos, mas também em pequenas localidades e inclusive aumentando tanto em contexto religioso como civil. No século XVII regista-se uma autêntica proliferação do azulejo em todo o território, havendo encomendas em regiões interiores e surgindo pela primeira vez em localidades junto à fronteira. Torna-se ainda relevante assinalar a importância que a água, e mais concretamente o mar e os diversos rios vão tendo no transporte deste elemento arquitectónico, verificando-se uma clara tendência para a sua aplicação em zonas que tivessem acesso a este meio de comunicação.



CAPÍTULO IV - SÉ VELHA DE COIMBRA O URBANISMO

De acordo com o censo de 1864, Coimbra ocupava o quarto lugar num conjunto de dezoito aglomerados urbanos com mais de cinco mil pessoas, contando à época com cerca de dezassete mil habitantes. A sua posição privilegiada dentro da rede de cidades médias portuguesas era ainda reflexo da decisão política quinhentista de aí fixar os Estudos Gerais.

Marta Macedo - 2006

A origem da cidade de Coimbra remonta, pelo menos, ao período celta no qual era denominado de “*Aeminium*”. A razão para a ocupação humana neste local esteve relacionado com as excelentes condições naturais, do qual a topografia com o seu cabeço junto ao rio fornecia boas condições de defesa. Para reforçar esta situação, os bons terrenos de cultivo, a quantidade abundante de água, bem como o fácil acesso a materiais como a madeira e a pedra criaram as condições perfeitas para a permanência humana (GOMES, 2011: 7).

O primeiro grande aumento demográfico e urbano registado foi durante o período romano, no qual foram construídas as primeiras estradas que ligavam a outras importantes cidades, nomeadamente Olisipo (Lisboa) e Bracara Augusta (Braga). Esta posição geográfica beneficiava o comércio, algo do qual a existência do rio Mondego tornava-se um factor fundamental para as viagens de barcos e respectivo transporte de mercadorias (ARAÚJO, 2015: 23).

Em termos urbanísticos a cidade obedecia a um formato oval cujo eixo central estaria na direcção poente, adaptando-se à topografia muito íngreme. Apesar de não se ter muita informação sobre a organização da cidade neste período histórico, sabe-se que na zona norte da elevação onde está implantada, e onde hoje se localiza a Avenida de Sá da Bandeira, corria uma linha de água que no século XII era chamada de “*Torrente dos Banhos Reais*” o que sugere a existência de umas termas. No lado sul, e acompanhando a encosta igualmente íngreme, o urbanismo certamente teve de se adaptar às condições naturais, existindo a possibilidade de aí ter existido um teatro, hipótese levantada por Vasco Mantas (ALARCÃO, 1996: 1). Torna-se ainda importante referir o criptopórtico que actualmente se conserva sob o Museu de Machado de Castro, no qual servia como estrutura de base para a implantação do Fórum, do núcleo religioso e administrativo da cidade (LOBO, 2000: 27).

A origem do actual nome Coimbra terá começado em 561 quando ao realizar-se o I Concílio Provincial de Braga terá participado aquele que foi o primeiro bispo da cidade, conhecido como “*Conimbrigensis Ecclesiae*”. Apesar de ter tentado recuperar grande parte dos estragos provocados pelas invasões barbaras, algo que não terá conseguido por completo, mas do qual foi neste contexto que mandou construir a primeira igreja de Santa Maria de Coimbra atribuindo-lhe a função de Catedral (GOMES, 2011: 8).



Fig. 139: Vista sobre Coimbra do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova.

Fig. 140: Criptopórtico romano que tinha como função servir de suporte à zona do Fórum, actualmente está conservado e musealizado no Museu Nacional de Machado de Castro.

A sua posição geográfica tanto serviu como critério fundamental para a sua ocupação, como serviu de justificação militar para explicar as inúmeras investidas e tentativas de conquista que o exército muçulmano fez à cidade. No ano de 714 tornou-se numa posição fundamental para a linha de fronteira contra os cristãos, sendo que nessa época passou a denominar-se “*Kulúmriya*”.

Esta ocupação era principalmente política e jurídica pois a cidade de Coimbra nos períodos que foi alternando entre jurisdição muçulmana ou cristã sempre registou uma coexistência de ocupação fazendo com que ambas as comunidades tivessem relações estáveis. Esta alternância de poder foi de tal forma visível e marcante que entre o ano de 714 e 1064 trocou quase 10 vezes de liderança entre cristãos e muçulmanos (GOMES, 2011: 9).

Esta alternância foi deixando marcas a níveis urbanísticos, com a progressiva adulteração da original malha romana por ruas mais apertadas e de formato mais irregular. É também deste período no qual é construída a alcáçova, localidade na zona mais alta da cidade, bem como uma

eventual cidadela na sua envolvente. Importante é ainda referir que os principais edifícios paleocristãos, tanto religiosos como civis, continuaram a funcionar, demonstrando uma vez mais esta correlação inter-religiosa que existiu (GOMES, 2011: 9). Em termos demográficos não deve ter existido uma grande variação e certamente não houve um crescimento considerável da população, pois durante todo este período o perímetro da cidade continuava a ser o mesmo que o original limite romano (ALARCÃO, 1996: 2).

O caso concreto da Sé Velha torna-se de mais difícil resolução, pois em termos historiográficos existem grandes dúvidas sobre o que lhe terá acontecido durante todo este período. Se por um lado se torna plausível e provável acreditar na sua continua função enquanto igreja cristã, devido ao contexto social da época, por outro, considerando a sua centralidade em termos urbanos é provável que se tenha convertido em mesquita fazendo com que o culto mariano mudasse de lugar. Pode ainda levantar-se a possibilidade de ter continuado a funcionar no seu local de origem e ter-se construído a mesquita ao lado, no espaço actualmente ocupado pelo claustro (GOMES, 2011: 10).

Durante este período de convulsões políticas e de conquistas, reconquistas e mudanças constantes de governação da cidade, a mesma não tinha bispado, o que representava um problema de ordem religiosa para a considerável população cristã que aí vivia. Apesar de não se saber exactamente quando ou quem é que resolveu este problema, sabe-se que em 1078 já estavam vários bispos moçárabes na cidade e que inclusive nos anos seguintes realizaram a ordenação de alguns pontífices. Apesar desta situação ter sido contestada na época, em 1100 o bispo de Coimbra D. Maurício levou a causa a ser apresentada perante o papa Pascal II (1050-1118), do qual obteve aprovação para a oficialização de todas as ordenações prévias (VELOSO, 2006: 125-135).

Apesar de não se conhecerem as razões para tal acontecimento, mas em 1117 a Sé Velha encontrava-se destruída, colocando-se a hipótese de ter sido devido à invasão dos mouros registada nesse ano, apesar de ser uma possibilidade alvo de debate. Devido a questões relacionadas com as sucessivas conquistas e reconquistas, bem como os avultados danos que significaram para a cidade, determinaram que o maior investimento fosse para outros edifícios

deixando assim a Sé em ruína durante bastante tempo. Essa situação só foi revertida por volta de 1146, momento no qual se supõe que tenham começado as obras, sendo que o impulso maior foi dado em 1158 por D. Miguel Salomão (?-1180) (GOMES, 2011: 15).

A importância estratégica de Coimbra fez com que durante o século XII houvesse um considerável investimento nas suas defesas militares. Neste sentido, e seguindo as indicações de D. Afonso Henriques (1109(?)-1185), foi mandado construir o castelo, bem como a torre de menagem junto à Porta do Sol. O seu filho, D. Sancho (1154-1211), continua as campanhas construtivas e manda erguer várias torres, nomeadamente a Torre Quinária, ou de Hércules, em 1198 (ALARCÃO, 1996: 2). Todo este investimento estava relacionado com a decisão de Coimbra ser a capital do reino, factor esse que se manteve até D. Afonso III (1210-1279), momento no qual esse título foi transferido para Lisboa (ARAÚJO, 2015: 24).

Outro elemento marcante deste período para a cidade, foi a construção e reconstrução de vários edifícios religiosos. Igrejas como a de S. Pedro, S. João, S. Salvador e S. Cristóvão foram



Fig. 141: Desenho com a vista panorâmica da cidade de Coimbra vista a partir do Mosteiro de São Francisco, tendo sido executada por Pier Maria Baldi (1630?-1686) em 1669 durante a sua visita por Portugal e Espanha.

construídas de raiz, no caso da Sé Velha foi iniciada uma nova campanha construtiva na década de 60.

É igualmente neste período que a cidade regista a sua primeira ampliação urbanística com a construção do primeiro *arrabalde* junto ao rio significando uma necessidade de construção em novos terrenos. Devido às leis de organização social em vigor naquela época, foi construída a Judiaria, ou pelo menos uma delas pois parece haver indicações de terem existido duas, bem como uma “*maurariam*” que se localizava junto à igreja de S. Cristóvão (ALARCÃO, 1996: 2).

Não havendo grandes alterações no século seguinte, a grande mudança demográfica ocorre durante o século XVI, no qual a Peste Negra de 1348 terá sido muito nociva para a cidade, calculando-se que se tenha perdido 1/3 dos habitantes. Este advento significou um progressivo abandono da zona da Almedina, bem como o registo de inúmeras casas abandonadas no interior da cidade, no qual um documento de 1361 refere “*casas que na mortividade se perderam*”. Apesar desta situação, torna-se de importante registo a construção do mosteiro de Santa Clara-a-Velha erguido no início desse século, mas ocupando a margem oposta do rio (ALARCÃO, 1996: 3).

Durante a regência de D. Manuel I, entre 1495 e 1521, foram várias as obras em edifício notáveis como a remodelação dos Paços da Alcáçova, ou ainda do mosteiro de Santa Cruz, bem como a construção do primeiro Hospital da cidade (ALARCÃO, 1996: 3). No entanto, apesar de não haver registos de ampliações urbanísticas houve um grande cuidado na renovação da malha da cidade, com a regularização de várias ruas, bem como a pavimentação das artérias mais importantes e ainda as obras de desfogo do adro da Sé Velha (LOBO, 2000: 28).

A grande ampliação e remodelação urbanística veio com D. João III (1502-1557) e a transferência da Universidade para a cidade, factor esse que ainda hoje se mantém como estruturante. Nesse período, e sob as ordens de Frei Brás de Braga (1500-1559) foi mandada fazer a Rua de Sofia no qual se instalou o “*Santo Ofício*”, bem como os diversos colégios do Espírito Santo, do Carmo, Graça, S. Tomás, entre outros (ALARCÃO, 1996: 3). A razão pelo qual a instalação da universidade não obedeceu à criação de um grande edifício comum que acolhesse os diferentes colégios e ensinamentos, foi o facto da complexa topografia que não permitia a criação de grandes áreas livres, aliando ao facto de que a malha urbana que existia era muito

densa não deixando zonas disponíveis (ARAÚJO, 2015: 26).

Com o crescimento demográfico que a cidade sentiu, no qual passou de 5200 habitantes em 1527 para cerca de 10000 em 1570, do qual a criação da Universidade foi determinante, surgiu a necessidade de uma nova Sé pois o edifício existente era demasiado pequeno para alojar os vários fiéis (LOBO, 2000: 29). Neste sentido, e em vez de se demolir a antiga para se fazer o novo templo, D. João III optou por mandar adquirir uma nova zona no topo da colina da cidade para que aí se alojasse o Colégio dos Jesuítas e no qual estaria associada a Sé Nova, edifício este que demorou quase 100 a ser concluído (ALARCÃO, 1996: 4). É também por volta deste período que é feita uma importante renovação no sistema de abastecimento de água à cidade, no qual foram renovados os troços pré-existent, alguns ainda de origem romana, e criadas novas ligações para servir às novas zonas construídas (ALMEIRA, 2005: 10)

O século XVIII não registou grandes alterações na malha da cidade, mas é de suma importância a construção do Seminário, o laboratório Químico, Colégio de Santa Rita e Santo António da Estrela, bem como o Mosteiro de Santa Teresa e a ainda a torre da universidade mandada construir por D. João V (1689-1750), tendo-se tornado num elemento marcante no perfil da cidade (ALARCÃO, 1996: 5). É ainda neste período que o reitor Nuno da Silva Teles (1666-1718) pede a D. João V a licença para comprar um espólio bibliográfico de grande importância, mas que pela sua dimensão não cabia na biblioteca pré-existente, neste sentido, e depois de receber a aprovação de compra, foi realizado um novo pedido para a construção de uma nova biblioteca. O monarca atende positivamente a este pedido começando as obras no dia 17 de Julho de 1717, terminando em 1728 e resultando num edifício de grande riqueza arquitetónica (ARAÚJO, 2015: 37).

A cidade chega ao início do século XIX com alguns limites urbanos definidos desde o século XIII, nomeadamente o Arrabalde. Tendo-se registado uma progressiva ampliação demográfica na cidade, para além de se irem progressivamente construído novas áreas de habitação, surgiu também a necessidade de criação de novos postos de trabalho. Neste sentido, e como forma a tentar seguir o desenvolvimento industrial que se registava no resto do país, foram construídas a Fábrica do Gás, Praça de Touros, zonas de exploração de cal, Mercado, estação de Correios, bem como várias repartições públicas e ainda a criação da linha de comboio.

No ano de 1888 foi realizado um importante projecto urbanístico, o bairro de Santa Cruz, o qual foi inaugurado no dia do baptizado de D. Manuel II (1889-1932), sendo que as obras se arrastaram até 1895. Por volta da mesma década foram também construídos importantes edifícios de cariz público como o Teatro Avenida (ALARCÃO, 1996: 5).

A maior expansão urbanística registou-se na primeira metade do século XX, com a construção na encosta de Montes Claros, o espaço da Cumeada, área de S. José e ainda a zona norte da parte baixa. Para conectar tudo isto, bem como criar relações de comunicação mais próximas do centro da cidade, foram abertas diversas vias que faziam a conexão entre estas novas áreas residenciais e o centro histórico (ALARCÃO, 1996: 6).

Durante o período do Estado Novo a Universidade de Coimbra teve a maior expansão, em termos de edificações, da sua história com o projecto da Cidade Universitária. Este projecto consistiu na demolição quase completa da parte Alta da cidade para aí se construírem as novas faculdades, de forma a dar resposta ao crescimento da Universidade (MARGARIDO, 1987: 94). Muito polémico na época, este projecto teve como efeito imediato a perda significativa de um importante conjunto arquitectónico e arqueológico, ainda que se tenha consagrado como de grande importância para o panorama do ensino em Portugal.

Fig. 142, 143: A Torre de Santa Cruz, monumento que remontava ao século XII com a autorização de D. Afonso Henriques para a construção da mesma, foi sofrendo progressivo abandono e deterioração ao longo do século XIX e XX. Apesar de várias pessoas se queixarem perante o desprezo de tão importante monumento, do qual o Dr. Joaquim Martins Teixeira de Carvalho foi uma das mais activas, a situação não se alterou chegando a um ponto em que ameaçava ruína iminente. Perante o perigo que isso representava para todos os edifícios em torno, bem como para todos os transeuntes, optou-se pela sua total demolição. Para esse efeito os bombeiros injectaram água nas suas fundações durante 3 dias, culminando na sua derrocada no dia 3 de Janeiro de 1935. O jornal regional Gazeta de Coimbra descreveu o evento como “*Queda imponente, majestosa, gradiosíssima dum belo-horível deslumbrante.*”





CAMPANHAS ARQUITECTÓNICAS

Ponto alto na captação das correntes artísticas mais actualizadas em tempos diferenciados, o edifício da Sé Velha pautou a sua actuação por critérios de rigor e erudição. Desde o século XII, na implementação de um românico internacional, na exposição dos primeiros sinais da cultura gótica, na sábia gestão dos valores humanistas do renascimento, na incorporação do dinamismo barroco, na adaptação às novas funções decorrentes da Reforma Pombalina da Universidade ou na aceitação das práticas interventivas dirigidas pela cultura romântica na obsessão da conquista pela “pureza original”, o carácter valorativo da Sé extrai-se da “generosidade” com que sempre aceitou todas as interferências dadas pelo tempo.

Maria de Lurdes Craveiro - 2011

A origem da Sé Velha de Coimbra não começa com a construção do edifício em si, mas com a transferência da diocese que originalmente estava em Conimbriga, acontecimento esse que apesar de não se saber a data exacta, mas segundo a historiografia deverá ter ocorrido entre os séculos VI e IX. Um dos elementos que mais terá influenciado nesta decisão foram os ataques suevos que ocorreram entre 465 e 466, o que se aliando com o progressivo abandono da cidade resultou na sua perda de importância.

Durante os períodos de ocupação islâmica, ou seja, entre 714 e 878 e novamente entre 987 e 1064, o bispado manteve-se na cidade e inclusive influenciou a alteração do nome da própria, pelo facto de se intitularem “*episcopi conimbrienses*”, algo que beneficiou muito das políticas de integração da comunidade cristã.

Apesar de algumas dúvidas sobre a organização do bispado até ao século X, bem como as suas transferências de poder entre Conímbriga e Coimbra, o que se pode afirmar com elevado grau de certeza é o facto de que o local hoje ocupado pela Sé Velha terá sido o sítio no qual foi implantada a primeira catedral. Esta informação é comprovada não apenas pela investigação historiográfica, mas também através da arqueologia, pois em 1898 quando se faziam obras de restauro do edifício, foi descoberta uma pedra calcária com a inscrição “*MARIAE VIRGINIS*” na base do terceiro pilar na nave ao Evangelho). Este elemento comprova a existência de uma estrutura arquitectónica cristã e já dedicada à Virgem Maria, neste local, do qual para já não se conhecem as suas dimensões ou características (CRAVEIRO, 2011: 13-14).

Coimbra é conquistada definitivamente pelos cristãos em 1064 seguindo a liderança de Fernando I de Castela (1016-1065) que finalmente entra na cidade ao fim de quase 6 meses de cerco, conquista esta que tinha especial importância pelo facto de ser o maior aglomerado urbano islâmico a norte do Tejo (PEREIRA, 2014: 198).

A partir deste momento a cidade passa a ter a gestão do moçárabe Sessando Davides (?-1091) o qual contribuiu fortemente para a estabilização política, social e religiosa, e tendo como objectivo tanto a representação dos interesses de Fernando I de Leão (1016-1065), como a de reforçar a confiança de Afonso VI de Leão (1037-1109). Este período foi marcado por uma lógica de conciliação social entre a população árabe e cristã, no qual foi nomeado o bispo D. Paterno,



Fig. 144: Vista do cruzeiro da Sé Velha de Coimbra.

Fig. 145: inscrição “*MARIAE VIRGINIS*”, exposta na Capela do Santíssimo Sacramento (fotografia de Joel Sabino e Raquel Misarela).

que teve em actividade entre 1080 e 1087, responsável pela criação de uma Escola da Catedral (CRAVEIRO, 2011: 14). Outro factor de grande relevância que foi decidida por D. Sesnando foi o convite iniciado em 1078 para a vinda de vários bispos moçárabes, nomeadamente D. Julião, D. Domingos e D. João a qual ajudou a consolidar o clero na cidade, realizando-se inclusive algumas ordenações que mais tarde foram aprovadas pelo Papa Pascoal II (1050-1118) (VASCONCELOS, 1935: 18).

Com o falecimento de D. Sesnando é eleito o seu genro D. Martim Moniz (?-1111?) que inicia uma renovação religiosa onde é implantada tanto a liturgia como o culto gregoriano, criando assim uma relação cultural com os códigos franceses e terminando a influência moçárabe na região (GOMES, 2011: 12).

No ano de 1128 o exército português derrota os galegos reforçando assim a sua soberania, momento no qual a cidade de Coimbra tinha como bispo o Monge D. Bernardo, que esteve em actividade até 1146. Durante esse período a Sé Velha encontrava-se em ruínas, de que se desconhece a causa. Há historiadores que defendem como causa principal a invasão que os mouros realizaram à cidade em 1117, havendo, no entanto, outras interpretações que sugerem que a cidade foi apenas cercada e não conquistada ou saqueada. Considerando a importância que este edifício tinha, bem como a sua centralidade, houve durante muito tempo o desejo da sua reconstrução, no entanto, devido às inúmeras despesas atribuídas à reconstrução de outros locais da cidade, bem como problemas políticos, foram adiando as desejadas obras (GOMES, 2011: 14).

A reconstrução começa de forma efectiva com o bispo D. Miguel Salomão (1158-1176) que através do aumento e fixação das receitas para o cabido lhe foi possível arranjar base financeira para as obras (CORREIA, 1947: 9). Para desenhar e projectar o edifício foi chamado o mestre Roberto, sendo que para a coordenação das obras foi convidado o “magistro Bernardo” que trabalhou durante dez anos, depois substituído por “Soerio” (PEREIRA, 2014: 238). Para esta grande empreitada são chamados trabalhadores da região independentemente da sua religião, algo que é comprovado por uma inscrição árabe, do século XII, que ainda hoje se conserva no muro norte da Sé Velha e que diz “*Escrevi isto como recordação permanente do meu sofrimento. A minha mão perecerá um dia, mas a grandeza ficará*”.



Fig. 146 e 147: A inscrição foi traduzida por Richard Nykl, especialista em língua árabe, em visita ao edifício em 1940. Apesar de se ter colocado a hipótese de ser uma peça reaproveitada de alguma mesquita que existisse no local, actualmente considera-se mais provável ter sido um muçulmano que participou na construção do templo.

Fig. 148: Fotografia da fachada da Sé Velha de Coimbra em 1862.

Esta frase denuncia duas intenções, por um lado uma fidelidade à sua religião, por outro a constatação de que naquele momento já estava sob as ordens de chefes cristãos (PEREIRA, 2014: 199).

Em termos estilísticos a Sé Velha de Coimbra está directamente relacionada com os casos do Porto e Lisboa, em que a metodologia de construção não obedecia a um projecto determinado previamente e imutável, pelo contrário, eram edifícios que demoravam muito tempo a serem construídos e iam sendo alterados e adaptados ao longo desse tempo. Torna-se importante referir que se estava perante uma situação social onde começava a ter expressão uma burguesia crescente, ao mesmo tempo que havia imperativos construtivos que pediam edifícios com preparação para defesa militar e ainda o facto do pouco contacto com os desenvolvimentos arquitectónicos e estilísticos que se estavam a desenvolver no resto da Europa (PEREIRA, 1995: 353).

Neste sentido pode-se considerar que os sensivelmente 20 anos que demorou a construção do edifício foi algo bastante rápido para o contexto da época, sendo que naturalmente os elementos decorativos foram-se arrastando durante mais tempo, tendo o seu término ocorrido já no reinado de D. Afonso II (1185-1223). Em termos cronológicos a data para a duração das obras deverá rondar entre 1162 e 1184, sabe-se que dois anos depois foram aí coroados os reis D. Sancho I (1154-1211) e Dulce de Aragão (1160-1198) (GOMES, 2011: 17).

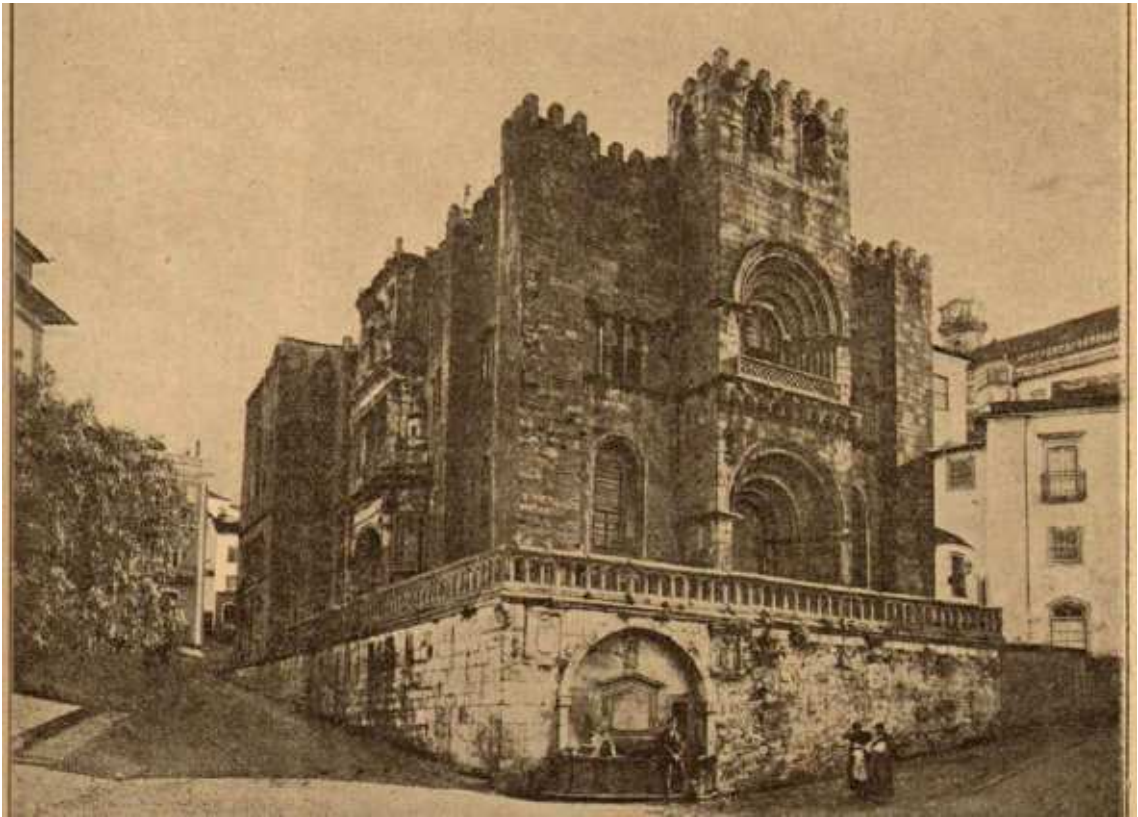
O claustro demorou mais tempo a ser construído, associando-se a uma segunda fase de construção dentro do mesmo projecto. A obra começou em 1218 e continuou até pouco depois de 1250, sendo que o investimento régio insuficiente foi a causa dessa demora. Esta demora fez com que o seu traçado já denuncie uma clara influência Gótica (PEREIRA, 1995: 355).

A primeira grande renovação ao projecto românico decorre durante o século XV no qual o coro estava localizado na nave central, separando os cônegos dos leigos através de um conjunto de degraus e um gradeamento. Entre 1469 e 1477 é construído o primeiro coro alto, de que há registo, composto por dois arcos que se desenvolviam ao longo da porta axial e terminando junto ao segundo par de colunas da igreja, seguindo assim as indicações do bispo D. João Galvão (1426-1485) (CRAVEIRO, 2011: 31).



É igualmente durante este período, mais concretamente depois da posse do Bispo D. Jorge de Almeida, que esteve em funções entre 1483 e 1542, e que a partir do seu primeiro ano em actividades bispais começou um conjunto importantíssimo de obras de modernização em todo o corpo da Sé marcando até hoje o seu aspecto. Para se perceber um pouco melhor a importância e a dimensão da campanha decorativa de 1483 torna-se importante referir que D. Jorge de Almeida teve uma longa estadia em território italiano, tendo desde cedo visitado e estudado em cidades como Pisa e Perugia. Tinha contactos regulares com Lourenço de Médici (1449-1492), com o Papa Sisto VI (1414-1484) e era inclusive embaixador do rei D. João II (1455-1495) em Roma. Todo este panorama resultou numa forte influência italiana que se manifestou de forma marcada nas correntes humanistas do Renascimento que foi aplicando na Sé Velha de Coimbra (CRAVEIRO, 2011: 33).

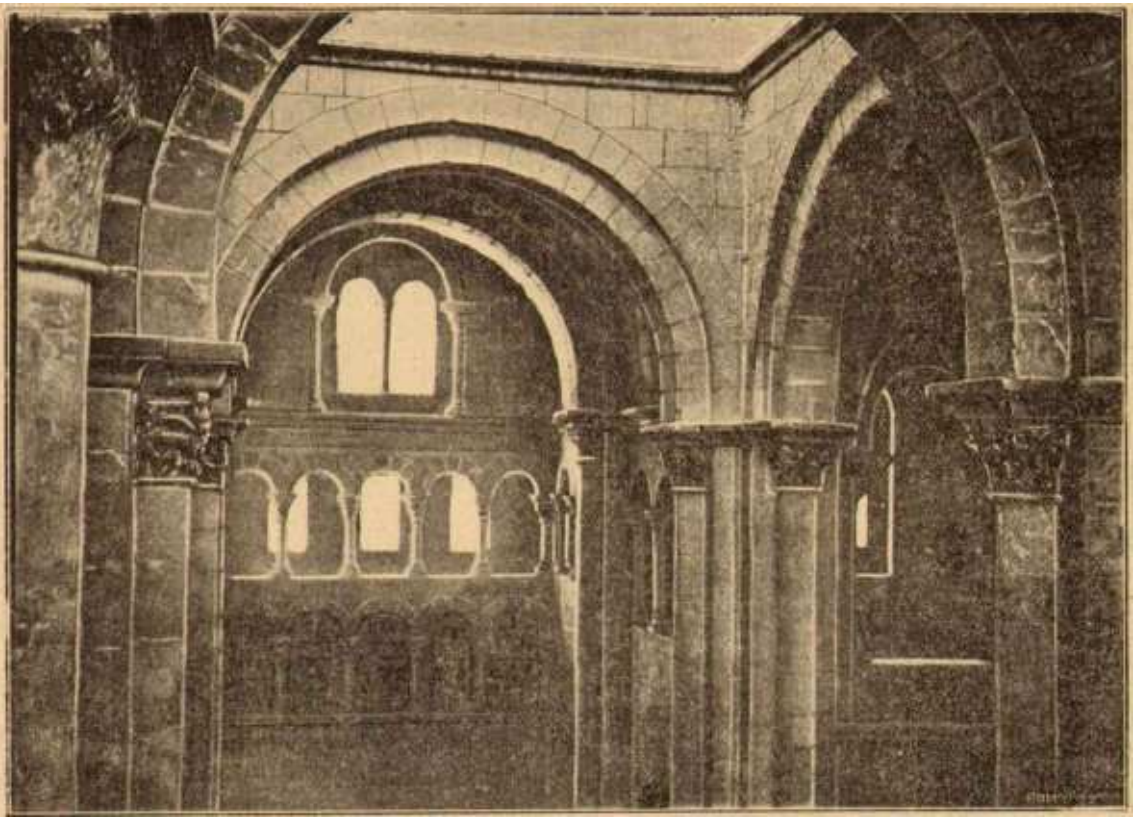
A primeira intervenção a ser referenciada é a demolição de várias habitações, bem como da casa da Câmara, que estavam em torno do edifício de forma a desadornar o seu redor e assim



ganhar mais visibilidade e importância visual, sendo que inclusive foi neste momento que se mandou mudar o pelourinho de sítio (GOMES, 2011: 29). Depois de realizadas as demolições, foi construída uma plataforma que contornava a fachada da Sé Velha e desenvolvia-se ao longo da fachada lateral, de forma a criar um patamar quadrangular com aproximadamente 6m de lado (CRAVEIRO, 2011: 34).

Em termos de aspecto exterior foi construída, ainda que 35 anos depois das obras começarem, a “*Porta Speciosa*” que permanece até hoje como um dos símbolos máximos do Renascimento em Portugal, sendo uma peça da autoria de João de Ruão (1500-1580) (GOMES, 2011: 29).

A cobertura também foi intervencionada tendo-se realizado uma renovação completa do cruzeiro da igreja, no qual foi construído um coruchêu de formato piramidal que se desenvolvia até uma altura de três andares e estando originalmente ornamentada com motivos flamejantes. Em 1635, e segundo as indicações do bispo D. Jorge de Melo, esta torre foi forrada com azulejos



azuis e brancos. Infelizmente entre 1706 e 1717 a torre foi totalmente demolida dando lugar ao zimbório que actualmente se conserva (CRAVEIRO, 2011: 38).

No interior fez uma remodelação muito considerável, a começar por todas as capelas laterais que foram adornadas com arcos ao puro estilo Renascentista, bem como as respectivas mesas de altar. Ainda da autoria de João de Ruão é a responsabilidade pela completa transformação da Capela do Santíssimo Sacramento com o seu imponente retábulo. Do lado oposto do transepto a Capela de São Pedro foi igualmente adornada com um retábulo da autoria de *Nicolau Chanterenne* (1470?-1551). A Capela-Mor teve uma remodelação quase completa com a adição do retábulo da autoria do mestre *Olivier de Gand* (?-1512) e dedicado à história da Virgem Maria, peça esta que pelas suas dimensões de qualidade artística começou a ser elaborada em 1499 e só foi concluída em 1502 (ARINTO, 2009: XV).

Esta renovação interior incluiu também a aplicação de vários elementos escultóricos, cuja elaboração teve a cargo da oficina de Diogo Pires-o-Moço, tendo-se executado duas lápides alusivas ao Santíssimo Sacramento e outra dedicada ao bispo D. Álvaro, bem como a pia baptismal que apesar de ter sido transferida para a Sé Nova em 1772, voltou ao seu local original em 1901 (CRAVEIRO, 2011: 37).

É também neste contexto que são aplicados os azulejos em técnica de aresta e corda-seca e que se tornaram num símbolo artístico deste edifício. Esta aplicação renovou completamente a leitura do espaço, ao forrar todas as paredes de azulejos policromos criou-se uma leitura cromática radicalmente distinta do que existia. Outro elemento importante é a questão da luz, o azulejo tem um importante papel em reflectir a luz, contribuindo para aumentar consideravelmente a luminosidade que existiria no interior da igreja. A aplicação dos azulejos foi de tal forma intensa que cobria não apenas as paredes, mas também as colunas, os arcos, a abside, o interior dos túmulos e até alguns pavimentos. Torna-se ainda pertinente abordar a aplicação de um painel cerâmico, em técnica de corda-seca, no qual é representado o brasão de D. Jorge de Almeida e do qual revela a importância que esta tipologia de aplicação azulejar teve em todo o conjunto das campanhas decorativas.

Fig. 149: aspecto exterior da Sé Velha de Coimbra por volta 1899, no qual ainda se conserva a plataforma que contornava a fachada.

Fig. 150: fotografia do mesmo ano que a anterior, estando registado a zona do transepto, visto da zona do trifório.

Fig. 151: fachada posterior da Sé Velha no qual se regista o zimbório construído em 1706.



Foram ainda adquiridas diversas alfaias litúrgicas, bem como vários paramentos bordados a ouro e seda, custódias em prata, cálices entre muitos outros, dos quais, vários ainda se conservam no Museu Nacional de Machado de Castro (CRAVEIRO, 2011: 35).

Durante a segunda metade do século XVII, mais concretamente entre 1684 a 1704, D. João de Melo mandou abrir dois grandes janelões na fachada poente com a justificação de trazer mais luz para o interior do espaço, algo que fazia muita falta para as novas celebrações mais teatrais. Na mesma época foram adicionados vários elementos decorativos em “pau preto”, bem como dois púlpitos que foram colocados sobre o coro baixo (CRAVEIRO, 2011: 45).

Também durante este período foi realizado um importante trabalho em talha dourada que forrava toda a restante área da capela-mor, criando assim uma relação cromática com o retábulo. Tendo sido esculpida por António Gomes e dourada por Luís de Oliveira, este elemento serviu para modernizar o espaço da Sé de forma a estar enquadrado nas vertentes estilísticas Barrocas da época.

De forma a adornar o transepto, e simultaneamente aproveitando o espaço disponível, foi aí colocado o órgão em 1722, tendo sido executado por Calisto de Barros Pereira, sabendo-se apenas que não chegou a ser dourada, mas que teria grandes dimensões e de uma grande riqueza escultórica (CRAVEIRO, 2011: 47). Infelizmente este elemento desapareceu em data incerta não se sabendo nem o seu paradeiro, nem a razão para a sua retirada/destruição. Algumas notícias indicam que teria sido desmontado e levado para a Sé Nova durante o século XIX, no entanto, segundo o actual sacristão da Sé Velha essa informação seria falsa.

A segunda metade do século XVIII viria a ser um período sombrio para a Sé Velha momento no qual perde o título de catedral. A Reforma Pombalina e respectiva expulsão dos Jesuítas resultou num vasto conjunto de espaços, alguns de grandes dimensões, que precisavam de ser ocupados e reutilizados para novas funções. Neste sentido e aproveitando a ideia generalizada de que a Sé Velha era pequena demais para acolher os fiéis, o antigo colégio jesuíta, que estava provido da maior igreja que existia em Coimbra, ganhou a função para ser a Sé Nova. No dia 21 de Outubro de 1772 foi realizada uma grande procissão no qual participaram o clero da cidade, elementos da nobreza, representantes da universidade, exército e a própria população levando o

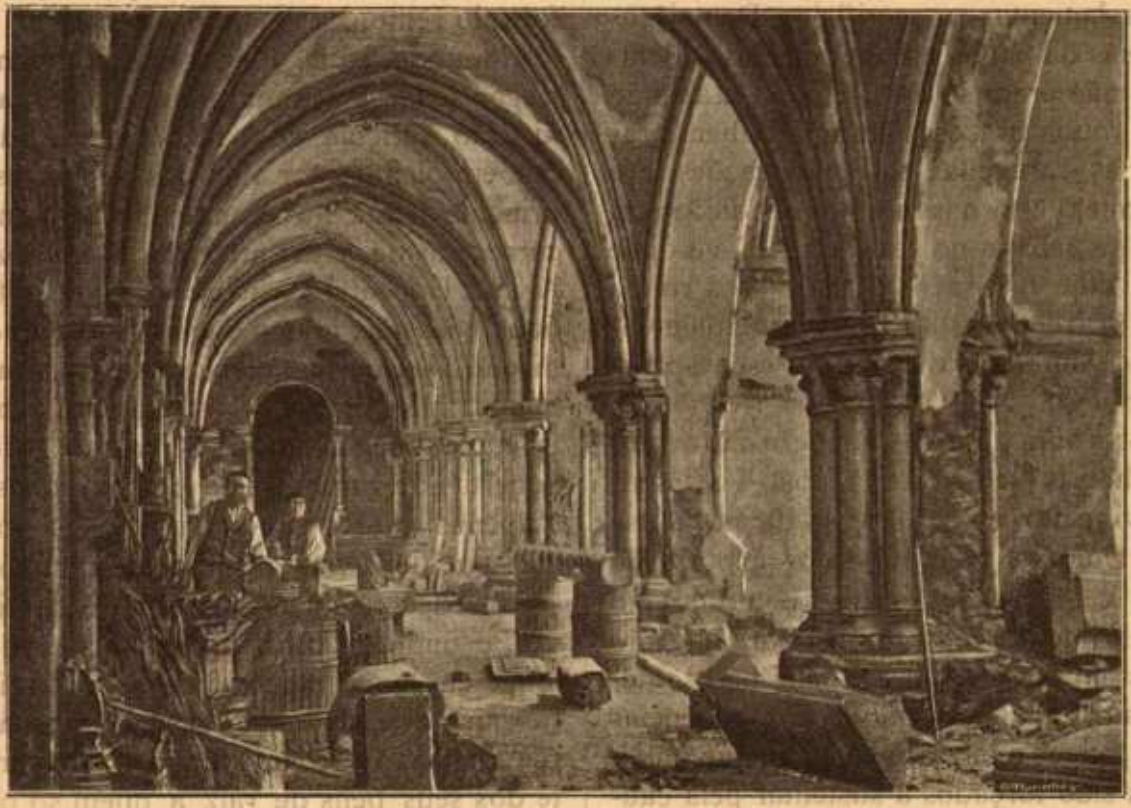


Fig. 152: Registo fotográfico datado dos primeiros anos de 1900 registando o momento de restauro, e transformação, do claustro.

Fig. 153: Um dos primeiros livros impressos nos claustros da Sé Velha de Coimbra.

Santíssimo para o novo local, bem como os paramentos, alfaias litúrgicas, relíquias, esculturas, pia baptismal, sinos da torre, o relógio, o cadeiral e muitos outros elementos para o novo espaço (CRAVEIRO, 2011: 51).

Esta mudança deixou a Sé Velha, monumento que durante vários séculos tinha sido o centro religioso de toda a região de Coimbra, desocupado e desprovido de grande parte do seu espólio decorativo, artístico e simbólico. A gestão deste espaço foi dividida entre duas instituições, tendo a parte da igreja sido atribuída à Misericórdia, enquanto o claustro ficou a cargo da Imprensa da Universidade. Passados três anos este edifício sofreu a primeira mutilação tendo-lhe sido demolida a torre sineira de forma a facilitar o trabalho da Imprensa.

Esta nova função ao qual a Sé Velha ficou sujeita não resultou com o sucesso que se esperava tendo havia inúmeros constrangimentos por parte da Misericórdia em ocupar um edifício de tão grandes dimensões, pelo que em 1777 voltou à sua sede original na Igreja de S. Tiago, deixando a velha igreja novamente desocupada. Assim se manteve durante vários anos até que em 1785 a Ordem Terceira de S. Francisco se instalou e decidiu fazer uma significativa alteração ao construir um campanário em madeira sobre a Porta Especiosa. Esta decisão contribuiu para a deterioração da importante obra renascentista, o que aliado à constante utilização dos sinos piorou ainda mais a situação (CORREIA, 1947: 10).

Esta situação só foi alterada a partir de 1839, momento no qual a Sé já tinha mudado novamente de mãos e encontrava-se a ser gerida pela paróquia de S. Cristóvão, e foi construído um grande campanário na fachada principal. Esta estrutura obedecia ao alinhamento da falsa torre que define a porta de entrada, elevando-se em relação à altura da fachada.

No ano de 1893 foi definido o primeiro grande plano de restauro da Sé Velha tendo como principal motivo a enorme vontade popular em ver aquele monumento devidamente valorizado, bem como a grande sensibilidade que a Rainha D. Amélia (1865-1951) nutria pelo espaço e principalmente depois da sua visita no ano anterior (CRAVEIRO, 2011: 52).

A lógica interpretativa e de intervenção baseou-se na ideia de expurgar o espaço dos elementos que não lhe fossem originais, ou seja, tentar voltar a dar-lhe o carácter românico,

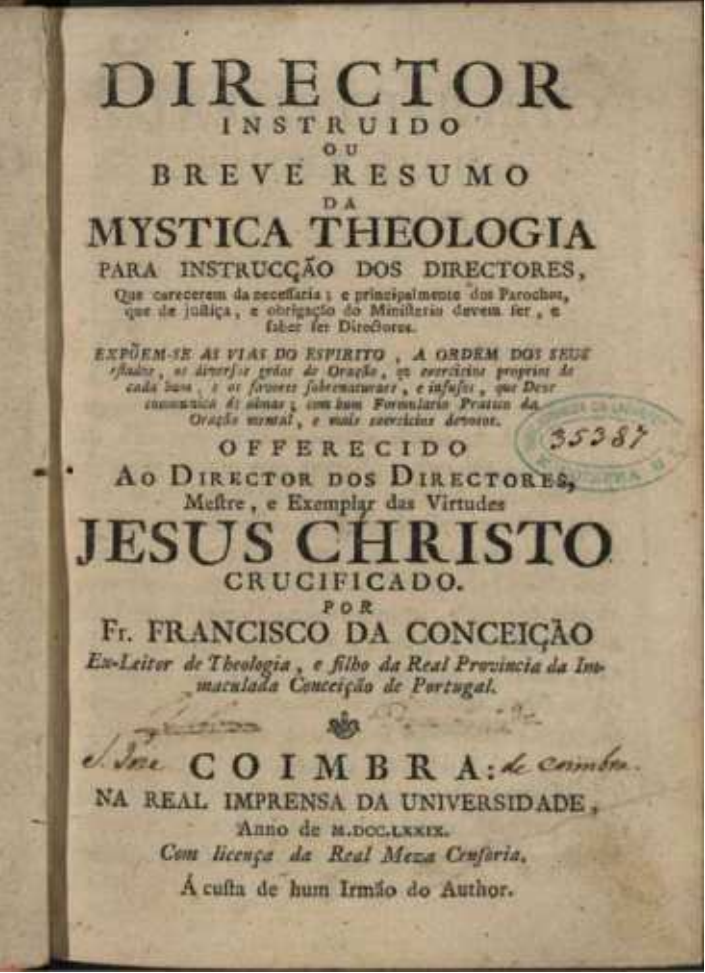
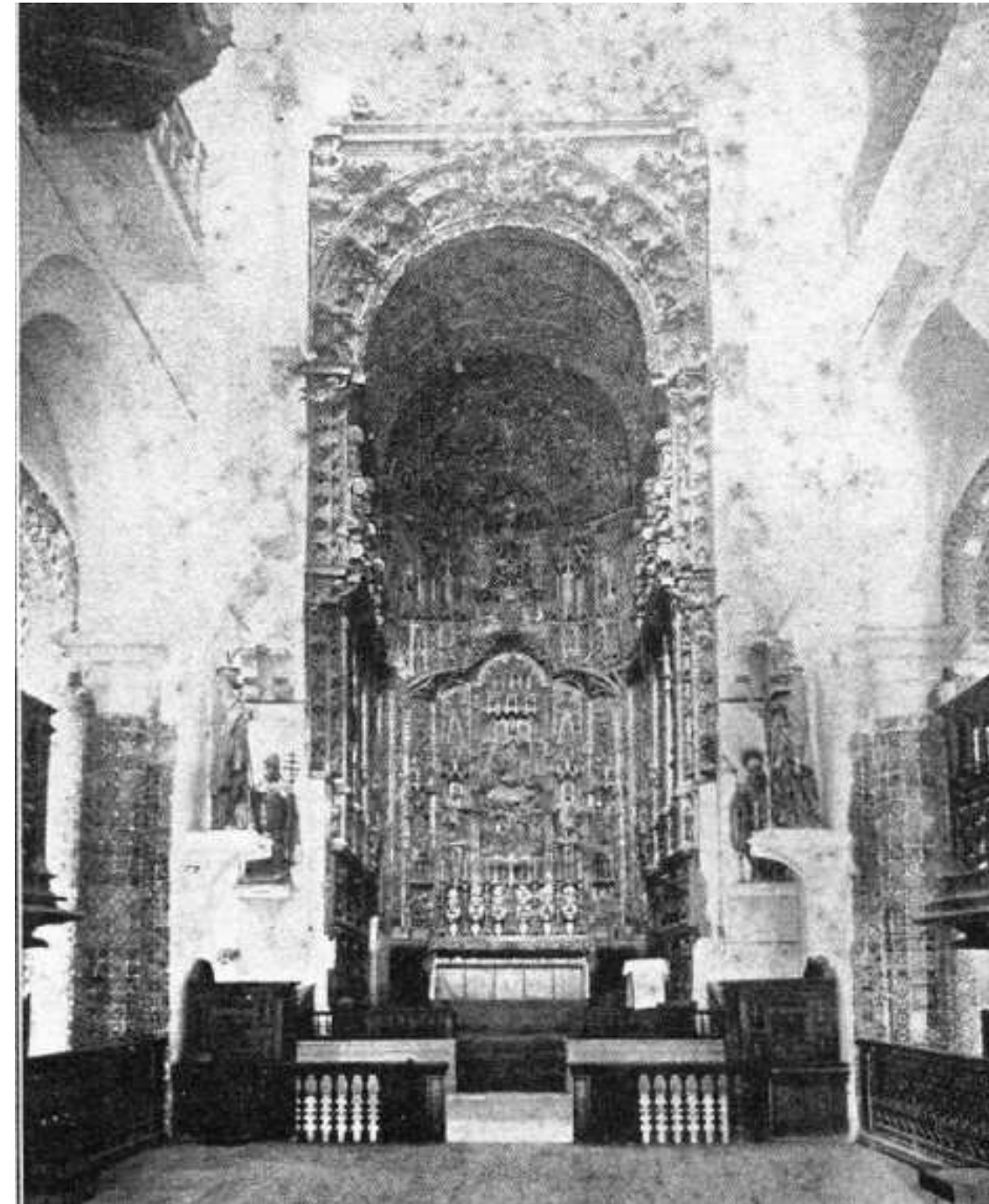


Fig. 154: registo do estado de conservação da nave central e do retábulo-mor em 1872 no qual ainda se conservava toda a talha barroca, bem como o balcão central e os azulejos nas colunas.

Fig. 155: fotografia registada por volta de 1899, ainda se conservavam as estátuas que estavam no transepto, bem como a original mesa de altar.

Fig. 156: estado actual da capela-mor, tendo-se perdido todos os elementos previamente citados.



excluindo assim as intervenções posteriores. A campanha foi liderada por António Augusto Gonçalves (1848-1932) e começou por fazer alterações no exterior do monumento, nomeadamente fazendo uma profunda alteração ao patamar que contornava todo o edifício, mutilando o seu ângulo virado a noroeste e construindo aí uma fonte. A sua área também foi reduzida bem como retirada a balaustrada original para a substituir por uma grade de ferro, algo que é antagónico com a suposta ideia de voltar ao seu aspecto original.

A fachada foi igualmente intervencionada tendo-se anulado os dois grandes janelões que tinham sido abertos em 1684 voltando a criar aberturas mais estreitas e com um traçado neo-românico, a Porta Especiosa foi igualmente intervencionada, tendo-se restaurado alguns elementos em falta, bem como feita uma limpeza a toda a sujidade que a cobria (CRAVEIRO, 2011: 54). Perante o muito avançado estado de degradação do pórtico principal, bem como o quase total desaparecimento das suas colunas, pilastras e elementos decorativos, foram mandados fazer novos elementos pétreos que substituíssem os danificados, criando assim o aspecto que se mantém ainda hoje.

O interior registou ainda mais adulterações, que resultaram na demolição completa do coro alto, perdendo-se assim um importante elemento arquitectónico. Os tectos de alfarge que o cobriam na zona de entrada foram removidos e transferidos para o Museu Nacional de Machado de Castro, no qual se encontram actualmente expostos. Foram removidas todas as talhas douradas barrocas que se encontravam tanto na cabeceira, como na zona do transepto e da nave, sendo que parte desses elementos foram guardados e os restantes vendidos, perdendo-se assim por completo a possibilidade de reintegração dos mesmos. Foi igualmente nesta campanha que foram picados e destruídos todos os rebocos desaparecendo por completo qualquer fresco que ainda se conservasse. Outro elemento que foi extremamente afectado foi a aplicação dos azulejos que se viu mutilada nesta campanha, calculando-se que se removeram 2/3 dos exemplares originalmente aplicados (CRAVEIRO, 2011: 55).

Em 1912 a Sé Velha volta a sofrer uma violenta mutilação ao ser demolida grande parte da sacristia renascentista com o argumento de dar visibilidade à cabeceira românica. Esta demolição significou a quase total destruição do original tecto encaixotado em pedra ançã, bem como um vasto conjunto de frisos e arquitraves de importante valor artístico (CRAVEIRO, 2011: 56).

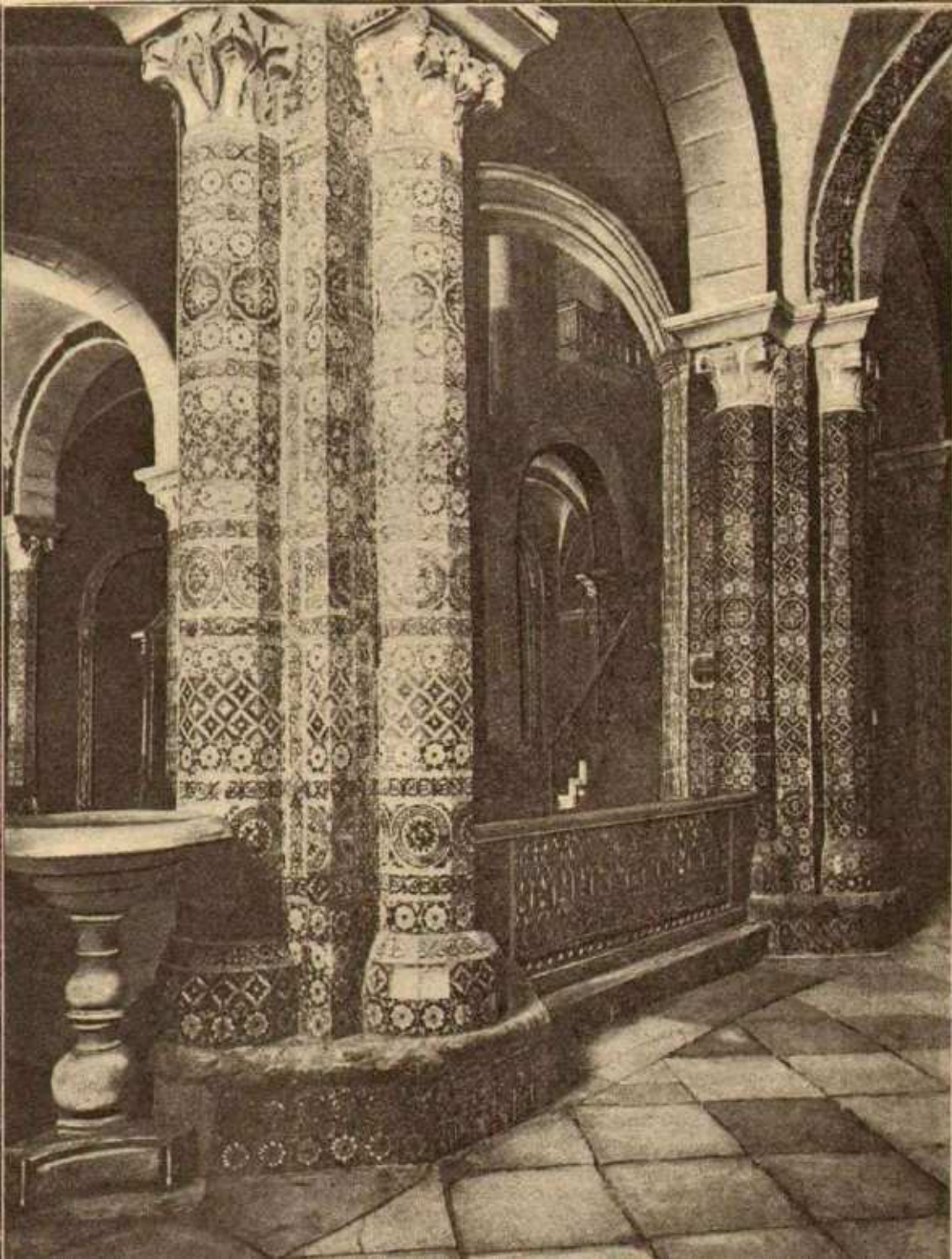


Fig. 157: vista da nave central da Sé Velha no qual se pode ainda observar os vários milhares de azulejos que cobriam completamente tanto as colunas como os arcos dos tramos. Todos estes exemplares foram retirados durante as obras de 1900, sendo que a maior parte dos azulejos foram dispersos por todo o país.

Fig. 158: dois fragmentos do tecto em Alfarge que se encontrava no coro alto. Actualmente conservam-se no Museu Nacional de Machado de Castro.



Fig. 159: fotografia tirada no início da década de 40 do século XX registando o desenvolvimento das obras na Sé Velha de Coimbra. Nesse momento já se tinha removido na totalidade o patamar que rodeada o edifício, estando ainda por fazer a escadaria que ainda hoje se conserva.

Fig. 160 e 161: antes e depois das referidas obras, sendo que na primeira fotografia é possível observar as capelas de Duarte de Melo e São Tomás de Vila Nova, respectiva, tendo na fotografia seguinte o registo do aspecto no final das obras, ou seja, a total destruição das mesmas. Todas as fotografias foram retiradas do Boletim da Direcção Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Sé Velha de Coimbra, nº109.

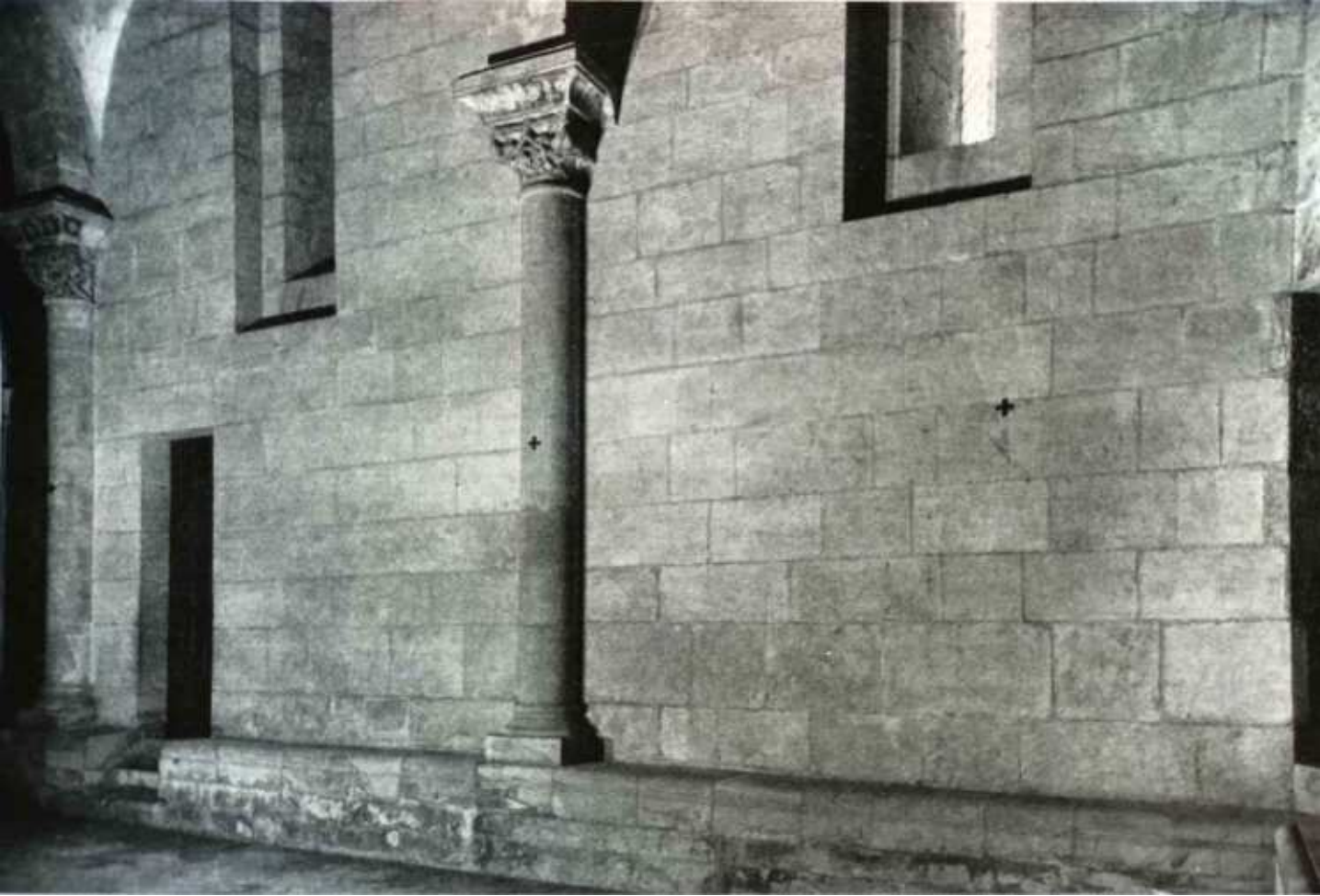
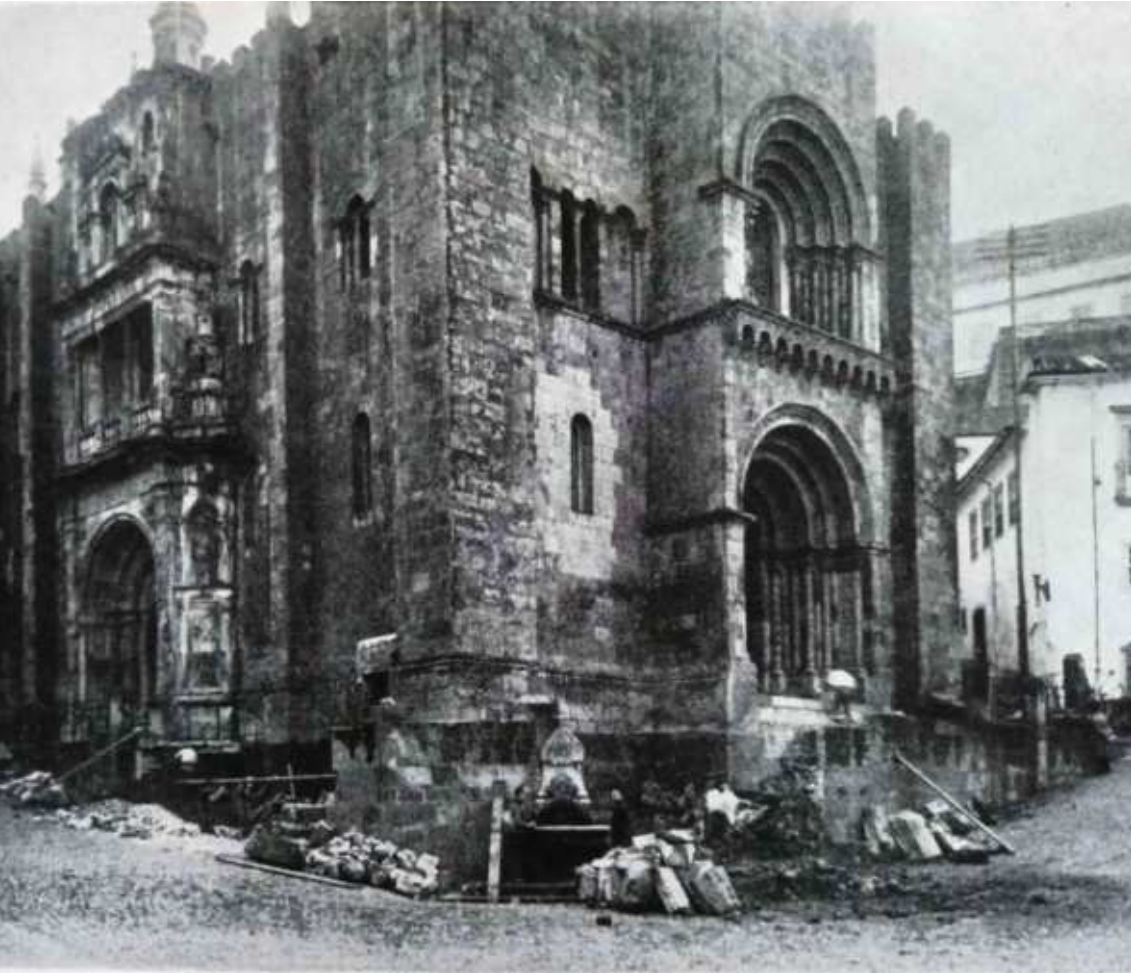
Apesar destas significativas alterações, o processo de “restauro” e de reinterpretações do edifício ainda não estava concluído, como tal no âmbito das profundas obras da década de 30, a primeira zona a ser intervencionada foi o exterior, no qual se procedeu à demolição do patamar de entrada para se poder construir uma escadaria, tendo a intenção de dar monumentalidade ao conjunto. Esta solução foi profundamente criticada por António de Vasconcelos (1860-1941) justificando-se com o facto de nunca aí ter existido tal acesso. A sua argumentação baseou-se nos resultados da campanha arqueológica por si desenvolvida em torno da fachada da Sé Velha na qual foi encontrada uma importante necrópole que teve uma primeira fase durante o período árabe e depois continuou a ser utilizada já depois de a Sé Velha estar construída e em funcionamento (CRAVEIRO, 2011: 22).

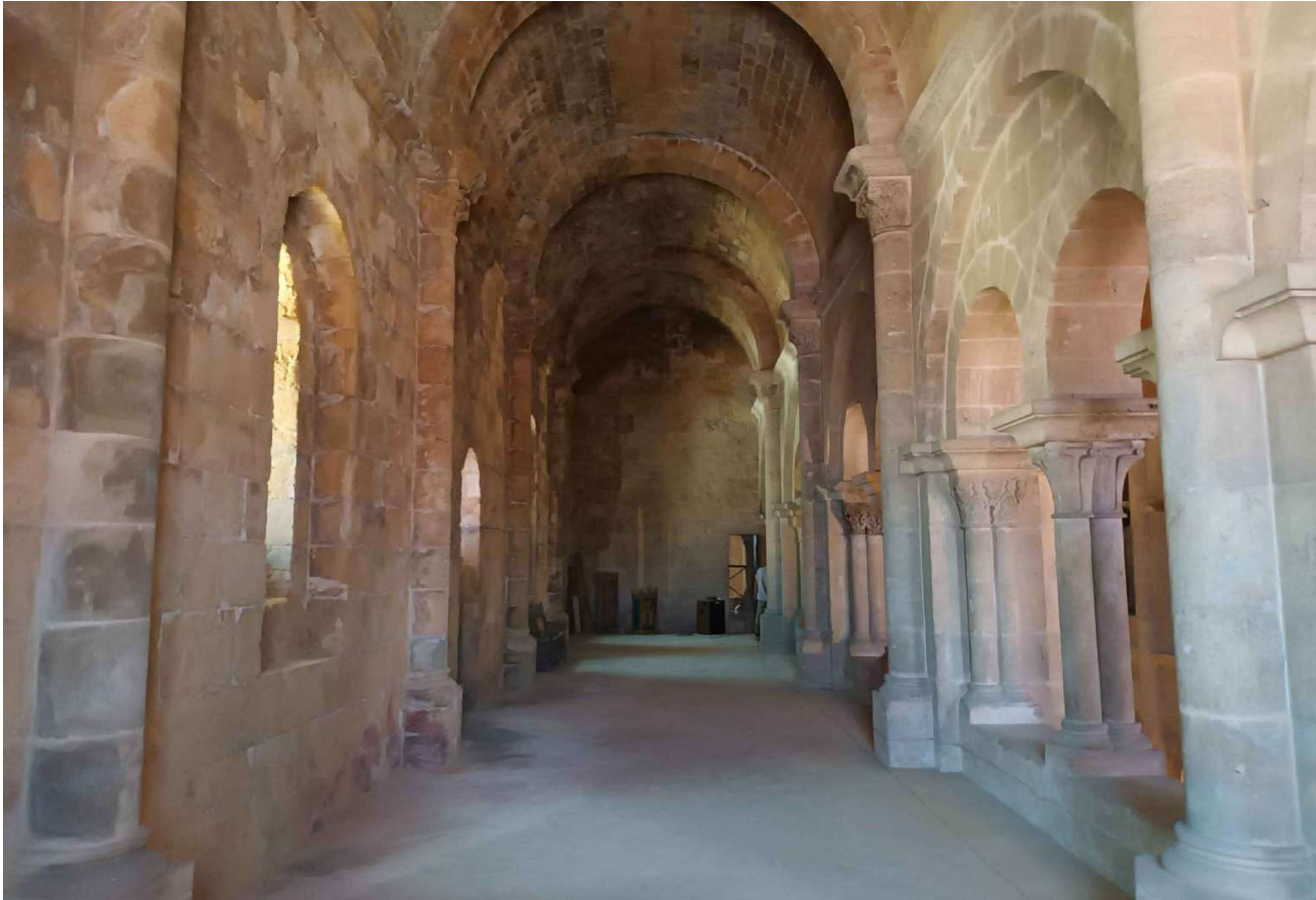
A fachada voltou a ser intervencionada tendo-se demolido o campanário de 1839 no qual se voltou a colocar a fachada toda com a mesma altura, sendo que para desempenhar a função de torre sineira foi reconstruída a primitiva torre que tinha sido demolida em 1785. Foram igualmente redefinidos os vãos da fachada reduzindo consideravelmente a sua dimensão de forma a devolver um aspecto mais românico.

A nível da cobertura foram reconstruídos os vários merlões que faltavam em todo o edifício, bem como refeito todo o pavimento do terraço com tijoleiras prensadas. Foi ainda demolida a guirlanda que contornava toda a torre do cruzeiro e que permanecia como o último vestígio do coruchêu mandado construir por D. Jorge de Almeida.

Os interiores também registaram várias alterações, nomeadamente o fechamento de vários vãos, reabertura de arcos e portas, desmonte de altares e reconstrução de frisos e elementos decorativos. O original acesso entre a igreja e o claustro foi completamente demolido, dando lugar a duas novas capelas em ambos os lados, tendo-se construído um novo acesso de dimensões mais pequenas (D.G.E.M.N., 1962: 42-47).

Este profundo conjunto de alterações que a Sé Velha foi registando, tanto de adições, como de demolições resultou naquele que é simultaneamente um dos exemplares mais bem conservados de arquitectura românica em Portugal, mas também num espaço que reflecte bem os valores estilísticos do século XIX/XX.





ANÁLISE ESPACIAL

Nota-se a complexificação do plano da obra quando se estudam os alçados interiores. De facto, a igreja possui, no segundo andar, um trifório ou tribuna que corre sobre as naves laterais e que numa escala mais reduzida se prolonga de modo a providenciar uma passagem em membrana através das paredes do transepto, seguindo os esquemas, quer de Compostela, quer de templos da zona do Póitau.

Paulo Pereira - 2014

A primeira fase construtiva da Sé Velha, na época apenas igreja, é hoje em dia desconhecida tanto nas suas dimensões, como volumétrica, ou forma, havendo apenas a informação de que “era de tectos de madeira e parecia pobre aos olhos dos bispos e cônegos não só quando viajavam por fora e viam as coberturas lapídeas mas também em confronto com a rival Santa Cruz” (CORREIA, 1947: 9). Em termos materiais a única informação que subsiste é um fragmento em calcário, que tanto poderia ser de um friso ou a verga de uma porta, com a inscrição “*MARIAE VIRGINIS*” que foi descoberto em 1898 durante as obras de restauro do edifício (CRAVEIRO, 2011: 14). Outra informação registada arqueologicamente é a existência de sepulturas islâmicas encontradas perto da zona do claustro, o que leva alguns historiadores a considerarem duas possibilidades, nomeadamente: a igreja ter funcionado como mesquita durante a ocupação islâmica; ou ter existido uma mesquita na zona que actualmente é o claustro e no qual ambas as religiões funcionavam em paralelo, algo semelhante ao que aconteceu em Toledo (GOMES, 2011: 10).

Em termos de localização urbana o edifício da Sé Velha está no centro da malha urbana mais antiga, implantando-se numa zona com grande declive, algo que terá influenciado na sua planta e orientação.

O primeiro elemento que é importante ser referenciado para se proceder à análise espacial da Sé Velha de Coimbra é a naturalidade do arquitecto Roberto, cuja origem francesa determinou importantes influências que se pronunciaram no resultado final da obra. Esta influência não se resume ao seu país de origem, mas também a todo o percurso ao longo da Península Ibérica que terá feito até chegar a Coimbra, do qual, se foi cruzando com vários exemplares de igrejas de peregrinação, bem como certamente se terá confrontado com vários exemplares de arquitectura românica. Igualmente importante terá sido ainda a influência da arquitectura românica portuguesa, e mais concretamente a pré-existente em torno de Coimbra, o que resultou num projecto que combinava todos estes exemplares (CORREIA, 1947: 9).

O resultado destas possíveis influências foi um edifício de assumidas características românicas, com uma planta cruciforme, com três naves, da qual a central tem um pé-direito mais elevado, e cinco tramos, o transepto é pouco saliente em relação ao corpo da igreja terminando numa cabeceira escalonada com três capelas. No segundo andar existe uma tribuna que rodeia toda a nave central, mas que depois se torna mais estreita e discreta na zona do transepto, algo



Fig. 162: fotografia da zona do trifório.

Fig. 163: secção transversal que mostra a fachada principal da Sé Velha.

que tem uma relação estilística e formal com a Igreja de Santiago de Compostela e com os edifícios religiosos da zona de Poitou (PEREIRA, 2014: 238-239).

O aspecto exterior ainda apresenta uma claríssima influência de uma arquitectura militar e com objectivos de defesa, algo certamente determinado pelas constantes invasões, conquistas e reconquistas que a cidade foi registando desde o século VII ao X. Esses elementos são particularmente visíveis na grande espessura das paredes, nas poucas janelas e de reduzidas dimensões, na porta desenhada de forma a que seja mais facilmente defensável, e nos merlões que rodeiam todo o edifício, algo que para a altura já era cada vez mais raro (GOMES, 2011: 18). Em termos comparativos os exemplos mais próximos tanto a nível de volumetria como de organização espacial é a fachada de *Saint Pierre d'Aulnay*, a fachada da 1ª fase românica da Catedral de Ávila e ainda com a cabeceira da igreja de São Vicente, também na mesma cidade (PEREIRA, 2014: 239).

A fachada é estruturada por três corpos salientes em contraste com outros dois que estão recuados. O corpo central é desenhado como se tratasse de um cubelo fortificado e define a largura da nave do meio e tem incorporada a porta de entrada, bem como um grande janelão com um patamar externo. Os dois corpos que rodeiam o volume central apresentam as janelas que levam luz para as naves laterais bem como para o trifório, sendo que as primeiras são apenas rasgadas na fachada, enquanto que as segundas são ornadas com colonelos e arcos de volta perfeita sem qualquer elemento decorativo.

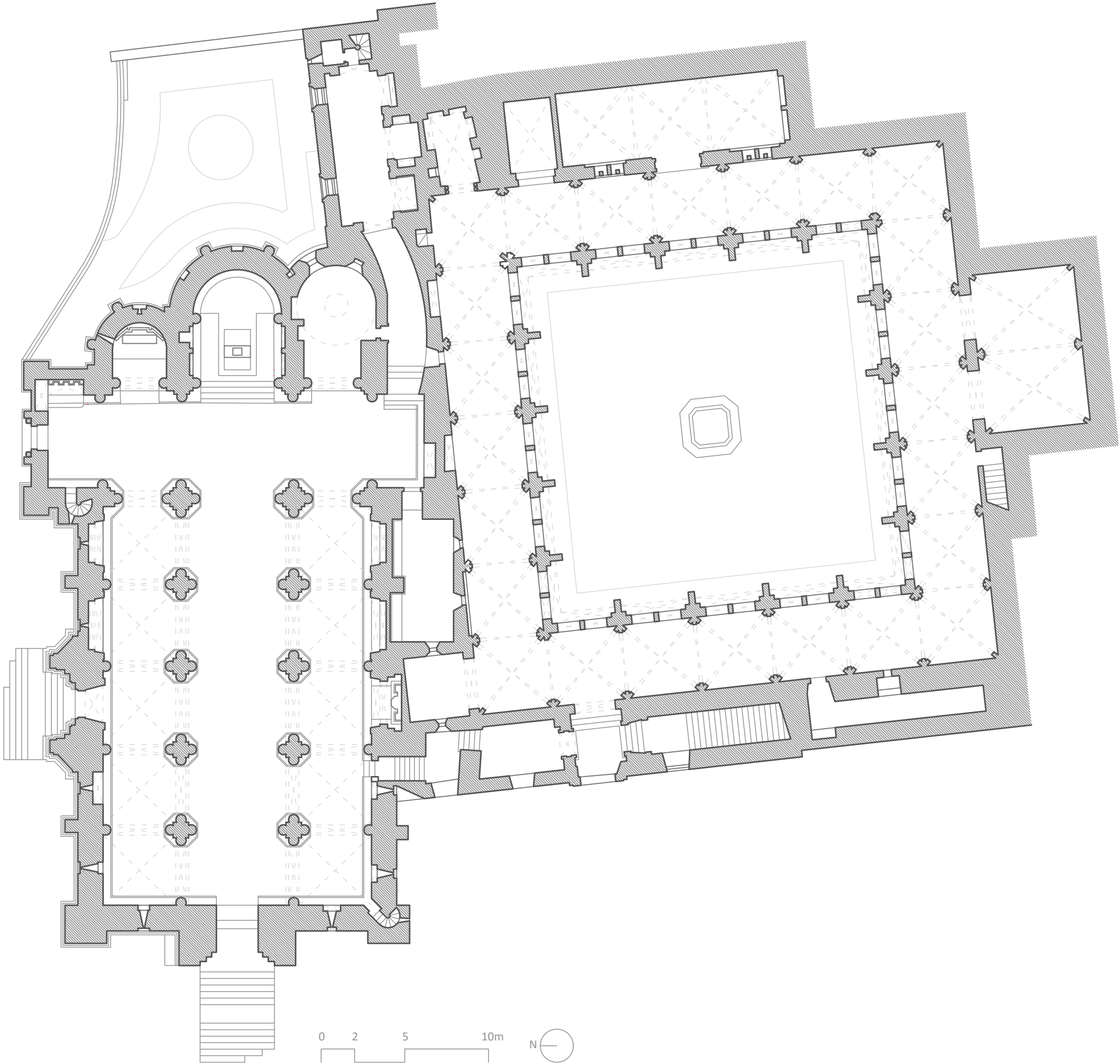
O pórtico de entrada é composto por diversos ressaltos estruturados por colunas profusamente decoradas com baixos-relevos sobre as quais assentam arcos de volta perfeita igualmente decorados. A única excepção é o ressalto mais externo o qual é suportado por pilastras de perfil quadrangular e acompanhando a mesma tipologia decorativa das restantes colunas. O janelão acompanha a mesma solução construtiva do pórtico apresentando, contendo, no entanto, consideravelmente menos elementos decorativos (CORREIA, 1947: 10).

Na fachada lateral tanto as entradas de luz como o sistema de merlões repetem o padrão registado previamente. No entanto, neste caso a fachada é estruturada apenas por um pano contínuo sendo seccionado por contrafortes que ajudam a realizar a descarga de cargas das abóbadas interiores, bem como reforçar toda a estrutura da igreja.

A Porta Especiosa tem a altura de três andares tendo a sua composição dividida em três corpos horizontais que reforçam essa verticalidade. Segundo a descrição de Virgílio Correia “*O inferior forma um pórtico entre pilastras, ostentando, nas partes laterais e em nichos, duas grandes esculturas de S. João Baptista e do profeta Isaías e, no tímpano, um medalhão com o busto da Senhora com o Menino. (...) O segundo corpo é formado por uma varanda de colunas, em três vãos adintelados; o terceiro é composto dum remate de três edículas (com o encontro de S. Joaquim e Santa Ana, tendo desaparecido a figura daquele) justaposto a um outro corpo liso, com dois arcos aonde se encontram os bustos de dois evangelistas escrevendo.*” (CORREIA, 1947: 11).

A zona do transepto ao ser mais comprida que a largura total da nave, faz uma saliência em relação à fachada lateral. Este volume está definido por três panos dos quais o central se encontra recuado em relação aos outros dois, e do qual apesar de actualmente ter uma abertura que comunica directamente com o interior da igreja, não se sabe se originalmente tal comunicação também existiria. A porta que actualmente se conserva é do século XVI e está associada ao projecto da Porta Especiosa, sendo uma versão muito mais simples e tendo ao centro um arco de volta perfeita suportado por duas colunas que originalmente tinham baixos-relevos com motivos fitomórficos. Em torno existem duas pilastras de perfil quadrangular que terminam na altura das impostas da porta, sendo que sobre elas se apoiam quatro colonelos que por sua vez suportam a arquitrave. Sobre este elemento, estaria originalmente um frontão composto por um semidisco com uma concha esculpida no seu interior e adornado por dois anjos que suportavam grinaldas de flores esculpidas, sendo que actualmente estes elementos se encontram muito degradados.

A fachada nascente, ou posterior, é composta por três absides das quais a central e a do lado do evangelho são românicas, enquanto a do lado da epístola é renascentista. As duas primeiras são compostas por colunas que servem simultaneamente de contrafortes, tendo no seu topo uma cimalha com vários cachorros decorados por elementos fitomórficos e zoomórficos. As aberturas organizam-se em duas fiadas, sendo que a primeira é talvez a mais interessante pois tratam-se de “janelas falsas”, ou seja, elas nunca foram construídas com o intuito de trazer luz para o interior sendo apenas uma opção arquitectónica para criar a ilusão da existência de janelas. A ábside do lado da epístola utiliza uma composição arquitectónica semelhante às





anteriores, com o diferencial das colunas exteriores, bem como o facto de ter um lanternim com uma representação em templete.

A cobertura consiste em dois planos ligeiramente inclinados para o exterior e cobertos com tijoleira prensada, sobre a zona do cruzeiro ergue-se uma torre-lanterna da qual denuncia ainda uma fortíssima influência românica, principalmente na existência de duas janelas duplas em cada uma das fases. No entanto, também denuncia já alguma influência do Gótico que nessa época estava a chegar a Portugal, nomeadamente na utilização de uma abóbada com arcos ogivais nervurados e que no seu cruzamento tem um fecho de pequenas dimensões (PEREIRA, 1995: 354).

No topo desta estrutura desenvolve-se a falsa cúpula que é contornada por um gradeamento em ferro suportado por quatro pilaretes piramidais aos cantos. Esta cúpula está forrada com azulejos recortados e vidrados a azul e branco alternadamente, criando-se assim um efeito de escamas (PONTES, 2009: 33).

A espacialidade interna da Sé Velha é organizada por três naves, da qual a central tem um pé-direito maior que as laterais, com cinco tramos que confluem num transepto ligeiramente saliente em relação às naves, e terminando com a cabeceira ao centro e duas capelas dispostas simetricamente em relação ao eixo central.

O núcleo da igreja é suportado por pilares de perfil quadrangular com quatro colunas encrustadas a $\frac{1}{4}$ em relação ao pilar, com excepção da zona do cruzeiro no qual o perfil é cruciforme. Esta diferença de perfil está relacionada com o facto de que os quatro grandes arcos que se formam no cruzamento entre o transepto, a nave e a cabeceira são os mais altos de todo o interior da igreja e como tal têm que suportar uma carga maior que os demais.

Os arcos são em volta perfeita servindo assim de apoio às abóbadas semicirculares que cobrem todo o espaço. Sobre as coberturas das naves laterais desenvolve-se o trifório que apresenta uma solução construtiva semelhante, tendo a cobertura em abóbada de berço apoiada em arcos de volta perfeita que assentam sobre colunas de perfil circular. Comunica com a nave central através de um sistema de arcos que reproduzem o ritmo visual da galeria inferior. Ao contrário do rés-do-chão cuja iluminação é conseguida através de frestas, na galeria superior existem grandes janelas que apresentam um desenho ainda muito românico (CORREIA, 1947: 12).

Fig. 164: Porta Especiosa da autoria de João de Ruão.





Em termos decorativos há indícios de uma forte influência da cultura moçárabe que se registou na cidade, nomeadamente o facto de que dos quase 380 capitéis que existem em todo o edifício estarem decorados com elementos geométricos, fitomórficos ou mais raramente com aves e animais quadrúpedes. Esta constatação, bem como o facto de não existir a representação de nenhuma cena bíblica, e praticamente não existirem representações humanas, levanta a forte possibilidade de terem existido vários artistas moçárabes a trabalhar no edifício (GOMES, 2011: 12).

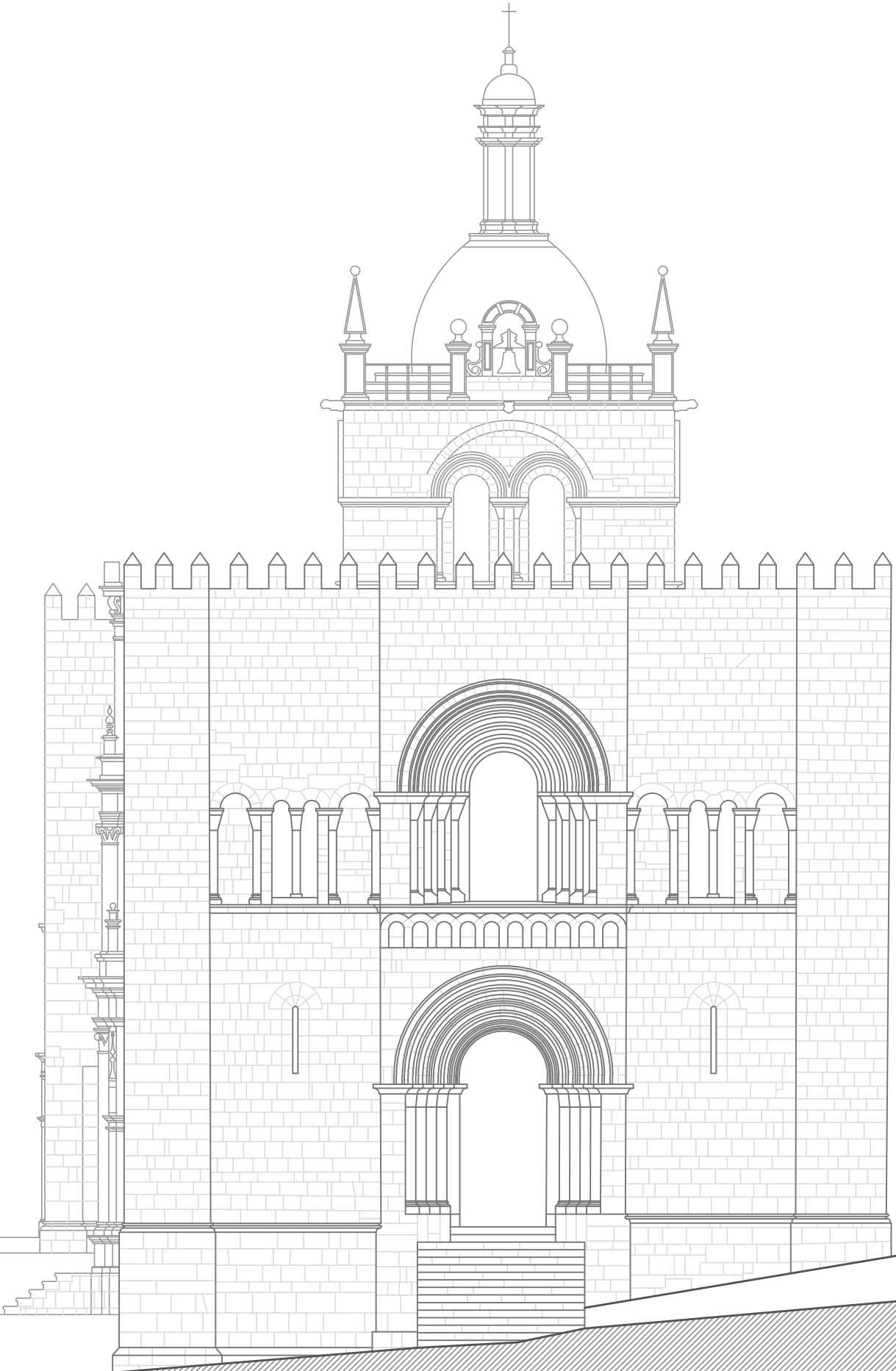
Para se organizar melhor a descrição das capelas, optou-se por seguir a ordem da esquerda para a direita e começando junto ao pórtico de entrada, prosseguindo assim de forma sequencial.

O primeiro tramo não tem, nem nunca teve, qualquer capela estando completamente forrado por azulejos do século XVI. Trata-se do maior conjunto em toda a Sé Velha tendo várias centenas de azulejos que formam uma estrutura decorativa baseada na “falsa arquitectura” e no contorno dos elementos arquitectónicos pré-existentes. No segundo tramo existe um nicho com arco de volta perfeita cujo interior conserva o túmulo do bispo Vasco Rodrigues que foi restaurado nas obras da década de 30 do século XX e o seu fundo encontra-se forrado com azulejos com a mesma padronagem.

A Porta Especiosa ocupa o terceiro tramo da nave lateral esquerda, formada por pilastras decoradas com motivos fitomórficos, zoomórficos, antropomórficos e diversos símbolos cristãos, dá suporte à pilastra igualmente decorada. Sobre este elemento cria-se um arco de volta perfeita cujo interior cria o efeito de um tecto encaixotado sendo que no tímpano é preenchido com um baixo relevo que simula uma cúpula. O entorno desta estrutura é forrado com azulejos dispostos de forma a valorizá-la contornando-a com várias faixas cromáticas, em cima é criada uma “falsa arquitectura” ao representar um cruzeiro.

O quarto tramo é definido por um grande arco que ocupa toda a área da parede deixando apenas um estreito espaço com as colunas e a abóbada, sendo totalmente preenchido por azulejos. O seu interior é praticamente todo preenchido por uma grande pintura a óleo sobre tela de meados do século XVII, representando o tema do martírio de Santa Úrsula, tema esse que terá ocorrido por volta do século IV quando a princesa Úrsula, juntamente com 11 mil raparigas virgens foram martirizadas na cidade de Colónia.

Fig. 165: representação de vários capitéis da Sé Velha de Coimbra.





Na sua base, e não tendo qualquer túmulo, encontra-se um painel de azulejos com vários padrões que se encontram repetidos no restante espaço.

O quinto e último tramo da nave esquerda é conhecido pelo importante túmulo de D. Vataça (1270?-1336), peça escultórica terminada em 1337, com a autoria do mestre Pêro e cuja qualidade artística se revela como um importante exemplar de arte fúnebre do século XIV (CRAVEIRO, 2011: 106). Atrás do túmulo encontra-se um painel de azulejos que simula uma mesa de altar e através do seu forte cromatismo cria um grande contraste com a clareza da escultura tumular. Sobre os azulejos encontra-se uma pintura óleo sobre tela de meados do século XVII com a representação de Santo António, a Virgem e o Menino no qual o tema do contraste entre o escuro/claro ganha grande destaque e serve de panorama para uma exaltação mais dramática das personagens.

No canto norte do transepto existe um curioso cruzamento entre o nicho que contém o túmulo de D. Egas Fafes e a capela de Santa Clara. No primeiro caso conserva-se no seu entorno um cordão, tipicamente manuelino, o qual terá feito parte de uma campanha decorativa do início do século XVI, sendo que o seu interior se encontra completamente forrado a azulejos tanto no fundo como no próprio arco, formando diversas molduras com distintos elementos decorativos no seu interior. A capela de Santa Clara mantém um importante retábulo em pedra com uma traça claramente renascentista, mas do qual já não conserva nenhuma das esculturas originais. A decoração é focada na representação arquitectónica, na qual é simulada a fachada de um templo encimado por três frontões decorados com jarras e conchas. Este espaço é igualmente forrado a azulejos, utilizando-se a mesma estrutura decorativa que o túmulo de D. Egas Fafes.

A Capela de São Pedro corresponde à primeira abside da cabeceira e apesar de ter uma estética completamente renascentista, respeita na integridade a original volumetria românica. O seu nome advém do retábulo escultórico executado por *Nicolau Chanterene* em 1526. O programa iconográfico organiza-se através de uma mistura e sobreposição dos temas religiosos com os temas civis, apresentando vários episódios da vida de S. Pedro ao mesmo tempo que são mostradas representações da vida comum. Este programa estava associado a uma necessidade de reforço da importância da Igreja, enquanto instituição, e da sua história, algo que estava associado aos vários problemas de relacionado com as várias reformas internas que se registaram na época.

Fig. 166: Capela do Santíssimo Sacramento.





Não se tratando de uma escolha aleatória, o facto do túmulo do bispo D. Jorge de Almeida ter sido colocado nesta capela, trata-se igualmente de um programa simbólico ao classificá-lo como chefe da igreja (CRAVEIRO, 2011: 120). Todas as paredes da capela, bem como o seu pavimento, encontram-se completamente forradas com azulejos, dos quais, através da utilização de vários padrões cria-se um efeito de paramento que serve para destacar o trabalho escultórico aí existente.

O altar-mor, e principalmente o seu retábulo executado por *Olivier de Gand* e *Jean d'Ypres*, assume-se ainda hoje como um dos mais importantes exemplos de escultura tardo-gótica em Portugal e um exemplo de referência no panorama europeu. Em termos de planta é organizada por um primeiro patamar de planta quadrangular cujas paredes laterais tem várias “janelas falsas” nos dois primeiros andares cuja função é, provavelmente, tirar peso à estrutura. O retábulo que foi encomendado pelo bispo D. Jorge de Almeida é um dos primeiros exemplos de arte flamenga em território português. A sua encomenda não foi aleatória ou meramente estética, tendo sido inspirada nas grandes campanhas ornamentais de Toledo e Saragoça, algo que fazia parte da estratégia de D. Manuel I para ser reconhecido como digno herdeiro dos Reis Católicos (ARINTO, 2009: LIII).

Devido ao seu magnífico estado de conservação é considerado um dos melhores exemplos dentro do género, preservando na quase integridade a sua estrutura e elementos decorativos. Em termos cromáticos a situação já não se repete, em 1684 o bispo D. João de Mello assinou um documento referente ao altar-mor no qual diz que deve ser “lavado até que fique em madeira”, para que depois fosse repintado e novamente dourado imitando com o máximo rigor o que previamente aí se encontrava. Apesar de se poder confirmar que a actual pintura corresponde aos padrões artísticos tardo-góticos, também é igualmente possível notar que as representações dos tecidos já correspondem mais à estética barroca, factor que torna este exemplar ainda mais incomum (ARINTO, 2009: LIV).

A Capela do Santíssimo Sacramento tem uma planta circular cuja volumetria tem um formato cilíndrico terminando numa cúpula cujo centro é aberto por um óculo permitindo assim a entrada de luz. A sua construção começou em 1566 e obedeceu à parcial demolição da abside românica deixando intacto o primeiro espaço de planta quadrangular e construindo uma nova capela de planta circular e com um pé-direito mais alto que o original (CRAVEIRO, 2011: 125).

Fig. 167: vista da nave lateral esquerda ao nível do trifório.





O espaço de recepção, antes de se chegar à zona do altar, é formado por duas paredes completamente forradas com azulejos em técnica de aresta que permitem a passagem da luz do transepto para o interior da capela, bem como servir de elemento cromático para decorar todo o espaço. O Altar, elaborado por João de Ruão, é organizado por uma imponente estrutura arquitectónica com colunas, capitéis, frisos e falsas perspectivas, que compõem duas fiadas de nichos no qual cada um deles é preenchido com uma escultura. Apresenta uma clara linha estilística renascentista onde existe um grande dinamismo das várias linhas geométricas que desenharam o espaço, em contraste com o naturalismo e expressão humana das várias esculturas. A aplicação cromática dourada aplicada sobre a pedra branca dá uma importante expressão artística, criando um contraste que acentua as linhas arquitectónicas, bem como as vestes e expressões faciais das esculturas.

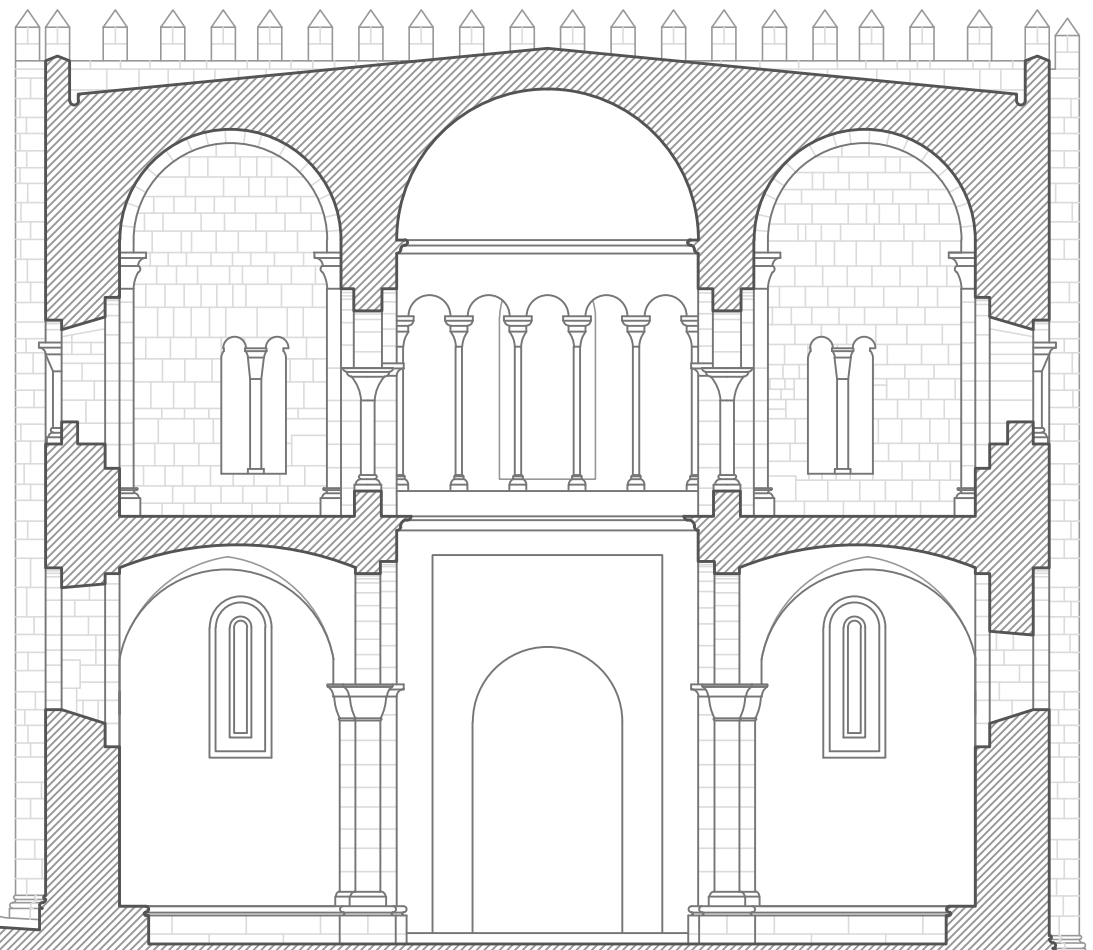
Do lado direito da Capela do Santíssimo Sacramento encontra-se a porta que dá acesso à sacristia, elemento este da primeira metade do século XVII. O acesso que liga a sacristia à igreja é feito através de um corredor de traçado curvo, estando totalmente forrado a azulejos enxaquetados a verde e branco, algo muito característico deste período.

A sacristia actualmente encontra-se severamente mutilada pela campanha do século XIX, no entanto, ainda é possível analisar o seu projecto original com base nos vestígios que ainda se conservam. Originalmente teria uma planta quadrangular da qual a cobertura era em abóbada de canhão com caixotões e decoração em medalhões, muito ao gosto da segunda metade do século XVI. Os grandes vãos que tinha, dos quais três ainda se conservam, são ricamente decorados com motivos iguais aos arcos das capelas da igreja, existindo ainda um brasão com as armas de D. Afonso de Castelo Branco e com a data de 1593. O Interior conserva três vãos adintelados que estão forrados a azulejos em técnica de majólica, datados da segunda metade do século XVI e os quais poderão ser das primeiras produções portuguesas.

Do lado sul do transepto encontra-se o túmulo do bispo D. Pedro Martins inserido em nicho com arco de volta perfeita apresentando uma moldura canelada, muito característica do século XIV. O seu interior encontra-se forrado com azulejos de diferentes tipologias que cobrem tanto o fundo como o lado interno do arco.

Voltando à zona das naves, mais concretamente a do lado direito, e seguindo a mesma ordem de descrição, o primeiro altar é de S. Miguel, cuja base tem o túmulo do bispo D. Tibúrcio,

Fig. 168: Capela de São Pedro.





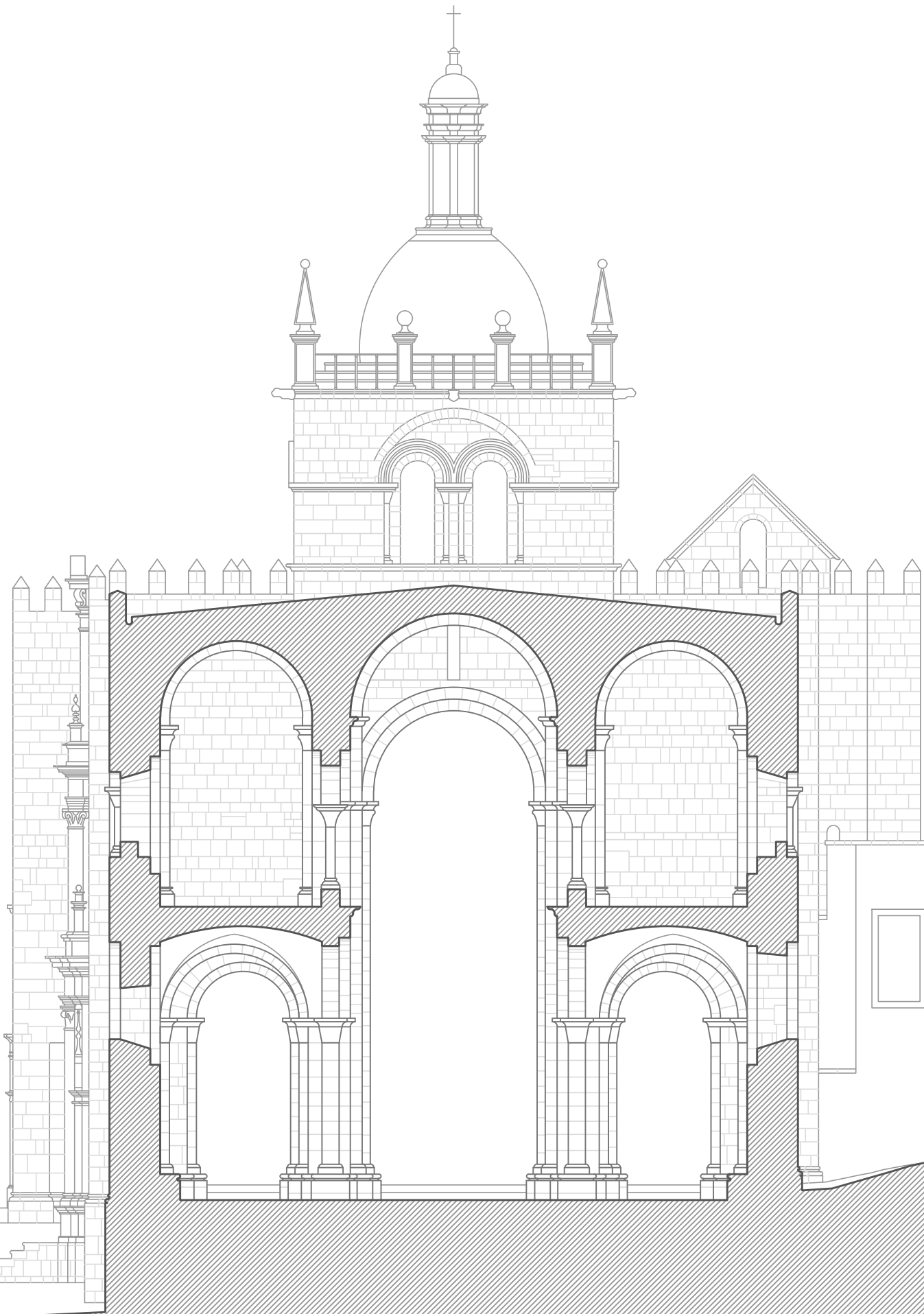
peça escultórica de meados do século XIII e apresentando “*estátua jacente, a cujos pés se colocou um leão, apresentando o rosto barbado e vestes de tratamento pouco flexível. A arca enquadra as armas do Reino com as armas do prelado*” (CRAVEIRO, 2011: 109). A forrar a zona da mesa de altar encontra-se um painel de azulejos que ao utilizar o cruzamento entre diversos padrões forma um conjunto decorativo que recria várias molduras guarnecidas com elementos fitomórficos. Sobre estes encontra-se uma grande tela, pintada a óleo, que representa o milagre das rosas realizado pela Rainha Santa Isabel (1270-1336). Como elemento que enquadra este conjunto encontra-se um arco que faz parte da mesma campanha arquitectónica registada nas anteriores capelas da nave esquerda. O espaço entre o arco e o tramo encontra-se completamente forrado a azulejo criando a ideia de várias composições quadrangulares que se vão cruzando entre si de forma a simular um tecido.

No altar de São Cristóvão encontra-se o túmulo do bispo D. Estêvão Anes Brochardo que apresenta um tratamento estético e estilístico muito semelhante ao anterior, mas com a diferença nos símbolos aplicados, do qual, o que mais se destaca é o dragão representado aos pés do bispo, símbolo do combate ao mal. Importa referir que tanto este túmulo como o anterior encontravam-se originalmente na capela-mor, sendo que estavam completamente ocultos pela talha dourada do século XVIII e tendo sido redescobertos no século XIX ao proceder-se à desmontagem e destruição de todo esse conjunto artístico, momento no qual optou-se por transferir os túmulos para os seus locais actuais (PONTES, 2009: 47).

Também como acontece no altar anterior, a zona da mesa de altar está completamente forrada com azulejos cuja disposição se assemelha a um panejamento, da mesma forma que acontece no espaçamento entre o arco e o tramo. A pintura que aqui se conserva é a representação do martírio de S. Sebastião, onde se pode observar uma intenção em centralizar o olhar do observador sobre a pose dramática do santo no momento em que está prestes a enfrentar a sua morte (CRAVEIRO, 2011: 110).

No local onde actualmente se regista o altar de Nossa Senhora da Conceição é onde antigamente existia a passagem para a zona do claustro, tendo sido destruída na campanha de restauro da primeira metade do século XX e tendo-se nessa época construído esse altar de raiz. O retábulo que hoje se apresenta é de finais do século XVII apresentando quatro colunas salomónicas que servem de base a um frontão triangular recortado.

Fig. 169: Altar de São Cristóvão na nave lateral direita.



No seu interior está a figura de Nossa Senhora da Conceição, obra atribuída a frei Cripiano da Cruz (LE GAC, 2003: 130). Apesar de o arco ser da mesma campanha decorativa dos anteriores, apresenta duas diferenças substanciais, sendo a primeira o facto de não estar centrado com o tramo no qual se insere, algo que é facilmente justificado pela necessidade de estar alinhado com o claustro, a segunda é o brasão do bispo D. Jorge de Almeida que apresenta. A composição de azulejos que preenchem a restante área é mais complexa que os dois últimos casos referenciados, sendo organizada por uma malha ortogonal que vai definindo diferentes áreas que vão sendo progressivamente preenchidas por diversos padrões.

Os dois restantes tramos actualmente nada apresentam a não ser uma pequena e discreta passagem para o claustro, bem como duas frestas para entrada de luz, no entanto, esta situação só se verificou a partir da década de 30. Antes dessa data existiam aqui as capelas de S. Tomás de Vila Nova e de Duarte de Melo, sendo que ambas tinham diversos retábulos em talha dourada e a aplicação de várias centenas de azulejos, elementos esses que este estudo não conseguiu identificar a localização actual. O único elemento que se conserva é o arco em pedra da última capela que actualmente está aplicado no último andar do claustro, junto à entrada das escadas que dão acesso à torre.

Durante o reinado de D. Afonso Henriques foi destinada uma grande quantia monetária, recursos materiais e mão-de-obra para a construção do claustro, sendo que essa parte do projecto apenas foi terminada no reinado de D. Afonso II apresentando já uma assumida influência da arquitectura Gótica (GOMES, 2011: 17).

Em termos de implantação, o claustro apresenta uma ligeira distorção em relação à direcção da nave da igreja, isto dá-se devido à forte pendente que o terreno apresenta, sendo que, apesar de se ter realizado uma regularização da topografia, tornou-se ainda assim necessário reajustar a implantação.

Cada um dos quatro lados do claustro é composto por cinco tramos, com a cobertura em arcos ogivais muito expressivos, tendo os cruzeiros arcos de volta perfeita. As arcadas que definem o exterior do claustro são compostas por cinco conjuntos em arcos de ogiva que por sua vez são suportados por dois pequenos arcos de volta perfeita, no qual os capiteis apresentam decorações fitomórficas de grande simplicidade.

O tímpano é seccionado por um pequeno óculo que apresenta uma decoração geométrica de grande simplicidade e que é diferente em todos os arcos.

Este conjunto claustral revela uma harmoniosa junção entre o românico e o gótico, funcionando como uma peça que sabe juntar com grande delicadeza os dois estilos. É possível ainda denotar um grande domínio na técnica escultórica nos quatro cantos do claustro onde se assinala a junção entre duas arcadas góticas que se fundem a meia altura (PEREIRA, 1995: 355-356).

Em torno deste espaço existem várias pequenas capelas e dependências, as quais, estão ocupadas com diversos túmulos, alguns dos quais ali foram colocados originalmente, enquanto outros foram trazidos de diferentes partes da igreja durante as obras do século XIX e XX.

“A Sé Velha de Coimbra é a única catedral portuguesa românica da época da reconquista a ter sobrevivido relativamente intacta até aos nossos dias, apesar das várias intervenções de restauro, polémicas, mas também inevitáveis” (GOMES, 2011: 18).





CAPÍTULO V - AZULEJOS DA SÉ VELHA DE COIMBRA

APLICAÇÃO AZULEJAR

O Distrito, ou talvez melhor, o território da Diocese de Coimbra foi, depois de Lisboa, o mais importante centro de propagação de azulejos quinhentistas em Portugal. (...) Avultavam, pela quantidade e variedade de padrões, os azulejos que revestiam quase totalmente o interior da Sé Velha de Coimbra e que Haupt, em 1890, ainda pôde fixar pelo desenho. Foram a pouco e pouco arrancados até ficarem reduzidos a um pequeno revestimento junto à pia baptismal e dispersos em outros locais do templo.

João Santos Simões - 1969

O papel do bispo D. Jorge de Almeida nas campanhas arquitectónicas da Sé Velha de Coimbra foi de tal forma determinante para o aspecto que ainda hoje se conserva do edifício. Tendo estado em funções entre 1483 e 1542 abrangeu um período de grandes mudanças artísticas e no território nacional, nomeadamente, o tardo-gótico, a influência da arte mudéjar e ainda a estética do renascimento de influência italiana. Este período de grandes transformações artísticas, associado à vida muito conectada com a sua vivência em Itália junto de nomes como Lourenço de Medici ou o Papa Sisto VI resultou numa intenção em trazer essas influências para a Sé Velha, modernizando não apenas esse espaço, mas também toda a cidade de Coimbra.

É neste contexto que começam as remodelações arquitectónicas da Sé Velha que se vão desenrolando ao longo da sua vida e da qual a campanha azulejar é de sua iniciativa.

Frequentemente o estudo das aplicações de azulejos, e principalmente em tempos tão recuados, é ausente de documentação histórica que comprove com exactidão as datas das suas aplicações, ou os seus respectivos autores. Esta situação foi muito influenciada por eventos como o terramoto de 1531 em Lisboa, depois mais tarde a repetição da mesma tragédia em 1755, e ainda a extinção das Ordens Religiosas e o consequente desaparecimento das ricas bibliotecas que existiam dentro dos mosteiros.

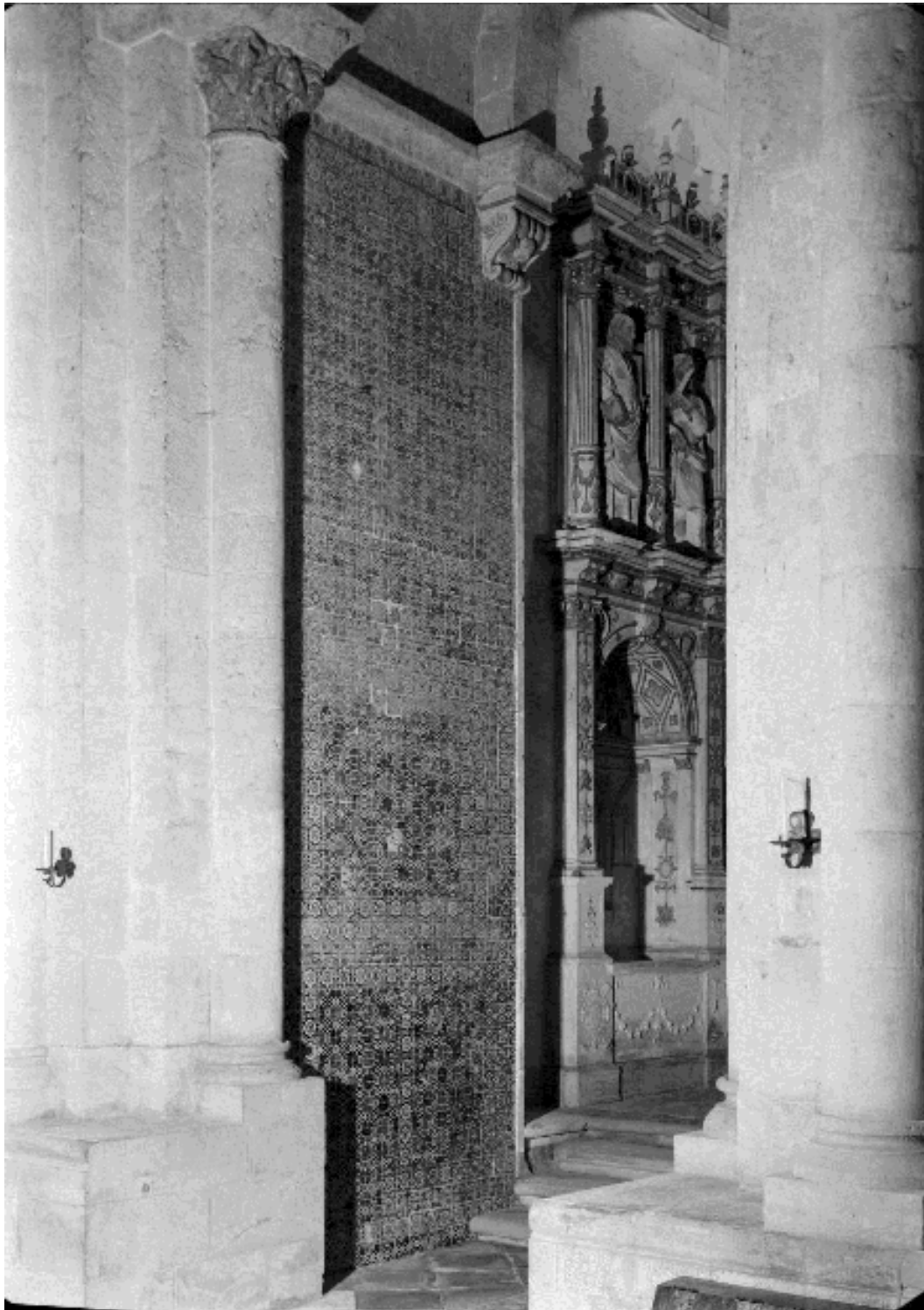
Devido a este contexto, o facto de existir um documento que aborde uma encomenda de azulejos para Coimbra datado de 1503 se trate de algo tão raro e de fulcral importância para o estudo do tema. Na importante obra *“Historia de los barros vidriados sevillanos”* da autoria de José Gestoso Y Perez, publicado em 1904, ao dedicar um capítulo à obra e vida do importante ceramista *Fernan Martinez Guijarro* faz a transcrição de vários documentos, dos quais um deles refere o seguinte:

“Deue maestre oliuar entallador veçino de la çibdad de coynbra ques en el reyno de portogal a ferrrand martines guijarro e a pedro de ferrera su fijo olleros veçinos de triana presente el dicho pedro de ferrera o a qualquiera dellos, etc... veynte mill maravedis de esta moneda usual que corre en castilla... que son de cierta obra de azulejos de labores que dellos rescibieron comprados que son en su poder de que es pagado e renunçian la esebcion etc...”



Fig. 170: painel de azulejos que se encontra no Museu Nacional do Azulejo e que vieram da Sé Velha de Coimbra.

Fig. 171: painel que se encontra no primeiro tramo da nave esquerda da Sé Velha (fotografia de Alessandro).



pagar en la dicha cibdad de coynbra o en el puerto de boarcos en ocho dias primeiros següentes por que de quantos dias pasaren mas delos dichos ocho dias que non le daran los dichos maravedis al dicho juan de cantarranas como dicho es que le paguen cada dia mil maravedis... e obligan asy e a sus bienes etc... e especialmente obliga e ypoteca de la dicha mercaderia de azulejos - Pedro Fernandez escribano de sevilla - 31 de Octubro de 1503."

Este precioso documento fornece várias informações importantes, do qual a primeira é o facto de ter sido feita uma encomenda para a cidade de Coimbra pelo “*maestre oliuar*”, do qual, Vergílio Correia não tem quaisquer dúvidas em afirmar que se trata do mestre Olivier de Gand (CORREIA, 1956: 7).

Esta interpretação foi defendida por vários autores, nomeadamente Reynaldo dos Santos que justifica com o facto de que estes azulejos estariam adequados a nível cronológico em relação ao documento citado, dizendo “Assim se identifica documentalmente e com grande verosimilhança a origem dos azulejos mudéjares de Sintra, Coimbra e Setúbal” (SANTOS, 1957: 43).

Fig. 172: fotografia de Mário Novais tirada em 1957 no âmbito da publicação “O Azulejo em Portugal” de Reynaldo dos Santos, captando a parede lateral da Capela do Santíssimo Sacramento, bem como o facto de se encontrar completamente forrada com azulejos.

No entanto esta conclusão não é compartilhada por todos os autores, Santos Simões coloca sérias dúvidas a esta atribuição tão absoluta. Os seus fundamentos são focados na incoerência que existe entre a data e a tipologia de azulejos que estão presentes na Sé Velha de Coimbra. Segundo o autor em 1503 ainda se fabricavam azulejos em corda-seca, azulejos esses que são esporádicos na catedral coimbrese. Outro elemento é a tipologia decorativa que neste caso apresenta uma decoração assumidamente renascentista, algo que também seria muito prematuro para essa data (SIMÕES, 1990: 66).

Independentemente da datação mais ou menos exacta da encomenda azulejar o que se sabe é que em meados do século XVI a igreja estava completamente forrada, abrangendo não apenas as paredes, mas as colunas, os degraus, alguns pavimentos e inclusive os arcos das naves. Até à segunda metade do século XIX não há informações alusivas à alteração ou remoção dos referidos azulejos. No entanto, a aplicação de novos azulejos foi ocorrendo conforme as necessidades ou mudanças de gosto tendo como principal exemplo a aplicação azulejar da sacristia datada de 1593.

Fig. 173: azulejos policromos que se encontram aplicados na sacristia. Trata-se de um modelo extremamente raro que só foi identificado na Sé Velha e na Sé do Funchal, tratando-se de uma das primeiras produções em território nacional.





Este espaço foi decorado com duas tipologias bem distintas, no caso do corredor que faz a ligação entre o transepto e a sacristia, utilizaram-se azulejos enxaquetados a verde e branco, enquanto que no interior da sacristia foram aplicadas majólicas, ambos de produção nacional.

No ano de 1635 realizou-se mais uma adição tendo-se mandado forrar por completo o coruchêu que se desenvolvia sobre o zimbório, sabendo-se que eram azulejos azuis e brancos, mas não existindo informações mais detalhadas. Infelizmente todo este conjunto desapareceu entre 1706 e 1717 época em que foi demolida toda essa estrutura para se construir o zimbório que ainda hoje se conserva (CRAVEIRO, 2011: 38). Nesta intervenção foram igualmente aplicados azulejos azuis e brancos, recortados e simulando o desenho de uma escama. Em análise ao local confirmou-se que há indícios destes azulejos já terem sido retirados e recolocados em algum momento, bem como o facto de que as telhas vidradas a verde que aí se encontram não se tratarem de elementos originais, mas sim adições que serão provavelmente do século XX. Também na escadaria que ligava a nave da igreja ao claustro, datada de 1683, existiam azulejos do século XVII com motivos vulgarmente designados de “espiga” ou “maçaroca” que foram removidos durante as intervenções da década de 40 do século XX e reaproveitados na mesa de altar de uma das capelas laterais do claustro.

Apesar de não estar devidamente documentada, mas a primeira remoção dos azulejos hispano-árabes terá ocorrido na primeira metade do século XVIII, momento no qual foi completamente refeita a Capela de Duarte Melo. Nessa intervenção foi ampliada consideravelmente passando a ter uma volumetria igual ao tramo no qual se inseria, para esse feito foi removido o original arco renascentista, bem como todos os azulejos que o contornavam.

A grande adulteração do conjunto azulejar começou em 1893, momento no qual a campanha de “restauro” liderada por António Augusto Gonçalves decidiu seguir por uma lógica de intervir de forma a devolver o aspecto românico ao templo. Esta opção baseava-se nas correntes artísticas que estavam a circular pela Europa durante esse período, mas que ao aplicar-se na Sé Velha causou a sua parcial destruição, mostrando assim uma total incompreensão perante esse espaço.

Esta campanha foi duramente criticada por vários autores, nomeadamente Reynaldo dos Santos que referiu:



Fig. 174: corredor que liga a sacristia ao transepto com as suas paredes completamente forradas por azulejos enxaquetados a verde e branco, de provável produção coimbreense.

Fig. 175 e 176: registo fotográfico da copula do zimbório que se encontra completamente forrada com azulejos azuis e brancos. Estas peças têm um formato recortado, com inspiração nas escamas, sendo que apresentam sinais de já terem sido levantadas e repostas nas obras de restauro de 1900 ou de 1940.



“Foi a desastrosa falta de sensibilidade e de gosto do restauro arqueológico de 1900 que amputou esse monumento, único no mundo, do esplendor de grande parte da sua irradiação policroma, vibrando na penumbra e envolvendo os pilares como um coral de cores, subindo até as alturas onde as abóbadas imponderáveis pairavam.

Portugal não tem apenas que se queixar da gente ignara que tem deixado arruinar os monumentos, mas por vezes da gente erudita que os tem despojado dos belos mantos com que o gosto das épocas os reveste. É como se despíssemos a nossa história de todos os factos que não fossem a fundação do Reino. A Sé Velha era um dos símbolos da sua autonomia religiosa, mas o que se lhe acrescentou depois representava a evolução da História.

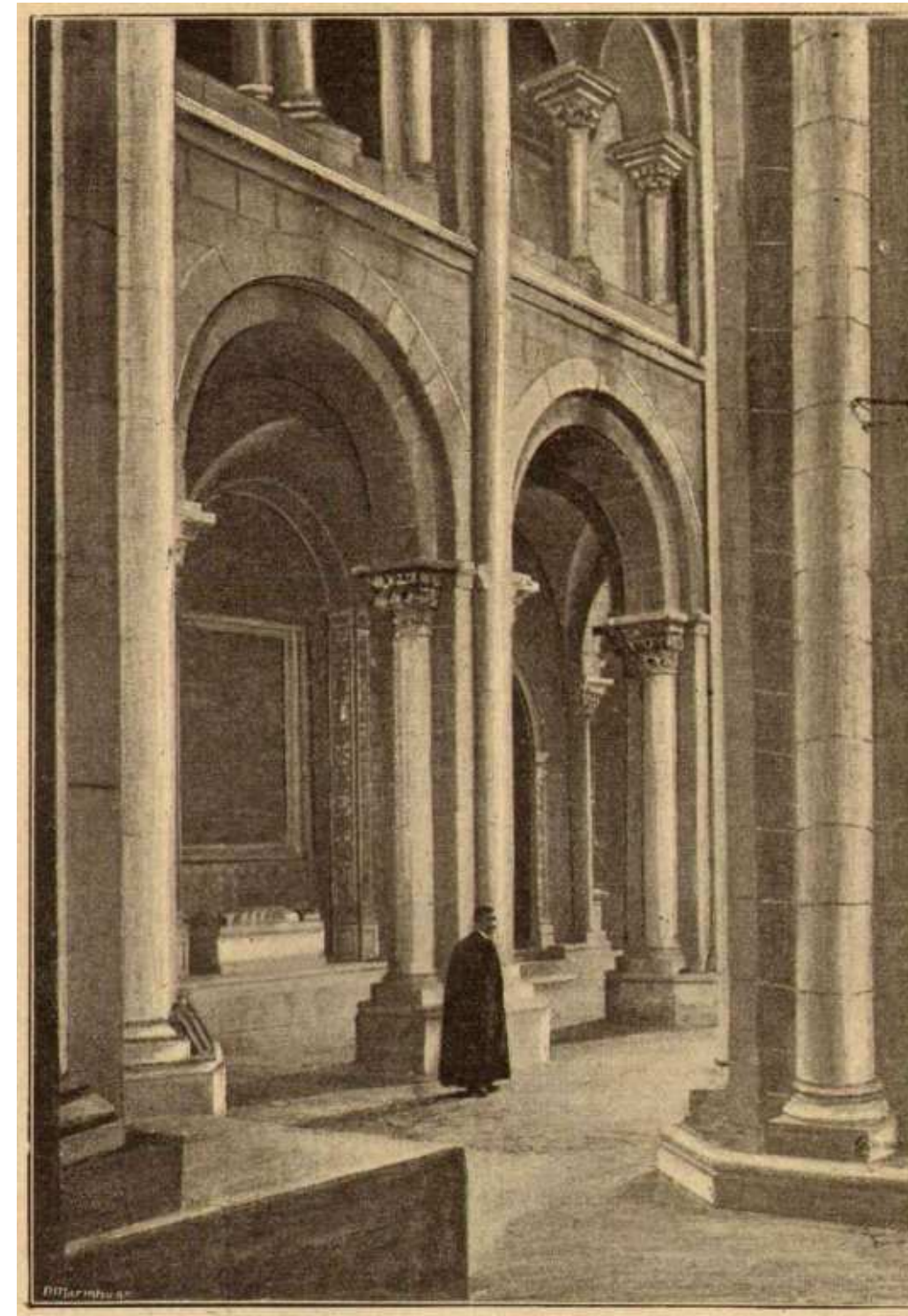
Foi em 1900 que num objectivo arqueológico de restituir à Sé Velha de Coimbra o seu aspecto inicial, se arrancaram centenas e centenas de azulejos, sobretudo dos seus pilares da nave, perdendo-se um efeito decorativo único para ganhar um românico mais puro, como tantos outros (SANTOS, 1957: 40).”

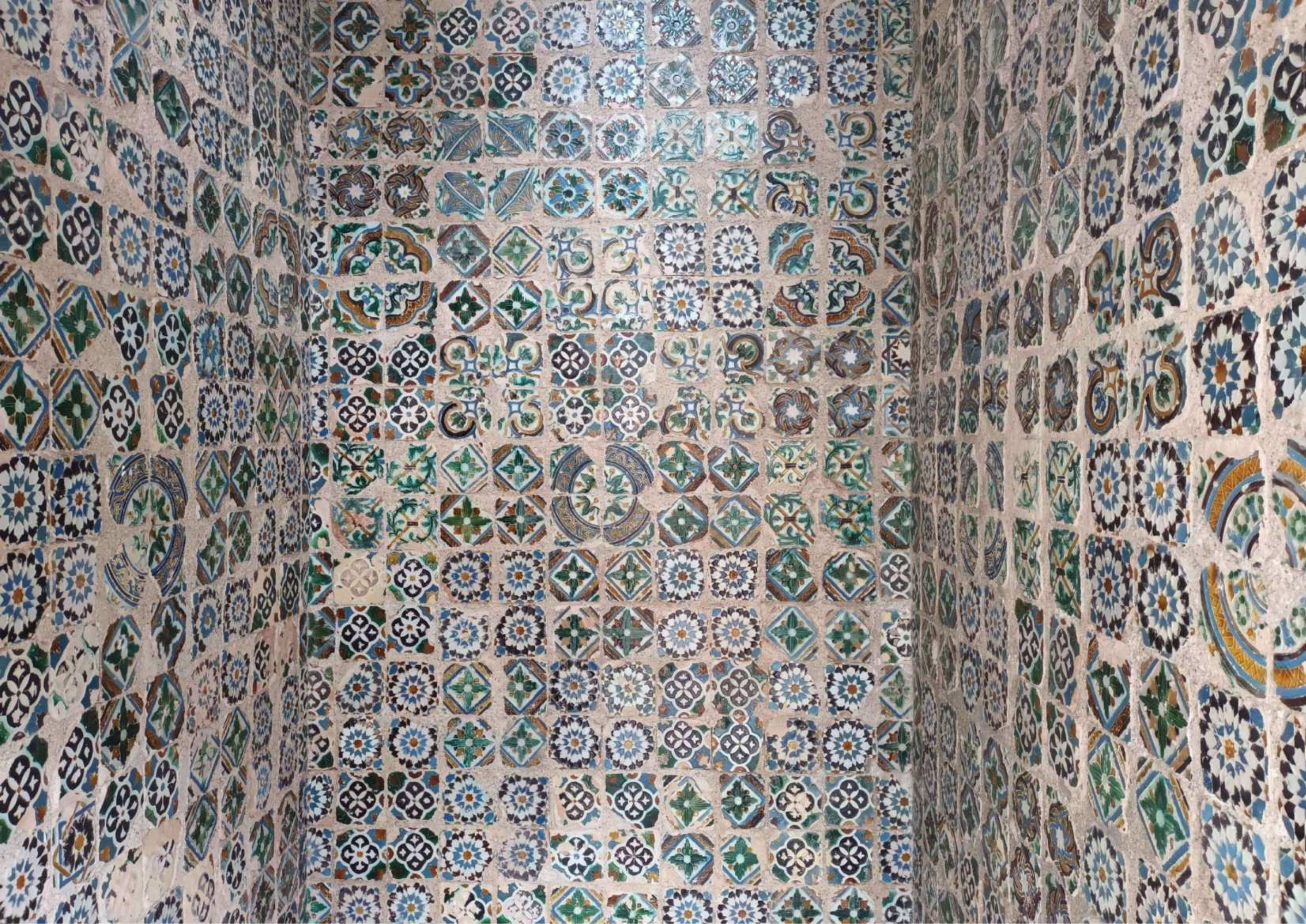
Infelizmente esta atitude de destruição do conjunto azulejar, e apesar de muito criticada durante todo o século XX, não terminou na intervenção de 1900. Durante as obras dirigidas pela Direcção Geral dos Edifícios e Monumento Nacionais foi demolida a escadaria que ligava a nave da igreja ao claustro, significando o sacrifício de todas as largas dezenas de azulejos que forravam os espelhos dos degraus. Foi igualmente demolida a Capela de São Tomás de Vila Nova determinando assim a remoção de todos os azulejos que aí se encontravam. Segundo as fotos da época é possível supor que também tenha sido nesse momento em que se removeu por completo o painel que forrava a parede do lado direito da porta de entrada.

Este panorama histórico levou tanto à criação de um dos mais notáveis conjuntos azulejares de Portugal, quiçá da Península Ibérica, que apesar das várias e graves mutilações que sofreu mantêm-se ainda hoje como uma referência não apenas da azulejaria do século XVI, mas também, como um dos mais belos exemplos da perfeita relação simbiótica que existe entre o azulejo e a arquitectura.

Fig. 1711: quadra de azulejos de “maçaroca” que originalmente foram aplicados na escadaria que ligava ao claustro, mas que actualmente se encontram numa capela.

Fig. 178: fotografia tirada nos primeiros anos de 1900 no qual se mostra o interior da Sé Velha depois de ter sido intervencionada, e no qual, ao terem sido removidos os azulejos e rebocos originais se teria uma visão mais “original” da estrutura.





DISPERSÃO DOS AZULEJOS REMOVIDOS

Imensos conjuntos de azulejos têm sido arrancados dispersos por motivos variados, desde a extinção dos conventos em 1834 até às diversas flutuações sociais, implicando a mudança de donos e de ocupações de inúmeros edifícios decorados. Os exemplos desligados do seu contexto original perdem quase todo o seu sentido.

José Meco - 1993

A reutilização de elementos arquitectónicos provenientes de edifícios que foram total ou parcialmente demolidos é algo recorrente ao longo da história da arquitectura. Essa prática tem a enorme vantagem de garantir a sobrevivência desses elementos através de uma nova função.

O azulejo, enquanto elemento arquitectónico por excelência do panorama artístico português, não é excepção, tendo sido constantemente reaproveitado e reinterpretado ao longo do tempo. Durante o processo de remoção de grande parte do conjunto azulejar da Sé Velha de Coimbra, esses azulejos foram dispersos por diversos pontos do país.

Perante essa realidade considerou-se importante tentar reconhecer alguns desses locais, afim de se poderem identificar potenciais padrões que já não se encontrem conservados no local de estudo.

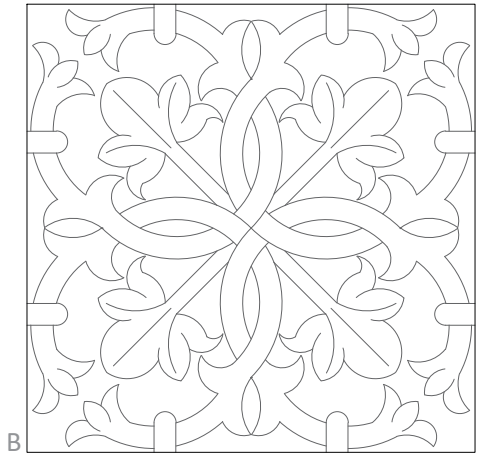
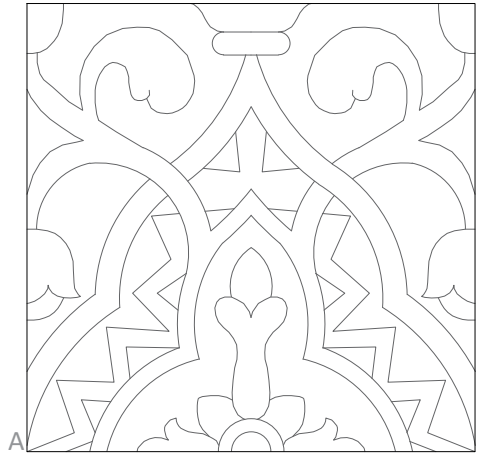
Segundo o que se conseguiu apurar junto das entidades responsáveis pela Sé Velha, os azulejos quando foram removidos no final do século XIX ficaram numa primeira fase guardados em contentores nas salas anexas ao claustro da Sé. Durante as primeiras décadas do século XX o respectivo responsável do edifício vendia os azulejos como recordações aos turistas que visitavam o local. Depois das obras de restauro da DGEMN nos anos 40 tal actividade foi proibida, tendo os restantes azulejos permanecido guardados no mesmo local. No entanto, aproximando-se o final do século XX a dispersão dos azulejos foi retomada por um antigo sacristão que vendia os azulejos em grandes quantidades a antiquários alemães. Apenas quando o Sr. Padre João descobriu a situação é que demitiu o referido sacristão das suas funções e entregou o restante espólio ao Museu de Machado de Castro (GOMES, 2011: 31).

Perante esta informação o primeiro local a ser referenciado como tendo recebido um conjunto avultado de azulejos provenientes da Sé Velha foi o Museu de Machado de Castro (ALARCÃO, et al, 2005: 137). Neste contexto a primeira zona que conserva um conjunto de azulejos reaproveitados é o pequeno torreão localizado no pátio de entrada. Todo o interior encontra-se forrado com azulejos, sendo que a sua aplicação não obedeceu a nenhuma ordem definida, nem houve qualquer intenção de recriar alguma organização decorativa que se relacionasse com o local de origem dos mesmos.

Fig. 179: sala no pátio do actual Museu Nacional de Machado de Castro que se encontra completamente forrada com azulejos reaproveitados da Sé Velha.

Fig. 180: painel de azulejos provenientes da Sé Velha de Coimbra e que actualmente se encontra exposto no Museu Nacional do Azulejo.





Analisando este local foi possível identificar dois padrões que já não se encontram na Sé Velha. O primeiro, denominado Padrão A, encontra-se num azulejo que corresponde ao esquema 2x1 e que em termos decorativos é constituído por uma moldura quadrilobada cujo seu interior é decorado por motivos fitomórficos que depois se expandem para o exterior da mesma. A existência deste padrão na Sé é igualmente comprovada pela gravura do interior da Sé Velha elaborada por Karl Haupt (1852-1932) em 1866 no qual se pode observar a sua presença na parte de cima de uma das colunas (BELCHIOR, 2010: 69). O Padrão B é um modelo 1x1 no qual a estrutura decorativa é composta por quatro anéis que se entrecruzam e que se desenvolvem em elementos fitomórficos. Apesar de já não existir nenhum exemplar desta tipologia *in situ*, no altar de Nossa Senhora da Conceição, antiga ligação entre a igreja e o claustro, quando o mesmo foi construído nas obras de 1939, foram utilizados azulejos da Sé que estavam guardados em depósito e onde se encontra um exemplar deste padrão (CRAVEIRO, 2011: 112).

No acervo exposto do museu, mais concretamente, no núcleo da cerâmica, encontram-se alguns exemplares expostos que são provenientes da Sé Velha. Destes, o único padrão que não se conserva *in situ* é o já referenciado que corresponde ao esquema de 2x1 com a moldura quadrilobada (CRAVEIRO, 2011: 74). É igualmente neste museu que se encontra a importante Placa com heráldica de D. Jorge de Almeida em técnica de corda-seca, elabora por Fernán Martínez Guijarro (1424-1508) e de que se coloca a possibilidade de ter vindo ou da Sé Velha ou do Paço Episcopal de Coimbra (SEIXAS, 2014: 189) Em depósito, e segundo informação disponibilizada no próprio museu, encontram-se várias dezenas de azulejos aos quais não foi possível ter acesso.

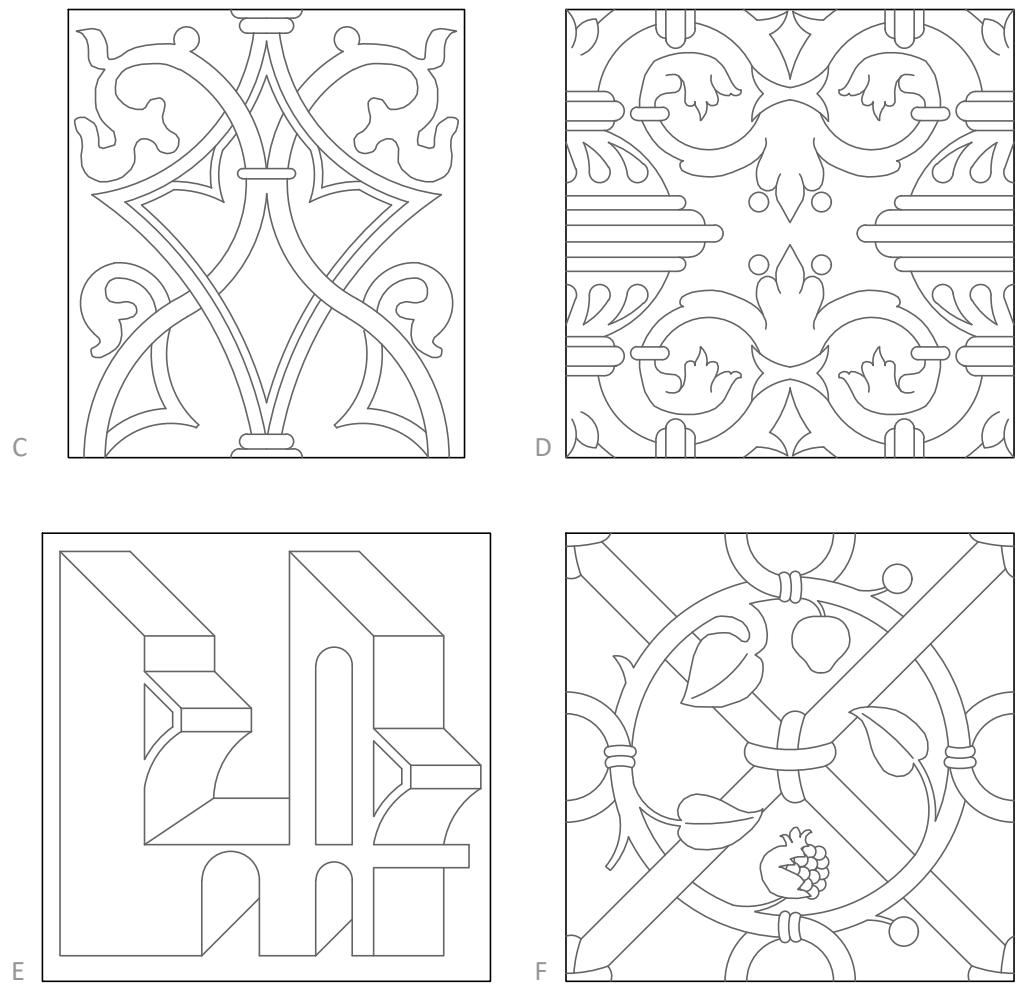
A quantidade de azulejos retirados, conjugando com o longo período de tempo no qual foram sendo progressivamente dispersos, resultou na sua reutilização em diversos pontos da cidade de Coimbra. Talvez os exemplos carismáticos sejam a reutilização em portas de habitações privadas, de que se destacam os exemplos da Rua de Sota e Rua Quebra Costas, no qual incrustaram azulejos nas portas como forma de elemento decorativo.

Um outro exemplo desta forma de reutilização e do qual revelou um importante espólio azulejar no interior do respectivo edifício, foi o Instituto de Arqueologia, cuja sede fica no Palácio Sub-Ripas.

Fig. 181 e 182: identificação de exemplares dos padrões A e B que se encontram reaproveitados no pátio do actual Museu Nacional de Machado de Castro.

Fig. 183: registo do único exemplar do padrão B que está reaproveitado na Sé Velha, não se conhecendo o seu local original.





Este importante edifício, de fundação medieval e profundamente renovado durante o Renascimento, conserva no seu interior um importante núcleo de azulejos que estão aplicados em dez nichos, um pouco dispersos por todo o seu interior. Segundo a informação fornecida pela direcção do Instituto de Arqueologia, todos estes azulejos vieram da Sé Velha, tendo sido aqui aplicados ainda nos finais do século XIX. Devido a este facto este conjunto torna-se especialmente importante por permitir identificar, com algumas garantias, padrões que existiam no objecto de estudo, mas que já não se conservam.

No total foram identificados 12 padrões conservados em todo o edifício, dos quais, quatro já não existem *in situ*. Por uma questão de simplificação no processo descritivo, os padrões identificados neste edifício irão ser ordenados segundo a sua colocação no edifício, ou seja, começando nos pisos superiores para os inferiores. Nesta ordem de ideias, o Padrão C encontra-se actualmente numa sala de aula no primeiro andar, preenchendo a área central de um pequeno nicho. Corresponde a um módulo de 1x2 com uma elegante decoração gótica que simula um tecido, intercalando motivos fitomórficos com laçarias. Trata-se de uma decoração muito equilibrada que combina com grande harmonia os diferentes elementos e do qual foram identificados três exemplares na Coleção Marciano Azuaga podendo-se levantar a forte possibilidade de terem tido como proveniência a Sé Velha (VINAGRE, 2019:146).

No rés-do-chão é onde se encontra a maior variedade de padrões e nichos decorados, sendo que dos padrões registados na Sé Velha encontraram-se vários exemplares reaproveitados, alguns deles apresentando variações cromáticas. O Padrão D consiste num módulo 2x1 cuja decoração é realizada à base do elemento de uma fonte, da qual se desenvolvem vários elementos fitomórficos. Em termos estilísticos relaciona-se de forma directa com outros dois padrões que se conservam *in situ*, sendo igualmente, um tema bastante corrente durante a primeira metade do século XVI. Os restantes nichos presentes neste piso conservam diversos azulejos, dos quais todos eles ainda se encontram aplicados no objecto de estudo.

Numa pequena cave, à qual se acede pela zona da biblioteca, encontram-se três nichos, de que o central apresenta um interessante formato Manuelino e cujo fundo está forrado com diversos azulejos. Dos cinco padrões distintos que se conservam, um deles, o Padrão E, é decorado com um motivo geométrico que representa de forma fictícia os merlões de uma muralha.

Fig. 184 à 193: registo fotográfico de todos os nichos do Palácio Sub-Ripas que contém azulejos reaproveitados da Sé Velha.





Torna-se relevante assinalar o facto de se terem identificado seis exemplares que estão cortados a 45º, assim como os cantos das cercaduras da Sé Velha, o que dá a indicação de que este padrão quando foi aplicado estaria a circunscrever uma determinada área. O Padrão F, e último a ser identificado neste espaço, encontra-se aplicado em dois pequenos nichos que existem na mesma sala. Composto por uma grelha em “X” que preenche todo o azulejo, é inter cruzado por uma grinalda de folhas, flores e frutos.

Este tema do reaproveitamento dos milhares de azulejos que saíram da Sé Velha de Coimbra é algo que se expande para lá dos limites urbanos da respectiva cidade. Segundo o estudo de Santos Simões tanto a Igreja Paroquial na vila de Nelas (SIMÕES, 1990: 119), como a Igreja Paroquial de Santo André na Cordinhã receberam vários exemplares para decorarem o seu interior (SIMÕES, 1990: 121).

Mas esta realidade não se verificou apenas em contexto religioso, o último local no qual foram identificados azulejos provenientes da Sé Velha de Coimbra foi a Casa dos Patudos em Alpiarça. Tendo começado a ser construída em 1905 segundo o projecto do arquitecto Raul Lino (1879-1974), engloba no seu interior um rico espólio de azulejos em técnicas de corda-seca e aresta. A origem destes exemplares é referida como tendo vindo tanto da Sé Velha de Coimbra, como de Sintra, não se sabendo com exactidão em que data foram recolhidos ou os locais onde estavam aplicados.

Ao proceder-se à análise dos exemplares que aí se conservam é possível verificar que a grande maioria dos azulejos têm padrões iguais aos da Sé Velha de Coimbra, no entanto, também é igualmente constatável que muitos desses mesmos padrões tiveram grande aceitação em território nacional, pelo que ainda se conservam em vários outros locais.

De mais fácil identificação são os exemplares em aresta com relevo representando uma estrela amarela sobre fundo azul, dos quais apenas foram encontrados azulejos similares aplicados no Convento de Santa Clara-a-Velha, em Coimbra. Esta situação levanta a possibilidade de terem sido recolhidos azulejos de diversos pontos da cidade e não apenas da Sé Velha.

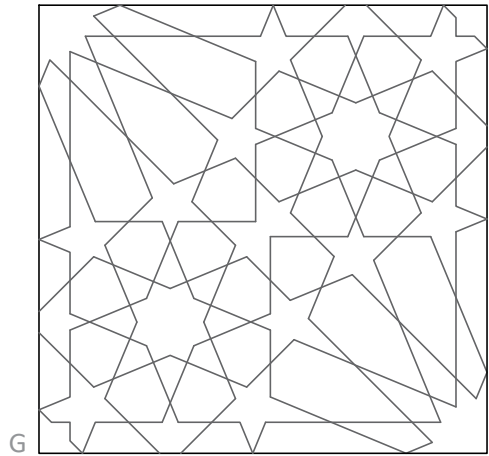
Foram igualmente identificadas placas de tecto em técnica de aresta, elemento este que está comumente associado a aplicações em contexto de arquitectura civil.

Fig. 194: grande painel com azulejos em técnica de aresta, do início do século XVI, que foi recentemente vendido numa importante leiloeira nacional, e contendo vários exemplares com provável origem na Sé Velha de Coimbra.

Fig. 195: porta de uma habitação particular, na Rua Quebra Costas em Coimbra, com azulejos que foram reaproveitados da Sé Velha.

Fig. 196: sala de jantar da Casa dos Patudos em Alpiarça que contém dezenas de exemplares reaproveitados do local de estudo.





Ainda nesse contexto arquitectónico, azulejos como o “Pé de Galo” denunciam a sua origem na vila de Sintra e muito possivelmente tendo sido recolhidos do Palácio Real.

Devido a esta grande mistura de procedências dos azulejos, bem como à falta de informação sobre a proveniência exacta de cada um deles, torna-se impossível utilizar este local para identificar possíveis padrões que já não se conservem na Sé Velha de Coimbra.

O interesse que estes azulejos despertaram não se cingiu apenas ao reaproveitamento arquitectónico, fomentando igualmente o interesse entre os coleccionadores. Na já referenciada Colecção Marciano Azuaga (1839-1905) foram recolhidas algumas dezenas de azulejos balizados cronologicamente entre o século XV e XX. Desses, e segundo as anotações do original proprietário, vários exemplares em técnica de aresta vieram da Sé Velha, sendo que é provável que vários outros azulejos também tenham a mesma proveniência, apesar de não haver essa informação escrita (VINAGRE, 2019).

Na actual Colecção Berardo a importância do objecto de estudo é igualmente visível, não pela existência de exemplares expostos, mas pela forma como os painéis foram montados. Optou-se por se construírem conjuntos azulejares que imitam as mesmas composições decorativas e inclusive utilizam os mesmos padrões que existem na Sé Velha.

No contexto museográfico, foram identificados exemplares tanto no Museu do Azulejo, como no Museu de Lamego. No primeiro caso os únicos azulejos que se puderam identificar como tendo proveniência na Sé Velha de Coimbra é um painel em técnica de corda-seca actualmente exposto no rés-do-chão¹³. Este painel é composto por 18 azulejos, Padrão G com uma decoração geométrica contendo duas rosáceas com centros de rotação dispostos diagonalmente, entre ambas são criadas outras duas rosáceas de dimensões menores. Curiosamente o mesmo padrão foi registado no Palácio Nacional de Sintra.

No caso do Museu de Lamego a situação foi diametralmente oposta tendo-se não só conseguido visualizar os azulejos provenientes da Sé Velha, bem como identificar padrões que já não se conservam no local de estudo. A colecção de azulejaria sevilhana foi doada pelo Professor Doutor Vergílio Correia (1888-1944) que originalmente estava aplicada na nave lateral esquerda da Sé Velha (AMARAL, 1961). Esta informação é de extrema importância pois para além de garantir a sua proveniência, fornece o valioso esclarecimento de indicar a zona concreta do

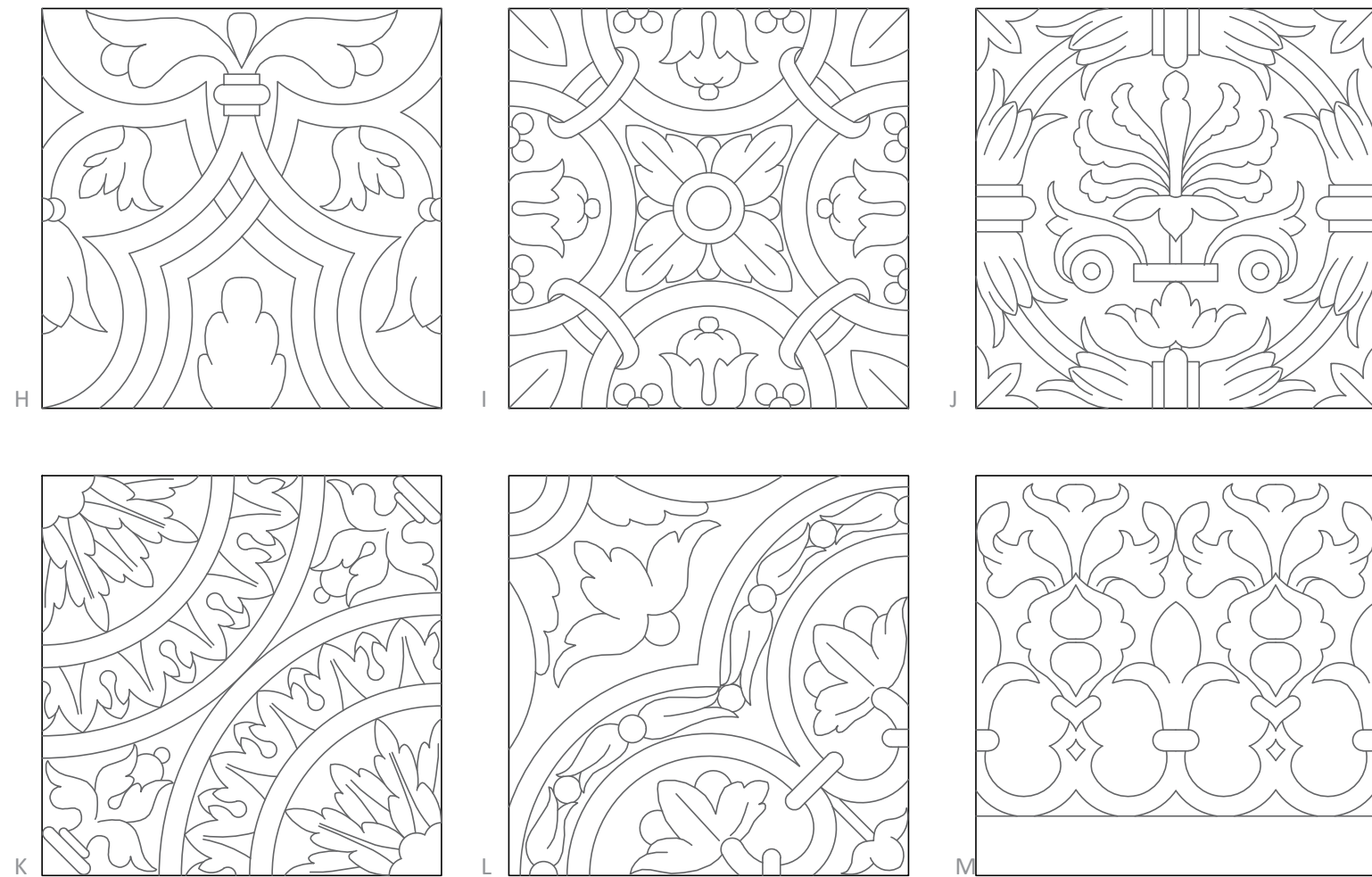
¹³ - Código de Inventário, “MNAz 69 Az”, consultado na página <https://tinyurl.com/ycx3f28d>, no dia 05 de Setembro de 2022.

¹⁴ - Código de Inventário, “601”, consultado na página <https://tinyurl.com/2p8ny3ze>, no dia 14 de Julho de 2022.

¹⁵ - Código de Inventário, “602”, consultado na página <https://tinyurl.com/2p92va4z>, no dia 14 de Julho de 2022.

Fig. 197: painel com azulejos em técnica de corda-seca que se encontra exposto no Museu Nacional do Azulejo, tendo como proveniência um pavimento, hoje desaparecido, da Sé Velha.





edifício no qual estavam aplicados. Ao fazer-se a análise dos azulejos que actualmente restam *in situ*, é possível verificar que todas as paredes da nave lateral esquerda ainda conservam os azulejos, algo que já não se verifica tanto nos arcos, como nas colunas, pelo que se pode deduzir que seria aí que estes azulejos estariam.

O primeiro a ser identificado é o Padrão H que funciona com o módulo 1x2 com uma decoração assumidamente gótica, no qual um conjunto de diferentes laçarias sobrepostas criam uma moldura de formato quadrilobado cuja área restante é preenchida por elementos fitomórficos ¹⁴. O Padrão I apresenta um esquema de 1x1, com uma estética Renascentista no qual cinco anéis se encontram conectados por outros anéis de menor dimensão, formando uma grelha geométrica que por sua vez é preenchida por folhas e flores ¹⁵. Em oposição ao padrão anterior, este foi registado em diversos pontos do país, tanto em contexto religioso como civil. Mantendo o mesmo esquema e estética, mas com uma decoração bastante distinta dos demais, a grinalda que circunscreve uma flor do Padrão J constitui um motivo incomum ¹⁶. Apesar de no caso dos padrões que já não se conservam *in situ* não se estar a realizar um estudo aprofundado sobre os mesmos, não se pode ignorar o facto de se ter identificado a produção do Padrão J nas oficinas de Francisco Niculoso Pisano (PLEGUEZUELO, 1992: 185).

Obedecendo a uma tipologia mais comum para a época, o Padrão K é composto por duas molduras circulares que se organizam num esquema 2x2 e do qual criam um conjunto de círculos que compõem uma malha diagonal ¹⁷. Devido à escolha cromática de pintar uma moldura com fundo melado e outra com fundo branco, cria-se uma alternância visual muito forte. Os centros são preenchidos com decorações fitomórficas que simulam um florão.

O Padrão L é composto por um esquema 2x2 que forma uma moldura em formato quadrilobado, algo que remete para uma influência gótica ¹⁸. O seu preenchimento é realizado através de uma fina grinalda que é rodeada por duas linhas com cromatismos distintos, algo que se relaciona directamente com outros padrões mais comuns. O centro é desenvolvido através da ramificação da linha interna da moldura, que compõem quatro zonas circulares que por sua vez se transformam em elementos fitomórficos.

O último modelo identificado no Museu de Lamego é o Padrão M que se trata de uma moldura para servir especificamente de cimbalha ao painel. Apesar de apenas se conservar um exemplar e de estar fracturado em diversas zonas, foi possível reconstituir o desenho por completo. Na sua base tem uma linha verde que serve para criar o efeito de um filete que separa a zona de “tapete” da moldura. A decoração é composta por uma mistura de elementos geométricos com um traçado profundamente gótico e que no final se desconstroem em elementos vegetalistas.

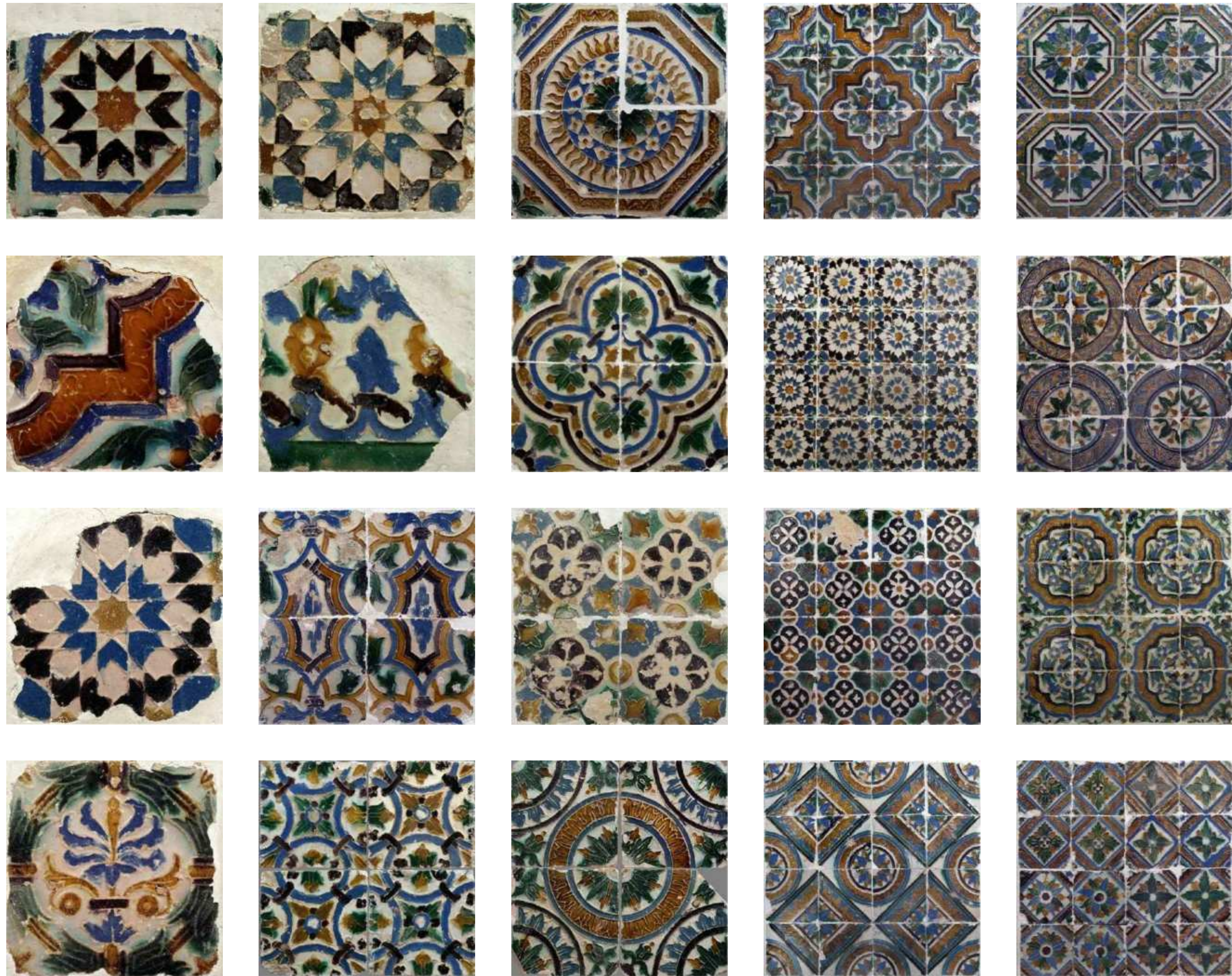
Para além destes padrões agora identificados, o acervo do museu conserva vários outros exemplares em técnica de aresta que actualmente ainda se podem observar na Sé Velha. O importante conjunto ganha especial importância pelo facto de estar bem identificada a sua proveniência, tornando-se numa peça fundamental para a compreensão do objecto de estudo.

¹⁶ - Código de Inventário, “609”, consultado na página <https://tinyurl.com/3rs6bkh6>, no dia 14 de Julho de 2022.

¹⁷ - Código de Inventário, “606”, consultado na página <https://tinyurl.com/yt8h9smw>, no dia 14 de Julho de 2022.

¹⁸ - Código de Inventário, “604”, consultado na página <https://tinyurl.com/2nnb7tkc>, no dia 14 de Julho de 2022.

Fig. 198 à 217: vários azulejos provenientes da Sé Velha de Coimbra que se encontram guardados no Museu de Lamego.





DESCRIÇÃO DOS PADRÕES

Azulejos semelhantes a los expuestos podemos verlos aplicados en importantes monumentos de Portugal de los siglos XV y XVI (...) que nos recuerdan los vinculos que nuestra cultura ibérica tuvo con la Italia del Renacimiento, con Flandes, con los Países Bajos, con Francia, con Inglaterra, con Alemania o con la India. Y a pesar de todas estas contribuciones foráneas nadie confundiría los azulejos portugueses con los de esos países.

Alfonso Pleguezuelo - 2020

A Sé Velha de Coimbra mantém-se como um dos mais importantes exemplos de azulejaria quinhentista em Portugal, apesar das várias delapidações que sofreu. A análise do seu espólio azulejar é complexa devido não só à grande quantidade de painéis que ainda se conservam, mas também à enorme variedade de padrões que os constituem.

Um dos grandes problemas que se cria na descrição e interpretação destes painéis azulejares é a terminologia a ser utilizada. Este tema tem sido pouco estudado o que gera uma necessidade de simplificação dos termos a serem utilizados. A proposta aqui desenvolvida não pretende ser um estudo profundo sobre o mais correcto significado de cada palavra, mas antes um guia que se terá como base para a descrição dos padrões e dos painéis neste trabalho.

Esta proposta deparou-se com alguns termos que vulgarmente são utilizados de forma generalista e que, como tal, não seriam suficientes para as descrições mais detalhadas destes azulejos. Um exemplo é a diferenciação entre “cercadura” e “moldura” que comumente é utilizado para designar a mesma coisa, no entanto, no âmbito deste trabalho optou-se por se distinguir entre uma "cercadura" como sendo uma só fiada de azulejos todos iguais entre si, e uma "moldura" como um conjunto de cercaduras com diferentes azulejos a contornar um determinado elemento. Mais complexa ainda é a utilização da palavra “tapete” que é normalmente utilizada para descrever um conjunto de azulejos de padrão que estão colocados de forma a criar uma decoração continua e infinita, podendo também designar um conjunto de azulejos com padrões diferentes que estão colocados de forma simétrica. No âmbito deste trabalho optou-se por se designar de “tapete” azulejos todos iguais que formem uma continuidade decorativa, enquanto um conjunto de azulejos de padrões distintos que estejam dispostos de forma a criar uma mancha decorativa simétrica entre si seria uma “composição”.

O maior problema, no entanto, colocava-se na forma de apresentar e organizar os vários padrões existentes no local de estudo. Para esse efeito, foi criado um esquema que pretende organizar os vários padrões de forma a facilitar não apenas a sua leitura, mas também as influências estilísticas e relações decorativas.

Neste sentido optou-se por se construir um esquema horizontal, para reforçar o tema da continuidade decorativa, que organizasse os vários padrões. O primeiro critério foi a diferença entre os azulejos de padrão e as cercaduras, isto porque são os dois conceitos que se registam em todos os azulejos da Sé Velha de Coimbra e que têm um papel fundamental, mas não determinante na forma como se vai aplicar cada um desses azulejos.

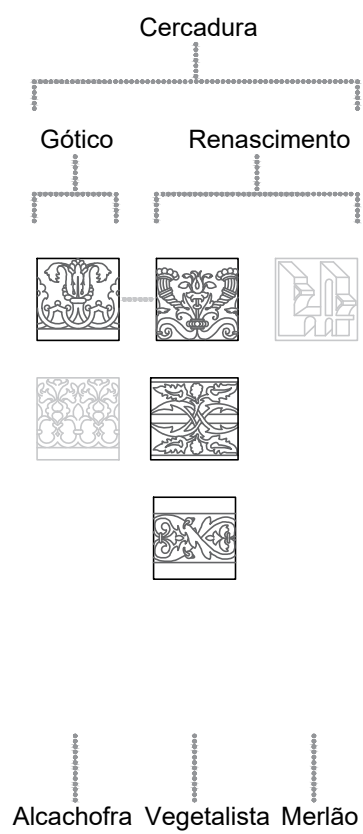
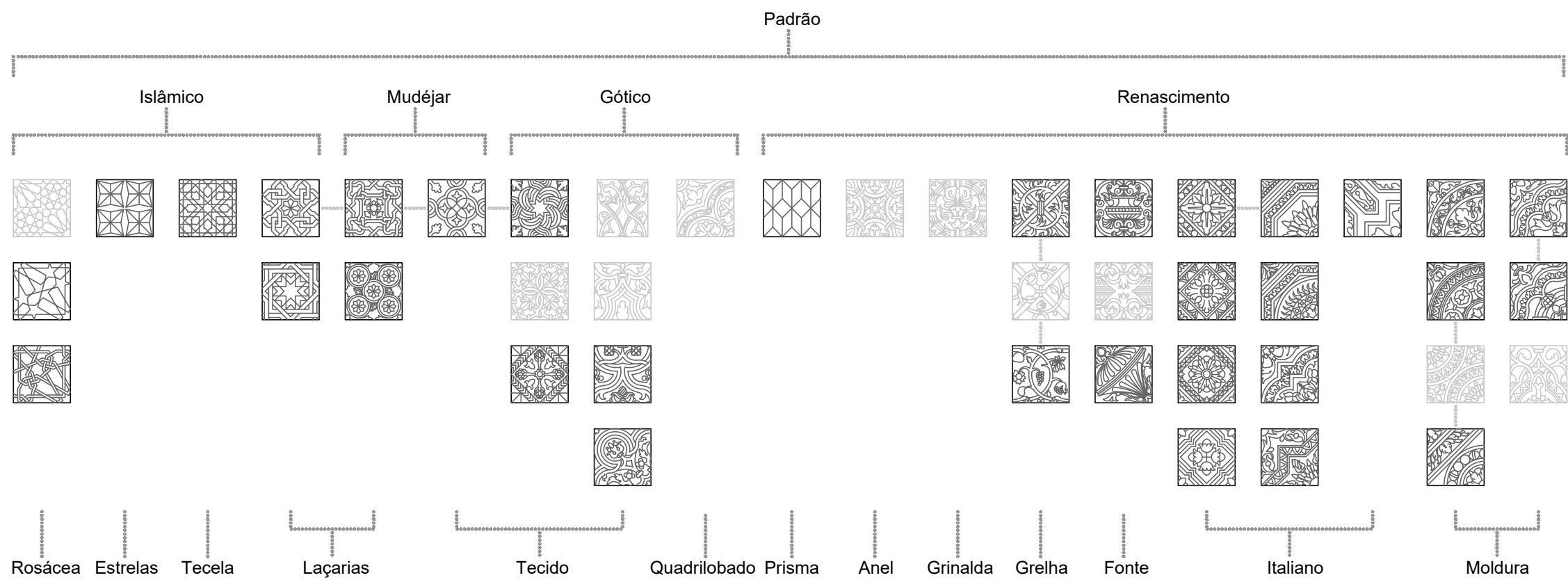
Numa segunda fase foram divididos segundo a influência artística que denunciam. Este tema é particularmente importante porque demonstra a íntima relação que existe entre o azulejo e a arquitectura, bem como de que forma é que ambos se vão influenciando. Esta distinção torna-se ainda mais pertinente pois permite demonstrar o quão eclético é o conjunto de azulejos da Sé Velha de Coimbra ao misturar desde azulejos com uma clara decoração islâmica, até azulejos de padronagem totalmente renascentista.

Numa última fase os azulejos foram agrupados segundos os seus elementos decorativos, ou seja, “Rosácea” para aqueles que formam uma rosácea ao centro da quadra, “Estrelas” para aqueles cuja sua decoração é conseguida à base de estrelas, “Tecela” para os que imitam alicatados com as suas pequenas peças que fazem lembrar as tecelas dos mosaicos, etc... Em alguns casos, como por exemplo nos azulejos “Italianos” eles foram subdivididos entre individuais ou em módulos de 2x2 de forma a facilitar a leitura e a compreensão das famílias decorativas.

Existem alguns azulejos que apresentam ligações directas entre eles, ou seja, apresentam características decorativas que deixam supor que existiu um processo evolutivo na sua criação, estando representado com uma linha a claro que une esses exemplos.

Um exemplo são os azulejos que estão na primeira fila das categorias de “Laçarias” e “Tecidos”. O primeiro exemplo apresenta uma decoração completamente islâmica com as laçarias geométricas entrecruzadas e a estrela de oito pontas ao centro. No segundo exemplo essas laçarias ganham contorno mais orgânico apresentando linhas curvas e ao centro a estrela é substituída por uma pequena flor.

Fig. 218: túmulo de D. Egas Fafes localizado no lado esquerdo do transepto da Sé Velha de Coimbra.



Esta mudança mostra uma influência cristã no processo criativo, denunciando assim que já se trata de um azulejo mudéjar. O terceiro exemplo é ainda mais expressivo, mantendo-se a mesma estrutura de composição, mas tendo existido uma significativa simplificação, as linhas tornam-se completamente curvas, a flor central torna-se mais expressiva, mas mantém as oito pontas. No último caso apresenta uma característica que é muito indicativa da decoração gótica, ou seja, a utilização de múltiplas laçarias entrecruzadas entre si, informação esta que já tinha sido referenciada pelo investigador Alfonso Pleguezuelo ¹⁹.

Outro exemplo é o caso dos azulejos na categoria de “Grelha” no qual é possível denotar que o primeiro azulejo obedece a uma estrutura geométrica muito rígida onde existe uma grelha colocada diagonalmente em relação ao azulejo, ao qual se sobrepõe um círculo que por sua vez é decorado por elementos fitomórficos. No segundo azulejo essa estrutura mantém-se, mas torna-se mais fina e delicada, existindo uma maior importância por parte dos elementos fitomórficos, nomeadamente a representação de folhas mais expressivas e o aparecimento de frutos. No último azulejo a estrutura geométrica desaparece quase por completo, conservando-se a ideia do círculo central, e os elementos vegetais ganham total importância existindo uma maior variedade e liberdade criativa.

Estas análises não pretendem ser um estudo aprofundado sobre o tema, nem indicar que um azulejo tenha sido directamente inspirado noutro, mas antes demonstrar que o azulejo é uma arte continua que se estava, e está, constantemente a renovar e reinventar, integrando novos elementos artísticos e estilísticos nas suas composições.

De forma a que o esquema ficasse o mais completo possível foram incorporados os padrões e cercaduras que se descobriram ter pertencido à Sé Velha de Coimbra, mas que actualmente já não se conservam *in situ*. Para que possa existir uma distinção entre este grupo e os restantes, foram colocados numa cor mais clara em relação aos demais padrões e cercaduras que ainda hoje se podem observar no local de estudo.

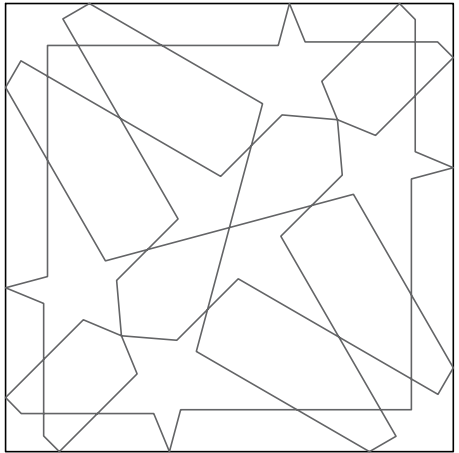
De seguida, os padrões que ainda se conservam na Sé Velha de Coimbra foram numerados sequencialmente e estudados de forma individual de que se fez uma descrição dos seus elementos decorativos, e sempre que possível foram enumeradas as suas variações cromáticas e técnicas.

Optou-se por se realizar uma proposta de inventário para cada um dos padrões no qual se procuraram locais onde estivessem aplicados, englobando tanto a arquitectura religiosa, como a civil, escavações arqueológicas e ainda museus ou colecções privadas que tivessem exemplares desses padrões. Esta inventariação conta com uma descrição dos respectivos locais, bem como da forma com que cada padrão está aplicado. Foi ainda elaborado um mapa nacional no qual se assinalaram os respectivos locais, de forma que se possa ter uma noção da sua dispersão, permitindo assim entender como é que cada padrão teve maior ou menor aplicação em cada região.

Numa etapa posterior foram elaboradas várias secções transversais e longitudinais da Sé Velha de Coimbra onde se assinaram os respectivos locais de cada um dos padrões. Desta forma é possível ver a sua dispersão, a forma como se relacionam com o espaço, a quantidade de exemplares que ainda se conservam e a forma como estão aplicados, tendo-se descrito toda essa informação.

¹⁹ - Conferência intitulada “Azulejos en las reservas del Museu Arqueológico Nacional” na jornada “Cerâmicas de Edad Moderna en el Museu Arqueológico Nacional: últimas investigaciones”, realizada no dia 10 de Novembro de 2016.

01

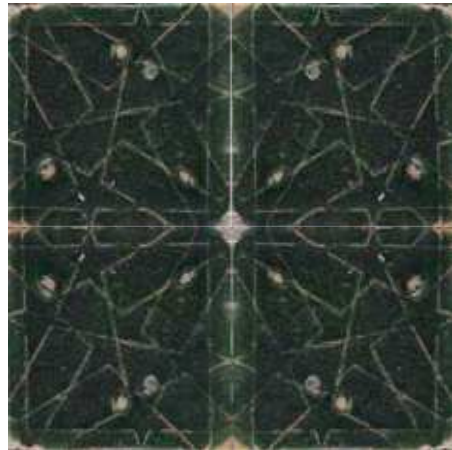
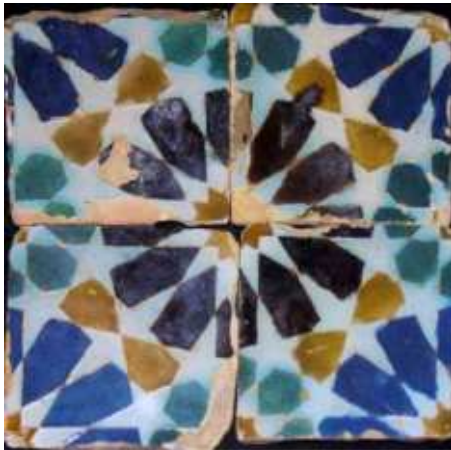


Padrão constituído por dois centros de rotação dispostos diagonalmente e formando duas rosáceas com 12 pétalas cada uma. Em direcção oposta estão duas pequenas rosáceas de 8 pétalas que se ligam entre si formando uma grelha diagonal que serve como elemento agregador. Em termos cromáticos as duas rosáceas maiores estão pintadas a azul e a negro, enquanto as menores são ambas a verde, tendo os elementos de ligação a melado e o fundo a branco, cria uma leitura muito clara da geometria. A técnica utilizada é a corda-seca, não se conhecendo registo em território nacional de se ter representado noutras técnicas, no entanto, no Centro del Mudéjar em Sevilha conservam-se quatro exemplares em técnica de aresta ²⁰.

Trata-se de um azulejo característico da transição do século XV para o século XVI e sendo relativamente rara a sua presença em Portugal.

O local onde se conserva o maior conjunto desta tipologia decorativa é na Igreja de Santa Maria do Castelo em Abrantes, estando toda a parede principal do altar-mor forrada com estes azulejos (PÊGO, 1999: 11). Apesar de se considerar possível que originalmente toda a parede estivesse revestida de azulejos, devido ao facto de não existirem registos gráficos ou escritos dos mesmos, não é possível saber quais padrões e quantos mais exemplares desta tipologia aí existiriam. Abordando ainda o contexto religioso no qual estes azulejos foram encontrados, são também exemplos a Igreja de Santa Maria das Alcáçovas em Montemor-o-Velho, na qual a sua aplicação foi influenciada pelo caso Coimbrese (LOPES, 2018: 41). Na Igreja de Nossa Senhora do Pópulo nas Caldas da Rainha, conservam-se dois altares parcialmente forrados com este padrão (MACHADO, 1987: 63). Foi possível observar alguns exemplares conservados *in situ* no contorno de um pequeno nicho no interior da Igreja de Nossa Senhora da Assunção em Colares, concelho de Sintra. Em termos de contexto arqueológico foram exumados azulejos deste padrão associados à Igreja de Nosso Senhor da Boa Morte, em Povos (CASIMIRO, SEQUEIRA, 2018: 245), bem como da Ermida de São Sebastião nas Caldas da Rainha (MACHADO, 1987: 31).

Tratando agora os casos de arquitectura civil no qual este padrão foi aplicado, o local mais representativo é o Palácio Nacional de Sintra (RILEY, 2004: 52). Considerando a forma como o azulejo, enquanto objecto, foi aplicado na Sé velha de Coimbra e no Palácio de Sintra, existem fortes semelhanças ao utilizar-se este elemento decorativo de forma integrada na arquitectura,



- Legenda
- Arquitectura Religiosa
 - Arquitectura Civil
 - Núcleos Museológicos

Similar

Fig. 219: Abrantes - Igreja de Santa Maria do Castelo

Variantes

Fig. 220: Sevilha - Museu de Arqueologia e Artes Populares

Fig. 221: Funchal - Mosteiro de Santa Clara

resultando numa simbiose que realça as características espaciais, volumétricas e sensoriais dos espaços. Ainda na mesma localidade, o Palácio Nacional da Pena também conserva alguns exemplares deste padrão na zona do pátio central (PAIS, 2017: 138). Neste caso a aplicação é mais descuidada, resumindo-se a alguns exemplares colocados de forma dispersa e sugerindo que originalmente estariam noutro local. Em Lisboa foram encontrados em contexto arqueológico alguns fragmentos deste padrão que originalmente pertenceriam ao Palácio dos Condes de Penafiel (BARGÃO, FERREIRA, 2017: 1775).

Em termos museográficos encontram-se exemplares desta tipologia no Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas que terão vindo de Sintra, ainda que, de proveniência exacta desconhecida. No Museu Nacional do Azulejo, em Lisboa ²¹, conservam-se vários exemplares, bem como no Museu Municipal Dr. José Formosinho em Lagos. Na cidade do Porto e com a criação do Banco de Materiais localizado no Palácio dos Viscondes de Balsemão, foi possível reunir um conjunto de azulejos de vários períodos cronológicos provenientes de demolições em toda a cidade. Neste contexto foram recolhidos alguns exemplares deste padrão, ainda que se desconheça a sua proveniência. No âmbito das colecções privadas, a única que foi identificada contendo este padrão foi a Colecção Marciano Azuaga em Vila Nova de Gaia (VINAGRE, 2019: 160).

Fazendo a análise dos exemplares que se conservam na Sé Velha de Coimbra, foi possível contabilizar que actualmente existem apenas 3 exemplares. No Altar de Santo António encontram-se dois deles, estando um deles seccionado, a Capela do Santíssimo Sacramento tem o último exemplar que se pode observar na parede lateral esquerda. Conforme é possível denotar, estes azulejos não estão *in situ*, tratando-se de peças que foram deslocadas para estes locais para preencher lacunas, eventualmente para substituir outros azulejos que tivessem desaparecido. Neste sentido torna-se impossível deduzir qual a sua posição original e de que forma é que se relacionavam com o restante espaço.

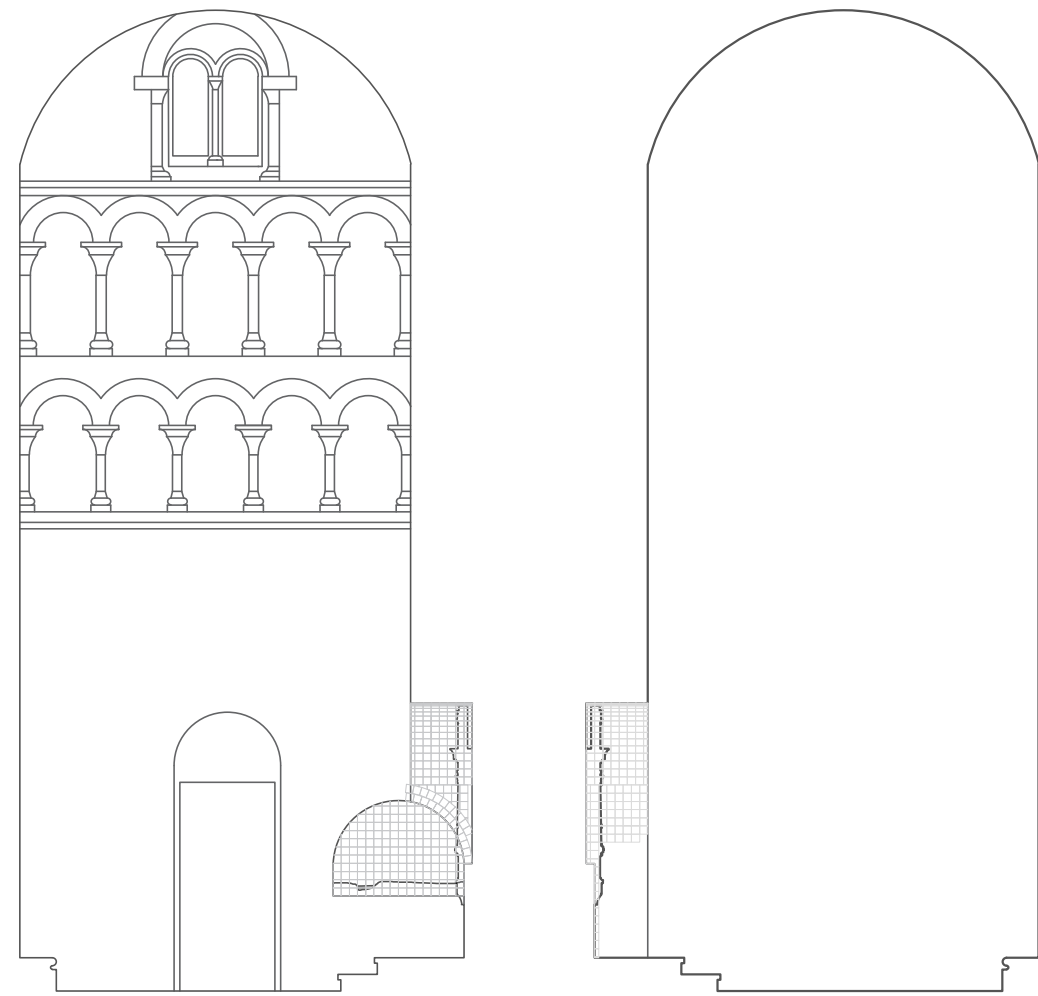


²⁰ - Informação recolhida do “Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico” no dia 17 de Junho de 2022 na página: <https://tinyurl.com/2t788yca>.

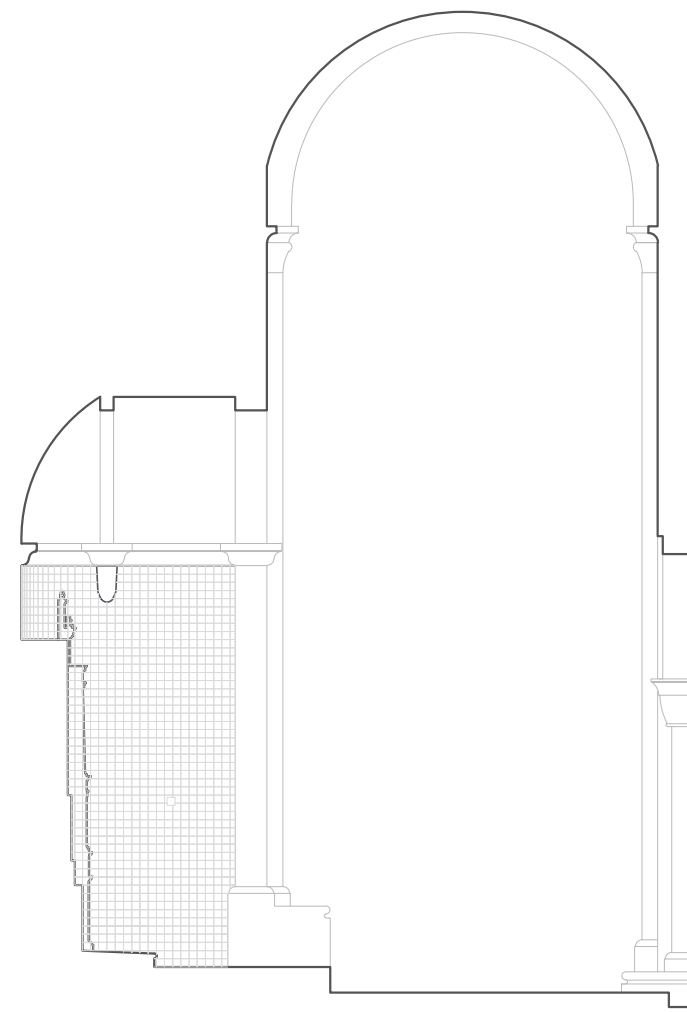
²¹ - Código de Inventário, “MNAz 103 Az”, consultado na página <https://tinyurl.com/48y8emy3>, no dia 19 de Abril de 2022.

Fig. 222: Igreja de Nossa Senhora do Pópulo nas Caldas da Rainha (Fotografia de Victor Rafael de Sousa)

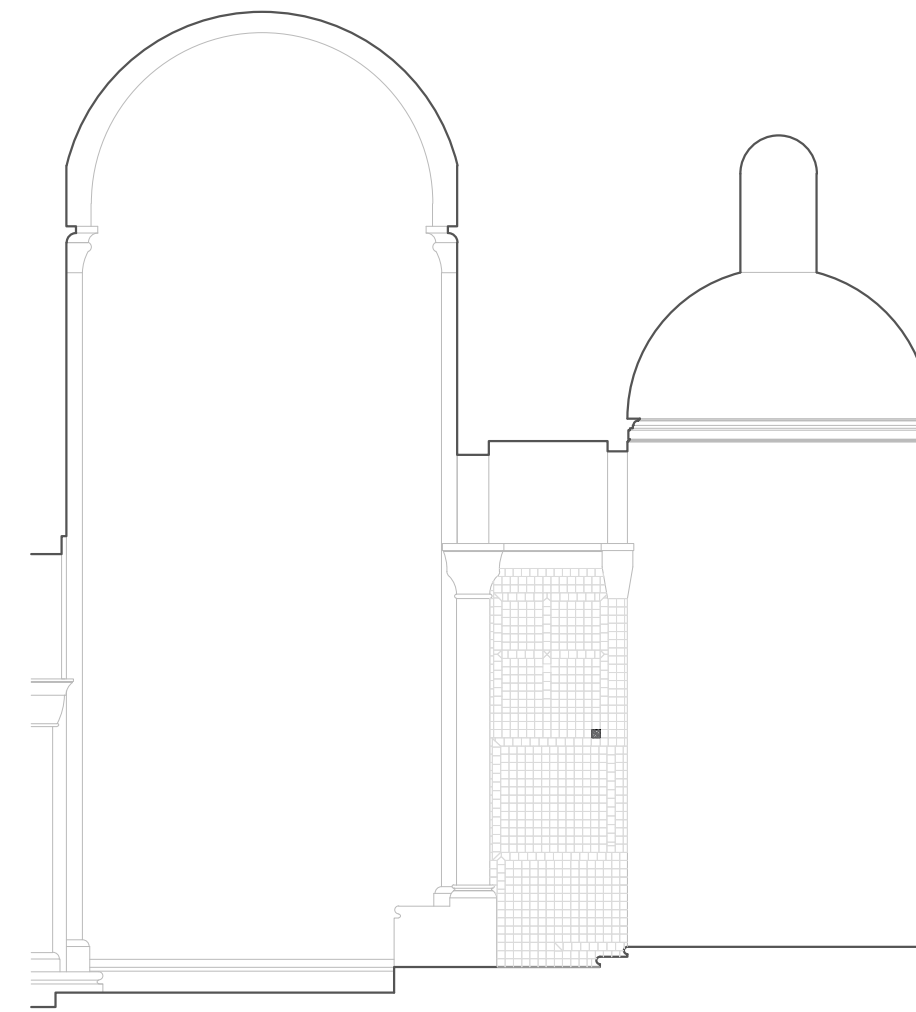
Fig. 223: exemplar do padrão 01 reaproveitado na parede lateral esquerda da Capela do Santíssimo Sacramento



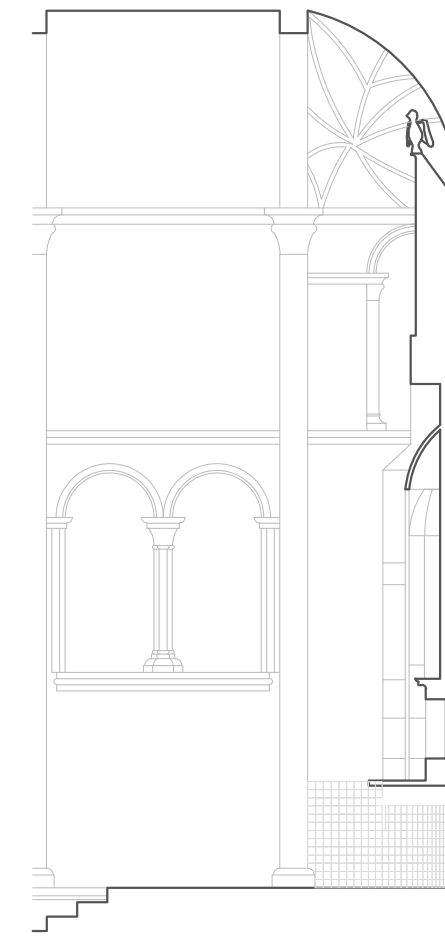
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



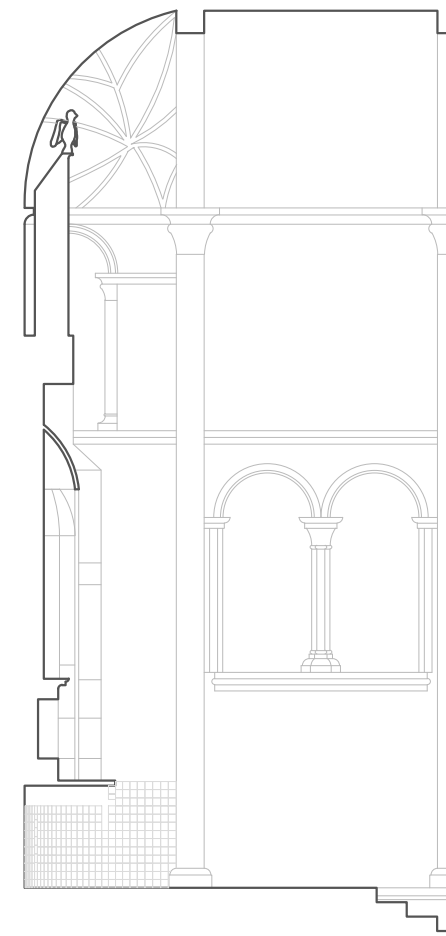
Altar de São Pedro



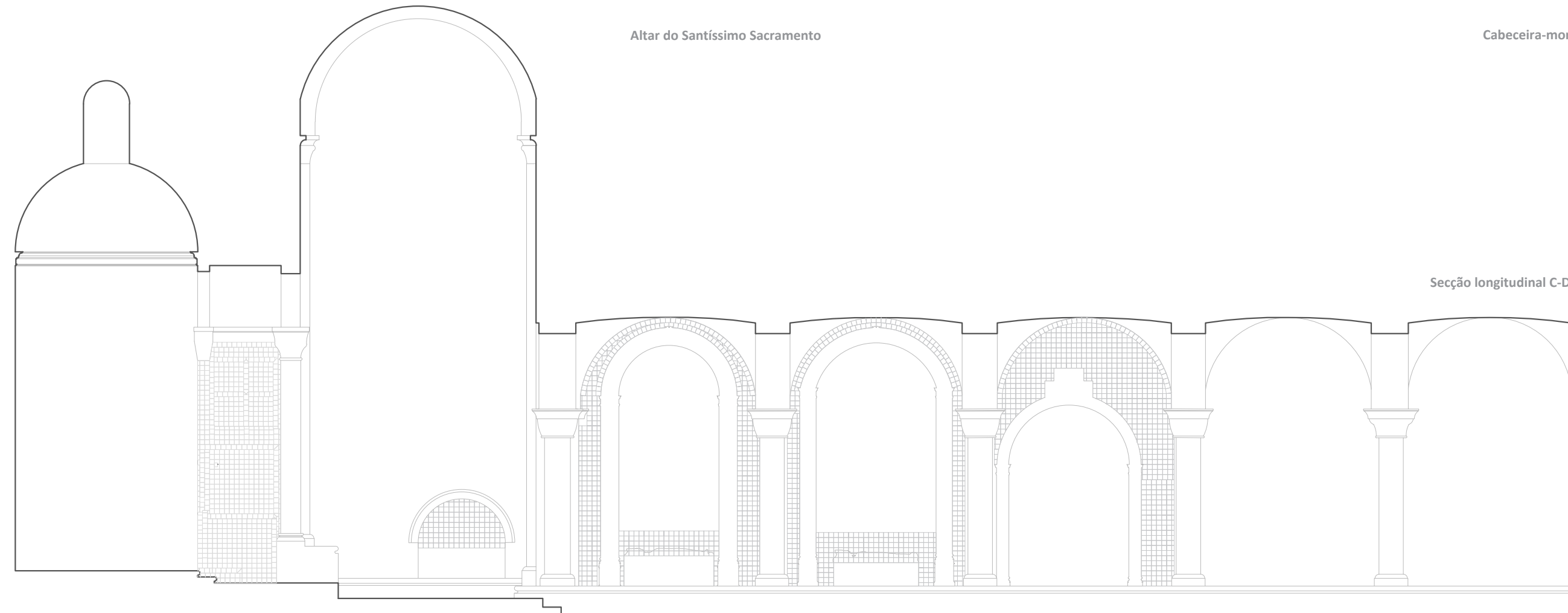
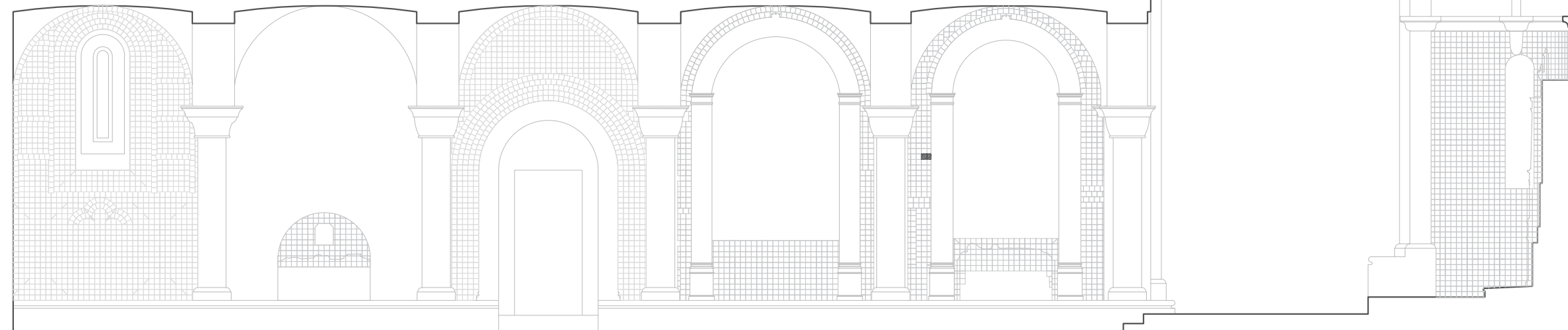
Altar do Santíssimo Sacramento



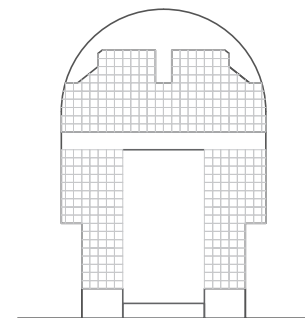
Cabeceira-mor



Secção longitudinal A-B

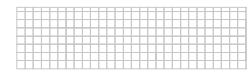


Secção longitudinal C-D



Pavimento da Capela de São Pedro

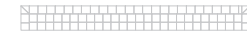
Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



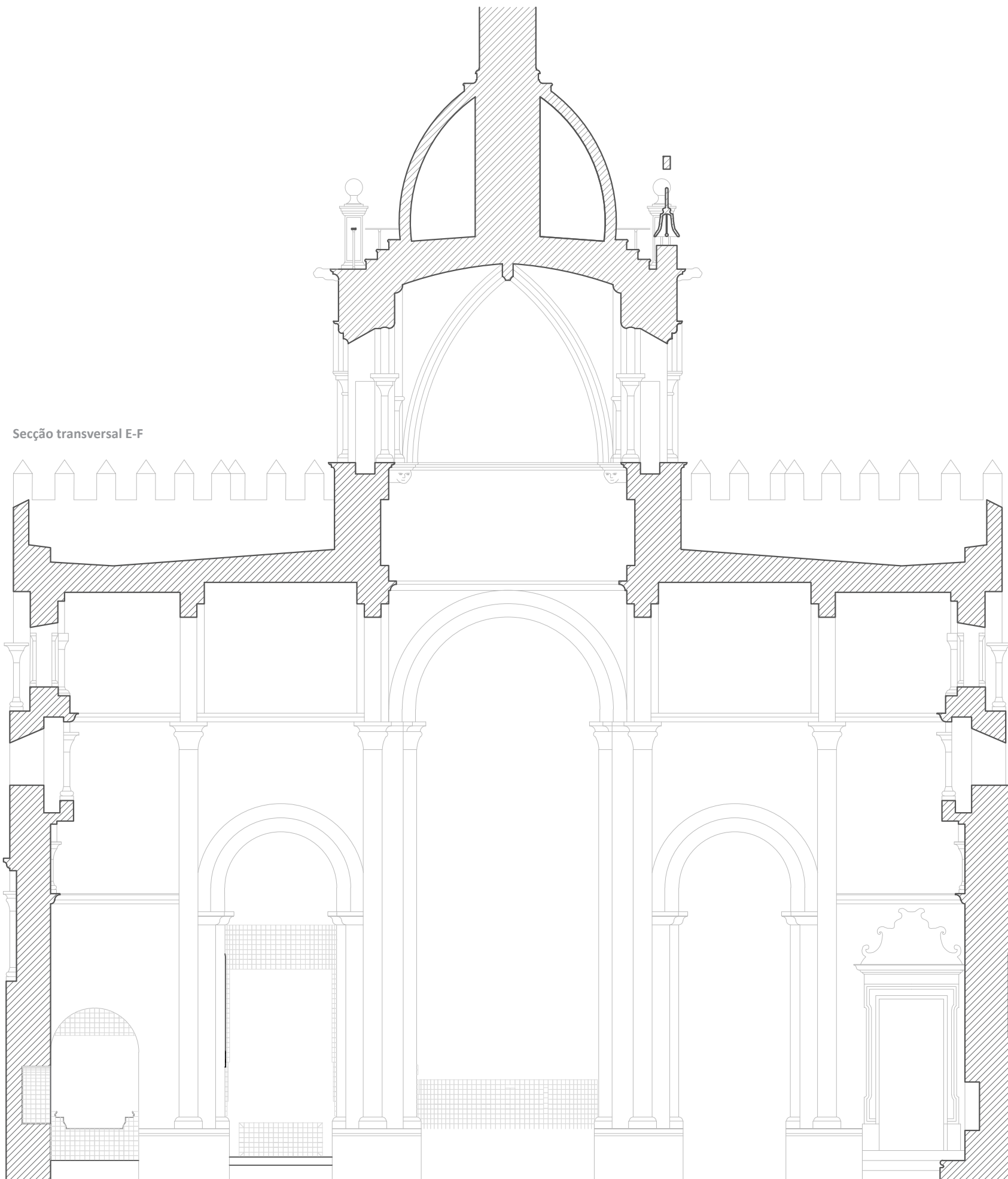
Cobertura do Altar de Santa Clara



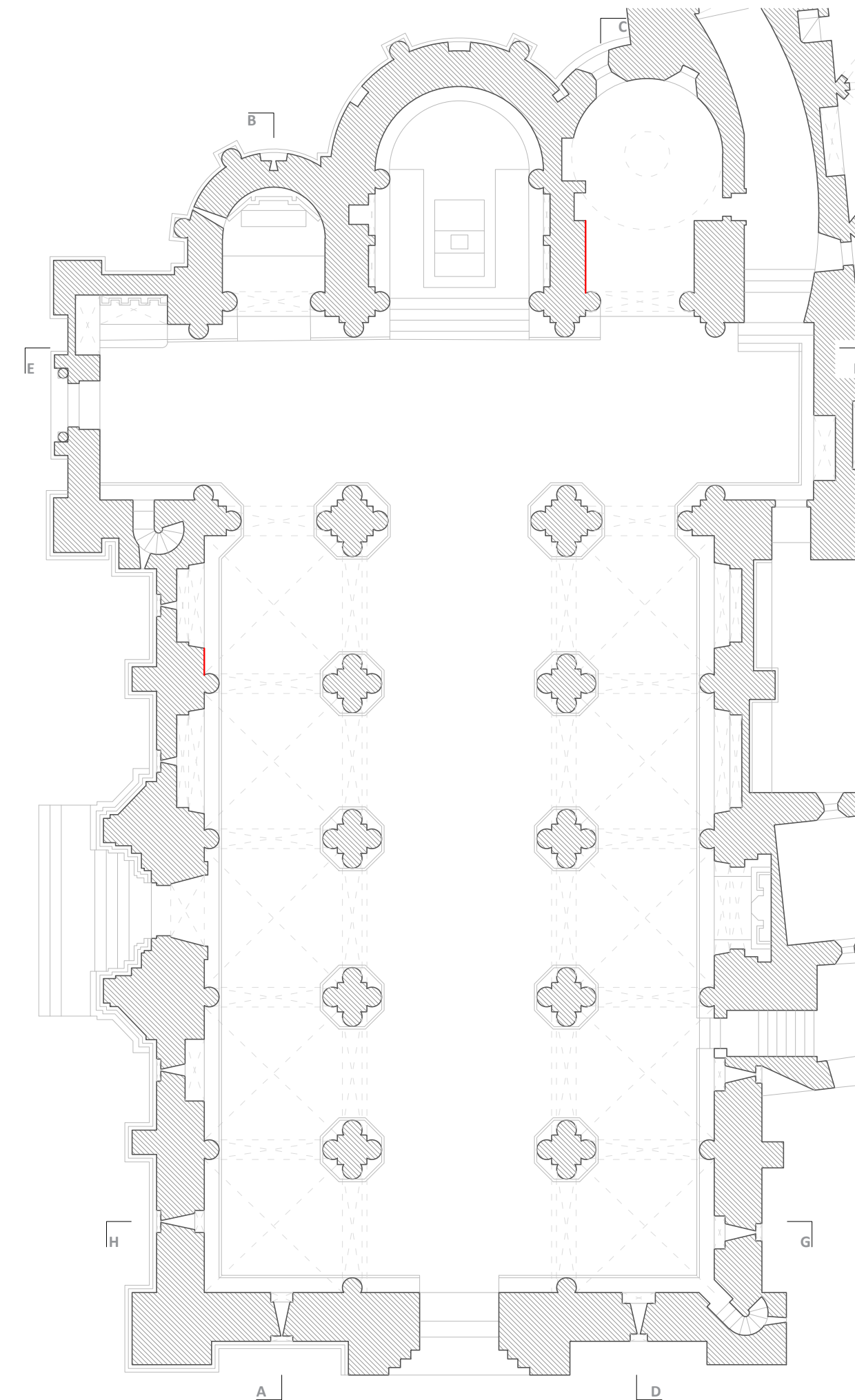
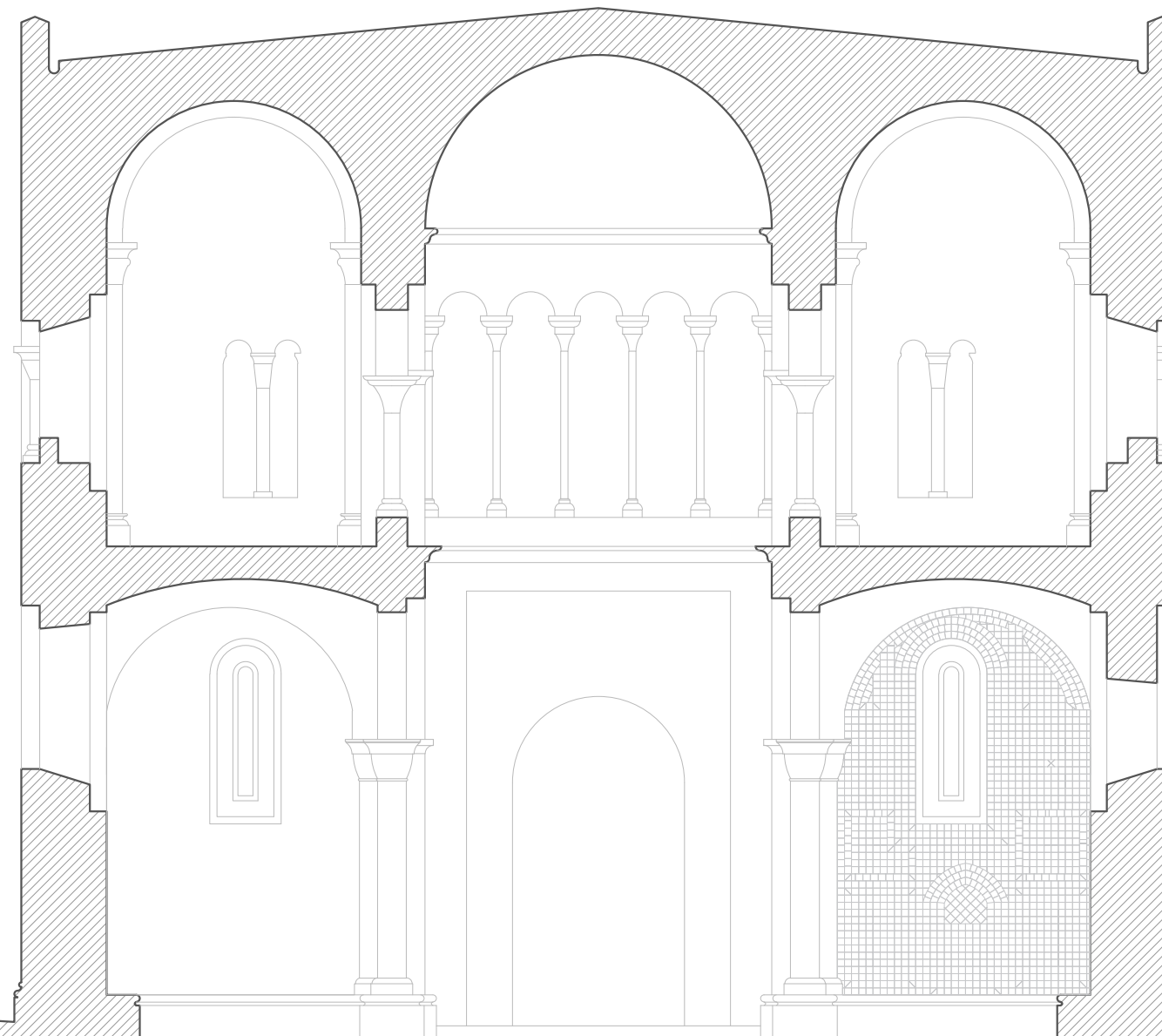
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins



Secção transversal E-F

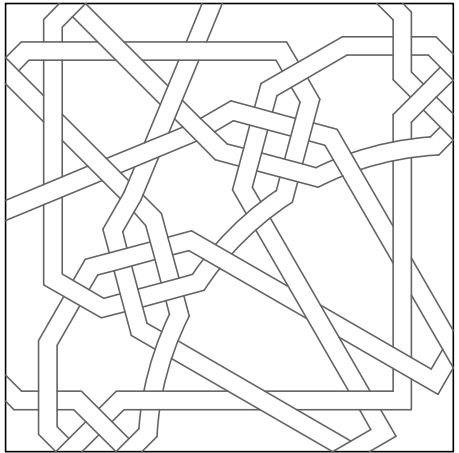


Secção transversal G-H



0 1 5m

02



A decoração deste modelo é constituída por duas rosáceas que se dispõem diagonalmente, sendo que a maior e que ocupa mais de metade do azulejo, tem 12 pétalas, tendo a rosácea menor apenas oito pétalas. A ligação entre os elementos decorativos é conseguida através de um conjunto de laçarias brancas que se cruzam entre si, formando vários “nós de Salomão” na união entre as duas rosáceas. A técnica aplicada pode ser em corda-seca, aresta, ou inclusive mista, comprovando a longevidade de aplicação deste modelo decorativo.

Em termos de paleta cromática este padrão conhece várias variantes, sendo que a mais comum é ter a rosácea maior com as pétalas azuis, a menor a verde e os espaços entre ambas pintado a melado, negro e azul. Actualmente conservado tanto no Museu Nacional do Azulejo ²², como no Banco de Materiais, no Porto, existem quatro exemplares deste padrão, cuja pigmentação utilizada foi apenas o azul nas áreas de preenchimento e o branco nas laçarias, não tendo sido possível saber a sua origem ou qualquer outro exemplar similar (ROCHA, 2015:14). Igualmente interessantes são os exemplares que se conservam *in situ* no pavimento do Convento de Santa Clara no Funchal, com a coloração totalmente a verde e sendo dos primeiros azulejos em técnica de aresta a serem manufacturados em Portugal (TRINDADE, 2007: Fig.21).

A sua aplicação em contexto religioso generalizou-se em território nacional, sendo que o maior conjunto conservado se situa na Igreja de Santa Maria do Castelo em Abrantes. Os exemplares aí presentes são em técnica de corda-seca e colocados em abundância na zona da capela-mor (PÊGO, 1999: 17). Abordando ainda os exemplares que partilham a mesma técnica, são também de assinalar o conjunto da Igreja de Jesus em Setúbal (SANTOS, 1957: Fig.14), em menor quantidade na Igreja de Santa Maria das Alcáçovas em Montemor-o-Velho, ou ainda o caso do Convento de Santa Clara-a-Velha em Coimbra (COENTRO, TRINDADE, MIRÃO, 2013: 22). Nos dois últimos exemplos, quando se analisa a forma de aplicação, bem como a relação que estabelecem com os outros padrões, é seguro levantar a possibilidade de terem sido aplicados pelos mesmos ladrilhadores que trabalharam na Sé Velha de Coimbra. No caso da Capela de Nossa Senhora da Alegria em Aveiro, trata-se de um exemplo peculiar no qual foram aplicadas algumas quadras de azulejos misturados com a aplicação de enxaquetados, levantando a forte possibilidade de se tratarem de reaproveitamentos de uma campanha arquitectónica mais antiga.

Referindo os exemplares deste padrão em técnica de aresta, os dois primeiros casos a



serem referidos são a Igreja de São Paulo em São Paulo de Frades e o Mosteiro de Santa Clara-a-Nova em Coimbra, o que permite inferir que em ambos os casos terão sido aplicados pelos mesmos ladrilhadores (PINTO, 1994: 65). Na Igreja Matriz de Mortágua em Viseu este padrão foi aplicado em conjunto com outros azulejos criando também diferentes manchas cromáticas e composições geométricas, no entanto, não apresenta características similares à Sé Velha de Coimbra, pelo que não deverá ter relação directa com os casos anteriores (GONÇALVES, 2019: 170). Outro exemplo no qual estes azulejos foram aplicados de forma a constituírem relações decorativas com outros padrões foi no Convento de Nossa Senhora da Conceição em Beja do qual ainda preserva vários exemplares deste padrão (MONTEIRO, 2001: 80). Em contexto de uma intervenção arqueológica na localidade de Povos foram descobertos exemplares desta tipologia decorativa que estão associados à antiga Igreja de Nosso Senhor da Boa Morte, não havendo nenhum conservado *in situ* (CASIMIRO, SEQUEIRA, 2018: 248). O último caso de referência é um pequeno conjunto de azulejos que se encontram aplicados no jardim de uma casa particular na Rua de Mendo Estevens em Évora, que segundo fontes orais teriam aí sido colocados depois de terem sido reaproveitados das demolições do Convento do Paraíso.

Abordando os exemplares aplicados em contexto de arquitectura civil, o primeiro caso de referência, e por ser o único associado a uma infra-estrutura pública, é a Cisterna do Pombal em Góis (GONÇALVES, 2019: 168). Neste exemplar, os azulejos estão aplicados em todo o interior da estrutura, apresentando uma composição geométrica que forma um conjunto de circunferências em torno da zona de saída da água. Fazendo a comparação com as aplicações do Coro Alto da Igreja de Santa Clara-a-Nova em Coimbra, bem como a Igreja de Santa Maria das Alcáçovas em Montemor-o-Velho, parece plausível levantar a possibilidade de terem todos sido realizados pelos mesmos ladrilhadores, possibilidade esta que precisará de futuro estudo.

Outro exemplo digno de referência é o caso do Palácio Nacional de Sintra que conserva um acervo significativo de azulejos com esta tipologia decorativa, estando grande parte deles inseridos em conjunto com outros padrões, resultando em várias composições geométricas de forte cariz arquitectónico (SABO, FALCATO, 1998: 59). O antigo Paço dos Negros da Ribeira de Muge em Almeirim também tinha vários azulejos desta tipologia, dos quais, infelizmente apenas resta um pequeno conjunto *in situ*, tendo todos os outros sido destruídos ou removidos ao longo



²² - Código de Inventário, “MNAz 12 Az”, consultado na página <https://tinyurl.com/5ctb2f79>, no dia 19 de Abril de 2022.

²³ - Código de Inventário, “MNAz 73 Az”, consultado na página <https://tinyurl.com/fu2sx4p9>, no dia 19 de Abril de 2022.

²⁴ - Código de Inventário, “ME 1645/1”, consultado na página <https://tinyurl.com/4n46dwysno> dia 19 de Abril de 2022.

²⁵ - Código de Inventário, “MAS A 34”, consultado na página <https://tinyurl.com/2589hwre>, no dia 19 de Abril de 2022.

Fig. 228: Igreja de Santa Maria do Castelo em Montemor-o-Velho (Fotografia de Emídio Dionísio).

Fig. 229: rodapé do altar-mor da Sé Velha de Coimbra.

do tempo (CASIMIRO, SEQUEIRA, 2018: 252). Actualmente conservados na Casa dos Patudos, em Alpiarça, vários são os exemplares que apresentam esta decoração, do qual terão provavelmente sido recolhidos da Sé Velha de Coimbra. No ano de 2015 foi publicada a descoberta de alguns exemplares deste padrão que estariam associados ao palácio Belmonte, actual Pátio de D. Fradique em Lisboa (RUIZ, PAREDES, 2015: 43).

Em termos de contexto museográfico vários são os locais onde se encontram expostos azulejos desta tipologia decorativa, dos quais os exemplos mais relevantes são o Museu Nacional do Azulejo em Lisboa²³ e o Museu Arqueológico de São Miguel de Odrinhas que tem exemplares provenientes de Sintra. Existem ainda dois exemplares expostos no Museu Municipal Dr. José Formosinho em Lagos, bem como alguns azulejos guardados em depósito tanto no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo em Évora²⁴, como no Museu de Alberto Sampaio no Porto²⁵.

De origem desconhecida, conservam-se dois conjuntos de quatro exemplares, um em técnica de corda-seca e outro em aresta, na colecção privada Vera e Verónica Leitão, actualmente expostos no Museu Berardo em Extremoz (PLEGUEZUELO, 2020: 59).

Este padrão regista mais exemplares que o anterior, tendo-se contabilizado 41 azulejos distribuídos em vários pontos da Sé Velha. Os primeiros, e muito provavelmente os únicos que se encontram *in situ*, estão no painel da porta de entrada, estando 24 exemplares aplicados na zona central do mesmo, e fazendo o preenchimento da “falsa” porta em ogiva que aí se representa.

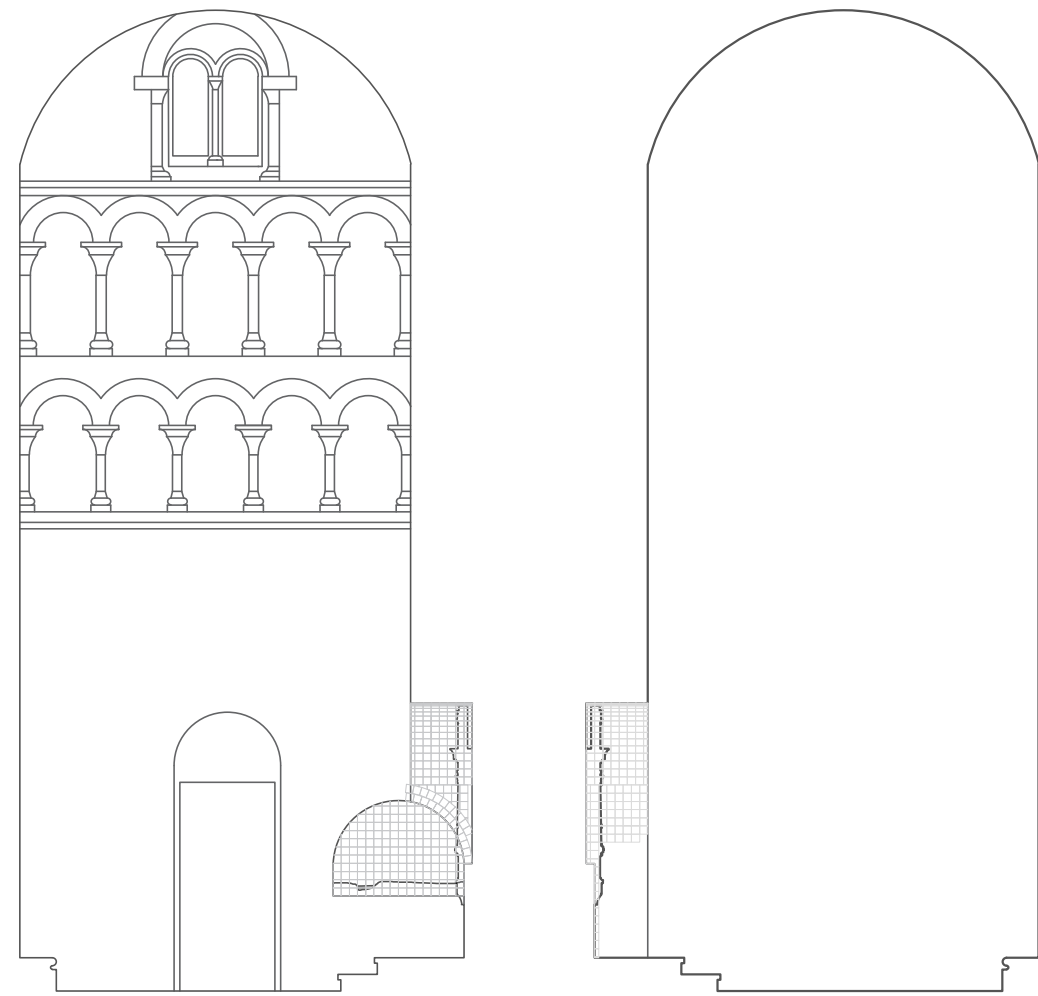
Os restantes azulejos estão na zona da Porta Especiosa, no rodapé do altar-mor, e na parede do lado direito da Capela do Santíssimo Sacramento. No primeiro caso os azulejos encontram-se a preencher uma pequena área junto a um dos capitéis, pelo que sugere terem sido “restos” aí colocados com esse propósito. Nos outros casos, aparentam já ter sido movidos dos seus lugares originais, sendo que na Capela do Santíssimo Sacramento é possível afirmar que tenham sido aí colocados tempos mais recentes.

Fig. 230: : Painel localizado no primeiro tramo da nave lateral esquerda da Sé Velha de Coimbra.

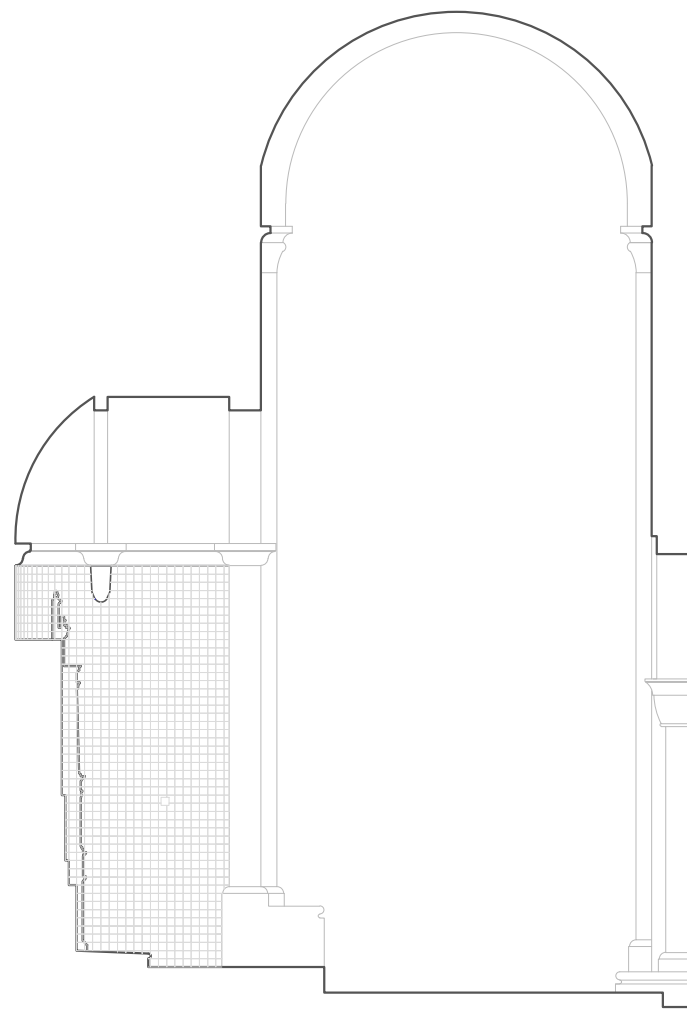
Fig. 231: Igreja Matriz de Mortágua, localizada na zona de Viseu.

Fig. 232: Igreja de Santa Maria do Castelo em Abrantes.

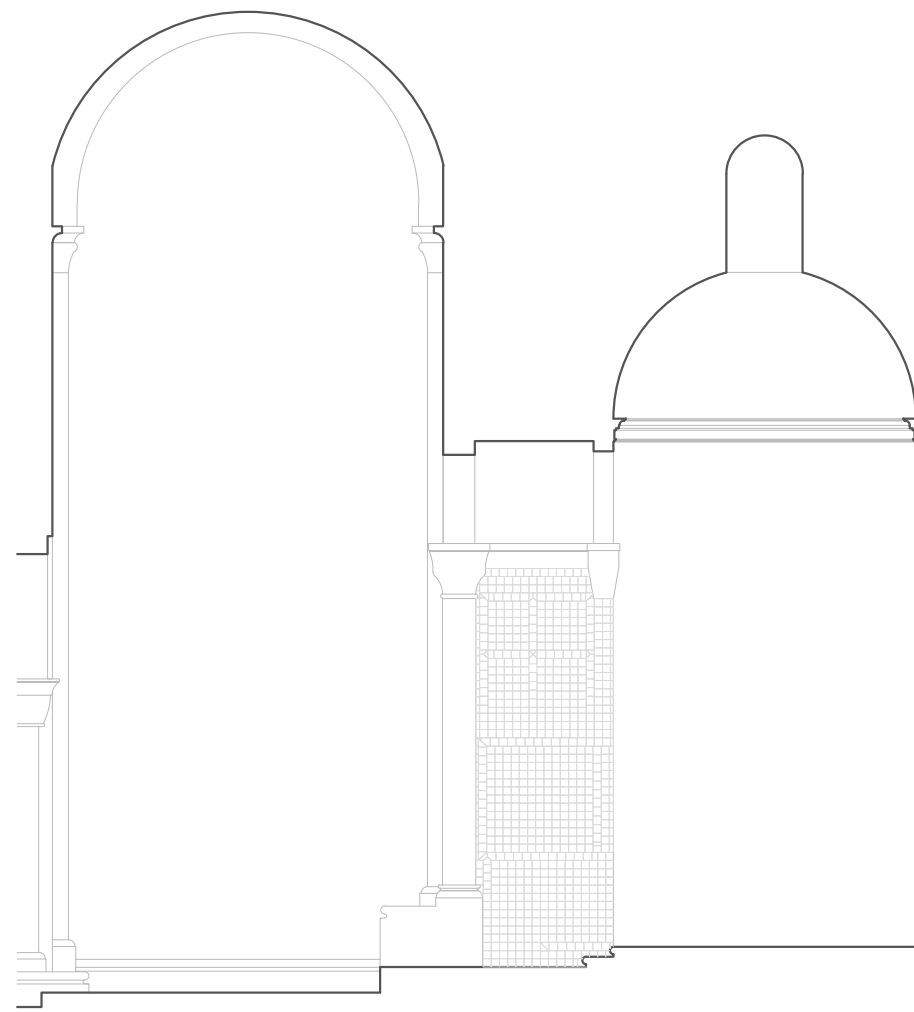




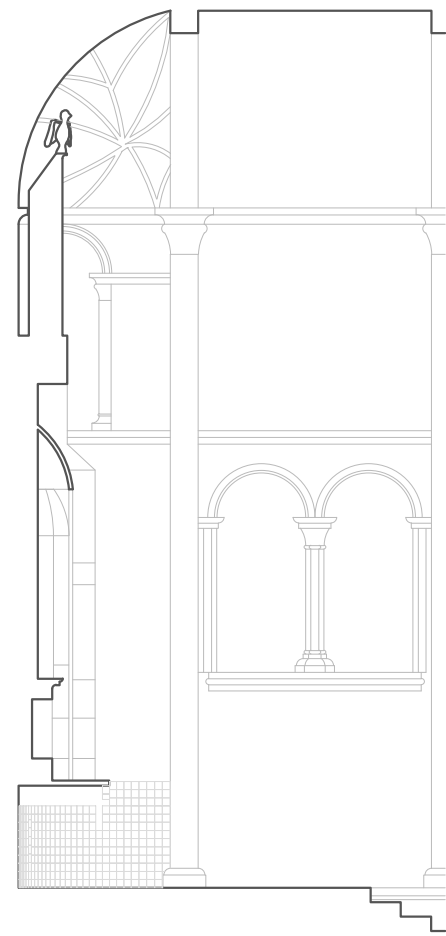
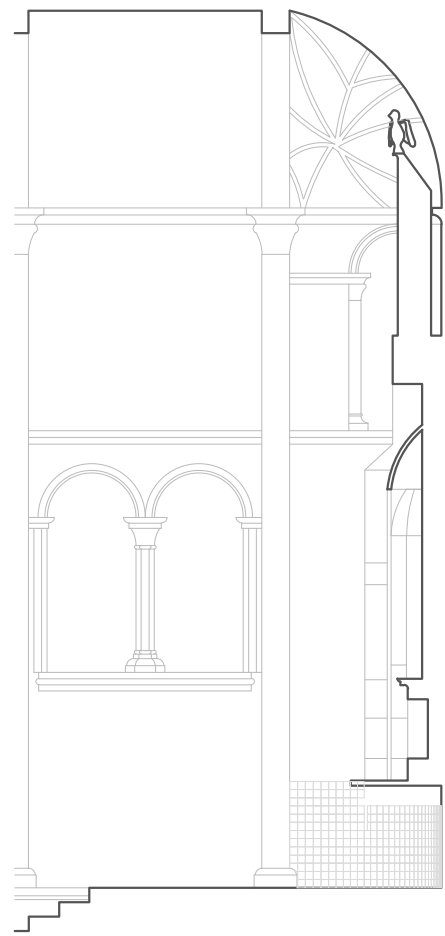
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



Altar de São Pedro

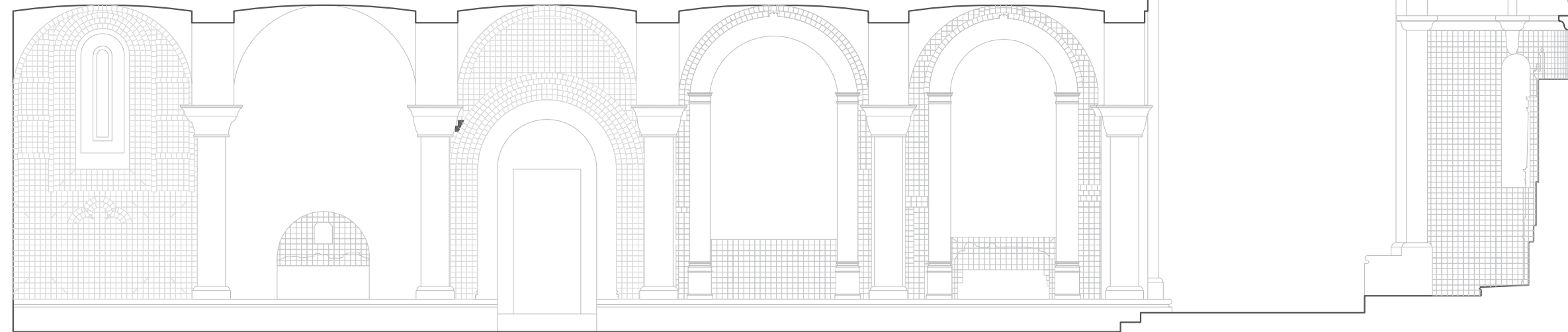


Altar do Santíssimo Sacramento

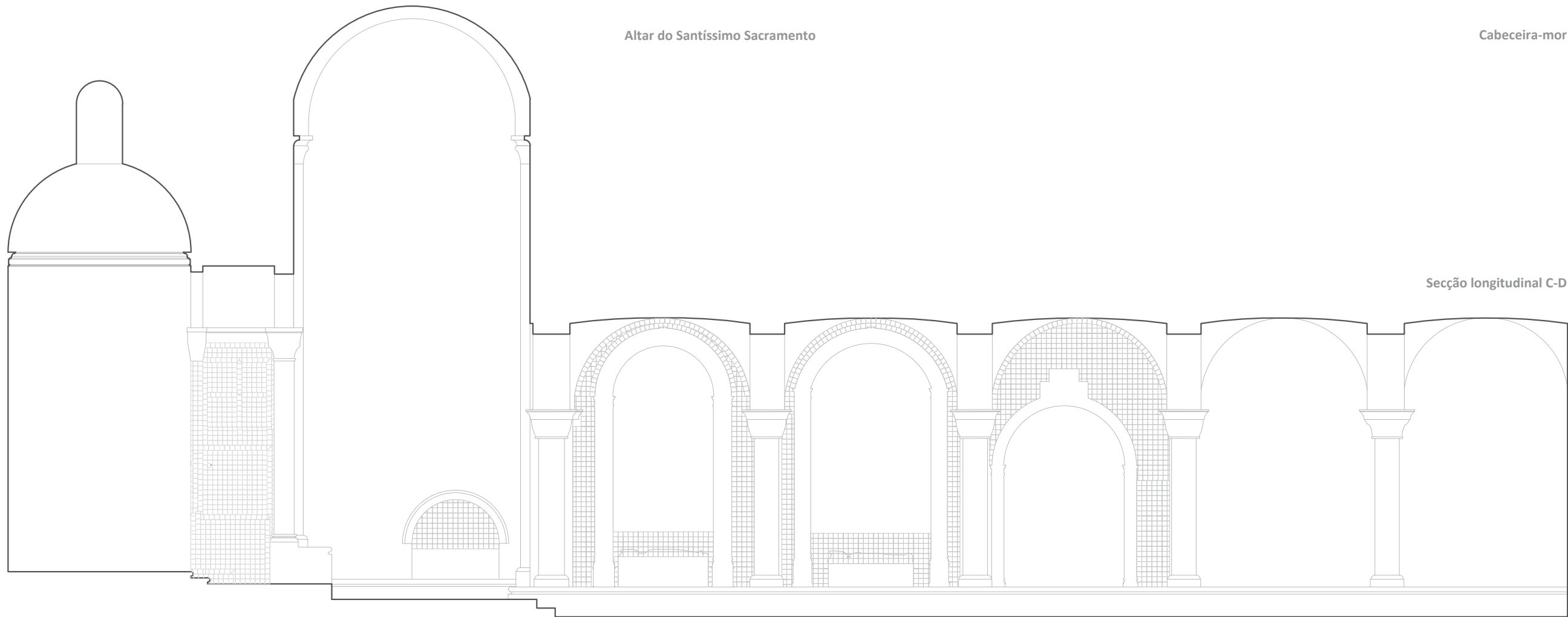


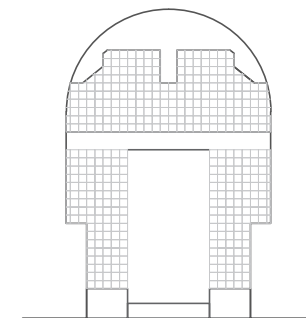
Cabeceira-mor

Secção longitudinal A-B



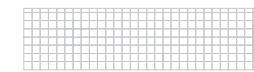
Secção longitudinal C-D





Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



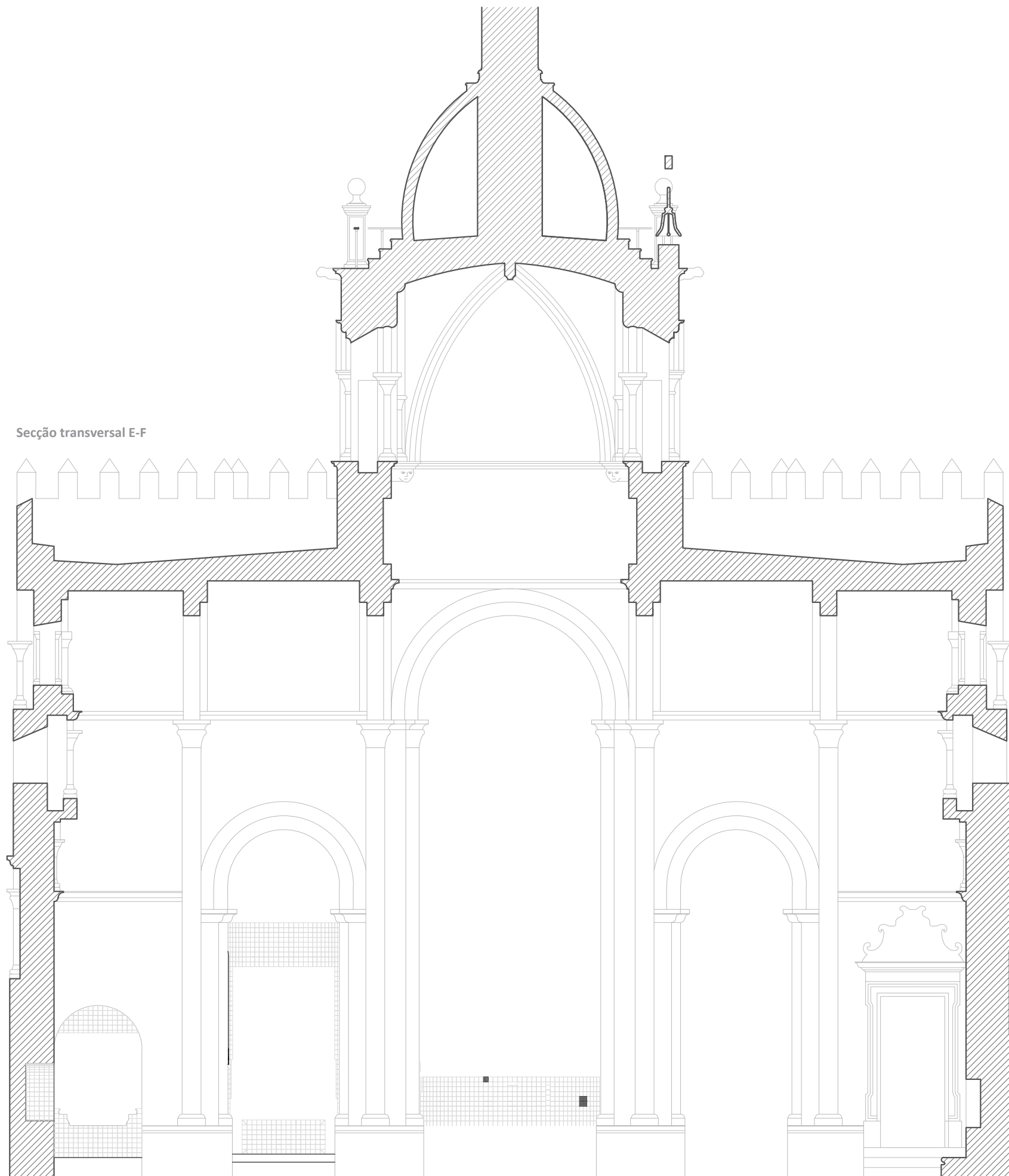
Cobertura do Altar de Santa Clara



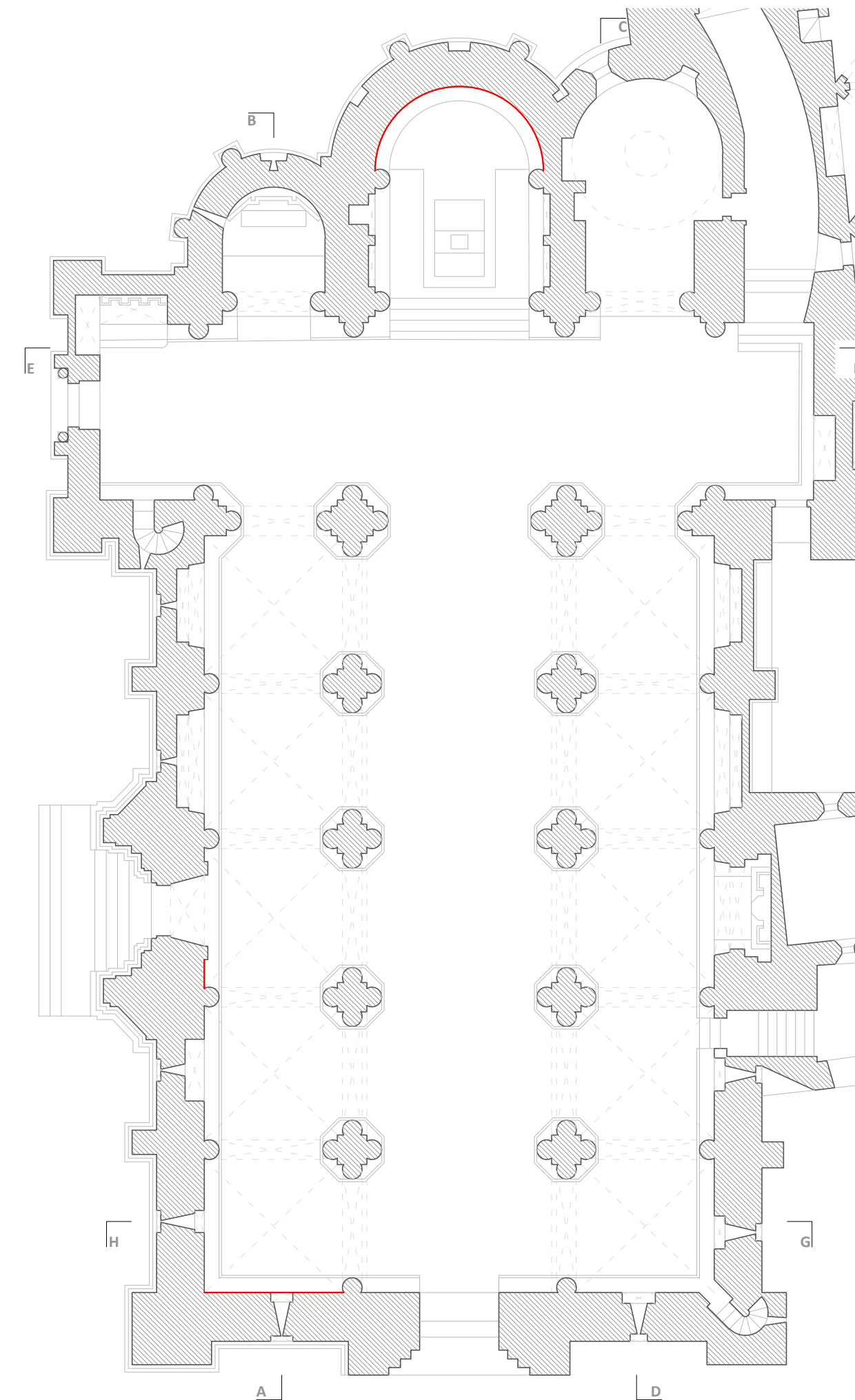
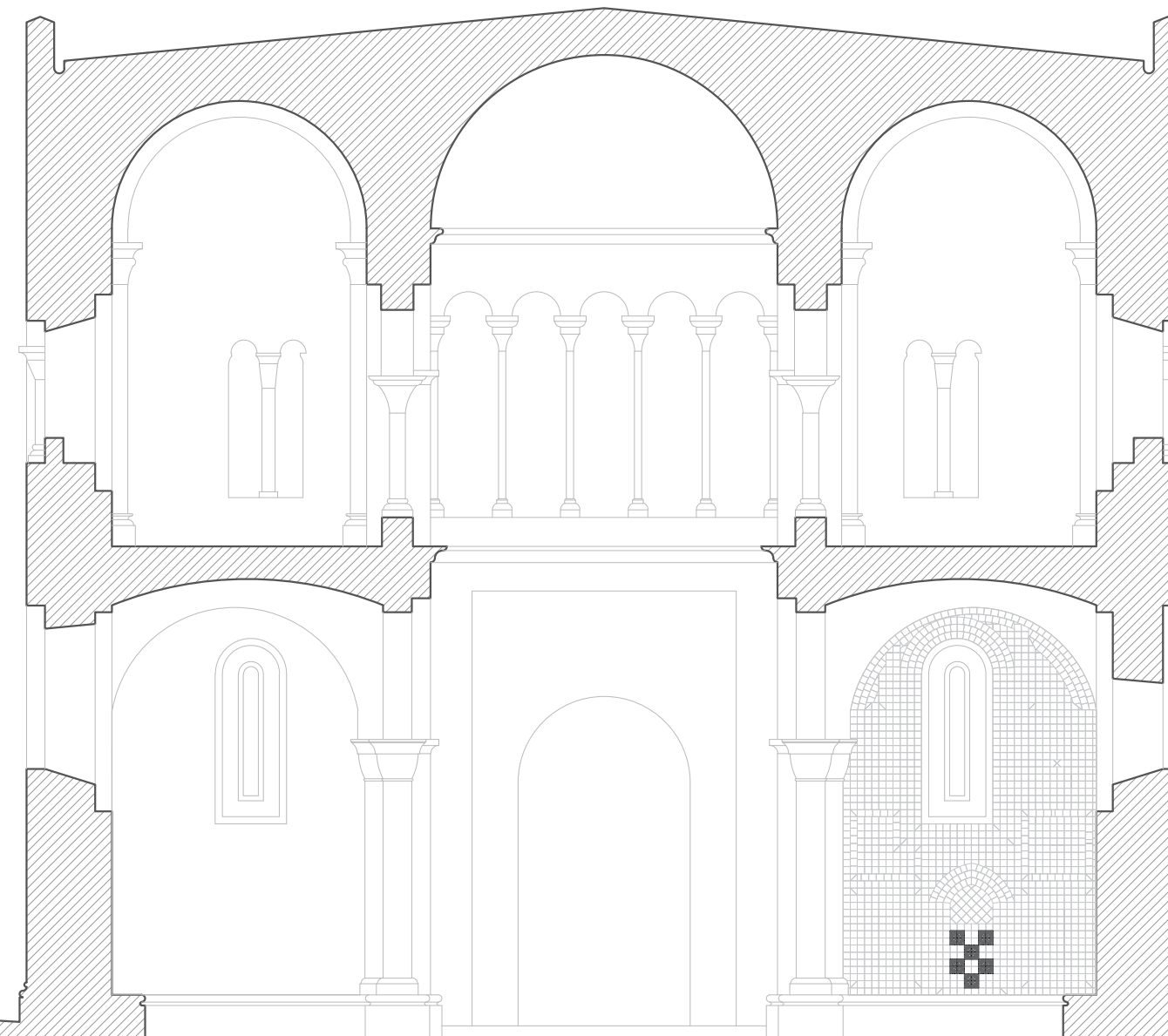
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins



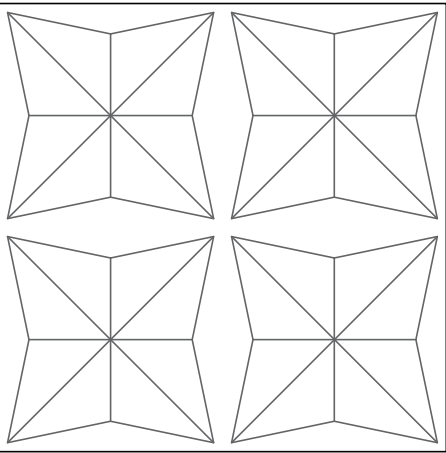
Secção transversal E-F



Secção transversal G-H



0 1 5m



Desenho de caracter muito simples tendo o fundo branco com quatro estrelas de quatro pontas cada uma e dispostas ortogonalmente. Sob o fundo branco as quatro estrelas são preenchidas com negro, verde, melado e azul. A origem desta decoração remonta até pelo menos ao terceiro quartel do século XV, data provável para a construção do pavimento do quarto D. Afonso VI no Palácio Nacional de Sintra (MECO, 2017: 142). Nesse conjunto existem vários azulejos em técnica de corda-seca que apresentam uma decoração similar, mudando apenas a paleta cromática (TRINDADE, 2007: Fig.63).

Apesar da antiguidade do mesmo, não foi um padrão que tenha tido grande aceitação em território nacional, pois à exceção da Sé Velha de Coimbra, só foi registado em dois locais, nomeadamente Convento de Santa Clara-a-Velha, também em Coimbra e na Igreja de Nossa Senhora do Pópulo, nas Caldas da Rainha. No primeiro caso trata-se de um friso que se encontra na zona do claustro, já no segundo, foi aplicado ao centro de um altar de forma a desenhar uma cruz rodeada por azulejos do padrão 01.

A exceção destes dois locais, apenas foram registados alguns exemplares conservados no Museu Nacional do Azulejo em Lisboa, não havendo informações relativas à sua proveniência ²⁶.

Na Sé Velha de Coimbra apenas foi identificado um fragmento deste padrão que se encontra no lado esquerdo do Altar de Santa Úrsula, tendo sido colocado para preencher o espaçamento junto à coluna. Tal como se enunciou no caso do Padrão 01, torna-se impossível saber o local original deste padrão, podendo-se inclusive levantar a dúvida sobre se o mesmo existiria no local de estudo, ou se para aqui foi trazido em tempos posteriores, eventualmente proveniente do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha.

²⁶ - Código de Inventário, “MNAz 105 Az”, consultado na página <https://tinyurl.com/bdd7ftw7>, no dia 19 de Abril de 2022.

Fig. 233: Conjunto de azulejos do Padrão 02 exposto no Museu Nacional do Azulejo (Fotografia de Carolina Lecoq).

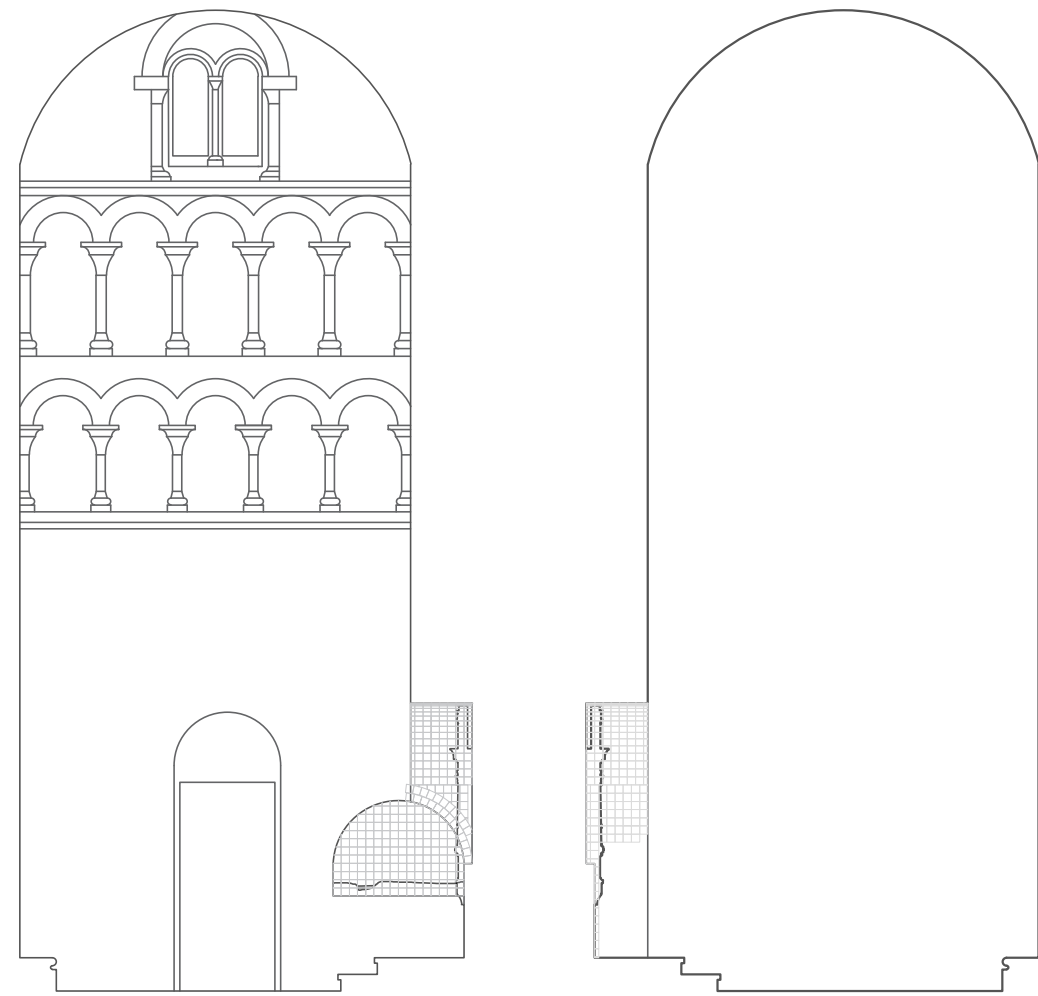
Fig. 234: claustro do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha em Coimbra.

Fig. 235: Igreja de Nossa Senhora do Pópulo nas Caldas da Rainha (Fotografia de Victor Rafael de Sousa).

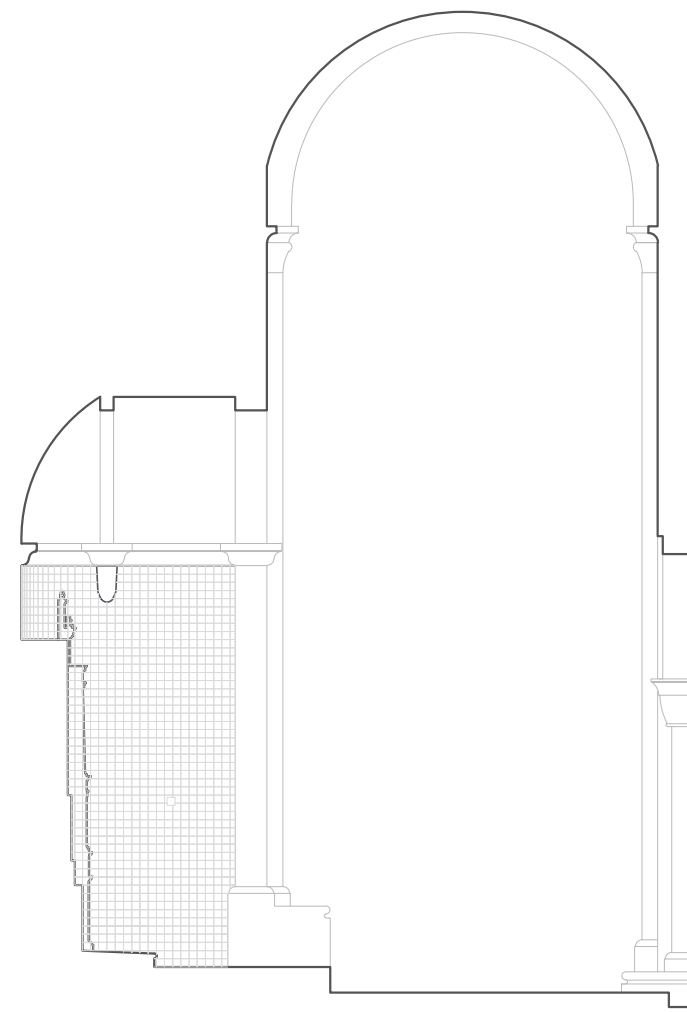
Legenda

- Arquitetura Religiosa
- Arquitetura Civil
- Núcleos Museológicos

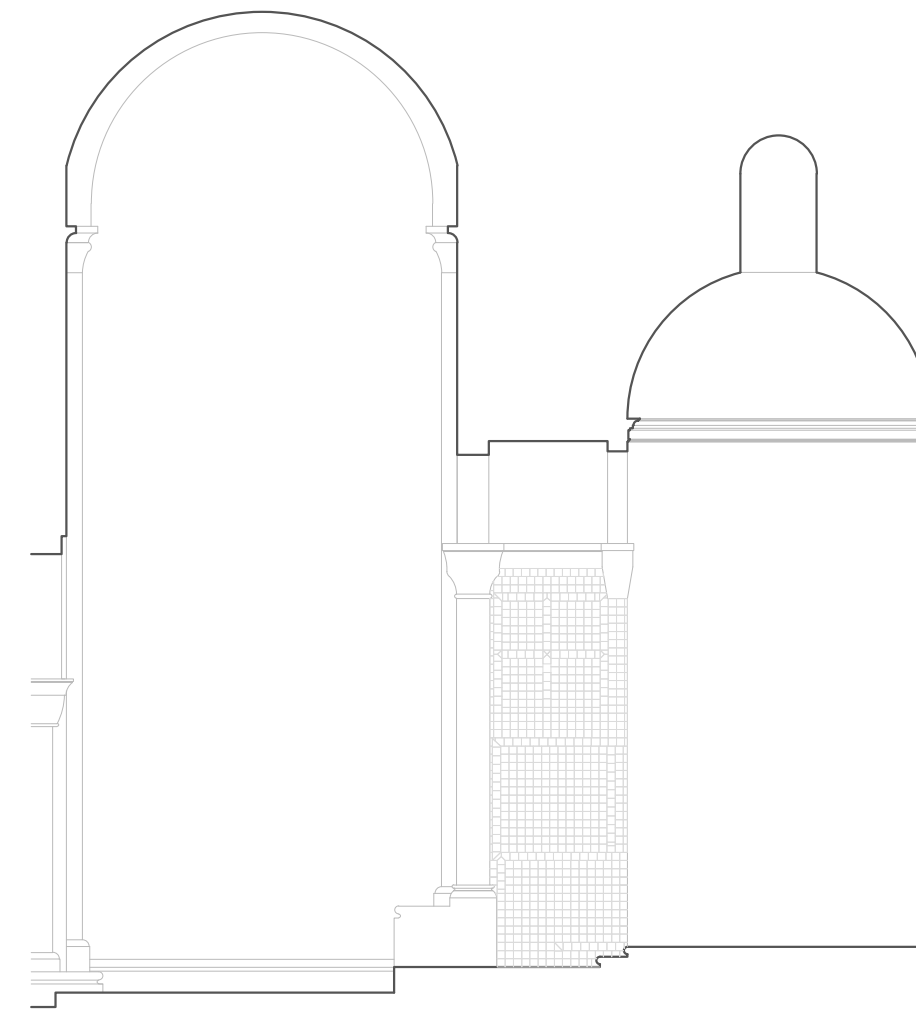




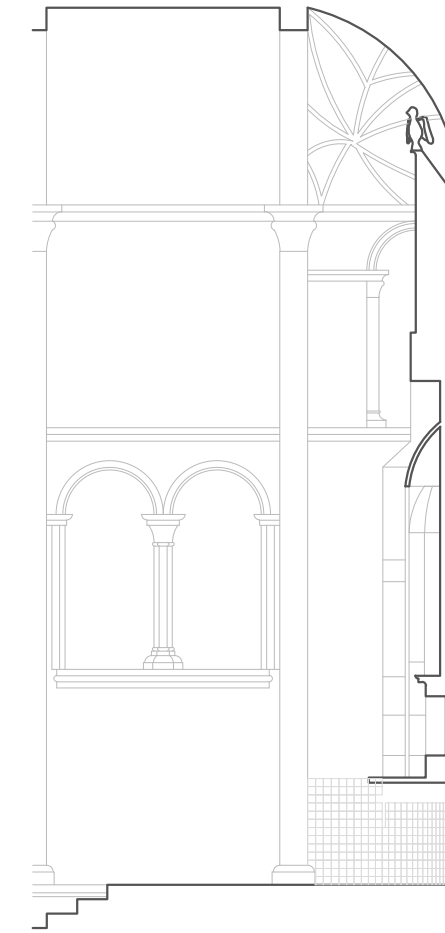
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



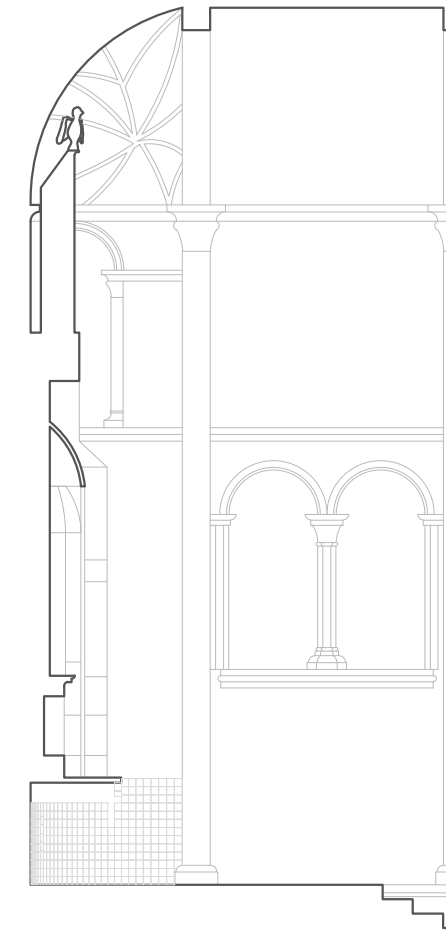
Altar de São Pedro



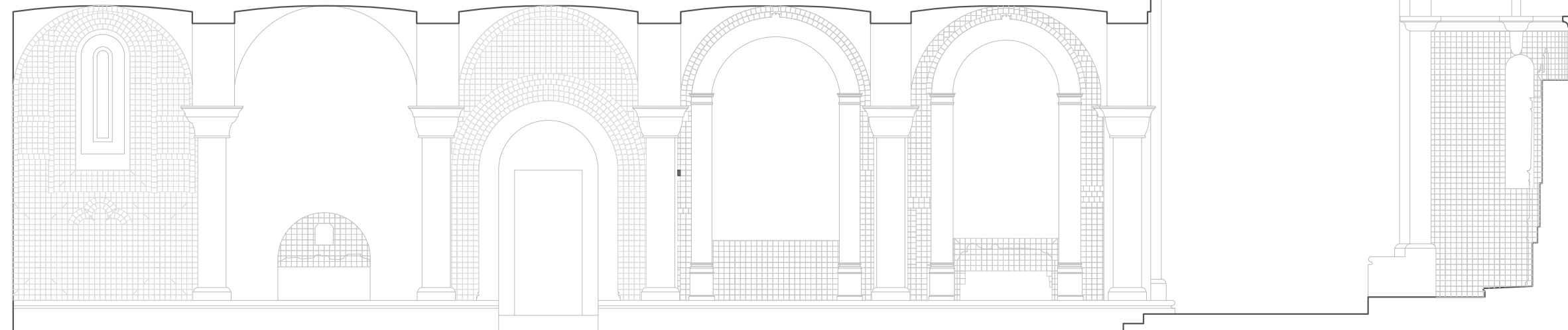
Altar do Santíssimo Sacramento



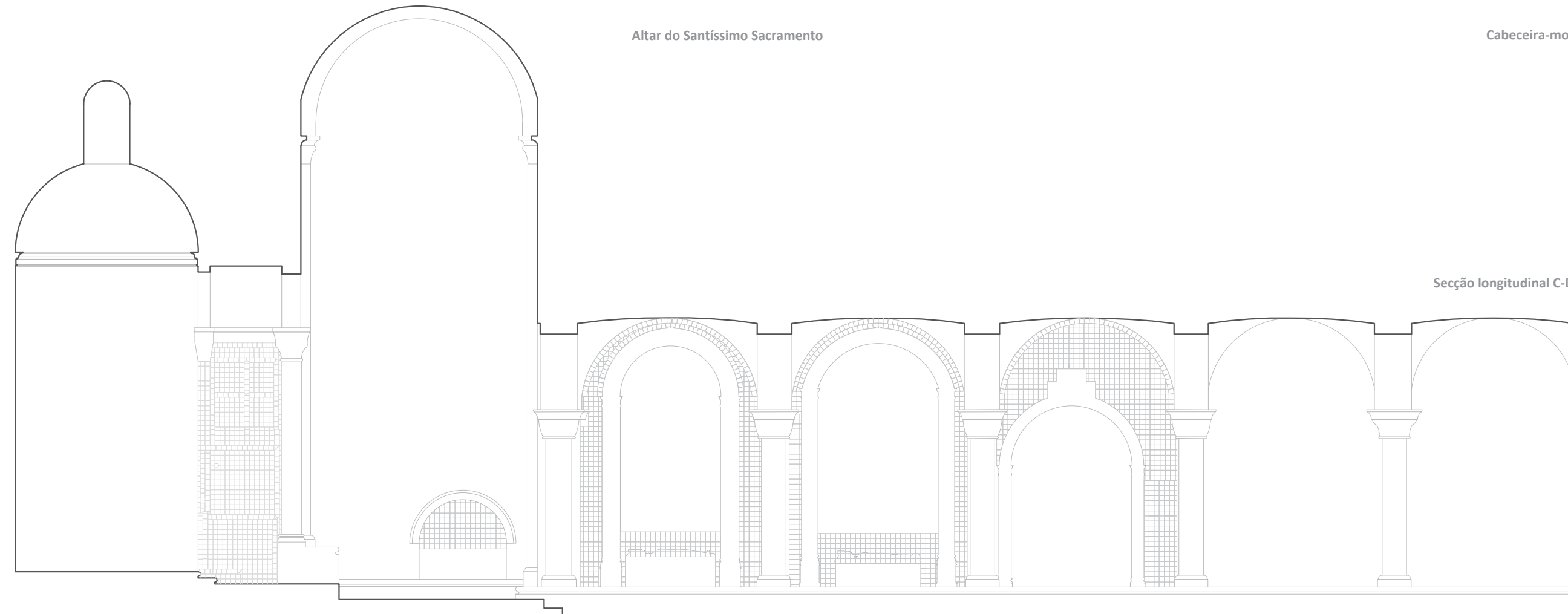
Cabeceira-mor

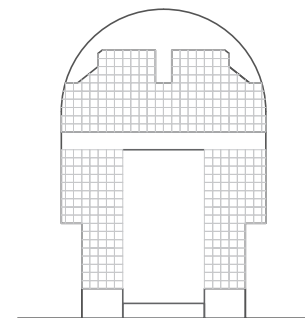


Secção longitudinal A-B



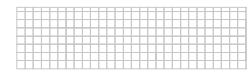
Secção longitudinal C-D



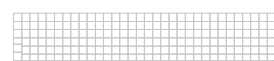


Pavimento da Capela de São Pedro

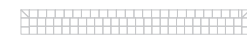
Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



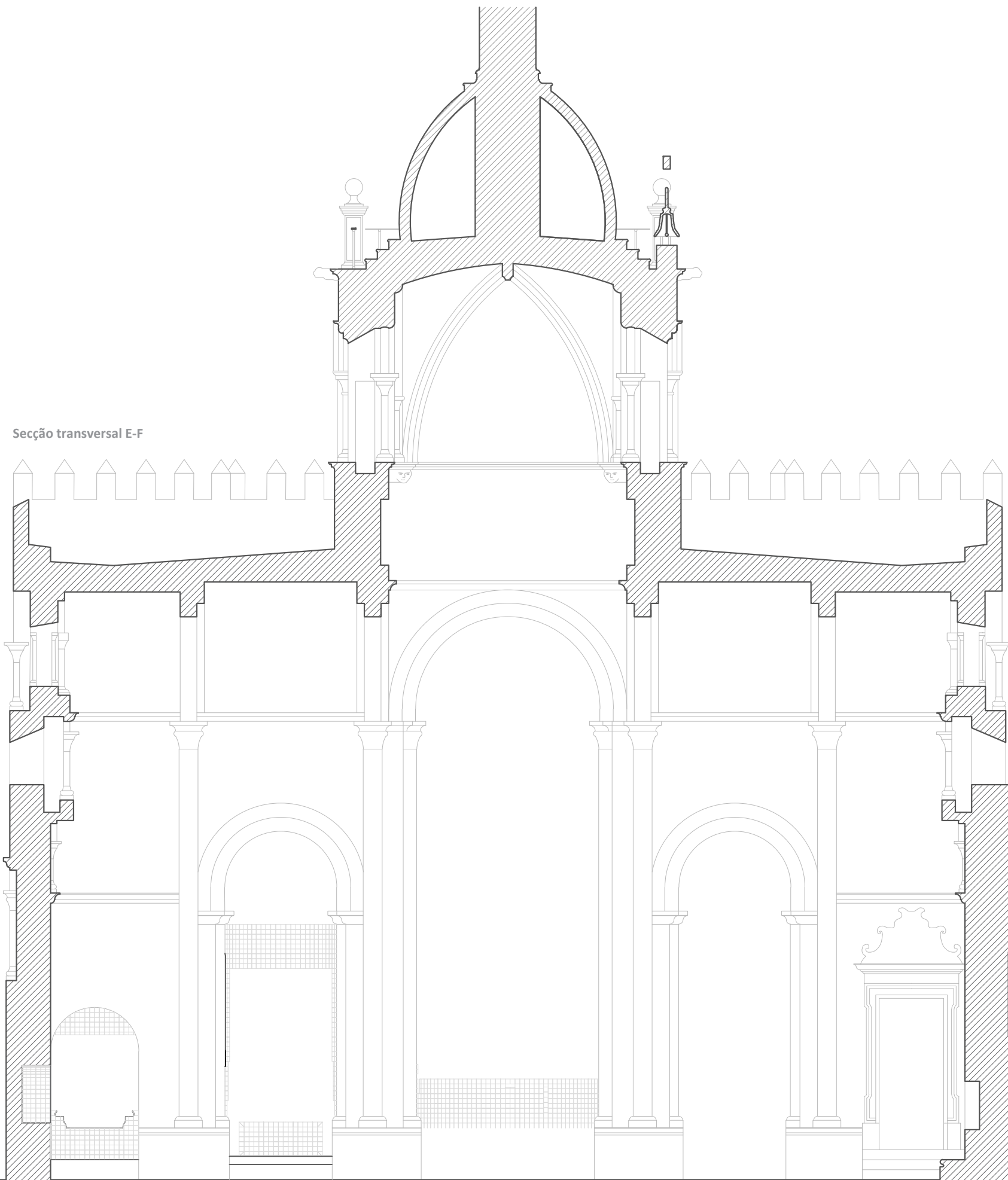
Cobertura do Altar de Santa Clara



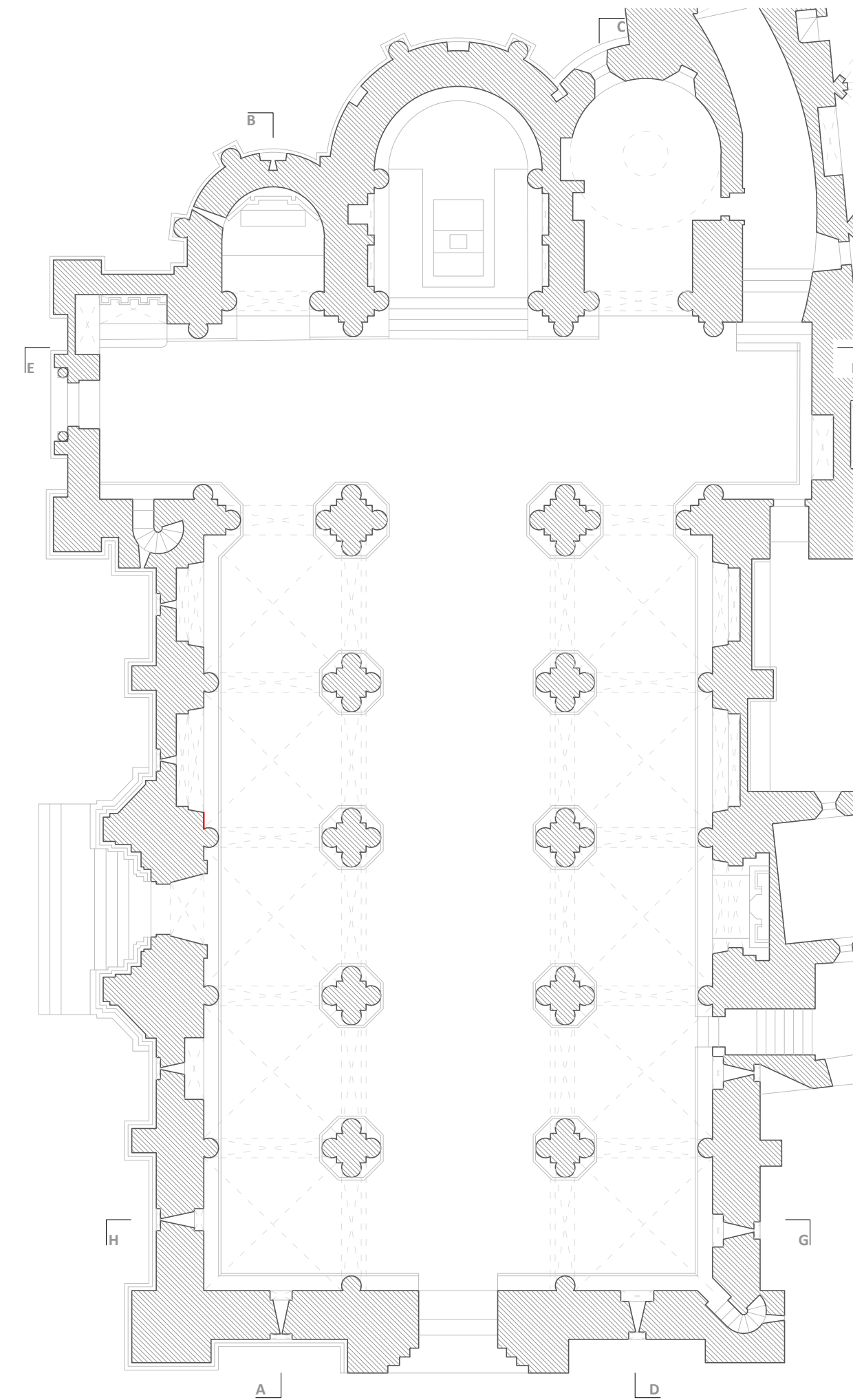
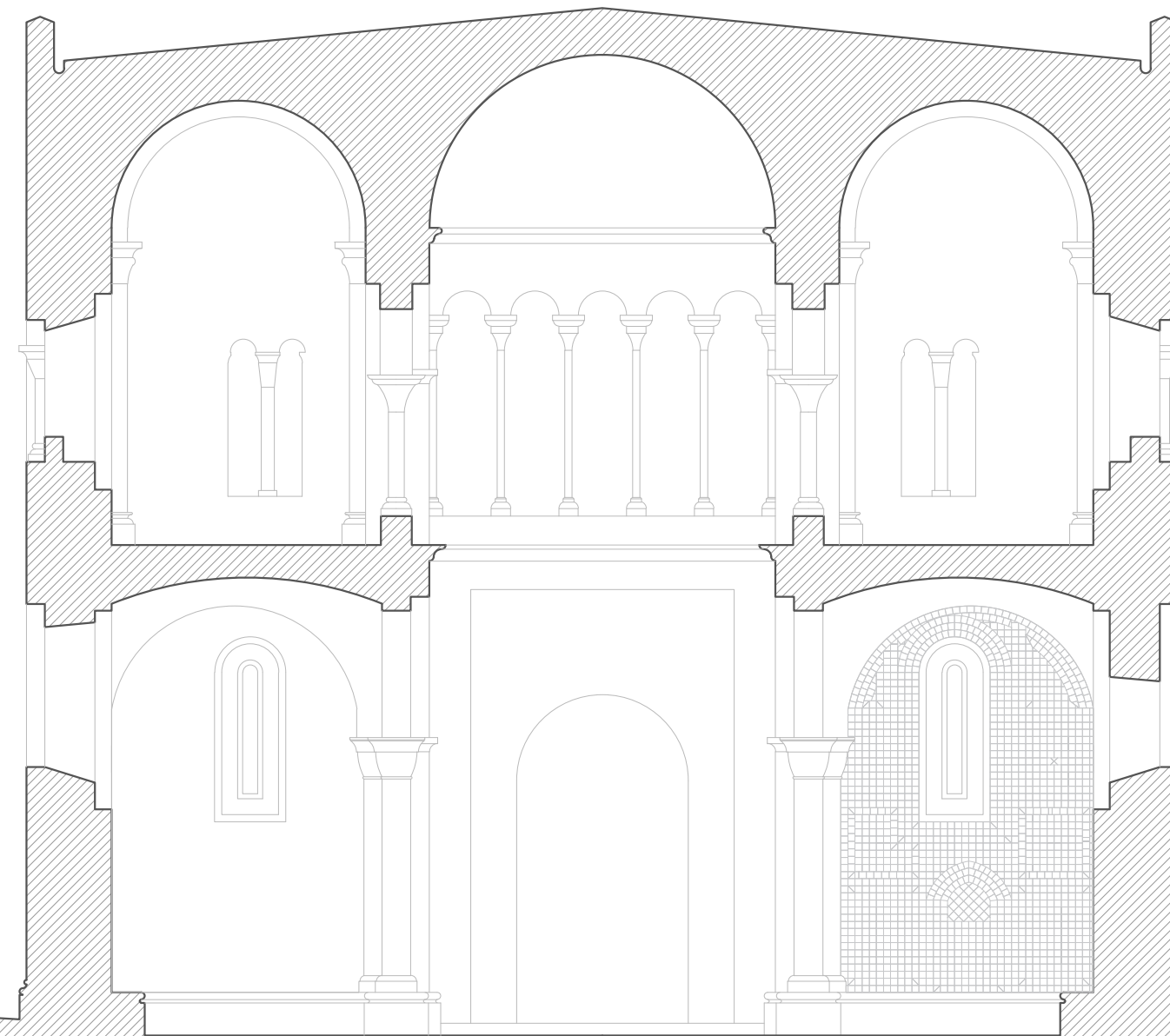
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins



Secção transversal E-F



Secção transversal G-H



0 1 5m

Dos vários padrões referidos anteriormente, este é o que melhor marca a transição dos esquemas decorativos utilizados na técnica de alicatado para a corda-seca e posteriormente para a aresta. A decoração é conseguida através de um conjunto de manchas de cor, organizadas segundo um padrão geométrico centralizado em torno de uma estrela de oito pontas. A origem deste padrão é desconhecida, bem como a sua autoria, sendo plausível afirmar que era elaborado por vários ceramistas e oficinas. No ano de 1992 foi descoberto o provável atelier, do importante ceramista Francisco Niculoso Pisano em Sevilha, nesse contexto foram exumados vários azulejos tanto na técnica de majólica como aresta, sendo que este padrão foi um dos que foram identificados (PLEGUEZUELO, 1992: 183).

Em termos quantitativos, este padrão foi certamente dos teve maior aceitação em território nacional, sendo que de todos os padrões estudados foi aquele do qual se conseguirão identificar mais locais com a sua presença.

Começando pela arquitectura religiosa, e mais especificamente, nos exemplos supracitados que compartilham características idênticas à Sé Velha de Coimbra na forma de aplicar os azulejos, localizados na mesma cidade que o objecto de estudo, tanto o Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, como o Convento de Santa Clara-a-Velha têm vários exemplares deste padrão (PERALTA, 2014: 383). Ainda na mesma zona territorial, tanto a Igreja de Santa Maria das Alcáçovas, em Montemor-o-Velho (MINGORANCE, 2020: 12), como a Igreja de São Paulo, em São Paulo de Frades, conservam igualmente este padrão (PINTO, 1994: 65), ou ainda a Igreja de Santa Maria do Castelo em Abrantes. Fazendo a transição para os restantes locais, o primeiro a ser referenciado é o Convento de Nossa Senhora da Conceição, em Beja, pela quantidade de exemplares que conserva, bem como a forma como estão aplicados e pelas relações que estabelecem com outros padrões (MANGUCCI, 2017: 298). Ainda em contexto conventual, foi também possível identificar casos como o Convento de Cristo em Tomar (AGHABAYLI, 2016: 123), ou o Convento de Santo António, em Ponte de Lima que ainda conservam pequenas quantidades destes exemplares. Quando foi realizado o processo de reabilitação do Convento das Bernardas em Tavira, foi possível identificar arqueologicamente que esse espaço conteve azulejos com este padrão (QUEIROZ, MANTEIGAS, 2018: 204). O último exemplo identificado foi de uma habitação na Rua de Mendo Estevens e adjacente ao antigo Convento do Paraíso, em Évora que contém alguns azulejos que terão como proveniência o referido Convento.

²⁷ - Identificados pelo arqueólogo Vítor Rafael de Sousa.
²⁸ - Código de Inventário, “608”, consultado na página <https://tinyurl.com/5n6cb65c>, no dia 19 de Abril de 2022.
²⁹ - Código de Inventário, “MAS A 55 (4)”, consultado na página <https://tinyurl.com/4e3m6r25>, no dia 19 de Abril de 2022.
³⁰ - Código de Inventário, “151/Ea”, consultado na página <https://tinyurl.com/kbx3kw4k>, no dia 19 de Abril de 2022.
³¹ - Código de Inventário, “MNAz 64 Az”, consultado na página <https://tinyurl.com/zdpstb56>, no dia 19 de Abril de 2022.

- Legenda
- Arquitectura Religiosa
 - Arquitectura Civil
 - Núcleos Museológicos



Na Capela de São Lourenço em Tomar, conjunto este bastante invulgar pela forma como os azulejos estão aplicados na capela-mor, bem como o cruzamento que faz com os azulejos enxaquetados, encontram-se vários exemplares deste padrão ao centro da mesa de altar. Também na Igreja Matriz de Santo Eusébio em Aguiar da Beira, como na Igreja de São Pedro em Cantanhede, ou ainda na Capela de Nossa Senhora da Graça em Varziela, foram registados exemplares deste padrão. Não apenas em território continental se registou a utilização deste padrão, sendo que na Ermida da Mão de Deus de São Miguel na Ponta Delgada, região autónoma dos Açores, existia um painel com vários exemplares deste padrão, não tendo sido possível verificar se ainda se conserva.

A escolha deste padrão não se restringiu a espaços conventuais, igrejas de grande dimensão como a Igreja de Jesus em Setúbal (SANTOS, 1957: Fig.13), Igreja Matriz de Mortágua em Viseu (GONÇALVES, 2019: 170), a Igreja Matriz de Santa Maria em Óbidos (GONÇALVES, 2019: 197), ou ainda a Igreja Matriz do Espírito Santo, Montijo (CÂMARA, CARVALHO, PIRES, 2011: 8), registam este azulejo em maior ou menor quantidade. Também no caso de igrejas de menores dimensões como a Igreja de São João em São João das Lampas (SIMÕES, 1990: EST. XXVIII), a Igreja de Nosso Senhor da Boa Morte em Povos (CASIMIRO, SEQUEIRA, 2018: 251), Capela de Nossa Senhora da Piedade em Sarilhos Grandes e ainda a Igreja de São Silvestre em Gradil, todas elas conservam exemplares *in situ*. No Posto de Turismo de Tomar, foram reaproveitados azulejos provenientes tanto da capela de São Miguel, como no Convento de Olhalvo, no qual existem vários exemplares com este padrão (SIMÕES, 1990: 136). No contexto arqueológico foram exumados exemplares com este padrão tanto na Ermida de São Silvestre, como na Ermida de São Sebastião, ambas nas Caldas da Rainha (MACHADO, 1987: 32). Não se tendo restringido à sua aplicação em território continental, a Santa Casa da Misericórdia de Santa Cruz, na região da Madeira, registou azulejos desta tipologia descobertos em contexto arqueológico (GONÇALVES, 2019: 180).

Avançando agora para os exemplares conservados em contexto de arquitectura civil, a primeira a ser abordada é a Cisterna do Pombal em Góis que contém estes azulejos dispostos de forma circular e centralizada em relação à estrutura (PLEGUEZUELO, 2020: 80).

Fig. 236: rodapé totalmente composto pelo Padrão 04 na Capela de Nossa Senhora da Piedade em Sarilhos Grandes (fotografia de Vítor Rafael de Sousa).

Fig. 237: Igreja de São Silvestre em Gradil, zona de Mafra, que apresenta azulejos do Padrão 04 reaproveitados e misturados com azulejaria do século XVII (fotografia de Vítor Rafael de Sousa).



O edifício que conserva mais exemplares é o Palácio Nacional da Pena em Sintra, possuindo uma quantidade assinalável aplicada na zona do pátio central (PAIS, 2017: 138). Ainda na zona de Sintra foi possível identificar alguns exemplares na Casa do Cipreste, sendo que estão descontextualizados e desconhecendo-se a sua origem ²⁷. Na Casa dos Patudos em Alpiarça também se conservam vários exemplares, dos quais com provável origem na Sé Velha de Coimbra.

A grande adesão que este azulejo teve em território nacional reflecte-se igualmente nos núcleos museológicos, dos quais o primeiro a ser referenciado é o Museu de Lamego cujos azulejos são provenientes da Sé Velha de Coimbra ²⁸. Na zona norte é onde se encontram mais exemplares expostos, sendo que tanto o Museu de Alberto Sampaio no Porto ²⁹, como o Museu de Aveiro ³⁰ são casos disso. Ainda na cidade do Porto, o já referido Banco de Materiais tem nos seus depósitos vários exemplares que tiveram origem em capelas e habitações demolidas, sem que se conheça a sua origem (ROCHA, 2015:141). Na zona Sul o único museu que tem este padrão exposto é o Museu Nacional do Azulejo em Lisboa ³¹.

Dentro do campo das colecções particulares, tanto a Colecção Berardo (PLEGUEZUELO, 2020: 83), como a Colecção António Macedo Ramalho de Ortigão (LOPES, 2018: 33), têm exemplares desta tipologia, sendo que em ambos os casos, é desconhecida a origem dos mesmos. No caso da Colecção Marciano Azuaga conservam-se alguns exemplares cuja proveniência deduz-se que seja da Sé Velha de Coimbra, ainda que sem confirmação (VINAGRE, 2019: 144).

Este é o padrão que mais se regista na Sé Velha de Coimbra, tendo sido contabilizados 3586 azulejos, a sua utilização foi de tal forma ampla que os únicos lugares que não registam a sua existência são na Capela de São Pedro e nos túmulos do Bispo Vasco Rodrigues e de D. Pedro Martins. Nos dois painéis da zona da entrada este azulejo foi utilizado como elemento que estrutura toda a composição, ou seja, apesar de estar perante um azulejo de padrão, ele foi utilizado de forma a delimitar e subdividir as áreas internas do painel para posteriormente serem preenchidas com outros azulejos. Esta forma de aplicação é muito interessante pois demonstra uma grande liberdade criativa por parte dos ladrilhadores, bem como o assumir de uma opção

artística fazendo uma reinterpretação do próprio azulejo e, como tal, não se limitando à sua aplicação linear conforme acontece noutros edifícios.

No caso da Porta Especiosa este conceito é levado ao limite, utilizando este padrão para criar um conjunto de cercaduras que contornam o arco interno da porta, conferindo-lhe uma leitura que mais se aproxima de uma moldura.

No caso dos altares de Santa Úrsula e de Santo António a sua aplicação foi realizada de forma mais difusa tendo sido aplicado em manchas irregulares, sendo que no segundo caso há uma intenção de criar manchas centrais com a sua aplicação. Tanto o túmulo de D. Egas Fafes, como o Altar de Santa Clara registam uma aplicação deste azulejo semelhante aos dois primeiros painéis, ou seja, é utilizado de forma a definir composições, neste caso quadrangulares, que vão posteriormente ser preenchidas com outros padrões. Ainda neste túmulo é possível observar que originalmente este padrão foi utilizado para contornar todo o arco do mesmo, no entanto, actualmente apenas parte se conserva.

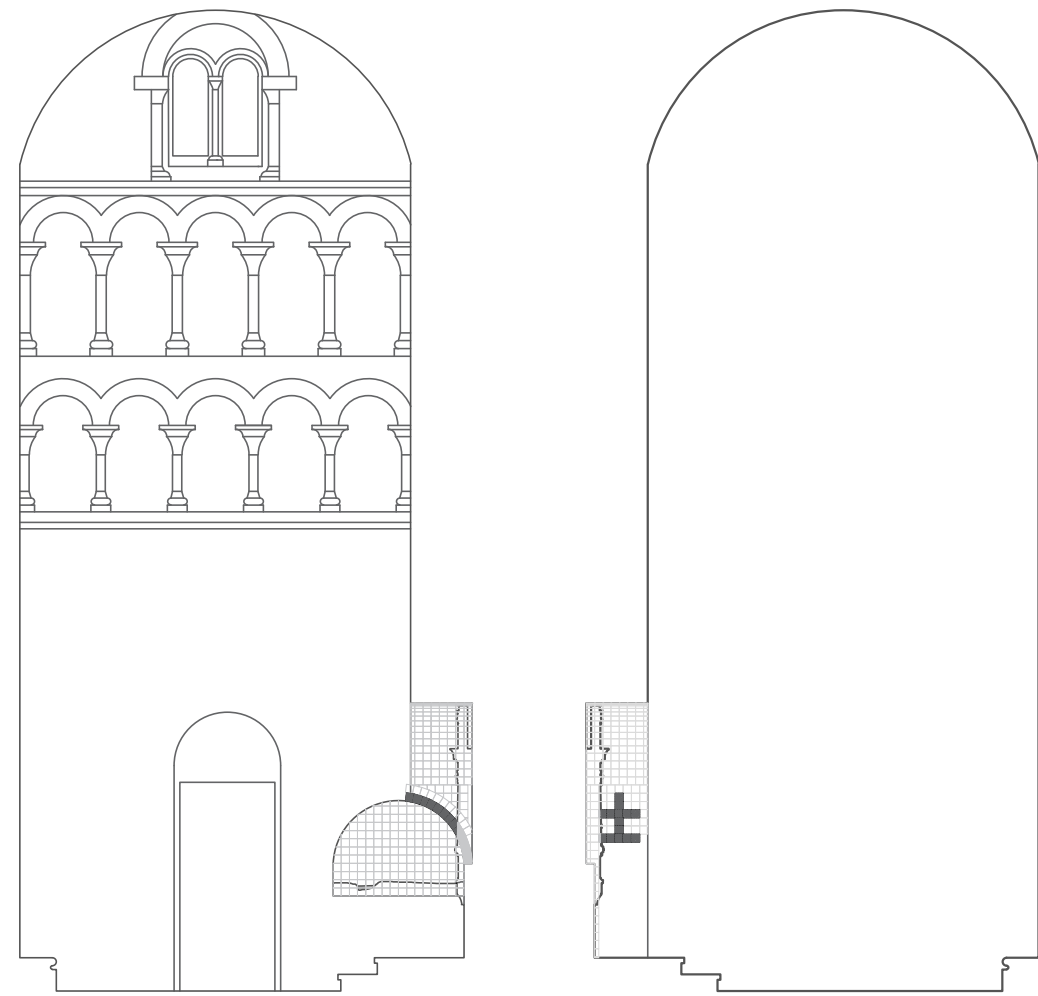
A Capela de São Pedro para além de utilizar este padrão ao centro da mesa de altar, regista a sua utilização no pavimento, tendo duas formas distintas de organização. Na primeira plataforma, local onde está o túmulo do Bispo D. Jorge de Almeida, este padrão é utilizado para fazer o preenchimento de toda a área central, enquanto que na segunda plataforma, é ele que delimita os restantes padrões. O Altar-mor é de mais complexa interpretação pois apresenta claros sinais de já ter sido adulterado em diversas ocasiões. Os azulejos deste padrão aí presentes estão colocados das mais diversas formas, tanto delimitando outros padrões, como preenchendo áreas mais ou menos definidas, ou ainda, estando entrecruzados com outros azulejos.

O caso da Capela do Santíssimo Sacramento é caracterizado por uma intenção de utilizar este padrão como forma de delimitação dos restantes azulejos, mas ganhando uma maior expressão pelo facto de se terem utilizado duas fiadas de azulejo para criar diversas molduras. Os altares de S. Miguel, S. Cristóvão e de Nossa Senhora da Conceição denunciam a utilização deste padrão enquanto elemento estruturante dos respectivos painéis.

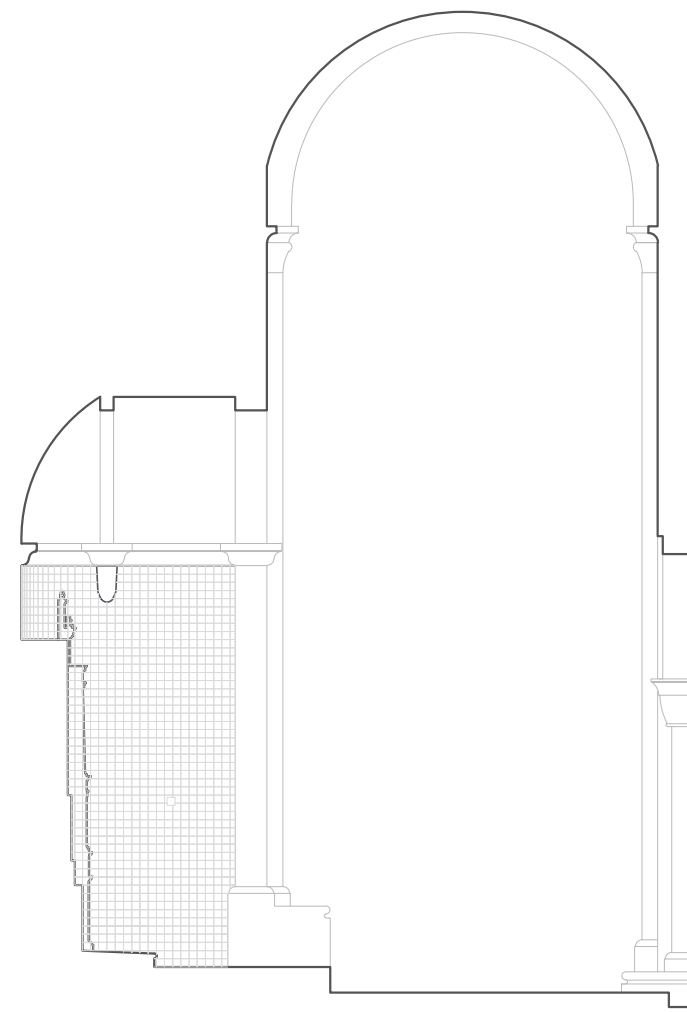
Fig. 238: Capela de São Lourenço em Tomar.

Fig. 239: Painel localizado na parede do lado esquerdo da Capela do Santíssimo Sacramento.

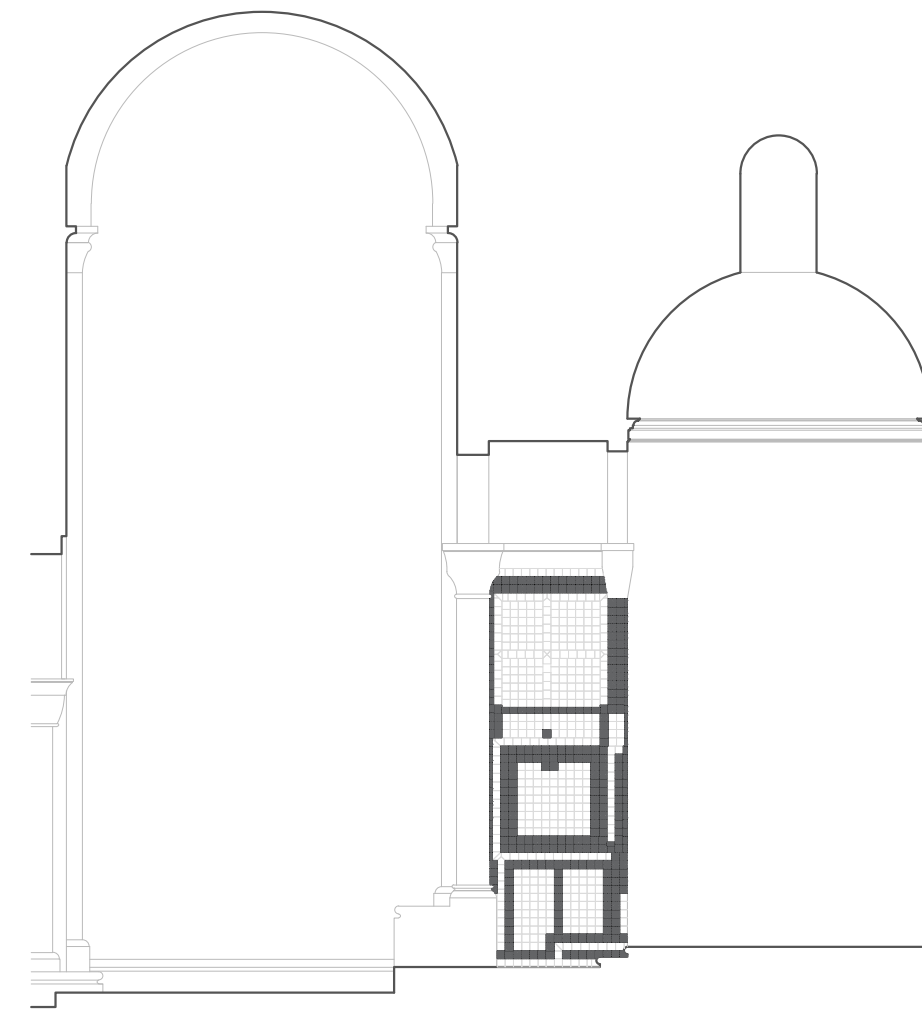




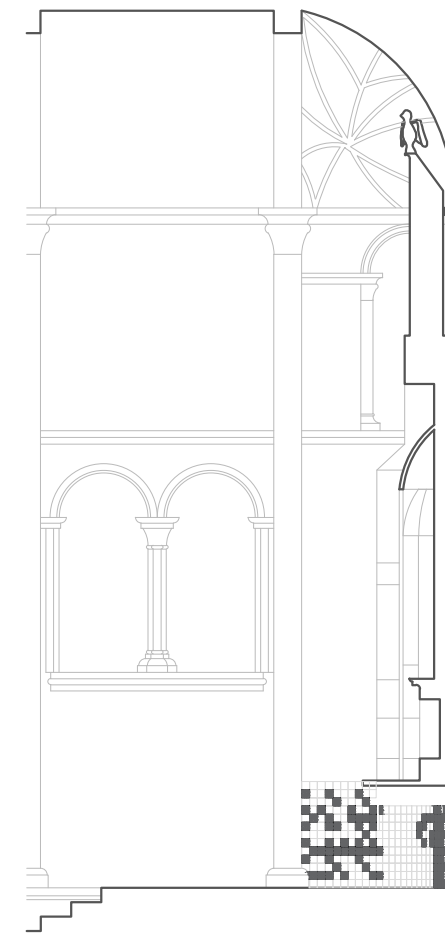
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



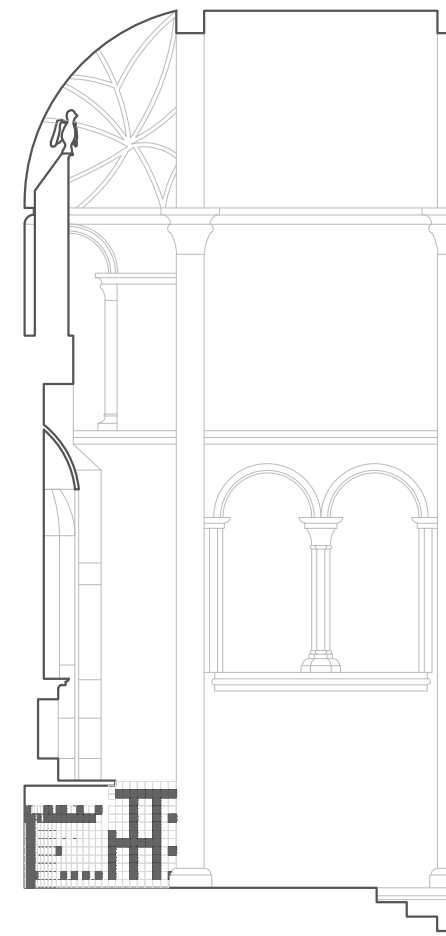
Altar de São Pedro



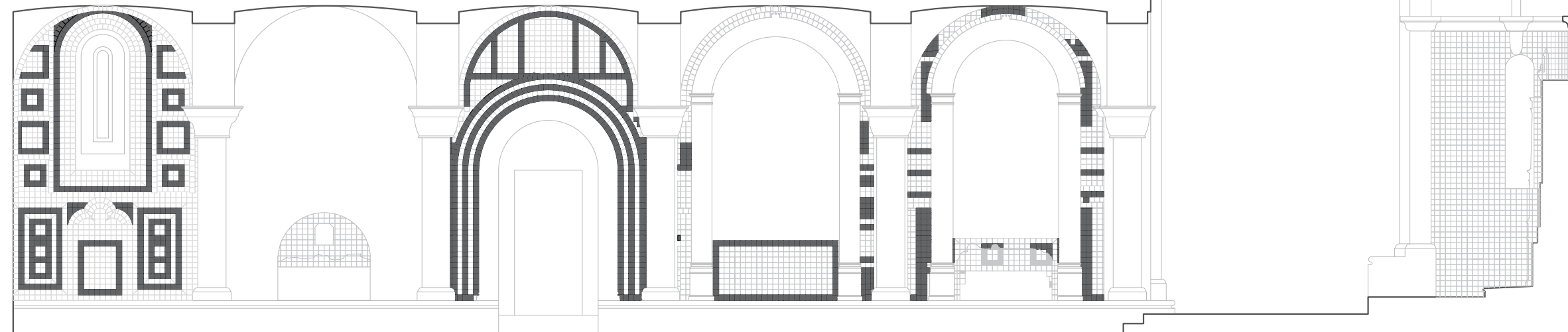
Altar do Santíssimo Sacramento



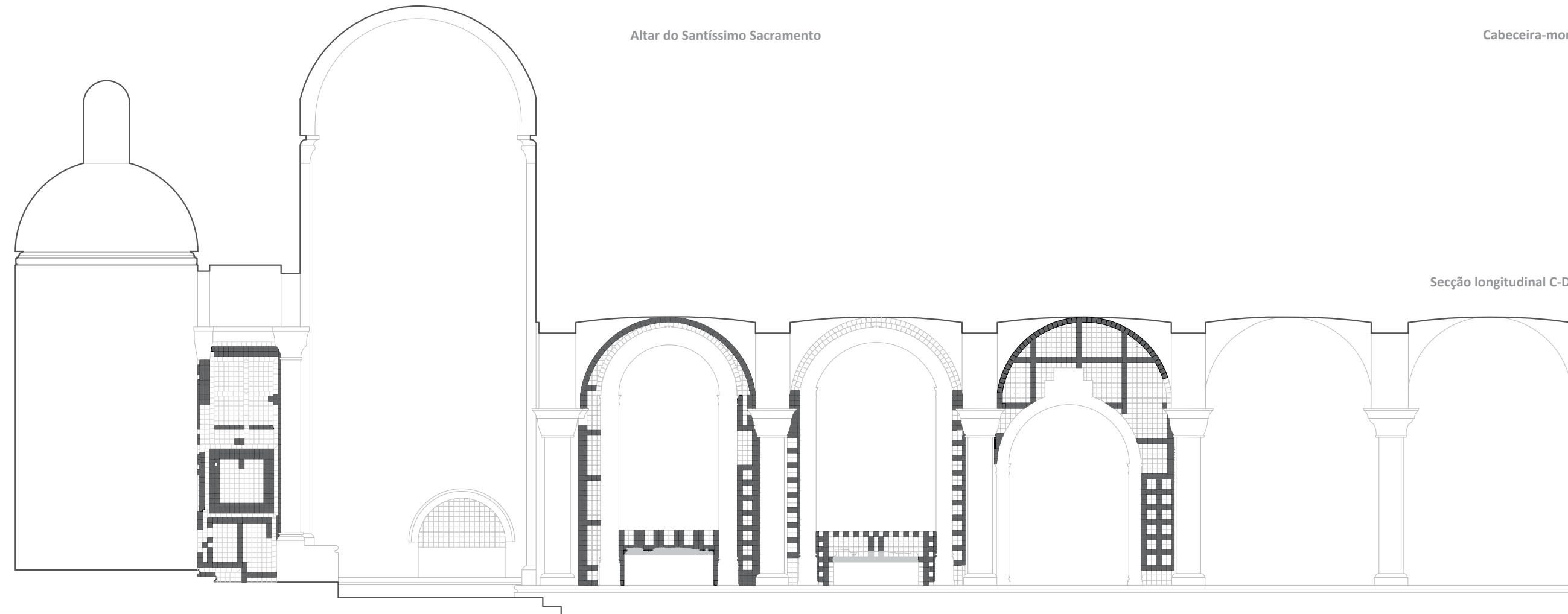
Cabeceira-mor

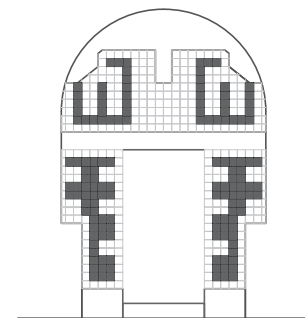


Secção longitudinal A-B



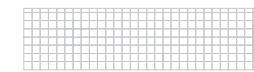
Secção longitudinal C-D





Pavimento da Capela de São Pedro

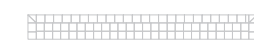
Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



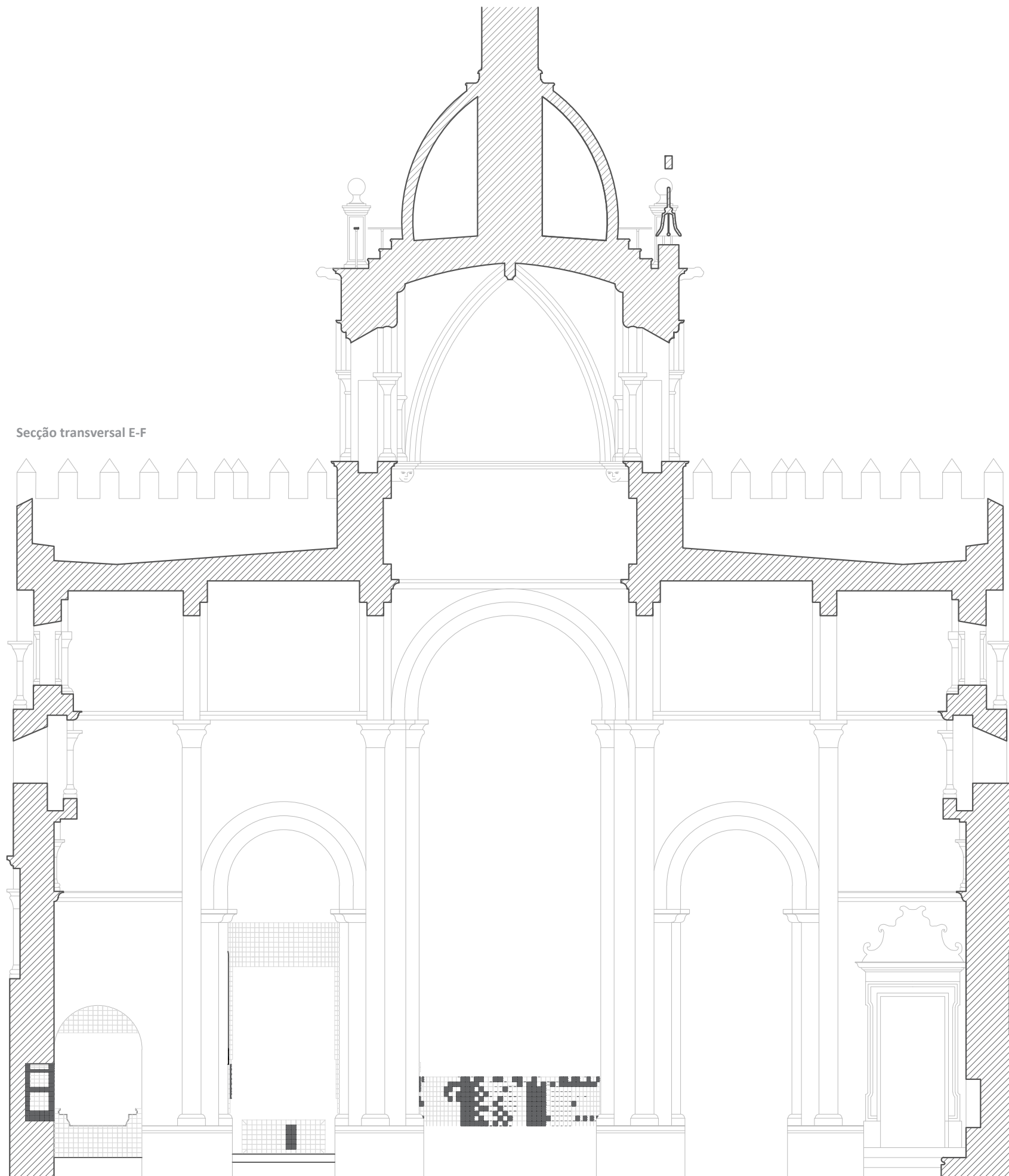
Cobertura do Altar de Santa Clara



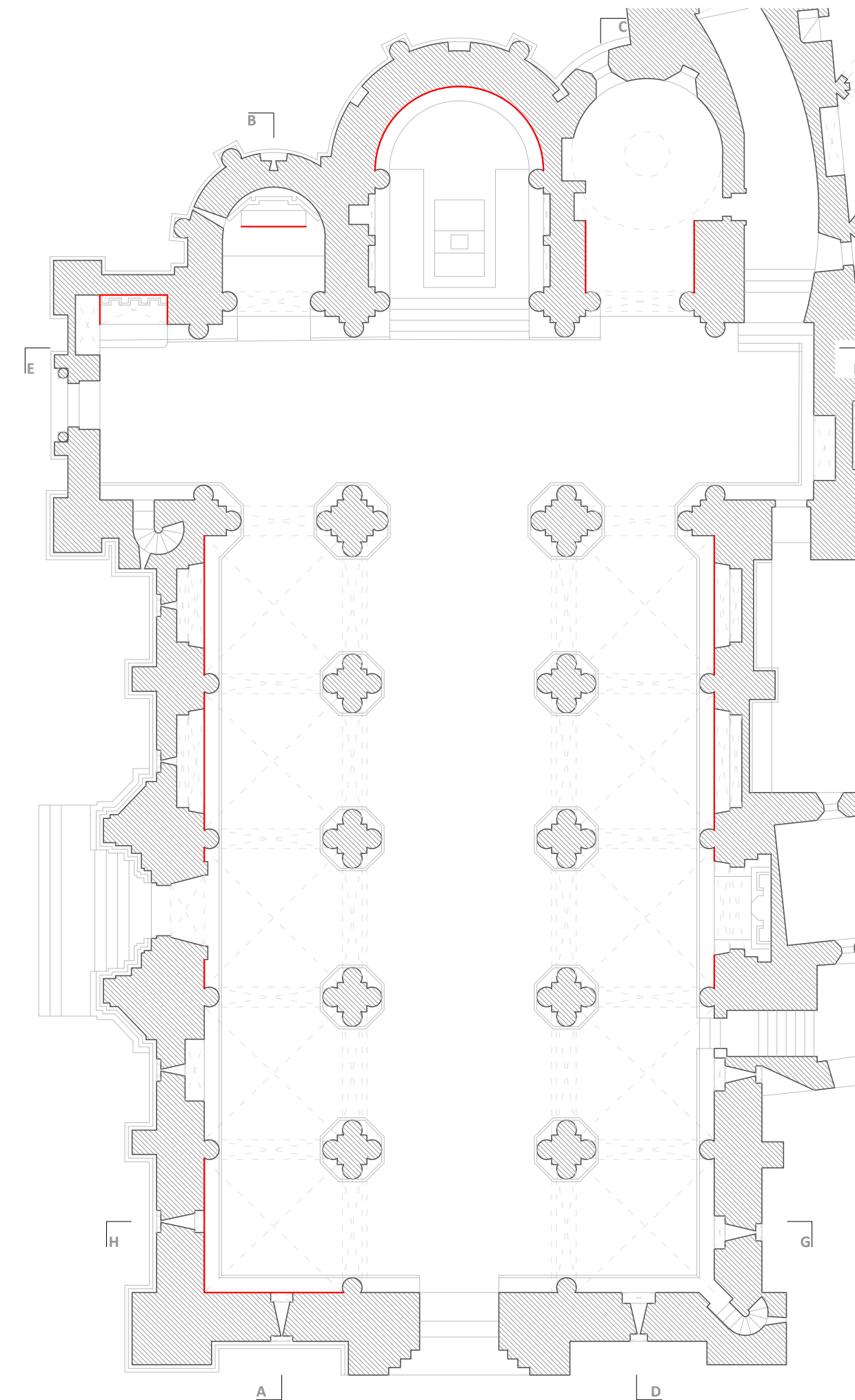
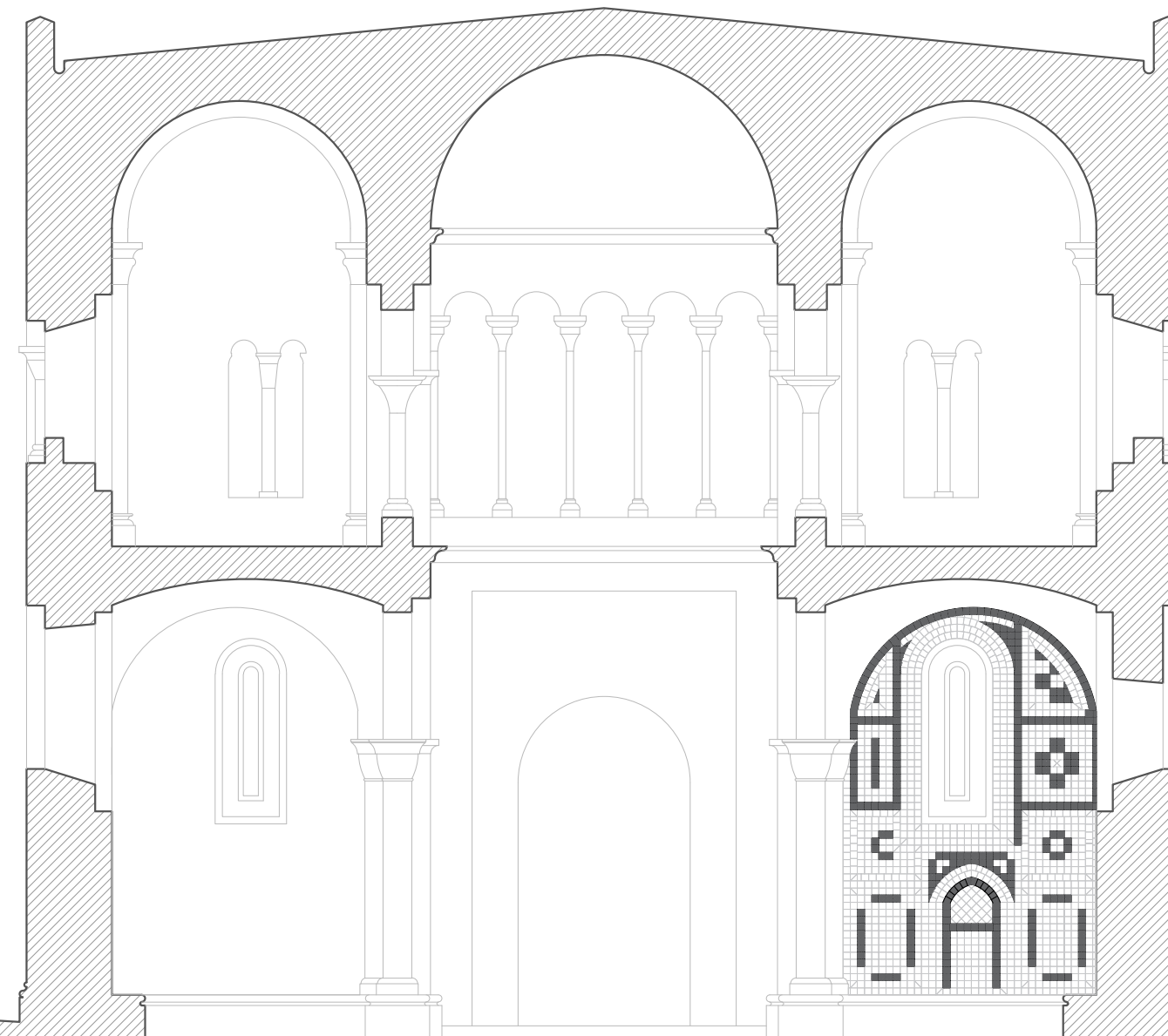
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins



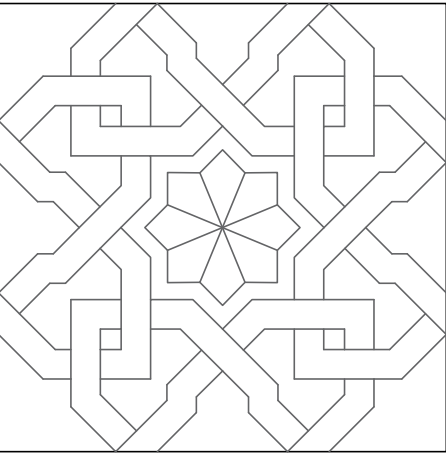
Secção transversal E-F



Secção transversal G-H



0 1 5m



A estrutura deste padrão é formada por um conjunto de laçarias que se entrecruzam entre si, de forma centralizada e em torno de uma estrela de oito pontas, formando assim um esquema geométrico que ocupa toda a superfície do azulejo. A técnica utilizada é em aresta, não se tendo registado esta decoração noutras técnicas. Em termos cromáticos, também só foi registada uma versão, de fundo negro, laçarias brancas e tendo as restantes áreas pintadas a azul e melado.

Pelo que este estudo conseguiu apurar, não existem muitos exemplares deste padrão conservados *in situ*, sendo que o caso que mais se aproxima estilisticamente da Sé Velha de Coimbra é o Convento de Santa Clara-a-Velha, localizado na mesma cidade (GONÇALVES, 2019: 161). Foram registados apenas mais dois contextos religiosos no qual este padrão foi aplicado, nomeadamente, a Igreja Matriz de Mortágua (GONÇALVES, 2019: 170), em Viseu, e a Igreja do Salvador em Torres Novas (GONÇALVES, 2019: 198).

Em termos de arquitectura civil o único local no qual se identificou este padrão foi a Casa dos Patudos em Alpiarça, no entanto, encontram-se descontextualizados e com provável origem na Sé Velha de Coimbra.

Em termos de contexto museológico, este padrão foi registado tanto no Museu Nacional do Azulejo (SIMÕES, 1990: EST. XXIX), como no Museu de Alberto Sampaio ³².

No caso de estudo apenas foram encontrados dois exemplares com este padrão, estando nomeadamente na parede do lado direito da Capela de São Pedro e no rodapé do altar-mor. Em ambos os casos se encontram fora do seu local original tendo sido aí colocados posteriormente de forma a preencher alguma lacuna no painel. Devido a esta situação torna-se impossível realizar qualquer análise sobre a forma ou a intenção decorativa que este padrão teria na Sé Velha de Coimbra.

³² - Código de Inventário, “MAS A 6”, consultado na página: <https://tinyurl.com/4d9tc844>, no dia 19 de Abril de 2022.

Fig. 240: Igreja Matriz de Mortágua, capela da pia batismal.
Fig. 241: rodapé da capela-mor da Sé Velha de Coimbra.

- Legenda
- Arquitectura Religiosa
 - Arquitectura Civil
 - Núcleos Museológicos

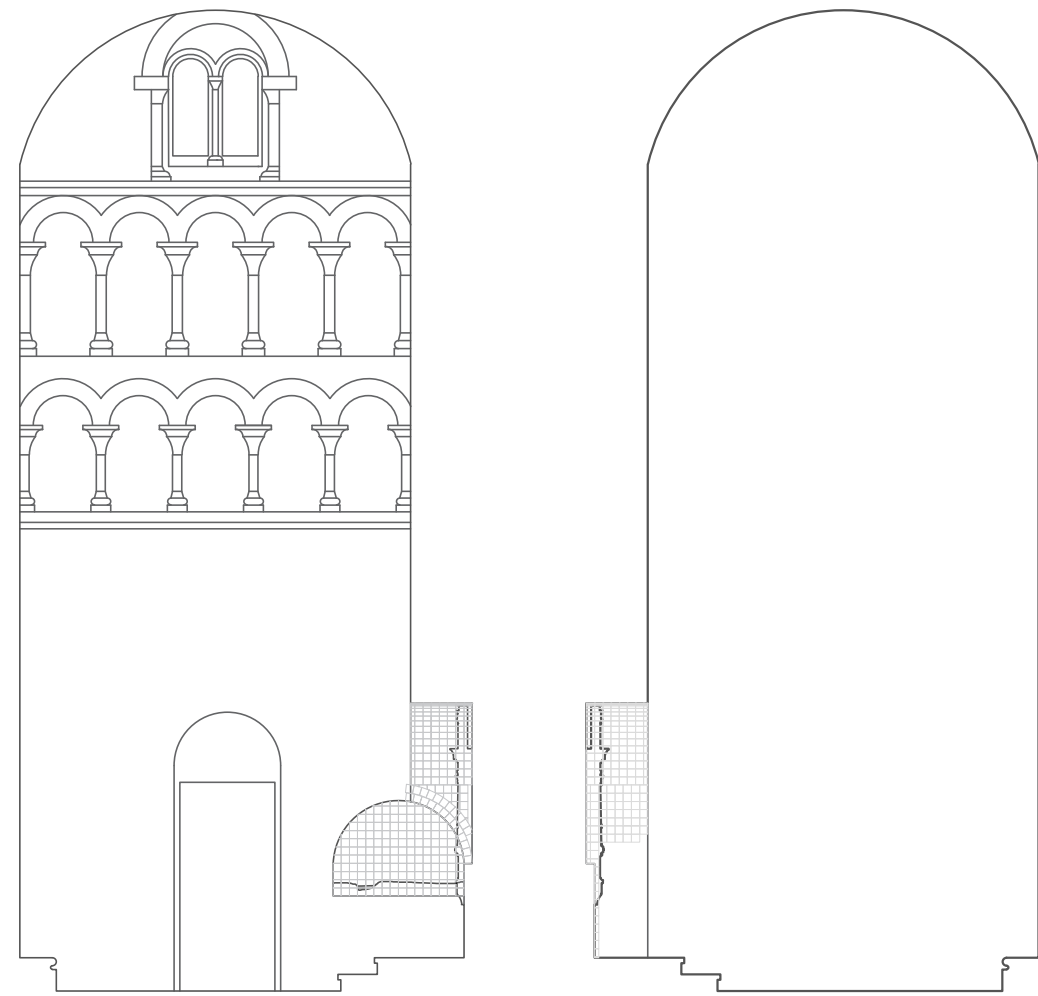
Similar

Fig. 242: Lisboa - Museu Nacional do Azulejo

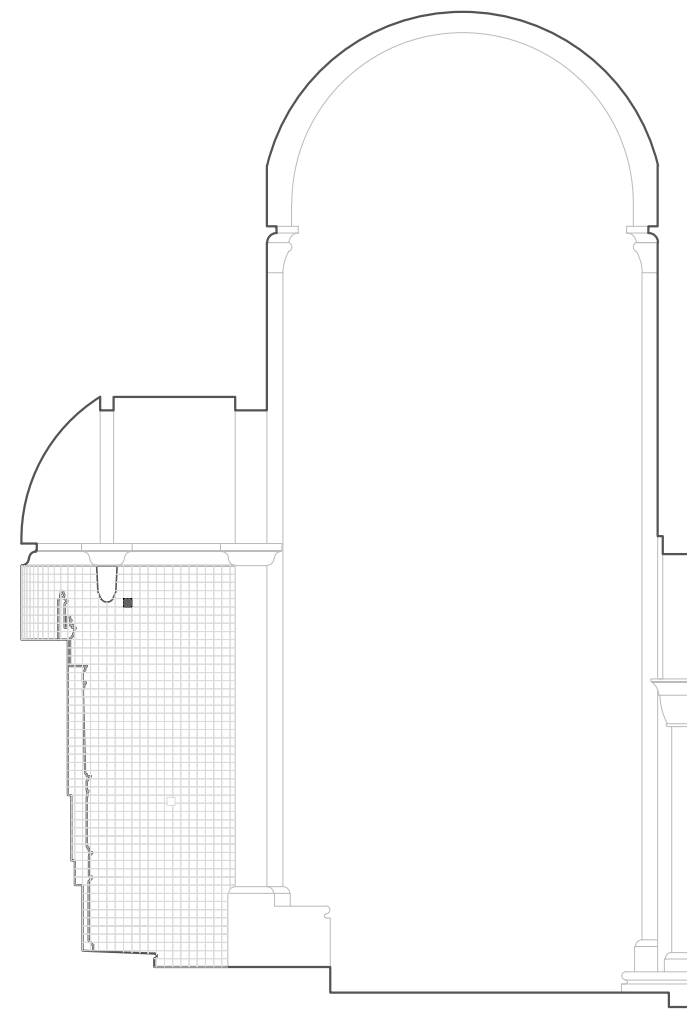
Variante

Fig. 243: Lisboa - Museu Nacional do Azulejo

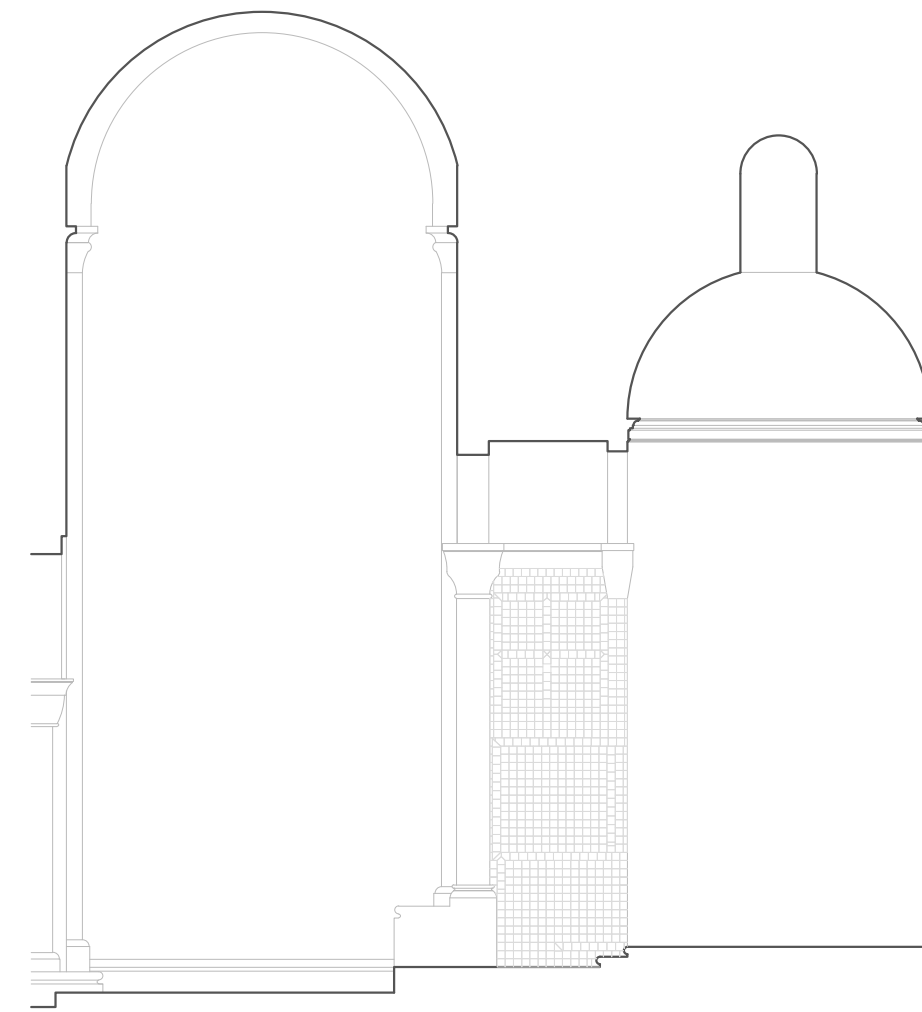




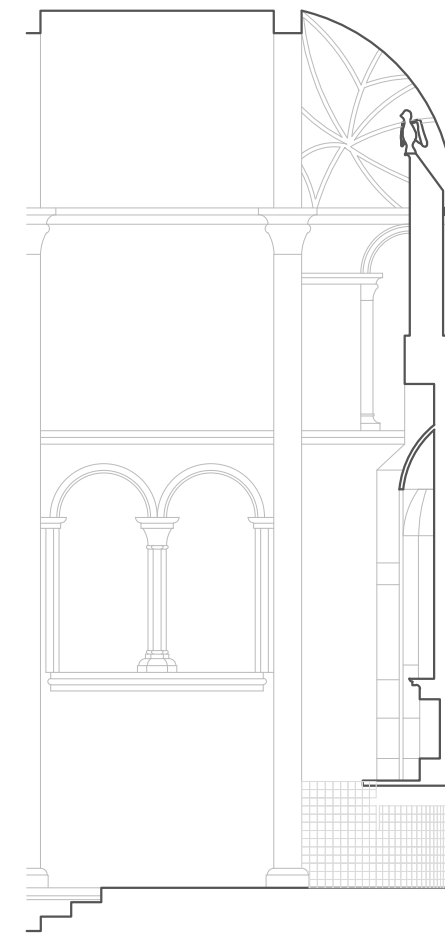
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



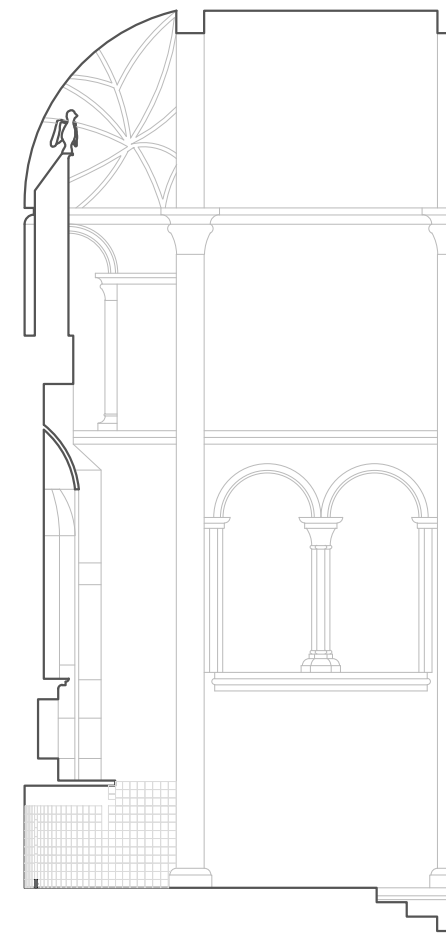
Altar de São Pedro



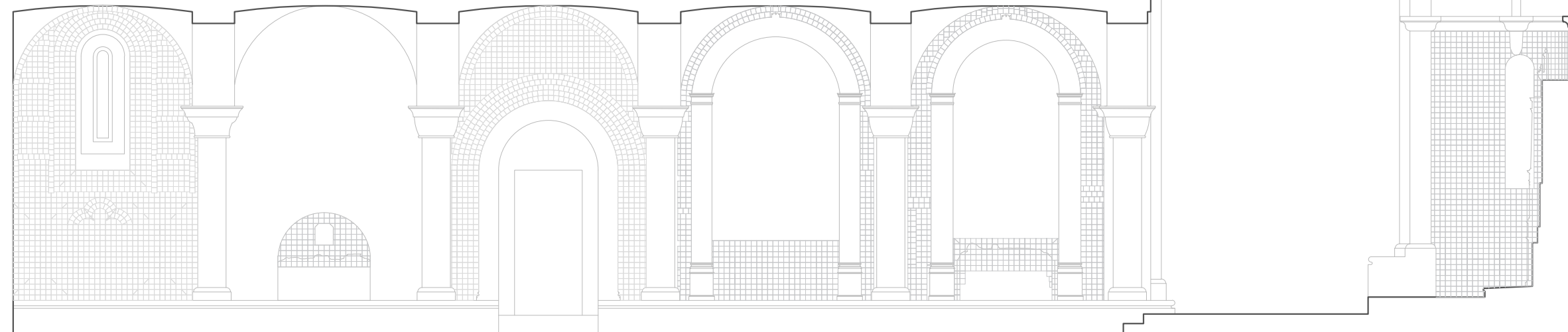
Altar do Santíssimo Sacramento



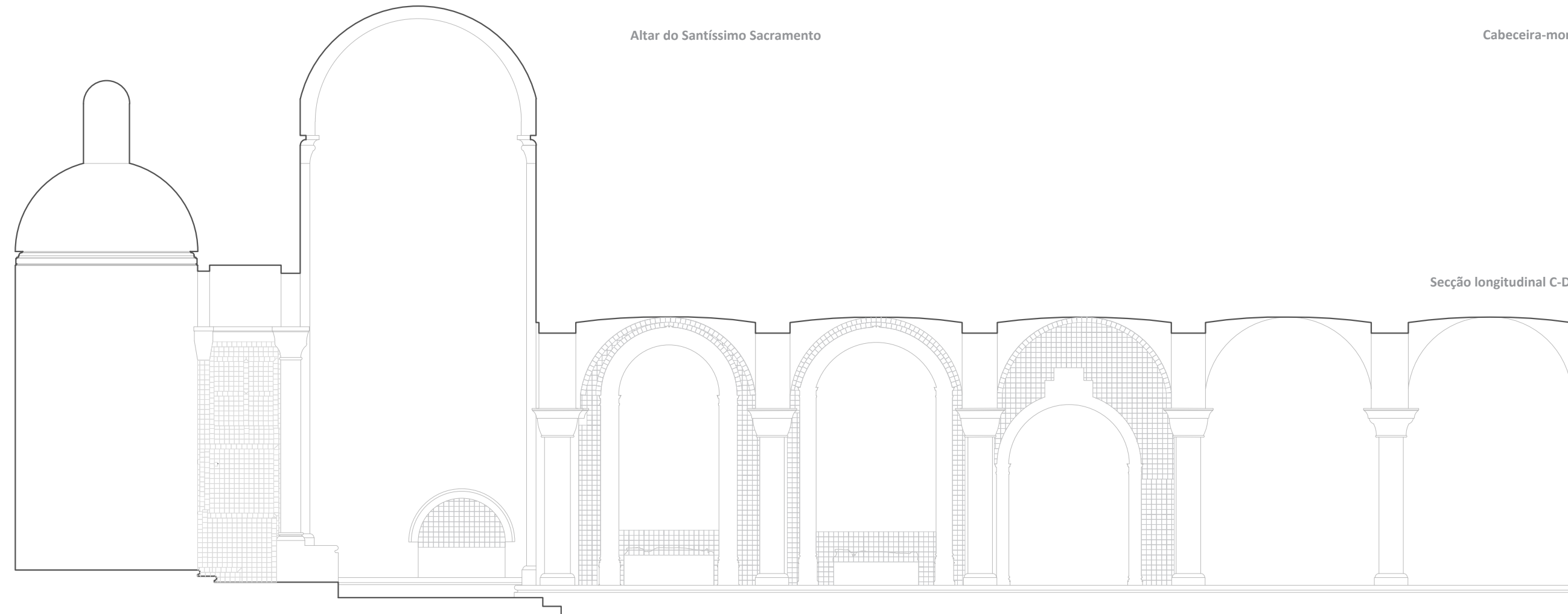
Cabeceira-mor

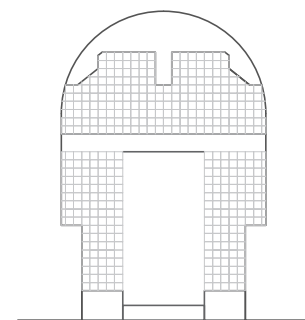


Secção longitudinal A-B



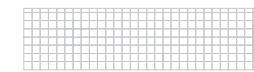
Secção longitudinal C-D





Pavimento da Capela de São Pedro

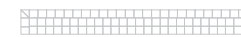
Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



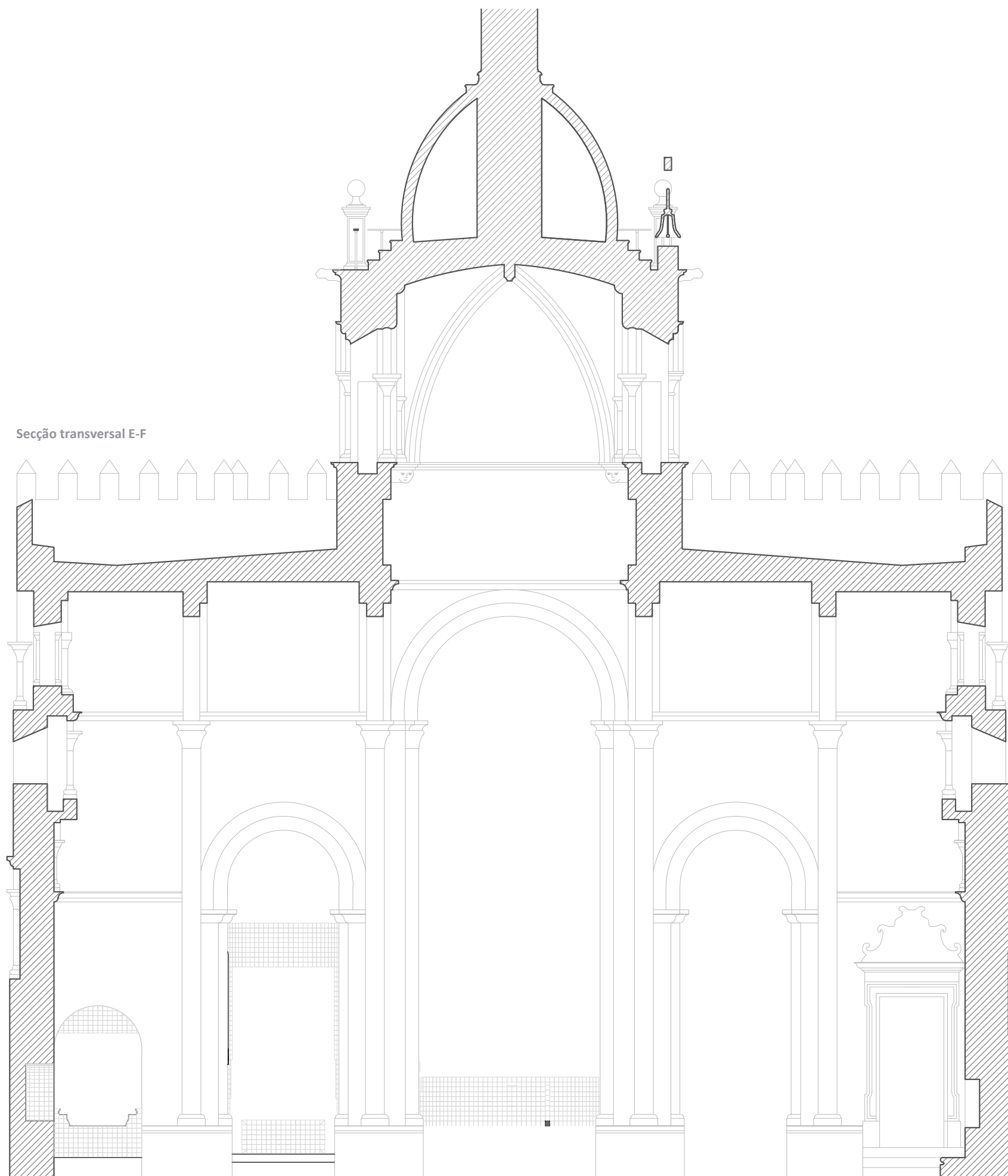
Cobertura do Altar de Santa Clara



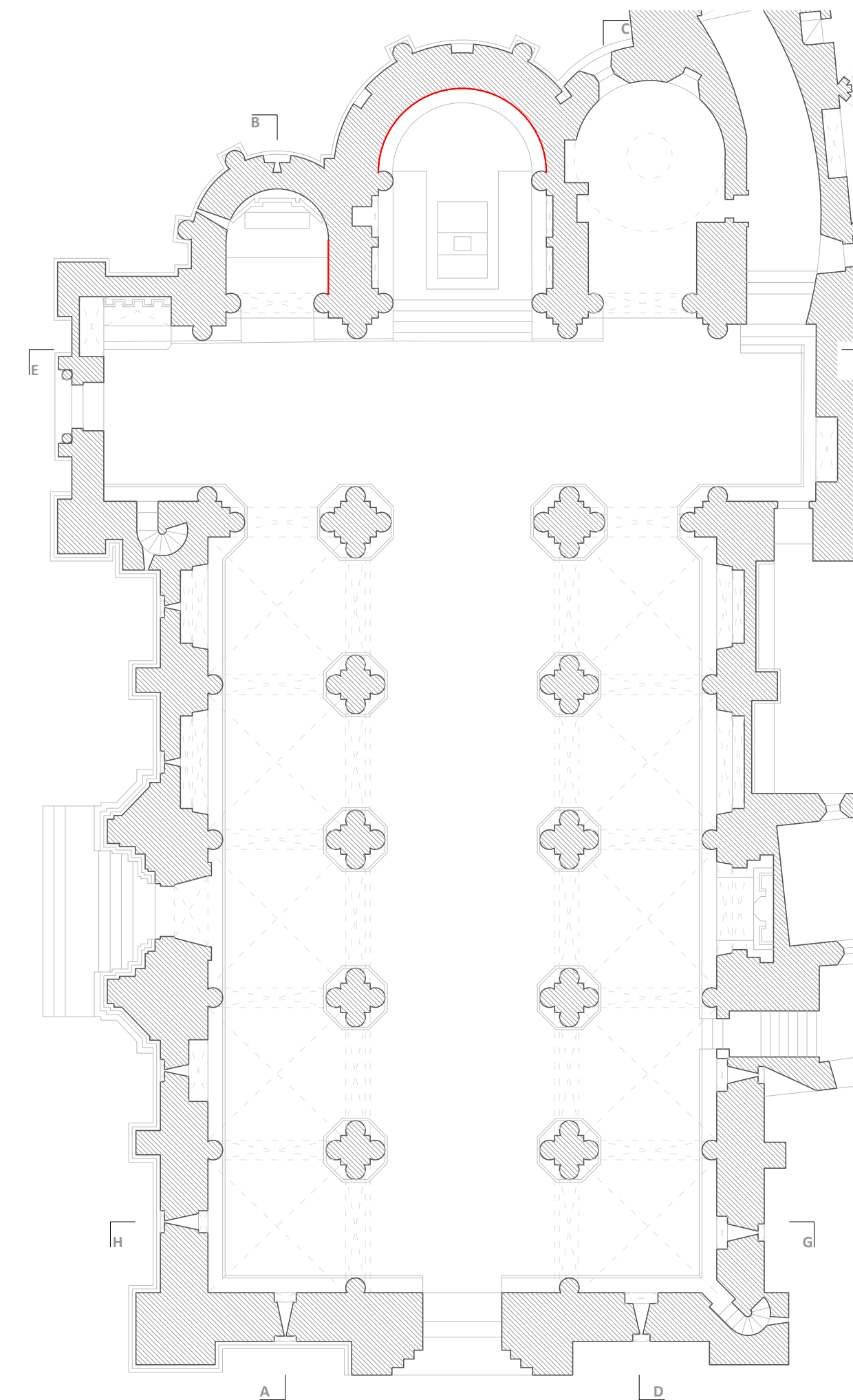
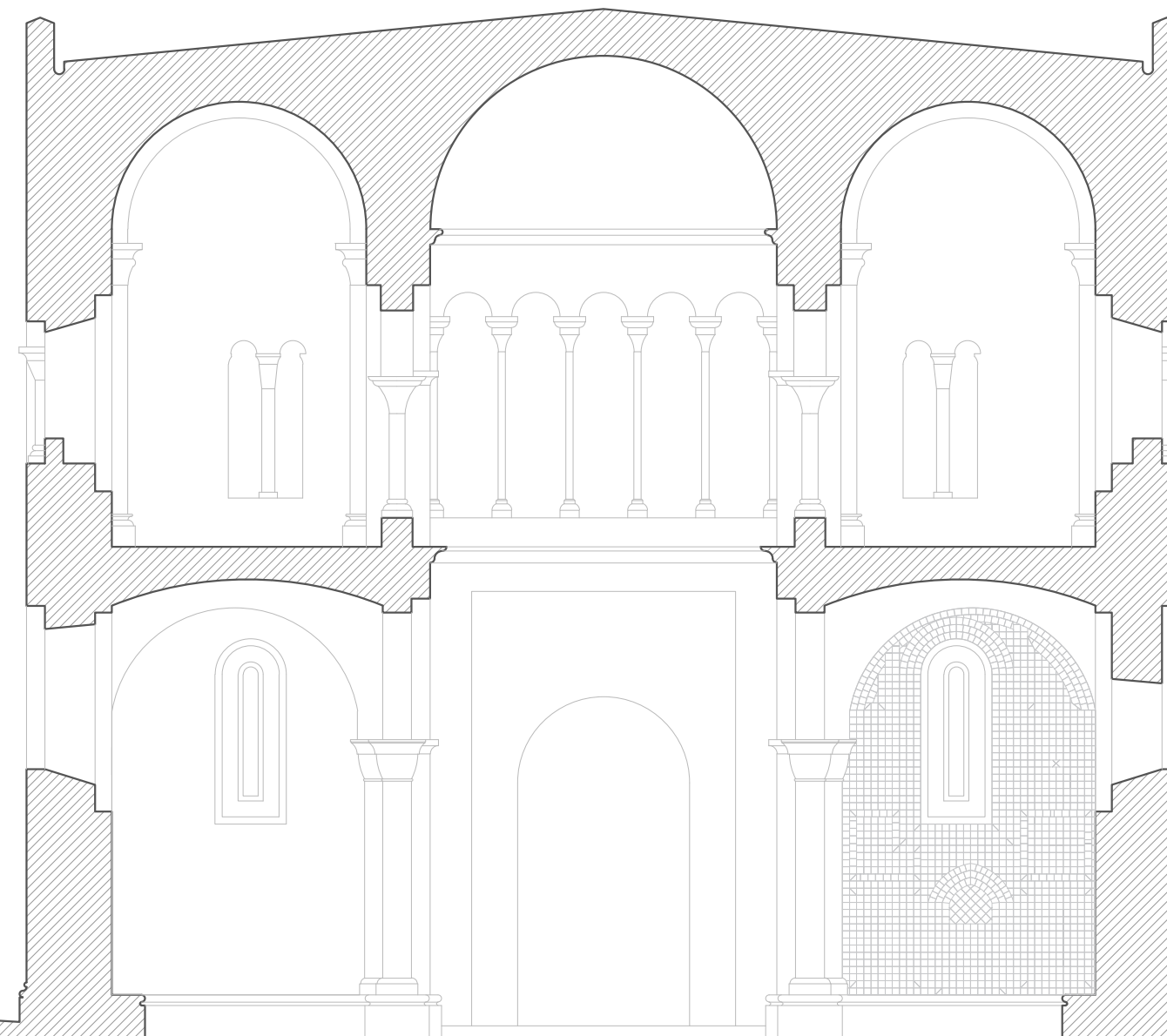
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins



Secção transversal E-F



Secção transversal G-H



0 1 5m

Constituído por uma rosácea de oito pétalas, pintadas a negro, está circunscrita por dois quadrados que ao terem direcções distintas criam um efeito de visual que se assemelha a uma estrela de oito pontas. Quanto à técnica utilizada tanto pode ser em corda-seca ou em aresta, existindo inclusive casos de ser em técnica mista.

Em termos cromáticos utiliza cores como o azul, verde, negro e melado, o que em conjunto com o branco aplicado nas laçarias e na estrela central, transmite uma leitura muito clara da geometria aplicada no mesmo. Foi apenas registado uma variante cromática deste padrão, nomeadamente no já referido pavimento da Igreja de Santa Clara no Funchal, no qual foi aplicado a cor verde sobre toda a superfície³³.

À semelhança dos padrões 01 e 02 um dos maiores, se não o maior, conjunto preservado *in situ*, em contexto religioso, é a Igreja de Santa Maria do Castelo em Abrantes, no qual as paredes laterais da capela-mor conservam um conjunto notável deste padrão (PÊGO, 1999: 17). Na Capela de Nossa Senhora da Graça em Varziela foi identificado um exemplar aplicado no degrau de acesso a um dos altares laterais, podendo-se sugerir a possibilidade de se tratar de um reaproveitamento. Na Igreja do Nosso Senhor da Boa Morte na localidade de Povos foram encontrados, em contexto arqueológico, vários fragmentos deste padrão, não se conservando nenhum *in situ* (CASIMIRO, SEQUEIRA, 2018: 251). No caso da Igreja de Santa Maria das Alcáçovas em Montemor-o-Velho apenas foram registados alguns fragmentos aplicados na zona da pia baptismal. Foram exumados alguns exemplares deste padrão durante as obras de restauro da Ermida de São Sebastião nas Caldas da Rainha (MACHADO, 1987: 31).

Ao contrário dos padrões estudados anteriormente, este teve maior aplicação, ou pelo menos conseguiu-se registar em mais locais de contexto civil do que religioso. O primeiro a ser referenciado, e o único aplicado em local público, é um conjunto de quatro azulejos que estão aplicados num oratório na Praça do Giraldo em Évora. Estes azulejos estão no interior de um nicho, conservando-se *in situ*, não sendo possível determinar se existiriam mais exemplares. Na continuação dos casos anteriores, o local que mais exemplares conserva é o Palácio Nacional de Sintra no qual se podem observar azulejos deste padrão em ambas as técnicas e aplicados em conjunto com outros padrões ou de forma isolada (TRINDADE, 2007: Fig.24).

Legenda

- Arquitectura Religiosa
- Arquitectura Civil
- Núcleos Museológicos

Similar

Fig. 244: Abrantes - Igreja de Santa Maria do Castelo

Variantes

Fig. 245: Lisboa - Museu Nacional do Azulejo

Fig. 246: Sevilha - Museu de Belas Artes

Fig. 247: Porto - Coleção Arnaldo Passos Neves



Ainda na zona de Sintra refere-se também o caso do Palácio Nacional da Pena que tem vários exemplares na zona do pátio central, estando enquadrados com outros padrões (PAIS, 2017: 138).

Em contexto arqueológico também foram exumados exemplares deste padrão, nomeadamente na zona de Lisboa, registados no Palácio dos Condes de Penafiel (BARGÃO, FERREIRA, 2017: 1775), no Palácio Belmonte, actualmente Pátio de D. Fradique (RUIZ, PAREDES, 2015: 43) e ainda, na Rua dos Correeiros num edifício que actualmente é ocupado pelo BPN (MANGUCCI, 2015: 69). Mas a utilização deste padrão em contexto civil não se restringiu ao território continental, tendo-se registado exemplares associados à Quinta de São João de Latrão na localidade de Gaula, região autónoma da Madeira (GONÇALVES, 2019: 182).

No campo da museologia este padrão está bem representado em diversos museus nacionais, dos quais tanto o Museu Nacional Machado de Castro, em Coimbra, e o Museu de Lamego³⁴, conservam exemplares provenientes da Sé Velha de Coimbra (ALARÇÃO, et al, 2005: 137). Abordando os museus que contêm este padrão, mas do qual, se desconhece a sua proveniência, a região que conserva mais exemplares é a zona de Lisboa, do qual existem exemplares no Museu de Arqueologia³⁵ e no Museu do Azulejo (SIMÕES, 1990: EST. XXIX). Expostos em núcleos museológicos e tendo a sua proveniência directamente ao local onde estão expostos, existem exemplares no Núcleo Museológico do Castelo de São Jorge e no actual Núcleo museológico do *Aurea Museum*, antigo Palácio Coculim. Dispersos por outros museus podem-se observar exemplares no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo³⁶, em Évora, no Museu de Alberto Sampaio³⁷, no Porto, e ainda no Museu Municipal Dr. José Formosinho, em Lagos.

A presença deste padrão é igualmente registada em várias colecções particulares, das quais a Colecção Berardo (PLEGUEZUELO, 2020: 62), actualmente exposta em Extremoz, e a Colecção António Macedo Ramalho de Ortigão (LOPES, 2018: 33), actualmente exposta em Faro. Foi ainda registado, de forma inédita, a presença deste exemplar no Palácio Cordovil, em Évora, do qual foi possível apurar por informação oral que fazia parte da colecção privada de um dos antigos donos.

Foram contabilizados 139 azulejos com esta decoração no local de estudo, estando



Fig. 248: Azulejo que apresenta vestígios de ter sido concebido para ter o Padrão 06, mas que durante o seu fabrico houve uma alteração, tendo-se desenhado uma nova decoração.

Fig. 249: Igreja de Santa Maria do Castelo, Abrantes.





distribuídos por cinco capelas distintas. A sua colocação é dispersa ao longo do espaço religioso, sendo difícil encontrar uma relação decorativa entre os vários locais onde este padrão foi registado.

O melhor exemplo é a Porta Especiosa, no qual foi utilizado para preencher o espaço que fica entre o arco é o “falso” tímpano, existindo uma clara intenção de utilizar este padrão como elemento que circunscreve a decoração central. No túmulo de D. Egas Fafes, o interior do arco foi organizado por vários conjuntos decorativos que se organizam de forma quadrangular, no qual, um desses conjuntos utiliza este padrão. De forma distinta, no caso da Capela de São Pedro e do Altar de Nossa Senhora da Conceição a utilização destes azulejos resumiu-se a algumas fiadas colocadas em locais menos visíveis e que dão a ideia de aí terem sido postos simplesmente para preencher espaços em falta, ou eventualmente, para solucionar a falta de azulejos com outros motivos mais desejados.

Nos restantes casos, ou seja, Altar de Santa Úrsula, Altar de Santa Clara, Capela-mor e Capela do Santíssimo Sacramento os exemplares com este padrão resumem-se a aplicações residuais que deixam supor que tenham sido colocados em tempos posteriores, não tendo qualquer relação decorativa com os demais azulejos.

³³ - Código de Inventário, “MNAz 507 Az”, consultado na página <https://tinyurl.com/2ktypc7n>, no dia 19 de Abril de 2022.

³⁴ - Código de Inventário, “1300”, consultado na página <https://tinyurl.com/2tcwjx7p>, no dia 19 de Abril de 2022.

³⁵ - Código de Inventário, “998.1.28”, consultado na página <https://tinyurl.com/47uz96kw>, no dia 19 de Abril de 2022.

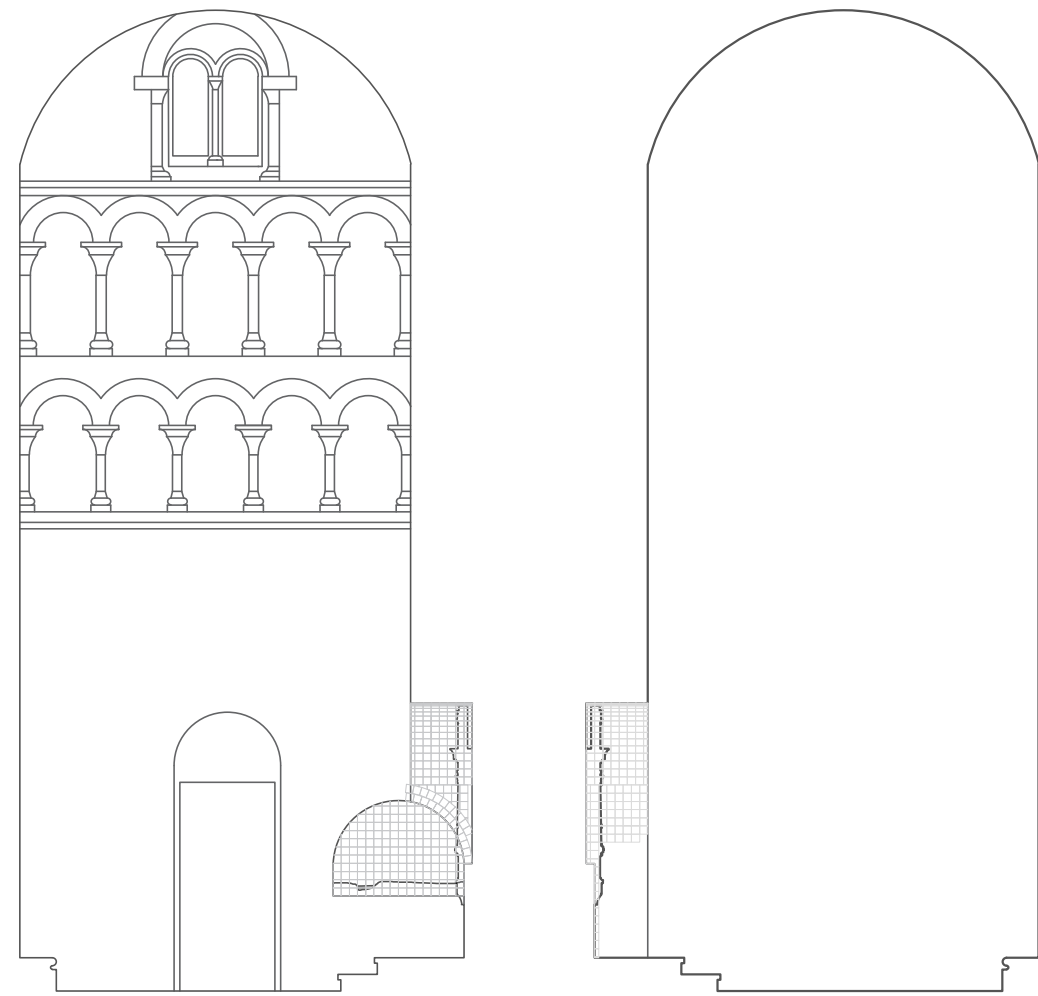
³⁶ - Código de Inventário, “ME 1634/2”, consultado na página <https://tinyurl.com/nhdc83ys>, no dia 19 de Abril de 2022.

³⁷ - Código de Inventário, “MAS A 32”, consultado na página <https://tinyurl.com/3znpwd8d>, no dia 19 de Abril de 2022.

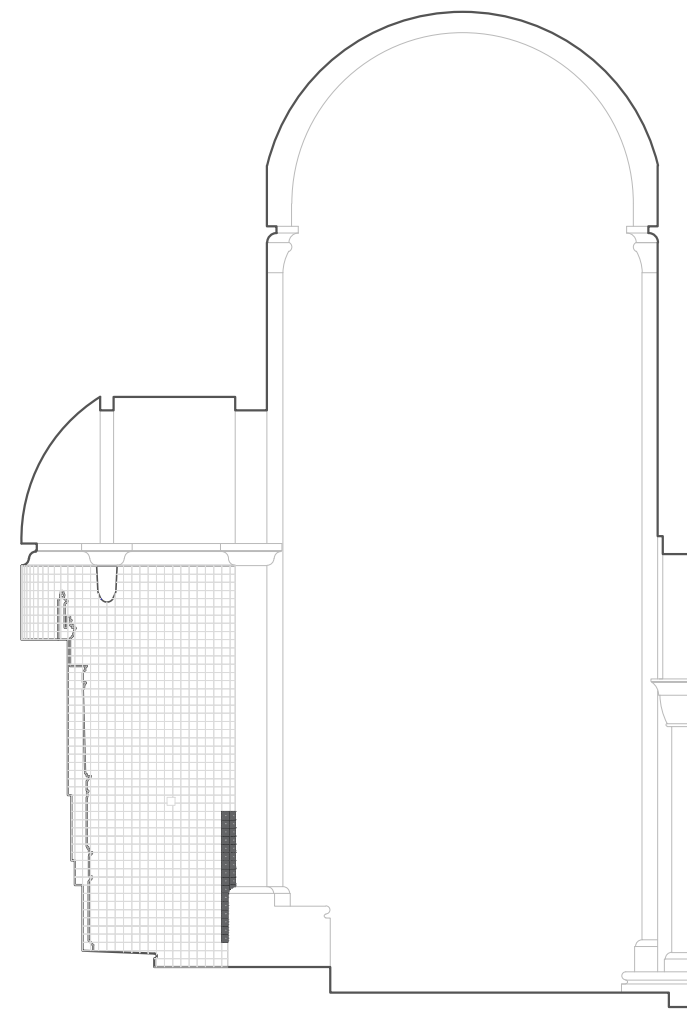
Fig. 250: Capela de São Pedro, Sé Velha de Coimbra.

Fig. 251: Altar de Santa Clara, Sé Velha de Coimbra.

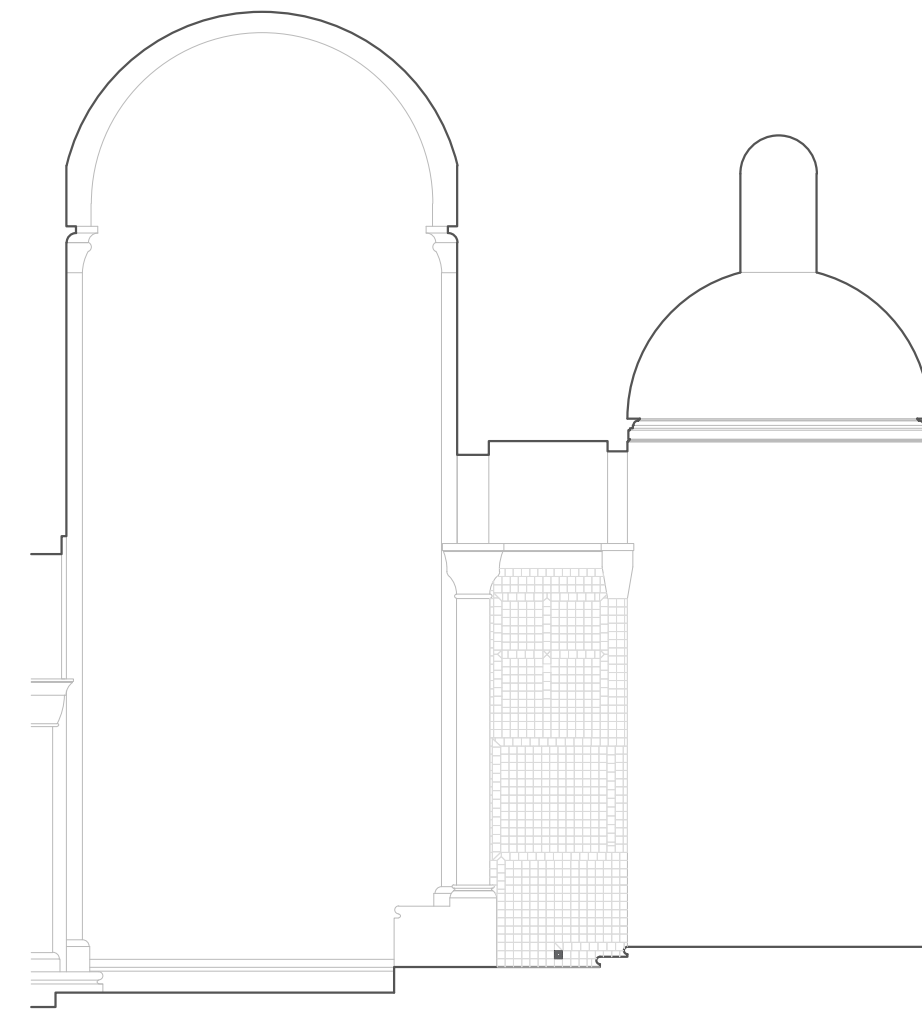




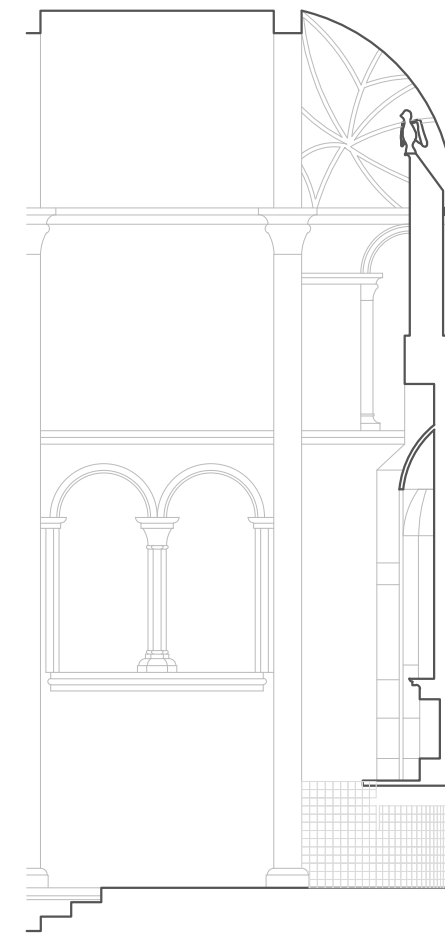
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



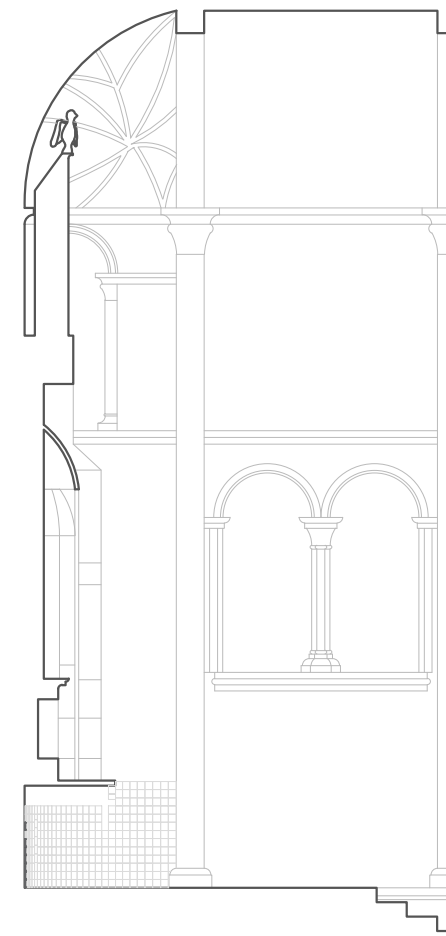
Altar de São Pedro



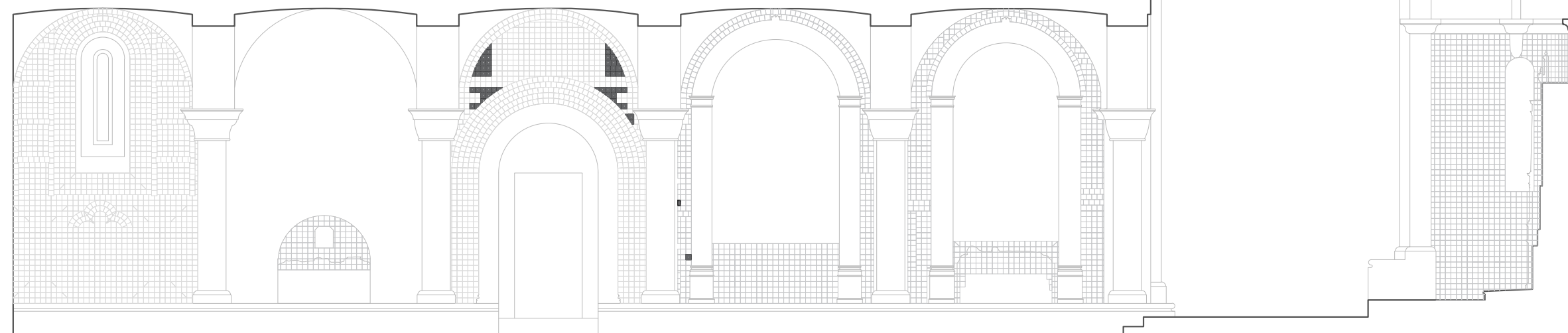
Altar do Santíssimo Sacramento



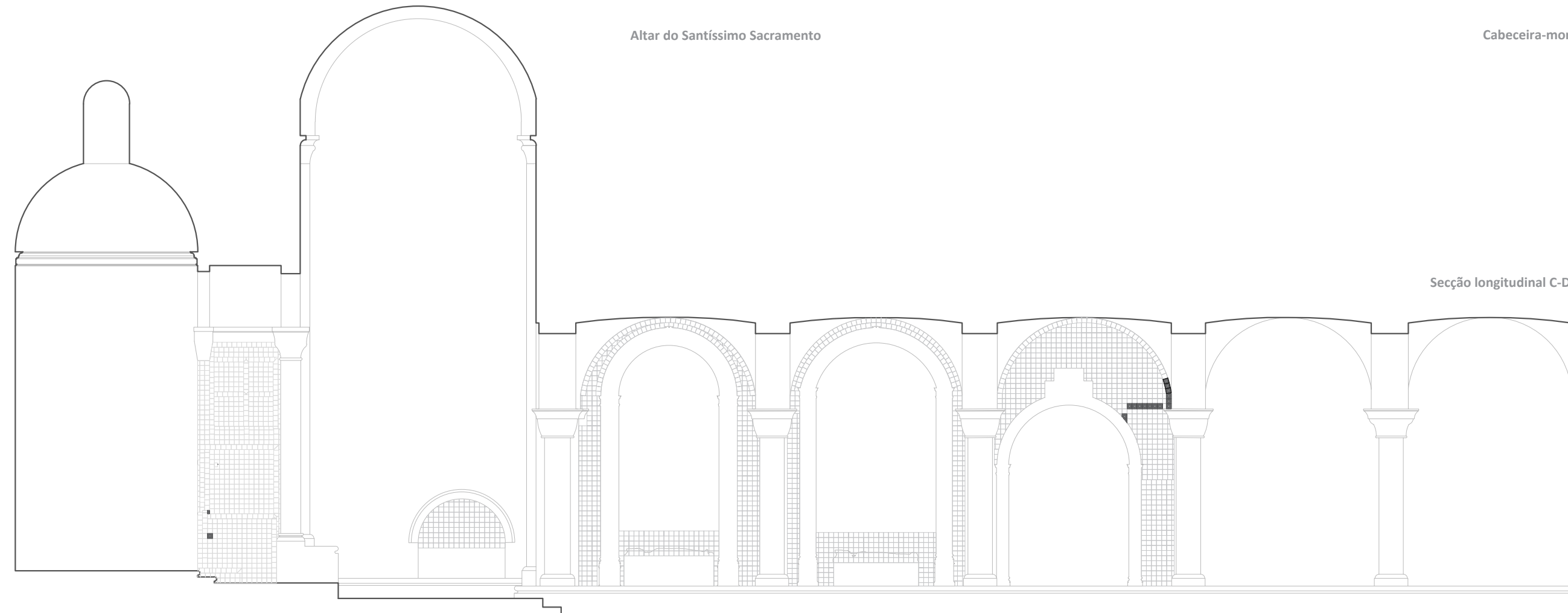
Cabeceira-mor

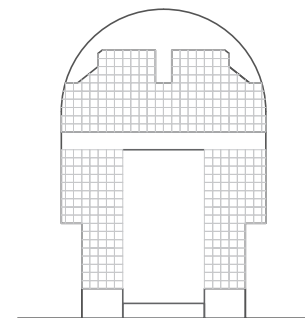


Secção longitudinal A-B



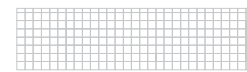
Secção longitudinal C-D





Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



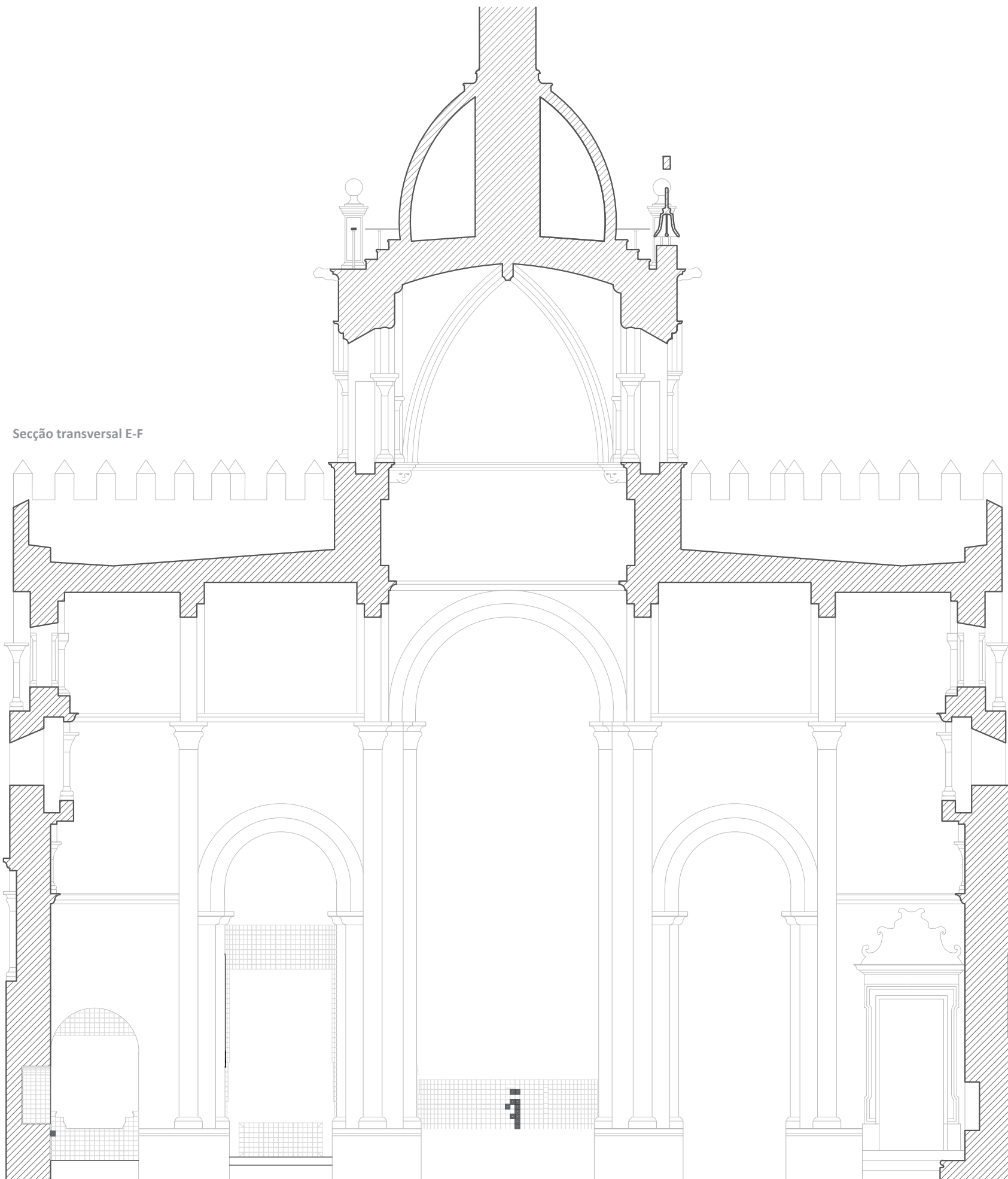
Cobertura do Altar de Santa Clara



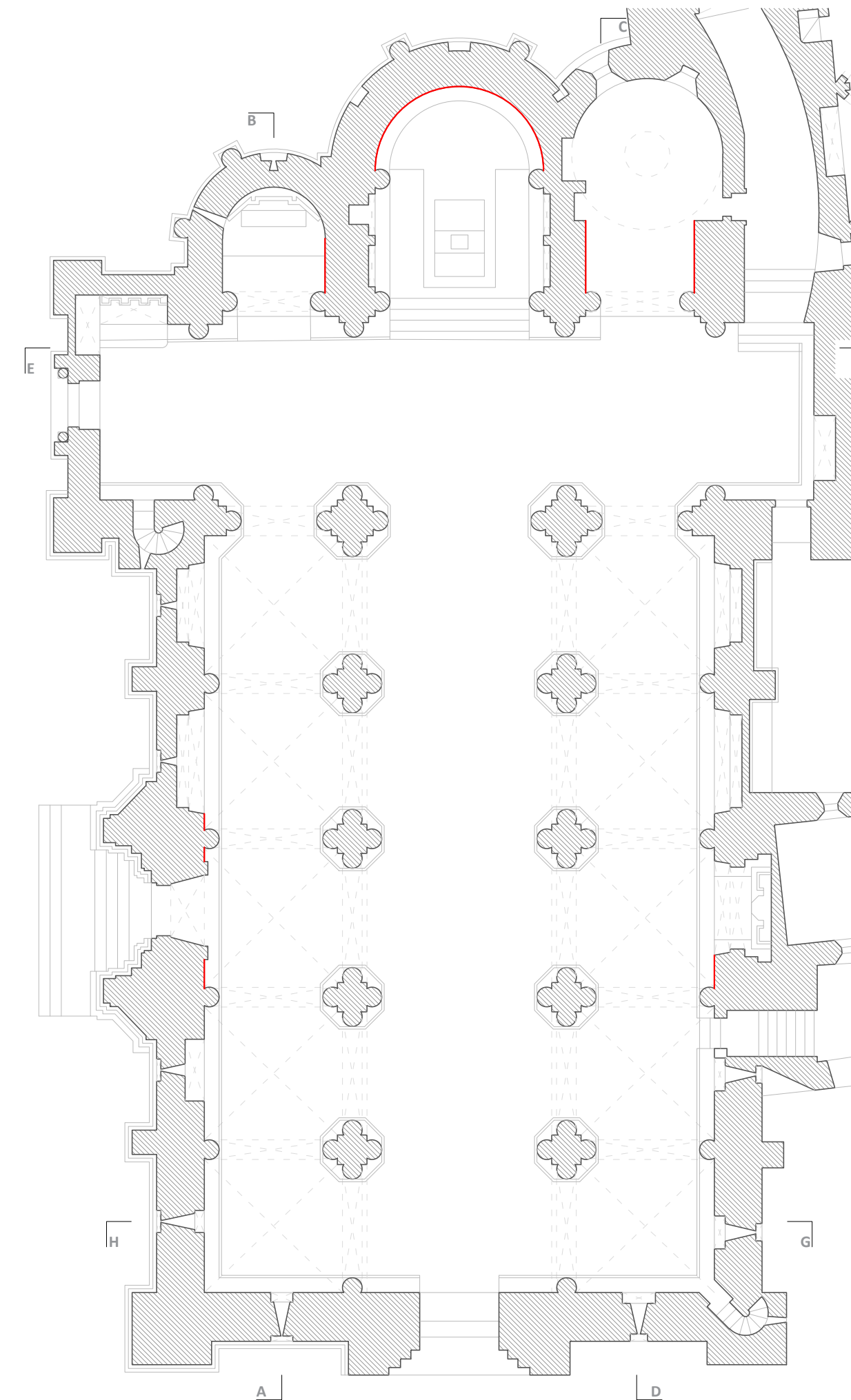
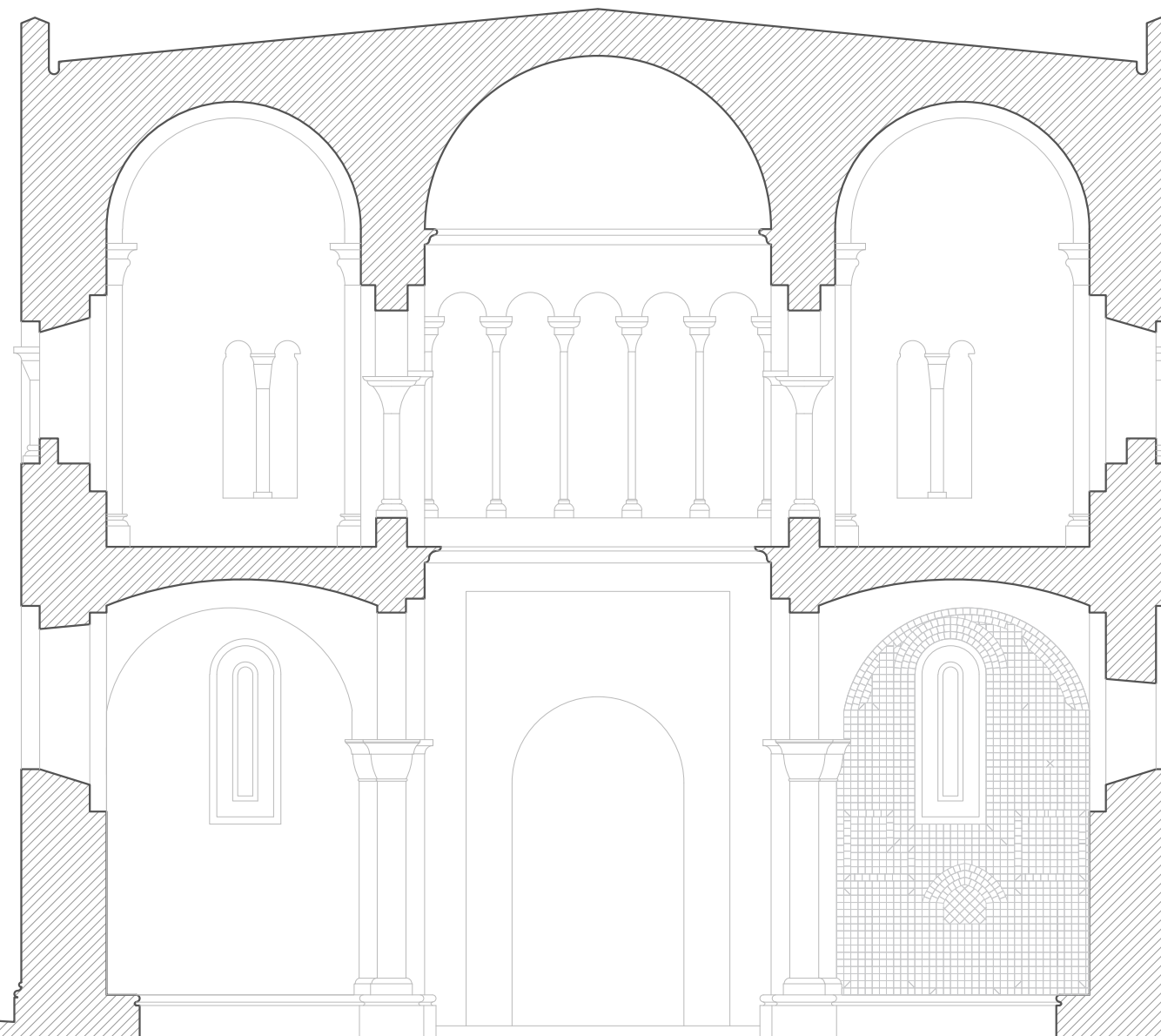
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins

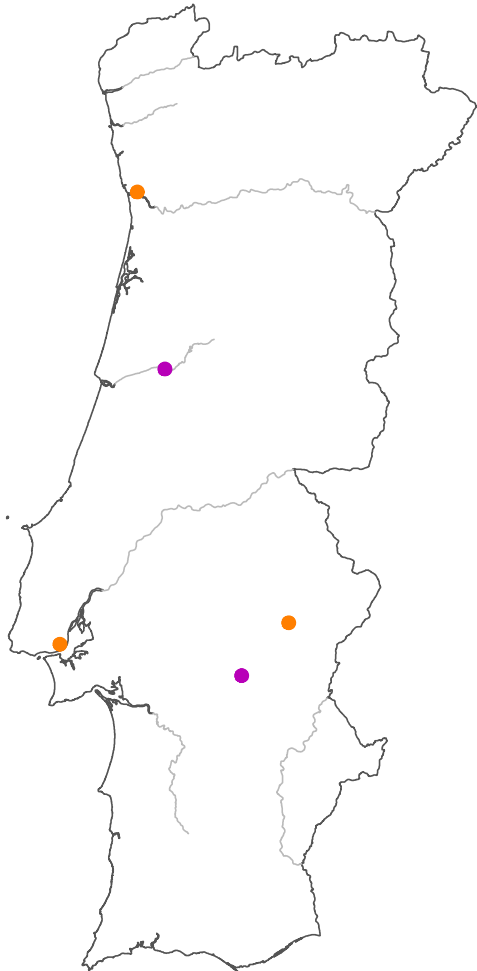
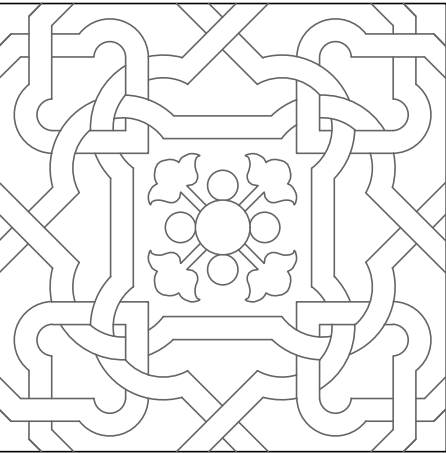


Secção transversal E-F



Secção transversal G-H





Padrão estruturado por um conjunto de laçarias que se cruzam entre si, de forma alternada, criando uma decoração centralizada. Denunciando já uma influência Mudéjar, pelo facto de utilizar as laçarias tipicamente associadas à arte Islâmica, mas afastando-se da geometria rígida e utilizando inclusive alguns elementos vegetalistas. A paleta cromática reforça a centralidade desta decoração, tendo ao centro o fundo azul, posteriormente utiliza o melado para preencher as zonas em torno do centro e depois utiliza o verde e o negro nas áreas mais exteriores.

Tratando-se de um padrão raro, não foi possível identificar a sua aplicação em nenhum espaço de arquitectura religiosa.

No campo da arquitectura civil foi exumado um fragmento aquando das escavações do antigo Paço dos Duques de Bragança em Évora ³⁸.

Em termos de núcleos museológicos, foi possível identificar a sua existência tanto no Museu Nacional do Azulejo em Lisboa (SIMÕES, 1990: EST. XXIX), como no Museu de Alberto Sampaio no Porto (CALADO, FERNANDES, OLIVEIRA, 2001: 381), ainda que nos dois casos se desconheça a proveniência dos mesmos. A colecção Berardo, actualmente exposta em Extremoz, conserva alguns exemplares que originalmente faziam parte da Colecção privada Vera e Verónica Leitão (PLEGUEZUELO, 2020: 102).

Foram registados apenas 19 exemplares deste padrão em todo o local de estudo, estando todos localizados no rodapé do altar-mor. A sua utilização, apesar de se tratar de um painel que já sofreu inúmeras alterações, parece resumir-se a um pequeno conjunto de se encontra na zona central do mesmo, estando alguns exemplares dispersos. Não se pode assegurar que este tenha sido o seu local original, ou sequer, que haja uma intenção decorativa clara, no entanto, deve-se ponderar se poderia tratar-se de um conjunto maior que devido às vicissitudes do tempo foi sendo progressivamente adulterado.

38 - Identificado pelo arqueólogo Gonçalo Lopes.

Legenda

- Arquitectura Religiosa
- Arquitectura Civil
- Núcleos Museológicos

Similar

Fig. 252: Porto - Museu de Alberto Sampaio

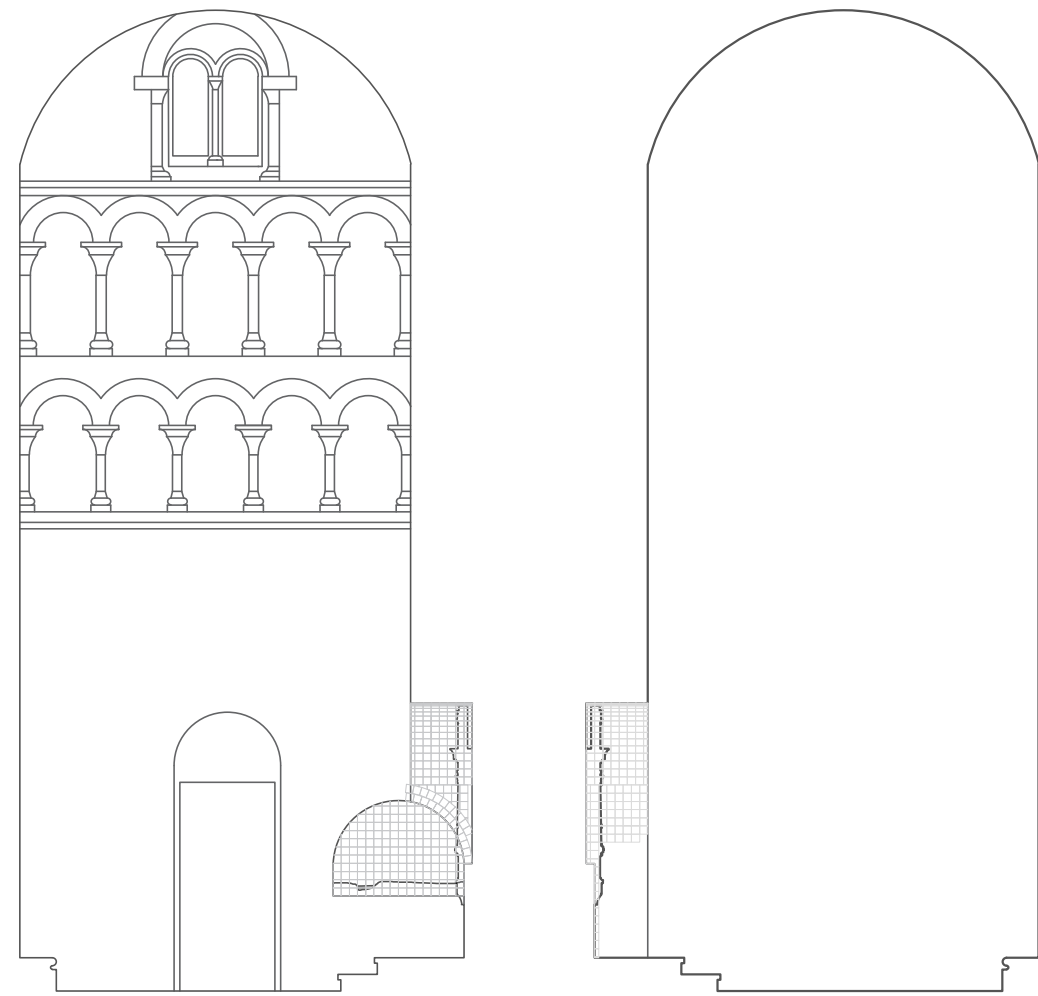
Variantes

Fig. 253: Lisboa - Museu Nacional do Azulejo

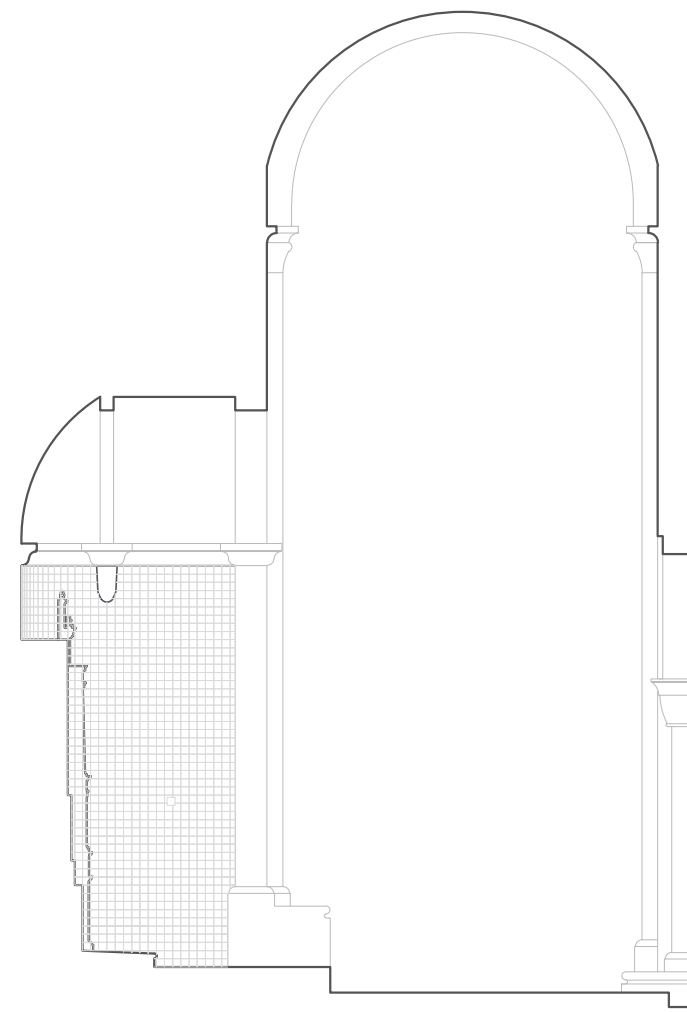
Fig. 254: Évora - Mosteiro do Carmo



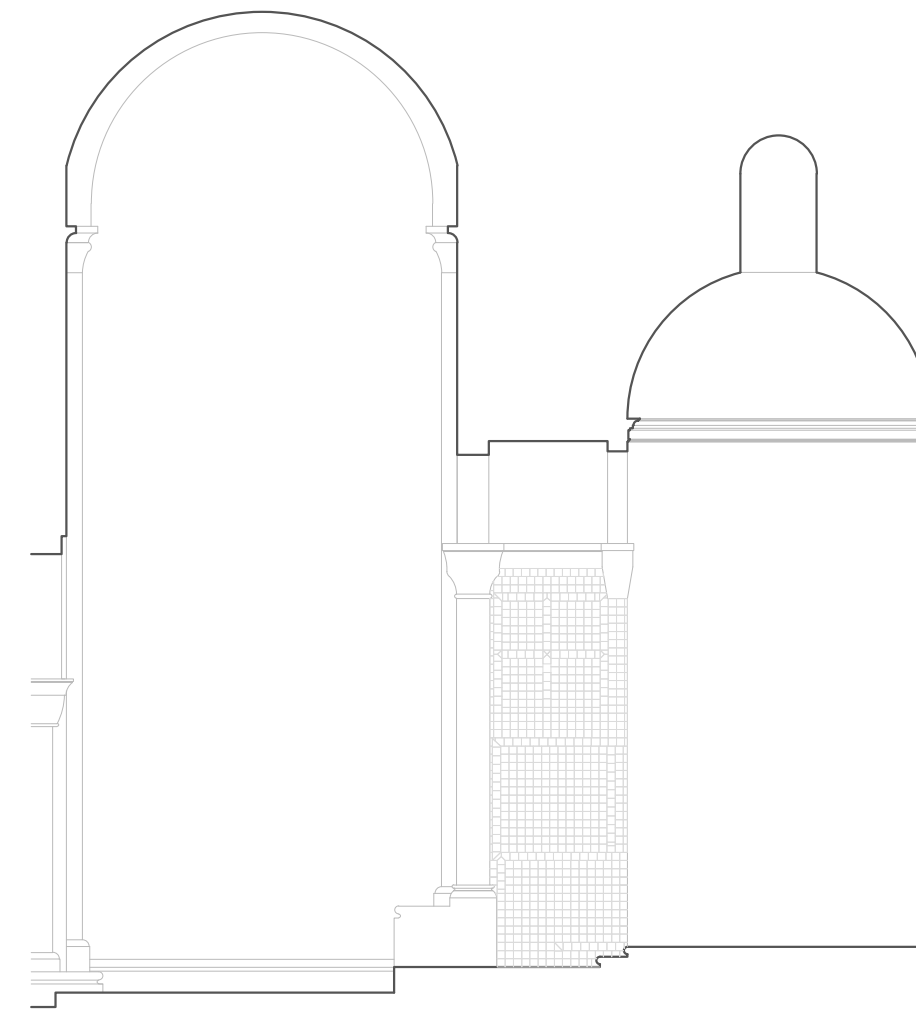
Fig. 255 e 256: Exemplares do Padrão 07 aplicados na zona do altar-mor.



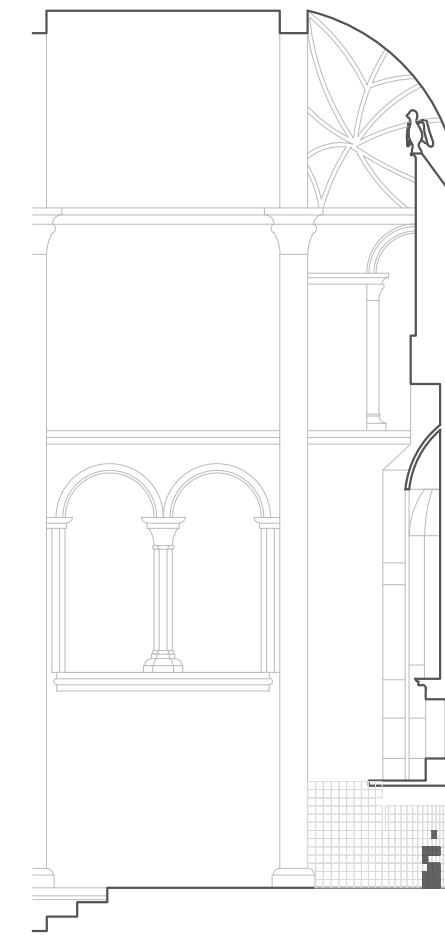
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



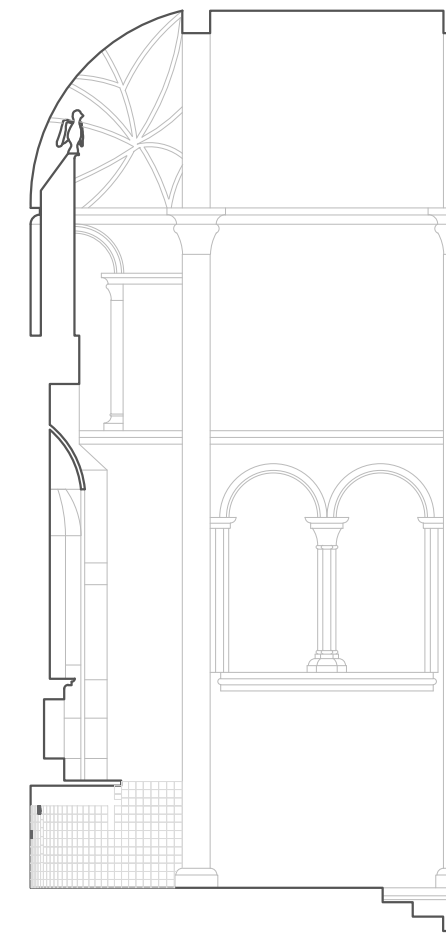
Altar de São Pedro



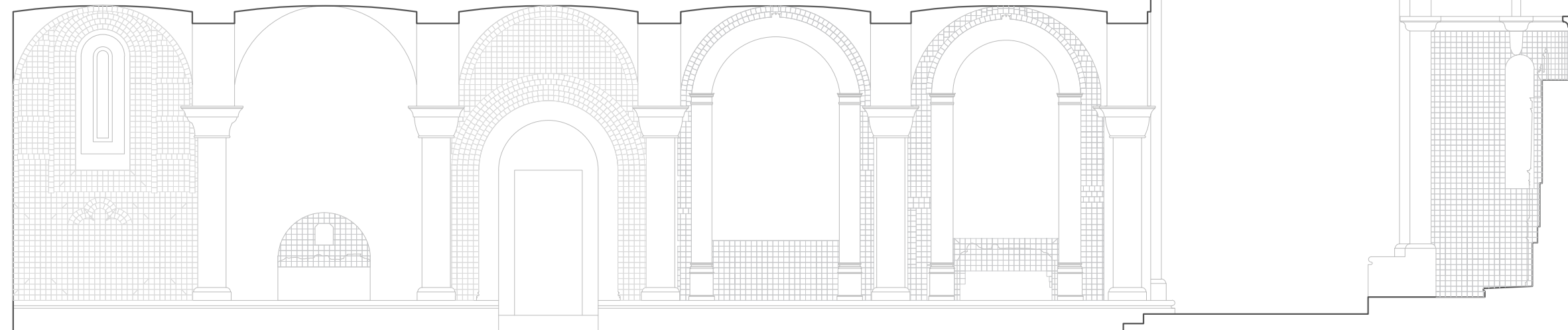
Altar do Santíssimo Sacramento



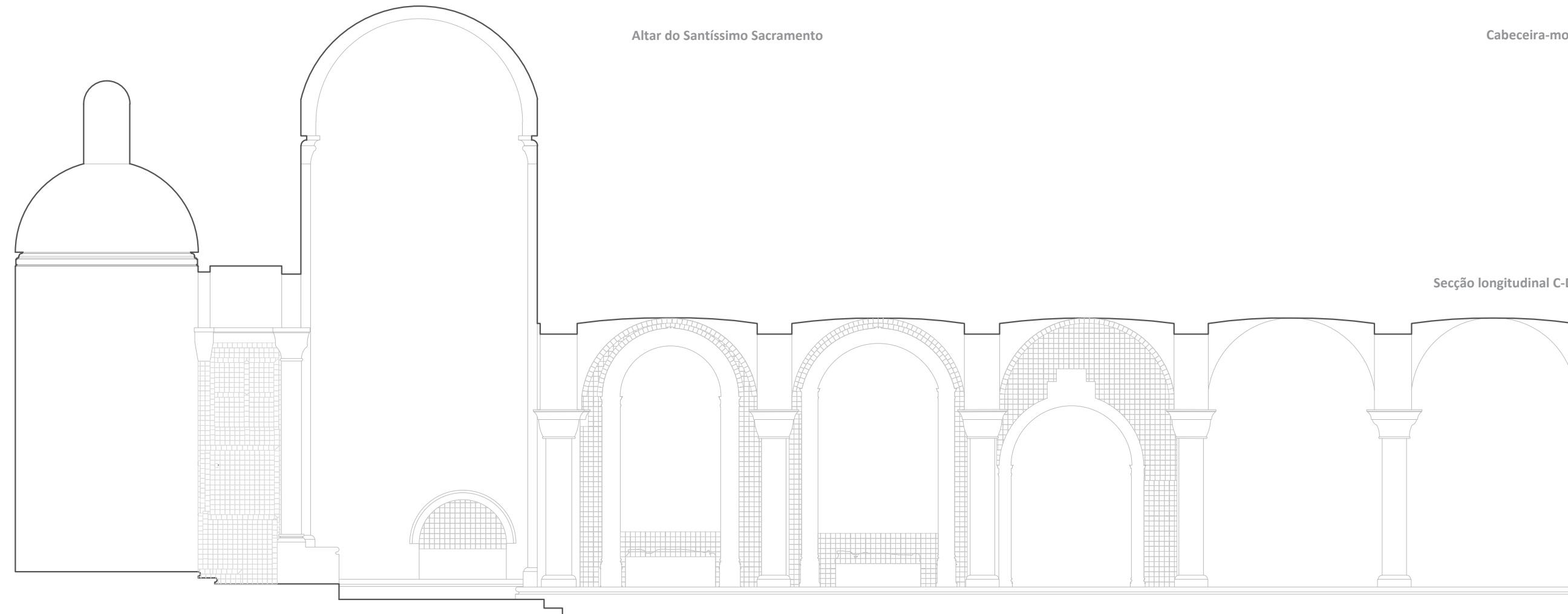
Cabeceira-mor

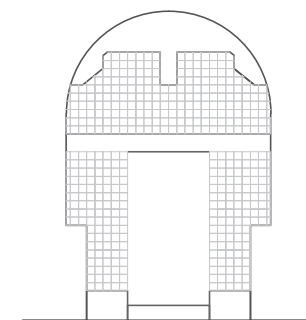


Secção longitudinal A-B



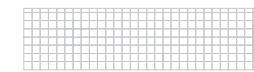
Secção longitudinal C-D





Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



Cobertura do Altar de Santa Clara

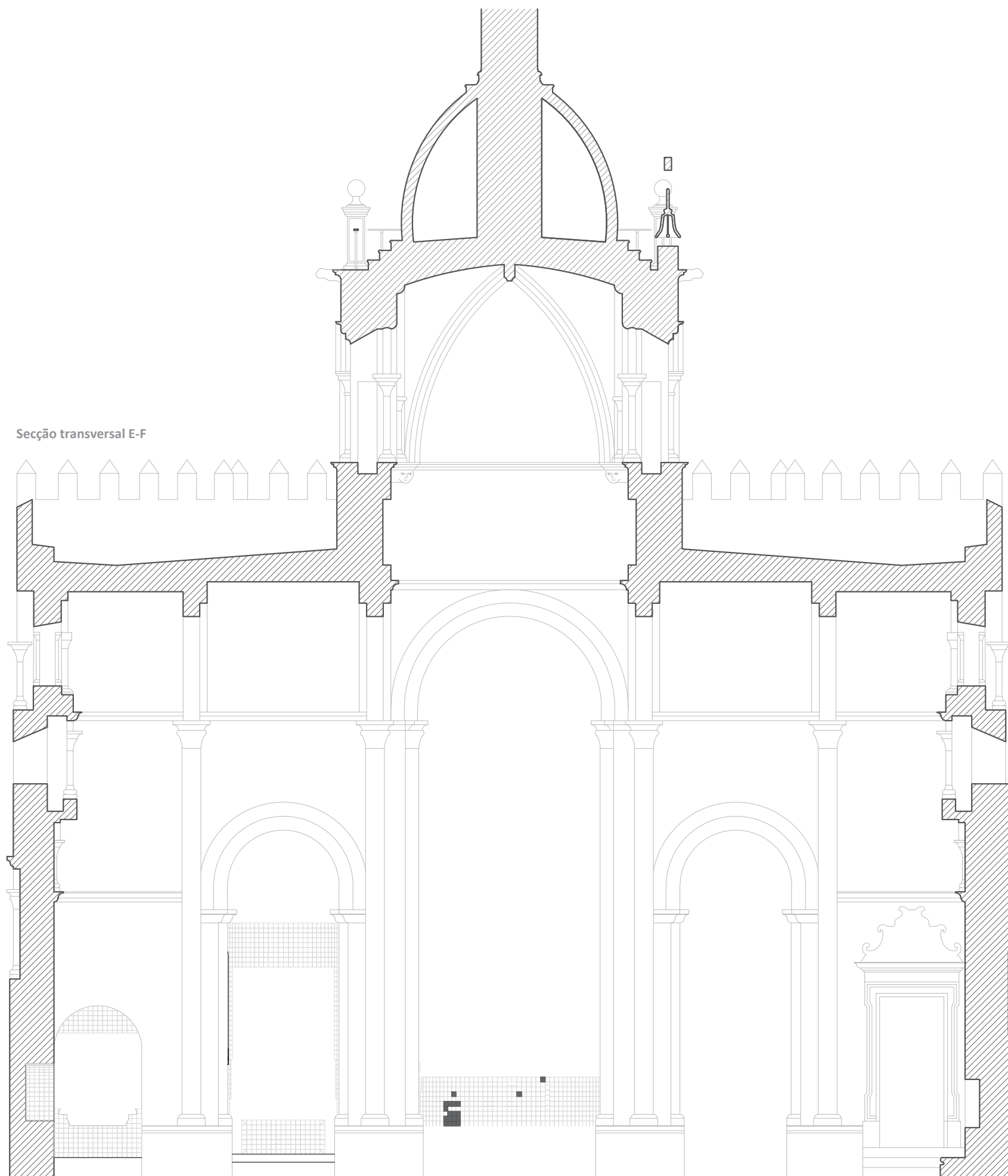


Arco do Túmulo de D. Pedro Martins

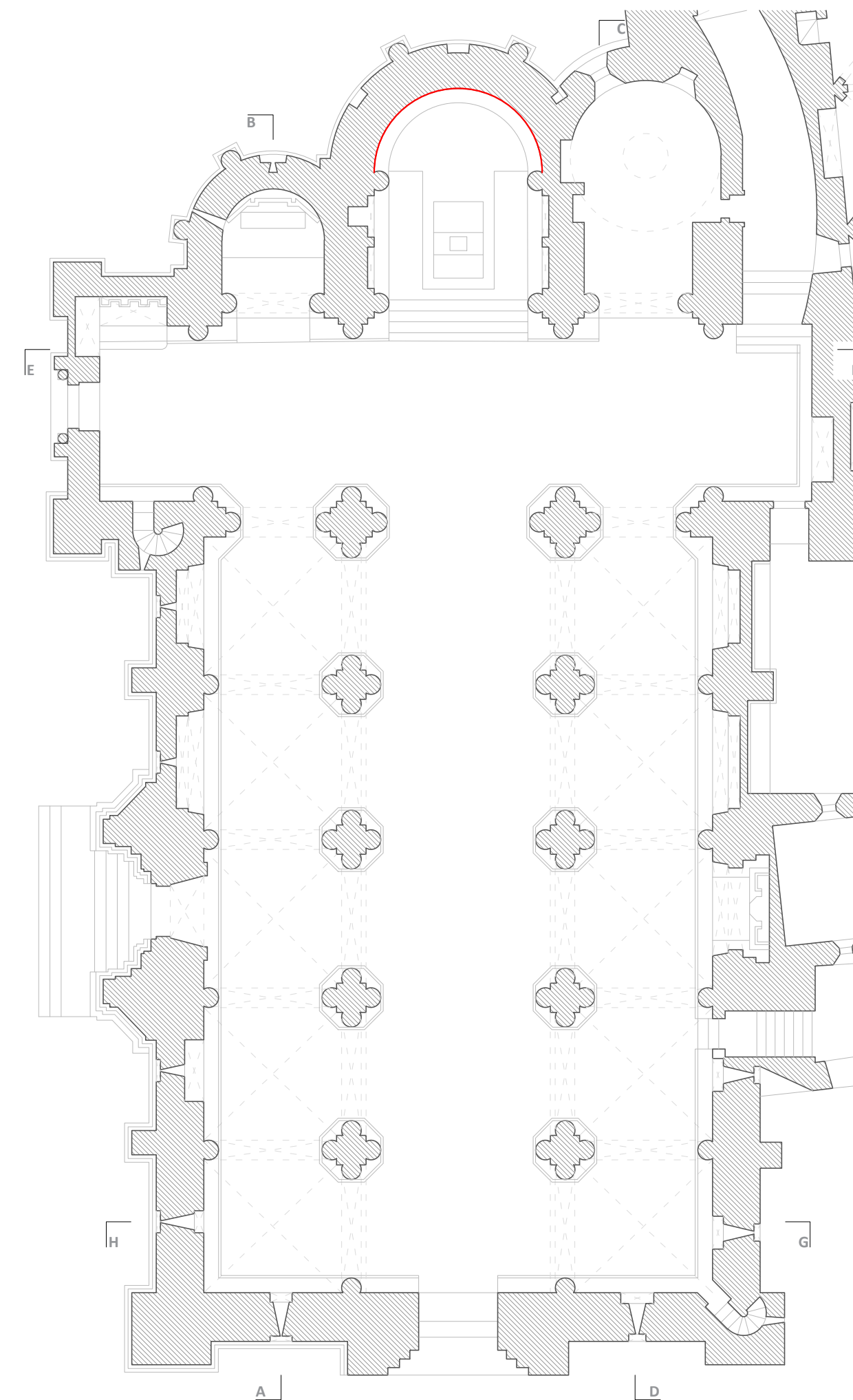
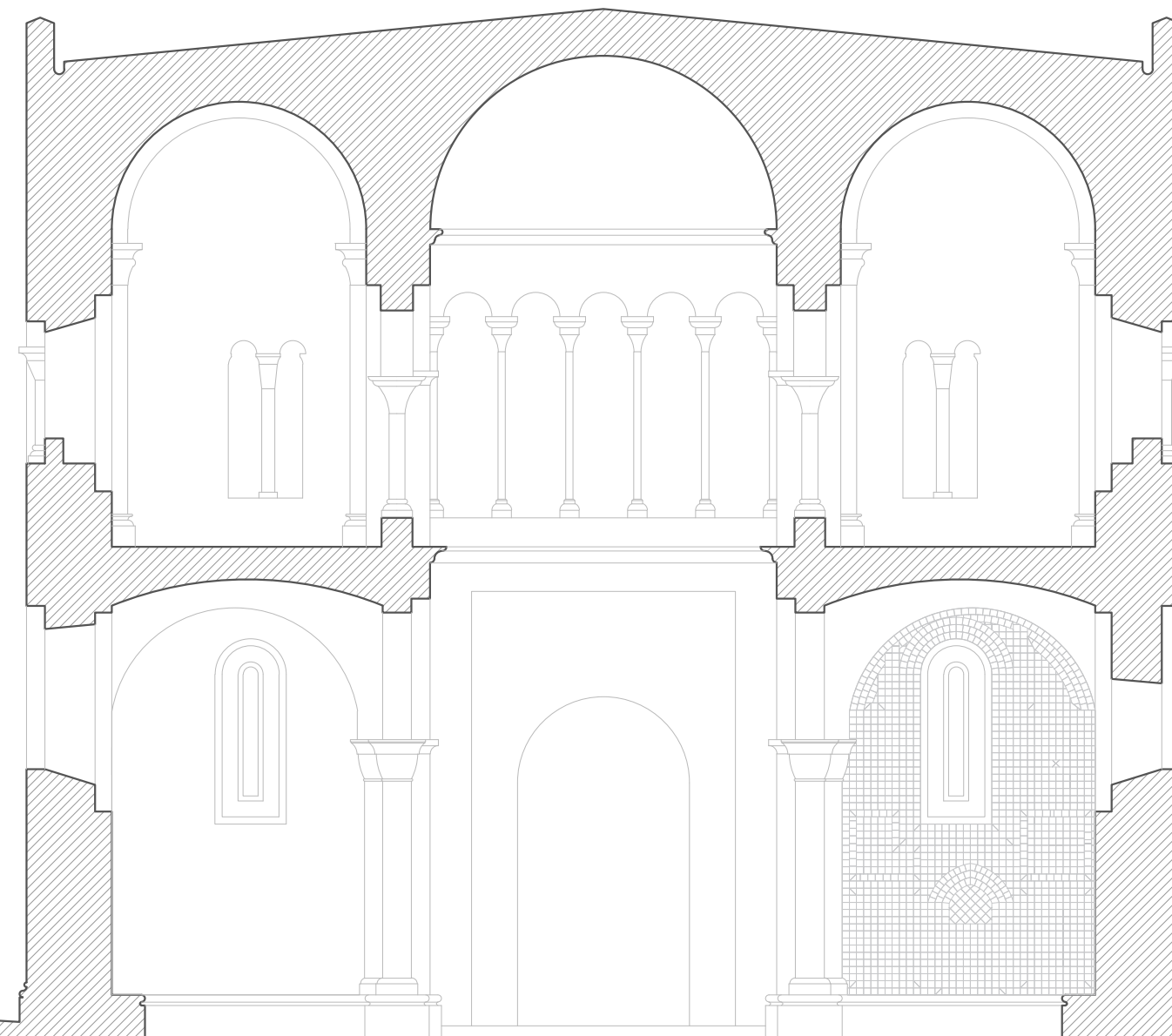


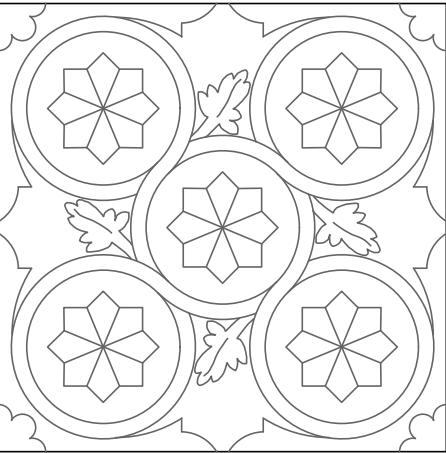
0 1 5m

Secção transversal E-F



Secção transversal G-H





Padrão que apresenta fortes características mudéjares, ou seja, utiliza a influência islâmica na utilização das laçarias entrecruzadas enquanto elemento estruturante do desenho, bem como na colocação de estrelas de oito pontas ao centro, mas adiciona os elementos vegetalistas característicos da decoração Gótica. Esta sobreposição resulta num desenho que preenche na totalidade o azulejo, utilizando cores como o azul, o verde e o melado sobre um fundo branco.

Tratando-se de um padrão raro, apenas foi possível identificar a sua presença em dois locais, estando ambos na cidade de Coimbra, sendo nomeadamente o Mosteiro de Santa Clara-a-Nova e o Convento de Santa Clara-a-Velha (PERALTA, 2014: 383).

No tema da arquitectura civil apenas foi identificado na Casa dos Patudos em Alpiarça, o que segundo fontes orais, terá vindo da Sé Velha de Coimbra.

No campo da museografia foi possível registar este padrão no Banco de Materiais no Porto, e na mesma cidade, no Museu de Alberto Sampaio ³⁹. Mais a sul foi identificado no Museu de Aveiro ⁴⁰ e no Museu Nacional do Azulejo em Lisboa ⁴¹, sendo que em todos estes casos se desconhece a proveniência.

Apesar de apenas se registarem 47 exemplares deste padrão no local de estudo, a sua colocação obedece a regras concretas e estabelece conceitos artísticos distintos. No primeiro caso identificado, no painel da zona de entrada, foram utilizados oito azulejos de forma a servirem de cantos, nas composições que se desenham em torno da janela. Esta escolha torna-se particularmente interessante pelo facto de o azulejo representar uma decoração tendencialmente circular, e como tal, funcionar especialmente bem nesta forma de aplicação. No caso do Altar de Santa Úrsula a forma de aplicação é completamente distinta, tendo-se optado por utilizar como preenchimento para o lado esquerdo do mesmo, ocupando desde a base até sensivelmente metade da altura do arco central. Na Capela do Santíssimo Sacramento encontra-se um exemplar aplicado na parede direita que está descontextualizado e não apresenta qualquer relação decorativa com a envolvente.

39 - Código de Inventário, “MAS A 31”, consultado na página <https://tinyurl.com/2p9jyb4d>, no dia 19 de Abril de 2022.

40 - Código de Inventário, “168/Ea”, consultado na página <https://tinyurl.com/yn46zjn4>, no dia 19 de Abril de 2022.

41 - Código de Inventário, “MNAz 106 Az”, consultado na página <https://tinyurl.com/4phfbw8p>, no dia 19 de Abril de 2022.

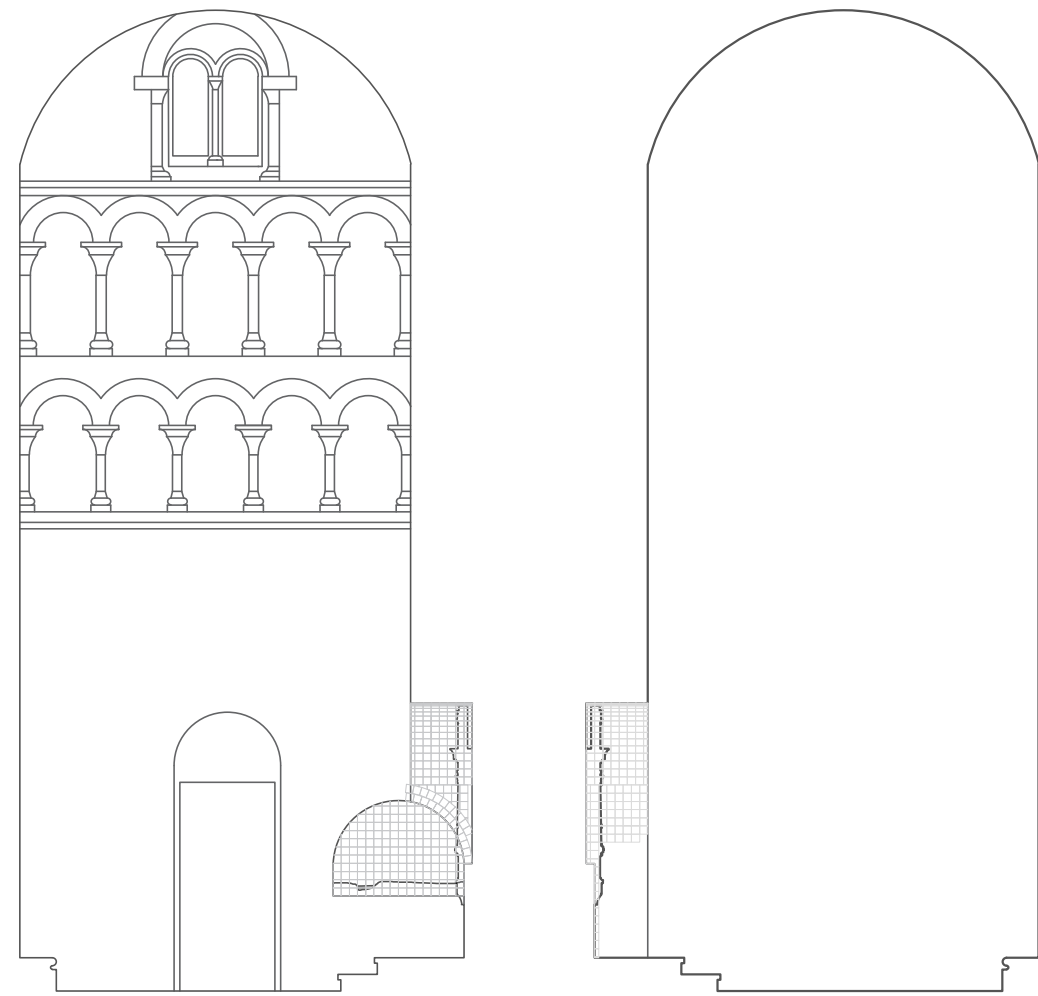
Legenda

- Arquitectura Religiosa
- Arquitectura Civil
- Núcleos Museológicos

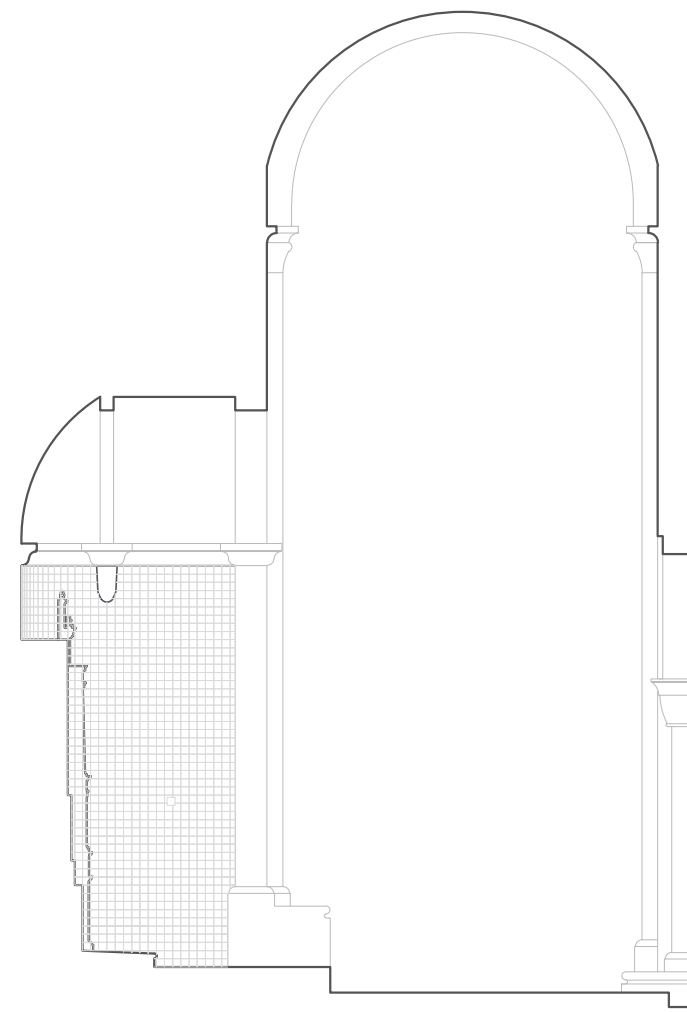


Fig. 257: Alguns exemplares do Padrão 08 aplicados na zona do coro baixo do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova em Coimbra, tendo como muito provável origem o Mosteiro de Santa Clara-a-Velha.

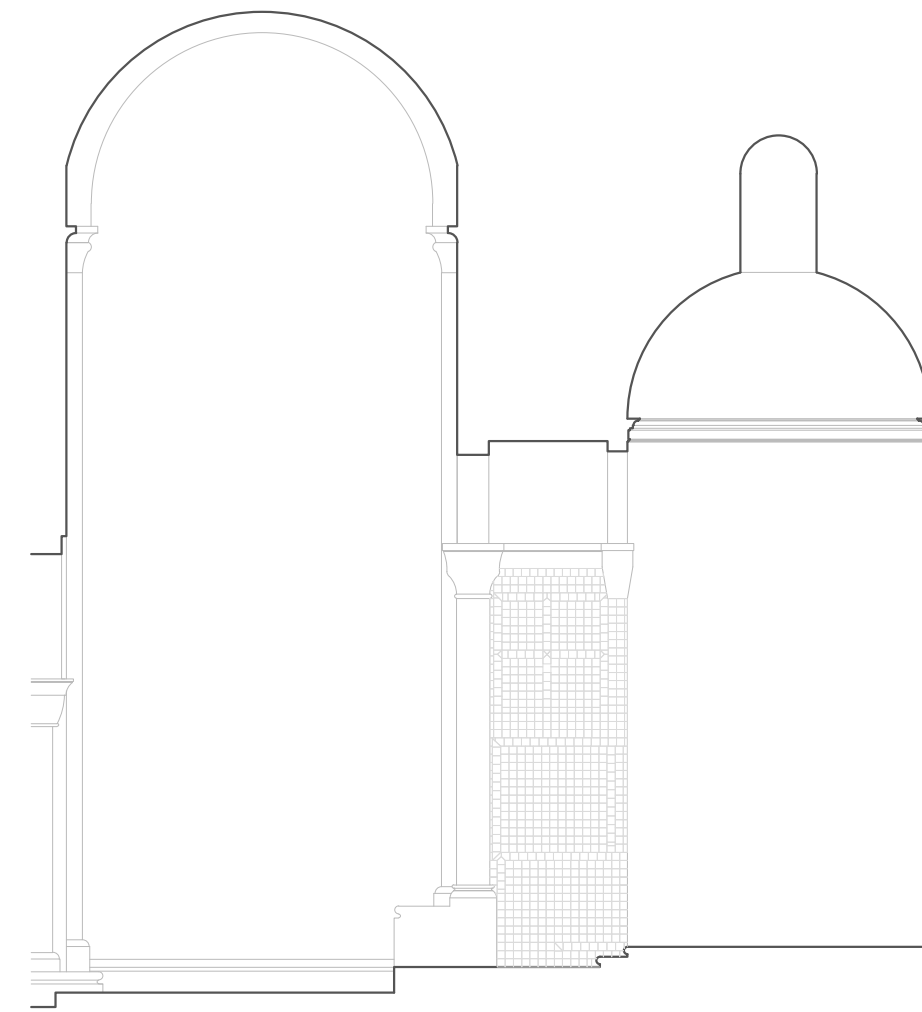
Fig. 258: Capela do Santíssimo Sacramento, cuja respectiva parede do lado direito tem alguns azulejos reaproveitados, do qual, um exemplar do Padrão 08 se destaca.



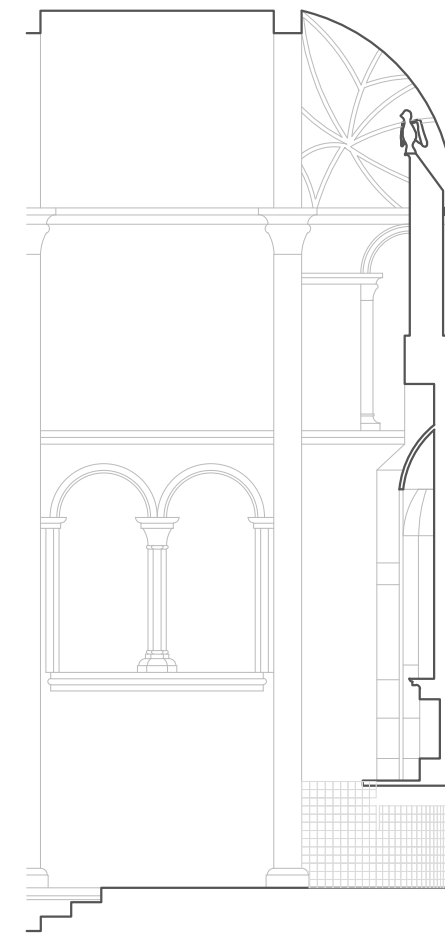
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



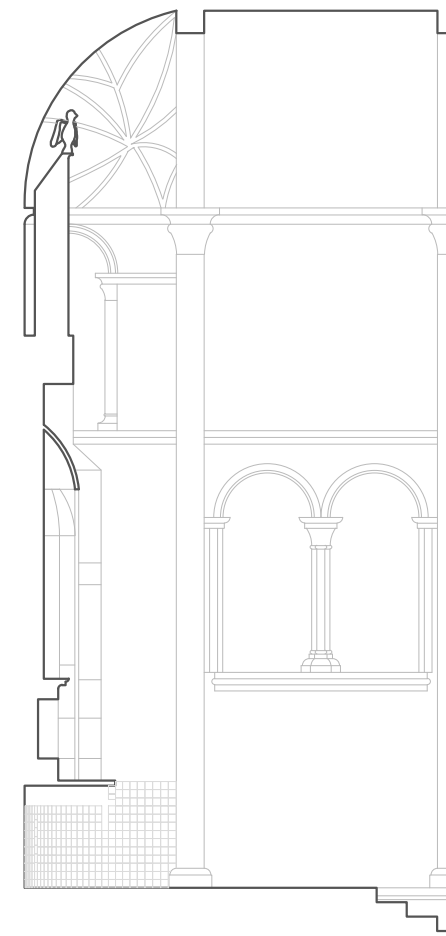
Altar de São Pedro



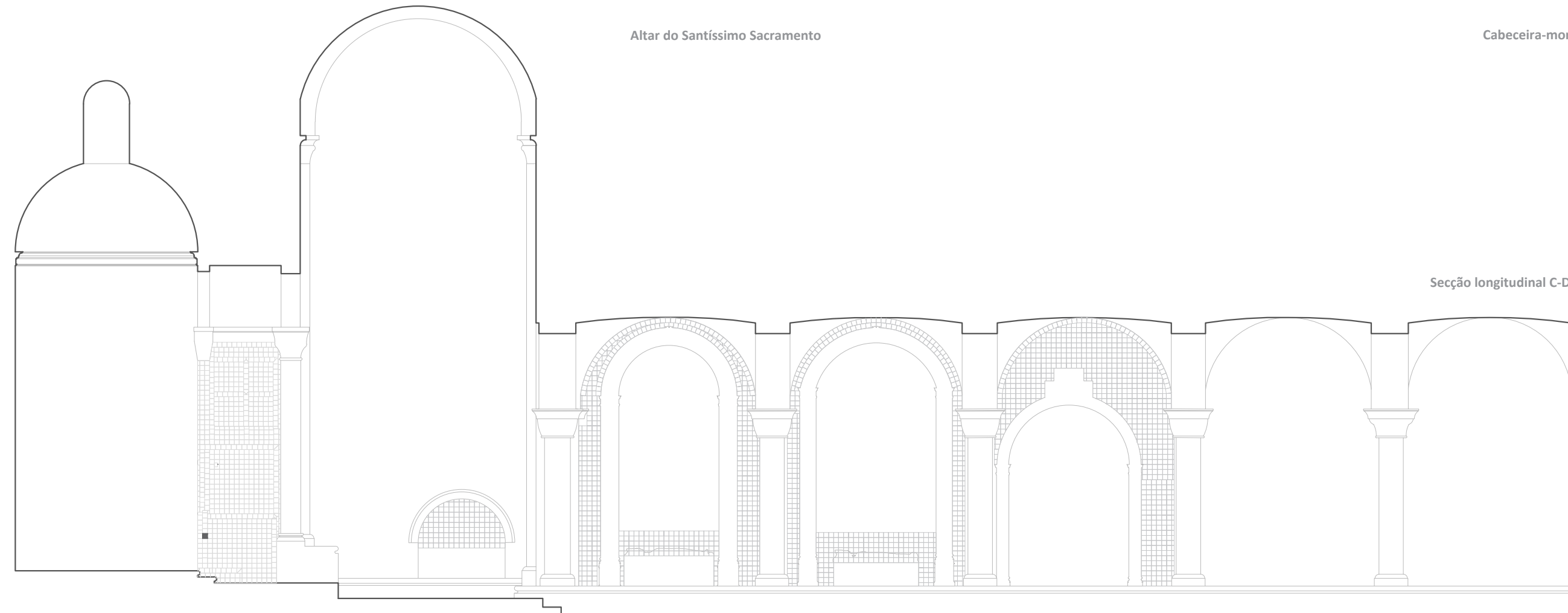
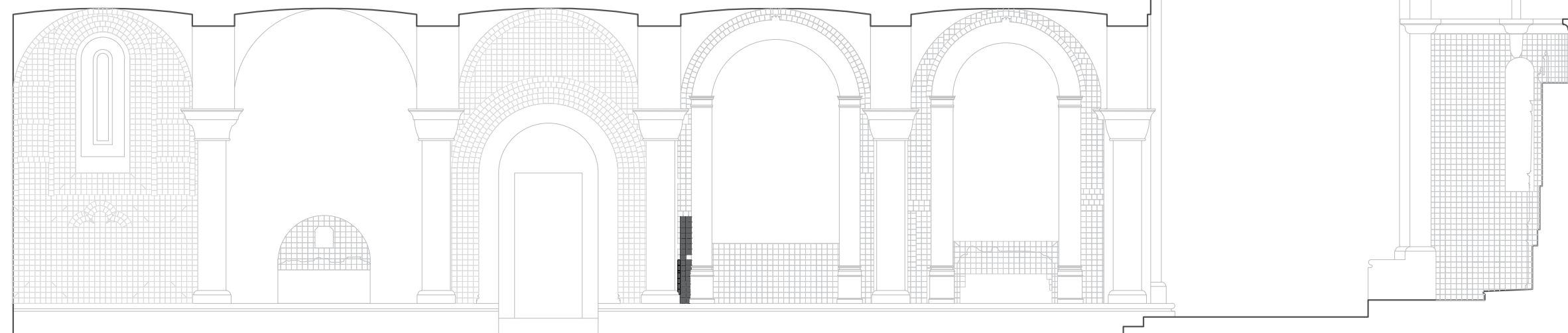
Altar do Santíssimo Sacramento



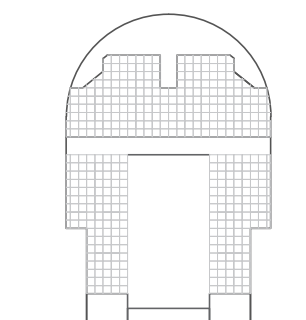
Cabeceira-mor



Secção longitudinal A-B

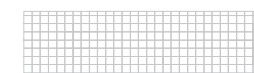


Secção longitudinal C-D



Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



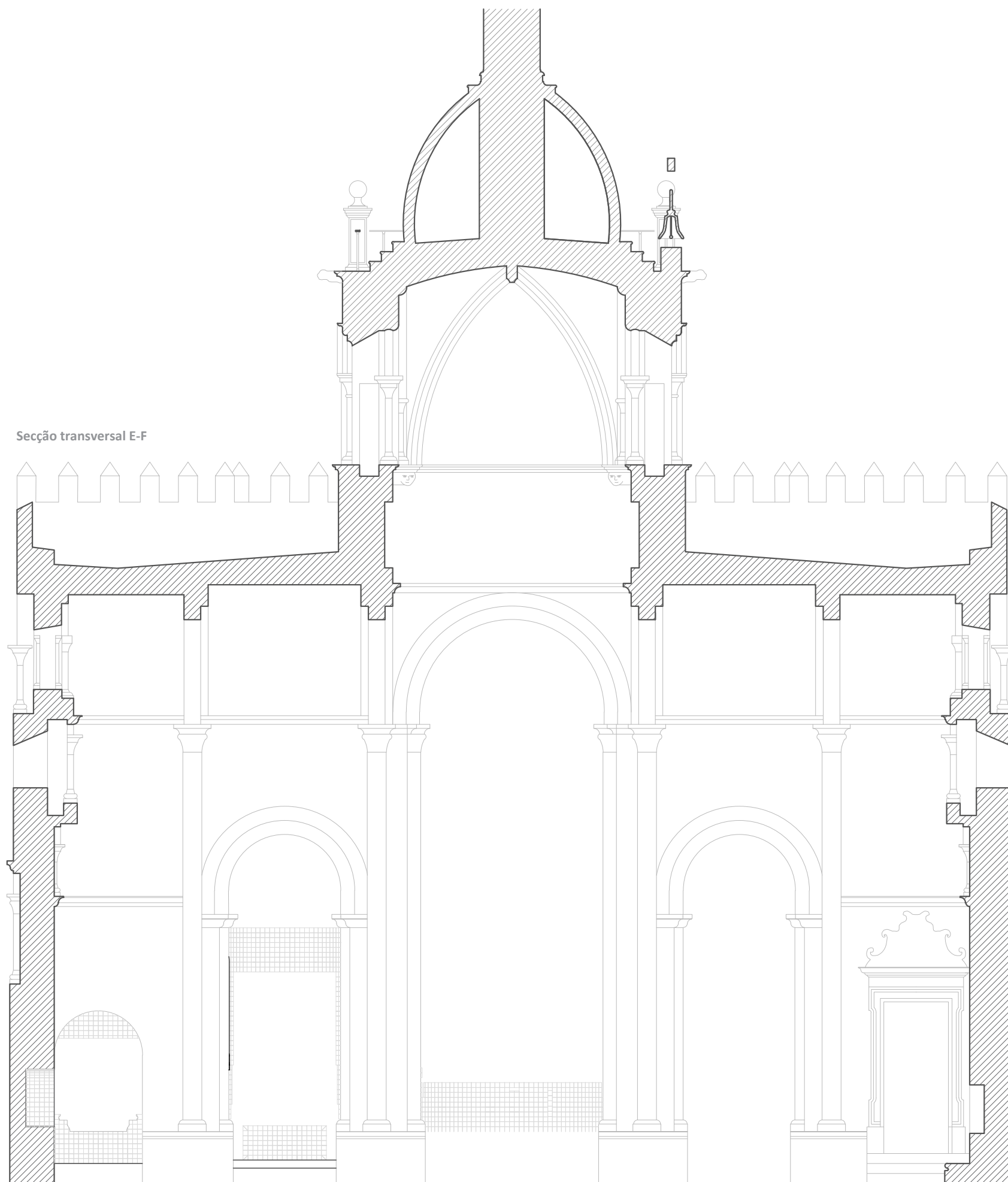
Cobertura do Altar de Santa Clara



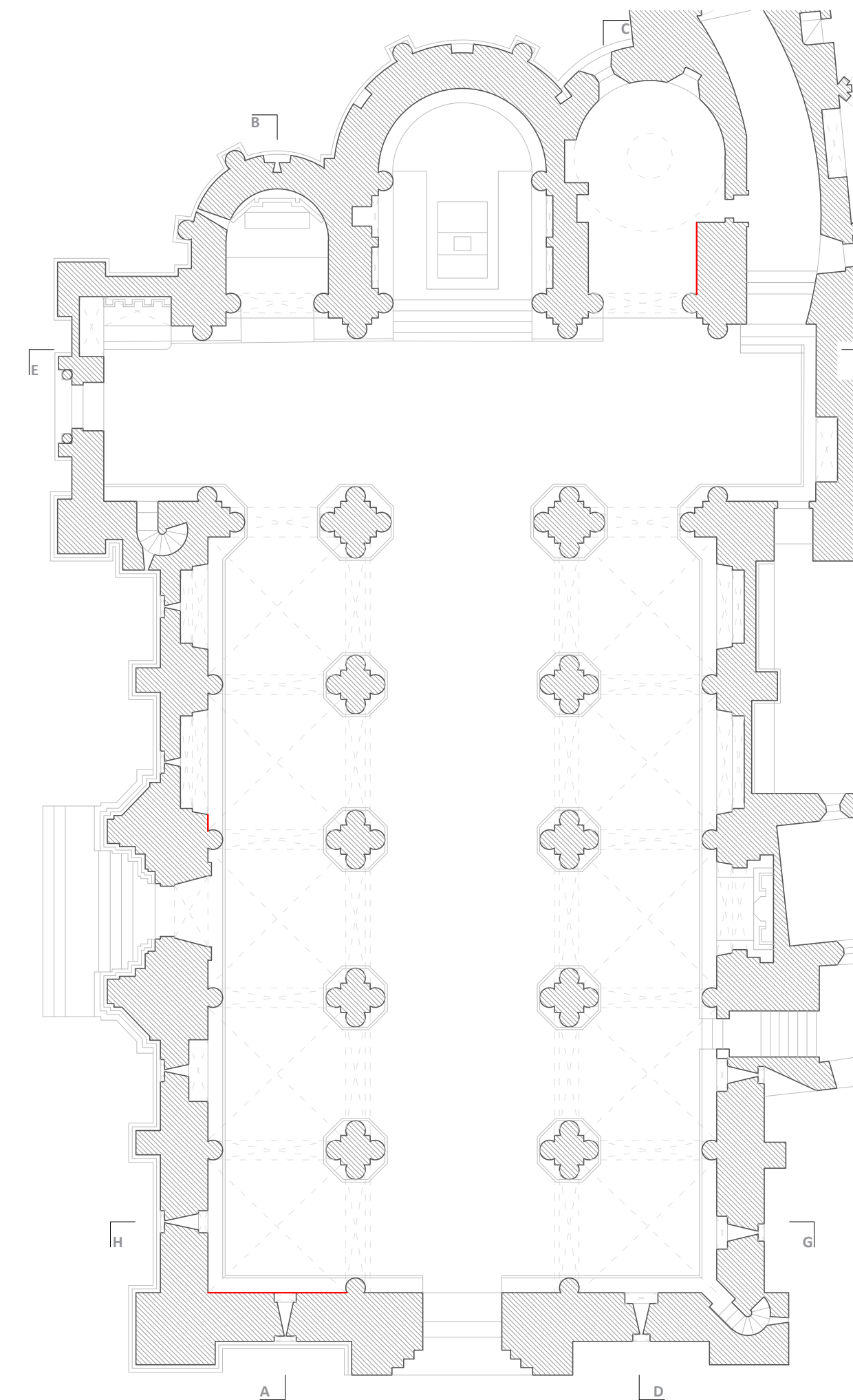
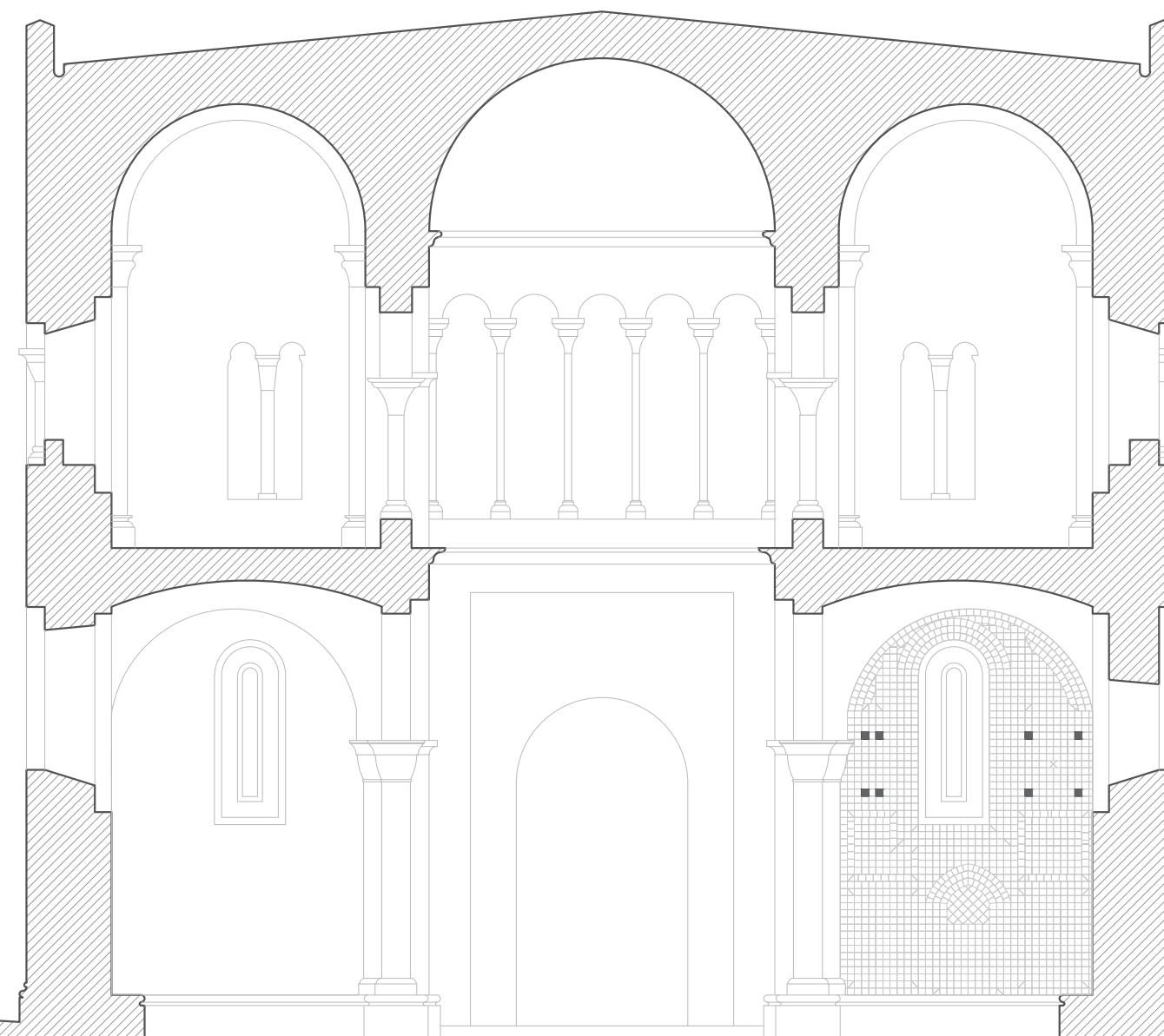
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins



Secção transversal E-F



Secção transversal G-H



09

Azulejo elaborado na técnica de aresta, definido por quatro laçarias que se entrecruzam de forma a construir uma forma quadrilobada, a zona central é ocupada por uma flor com quatro folhas e na zona exterior aparecem outras quatro folhas dispostas diagonalmente.

O exemplar mais antigo com esta decoração, que foi possível identificar, remonta a meados do século XV e é um azulejo que se encontra exposto no Museu do Alhambra em Granada. Trata-se de uma peça elaborada em técnica de corda-seca, o vidrado é baço e em termos cromáticos foi utilizado o fundo verde e negro, com decoração a branco e melado. No terceiro quartel do século XV foi registado um exemplar associado às olarias de Manizes (CAMPS, 2008: 93), com pintura a verde, branco e vinoso. Associado à mesma baliza cronológica, no Palácio Nacional de Sintra, mais concretamente no pavimento do quarto D. Afonso VI (TRINDADE, 2007: Fig.63), existem duas variantes *in situ*, tendo pequenas diferenças decorativas e cromáticas. No Convento de Nossa Senhora da Conceição em Beja está um azulejo que apresenta uma decoração já muito semelhante ao caso de estudo. Foi ainda possível identificar um exemplar em técnica de corda-seca que se encontra no Convento de Nossa Senhora da Conceição em Beja e que apresenta uma decoração em tudo semelhante ao caso de estudo, sendo certamente dos finais do século XV (MONTEIRO, 2001: 84).

Em termos de registo arqueológico, foi identificado a sua produção nas oficinas de Francisco Niculoso Pisano, elaborado na técnica de aresta e apresentando uma paleta cromática igual ao caso de estudo (PLEGUEZUELO, 1992: 183). No entanto, na zona das antigas olarias de Santo António da Charneca, no Barreiro, foi identificada a produção de azulejos desta tipologia no início do século XVI, tornando-se assim num dos primeiros azulejos a ter sido produzido em território nacional (TRINDADE, 2007: Fig.1a).

Começando a abordagem dos casos de arquitetura religiosa que conservam exemplares deste padrão, registou-se na própria cidade de Coimbra no Mosteiro de Santa Clara-a-Nova, bem como provenientes do Convento de Santa Clara-a-Velha e que actualmente se encontram expostos na Colecção Berardo em Extremoz (PLEGUEZUELO, 2020: 63).

- Legenda
- Arquitectura Religiosa
 - Arquitectura Civil
 - Núcleos Museológicos



Fig. 259: frontal de altar da Igreja de Santa Maria em Óbidos no qual o Padrão 09 é utilizado em “tapete” conjugado com outros padrões (fotografia de Vítor Rafael Sousa).

Século XV



Fig. 260: Palácio Nacional de Sintra



Fig. 261: Palácio Nacional de Sintra



Fig. 262: Granada - Alhambra



Fig. 263: Beja - Mosteiro de Nossa Senhora da Conceição



Fig. 264: Lisboa - Museu Nacional do Azulejo

Variações de composição



Fig. 265: Coimbra - Sé Velha

Variações cromáticas



Fig. 266: Barreiro - Santo António da Charneca



Fig. 267: Lisboa - Colecção privada



Fig. 268: Coimbra - Palácio Sub-Ripas



Fig. 269: Évora - Colecção privada

Século XVI



Mantendo ainda o foco na zona de Coimbra, a Igreja de Santa Maria das Alcáçovas em Montemor-o-Velho conserva alguns fragmentos aplicados na zona da pia baptismal, sugerindo que originalmente houvesse mais azulejos. No já citado caso da Igreja de São Paulo em São Paulo de Frades também se encontram vários exemplares conservados (PINTO, 1994: 65). A Igreja de Santa Maria do Castelo em Abrantes tem um avultado acervo deste padrão, conservados na zona da capela-mor, e contrariamente ao caso coimbreense, produzidos em técnica de corda-seca (PÊGO, 1999: 17). Outros núcleos deste padrão podem ser observados na Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição em Portalegre (GONÇALVES, 2019: 167), na Igreja Matriz de Mortágua, zona de Viseu (GONÇALVES, 2019: 170), ou ainda na Igreja Matriz de Santa Maria em Óbidos (GONÇALVES, 2019: 197). Outros conjuntos mais reduzidos podem ser encontrados na Igreja de Nosso Senhor da Boa Morte, localidade de Povos (CASIMIRO, SEQUEIRA, 2018: 248), ou ainda na Igreja de São João, em São João das Lampas (SIMÕES, 1990: EST. XXVIII). Existem ainda casos de igrejas que nalgum momento terão tido este padrão, mas do qual já não se conservam vestígios. É o caso da Igreja do Salvador em Évora que tem um exemplar reaproveitado, indicando que terá existido um conjunto aí aplicado (GONÇALVES, 2019: 167). No Convento de Santo António em Ponte de Lima, existem alguns azulejos desta tipologia na zona exterior do mesmo, não há informações sobre se haveria, ou não, mais exemplares no interior da igreja. Na Igreja do Cabo de São Vicente, em Sagres, já não restam azulejos do século XVI, no entanto, na colecção António Macedo Ramalho de Ortigão estão presentes exemplares que terão vindo desse espaço, indicando a sua utilização (LOPES, 2018: 34).

Em contexto de arquitectura civil o único espaço no qual se registou este padrão foi no Palácio Nacional da Pena em Sintra, no qual existe um número considerável de exemplares aplicados no pátio central (PAIS, 2017: 138). Nas proximidades, mais concretamente em São Pedro de Sintra, a Casa do Cipreste, da autoria de Raul Lino, conserva alguns exemplares, ainda que descontextualizados ⁴². Em Alpiarça e conservados no interior da Casa dos Patudos existe um conjunto considerável de azulejos com este padrão, dos quais, apesar de se desconhecer a sua proveniência, várias fontes orais relatam que terão vindo da Sé Velha de Coimbra. Numa habitação particular na Rua Miguel Bombarda em Évora, conservam-se alguns exemplares reaproveitados numa lareira, desconhecendo-se por completo a sua proveniência.

Em termos arqueológicos foram encontrados exemplares nas escavações em torno do Templo Romano de Évora, ainda que se desconheça a qual dos edifícios estaria associado. Nas intervenções no Teatro Romano de Lisboa também foram exumados alguns exemplares provenientes das habitações que estariam nessa zona e que provavelmente foram afectadas com o terramoto de 1755 (RUIZ, PAREDES, 2015: 43).

Em termos museográficos vários são os locais que contêm exemplares nas suas colecções, no qual o que mais se destaca é o Museu do Azulejo em Lisboa (SIMÕES, 1990: EST. XXX), ou o Museu de Lamego ⁴³, cujos azulejos vieram da nave lateral da Sé Velha de Coimbra (AMARAL, 1961: 60). Na cidade do Porto existem azulejos desta tipologia guardados tanto no Museu de Alberto Sampaio ⁴⁴, como no Banco de Materiais, ainda que em ambos os casos de desconheça a origem dos mesmos. De referir ainda que tanto o Museu de Aveiro ⁴⁵ como o depósito do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo em Évora ⁴⁶, guardam alguns exemplares deste padrão, ainda que se desconheça a proveniência dos mesmos. No âmbito das colecções privadas, a única que foi identificada contendo este padrão foi a Colecção Marciano Azuaga em Vila Nova de Gaia (VINAGRE, 2019: 158).

Trata-se de um dos padrões que mais se registou no local de estudo, tendo-se contabilizado 1291 exemplares distribuídos em vários pontos da Sé Velha. A sua forma de aplicação resume-se a dois conceitos distintos e simultaneamente opostos, em que por um lado optou-se por utilizar este padrão para compor molduras, por outro utilizou-se para preenchimento.

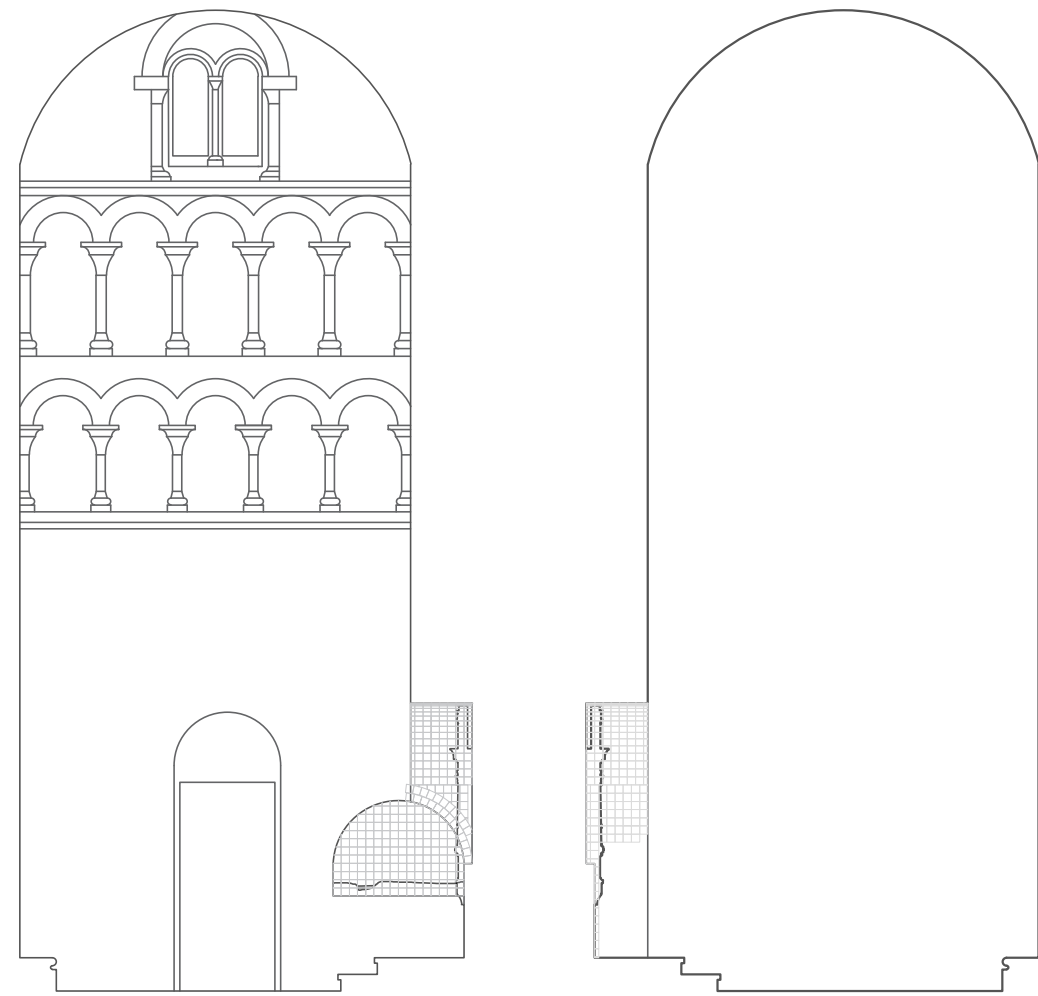
No primeiro grupo tem-se como exemplo o painel da zona de entrada no qual este padrão é utilizado como uma das molduras internas para definir as áreas em torno do janelão. É igualmente utilizado para definir o arco superior junto à abóbada, da mesma forma que acontece no Altar de Santa Úrsula e no Altar de São Cristóvão. De uma forma mais tímida, mas ainda assim assumida, a Porta Especiosa utiliza este padrão para definir a área na qual se irá compor o cruzeiro. O conceito de utilizar uma moldura composta por este padrão é também visível no pavimento da Capela de São Pedro, no último patamar.

Por oposição, a Capela do Santíssimo Sacramento preenche a maioria dos seus painéis com este padrão criando o efeito de tapete e servindo de uma clara imitação às tapeçarias que se penduravam nas paredes. Em termos de aplicações mais dispersas, todos os altares e capelas acima citados registam exemplares aplicados de forma irregular e que em muitos casos sugerem alterações e remodelações posteriores. Também o Altar de Santo António e o Altar de São Miguel têm pequenos núcleos deste padrão aplicados na zona central, não sendo possível assegurar que este seja o seu local original.

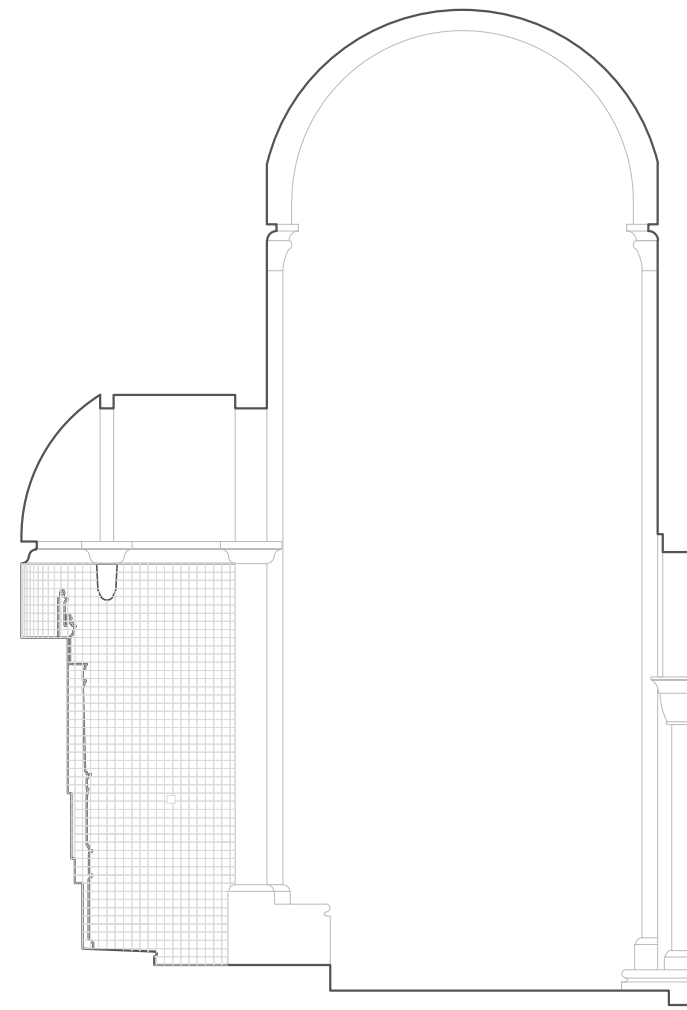
Mais interessante, mas igualmente de duvidosa originalidade, o painel central do Altar de São Cristóvão apresenta um contorno no qual se vai intercalando este azulejo com o padrão 04, apresentando uma solução incomum neste espaço religioso. O rodapé da capela-mor é, uma vez mais, de difícil interpretação, apresentando vários exemplares deste padrão e estando distribuídos de forma irregular. Ao centro é visível uma tentativa de criação de um conjunto uniforme, enquanto que nas zonas laterais alterna-se entre cruzar este azulejo com outros padrões, ou fazer quadras.

⁴³ - Código de Inventário, “605”, consultado na página <https://tinyurl.com/yfat9e3u>, no dia 19 de Abril de 2022.
⁴⁴ - Código de Inventário, “MAS A 29 (3)”, consultado na página <https://tinyurl.com/2p84kfbp>, no dia 19 de Abril de 2022.
⁴⁵ - Código de Inventário, “157/Ea”, consultado na página <https://tinyurl.com/2wzmb3am>, no dia 19 de Abril de 2022.
⁴⁶ - Código de Inventário, “ME 1633”, consultado na página <https://tinyurl.com/yu42xshz>, no dia 19 de Abril de 2022.

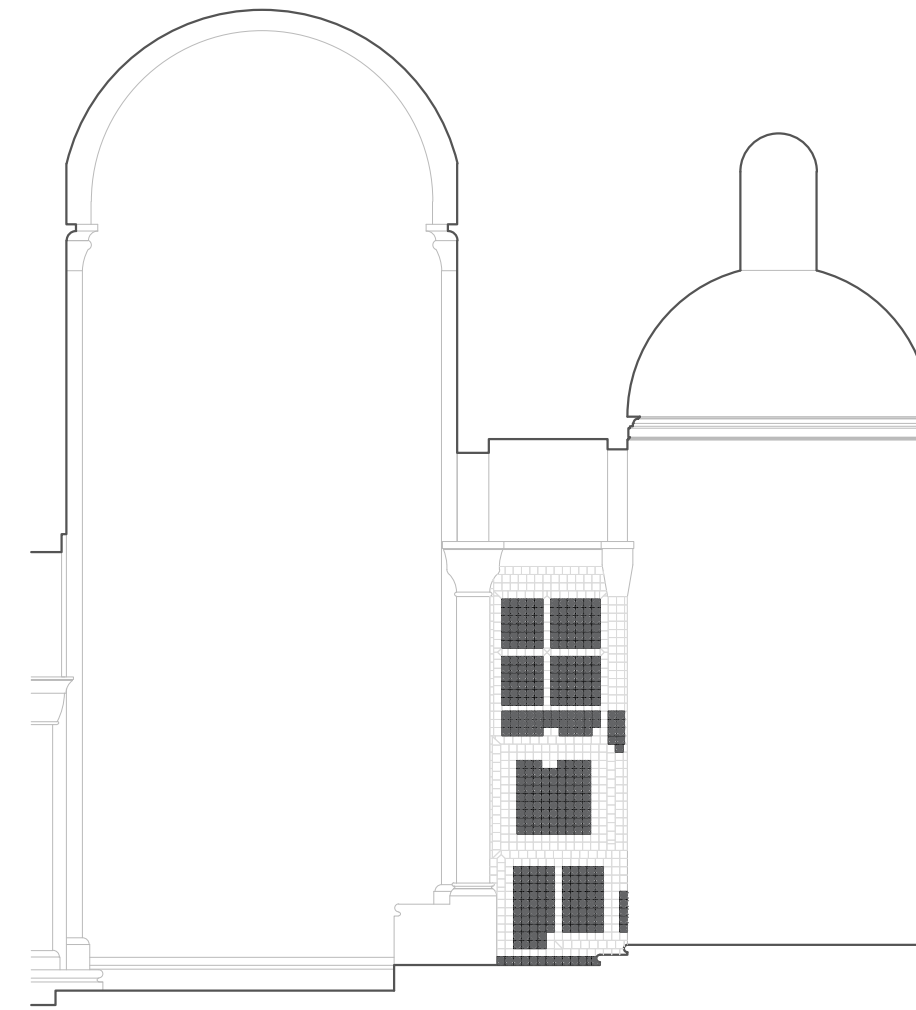
Fig. 270: painel lateral direito da Capela do Santíssimo Sacramento no qual o Padrão 09 é utilizado com grande destaque.



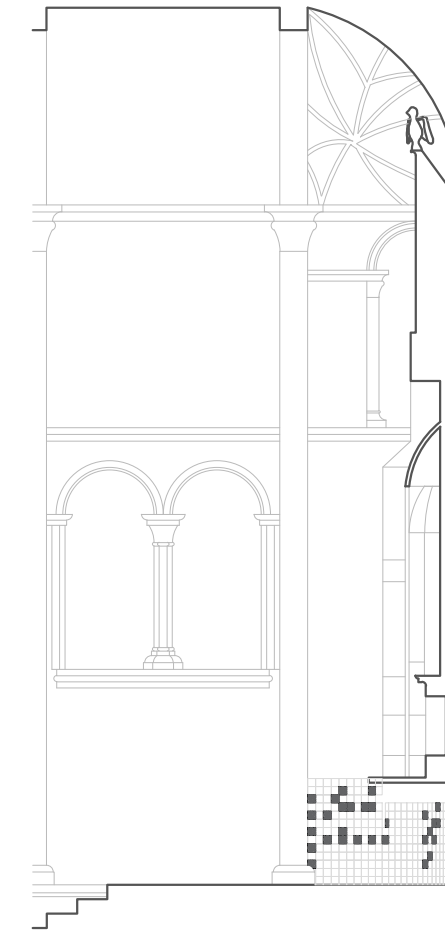
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



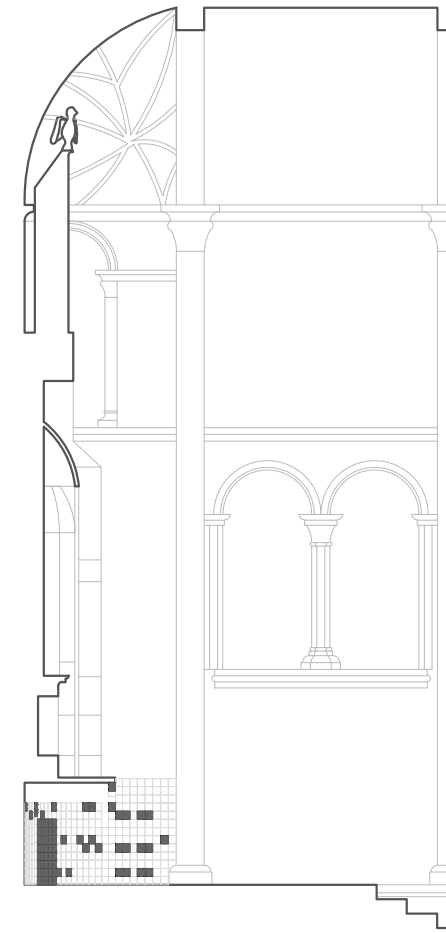
Altar de São Pedro



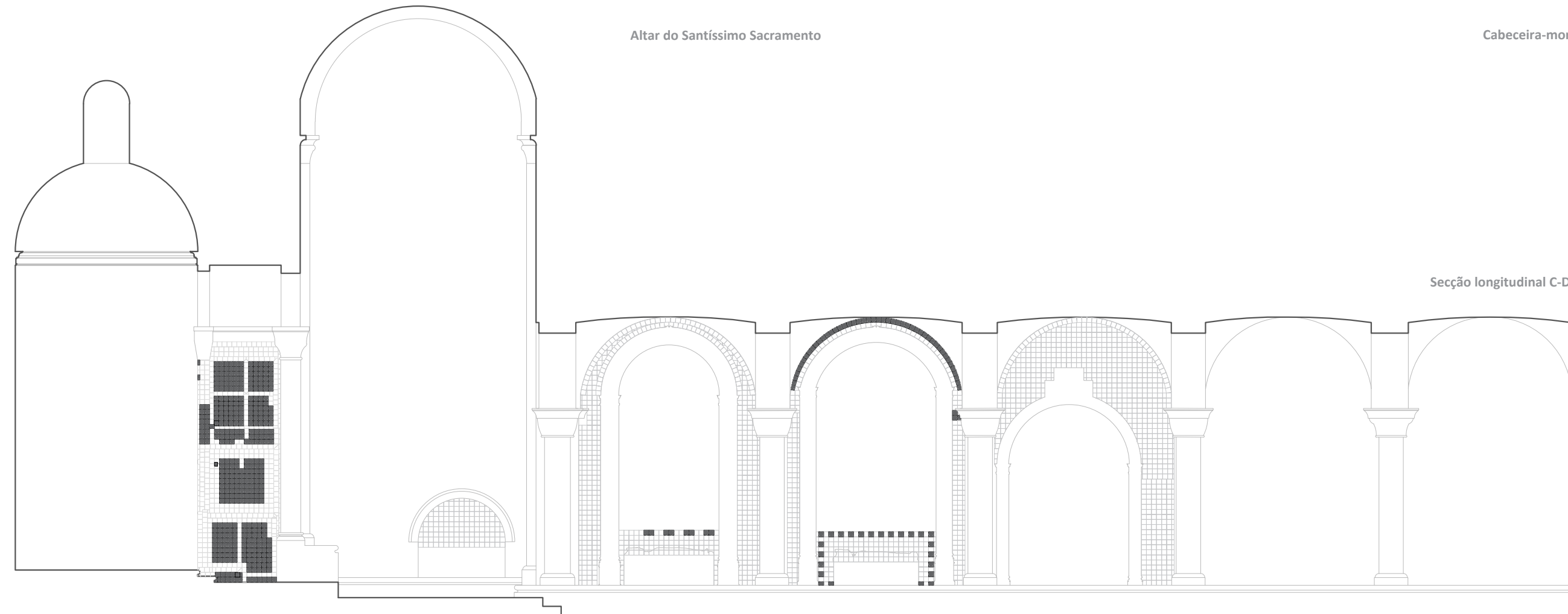
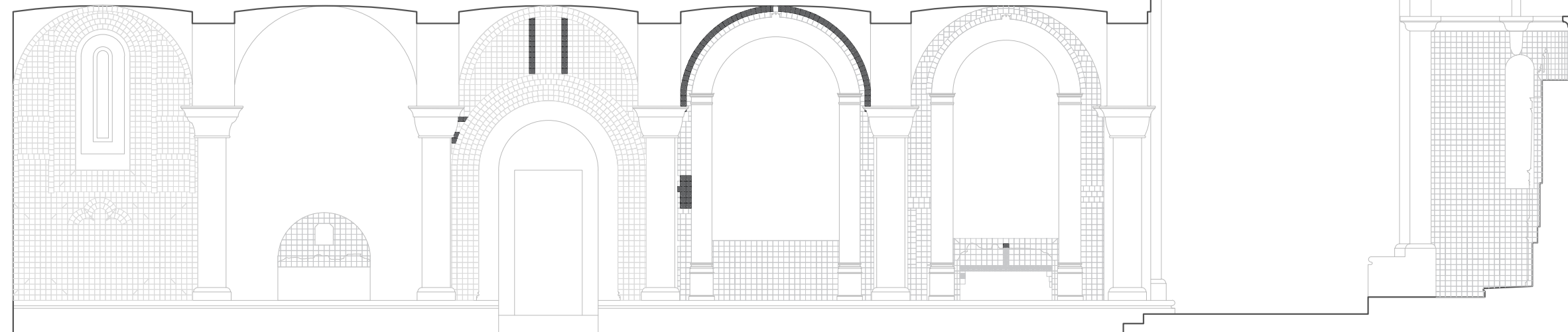
Altar do Santíssimo Sacramento



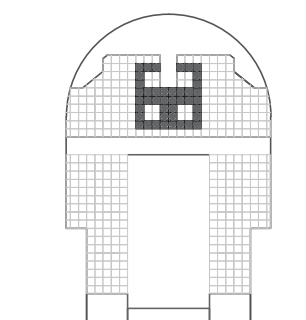
Cabeceira-mor



Secção longitudinal A-B

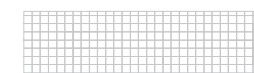


Secção longitudinal C-D



Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



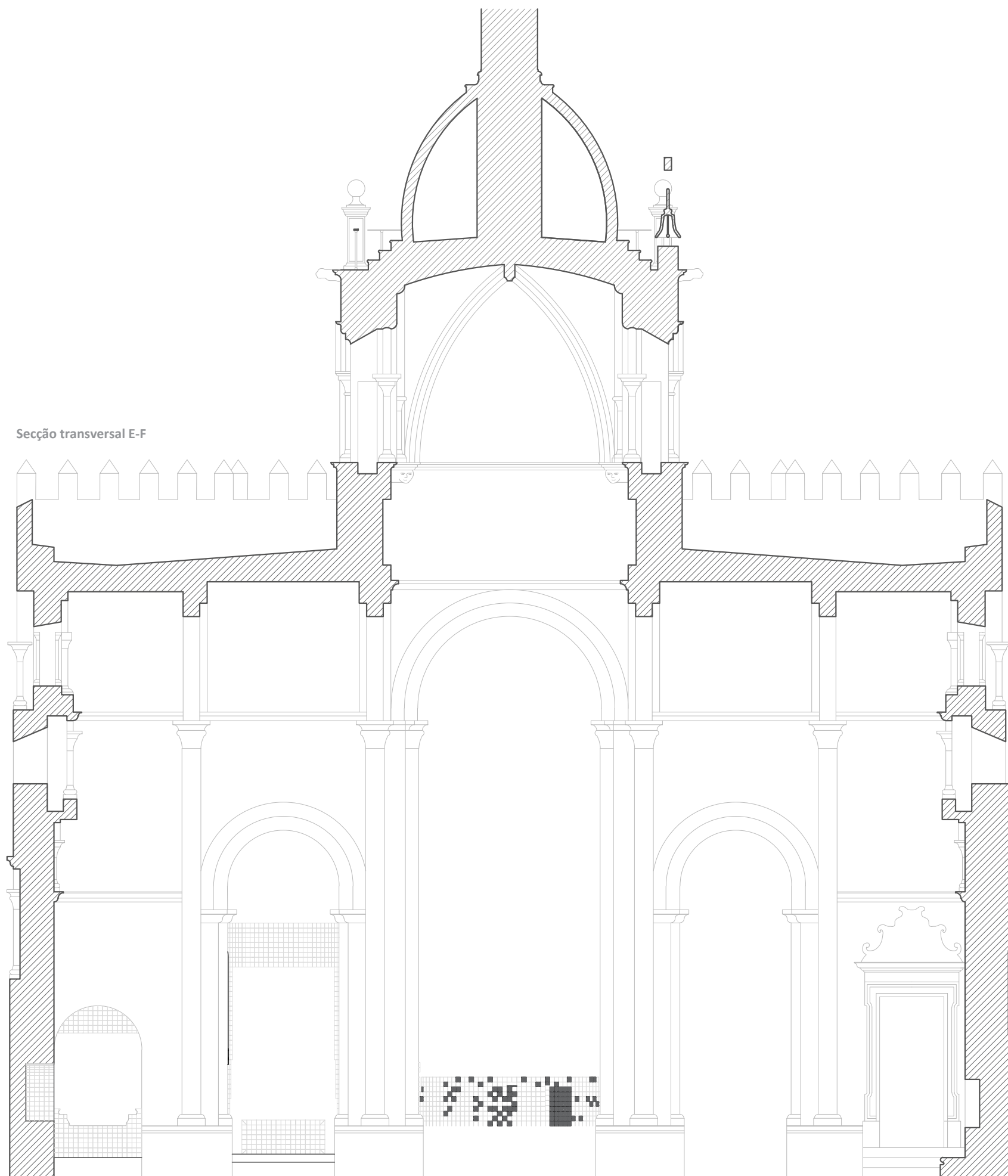
Cobertura do Altar de Santa Clara



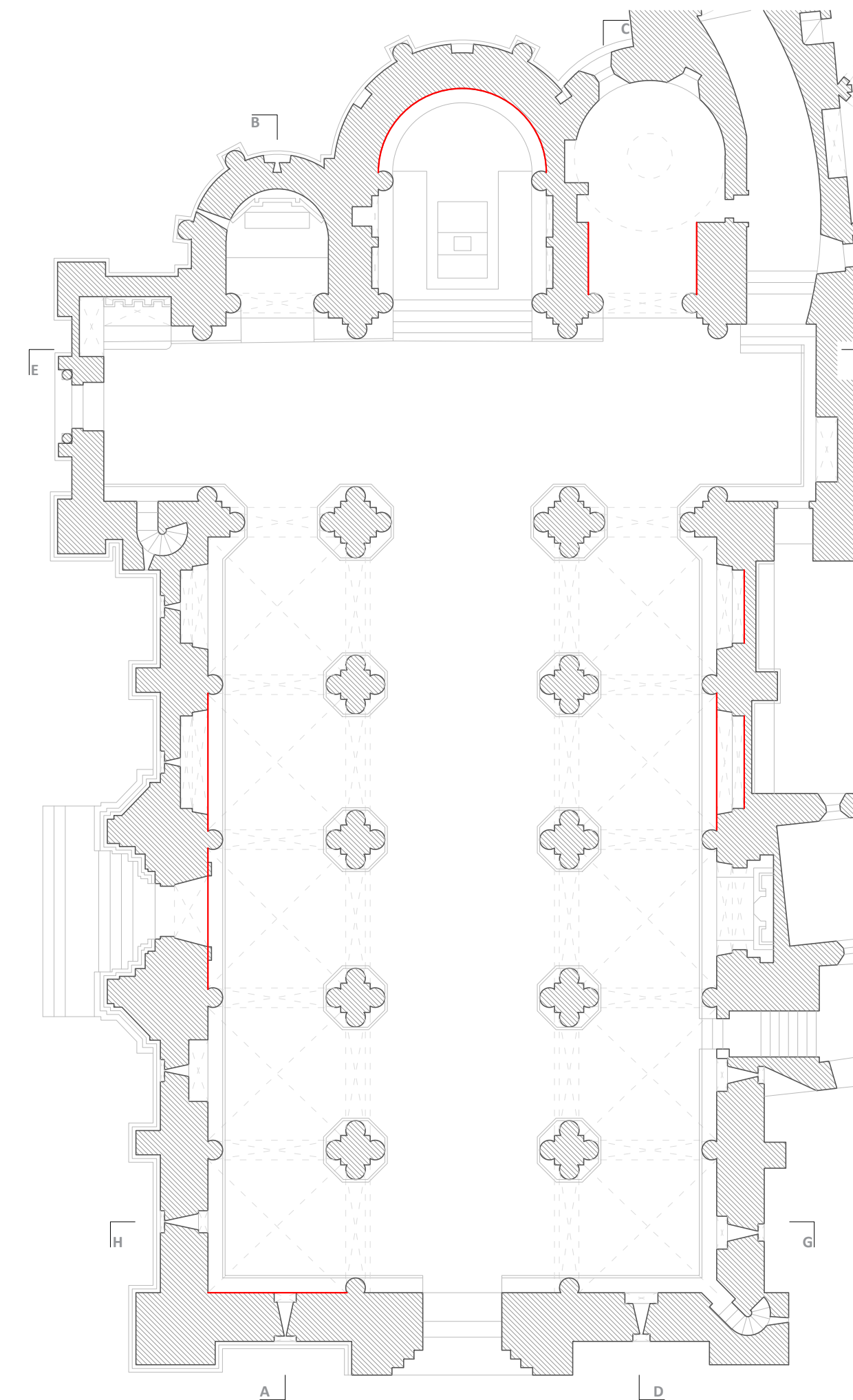
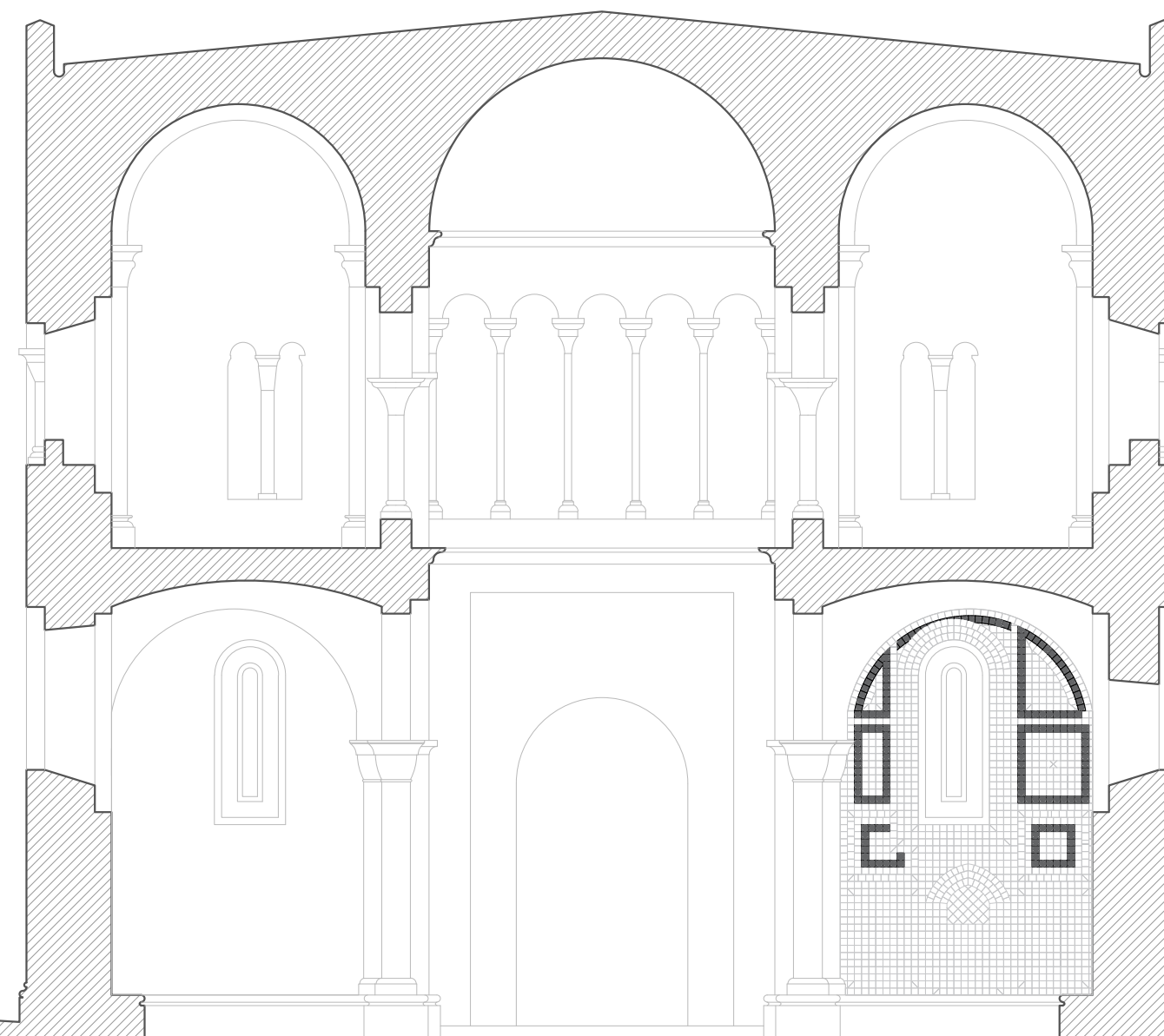
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins

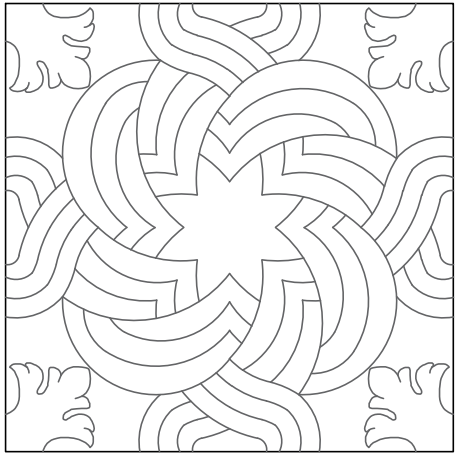


Secção transversal E-F



Secção transversal G-H



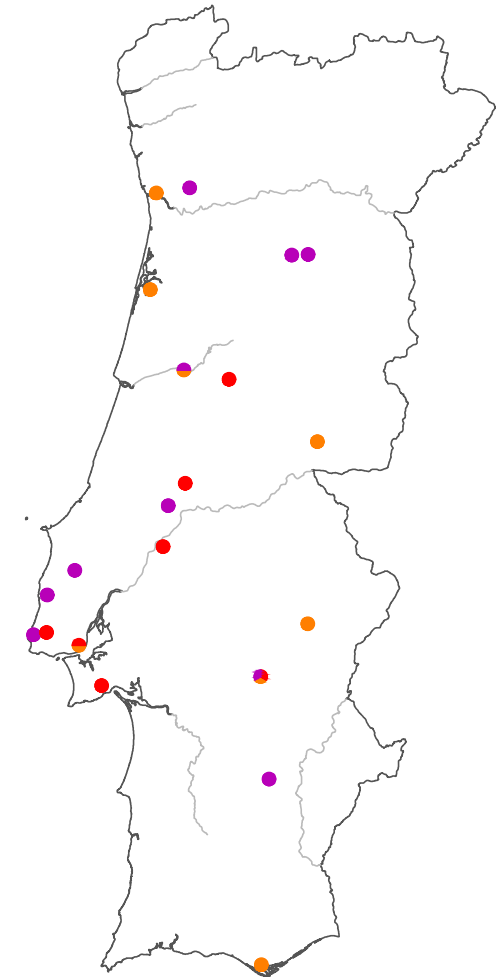


A composição decorativa deste padrão está na continuidade da tipologia designada por 09, sendo que ao invés do anterior que tem aquelas quatro laçarias entrelaçadas, este tem um conjunto de 12 com a mesma estrutura que o anterior, a flor central desaparece enquanto as folhas exteriores se tornam mais elaboradas. De fabrico tipicamente sevilhano, não é por isso de admirar o facto de se ter comprovado que o atelier do ceramista Francisco Niculoso Pisano também produzia este padrão (PLEGUEZUELO, 1992: 184).

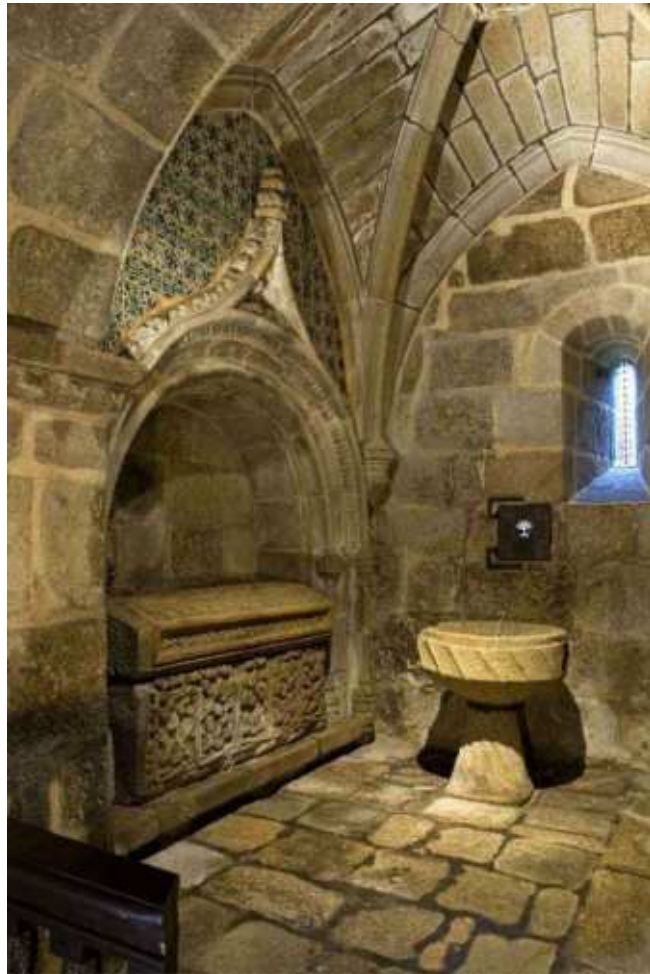
Em termos cromáticos este padrão apresenta várias variantes, a primeira, e mais comum, consiste na aplicação de negro, melado e azul nas laçarias, enquanto que as restantes utilizam diferentes cores de forma a criar efeitos visuais bastante distintos.

Em termos religiosos o exemplo arquitectónico mais expressivo é o Convento de Nossa Senhora da Conceição em Beja que tem um vasto conjunto deste padrão, intercalados com outros modelos (MANGUCCI, 2017: 298). No antigo Convento do Bom Jesus de Valverde em Évora existe um banco cujas costas estão forradas com vários azulejos quinhestistas, entre eles, vários exemplares deste padrão (GONÇALVES, 2019: 168). A norte do Rio Tejo foi possível identificar este padrão na Igreja do Salvador em Torres Novas (GONÇALVES, 2019: 198), bem como na Igreja de Santo André em Ferreira de Aves (GONÇALVES, 2019: 200) e ainda na Igreja de Santa Maria do Monte em Sintra (HAUPT, 1924: 129). Tanto a Igreja Matriz de Santo Eusébio em Aguiar da Beira, como o Mosteiro de Cete, e ainda a Igreja de Nossa Senhora da Oliveira em Sobral da Abelheira ⁴⁷ apresentam este padrão, tratando-se, muito provavelmente, de exemplares *in situ*. Foram ainda identificados pequenos conjuntos, alguns já descontextualizados, na Igreja de Santa Susana no Maxial ⁴⁸, na Capela de São Sebastião em Lisboa ⁴⁹ e na Igreja de Nossa Senhora da Assunção em Colares, região de Sintra. No Posto de Turismo de Tomar, foram reaproveitados azulejos provenientes tanto da capela de São Miguel, como do Convento de Olhalvo, no qual existem vários exemplares com este padrão (SIMÕES, 1990: 136).

Este padrão teve maior aceitação na arquitectura civil do que religiosa, ou pelo menos, sobrevivem mais exemplares neste contexto. Apesar desta realidade, só foram identificados dois locais que ainda conservam os respectivos exemplares *in situ*. O primeiro é a Cisterna do Pombal em Góis que tem vários exemplares nas paredes laterais da mesma (GOULÃO, 1986: 146).



- Legenda
- Arquitectura Religiosa
 - Arquitectura Civil
 - Núcleos Museológicos



Similar

Fig. 271: Aveiro - Casa Museu Almeida Moreira

Variantes

Fig. 272: Sobral da Abelheira - Igreja de Nossa Senhora da Oliveira (fotografia de Vitor Rafael de Sousa)

Fig. 273: Palácio Nacional de Sintra

Fig. 274: Lisboa - Colecção particular

Fig. 275: Frontal de altar da Igreja de Nossa Senhora da Oliveira em Sobral da Abelheira, no qual o Padrão 10 é utilizado para forrar integralmente (fotografia de Vitor Rafael Sousa).

Fig. 276: Capela da pia de água benta do Mosteiro de Cete, com um dos túmulos laterais forrados com azulejos que intercalam o Padrão 10 e 35.

Fig. 277: Painel aplicado no lado direito da mesa de altar da capela do Palácio Nacional de Sintra, tendo o Padrão 10 aplicado em formato de quadra e misturado com outros azulejos.

Fig. 278: Quadra do Padrão 10 exposta no Casa Museu Almeida Moreira em Aveiro.



O segundo exemplo é a Quinta da Bacalhoa em Azeitão que tem vários exemplares utilizados na zona dos jardins e intercalados com azulejos enxaquetados (RASTEIRO, 1895: Fig.19). Em termos de azulejos descontextualizados foram identificados exemplares na Casa do Cipreste em São Pedro de Sintra ⁵⁰, bem como no Palácio Cordovil em Évora. Na Casa dos Patudos em Alpiarça também se conservam vários exemplares com provável origem na Sé Velha de Coimbra. Descrevendo agora os exemplares registados em contexto arqueológico, mas mantendo a relação com a cidade de Évora, no âmbito de intervenções no actual Largo 1.º de Maio, foram exumados fragmentos deste padrão associados ao antigo Paço Real. Na cidade de Lisboa foram recolhidos exemplares no Castelo de São Jorge e que actualmente estão expostos no respectivo núcleo museológico, no mesmo sentido, foram encontrados azulejos com este padrão no antigo Palácio dos Condes de Penafiel (BARGÃO, FERREIRA, 2017: 1775).

Encontrando-se igualmente bem representado em contexto museológico, o primeiro exemplo a ser referenciado é o Museu Nacional do Azulejo ⁵¹ que contém vários exemplares expostos. Vários outros museus nacionais como o Museu de Alberto Sampaio no Porto ⁵², o Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo em Évora ⁵³, ou ainda o Museu Nacional Machado de Castro em Coimbra tem vários exemplares nas suas colecções, sendo que muitos deles estão guardados em depósito (ALARCÃO, et al, 2005: 137). Registaram-se também nas colecções do Museu Francisco Tavares Proença Júnior em Castelo Branco ⁵⁴, ou a Casa Museu Almeida Moreira em Aveiro que expõem também alguns exemplares de proveniência desconhecida. O último exemplo identificado foi o já referenciado Banco de Materiais no Porto (ROCHA, 2015:133).

No registo das colecções particulares, foi identificado tanto na Colecção Berardo (PLEGUEZUELO, 2020: 94), como na Colecção António Macedo Ramalho de Ortigão (LOPES, 2018: 35), ambos sem registo da respectiva proveniência.

Registando-se 209 exemplares deste padrão em toda a Sé Velha de Coimbra, a sua colocação é bastante diversa apresentando uma grande versatilidade quanto à sua interpretação. No caso dos dois painéis que se encontram do lado esquerdo da porta de entrada, optou-se por se utilizar este padrão enquanto elemento pontual, ou seja, no primeiro painel ele é utilizado

como elemento de charneira em torno de duas quadras de azulejos, enquanto no segundo foi utilizado como rodapé da falsa porta trilobada que aí foi desenhada.

A Porta Especiosa utiliza estes azulejos de forma mais linear, tendo-se sido utilizado para compor uma a moldura que se desenha em torno do arco central. Da mesma forma, no Altar de Santa Úrsula optou-se por se criar uma composição geométrica centralizada com este azulejo para depois se organizarem os vários azulejos em torno deste elemento. Tendo uma utilização semelhante, mas não igual, o altar da Capela de São Pedro utiliza este azulejo em pequenos painéis que servem como elementos centrais do mesmo.

De forma mais esporádica e confusa o rodapé da capela-mor regista alguns exemplares dispersos irregularmente ao longo da sua extensão, não tendo qualquer lógica ou intenção visível. O Altar de Santo António e o Altar de São Pedro têm cada um deles um azulejo colocado de forma descuidada e sendo certamente elementos que não estão nos seus locais originais.

⁴⁷ - Identificados pelo arqueólogo Vítor Rafael de Sousa.

⁴⁸ - Identificados e actualmente em estudo pelo arqueólogo Vítor Rafael de Sousa.

⁴⁹ - Identificados pelo arqueólogo Vítor Rafael de Sousa.

⁵⁰ - Identificados pelo arqueólogo Vítor Rafael de Sousa.

⁵¹ - Código de Inventário, “MN Az 85 Az”, consultado na página <https://tinyurl.com/5dne5b27>, no dia 19 de Abril de 2022.

⁵² - Código de Inventário, “MAS A 17 (10)”, consultado na página <https://tinyurl.com/2p8w72y6no> dia 19 de Abril de 2022.

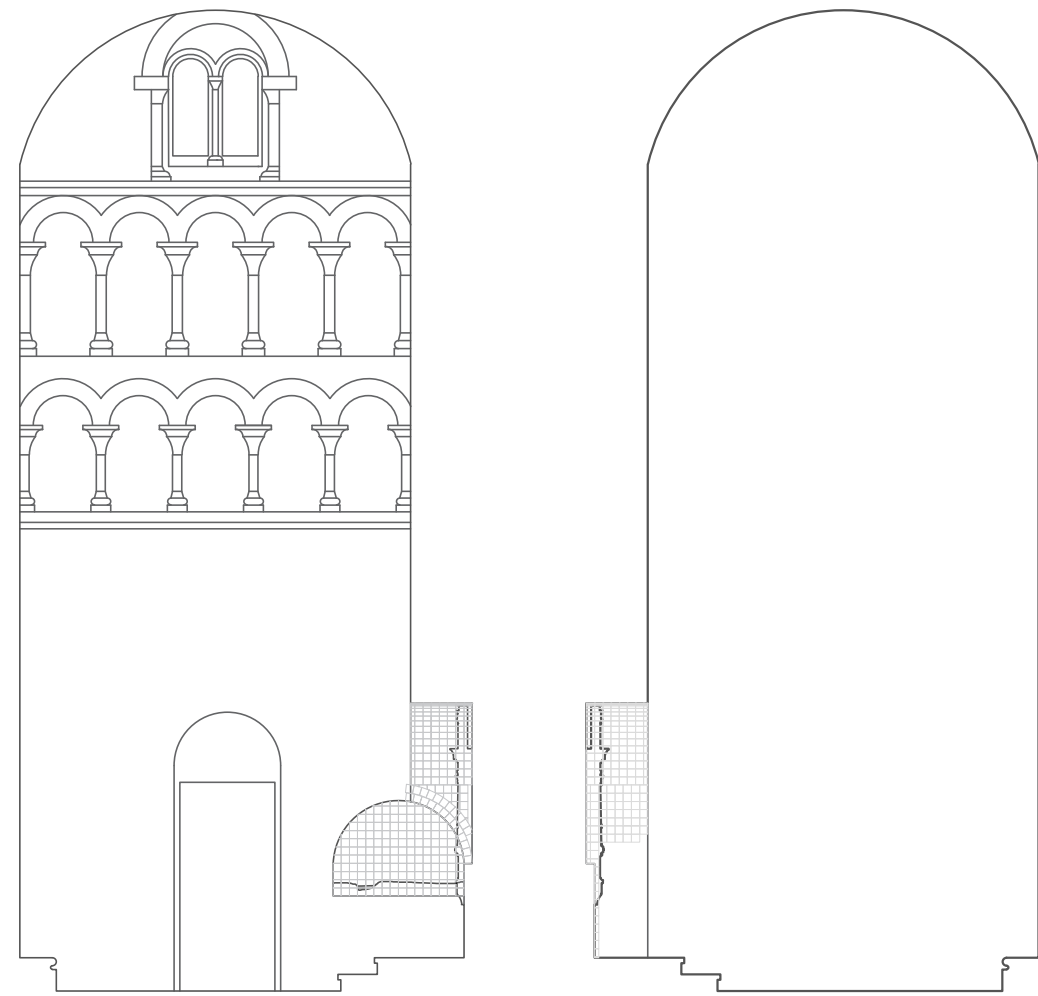
⁵³ - Código de Inventário, “ME 1655/2”, consultado na página <https://tinyurl.com/yvy637sm>, no dia 19 de Abril de 2022.

⁵⁴ - Código de Inventário, “S1.18 MFTPJ”, consultado na página <https://tinyurl.com/4aav899w>, no dia 19 de Abril de 2022.

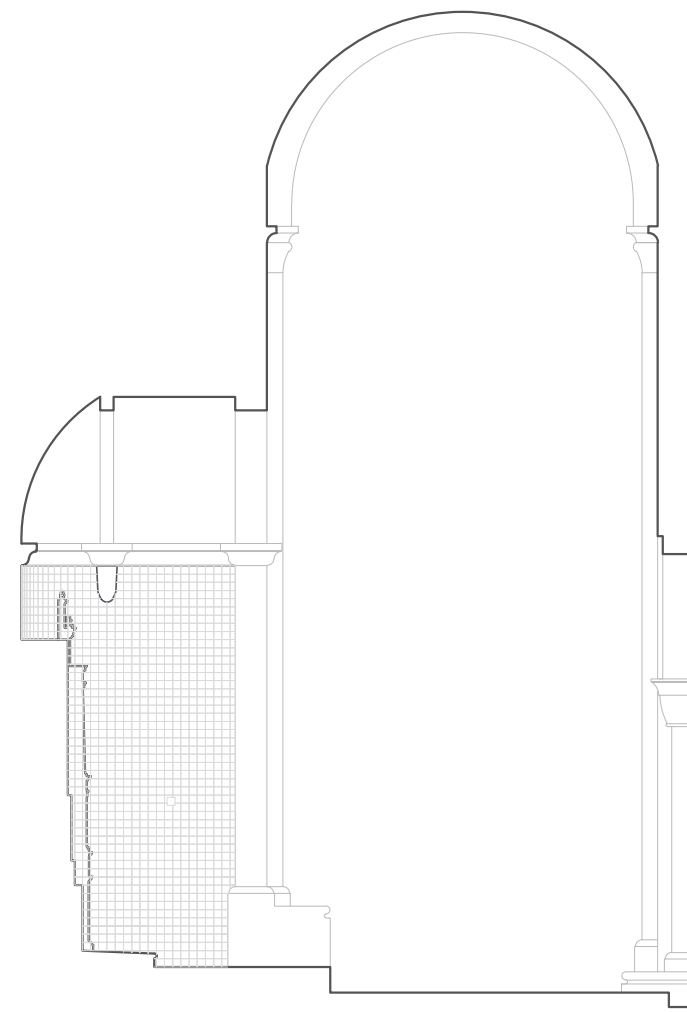
Fig. 279: Frontal de altar da Capela de Nossa Senhora da Conceição, da Sé Velha de Coimbra, no qual foram reaproveitados seis azulejos do Padrão 10, desconhecendo-se a sua original posição.

Fig. 280: Moldura que contorna a Porta Especiosa e que utiliza uma fiada do Padrão 10 de forma contínua.

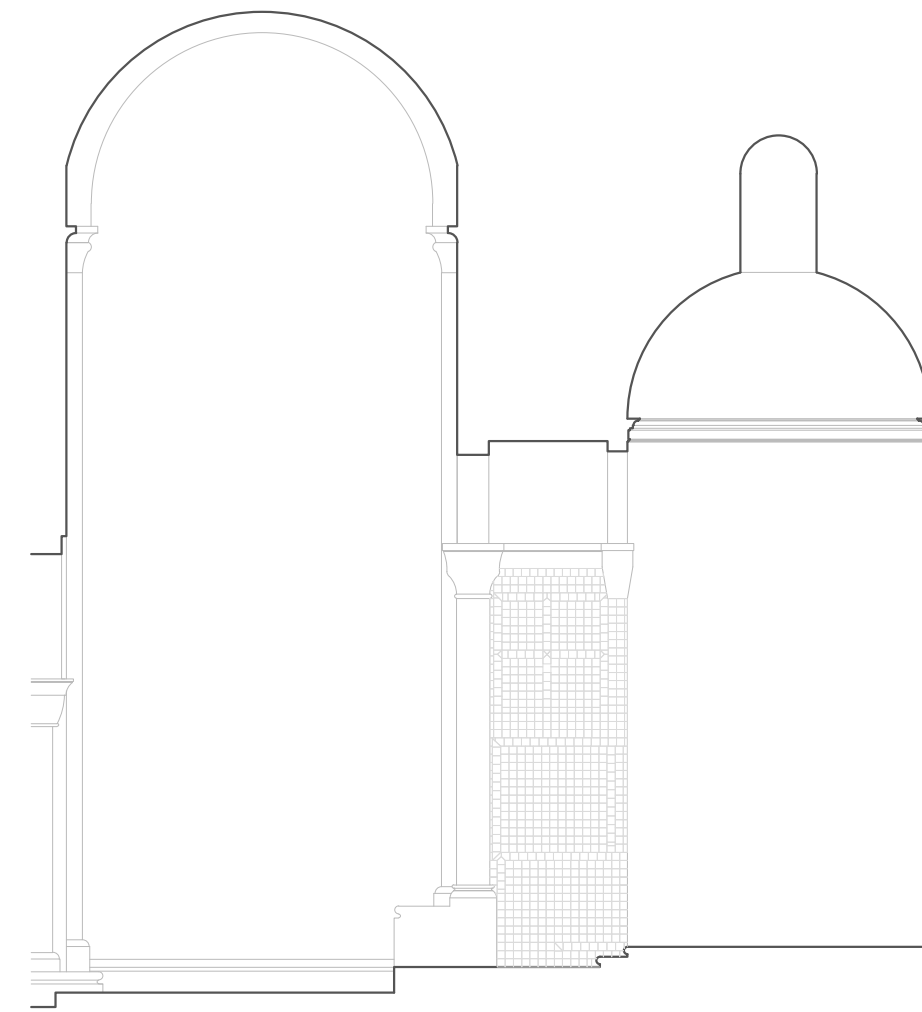




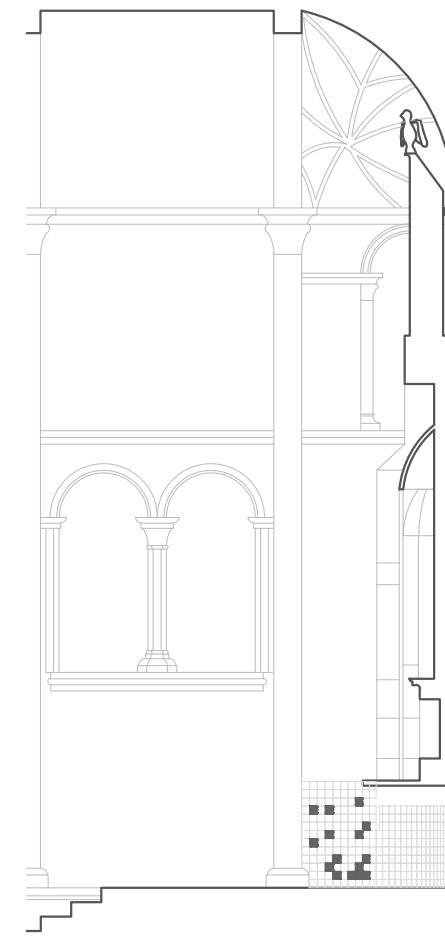
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



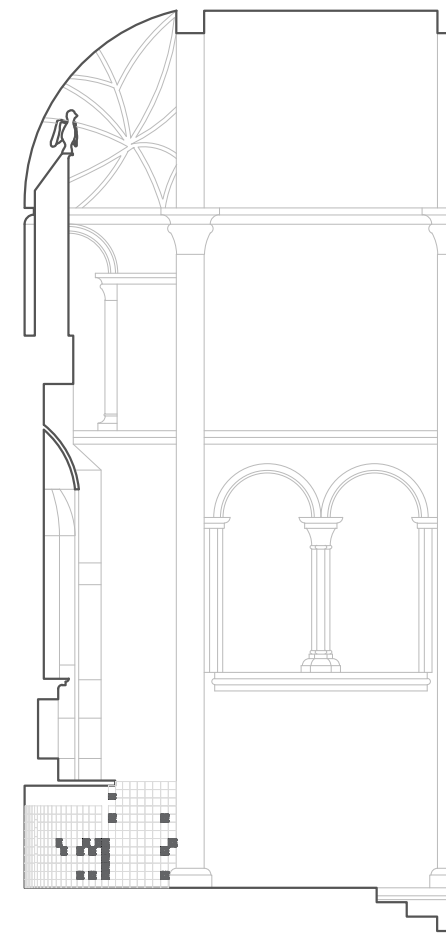
Altar de São Pedro



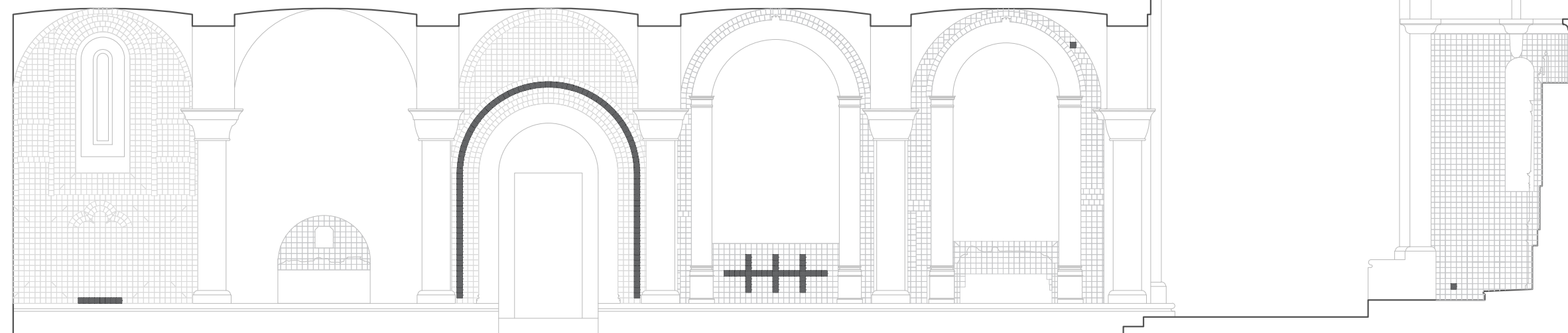
Altar do Santíssimo Sacramento



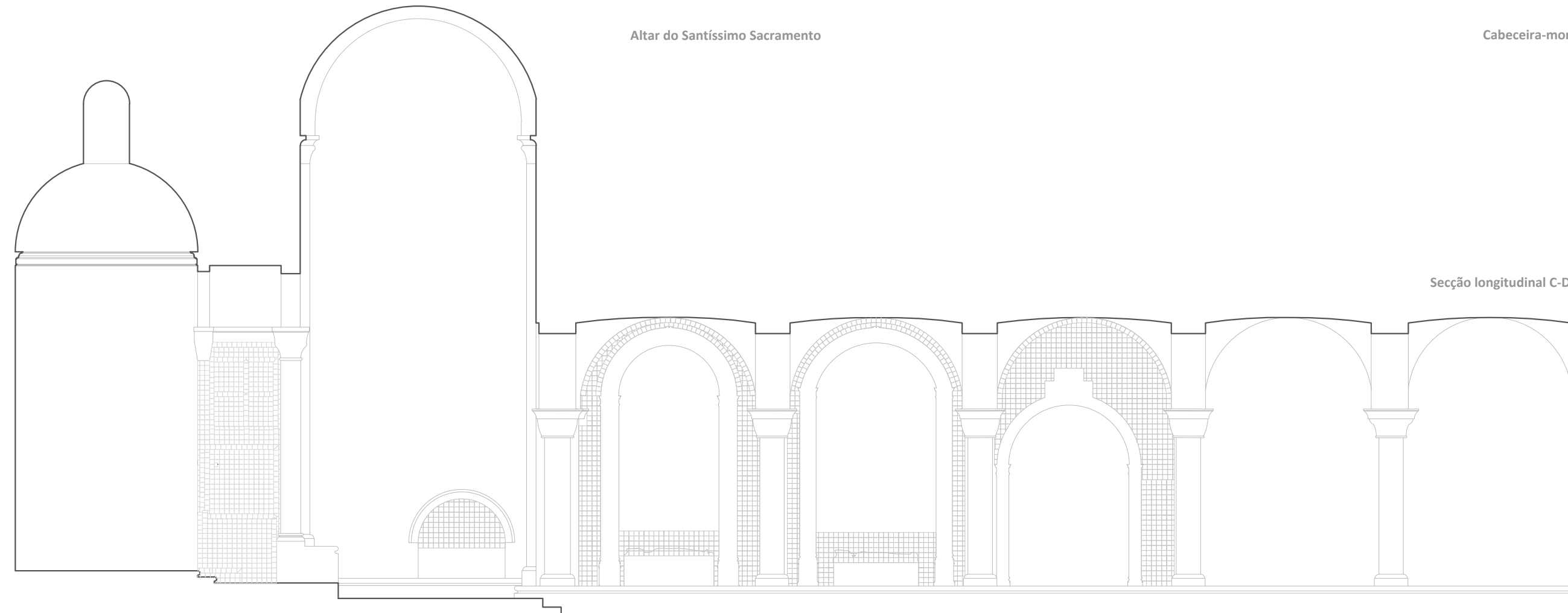
Cabeceira-mor

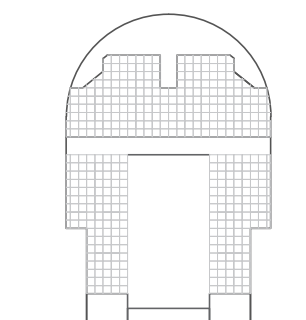


Secção longitudinal A-B



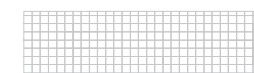
Secção longitudinal C-D





Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



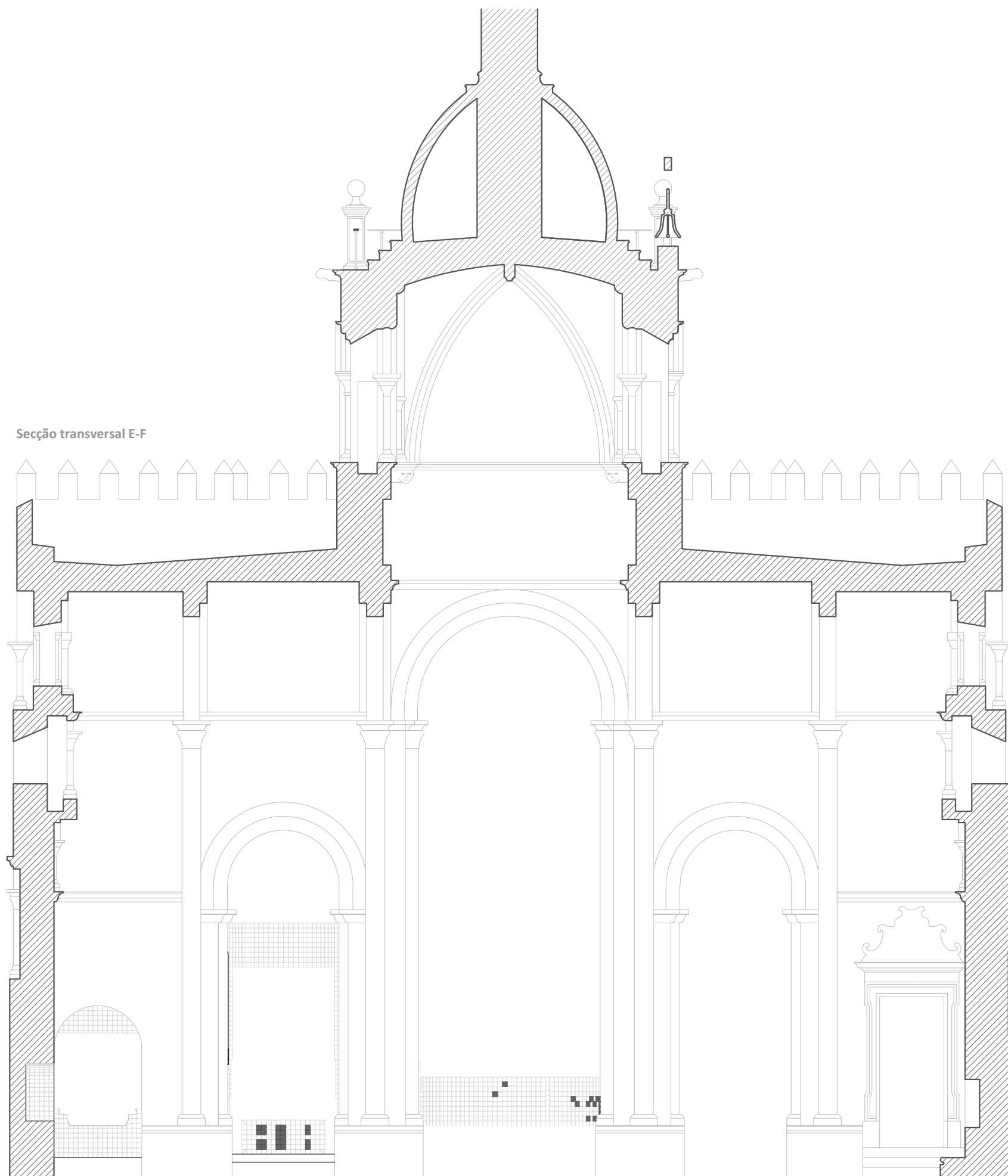
Cobertura do Altar de Santa Clara



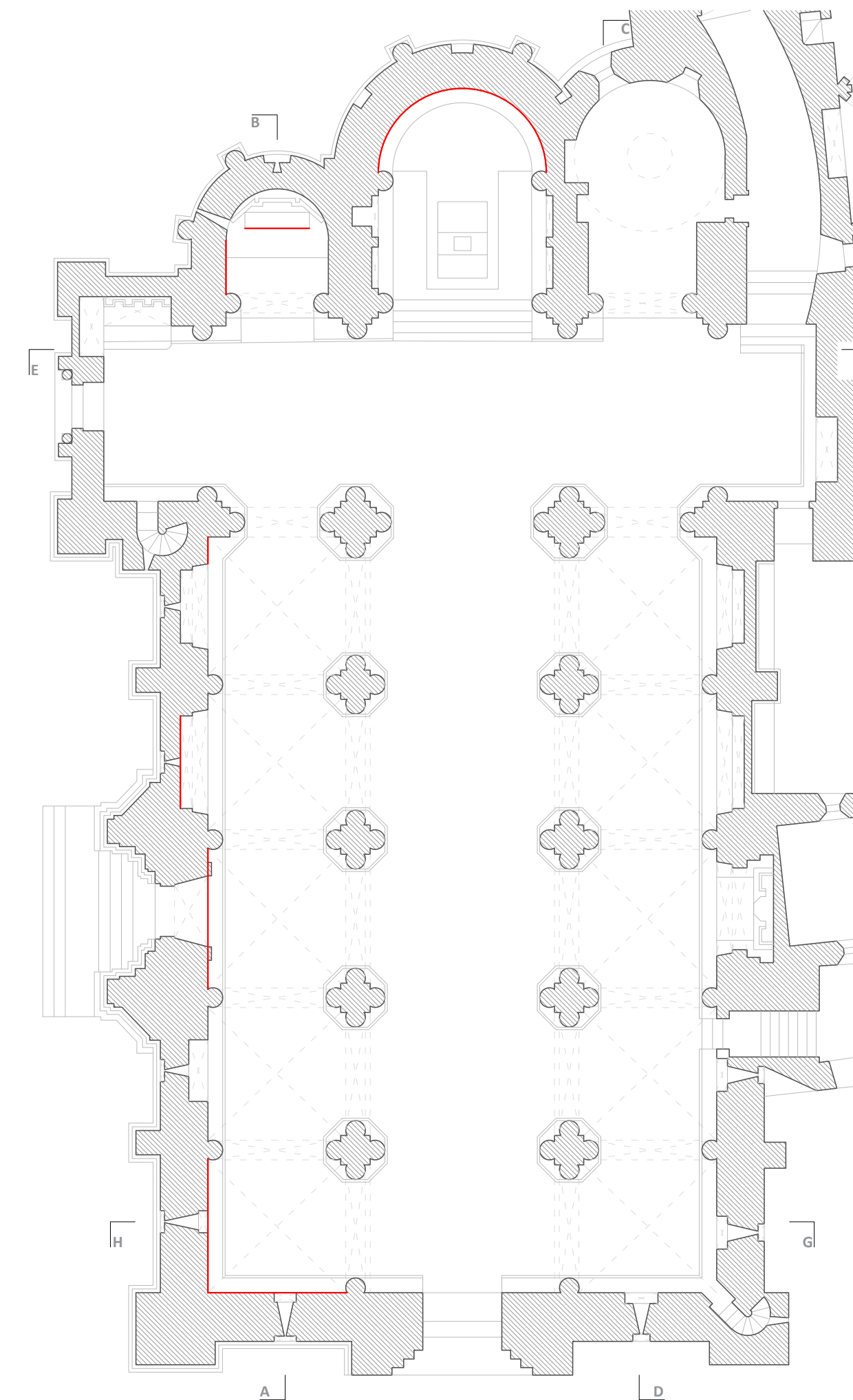
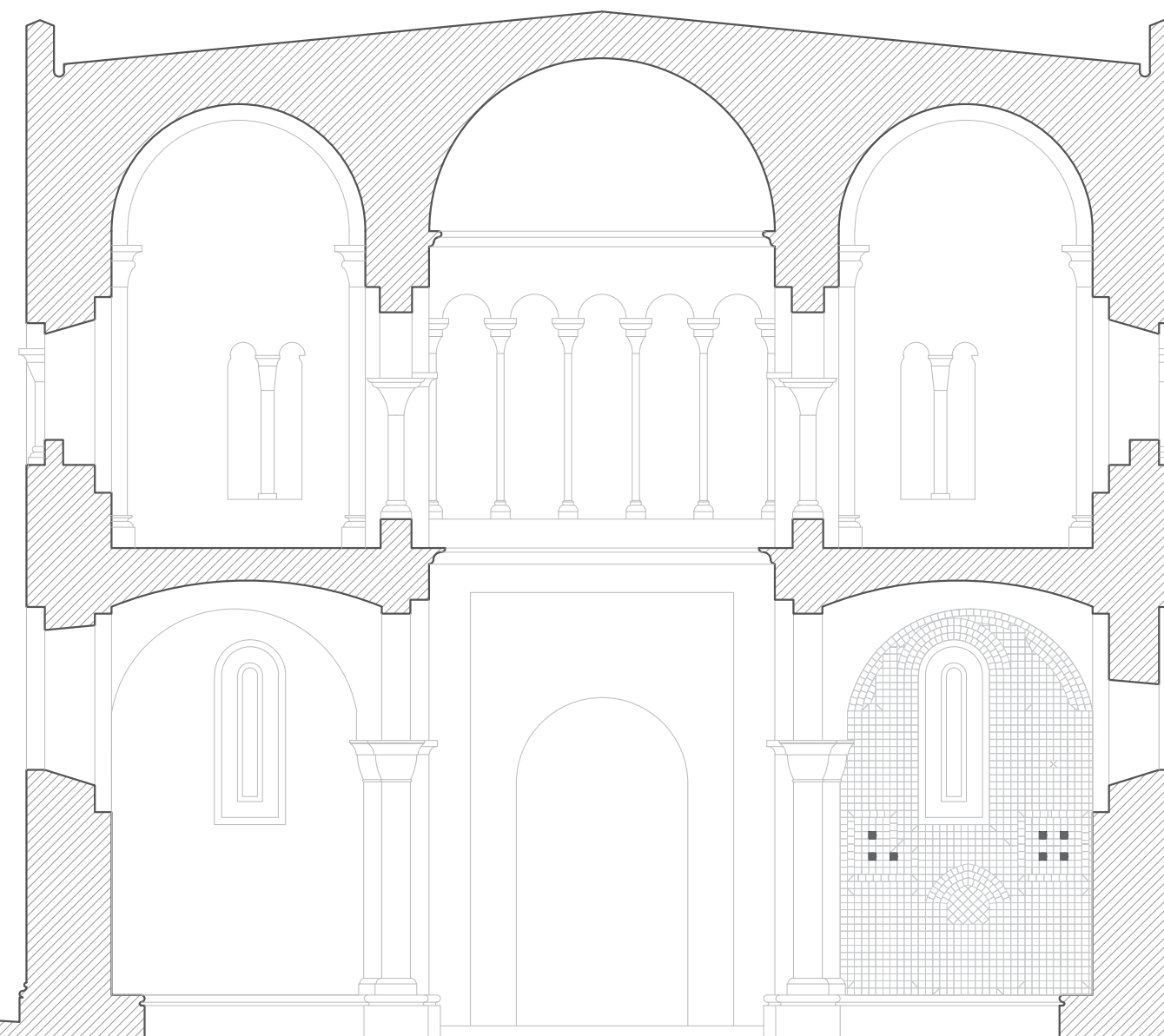
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins



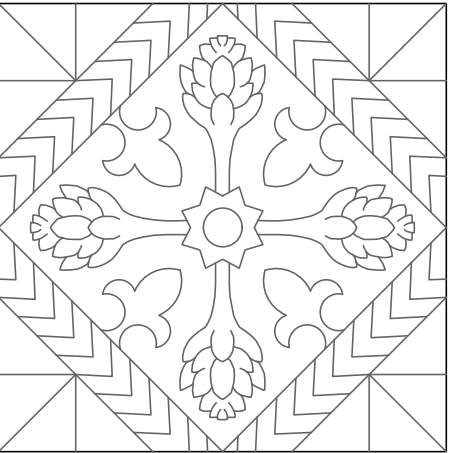
Secção transversal E-F



Secção transversal G-H



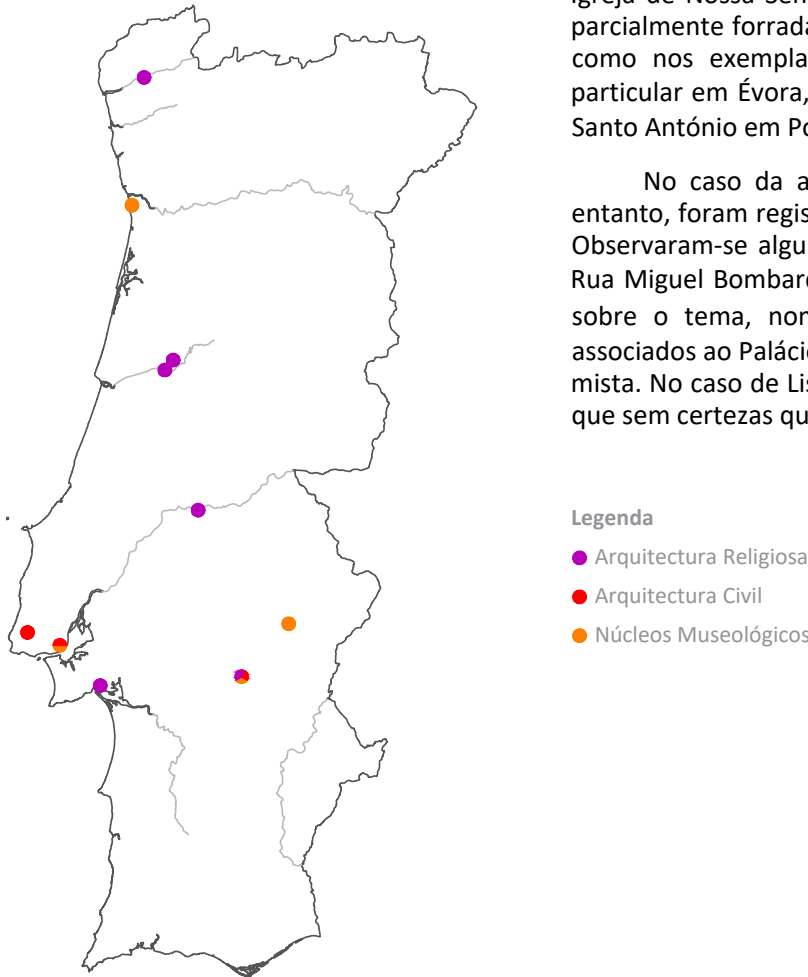
0 1 5m



A estrutura central deste padrão é muito semelhante à tipologia designada por 09 existindo um conjunto de quatro flores dispostas ortogonalmente e com quatro folhas colocadas na diagonal. Estes elementos estão circunscritos por um quadrado que roda 45º em relação ao próprio azulejo, criando uma moldura geométrica que cria um efeito visual bastante distinto quando observado a uma maior distância. Em termos de técnica ele existe tanto em corda-seca, como em aresta, sendo que é também muito comum ser registado em técnica mista. Apesar de não ter sido observado em técnica de majólica, a estrutura decorativa deste azulejo é a vulgarmente denominada “espiga”, ou “maçaroca”, que tanto sucesso fez na seguinte centúria, levanta a possibilidade de ter existido algum tipo de inspiração ou relação entre ambos.

Relativamente aos paralelos registados em arquitectura religiosa, os dois primeiros a ser referenciados, por uma questão de proximidade, são em Coimbra, nomeadamente o Convento de Santa Clara-a-Velha (PERALTA, 2014: 383) e o Mosteiro de Santa Clara-a-Nova. Mantendo ainda o critério da proximidade geográfica, a Igreja de São Paulo em São Paulo de Frades é outro local onde se conservam vários azulejos com esta padronagem (PINTO, 1994: 65). O maior conjunto desta tipologia realizada exclusivamente em técnica de corda-seca é, provavelmente, a Igreja de Nossa Senhora do Castelo em Abrantes cuja parede lateral da capela-mor está assim parcialmente forrada. Tanto no caso do Convento de Jesus em Setúbal (GONÇALVES, 2019: 196), como nos exemplares do Convento do Paraíso, actualmente reaproveitados em habitação particular em Évora, são azulejos em técnica mista. Contrariamente a estes dois, o Convento de Santo António em Ponte de Lima parece resumir-se a exemplares em aresta.

No caso da arquitectura civil não foi possível identificar nenhum exemplar *in situ*, no entanto, foram registados azulejos desta tipologia na Casa do Cipreste em São Pedro de Sintra⁵⁵. Observaram-se alguns exemplares reaproveitados numa lareira de uma habitação particular na Rua Miguel Bombarda na cidade de Évora. A arqueologia tem fornecido informação importante sobre o tema, nomeadamente na cidade de Évora, na qual foram exumados exemplares associados ao Palácio do Vimioso e nas intervenções junto ao Templo Romano, ambos em técnica mista. No caso de Lisboa foram recolhidos fragmentos nas escavações do Templo Romano, ainda que sem certezas quanto à sua proveniência (RUIZ, PAREDES, 2015: 43).



Legenda

- Arquitectura Religiosa
- Arquitectura Civil
- Núcleos Museológicos



Fig. 281: pequeno painel de azulejos que se encontra na zona de entrada do Mosteiro de Santo António em Ponte de Lima.

Fig. 282: arco interno do túmulo de D. Pedro Martins, que está praticamente forrado com um tapete do Padrão 11.

No contexto museográfico os dois únicos museus do qual foi possível identificar este padrão foi o Museu Nacional do Azulejo em Lisboa⁵⁶ e o Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo em Évora⁵⁷. Tanto na Colecção Marciano Azuaga (VINAGRE, 2019: 142), como na Colecção Berardo também se registam vários exemplos deste padrão e em técnicas distintas (PLEGUEZUELO, 2020: 60).

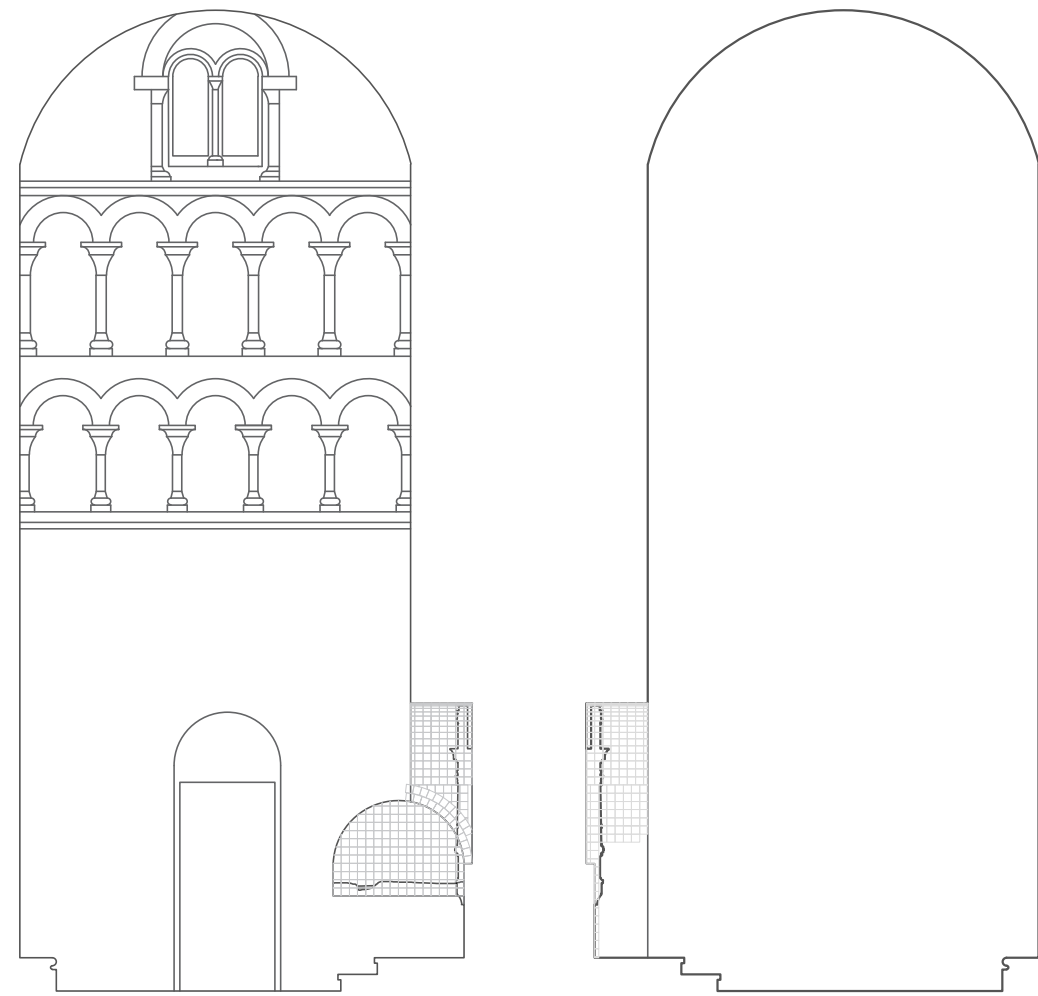
Com apenas 68 azulejos identificados no local de estudo, a sua aplicação *in situ* resume-se ao arco interno do Túmulo de D. Pedro Martins no qual é utilizado este padrão para servir de painel central. O rodapé da capela-mor apresenta uma fiada na vertical com este padrão, tendo mais alguns exemplares dispersos na sua extensão.

55 - Identificados pelo arqueólogo Vítor Rafael de Sousa.

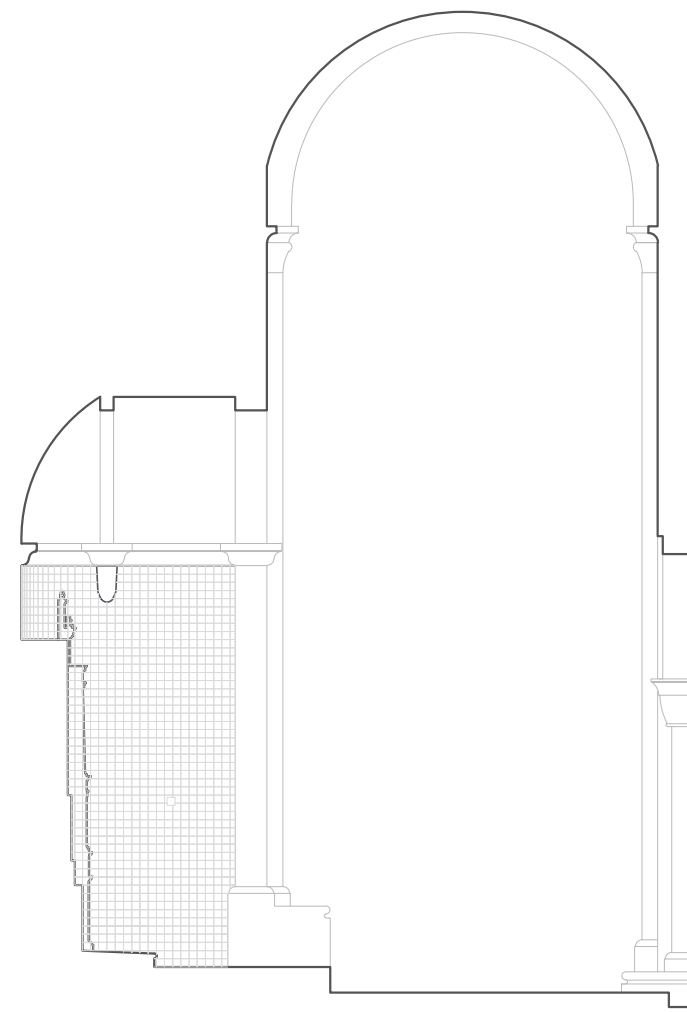
56 - Código de Inventário, “MNAz 41 Az”, consultado na página <https://tinyurl.com/y3jmpr9j>, no dia 19 de Abril de 2022.

57 - Código de Inventário, “ME 1659”, consultado na página <https://tinyurl.com/32zuwc4r>, no dia 19 de Abril de 2022.

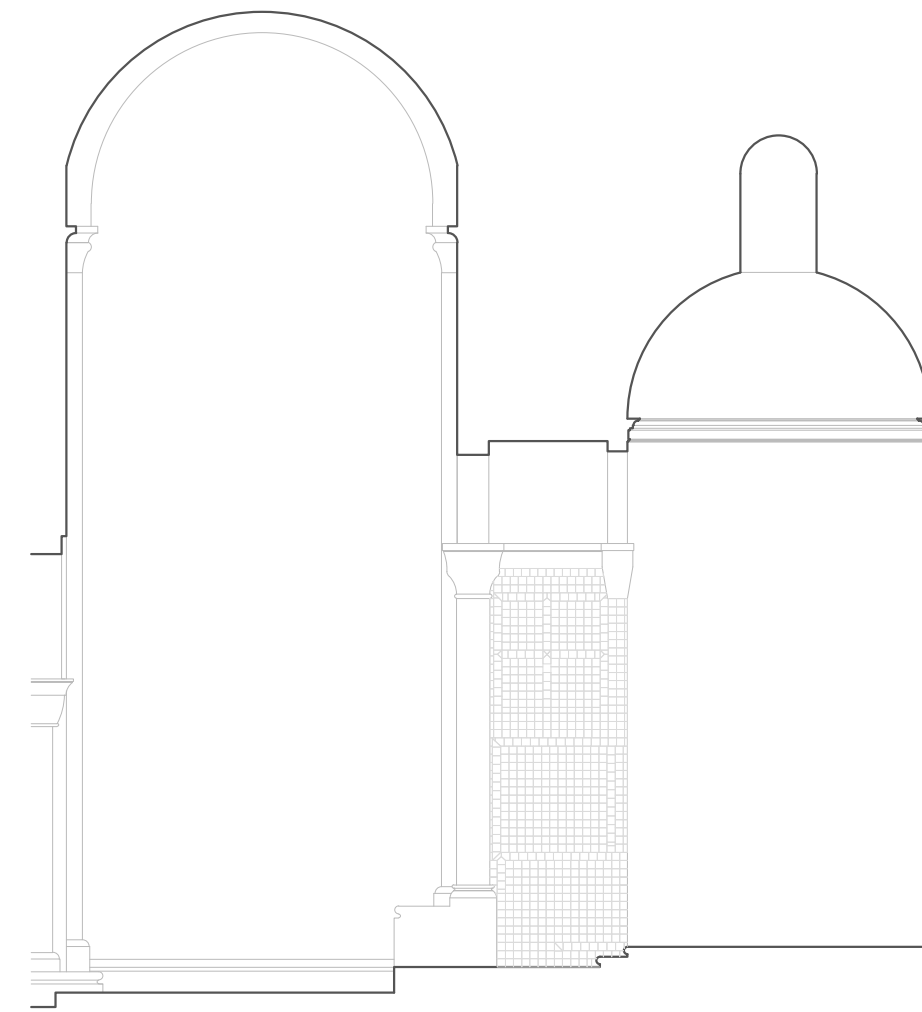




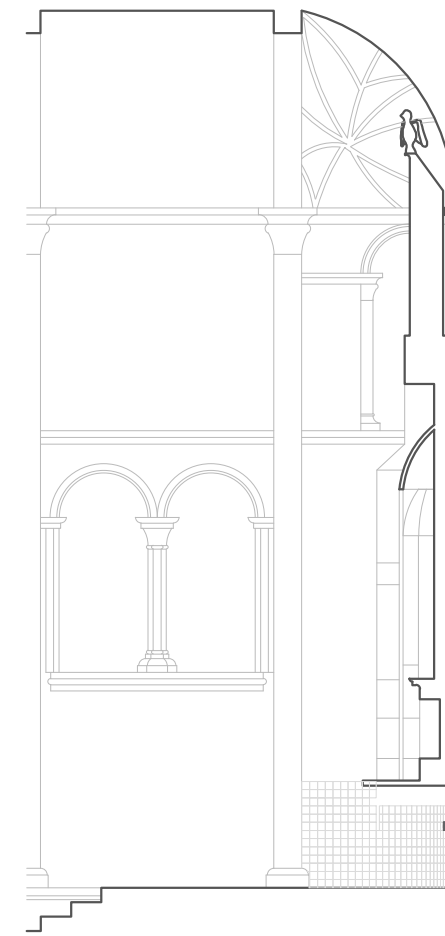
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



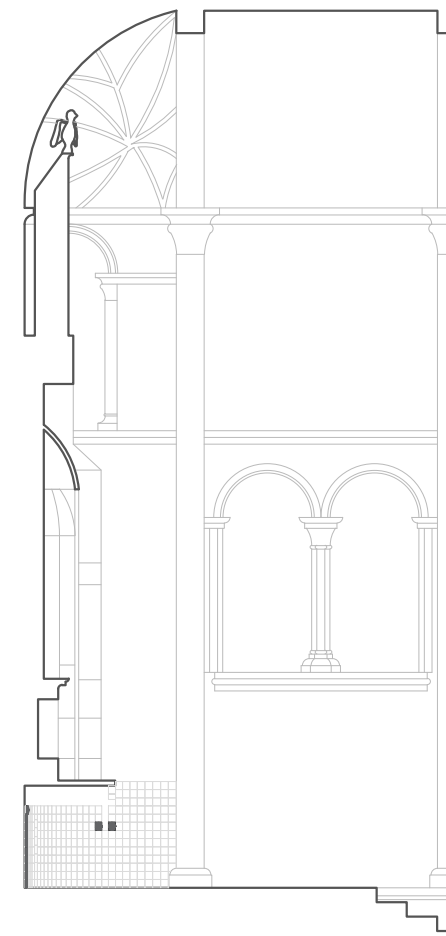
Altar de São Pedro



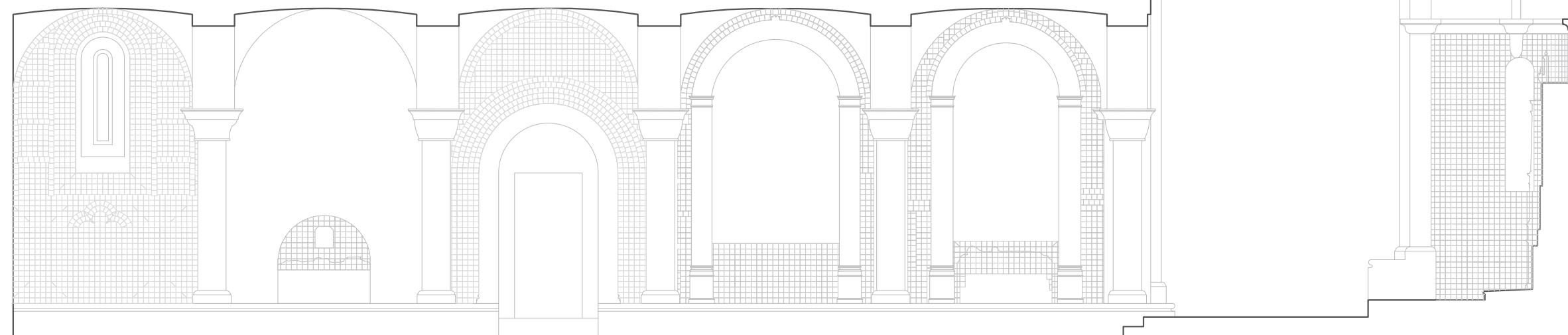
Altar do Santíssimo Sacramento



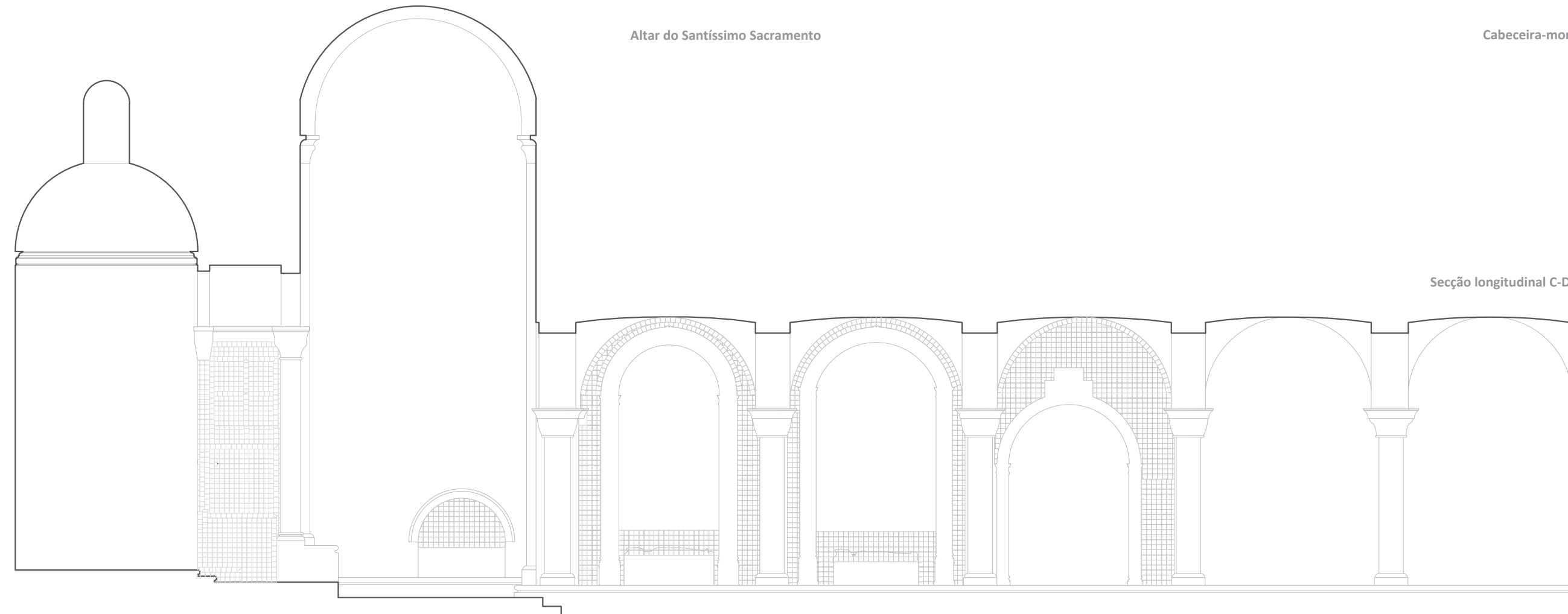
Cabeceira-mor

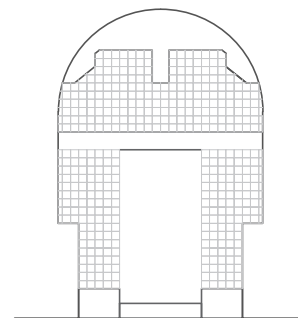


Secção longitudinal A-B



Secção longitudinal C-D





Pavimento da Capela de São Pedro



Arco do Túmulo de D. Egas Fafes

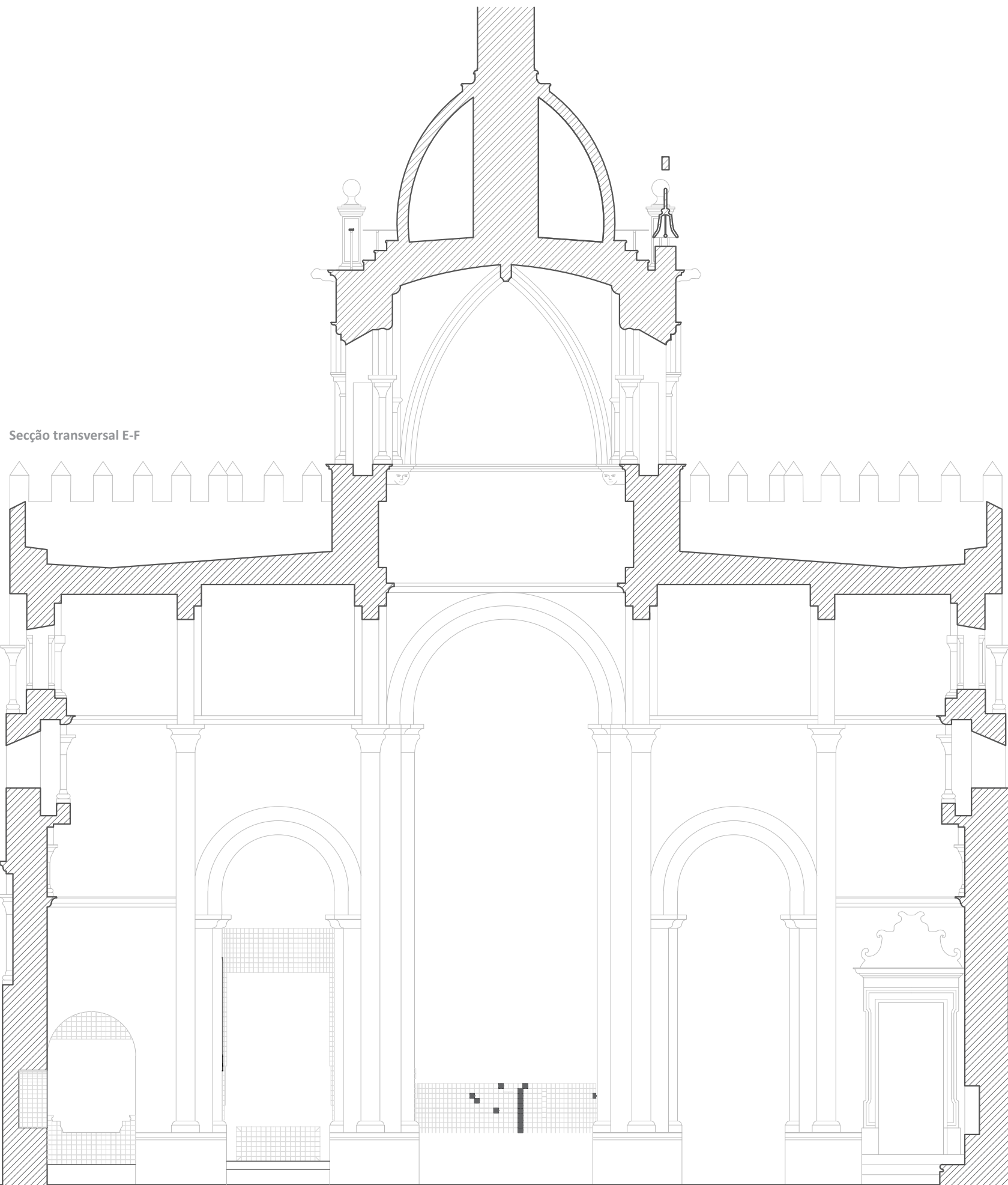


Cobertura do Altar de Santa Clara

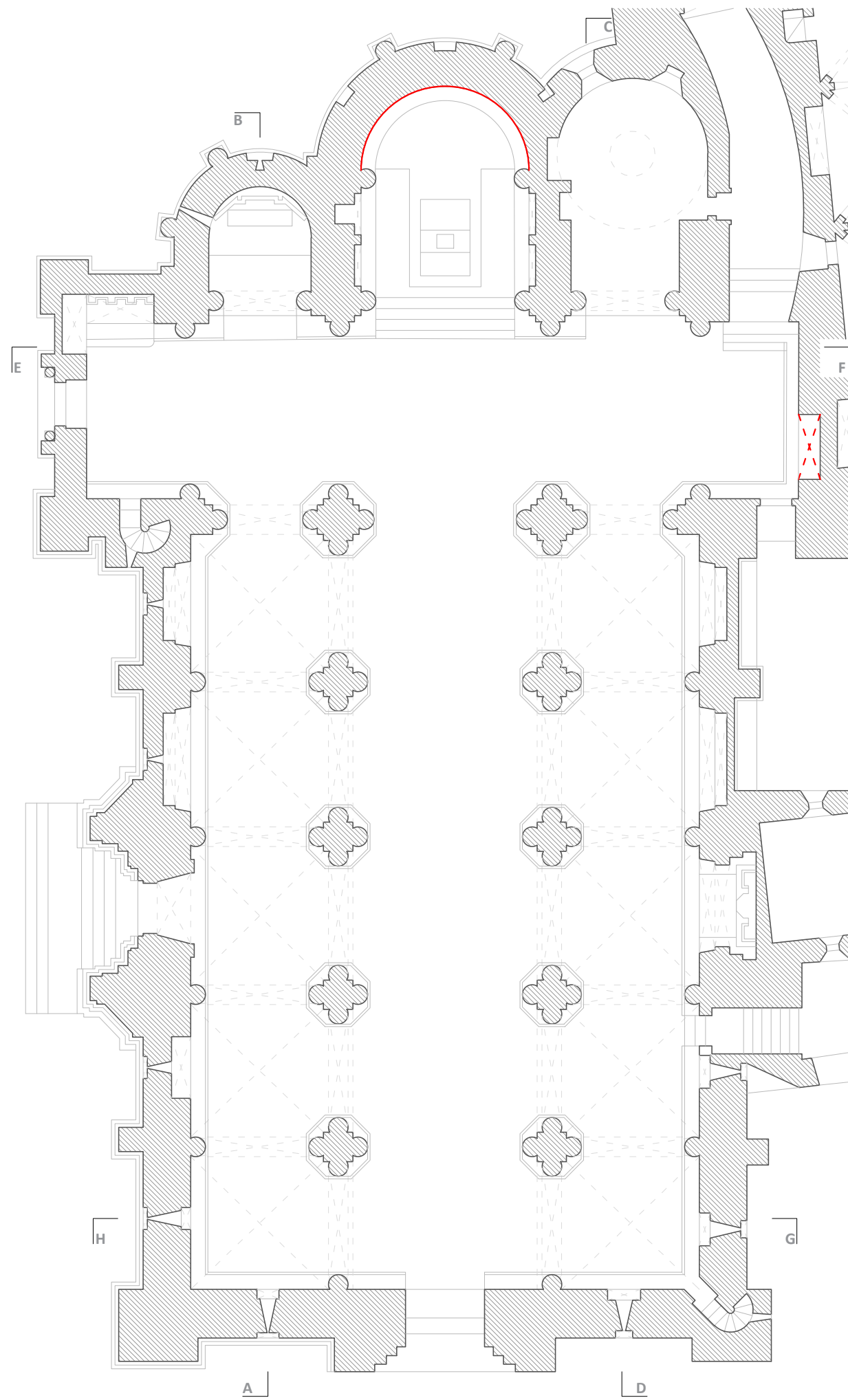
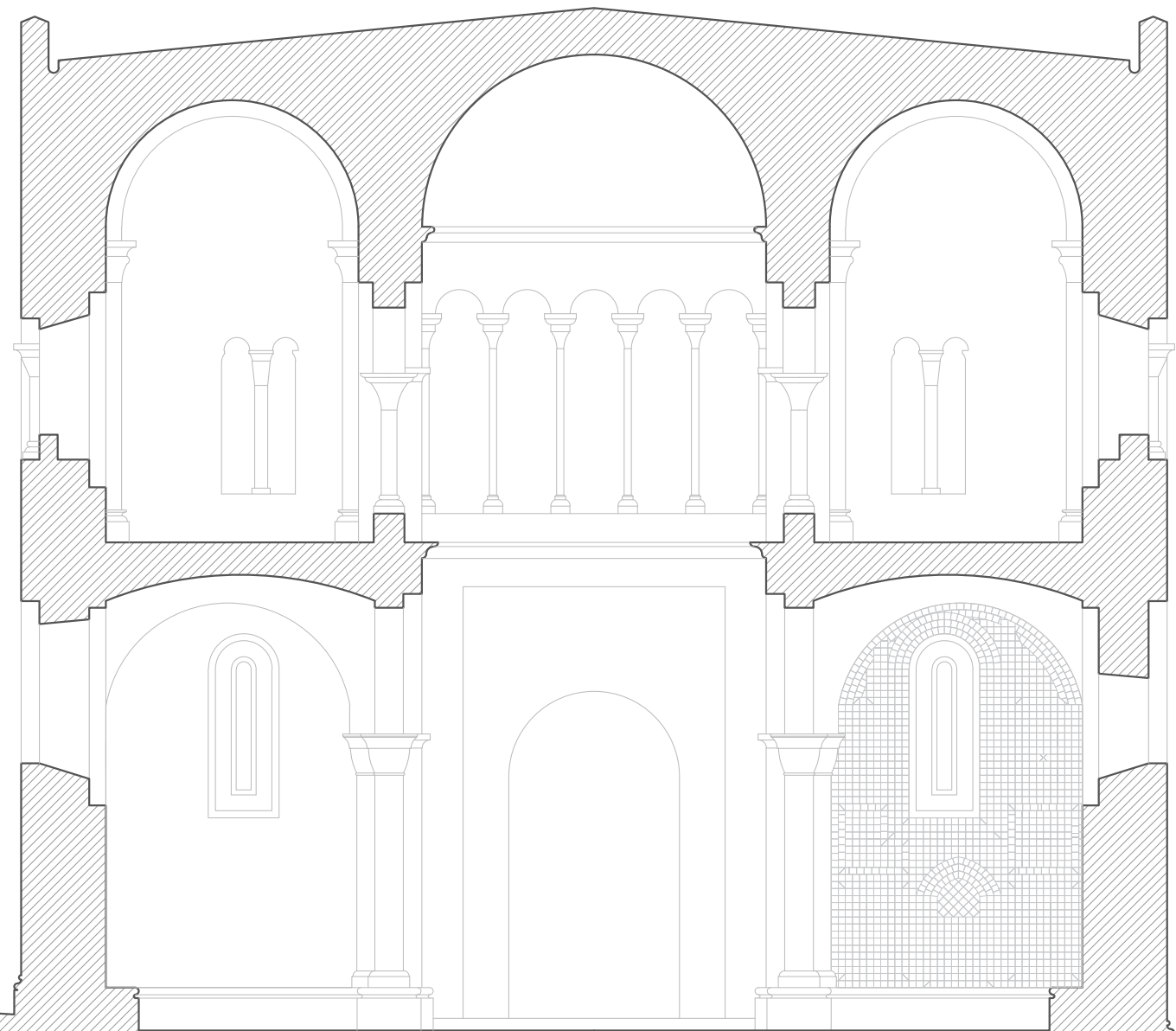


Arco do Túmulo de D. Pedro Martins

Secção transversal E-F



Secção transversal G-H



0 1 5m

Directamente inspirado pelos tecidos flamengos, este padrão faz uma reinterpretação desses elementos decorativos e aplica-os num invulgar modelo de 2x1, ou seja, dois azulejos na vertical e um na horizontal. Com um conjunto de linhas azuis, negras e meladas que compõem a estrutura decorativa é depois preenchida por elementos vegetalistas a verde, azul e melado que assentam sobre um fundo branco. Tendo sido produzido maioritariamente na zona de Sevilha, sabe-se que o atelier de Francisco Niculoso Pisano também realizou azulejos com esta decoração (PLEGUEZUELO, 1992: 186).

Tratando-se de um padrão incomum e à excepção do caso de estudo, foi identificado *in situ* em contexto de arquitectura religiosa no Convento de Nossa Senhora da Conceição em Beja. Estando aplicado na Sala do Capítulo, a forma de colocação reforça o carácter têxtil da sua decoração (PLEZEGUELO, 2007: 52). Na Igreja de São Pedro em Cantanhede encontram-se alguns exemplares aplicados na mesa de altar, estando intercalados com outros padrões, sendo que não se conseguiu verificar se estão *in situ*, ou sequer, se ainda se conservam.

No âmbito da arquitectura civil foi registado na Quinta da Bacalhoa em Azeitão aplicado nos espaços exteriores da mesma (RASTEIRO, 1895: Fig.17), bem como no Palácio Nacional de Sintra e Palácio da Pena (TRINDADE, 2007: Fig.34).

A sua presença em museus nacionais é assinalada no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo em Évora⁵⁸ e no Museu Nacional do Azulejo em Lisboa⁵⁹. Na cidade do Porto foram recolhidos vários exemplares no Banco de Materiais e encontram-se também no depósito do Museu de Alberto Sampaio, Porto⁶⁰.

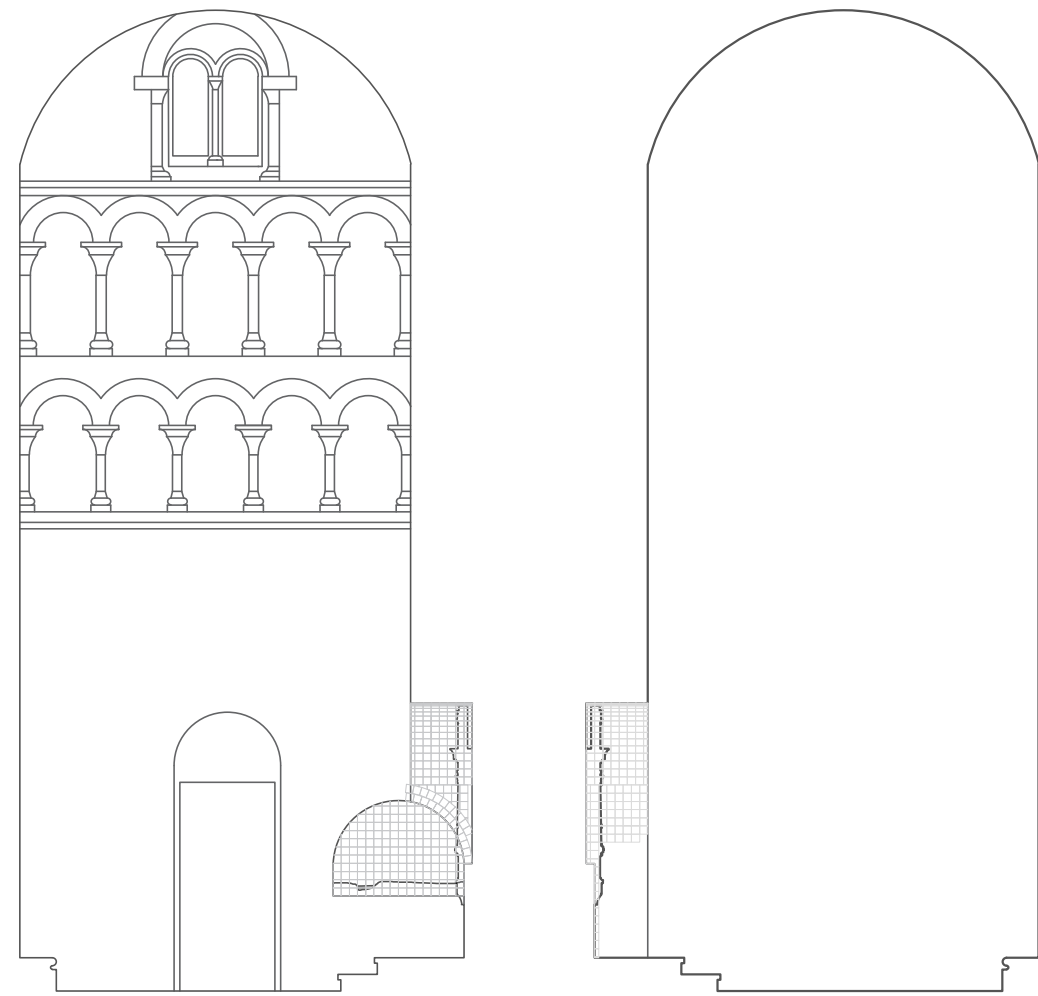
No grupo das colecções privadas a única no qual se identificou este padrão foi a Colecção António Macedo Ramalho de Ortigão, actualmente exposta no Museu de Faro (LOPES, 2018: 35).

⁵⁸ - Código de Inventário, “ME 1652”, consultado na página <https://tinyurl.com/jwsumv6>, no dia 19 de Abril de 2022.
⁵⁹ - Código de Inventário, “MNAz 255 Az”, consultado na página <https://tinyurl.com/3yyjxes6>, no dia 19 de Abril de 2022.
⁶⁰ - Código de Inventário, “MAS A 27 (2)”, consultado na página <https://tinyurl.com/mr486jrr>, no dia 19 de Abril de 2022.

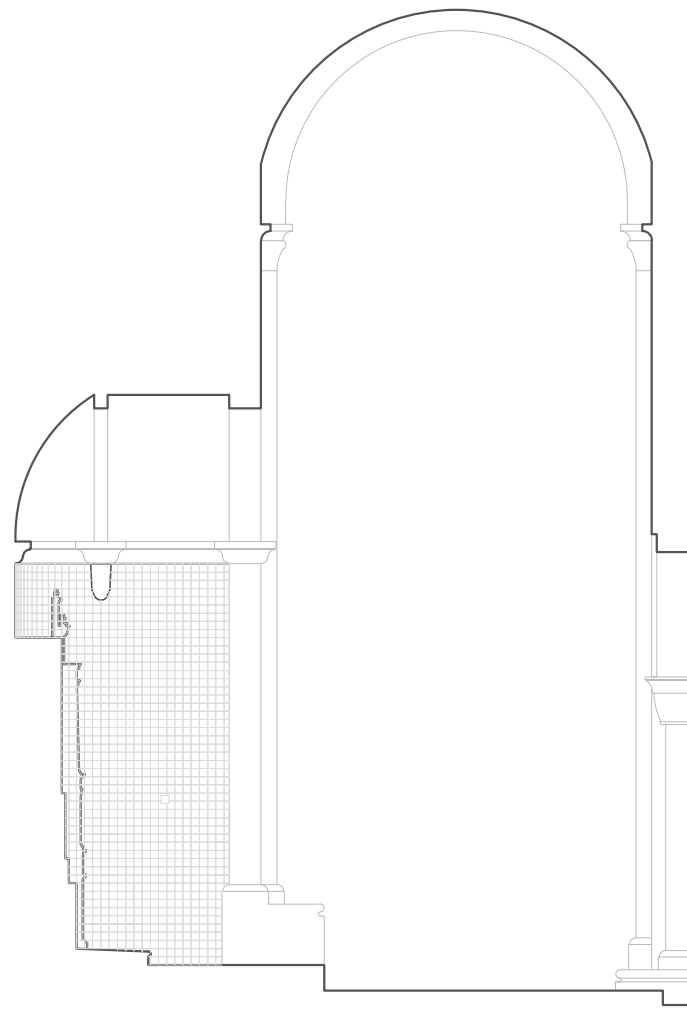
- Legenda
- Arquitectura Religiosa
 - Arquitectura Civil
 - Núcleos Museológicos



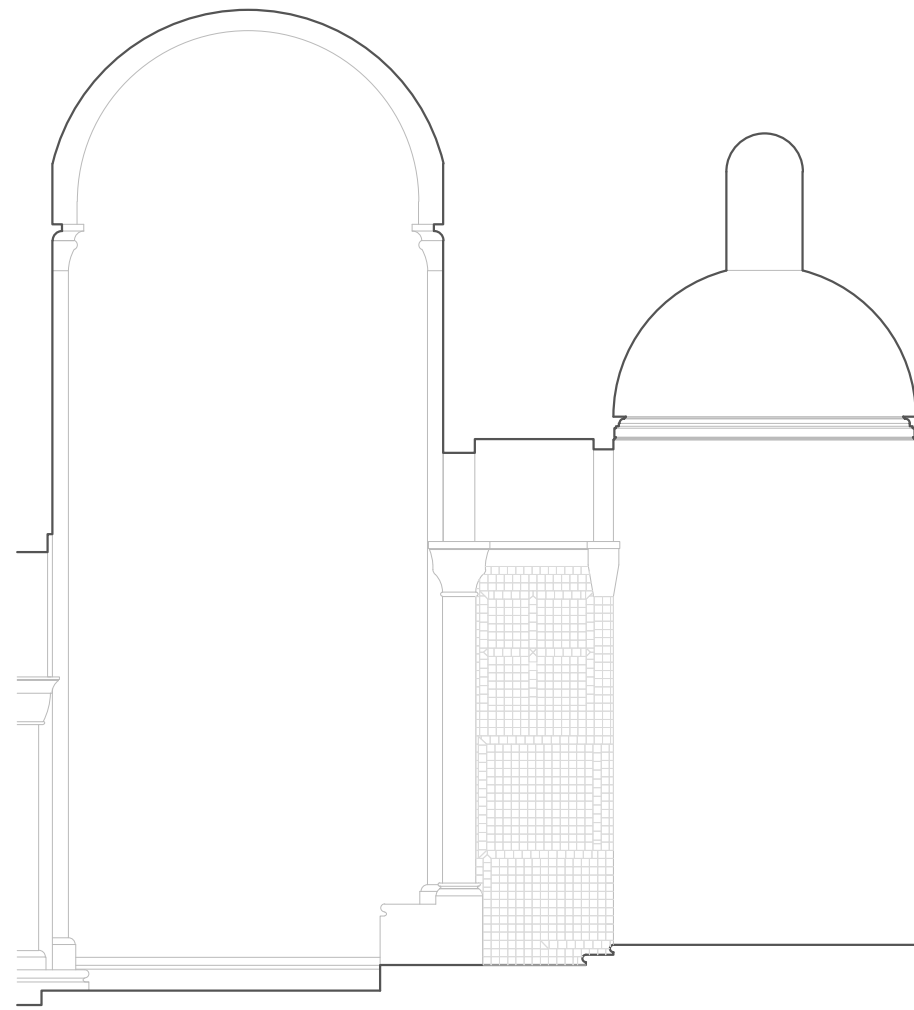
Fig. 283: Dois pequenos tapetes do Padrão 12 que se encontram expostos na Quinta da Bacalhoa.
Fig. 284: Tapete com o mesmo padrão exposto no Museu Nacional do Azulejo em Lisboa (fotografia de Carolina Lecoq).
Fig. 285: Moldura que contorna a Porta Especiosa e que utiliza o Padrão 12 para criar uma das cercaduras.



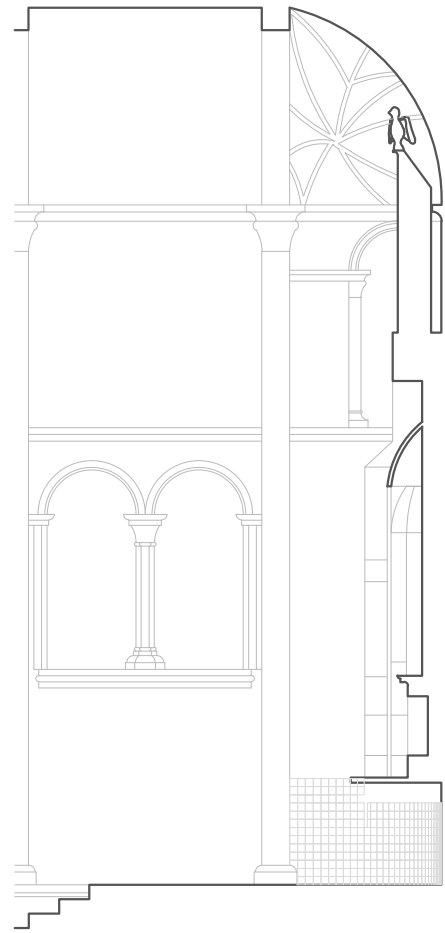
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



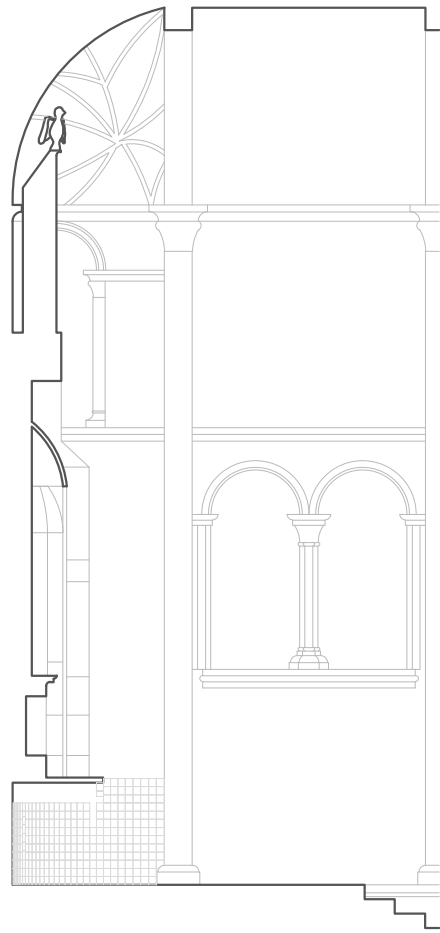
Altar de São Pedro



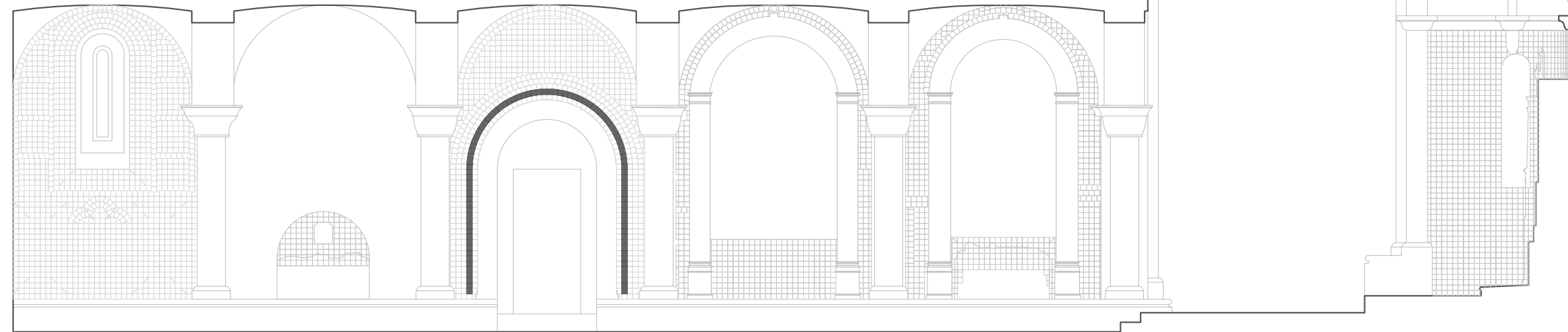
Altar do Santíssimo Sacramento



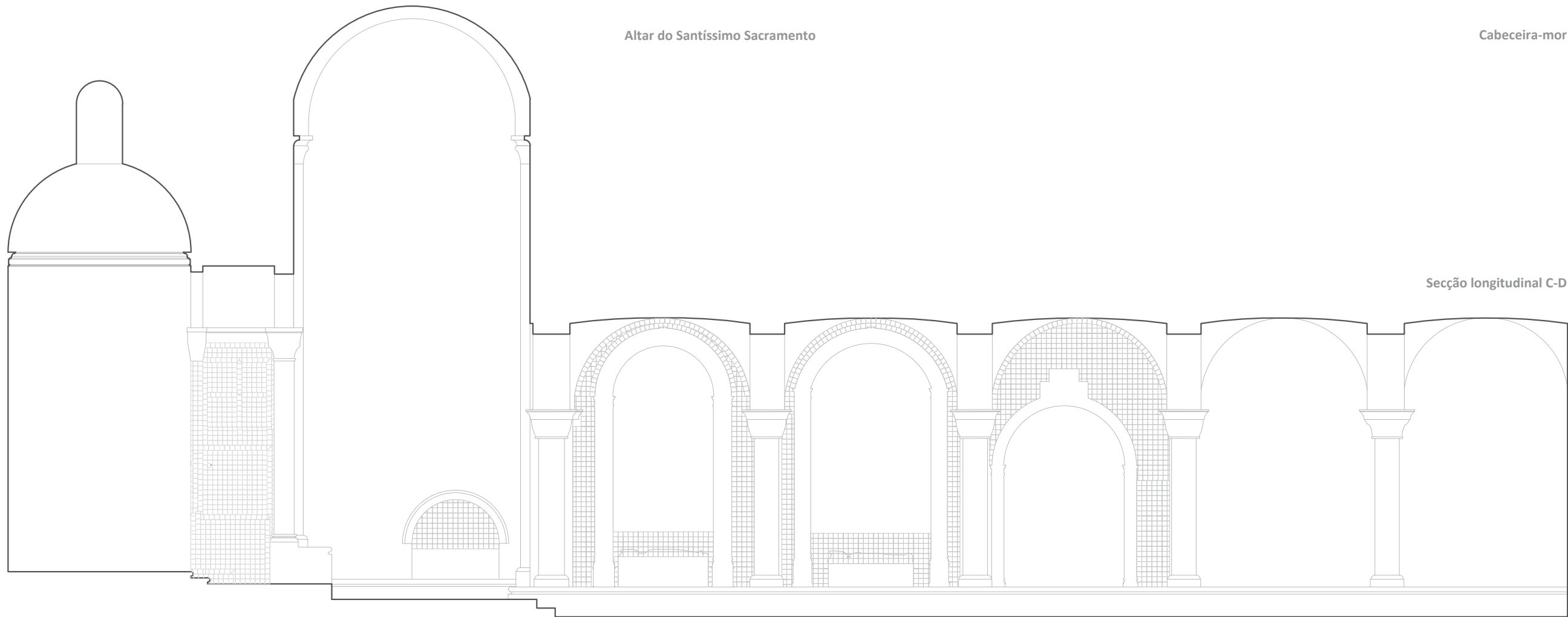
Cabeceira-mor

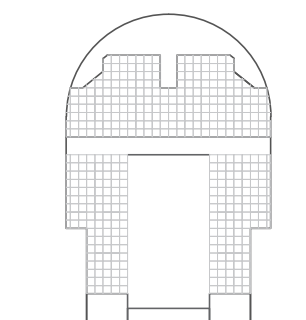


Secção longitudinal A-B



Secção longitudinal C-D





Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



Cobertura do Altar de Santa Clara

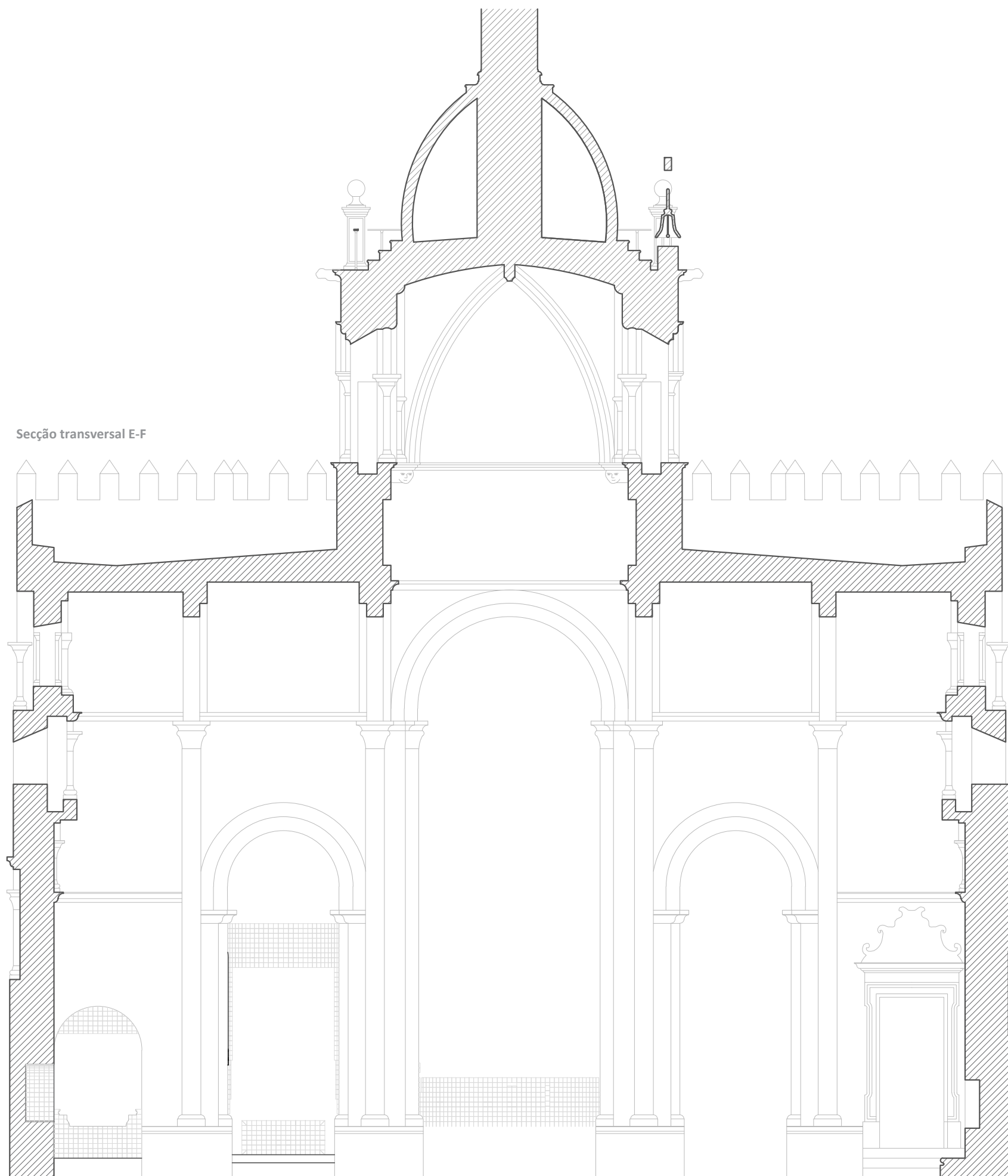


Arco do Túmulo de D. Pedro Martins

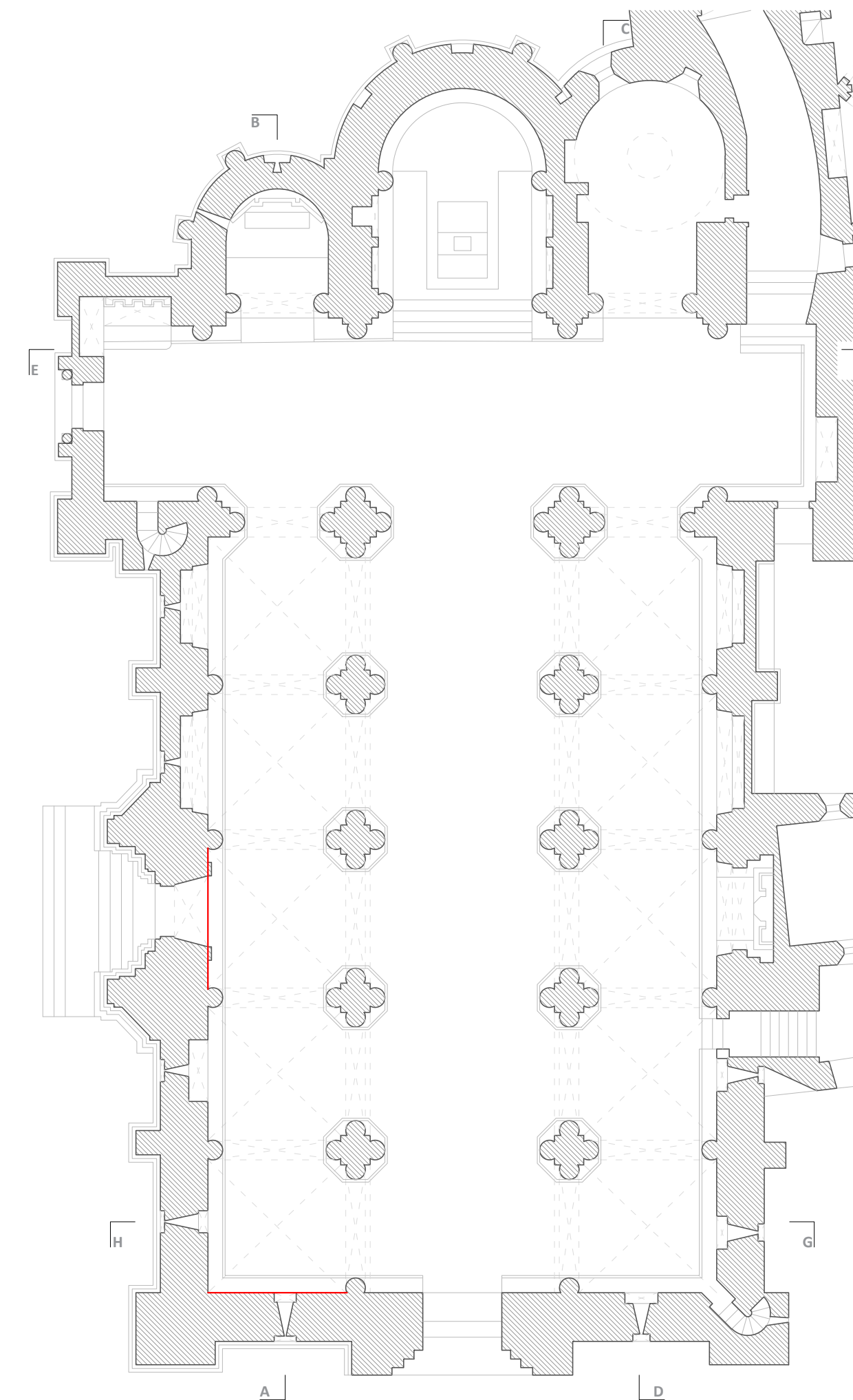
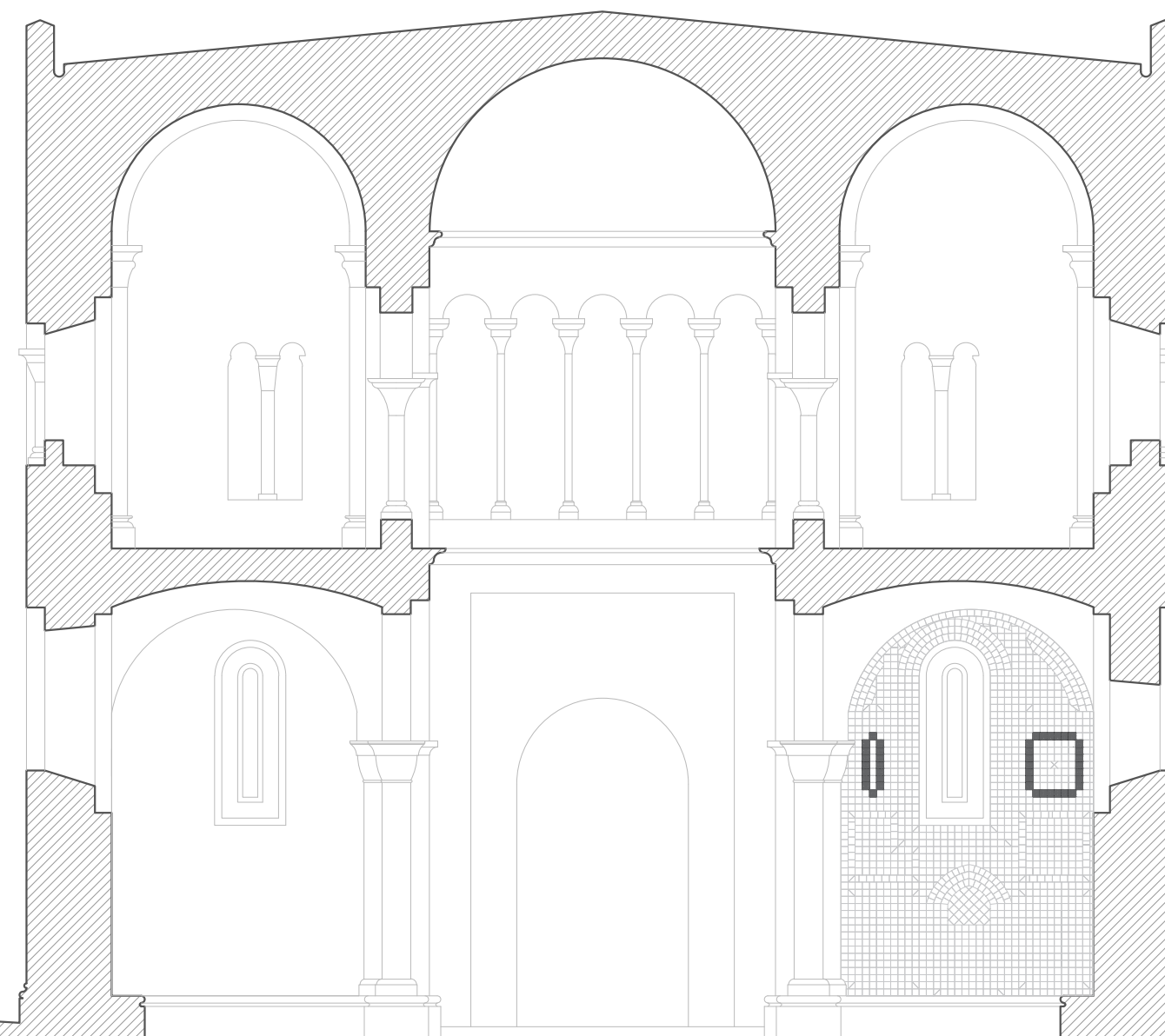


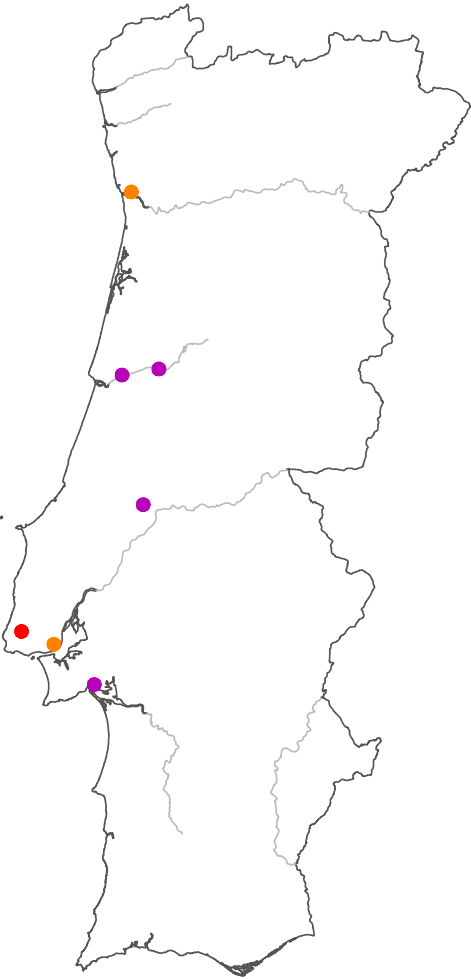
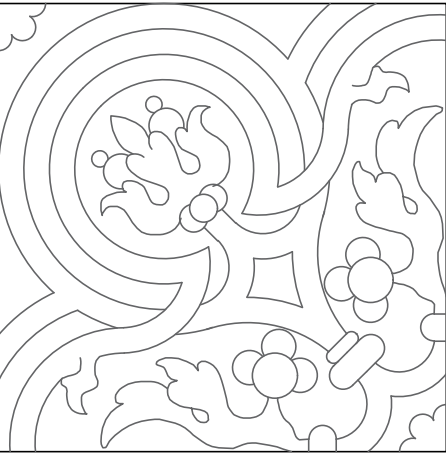
0 1 5m

Secção transversal E-F



Secção transversal G-H





Tratando-se de um padrão com visível influência Gótica, este motivo organiza-se no módulo 2x2, ou seja, são necessários dois azulejos na vertical e outros dois na horizontal. Tem uma assumida inspiração nas tapeçarias utilizadas no início do século XVI. Estruturado por uma moldura curvilínea que contorna um grande florão, quando aplicado em tapete, forma um conjunto de cruzeiros que se conectam entre si com motivos vegetalistas. Com o fundo branco, tanto os elementos vegetalistas pintados a verde e azul, como a moldura pintada a azul, negro e melado, ganham grande destaque visual.

Não se conservam muitos locais em território nacional que ainda tenham este padrão aplicado, do qual em termos de arquitectura religiosa apenas foram registados dois exemplos. O primeiro a ser referido é o Convento de Jesus em Setúbal, no qual se conservam duas quadras aplicadas na mesa de altar da capela-mor (GONÇALVES, 2019: 196). Na Igreja do Salvador em Torres Novas subsistem alguns exemplares aplicados na mesa de altar de uma das capelas laterais, no entanto a forma como estão aplicados e a relação que estabelecem com os restantes azulejos do século XVII denunciam que estariam originalmente noutra local (GONÇALVES, 2019: 198).

No campo da arquitectura civil o único local, do qual foi possível registar, que conserva este padrão é o Palácio Nacional da Pena, em Sintra, que tem vários exemplares aplicados na zona do claustro (PAIS, 2017: 139).

Em termos museológicos foram registados exemplares tanto no Museu de Alberto Sampaio no Porto ⁶¹, como no Museu Nacional do Azulejo em Lisboa ⁶².

Os 83 exemplares deste padrão distribuem-se essencialmente entre três conjuntos, nomeadamente o primeiro painel da zona de entrada, o Altar de Santo António e o Altar de São Cristóvão. No primeiro caso foram formadas quatro quadras que ocupam a área central da “falsa” porta em ogiva, podendo-se fazer a sugestão de ser uma interpretação das almofadas que vulgarmente adornavam as folhas das portas. No segundo caso existe uma faixa horizontal que se desenha em ambos os lados do arco central, havendo também duas quadras que actualmente estão ocultas pelo túmulo de D. Vataça Lascaris. O terceiro, e último caso, é o Altar de S. Cristóvão no qual o espaçamento entre as ombreiras do arco central e as colunas é preenchido por várias quadras deste padrão. Foi ainda identificado um exemplar descontextualizado aplicado no rodapé da capela-mor. É possível denotar uma clara intenção de utilizar este padrão em quadras, algo que talvez seja influenciado pela sua própria decoração que funciona particularmente bem neste esquema.

⁶¹ - Código de Inventário, “MAS A 18 (8)”, consultado na página <https://tinyurl.com/yz2xxn4n>, no dia 19 de Abril de 2022.

⁶² - Código de Inventário, “MNAz 77 Az”, consultado na página <https://tinyurl.com/29bzfnnp>, no dia 19 de Abril de 2022.

Legenda

- Arquitectura Religiosa
- Arquitectura Civil
- Núcleos Museológicos

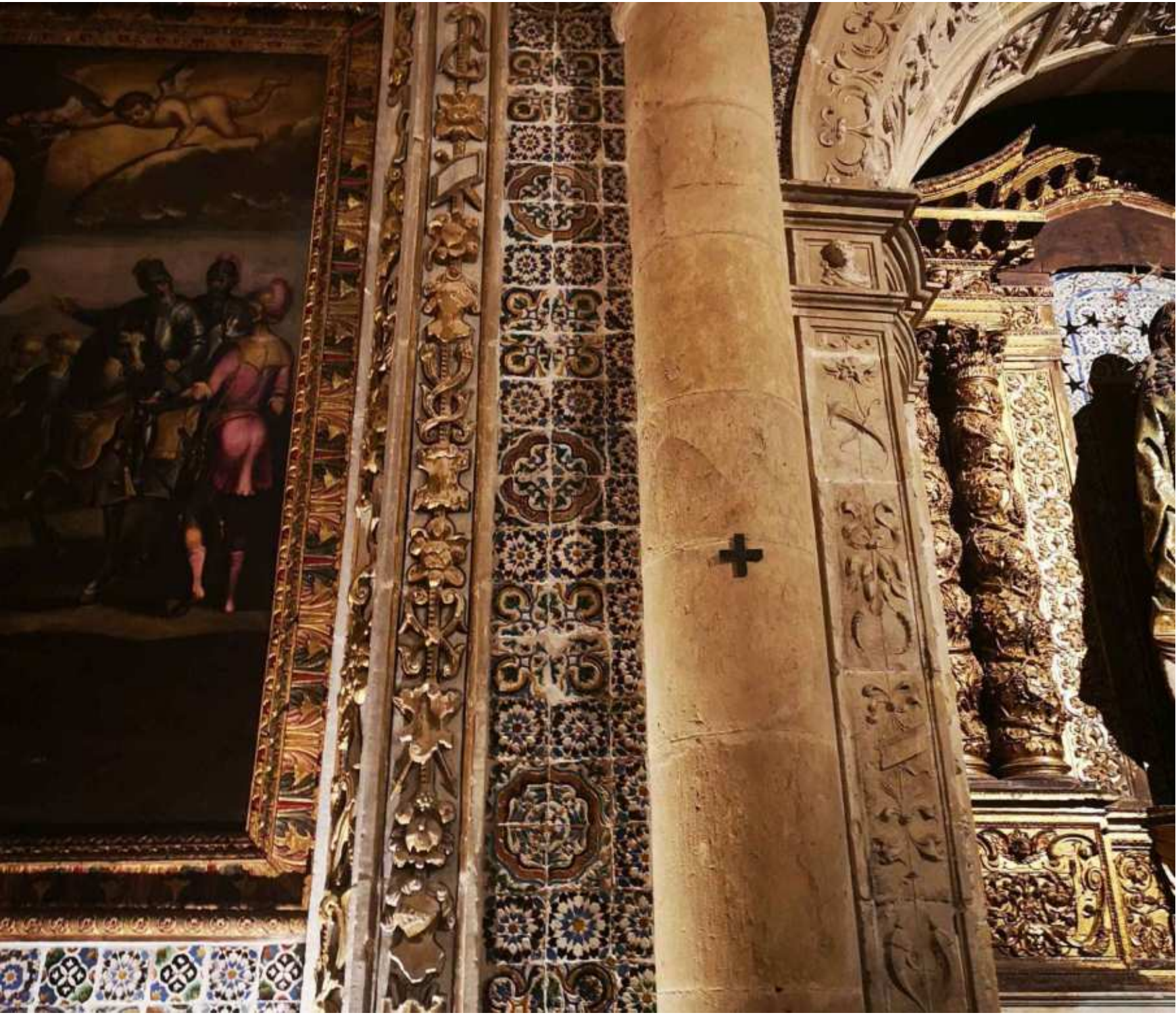
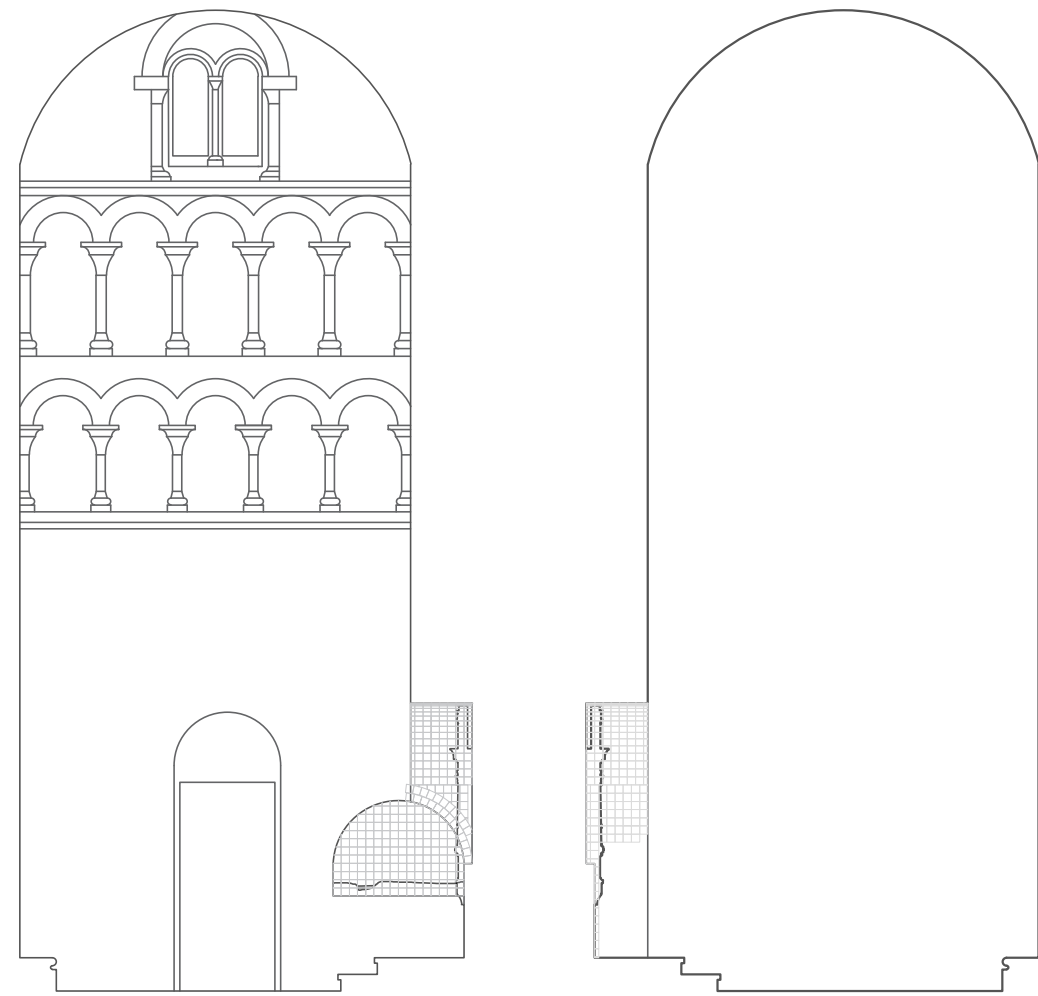
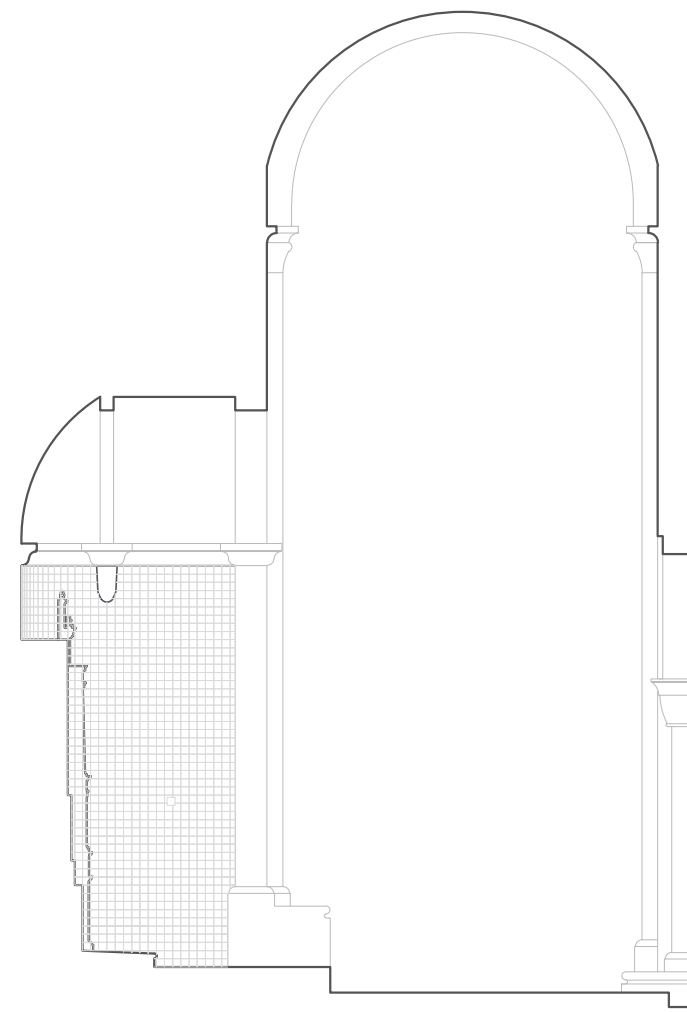


Fig. 286: quadra com o Padrão 13 que se encontra em colecção particular em Lisboa.

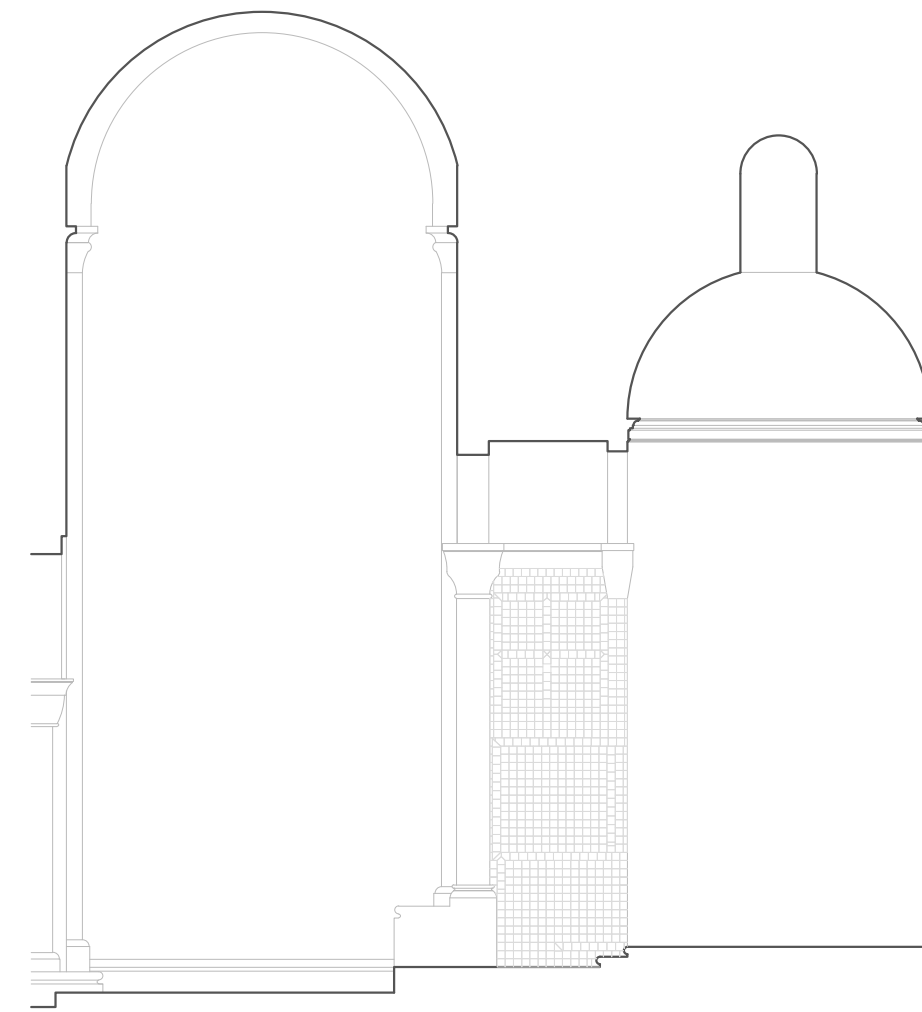
Fig. 287: Altar de São Cristóvão na Sé Velha de Coimbra que utiliza o mesmo padrão em formato de quadras para ir decorando as zonas laterais do painel.



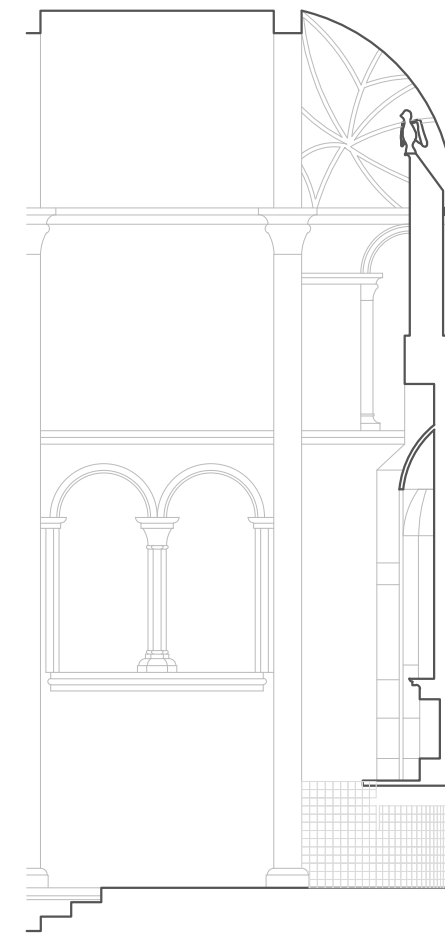
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



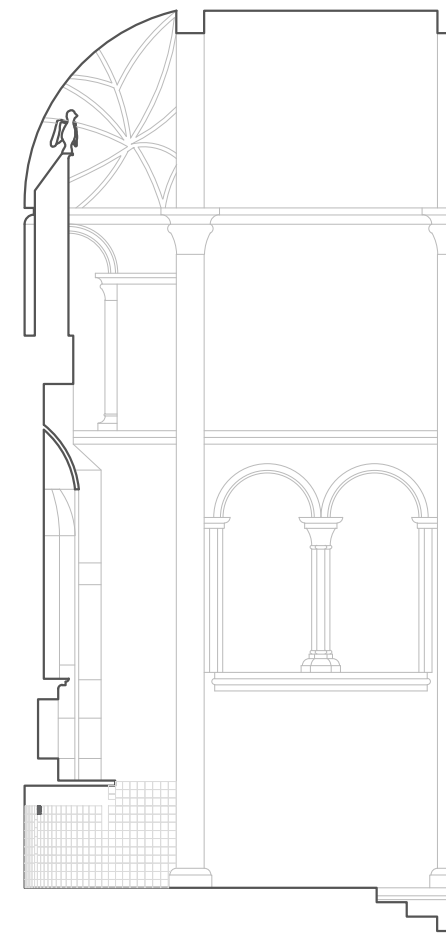
Altar de São Pedro



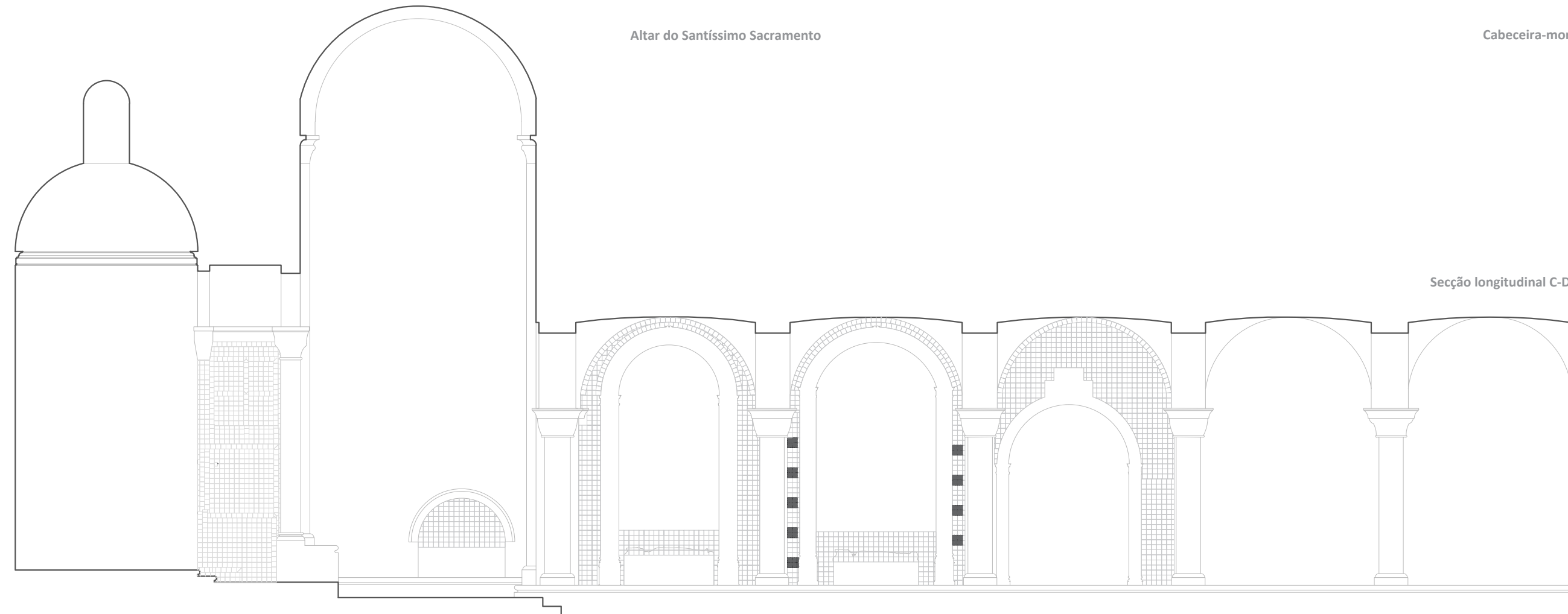
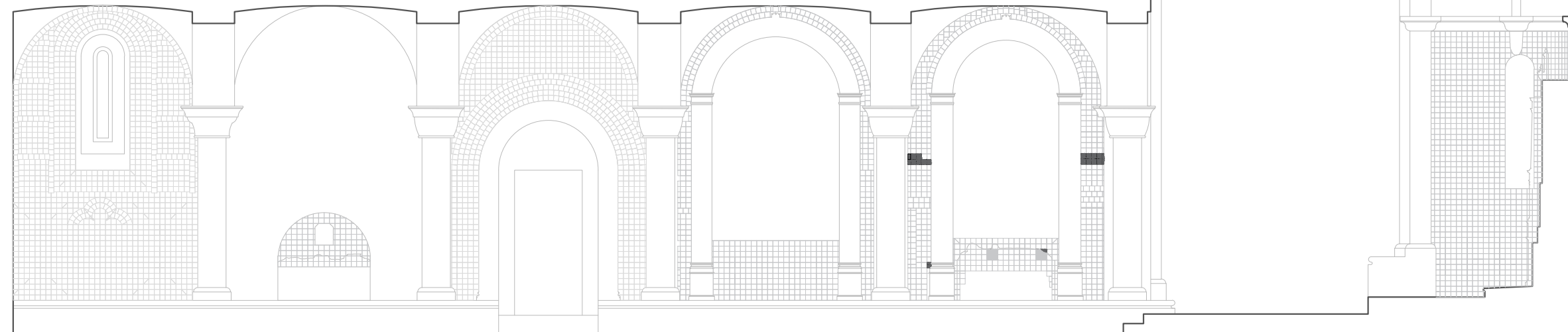
Altar do Santíssimo Sacramento



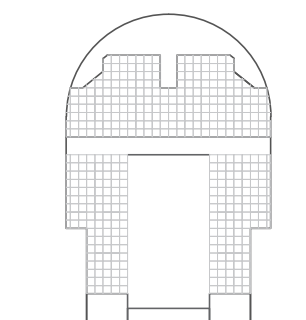
Cabeceira-mor



Secção longitudinal A-B

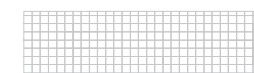


Secção longitudinal C-D



Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



Cobertura do Altar de Santa Clara

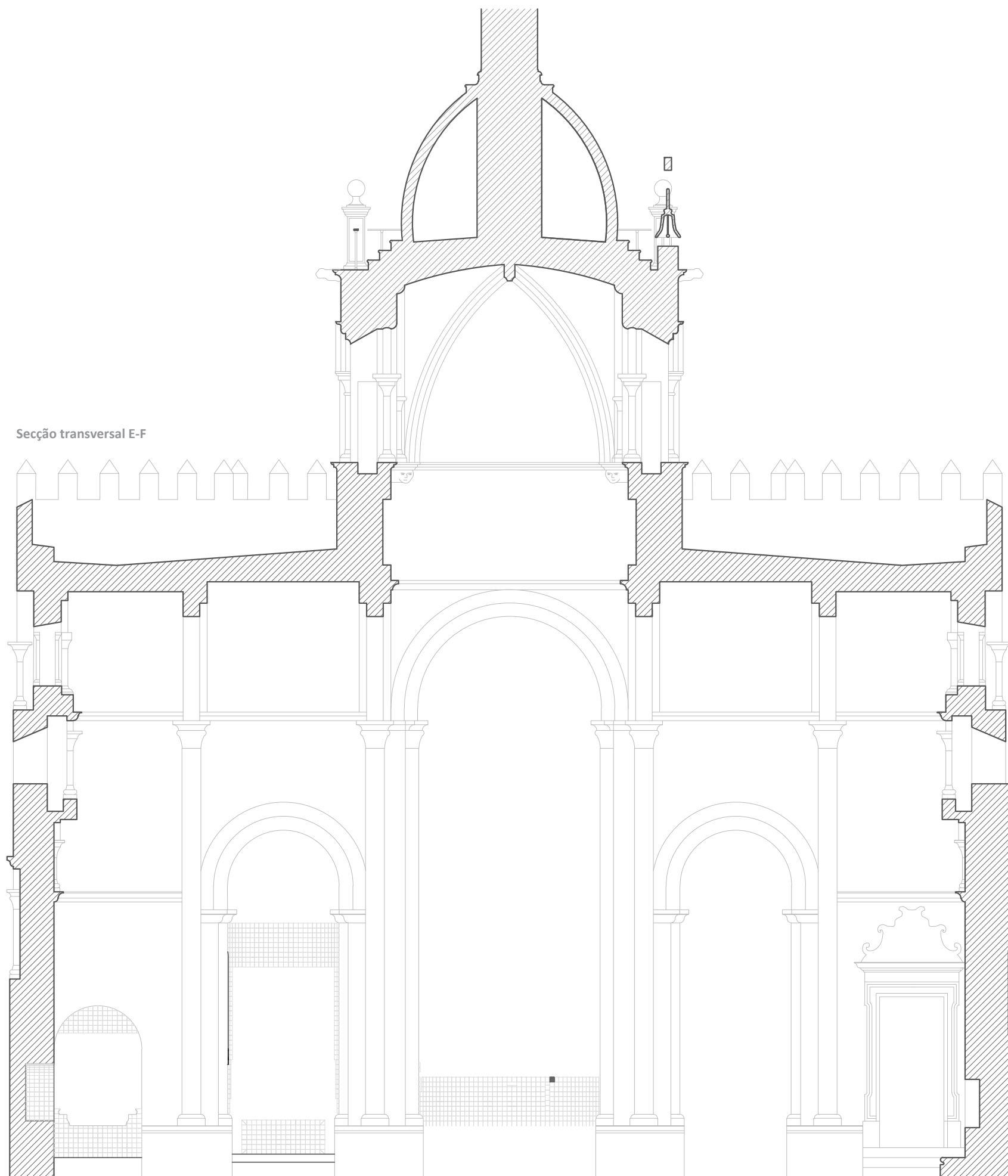


Arco do Túmulo de D. Pedro Martins

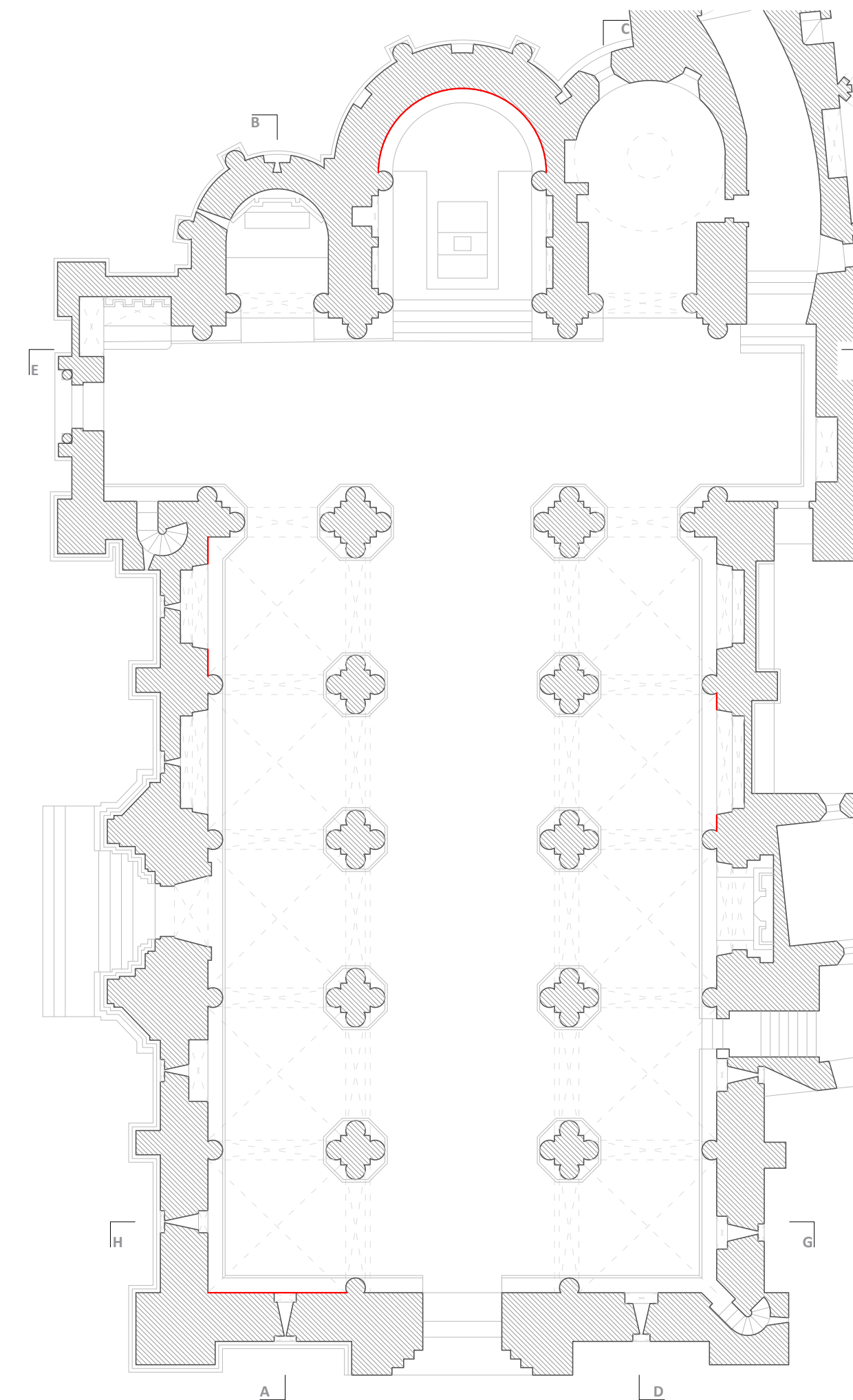
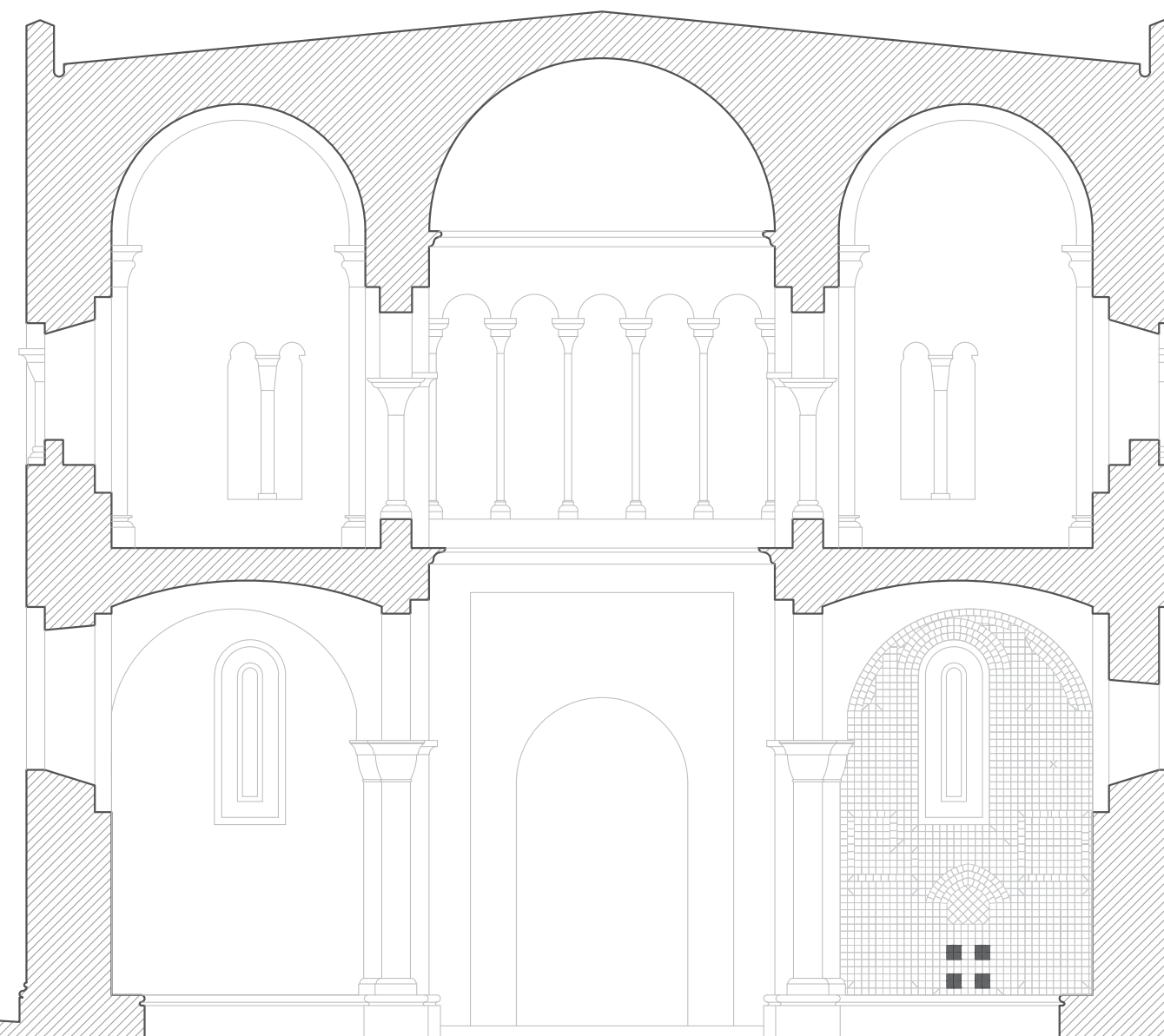


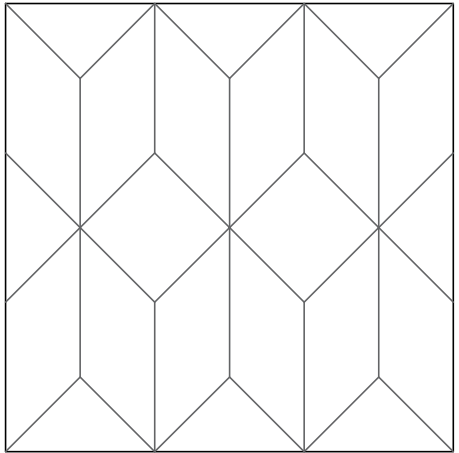
0 1 5m

Secção transversal E-F



Secção transversal G-H





De todos os padrões que foram registados na Sé Velha de Coimbra, este é dos que mais directamente apresenta uma decoração com inspiração arquitectónica. O desenho é composto por um conjunto de prismas quadrangulares que ao serem dispostos verticalmente criam um efeito tridimensional. Este efeito é acentuado pela paleta cromática aplicada, do qual ganha particular destaque a cor branca que cria um maior efeito de luz/sombra.

Não foram registadas variantes cromáticas, no entanto, foi encontrado um exemplar que se conserva no Núcleo Museológico do *Aurea Museum*, em Lisboa, que apresenta exactamente a mesma decoração, mas disposta na diagonal.

Trata-se de um desenho raro, sendo que em contexto religioso só se registaram paralelos no Convento de Santa Clara-a-Velha em Coimbra (GONÇALVES, 2019: 161) no qual partilha várias similaridades de aplicação com o caso de estudo. Foi ainda registado na Igreja de São Silvestre em Gradil, conselho de Mafra, aplicado num cruzeiro na fachada exterior da mesma.

Em termos de arquitectura civil, o exemplo que mais se destaca é o do Palácio Nacional da Pena em Sintra, não apenas pela quantidade, mas também pela diversidade de formas de aplicação e de relações que estabelece com outros padrões (PAIS, 2017: 139). Igualmente importante é o facto de nesse local se preservarem outros padrões que partilham a mesma intenção decorativa e que devido à sua escala, cromatismo, ou disposição, criam diversos efeitos volumétricos. Apesar de já estarem descontextualizados, mas com provável origem na Sé Velha de Coimbra, vários são os exemplares deste padrão que se conservam na Casa dos Patudos em Alpiarça. Nas escavações arqueológicas decorrentes no Castelo de São Jorge em Lisboa, foram exumados alguns exemplares, ainda que se desconheça a sua origem exacta.

No contexto museográfico o único local no qual foi possível registar este padrão foi o Museu Nacional do Azulejo em Lisboa⁶³.

À semelhança do padrão 12, este azulejo apresenta uma aplicação muito contida e bem definida, com os seus 291 exemplares distribuídos entre a Porta Especiosa, o túmulo de D. Egas Fafes e o Altar de Santa Clara. No primeiro caso, é utilizado para criar um cruzeiro que se desenha sobre o arco de entrada, algo que se torna particularmente interessante pelo facto de se estar a



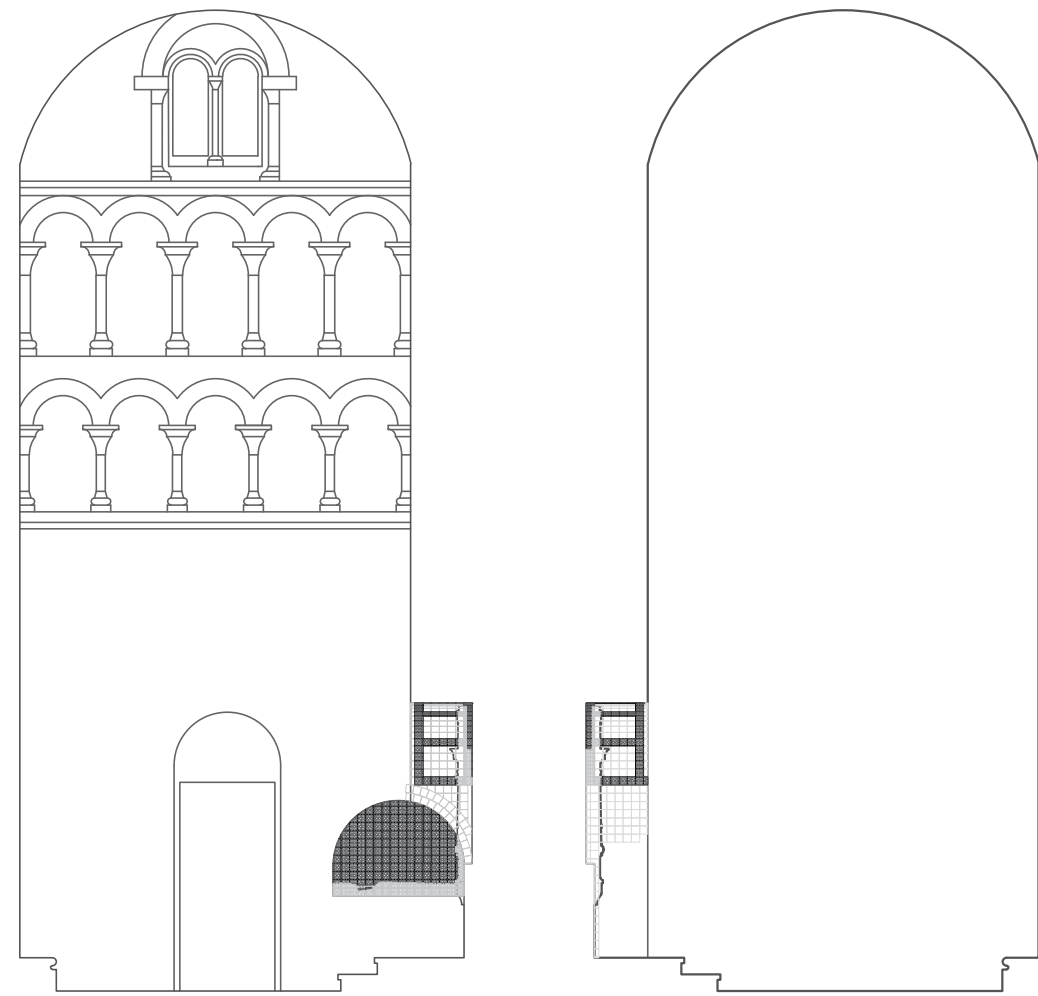
utilizar um azulejo com uma decoração assumidamente arquitectónica para se simular um elemento, também ele arquitectónico. No túmulo de D. Egas Fafes toda a parede interna do mesmo encontra-se completamente forrada com este padrão, não tendo qualquer cercadura, ou elemento com uma decoração distinta. Enquanto que no Altar de Santa Clara é com este padrão que se cria a estrutura que simula um tecto encaixotado, algo muito característico da primeira metade do século XVI, para depois se preencher o interior dos “caixotões” com diferentes padrões. Estas diferentes aplicações deixam bem clara a função de simulação arquitectónica que este padrão conseguia realizar.

63 - Código de Inventário, “MNAz 4024 Az”, consultado na página <https://tinyurl.com/yckahjvd>, no dia 19 de Abril de 2022.

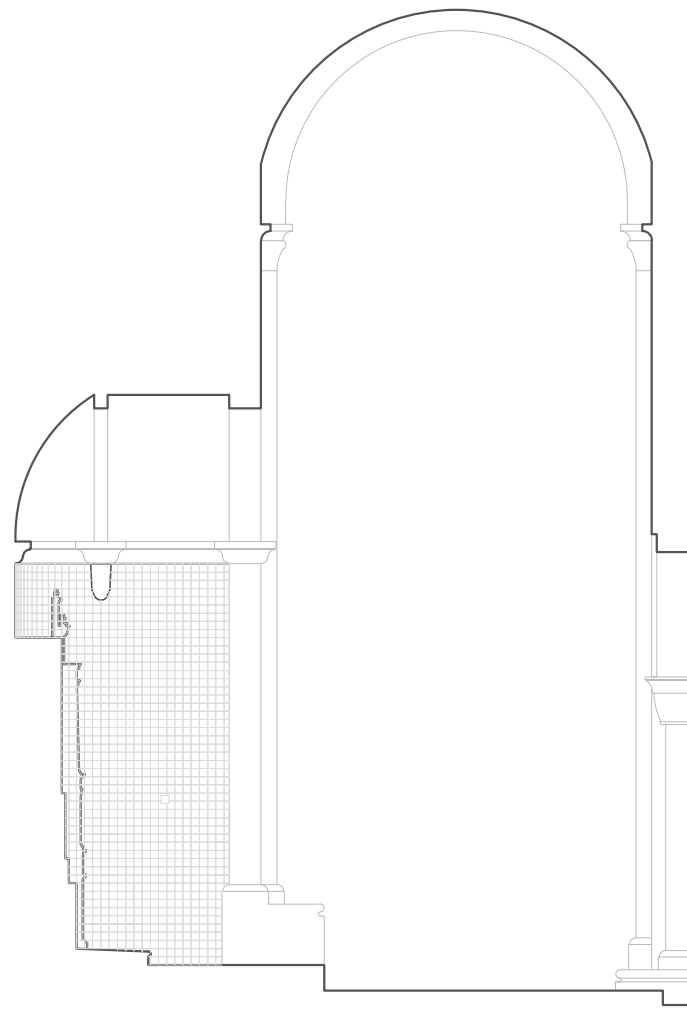
Fig. 288: Cruzeiro da Igreja de São Silvestre em Gradil, no qual o Padrão 14 é utilizado e estando misturado tanto com outros padrões do século XVI, como com azulejos da centúria seguinte, tornando-se assim um exemplo de reaproveitamento de elementos arquitectónicos durante o século XVII.

Fig. 289: Túmulo de D. Egas Fafes na Sé Velha de Coimbra com a sua parede do fundo completamente forrada pelo Padrão 14.

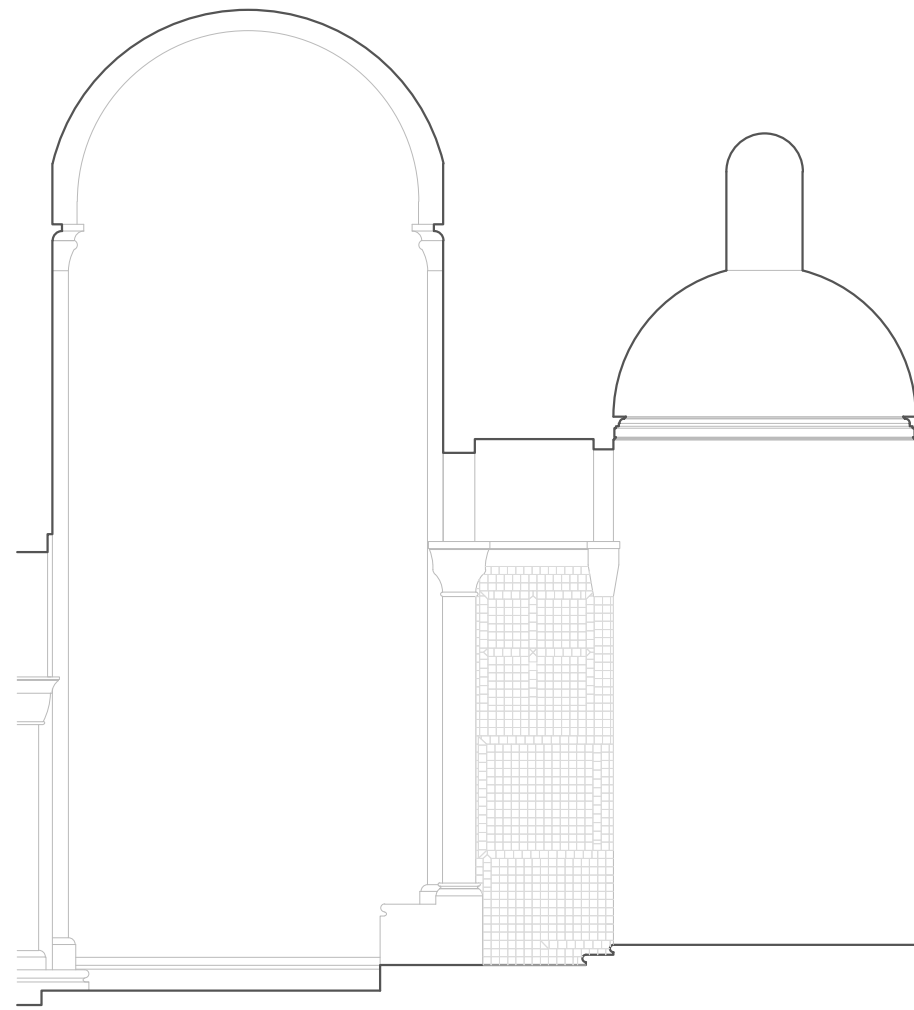




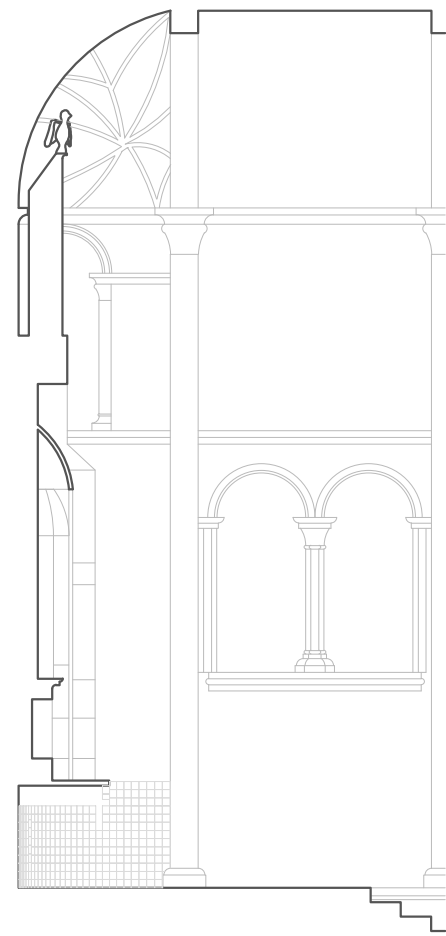
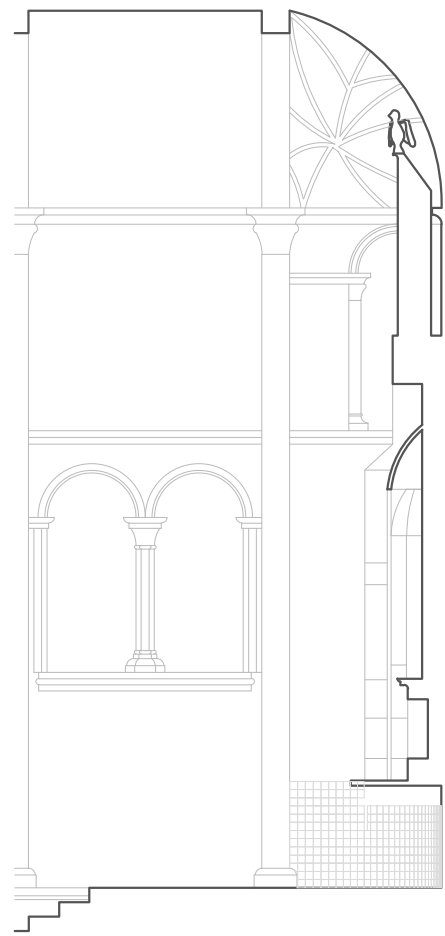
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



Altar de São Pedro

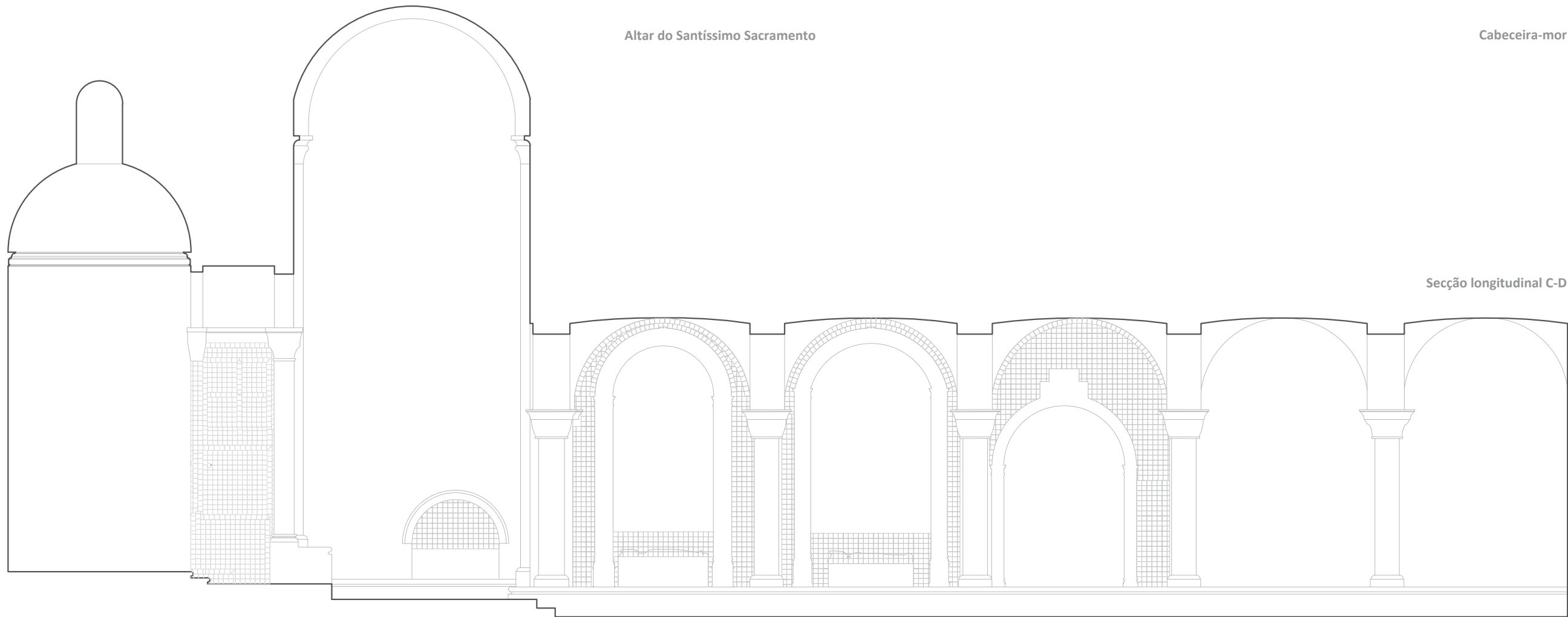
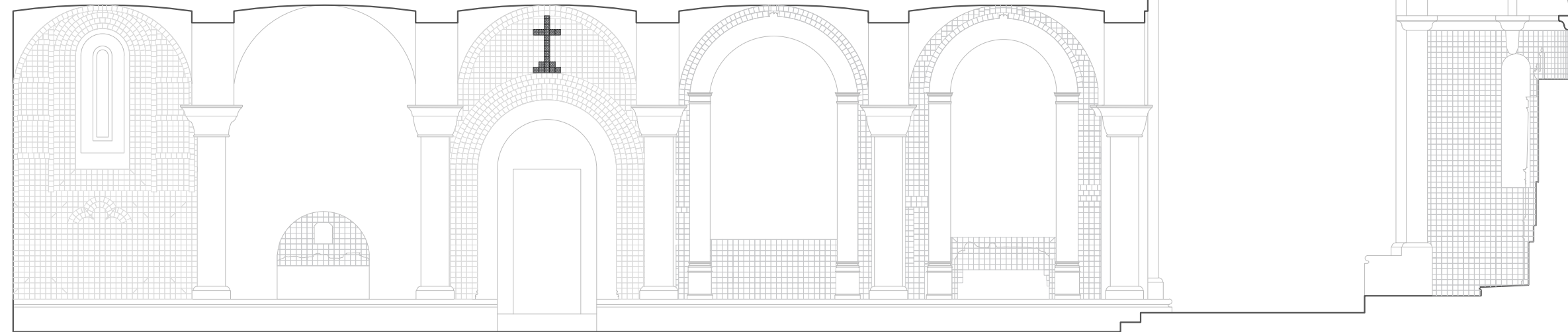


Altar do Santíssimo Sacramento

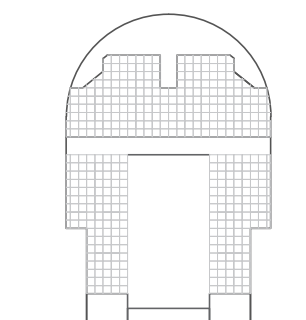


Cabeceira-mor

Secção longitudinal A-B

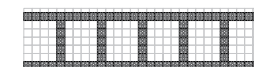


Secção longitudinal C-D



Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



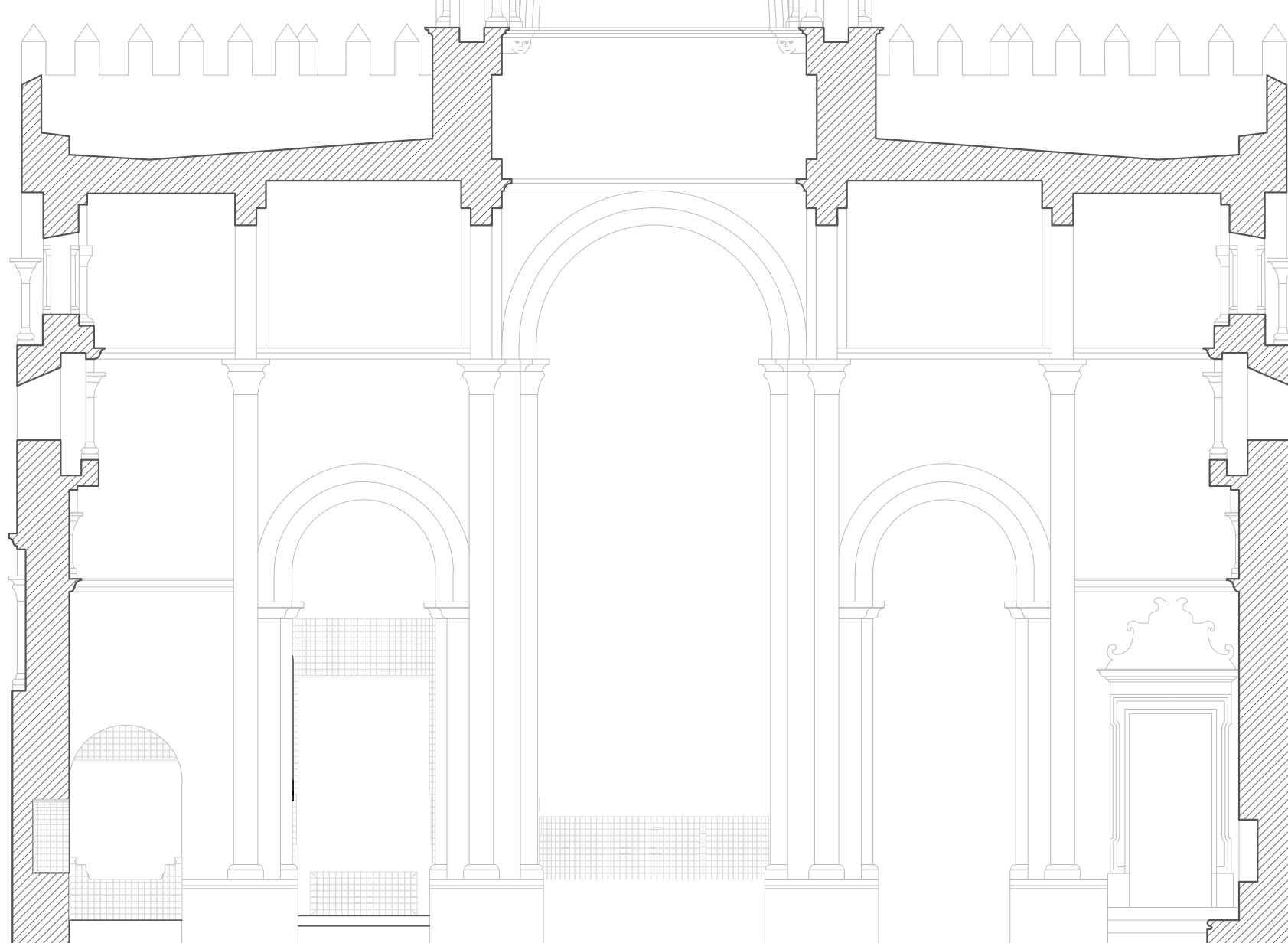
Cobertura do Altar de Santa Clara



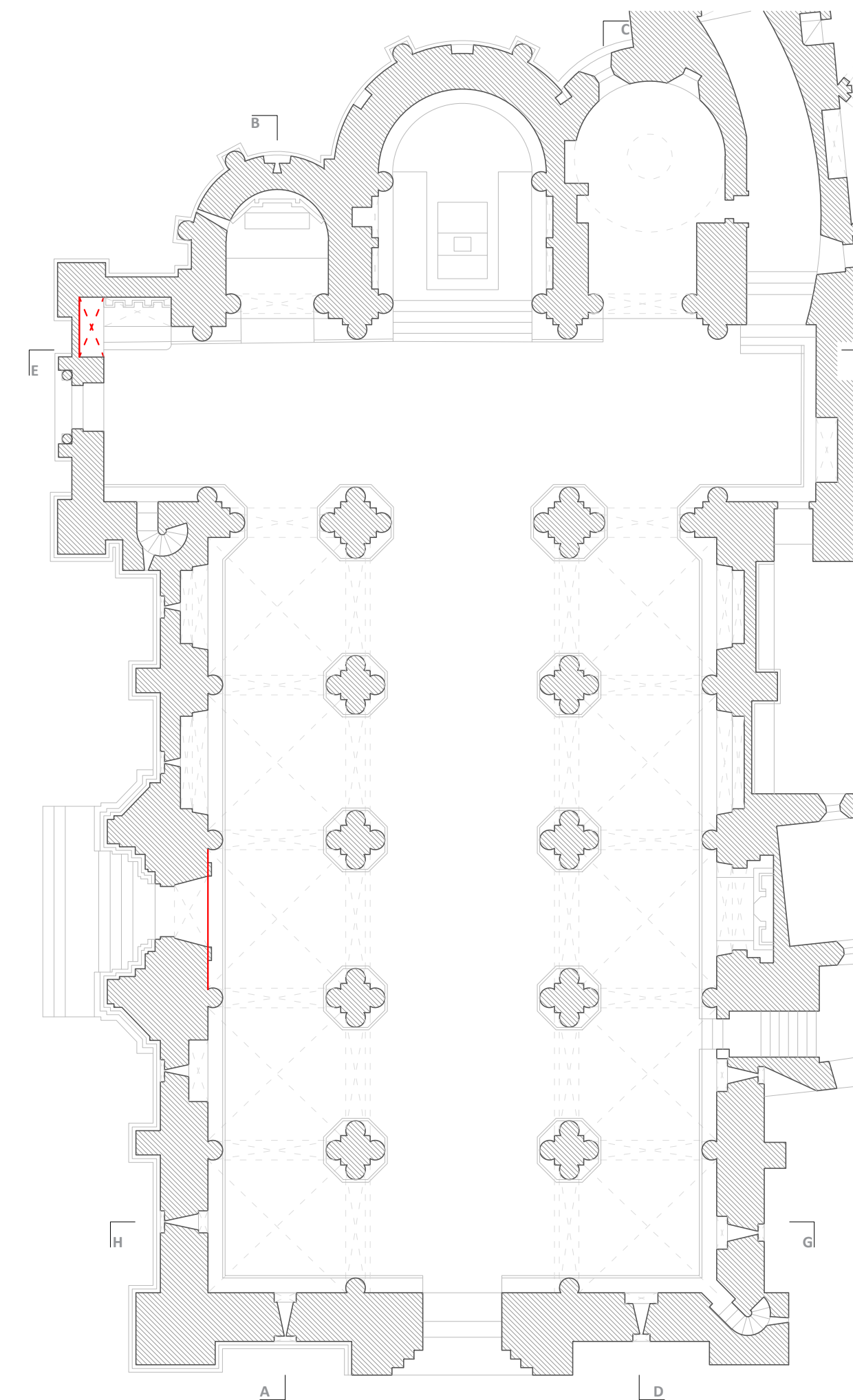
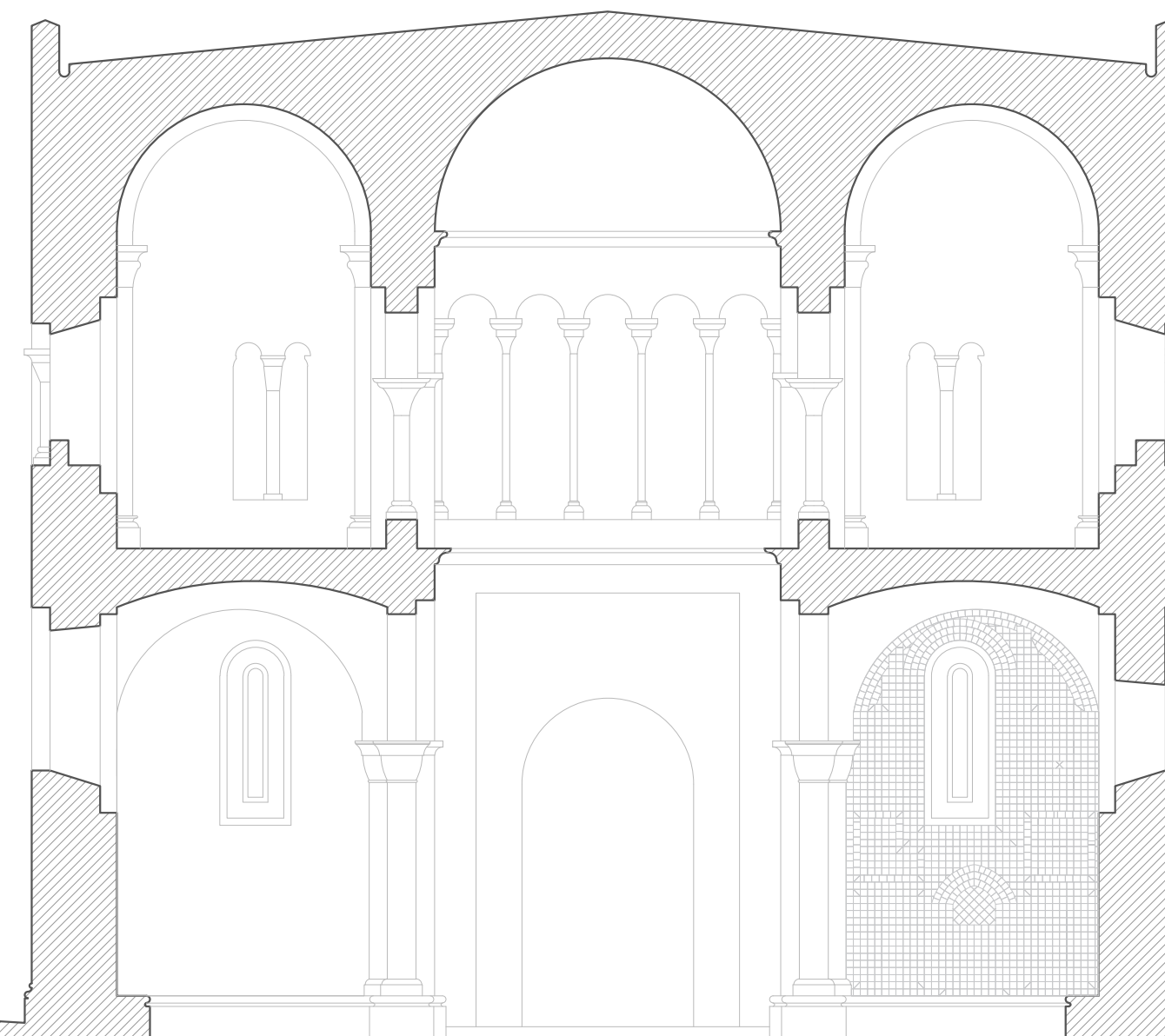
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins



Secção transversal E-F



Secção transversal G-H



Decoração de forte cariz Renascentista na qual é utilizada uma estrutura em grelha, a azul, sob fundo branco que é intercalada por uma circunferência com várias ramificações vegetalistas pintadas a verde e melado.

A presença em território nacional é relativamente rara a comprovar pelo reduzido número de locais no qual se pode observar este padrão *in situ*. Em termos de arquitectura religiosa o único local no qual se conservam é o Convento Nossa Senhora da Conceição em Beja, mais concretamente, na sala do capítulo (MONTEIRO, 2001: 93). Em Maxial foram exumados alguns fragmentos associados à Igreja de Santa Susana, no entanto, já não se encontra nenhum aplicado no interior da mesma⁶⁴.

No caso da arquitectura civil o único registo que se conseguiu identificar foi no Palácio Nacional de Sintra, estando alguns exemplares aplicados nos jardins (SABO, FALCATO, 1998: 72).

Em termos museográficos só o Museu Nacional do Azulejo em Lisboa expõe este padrão (SIMÕES, 1990: EST. XXX).

Foram identificados 133 exemplares do padrão, 15 distribuídos entre quatro pontos distintos do local de estudo. O caso do primeiro painel do lado esquerdo da porta de entrada é particularmente interessante, não pelo facto de utilizar este padrão numa das cercaduras internas das composições laterais, mas pelo facto de o utilizar no interior do arco em ogiva. Ele está colocado na diagonal a preencher a zona do tímpano do arco, o que cria um efeito de grelha perpendicular que simula a existência de um gradeamento coberto de vegetação. No Altar de Santa Úrsula, ao centro, encontra-se um conjunto de azulejos que formam quadrados e cuja dimensão é definida pelo padrão 10, servindo de moldura para colocar outros azulejos ao centro. Também no Altar de São Cristóvão existe uma pequena fiada vertical com quatro exemplares, da mesma forma que no rodapé do altar-mor registou-se um azulejo, ainda que descontextualizado.

⁶⁴ - Identificados e actualmente em estudo pelo arqueólogo Vítor Rafael de Sousa.

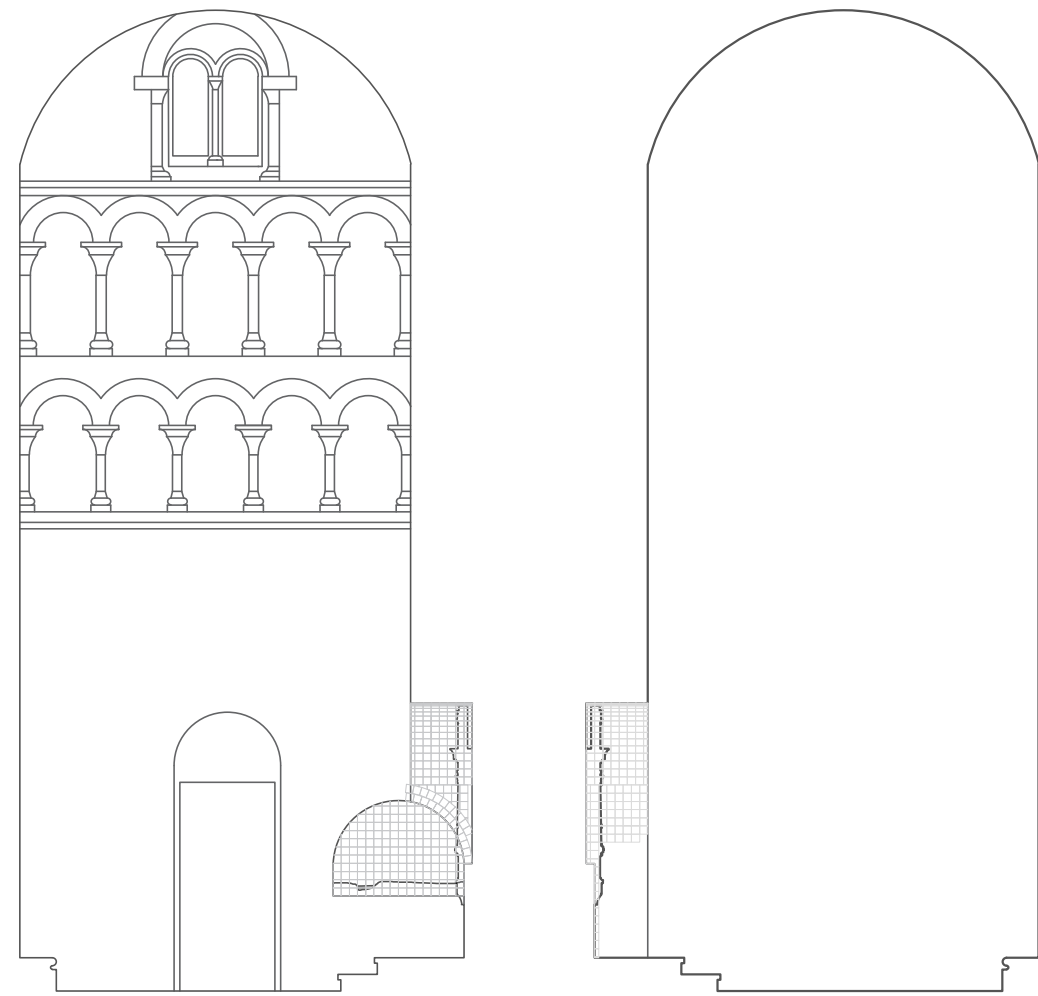
Legenda

- Arquitectura Religiosa
- Arquitectura Civil
- Núcleos Museológicos

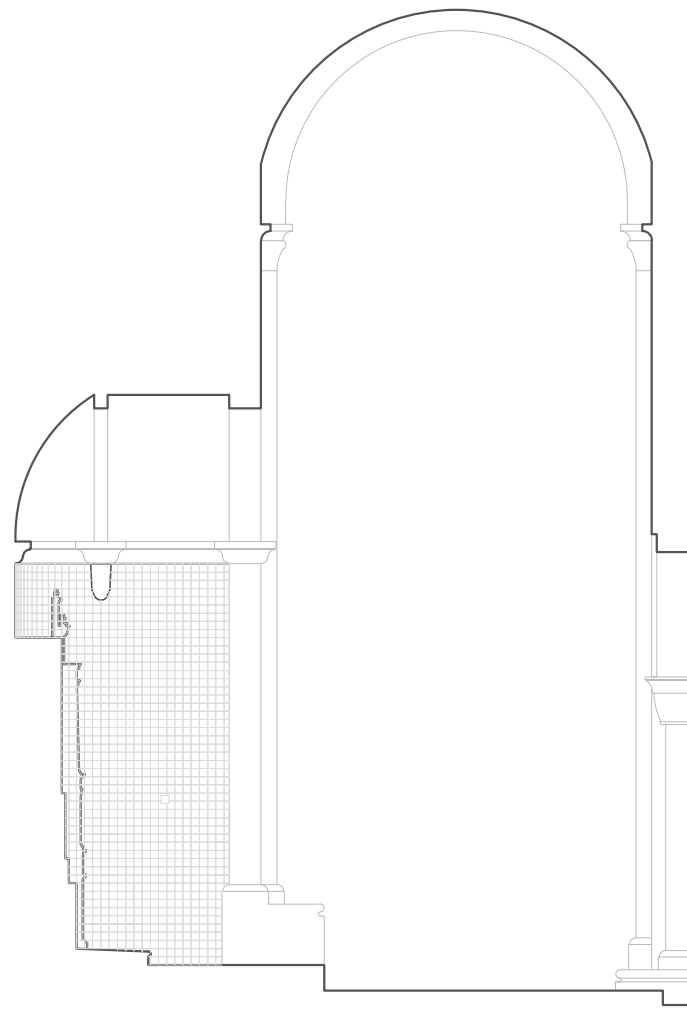


Fig. 290: Exemplar do Padrão 15, no canto inferior direito, que faz parte das reservas arqueológicas do Palácio Nacional de Sintra e que se encontra actualmente exposto.

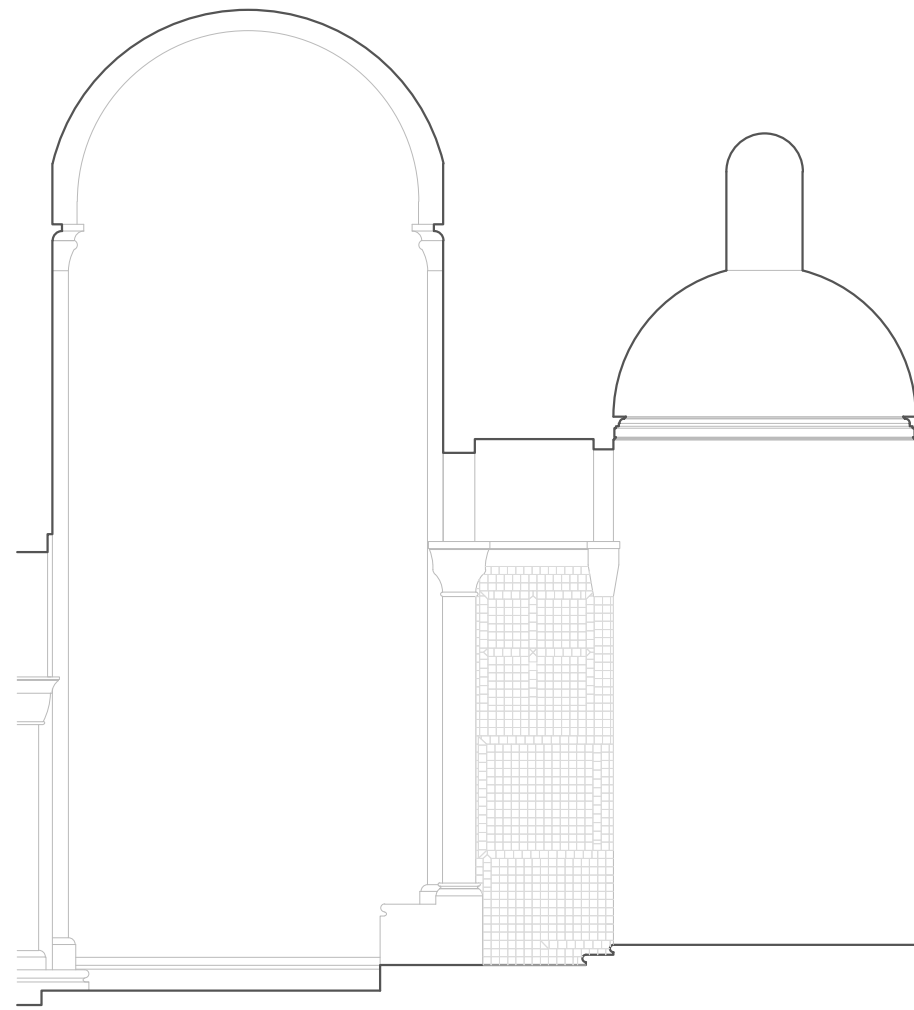
Fig. 291: Frontal do Altar de Santa Úrsula da Sé Velha de Coimbra.



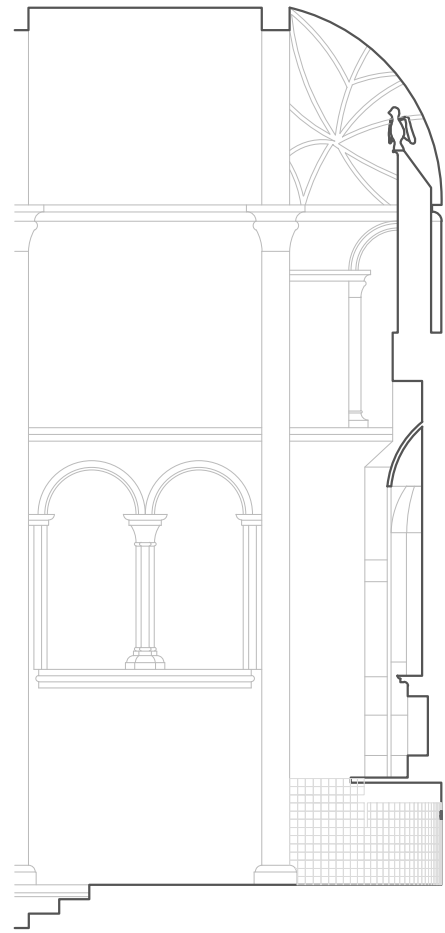
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



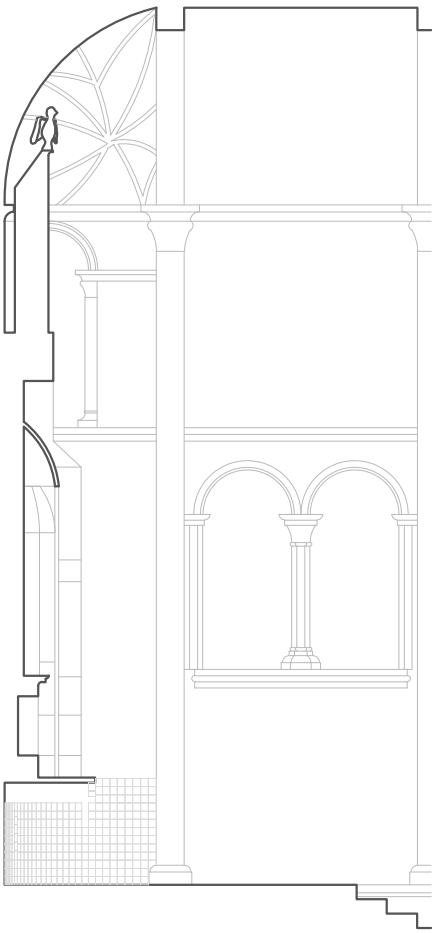
Altar de São Pedro



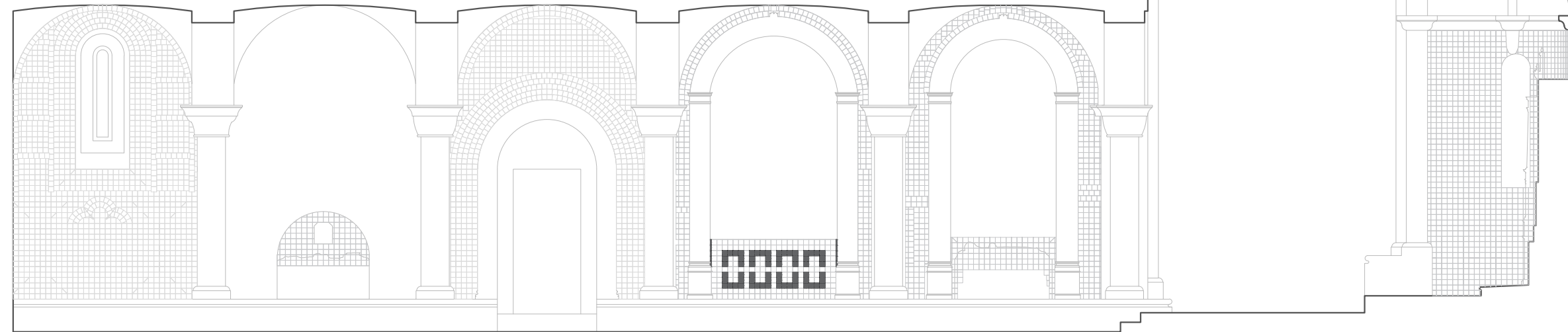
Altar do Santíssimo Sacramento



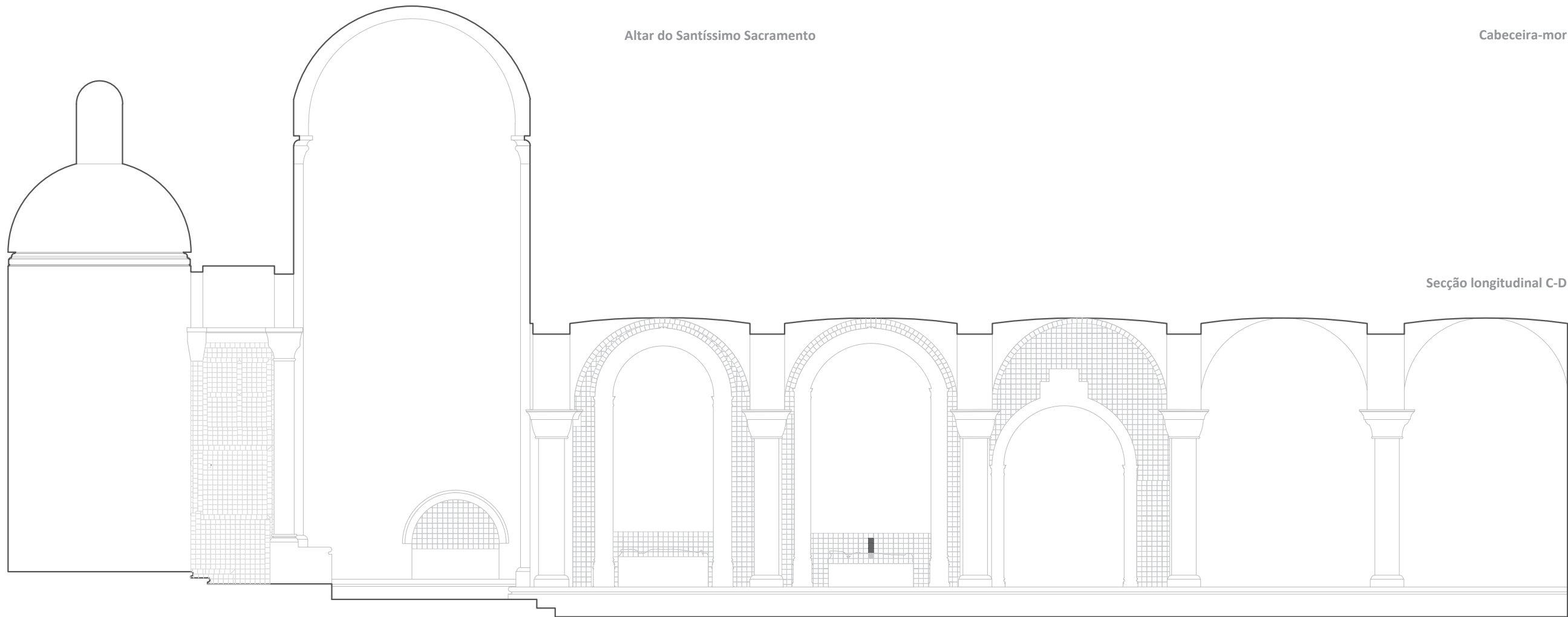
Cabeceira-mor

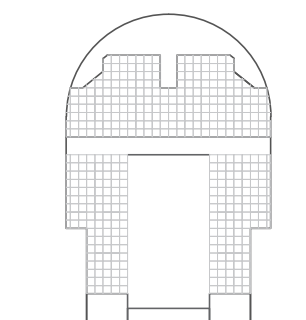


Secção longitudinal A-B



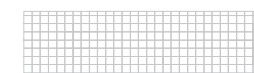
Secção longitudinal C-D





Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



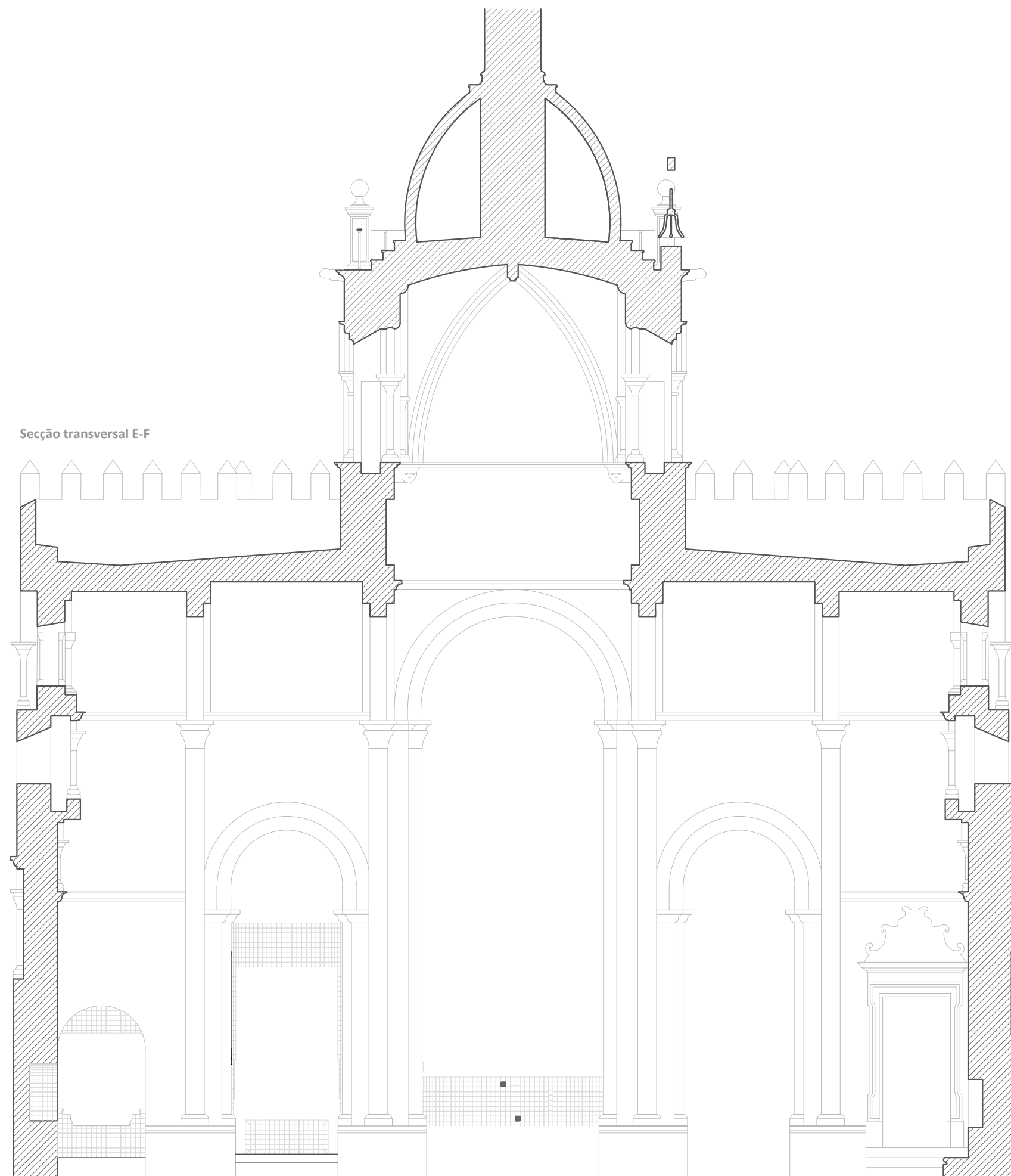
Cobertura do Altar de Santa Clara



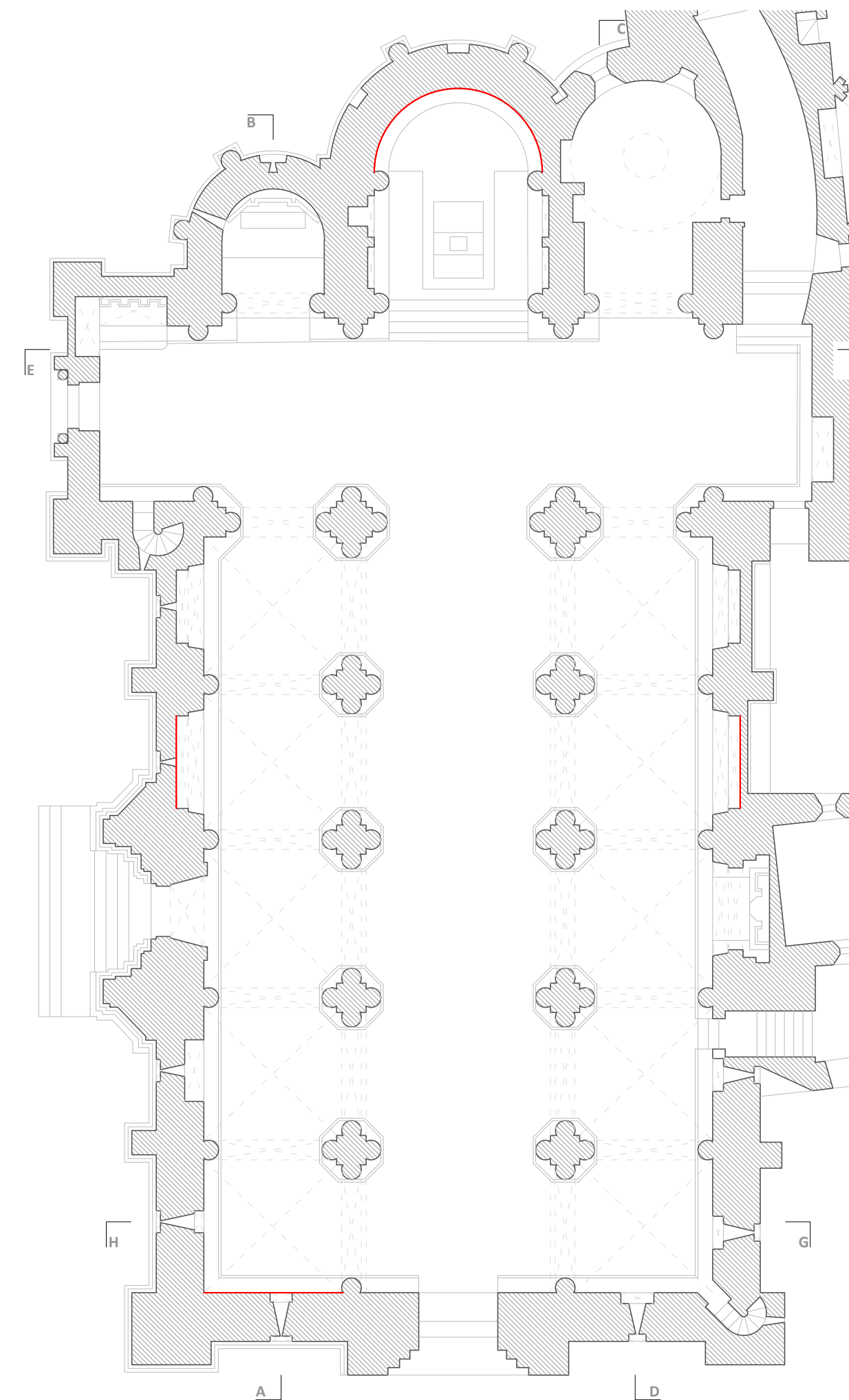
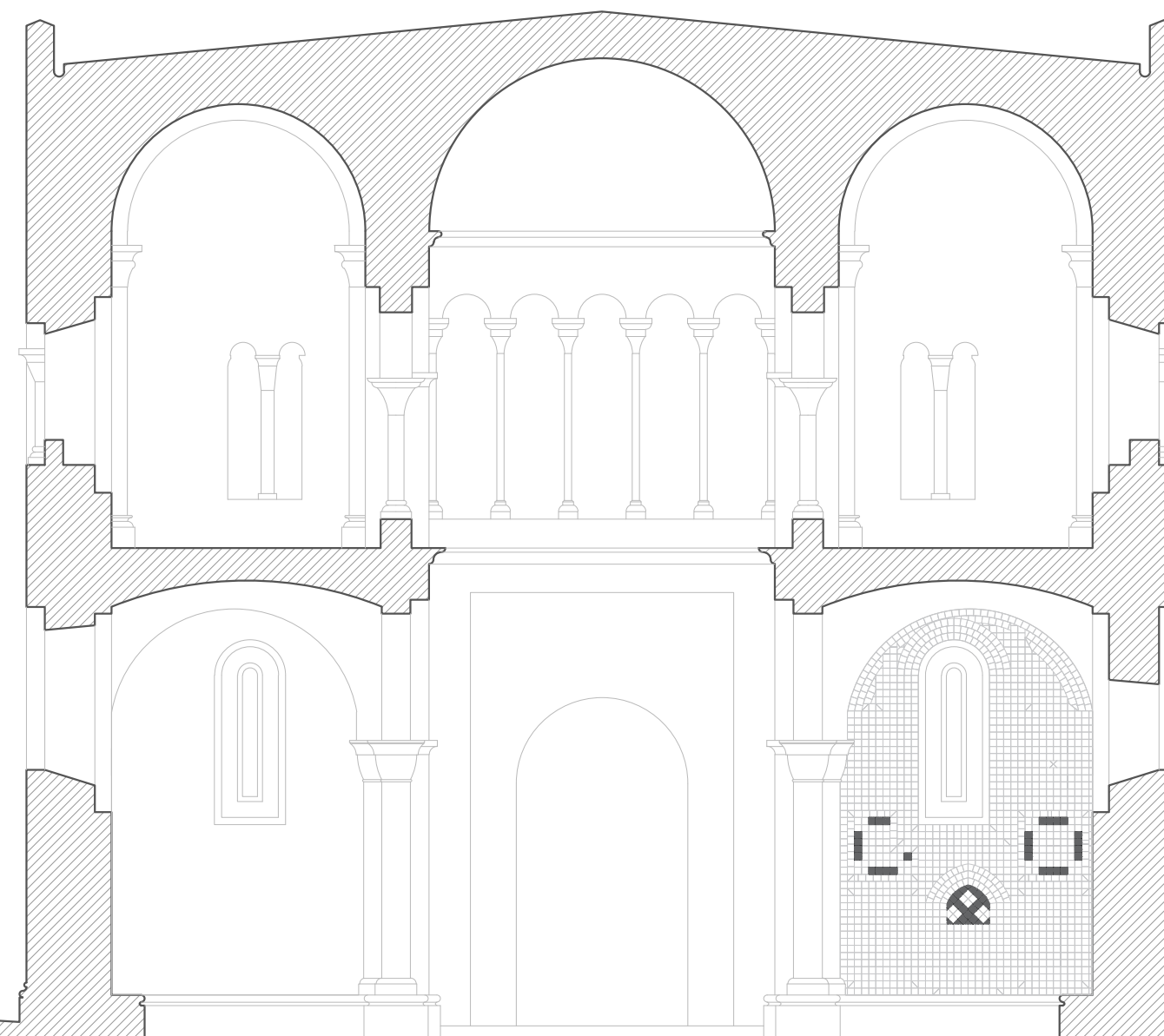
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins



Secção transversal E-F



Secção transversal G-H



0 1 5m



Apresentando um conceito completamente orgânico, este padrão utiliza como base decorativa um conjunto de elementos fitomórficos que estão associados à simbologia cristã, nomeadamente a vinha, a romã e as flores de cinco pétalas. De todos os padrões registados na Sé Velha de Coimbra este é o que apresenta uma composição mais orgânica, tendo uma estrutura que é conseguida através de dois semicírculos que se entrecruzam e que estão decorados com frutos, folhas e flores. O fundo é branco e as decorações vegetalistas estão pintadas a verde, tendo os frutos cores como o melado, o negro e o azul.

Trata-se de um motivo extremamente raro tendo sido apenas identificados alguns exemplares reaproveitados na Casa dos Patudos em Alpiarça e da qual, segundo fontes orais, terão sido reaproveitados da Sé Velha de Coimbra ⁶⁵.

Em termos museológicos o único local no qual foi possível identificar este padrão foi no Museu Nacional do Azulejo em Lisboa, que conserva dois exemplares em depósito, desconhecendo-se a sua proveniência ⁶⁶.

Em todo o local de estudo foi identificado apenas um exemplar que se encontra ao centro do rodapé da capela-mor. Apesar de em termos simbólicos a colocação deste azulejo faça sentido, ele deveria ter mais exemplares iguais, pelo que, a originalidade desta aplicação é bastante discutível.

⁶⁵ - Identificados pelo arqueólogo Vítor Rafael de Sousa.
⁶⁶ - Código de Inventário, “MNAz 262 Az”, consultado na página <https://tinyurl.com/yx5xsk94>, no dia 28 de Junho de 2022.

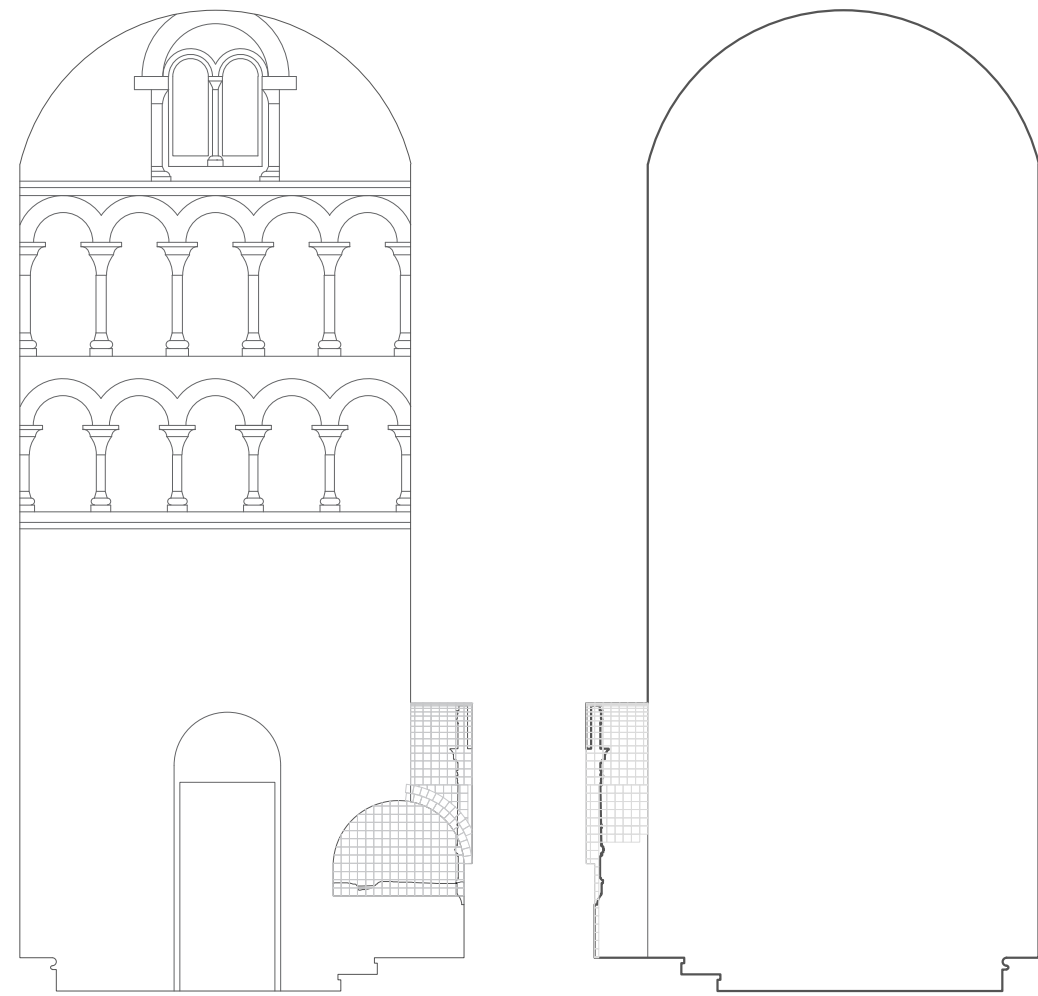
- Legenda
- Arquitectura Religiosa
 - Arquitectura Civil
 - Núcleos Museológicos



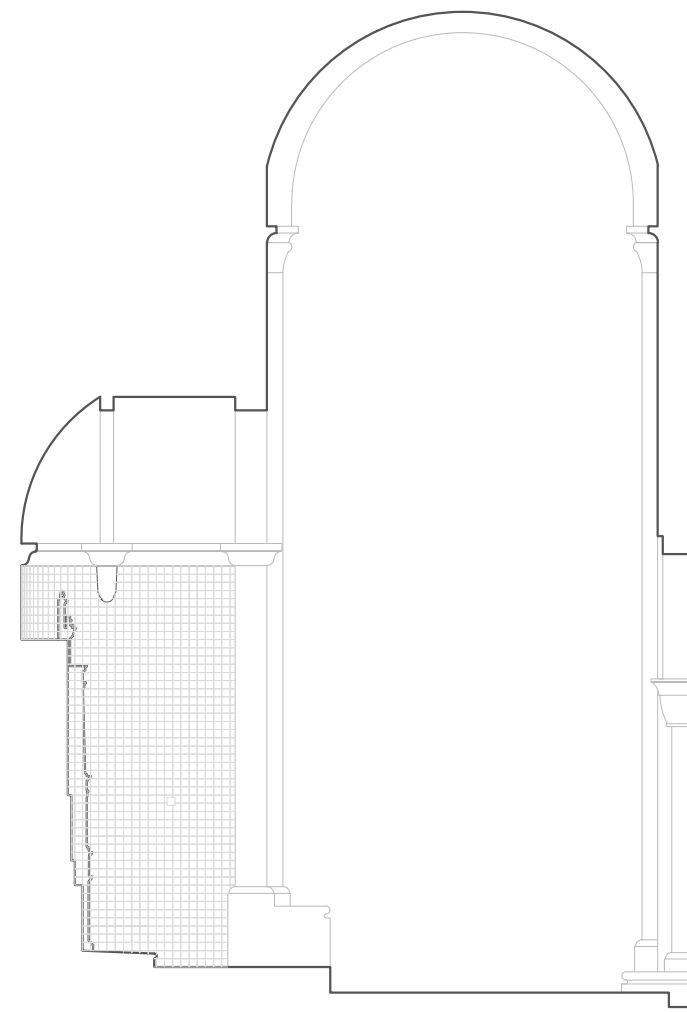
Fig. 292: Alguns exemplares do Padrão 16 que se encontram reaproveitados na Casa dos Patudos em Alpiarça, tendo como provável origem a Sé Velha de Coimbra

Fig. 293: Registo do único exemplar do Padrão 16 que ainda se encontra no local de estudo.

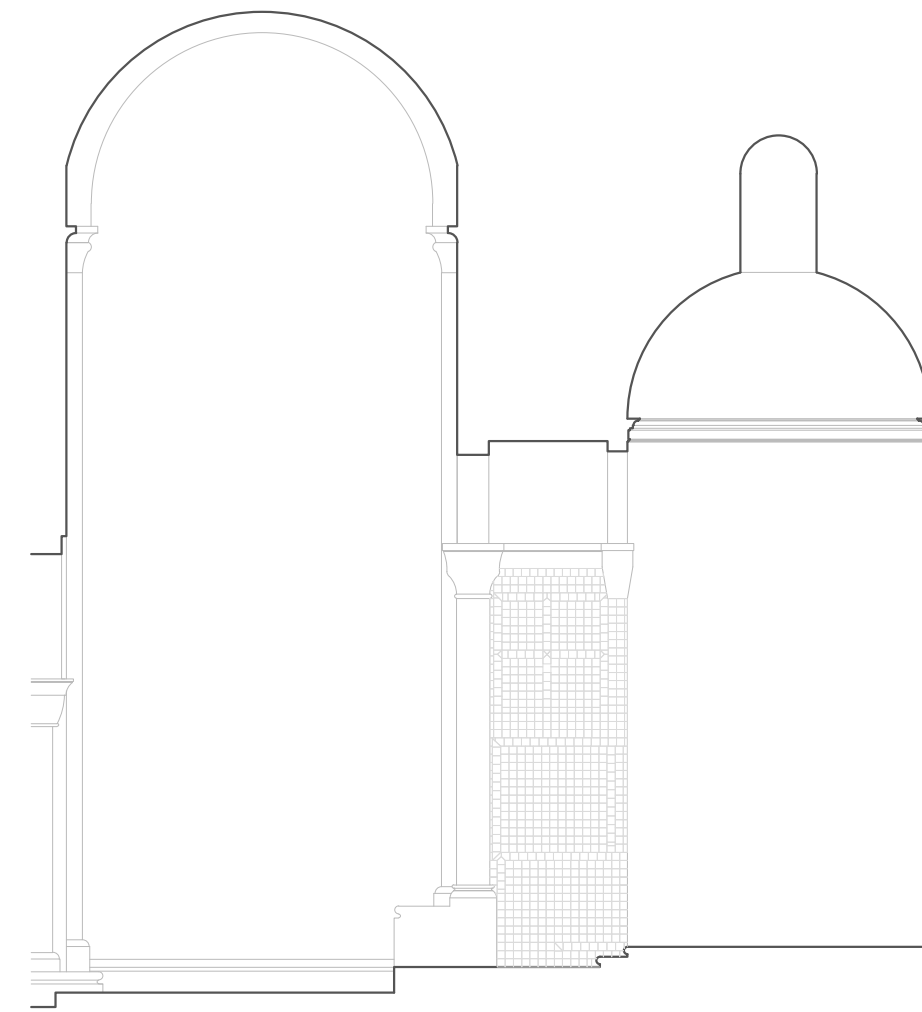
Fig. 294: Pannel aplicado no altar-mor que contém o Padrão 16, mostrando a forma como ele se enquadra com os restantes azulejos.



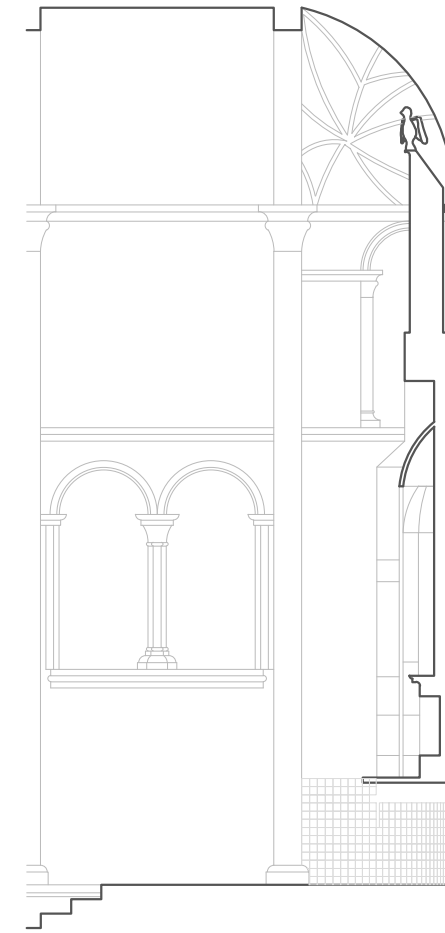
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



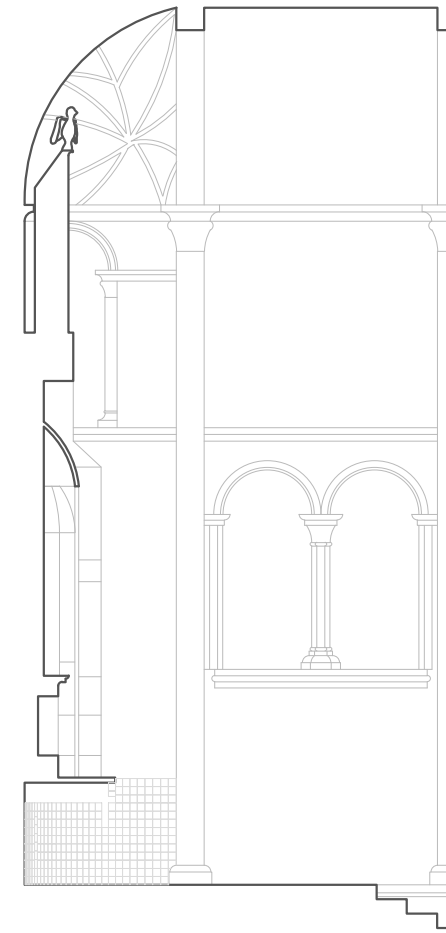
Altar de São Pedro



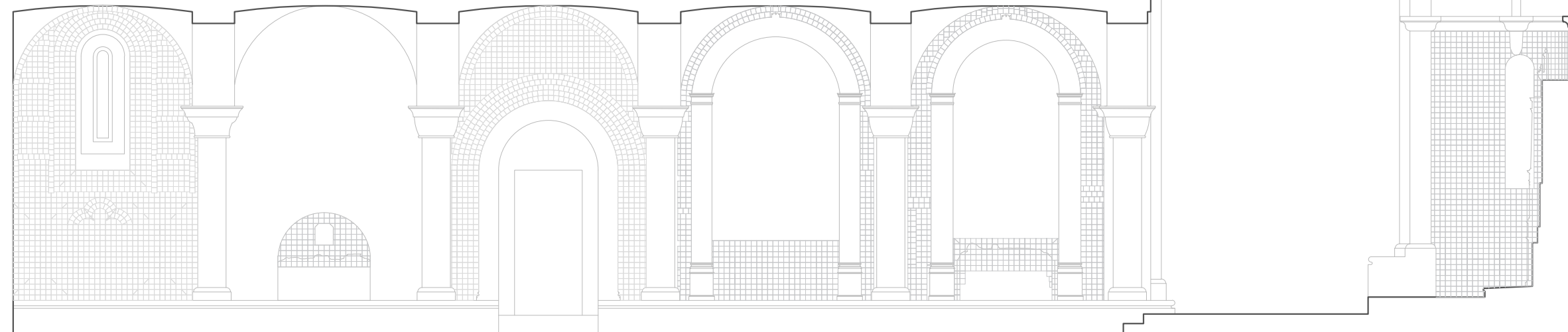
Altar do Santíssimo Sacramento



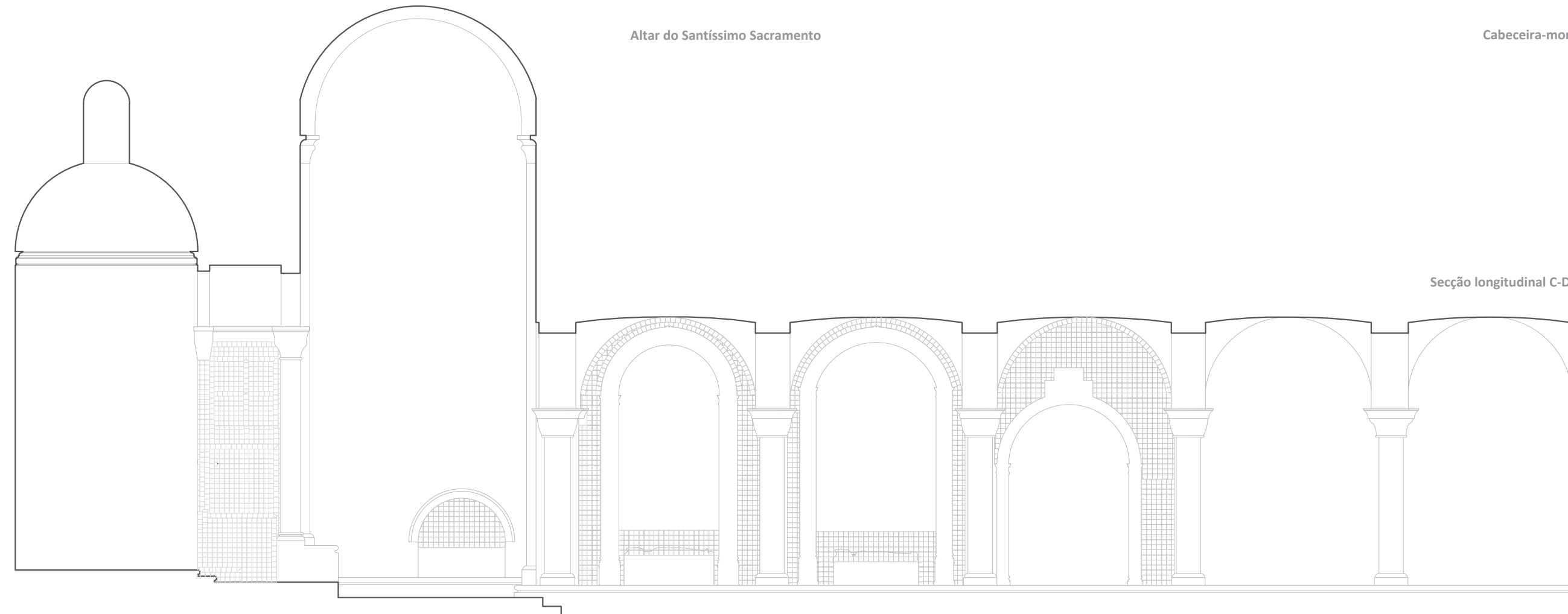
Cabeceira-mor

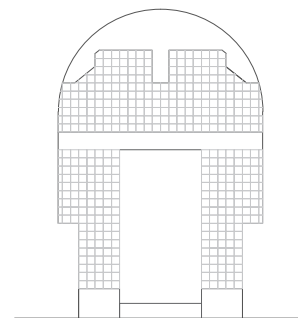


Secção longitudinal A-B



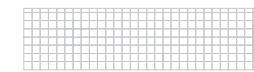
Secção longitudinal C-D





Pavimento da Capela de São Pedro

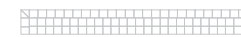
Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



Cobertura do Altar de Santa Clara

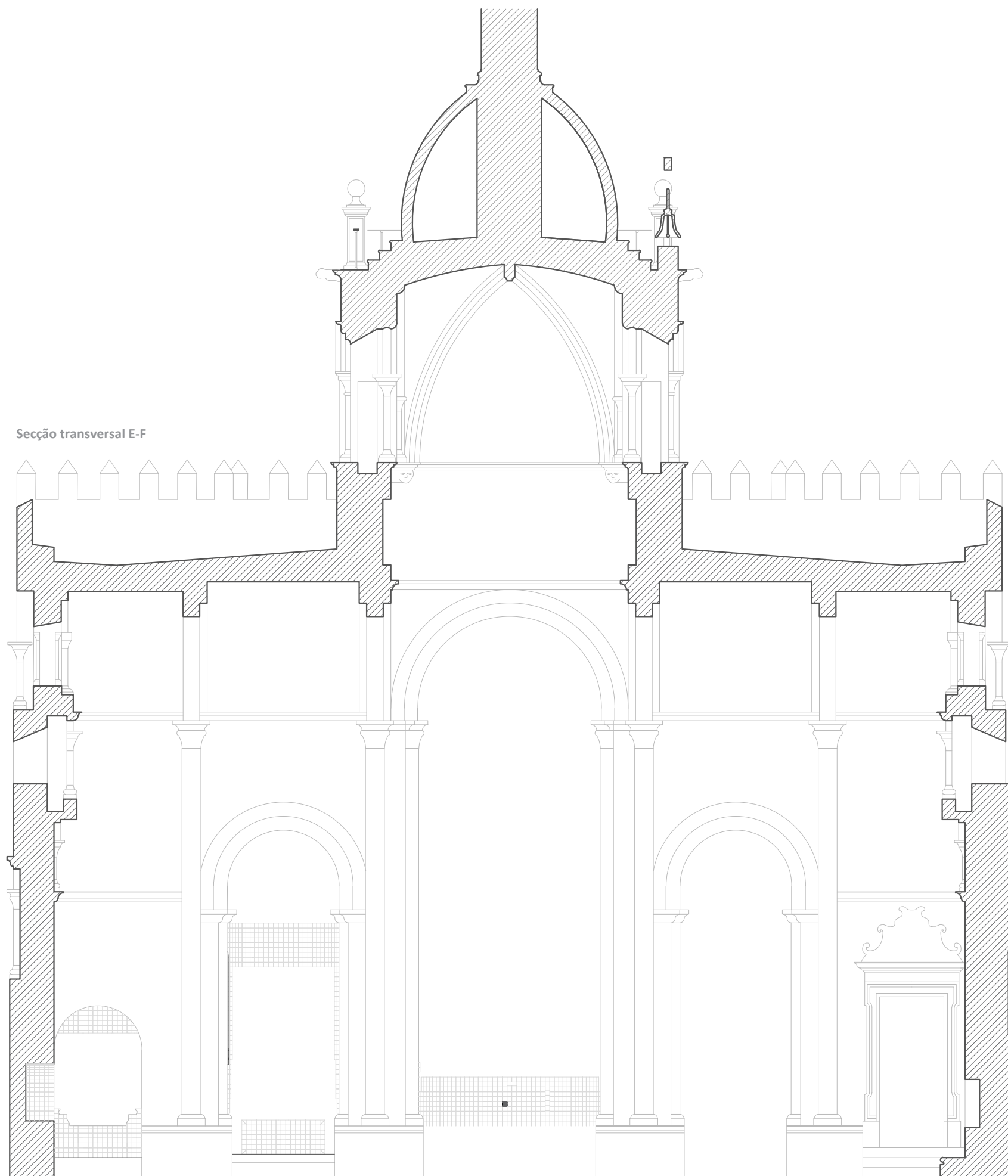


Arco do Túmulo de D. Pedro Martins

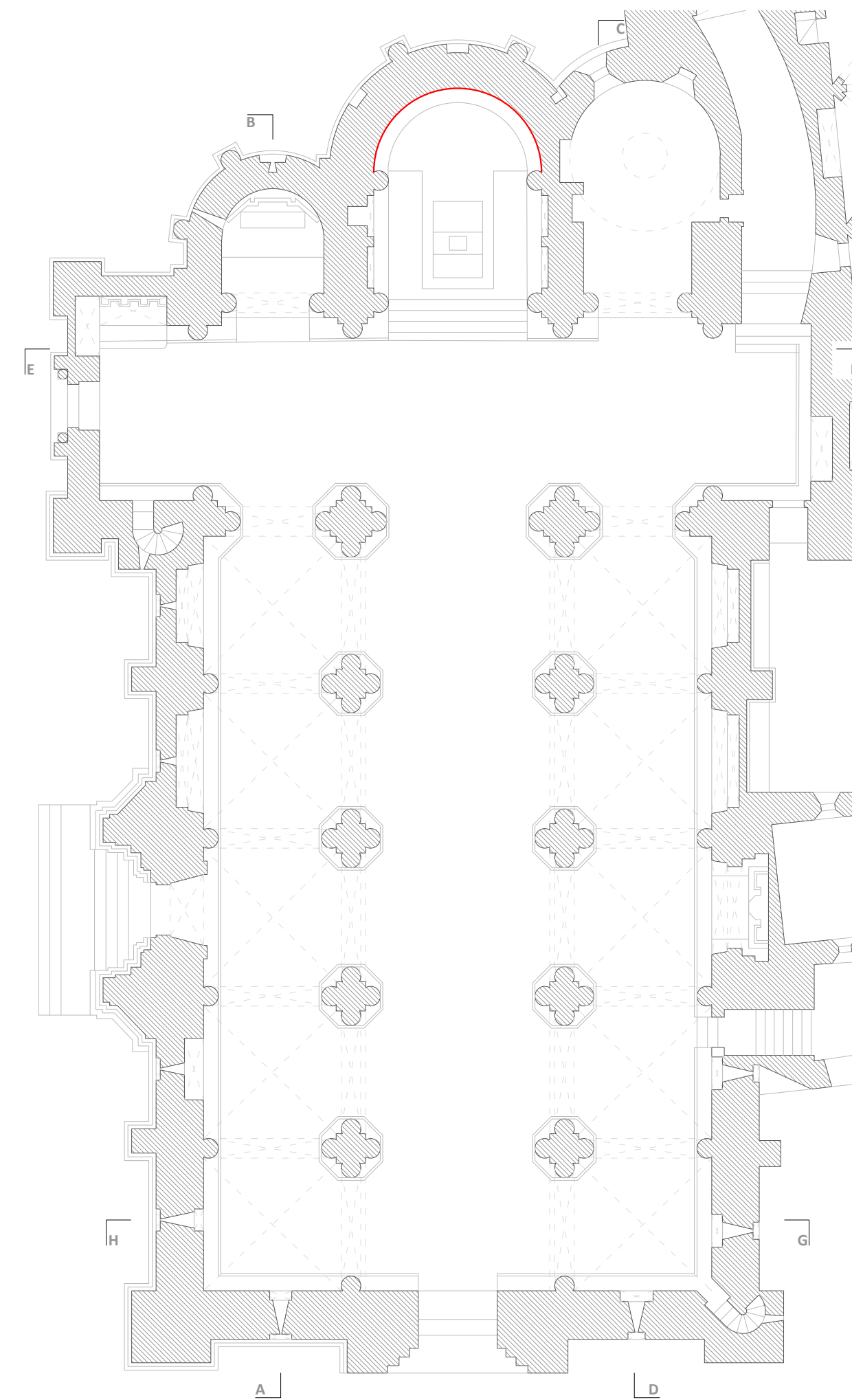
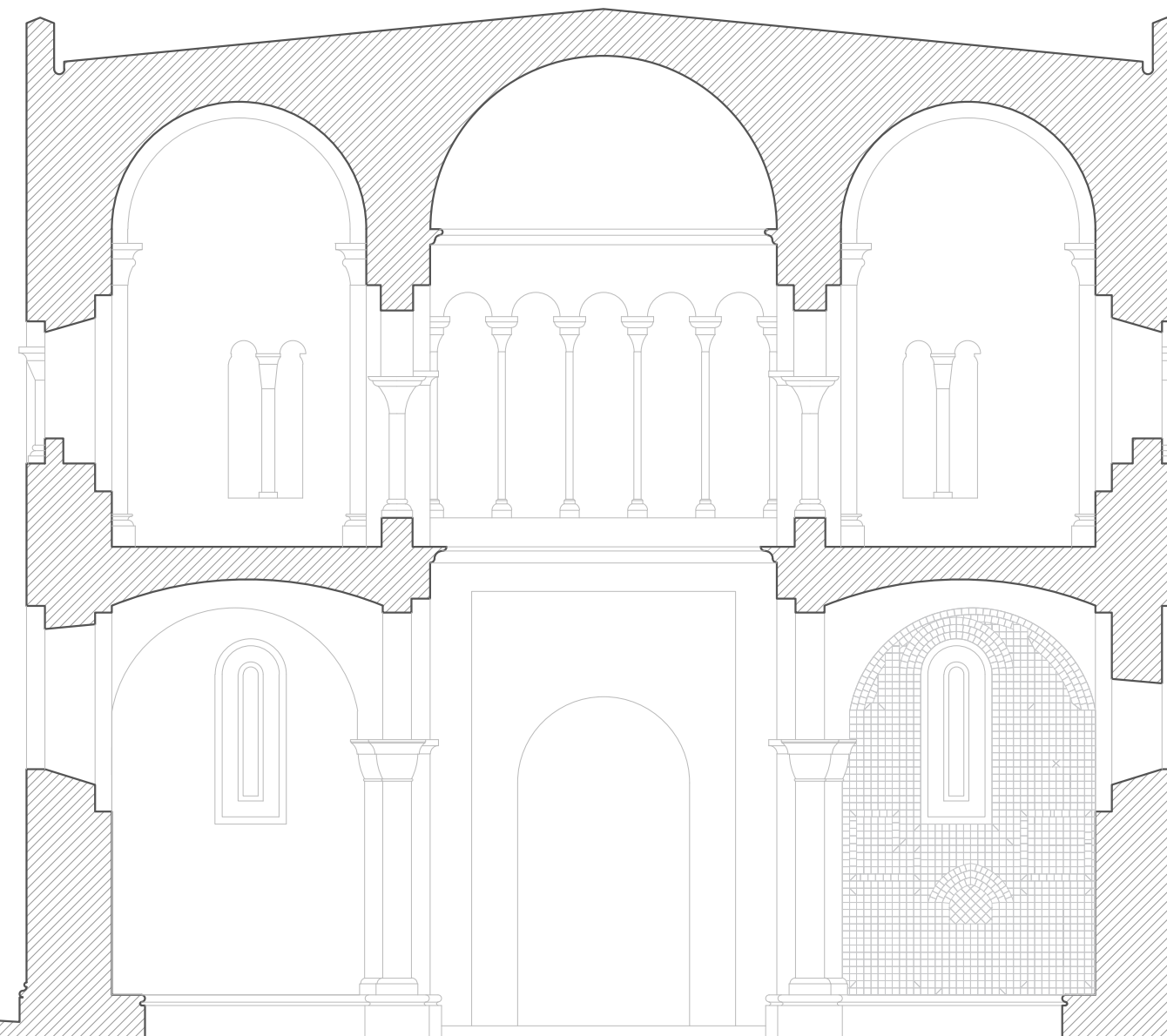


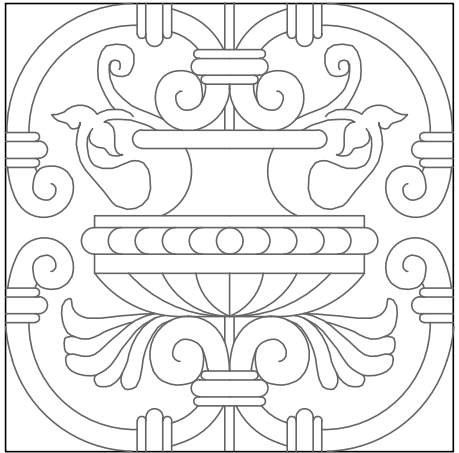
0 1 5m

Secção transversal E-F



Secção transversal G-H





Representando um motivo amplamente utilizado no início do século XVI, a fonte estilizada que preenche quase todo o azulejo é acompanhada por um conjunto de volutas que formam uma espécie de moldura em torno da mesma. Em termos cromáticos o fundo é preenchido a branco, sendo que o azul é utilizado tanto nas volutas como em grande parte do desenho da fonte criando uma relação directa com o tema da água.

Trata-se de um padrão muito raro do qual não foi possível registar nenhum exemplar *in situ*. No contexto religioso o único local no qual se verificou a sua existência foi na Igreja de Nossa Senhora da Luz em Maceira, não tendo sido possível apurar a sua posição original.

Em São Pedro de Sintra, na já referida Casa do Cipreste, registou-se um exemplar aplicado na zona do alpendre, no entanto, não se sabe a sua origem ⁶⁷. De igual forma na Casa dos Patudos em Alpiarça, foram identificados vários exemplares, que, segundo fontes orais terão vindo da Sé Velha de Coimbra.

Em termos museográficos foram registados alguns exemplares na colecção do Museu Nacional do Azulejo em Lisboa (SIMÕES, 1990: EST. XXX), bem como no Museu de Alberto Sampaio no Porto ⁶⁸.

Foram apenas registados 17 exemplares no local de estudo sendo que dois deles estão no Altar de Santa Úrsula, e muito provavelmente descontextualizados, enquanto que os outros 15 estão aplicados num pequeno núcleo sobre o arco central do Altar de São Miguel. Esta aplicação escassa e pouco definida, aliada ao facto de se terem encontrado azulejos iguais provenientes da Sé Velha e reaproveitados em outros edifícios, cria a possibilidade de terem existido outros núcleos decorativos no qual ele foi utilizado, mas que, entretanto, desapareceram.

⁶⁷ - Identificados pelo arqueólogo Vítor Rafael de Sousa.
⁶⁸ - Código de Inventário, “MAS A 30”, consultado na página <https://tinyurl.com/2s3a7cdj>, no dia 19 de Abril de 2022.

Legenda

- Arquitectura Religiosa
- Arquitectura Civil
- Núcleos Museológicos

Similar

Fig. 295: Sevilha - Real Alcazar

Variante

Fig. 296: Londres - Victoria and Albert Museum

Fig. 297: Sevilha - Museo de Artes y Costumbres Populares

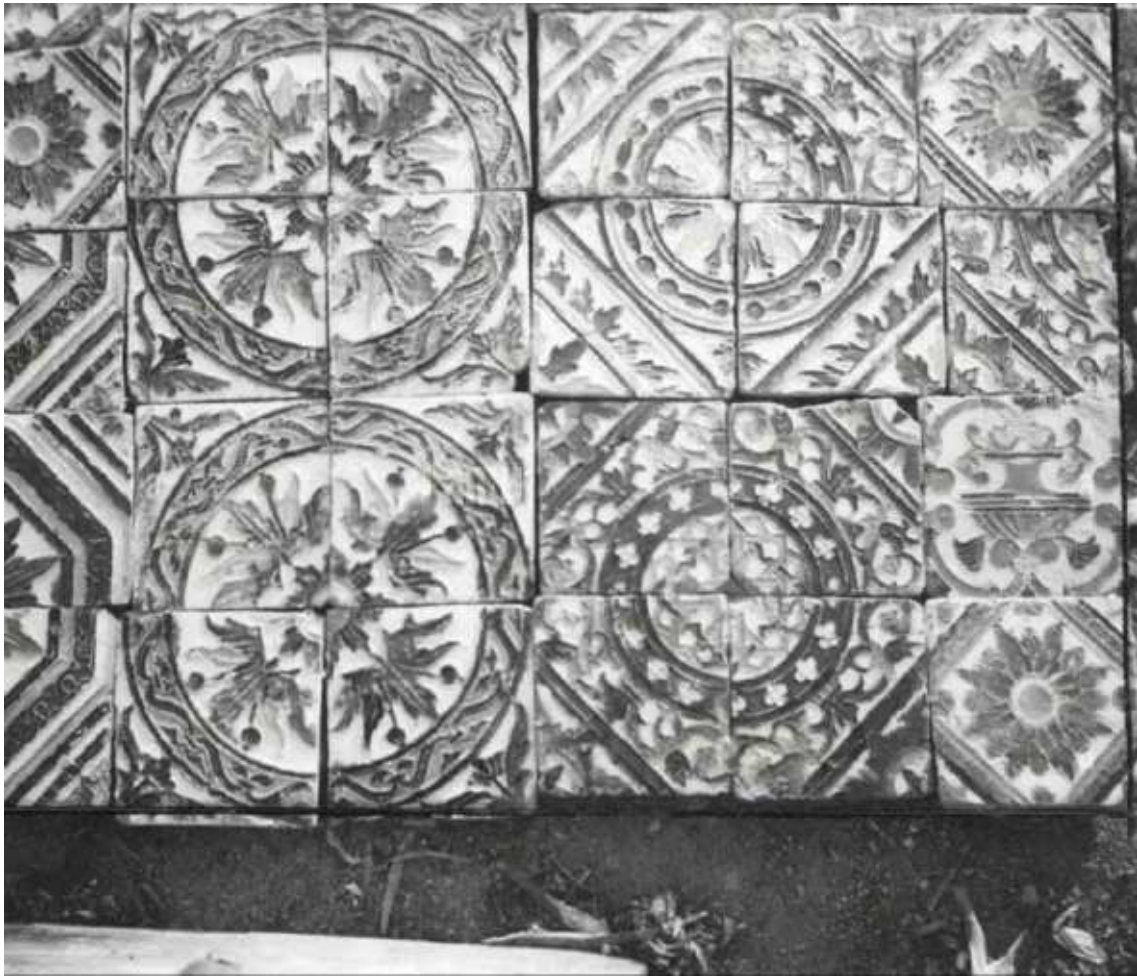
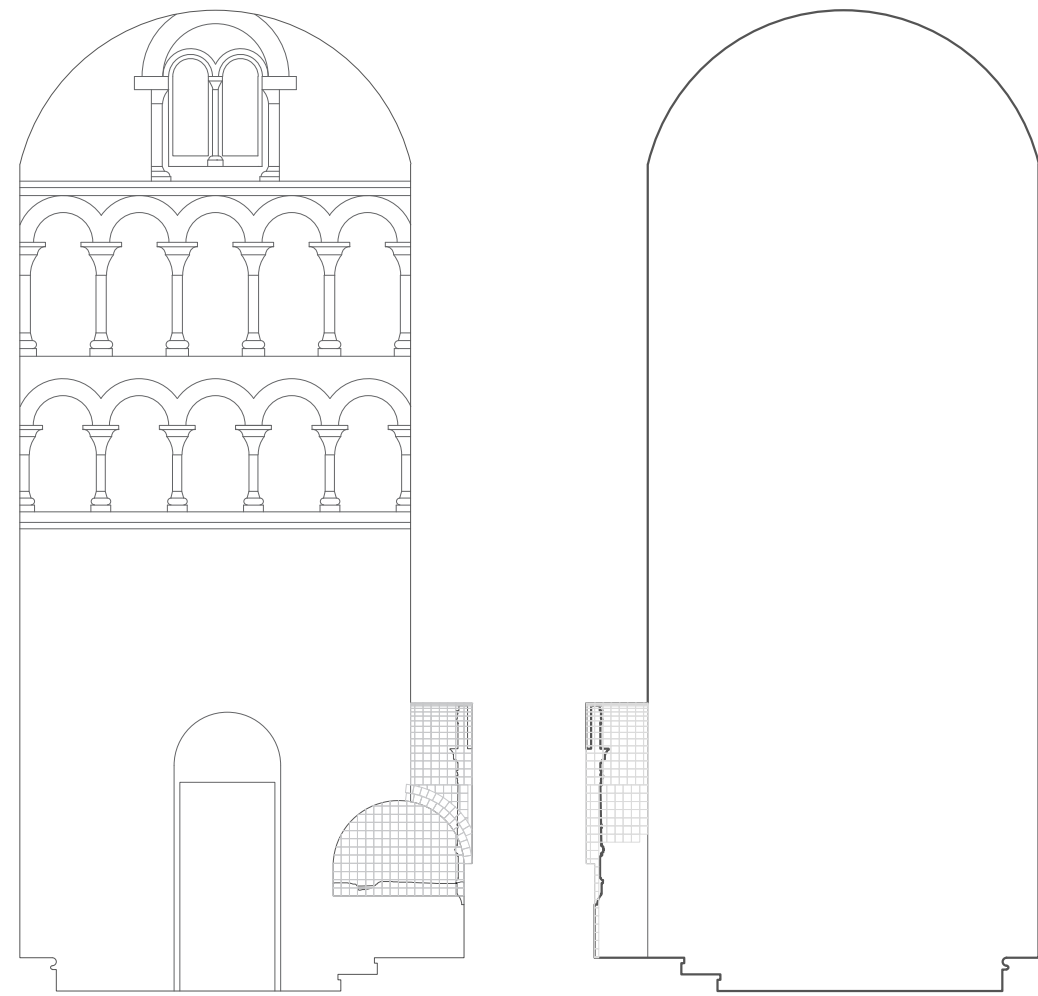


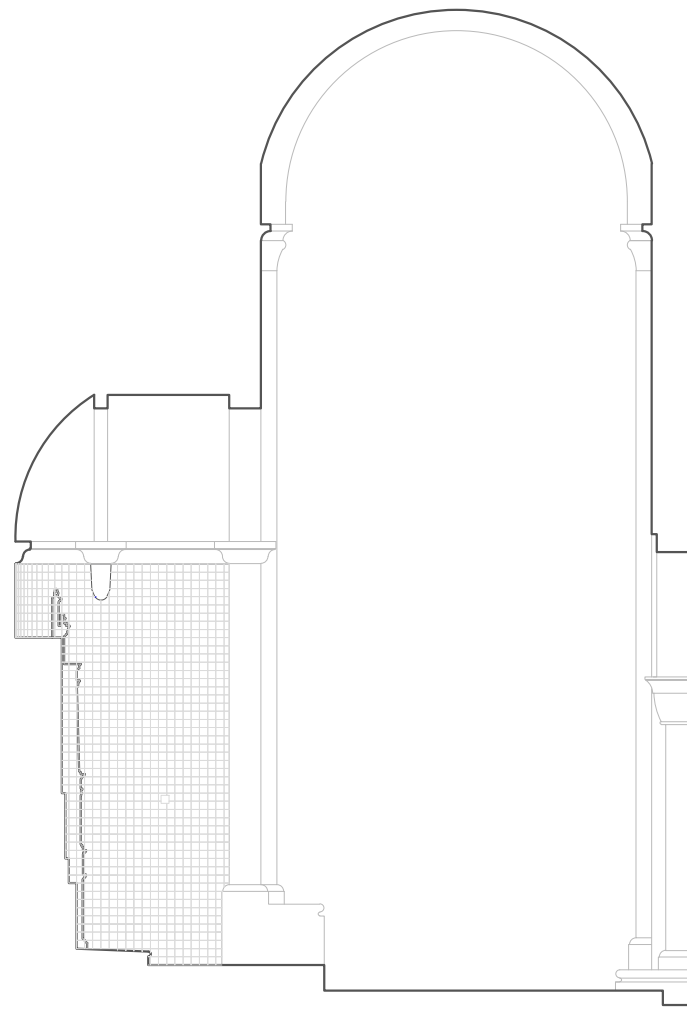
Fig. 298: painel de azulejos da Igreja de Nossa Senhora da Luz em Maceira, do qual foi possível registar um exemplar do Padrão 17. Durante o decorrer desta investigação não se pode confirmar a integridade destes azulejos, existindo inclusive dúvidas sobre o facto de ainda se conservarem no respectivo local.

Fig. 299: fiada horizontal constituída por três exemplares do Padrão 17 que está exposto no Museu Nacional do Azulejo.

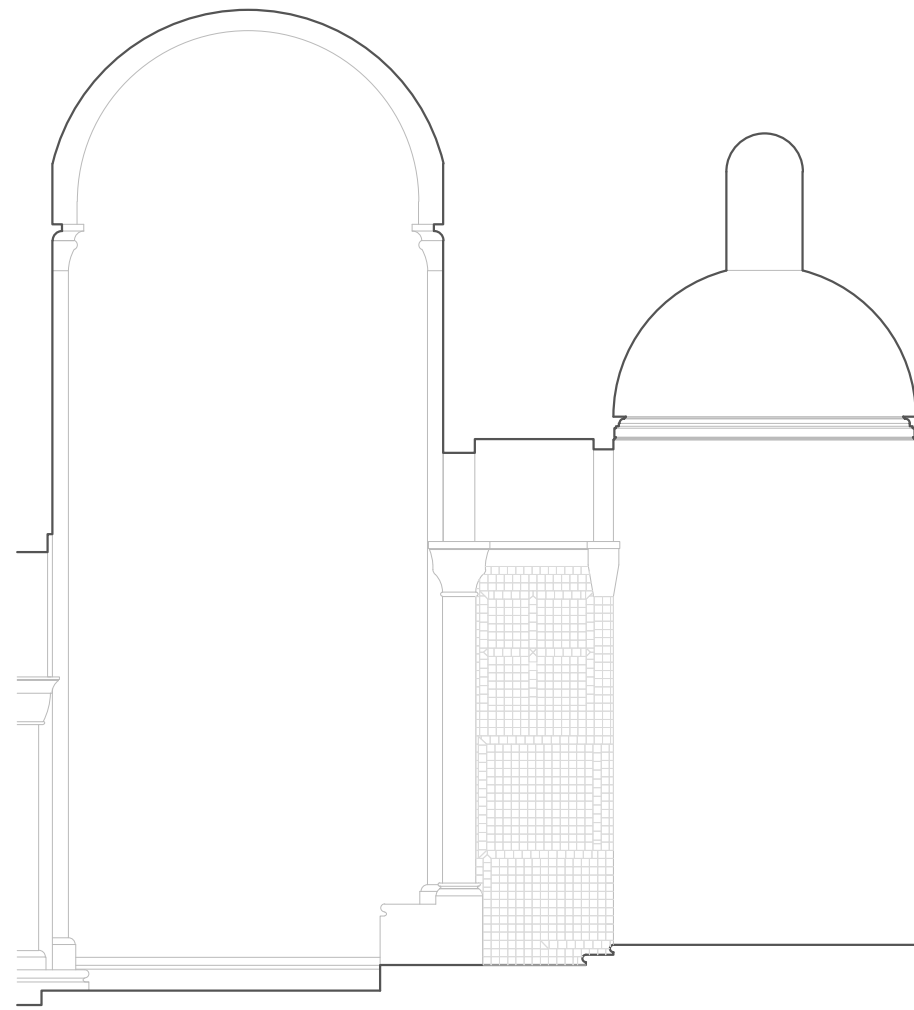
Fig. 300: painel aplicado na Casa do Cipreste em Sintra, no qual foi registado um exemplar do Padrão 17, desconhecendo-se por completo a sua proveniência (fotografia de Vítor Rafael Sousa).



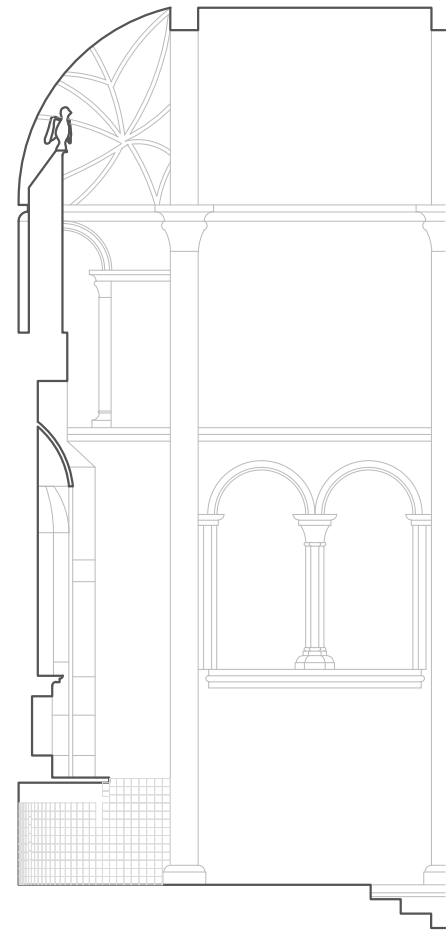
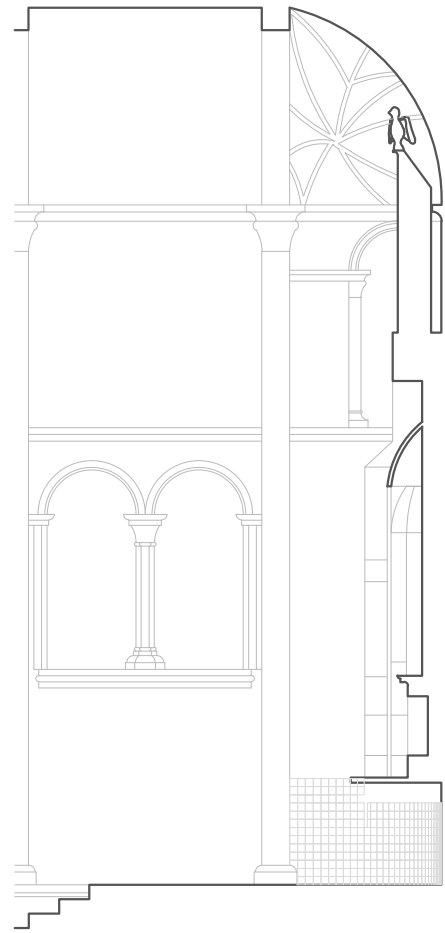
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



Altar de São Pedro

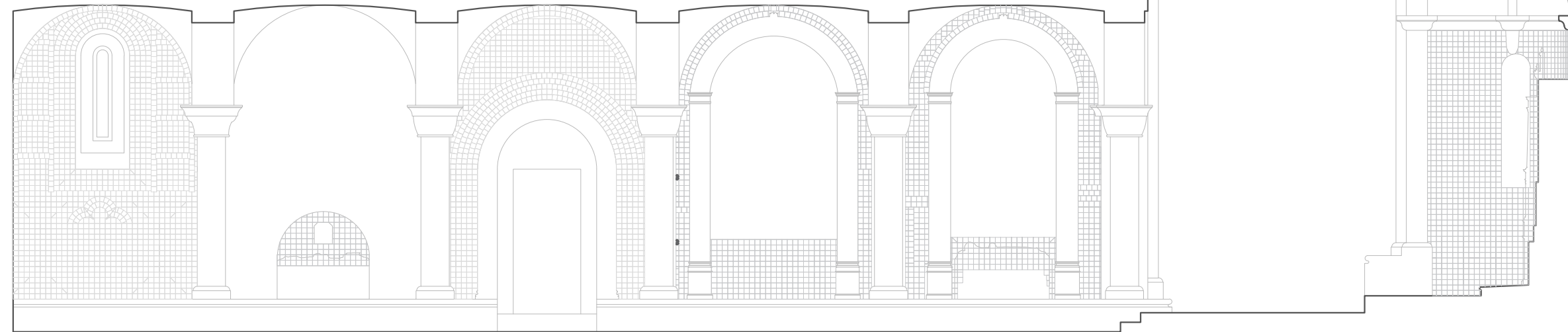


Altar do Santíssimo Sacramento

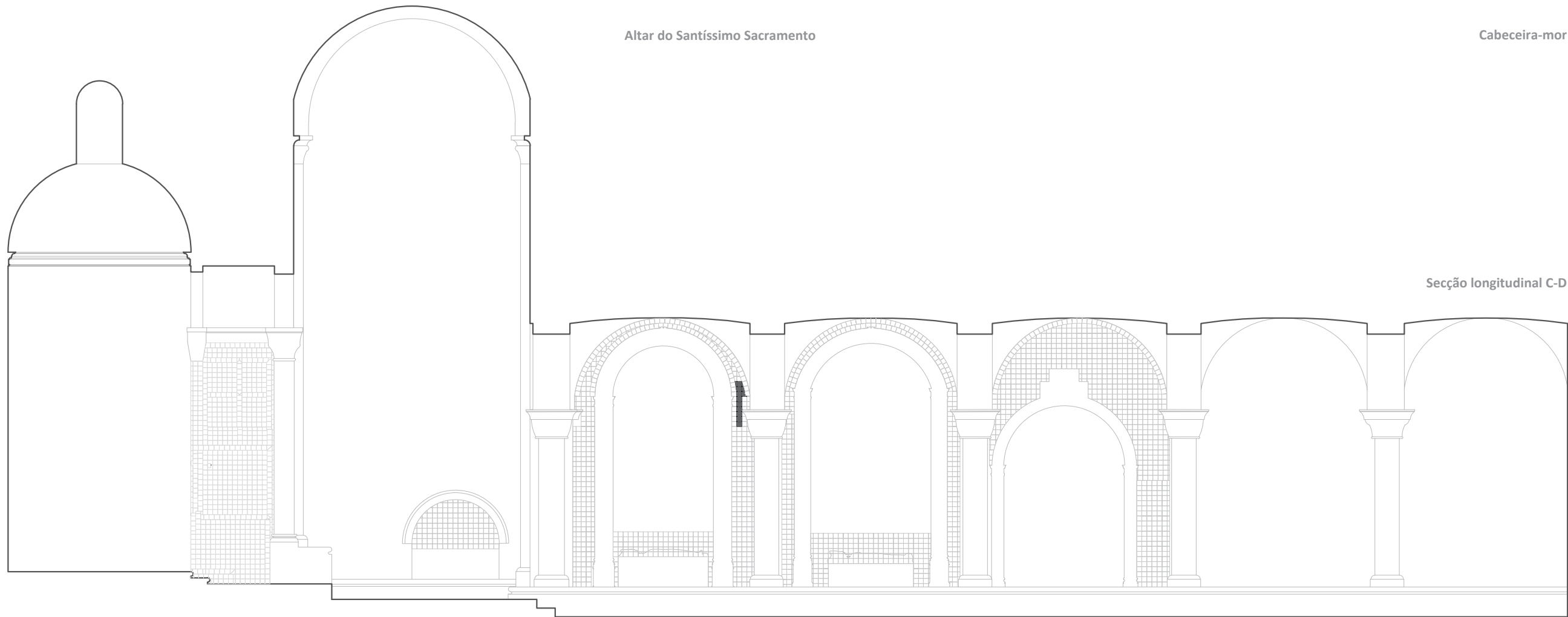


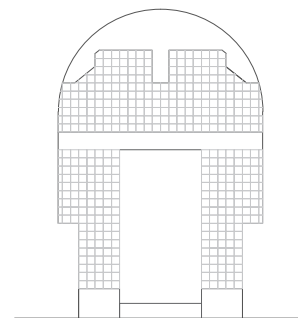
Cabeceira-mor

Secção longitudinal A-B



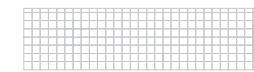
Secção longitudinal C-D





Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



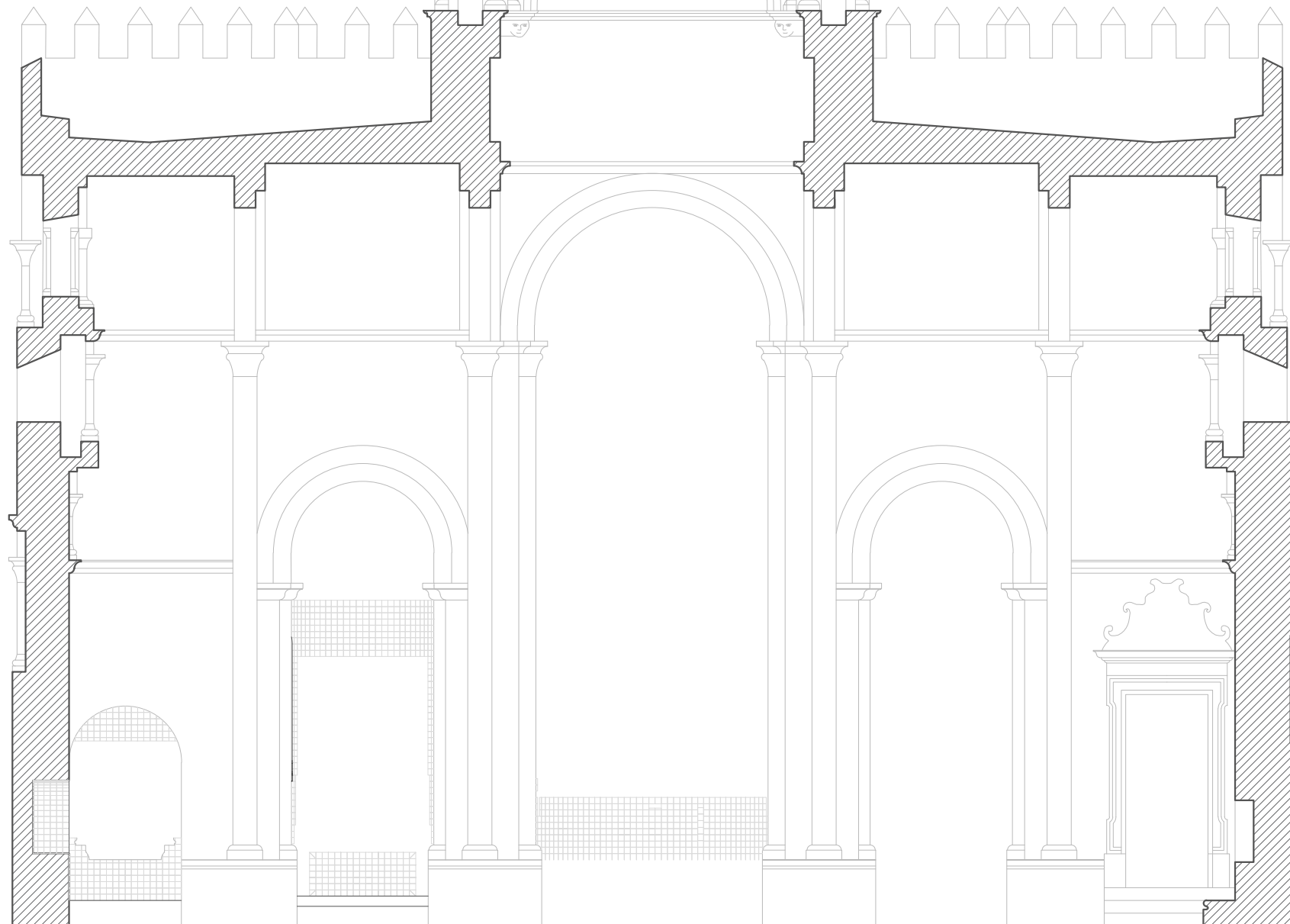
Cobertura do Altar de Santa Clara



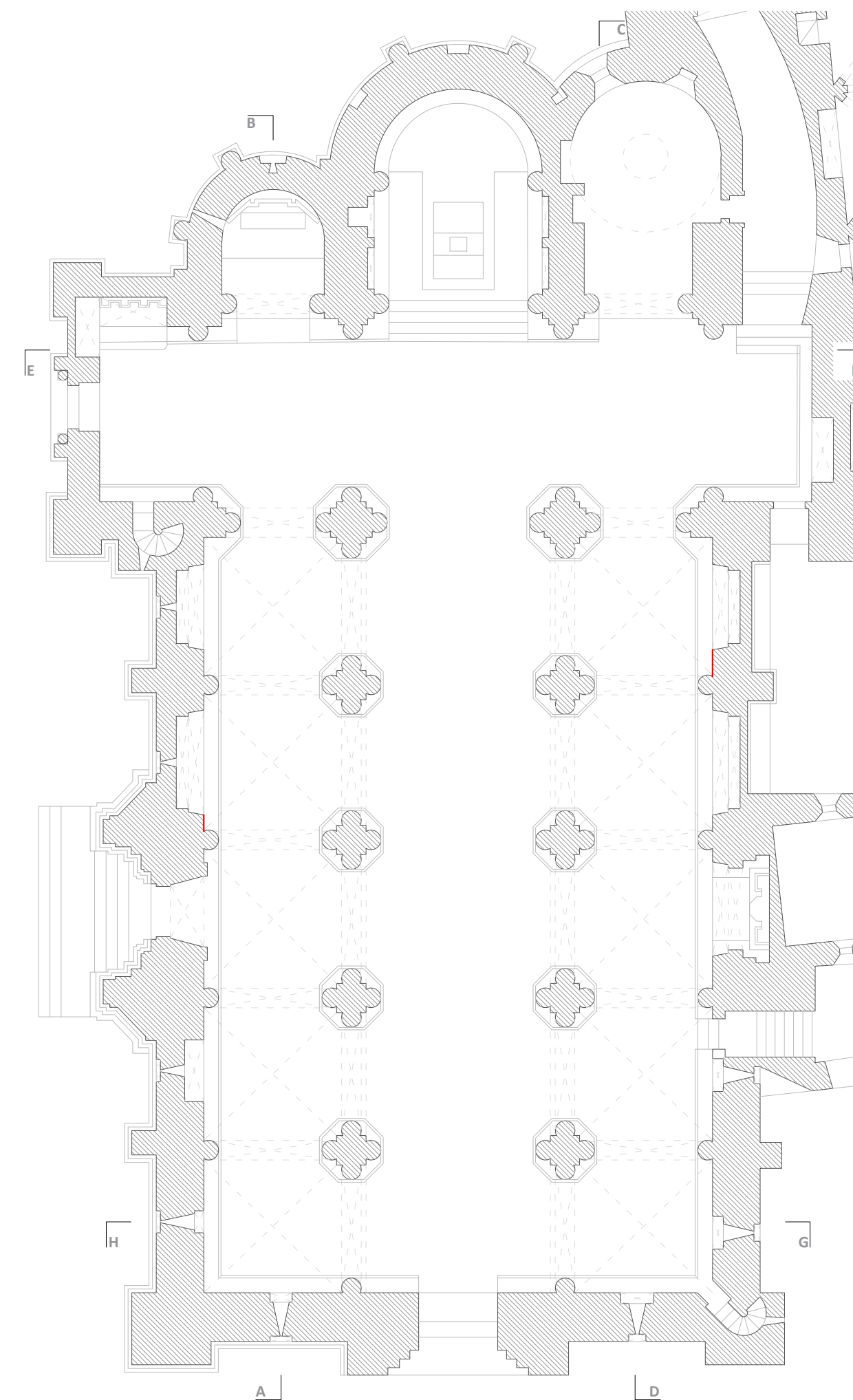
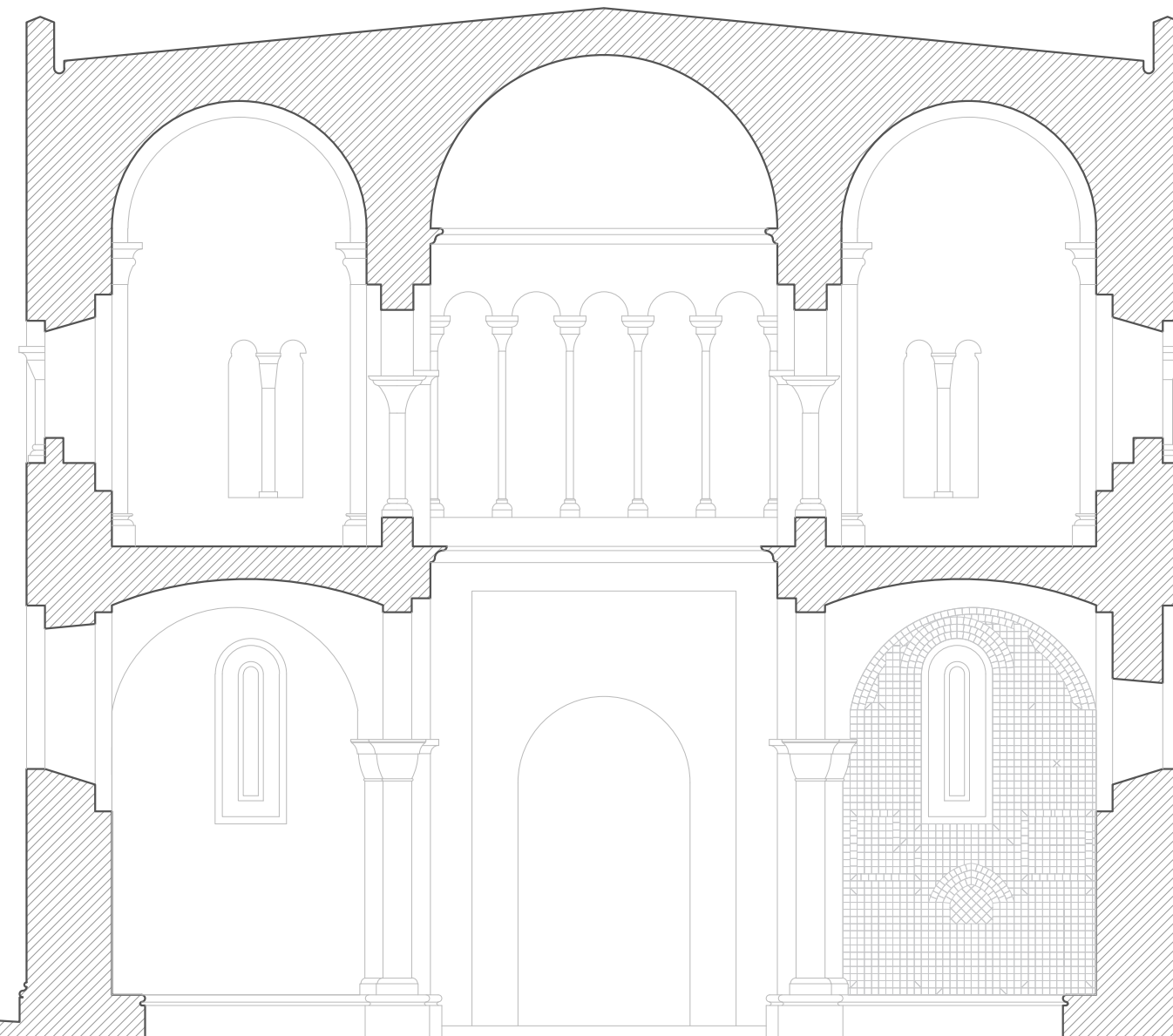
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins

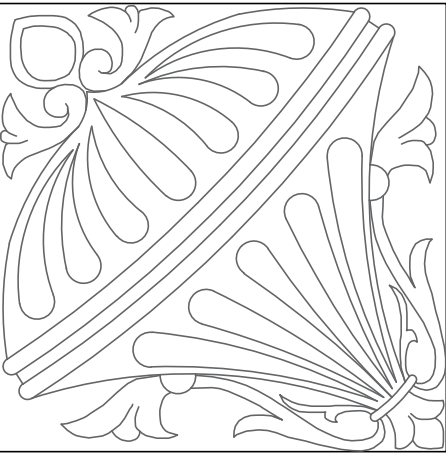


Secção transversal E-F



Secção transversal G-H





Fazendo parte da mesma família decorativa que o padrão 17, neste caso está-se perante um módulo de 2x2, no qual o elemento da fonte é representado na diagonal ganhando mais expressão volumétrica. O tema aqui representado, em união com a intenção de criar um desenho com uma sensação tridimensional, torna este padrão num exemplo por excelência da decoração Renascentista. O desenho da fonte é preenchido com azul, tal como a anterior, com linhas a melado, o fundo é preenchido com branco e os elementos vegetalistas estão com verde.

É um padrão raro que não teve muita aplicação em território nacional, do qual, os únicos exemplares conservados *in situ* foram identificados em contexto religioso, mais concretamente no Coro Alto do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova em Coimbra. Na Capela de Nossa Senhora da Graça em Varziela, foram registados vários exemplares deste padrão, ainda que a sua posição sugira tratar-se de um reaproveitamento.

Os exemplares associados à arquitectura civil foram identificados em contexto arqueológico e ambos na cidade de Lisboa, nomeadamente no Castelo de São Jorge e no Palácio Belmonte vulgarmente denominado de Pátio de D. Fradique (RUIZ, PAREDES, 2015: 43)

No Banco de Materiais da cidade do Porto conservam-se vários exemplares provenientes de diferentes pontos da cidade, ainda que se ignore a sua proveniência concreta. Tanto no Museu Nacional do Azulejo em Lisboa⁶⁹, como na Colecção Berardo encontram-se exemplares expostos, sendo que estes últimos faziam originalmente parte da Colecção privada Vera e Verónica Leitão (PLEGUEZUELO, 2020: 95). Talvez mais interessante seja o exemplar que se conserva na Colecção António Macedo Ramalho de Ortigão, que apresenta uma decoração muito semelhante ao padrão 17, mas com algumas pequenas diferenças do qual não foi possível identificar outro caso igual (LOPES, 2018: 35).

Numa quantidade muito maior que o padrão anterior os 652 exemplares do padrão 18 fornecem importantes informações sobre a forma da sua aplicação. O primeiro exemplo são os dois azulejos que se encontram no primeiro painel do lado esquerdo da porta de entrada, que são utilizados como cantos da moldura que rodeia a porta em ogiva.

- Legenda
- Arquitectura Religiosa
 - Arquitectura Civil
 - Núcleos Museológicos



Em todos os restantes casos é deixada de forma bem clara a preferência por utilizar este padrão em quadras ou em tapetes de forma a forrar uma determinada área. O primeiro caso é no Altar de Santa Úrsula, no qual as molduras centrais previamente descritas como utilizando os padrões 15 e 10, são preenchidas com quatro quadras do padrão 18. De forma mais irregular, mas mantendo o conceito de tapete, o Altar de Santo António tem um conjunto do lado direito sobre o arco central. No túmulo de D. Egas Fafes um dos “falsos” caixotões formados pelo padrão 14 é preenchido pelo 18.

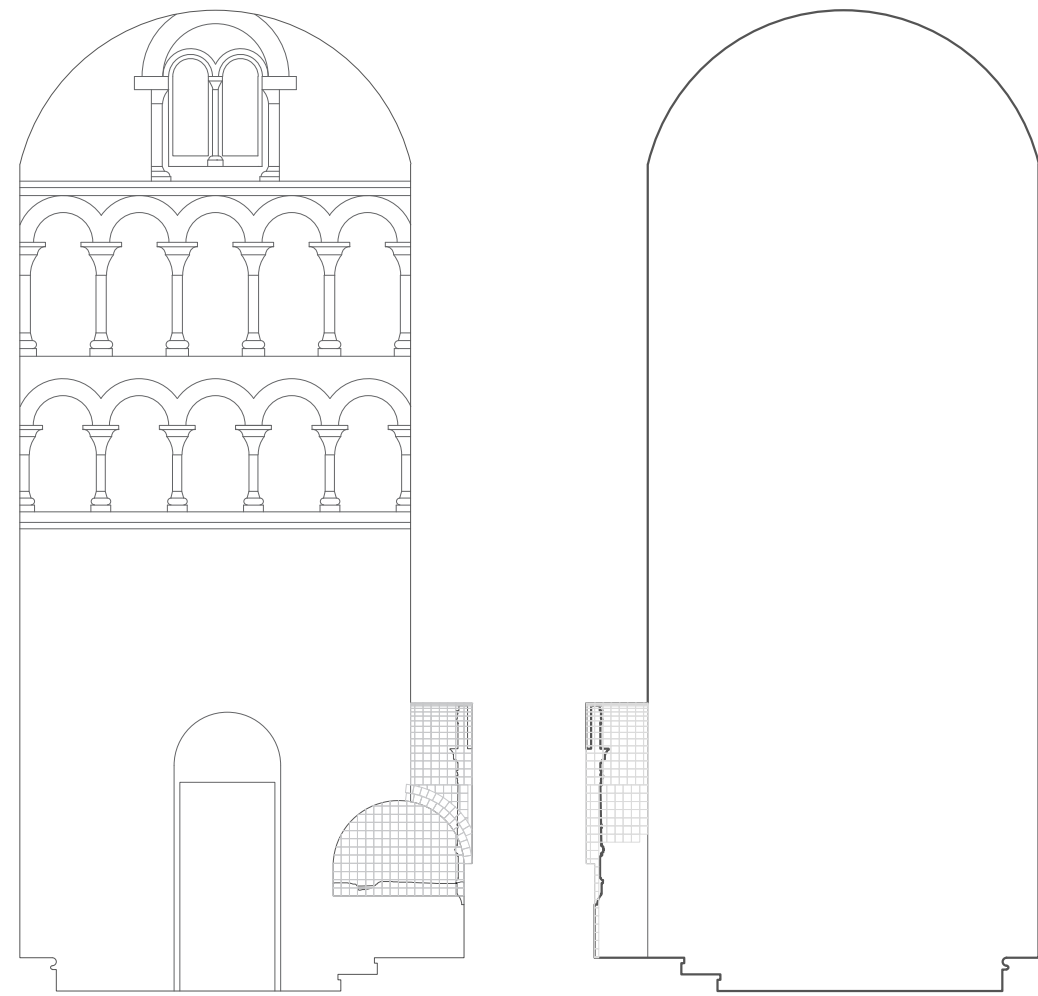
O exemplo da Capela de São Pedro é mais complexo, pois existe uma assumida variação entre a parede esquerda e direita da mesma. No primeiro caso são formadas várias quadras que são colocadas de forma cruzada com outros padrões, enquanto que na parede do lado direito são construídos dois tapetes que mostram um grande cuidado na sua execução.

No Altar de São Miguel, mais concretamente do lado esquerdo encontra-se um pequeno tapete, mostrando uma vez mais um grande cuidado na sua aplicação. Contrariamente o rodapé da capela-mor regista do seu lado esquerdo um tapete e do lado direito quatro fiadas horizontais, sendo que ambos apresentam sinais de já terem sofrido adulterações.

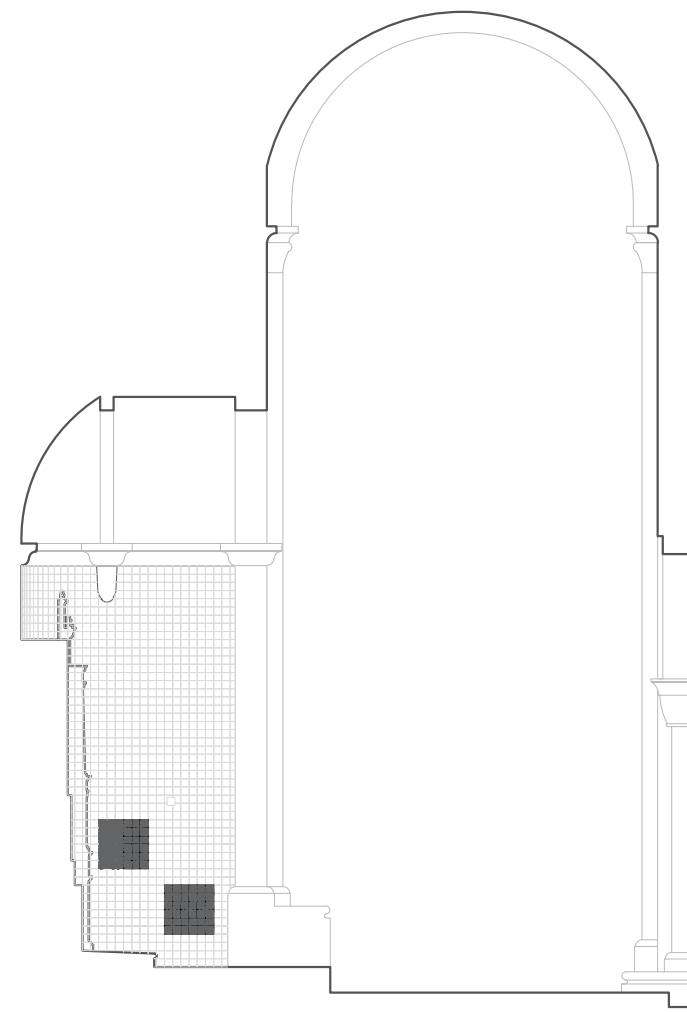
⁶⁹ - Código de Inventário, “MNAz 86 Az”, consultado na página <https://tinyurl.com/2v2ww2zt>, no dia 19 de Abril de 2022.

Fig. 301: rodapé em torno dos altares laterais da Capela de Nossa Senhora da Graça, em Varziela, que utiliza vários azulejos reaproveitados, destacando-se um exemplar do Padrão 18

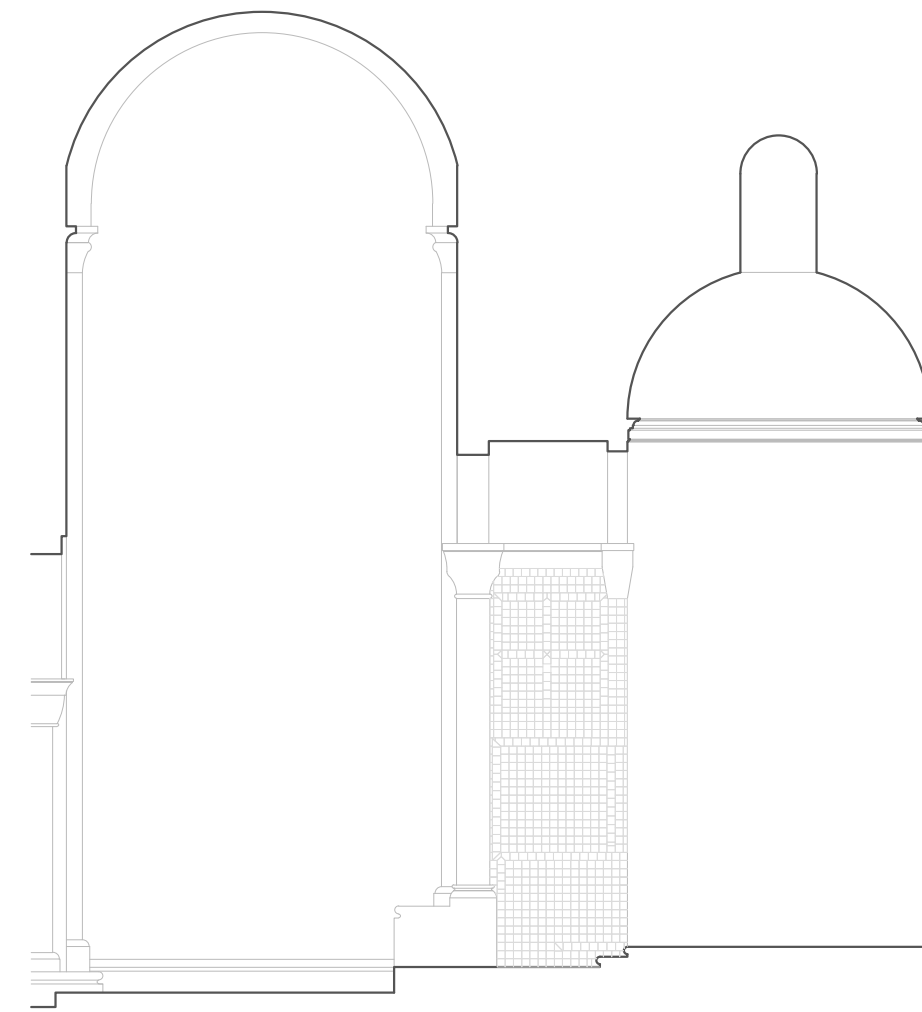
Fig. 302: painel lateral do Altar de São Miguel da Sé Velha de Coimbra, no qual o Padrão 18 foi utilizado para compor um pequeno tapete.



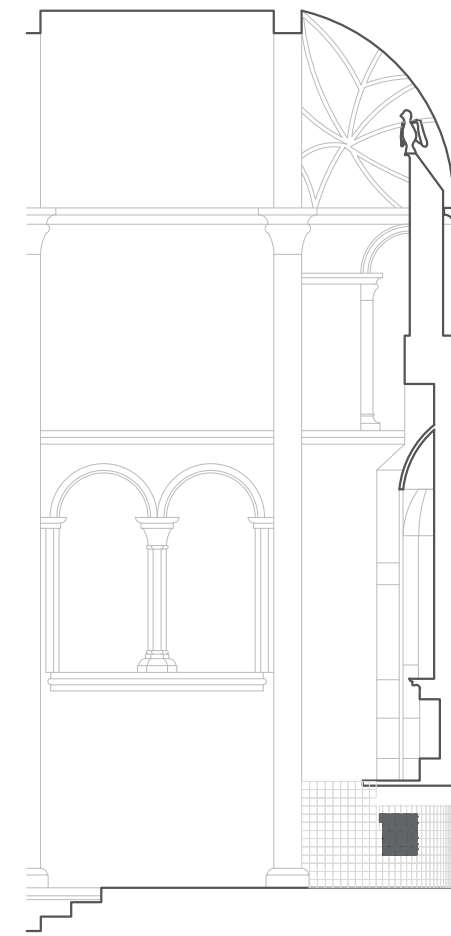
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



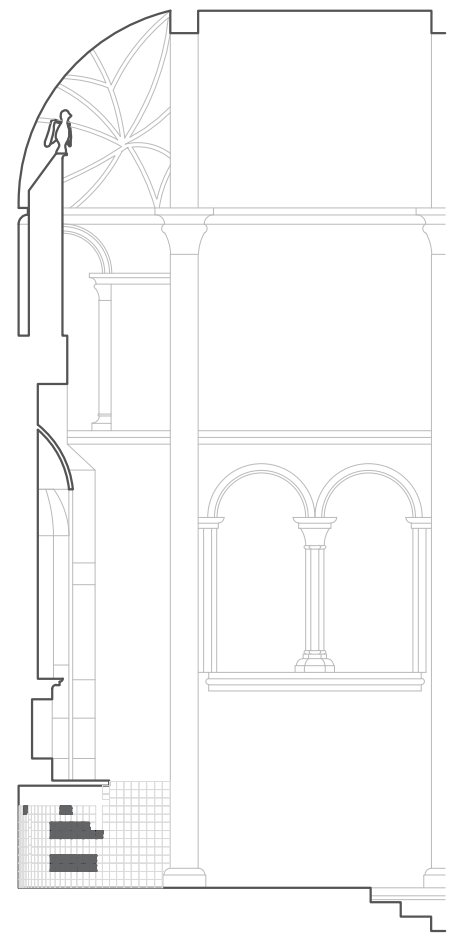
Altar de São Pedro



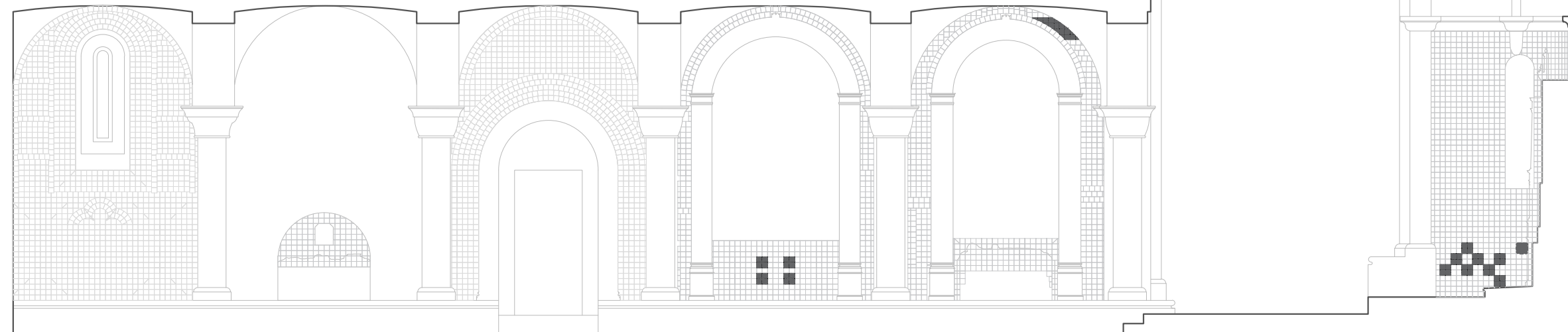
Altar do Santíssimo Sacramento



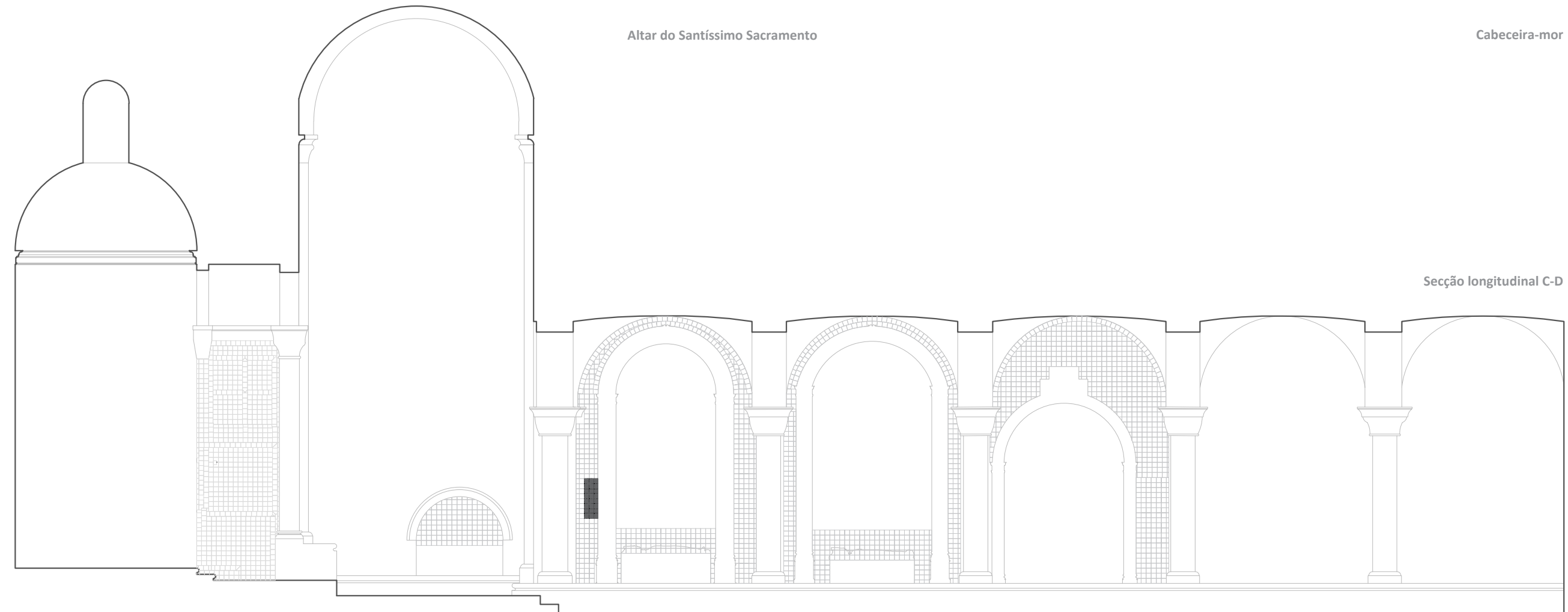
Cabeceira-mor

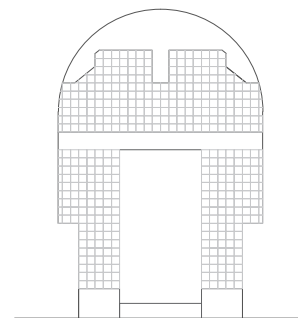


Secção longitudinal A-B



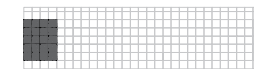
Secção longitudinal C-D





Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



Cobertura do Altar de Santa Clara

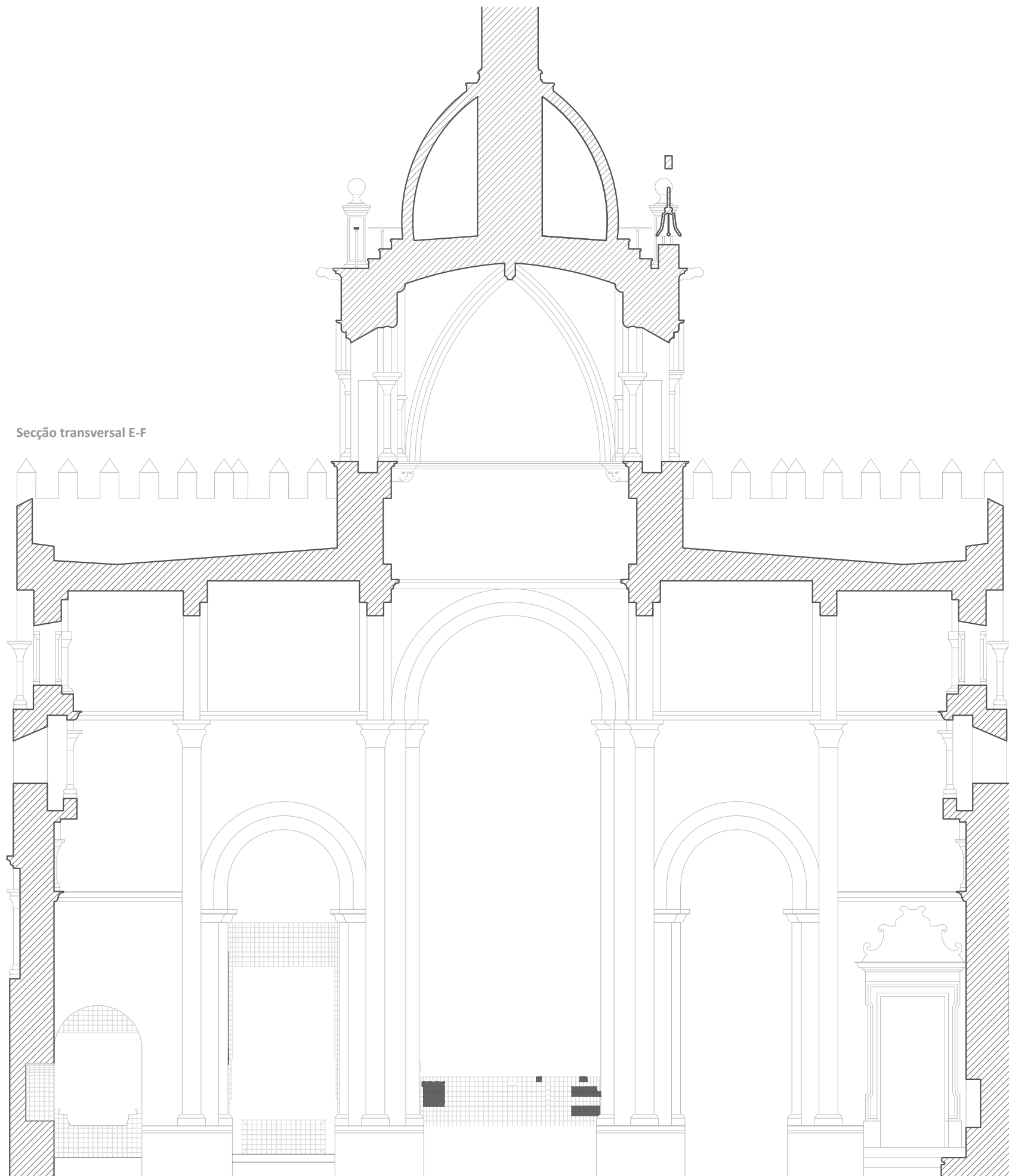


Arco do Túmulo de D. Pedro Martins

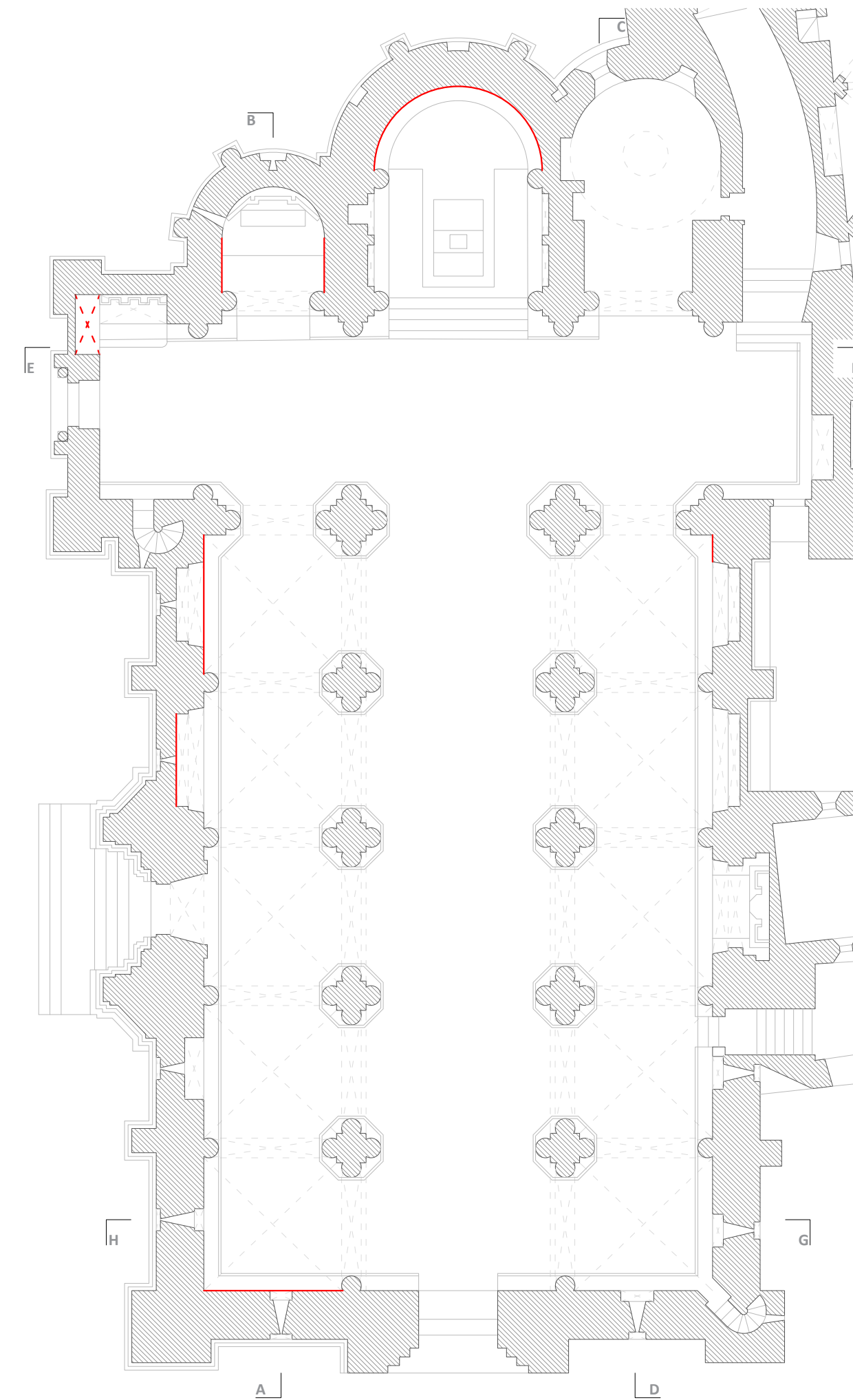
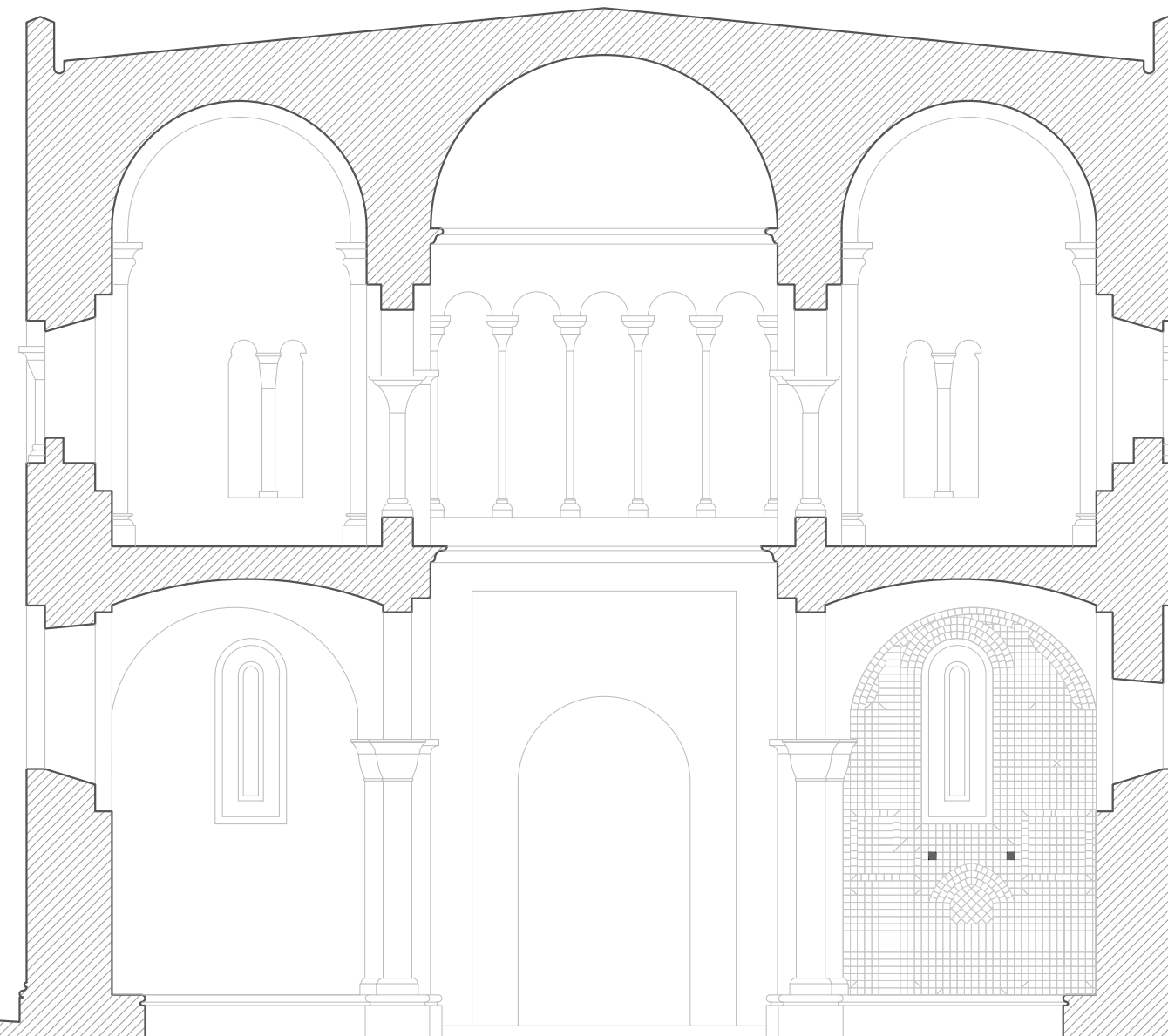


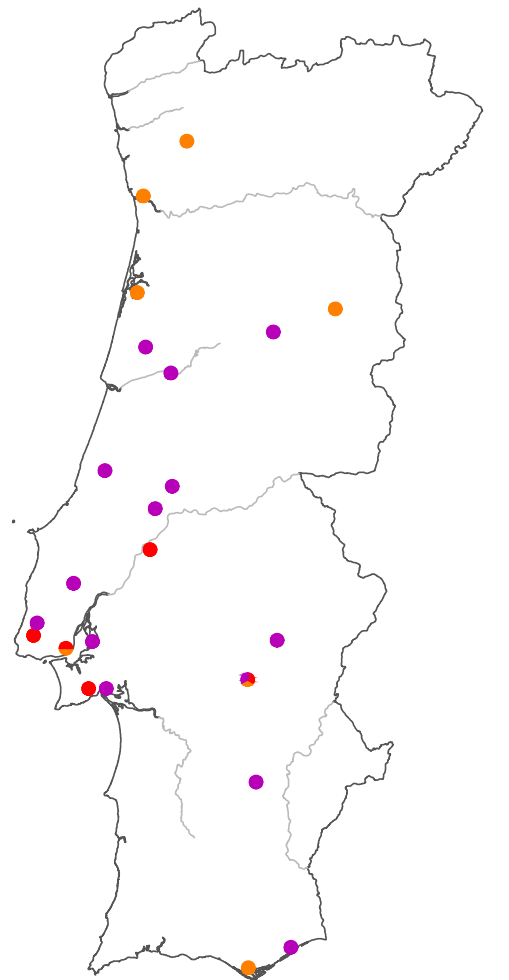
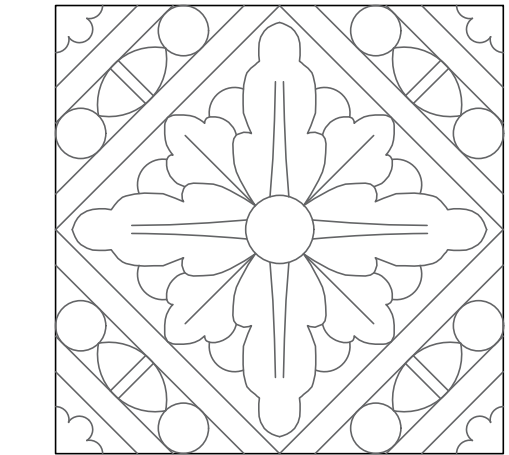
0 1 5m

Secção transversal E-F



Secção transversal G-H

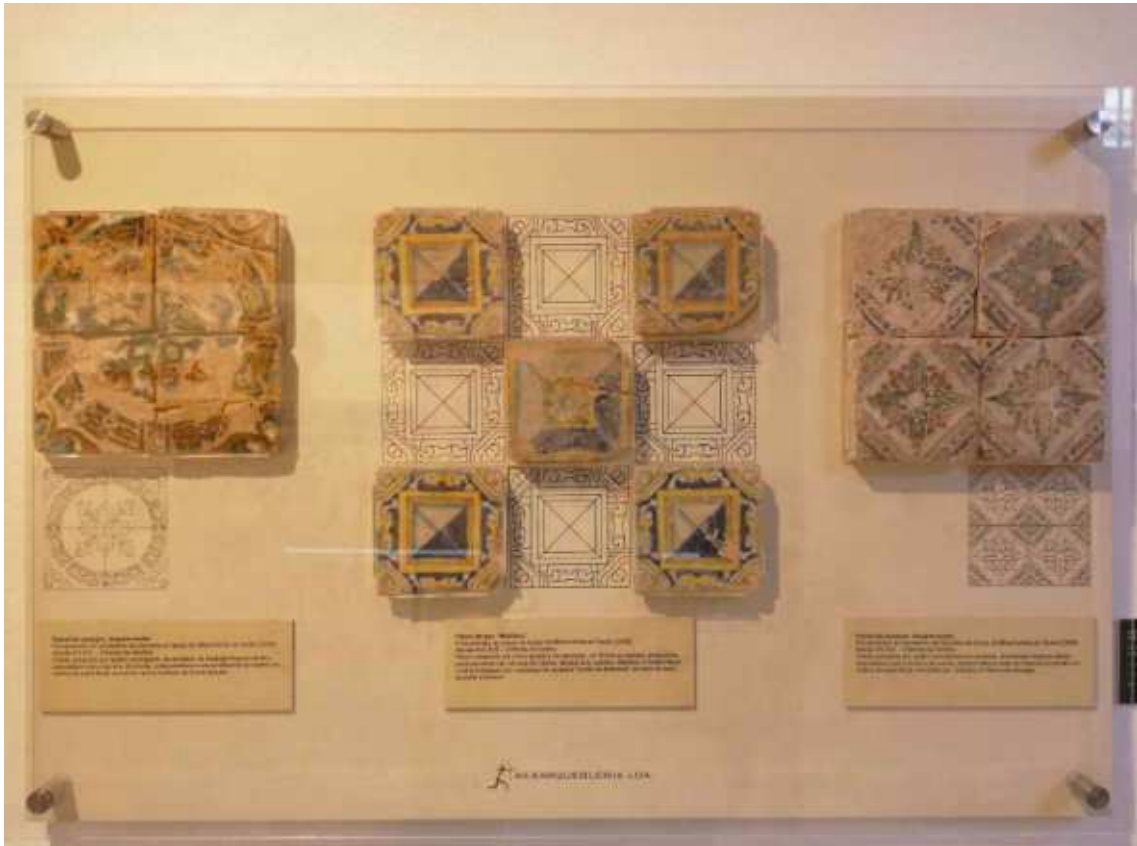




- Legenda
- Arquitetura Religiosa
 - Arquitetura Civil
 - Núcleos Museológicos

Foi provavelmente um dos padrões que mais se vulgarizou em território nacional, com o seu desenho profundamente renascentista e inspirado nos tectos em madeira de influência romana. Estrutura-se com um quadrado que se coloca diagonalmente em relação ao azulejo, decorado com motivos de contas e ao centro contem uma flor de quatro pétalas. As cores utilizadas são os castanhos e os melados na moldura quadrangular e o verde e o melado na flor central, tudo isto sob um fundo branco. Em termos de produção apenas se conhece este desenho em técnica de aresta, tendo sido principalmente em Sevilha e nomeadamente no atelier de Francisco Niculoso Pisano, localizado no bairro de Triana (PLEGUEZUELO, 1992: 185).

No contexto religioso, a opção de encomendar azulejos com esta decoração para aplicação foi algo que se registou de norte a sul do país, sendo que um dos locais que conserva mais exemplares é o Convento de Nossa Senhora da Conceição em Beja do qual tem um notável espólio conservado na Sala do Capítulo (MONTEIRO, 2001: 92). O Convento do Bom Jesus de Valverde em Évora conserva vários exemplares aplicados num banco na zona de entrada do mesmo, ainda que não se possa assegurar que esta seja a sua localização original (GONÇALVES, 2019: 168). Na zona do centro do território nacional foram identificados exemplares tanto no Convento de Jesus em Setúbal (GONÇALVES, 2019: 196), como na Capela do Vale em Torres Novas (GONÇALVES, 2019: 199), na Igreja de São Pedro em Cantanhede, ou ainda na Capela de São Lourenço em Tomar. Em Seia, no interior da Capela de São Lourenço, a mesa de altar contém vários exemplares deste padrão misturado com outras composições e denunciando um grande equilíbrio na forma como os vários azulejos foram conjugados. Na Igreja Paroquial de Santa Madalena em Aldeia Gavinha existe um altar lateral que combina a utilização deste padrão com outros diferentes, apresentando uma estrutura que simula o panejamento colocado sobre o altar, denunciando já uma aplicação mais próxima do século XVII. Tanto na Igreja de Nossa Senhora da Luz em Maceira, como na Igreja matriz de Montelavar, ou ainda na Igreja de São João Baptista em Alcochete, registaram-se exemplares deste padrão aplicados nas respectivas mesas de altar, e sempre intercalados com outros padrões. Na Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Évora Monte conserva um exemplar na mesa de altar do lado esquerdo da nave, levantando-se a possibilidade de terem existido mais exemplares em outras partes do templo. No entanto, a aplicação deste padrão não se resumiu a aplicações parietais, na Igreja da Misericórdia em Tavira,



o pavimento da sacristia era adornado com azulejos desta tipologia intercalados com lajes cerâmicas. Estes exemplares foram removidos, por questões de conservação, e encontram-se actualmente expostos no núcleo museológico da mesma.

Também para a região autónoma da Madeira houve importações deste padrão, do qual, vários exemplares ainda se conservam no pavimento de um pequeno compartimento no Convento de Nossa Senhora da Piedade de Santa Cruz, no Funchal (GONÇALVES, 2019: 180). Ainda na mesma zona geográfica na Santa Casa da Misericórdia de Santa Cruz foram exumados vários fragmentos deste padrão em recentes intervenções arqueológicas (GONÇALVES, 2019: 181). Na região autónoma dos Açores a Ermida da Mão de Deus de S. Miguel em Ponta Delgada tinha um painel de continha vários exemplares deste padrão, não tendo sido possível verificar se ainda se conservam.

No caso da arquitectura civil os exemplares que mais se destacam, não só pela sua quantidade, como pela diversidade de formas de aplicação e relação que estabelecem com os restantes padrões, são o Palácio Nacional da Pena (PAIS, 2017: 138) e o Palácio Nacional de Sintra (MECO, 2017: 149). Com uma quantidade consideravelmente menor de exemplares, mas ainda assim digno de registo, é a Quinta da Bacalhoa em Azeitão que intercala este padrão com outros exemplares em técnica de aresta e majólica (RASTEIRO, 1895: Fig.24). Na actual Casa dos Patudos em Alpiarça subsistem vários exemplares aplicados na sala de jantar, dos quais segundo fontes orais, teriam vindo da Sé Velha de Coimbra ⁷⁰. Na cidade de Évora, mais concretamente no Palácio Cordovil, subsistem alguns exemplares na zona exterior do mesmo, de que se desconhece a sua proveniência.

Identificados em contexto arqueológico são os casos do Palácio dos Contes de Penafiel (BARGÃO, FERREIRA, 2017: 1775) e o Castelo de São Jorge, ambos em Lisboa, e o caso do último actualmente expostos no respectivo núcleo museológico. Também na Quinta de São João de Latrão em Gaula, região autónoma da Madeira foi exumado um fragmento que indica a utilização deste padrão (GONÇALVES, 2019: 182).

Também no âmbito da museologia este padrão está bem representado em diversos locais



Fig. 303: conjunto de quatro exemplares do Padrão 19 que se encontravam no pavimento da sacristia da Igreja da Misericórdia em Tavira.

Fig. 304: frontal de altar da Igreja Matriz de Montelavar no qual o Padrão 19 foi utilizado para fazer uma fiada horizontal de forma a delimitar o painel.

Fig. 305: painel frontal do Altar de Santa Clara que utiliza o Padrão 19 de forma similar à Capela de São Pedro.



do território nacional, encontrando-se exemplares expostos no Museu Nacional do Azulejo, Lisboa (MIMOSO, PEREIRA, PAIS, 2019: 28). Os casos do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, Évora ⁷¹, do Museu de Guarda ⁷², Museu de Aveiro ⁷³ e Museu de Alberto Sampaio (CALADO, FERNANDES, OLIVEIRA, 2001: 381), dispõem de vários azulejos desta tipologia em depósito, sendo que em todos os casos se desconhece a proveniência dos mesmos. Ainda na cidade de Faro, e associados à Coleção António Macedo Ramalho de Ortigão, registam-se alguns exemplares (LOPES, 2018: 35).

Tendo sido contabilizado um total de 2233 azulejos este foi o segundo padrão que mais se registou no interior da Sé Velha de Coimbra. A sua forma de aplicação é bastante distinta e variada, tendo sido utilizado tanto para definir limites no interior dos painéis, como para criar tapetes, ou ainda, cruzar com outros padrões, revelando uma grande variedade de aplicações.

Tanto no primeiro, como no segundo painel do lado esquerdo da porta de entrada, este padrão é utilizado como elemento que organiza e estrutura todo o conjunto. É com ele que se desenham as falsas portas, tanto a de ogiva, como a trilobada, que se definem as composições que as guarnece, é também com ele que se delimitam os janelões e que se faz a divisão entre as zonas superiores e inferiores dos painéis.

O túmulo do Bispo Basco Rodrigues tem o seu fundo completamente forrado com este painel, no entanto, todos estes azulejos foram aqui colocados durante as obras da década de 40. Numa situação completamente inversa, a Porta Especiosa, utiliza este padrão para servir de fundo ao cruzeiro, o que cria um interessante contraste com o padrão 14. No Altar de Santa Úrsula a análise é mais complicada pois, se por um lado, no painel central este azulejo é utilizado como moldura exterior do mesmo, no painel maior ele aparece de forma dispersa e imprecisa, tendo azulejos agrupados em tapete, outros em fiadas verticais, soltos e ainda em quadras. No Altar de Santo António a aplicação é relativamente mais simples tendo três tapetes dispostos verticalmente em cada um dos lados, sendo que os dois superiores se encontram seccionados pelo formato da abóbada.

No túmulo de D. Egas Fafes este padrão é utilizado para preencher o espaço entre o arco interno e a parede de fundo, servindo igualmente para preencher um dos “falsos” caixotões. No Altar de Santa Clara é utilizado de forma semelhante ao formar as cercaduras internas do arco que depois são preenchidas com outros padrões. A base do altar é preenchida com este padrão, sendo que na zona central é disposto em quadras que se vão cruzando com o padrão 31.

Um dos casos mais interessantes é a Capela de São Pedro, em termos de pavimento ele é utilizado para servir de moldura em ambos os patamares, ganhando assim uma nova possibilidade criativa. A forma como está aplicado nas paredes é ainda mais distinta, junto à base de ambas as paredes, é utilizado como rodapé de forma a nivelar os azulejos superiores, na restante área parietal é criada uma malha ortogonal no qual vão se formando quadras que depois são intercaladas com outros padrões.

O rodapé da capela-mor guarda três azulejos de forma dispersa e assumidamente descontextualizada. O mesmo acontecimento repete-se na parede do lado direito da Capela do Santíssimo Sacramento.

Com uma aplicação distinta das anteriores, o exemplo do Altar de São Miguel mostra a utilização deste azulejo para fazer o preenchimento entre as molduras de azulejo que contornam a abóbada e o arco central. Simultaneamente é criado um pequeno tapete do lado direito do altar, bem como dois exemplares que estão ao centro e provavelmente descontextualizados. No Altar de São Cristóvão é utilizado para servir de rodapé dos painéis azulejares, enquanto que no lado esquerdo do Altar de Nossa Senhora da Conceição é criado um tapete que faz a ligação entre o capitel e o arco central.

⁷⁰ - Identificados pelo arqueólogo Vítor Rafael de Sousa.

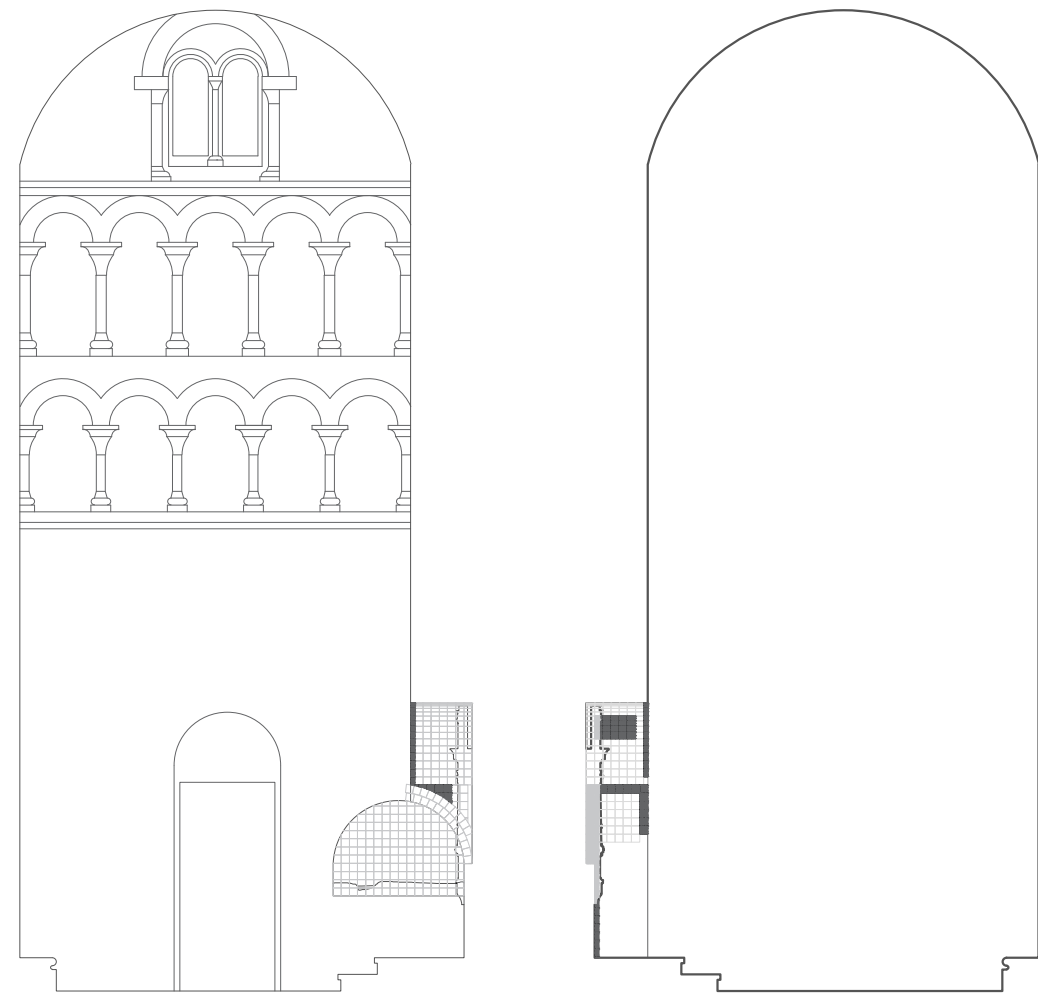
⁷¹ - Código de Inventário, “ME 137”, consultado na página <https://tinyurl.com/z6zzw2hr>, no dia 19 de Abril de 2022.

⁷² - Código de Inventário, “108”, consultado na página <https://tinyurl.com/2rc83b25>, no dia 19 de Abril de 2022.

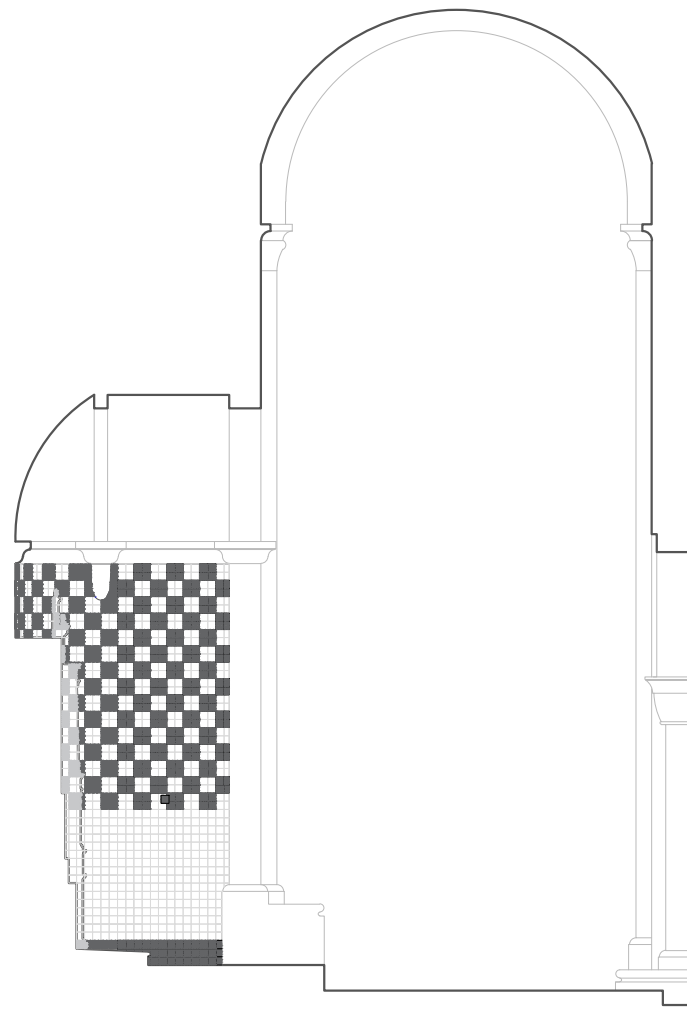
⁷³ - Código de Inventário, “177/Ea”, consultado na página <https://tinyurl.com/y6x3p4pk>, no dia 19 de Abril de 2022.



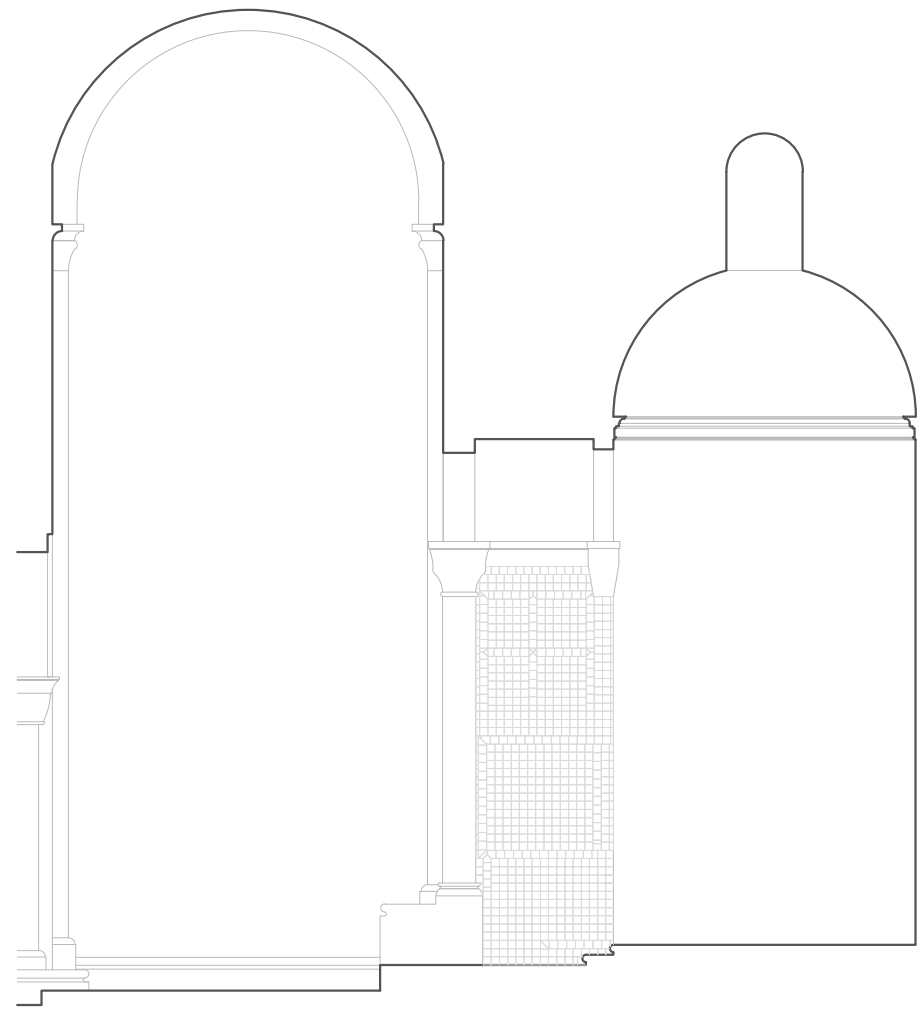
Fig. 306: painel lateral esquerdo da Capela de São Pedro, no qual o Padrão 19 é utilizado como elemento estruturante da composição, formando uma malha diagonal que se prolonga por todo o espaço.



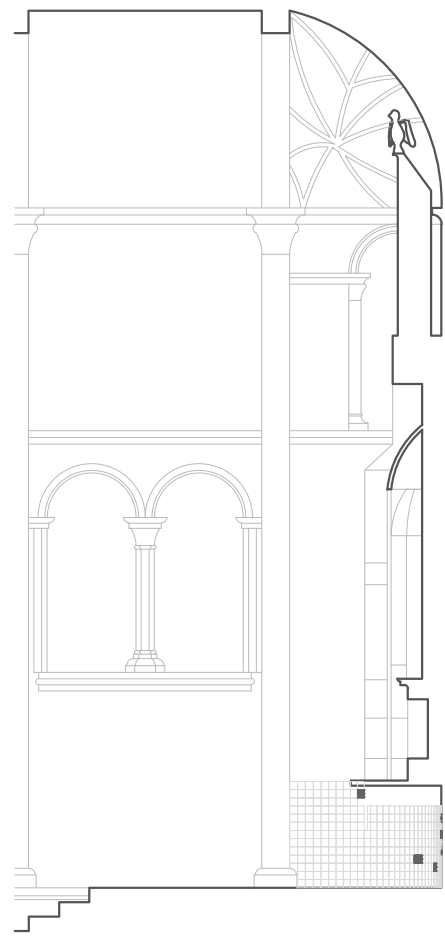
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



Altar de São Pedro

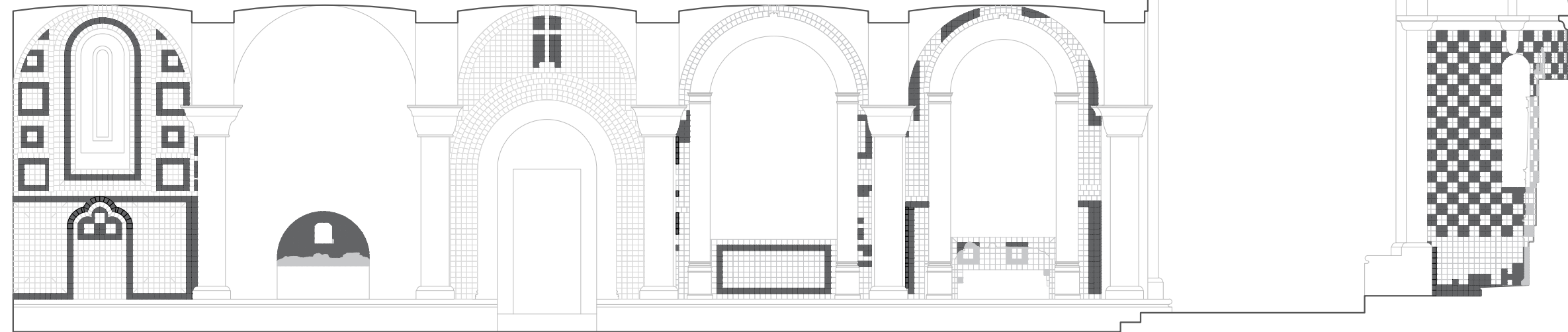


Altar do Santíssimo Sacramento

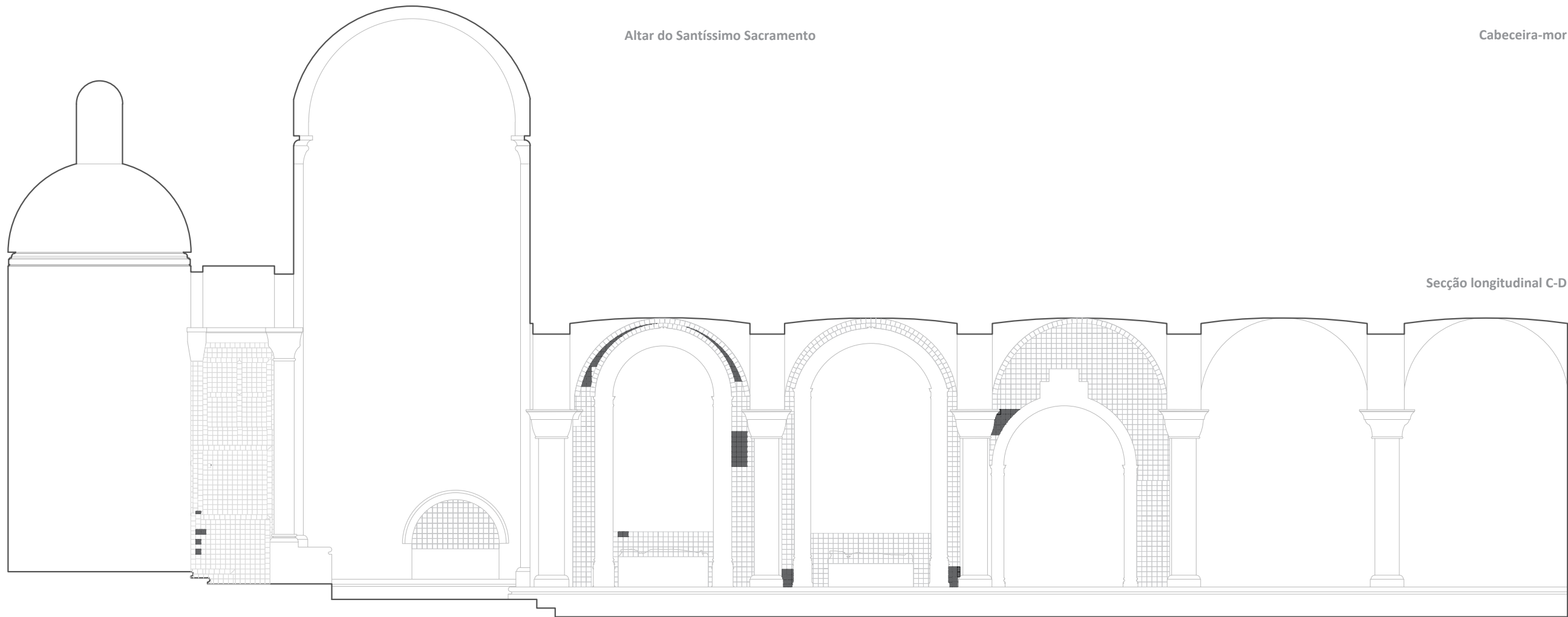


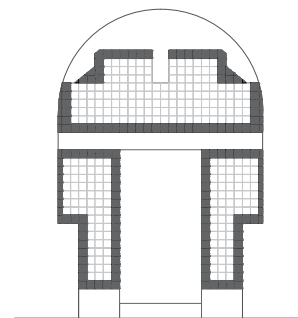
Cabeceira-mor

Secção longitudinal A-B



Secção longitudinal C-D





Pavimento da Capela de São Pedro



Arco do Túmulo de D. Egas Fafes

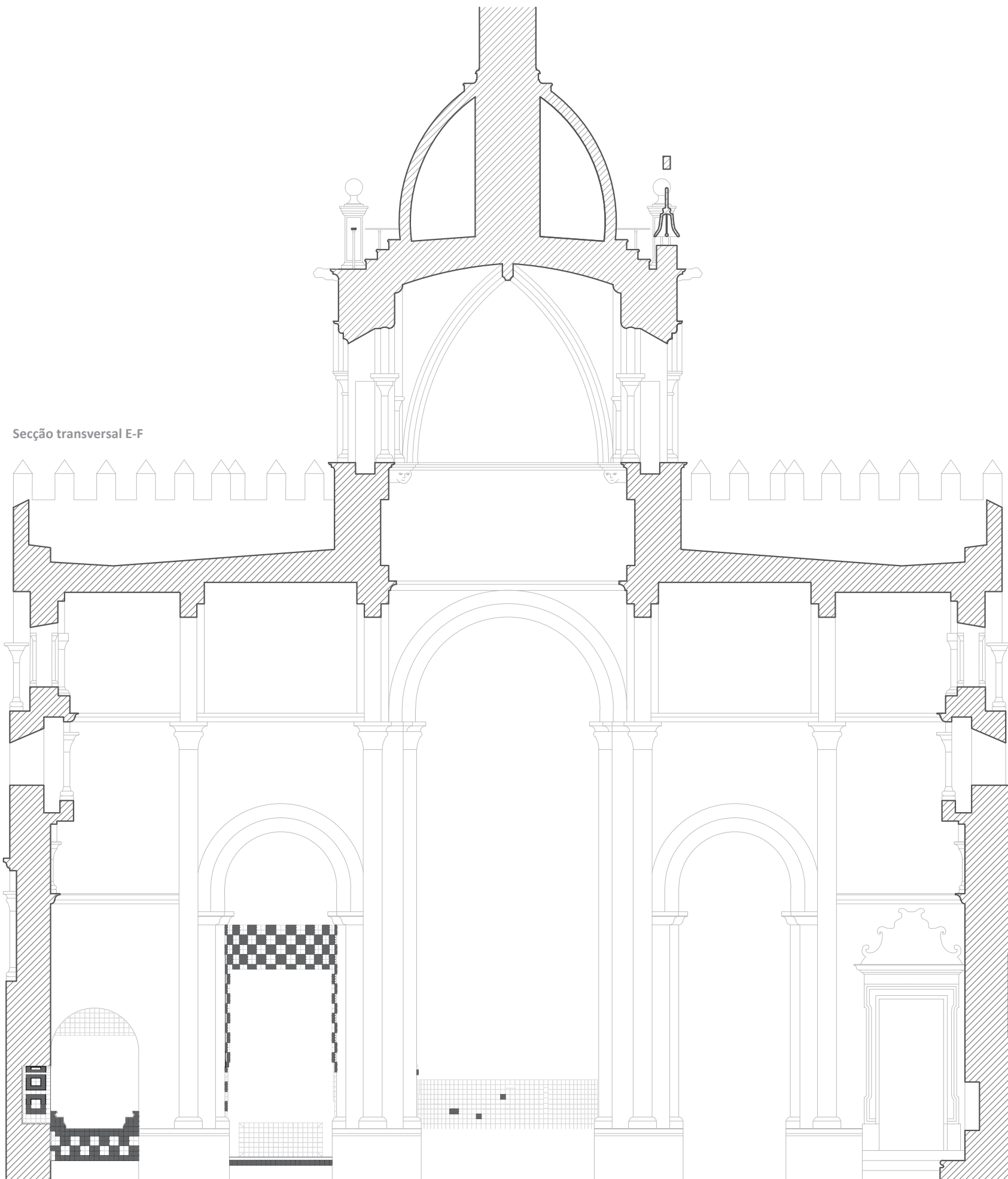


Cobertura do Altar de Santa Clara

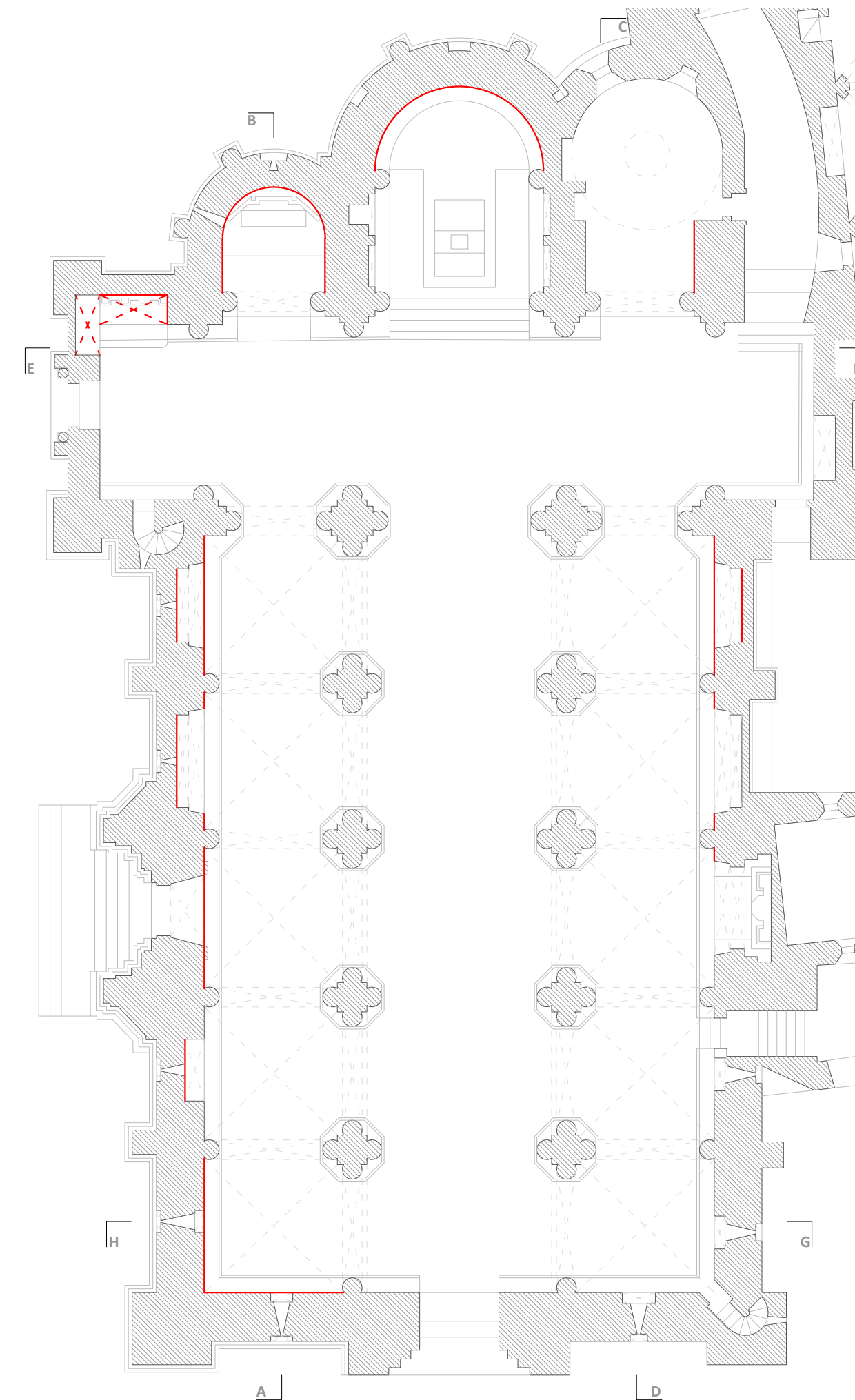
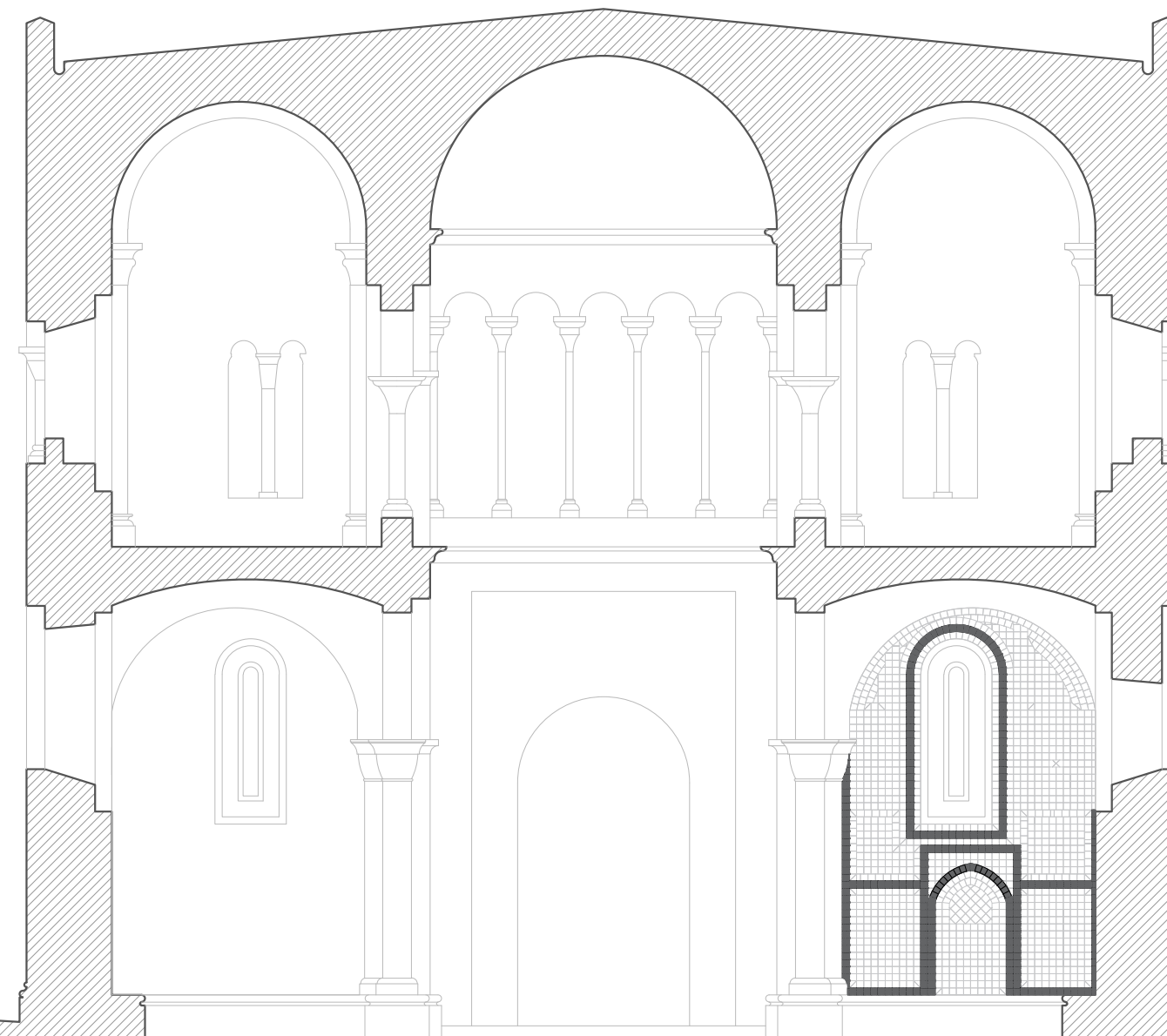


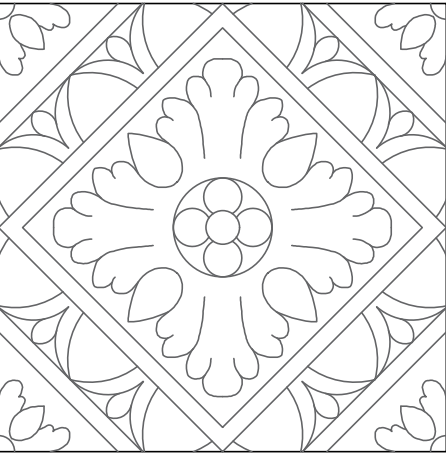
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins

Secção transversal E-F



Secção transversal G-H





À semelhança dos dois padrões 19 e 22, este azulejo procura fazer uma interpretação dos tectos italianos, diferenciando-se dos restantes pela utilização de elementos ovóides na moldura e por uma flor central mais expressiva e com a adição de formas que se assemelham a uma semente. Em termos de paleta cromática são utilizadas as mesmas cores que no padrão 15. Quanto à sua produção, foi amplamente exportado das oficinas Sevillhanas, nomeadamente do atelier do importante ceramista Francisco Niculoso Pisano (PLEGUEZUELO, 1992: 185).

À excepção do caso de estudo, o único local no qual foram identificados exemplares iguais foi na Igreja de São João Degolado em Terrugem, estando aplicados no frontal de dois altares ⁷⁴.

Na Casa dos Patudos em Alpiarça e aplicados de forma dispersa num rodapé da sala de jantar, encontram-se alguns exemplares, que segundo fontes orais, terão vindo da Sé Velha de Coimbra ⁷⁵.

No contexto museográfico apenas foram identificados exemplares no Museu de Alberto Sampaio no Porto ⁷⁶ e no Museu de Aveiro ⁷⁷.

Contrariamente ao padrão anterior, este apenas registou 19 exemplares e todos eles localizados no Altar de Nossa Senhora da Conceição. A sua aplicação resume-se a um pequeno rodapé, muito à semelhança de algumas aplicações do padrão anterior.

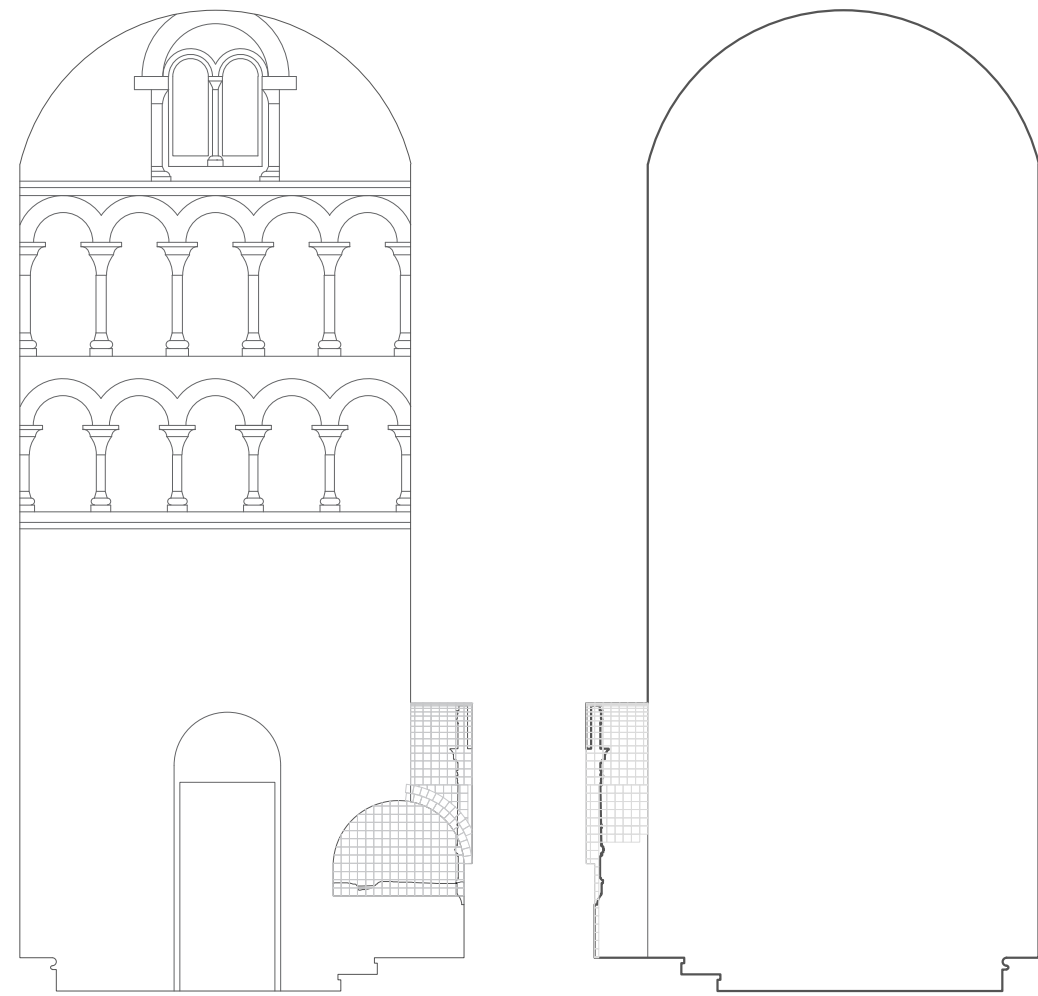
⁷⁴ - Identificados e actualmente em estudo pelo arqueólogo Vítor Rafael de Sousa.
⁷⁵ - Identificados pelo arqueólogo Vítor Rafael de Sousa.
⁷⁶ - Código de Inventário, "595", consultado na página <https://tinyurl.com/38e79xz6>, no dia 19 de Abril de 2022.
⁷⁷ - Código de Inventário, "175/Ea", consultado na página <https://tinyurl.com/2f5ne54y>, no dia 19 de Abril de 2022.

- Legenda
- Arquitectura Religiosa
 - Arquitectura Civil
 - Núcleos Museológicos

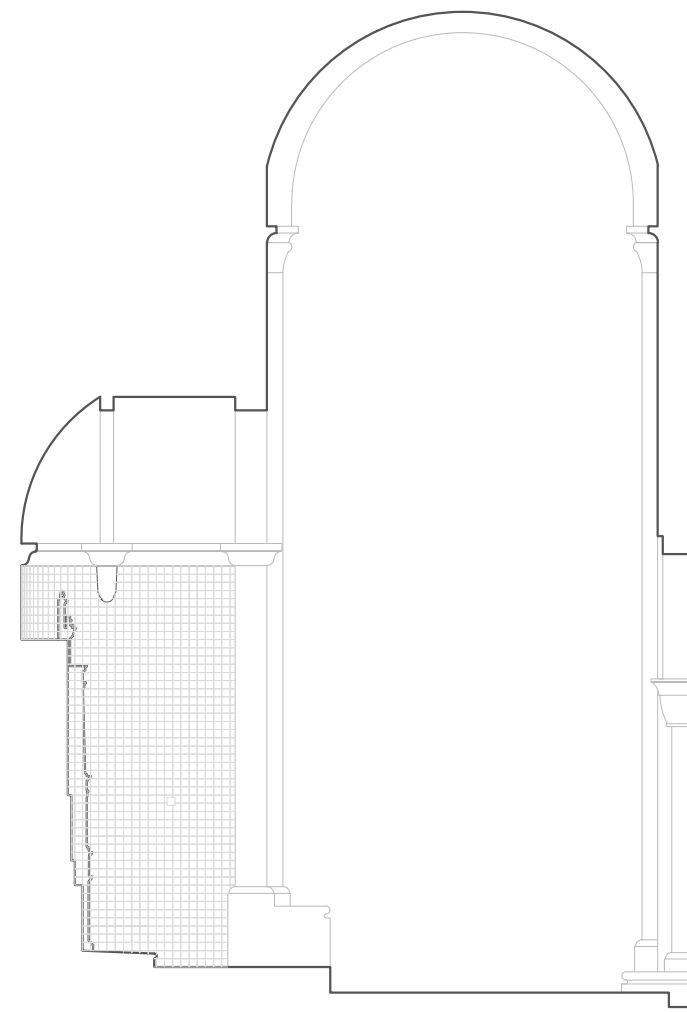


Fig. 307: exemplares do Padrão 20 que estão presentes na Igreja de São João Degolado em Terrugem (fotografia de Vítor Rafael de Sousa e Rui Oliveira).

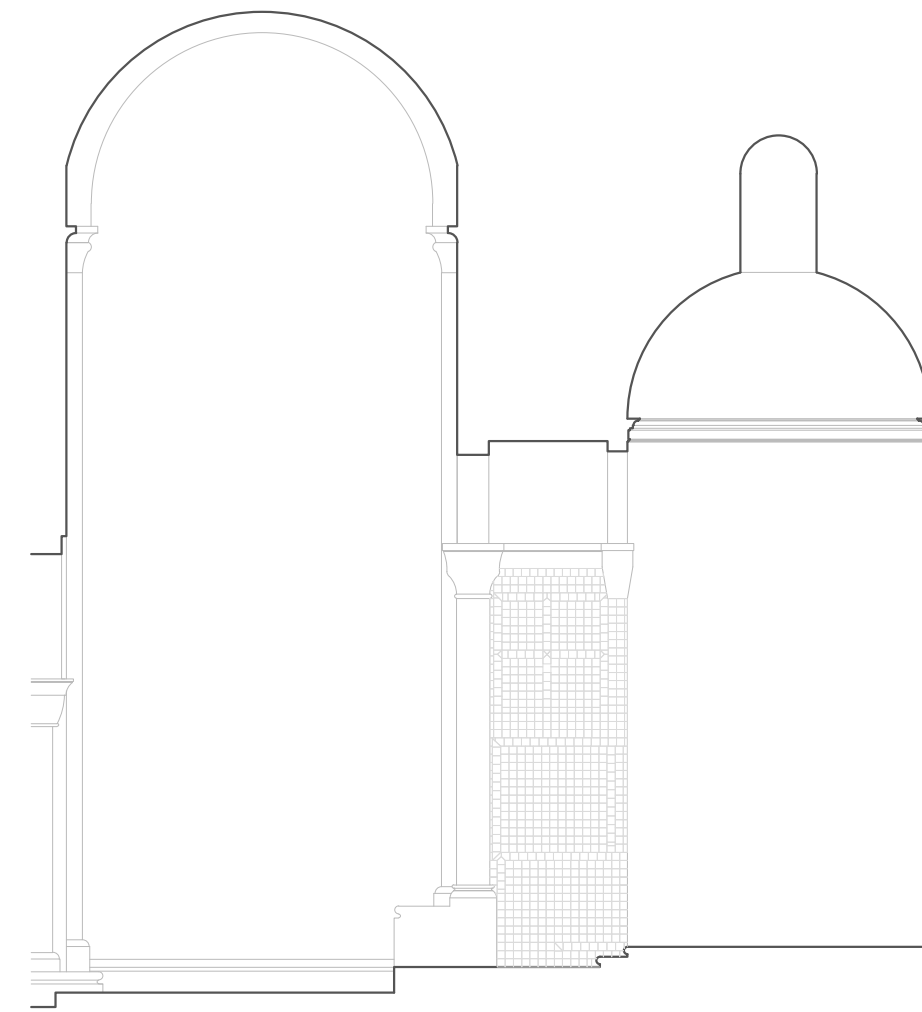
Fig. 308: rodapé presente no lado direito do Altar de Nossa Senhora da Conceição.



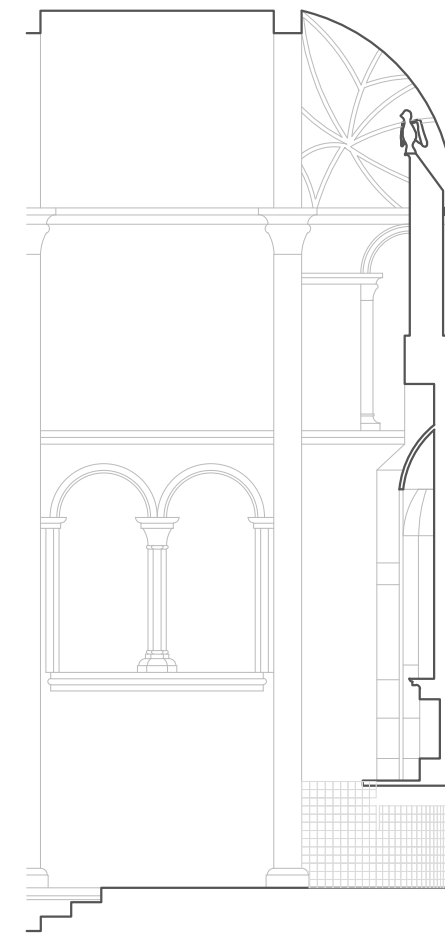
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



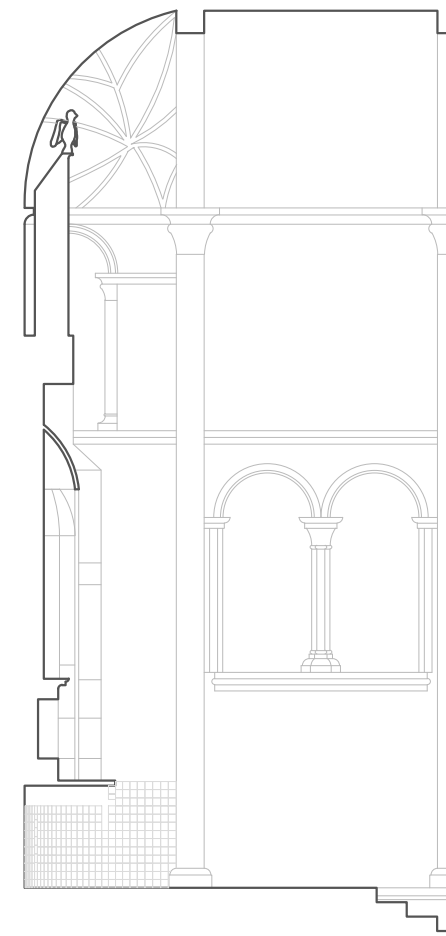
Altar de São Pedro



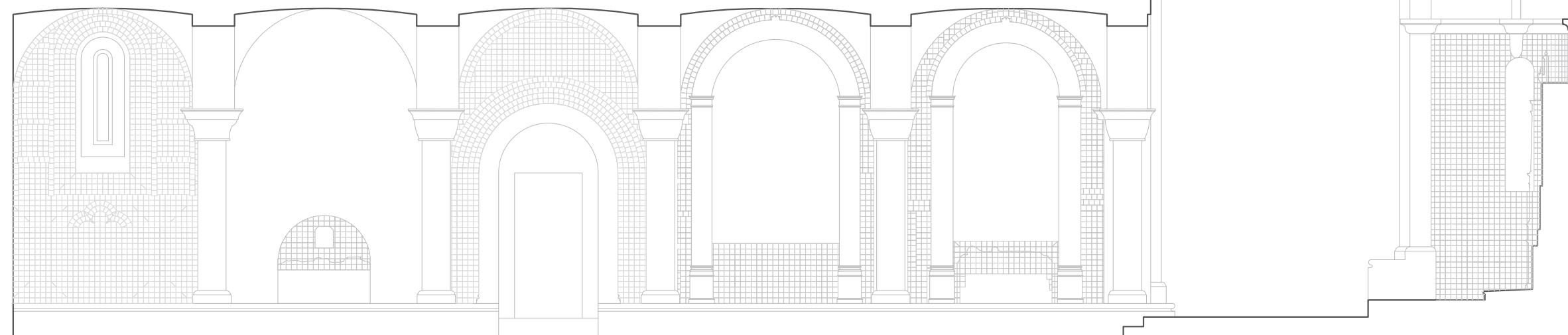
Altar do Santíssimo Sacramento



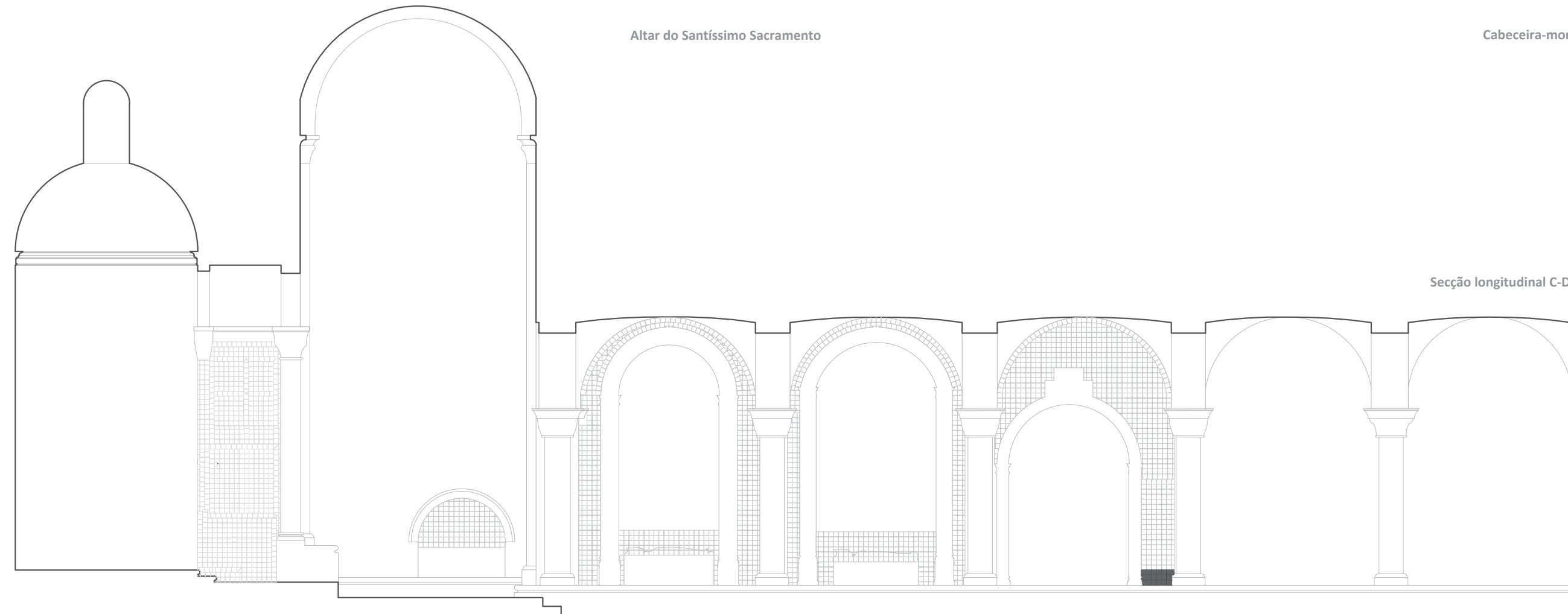
Cabeceira-mor

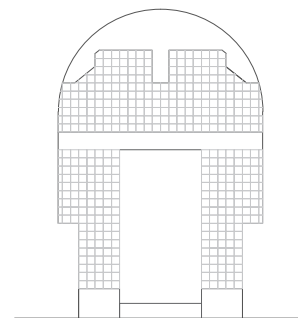


Secção longitudinal A-B



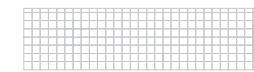
Secção longitudinal C-D





Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



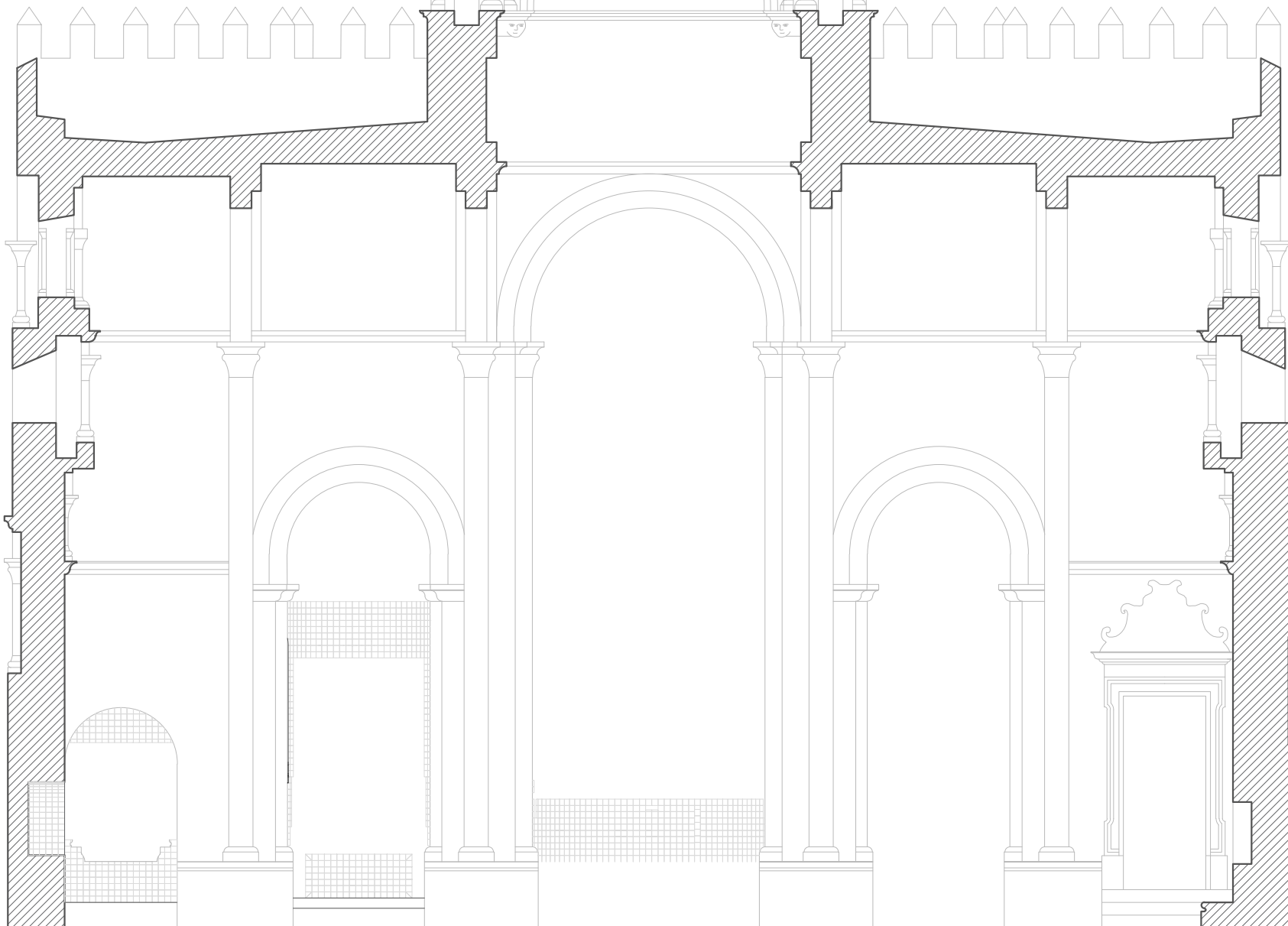
Cobertura do Altar de Santa Clara



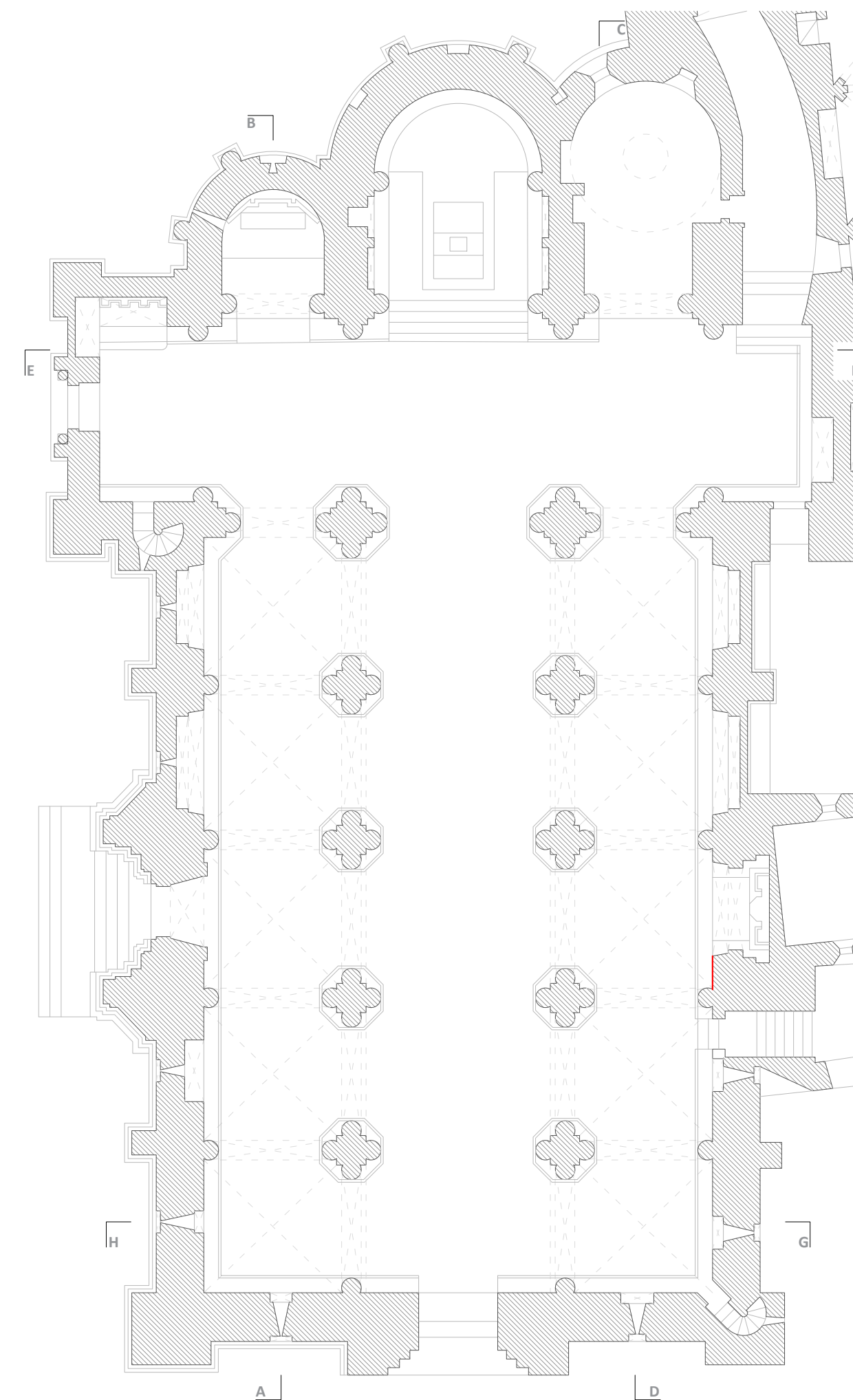
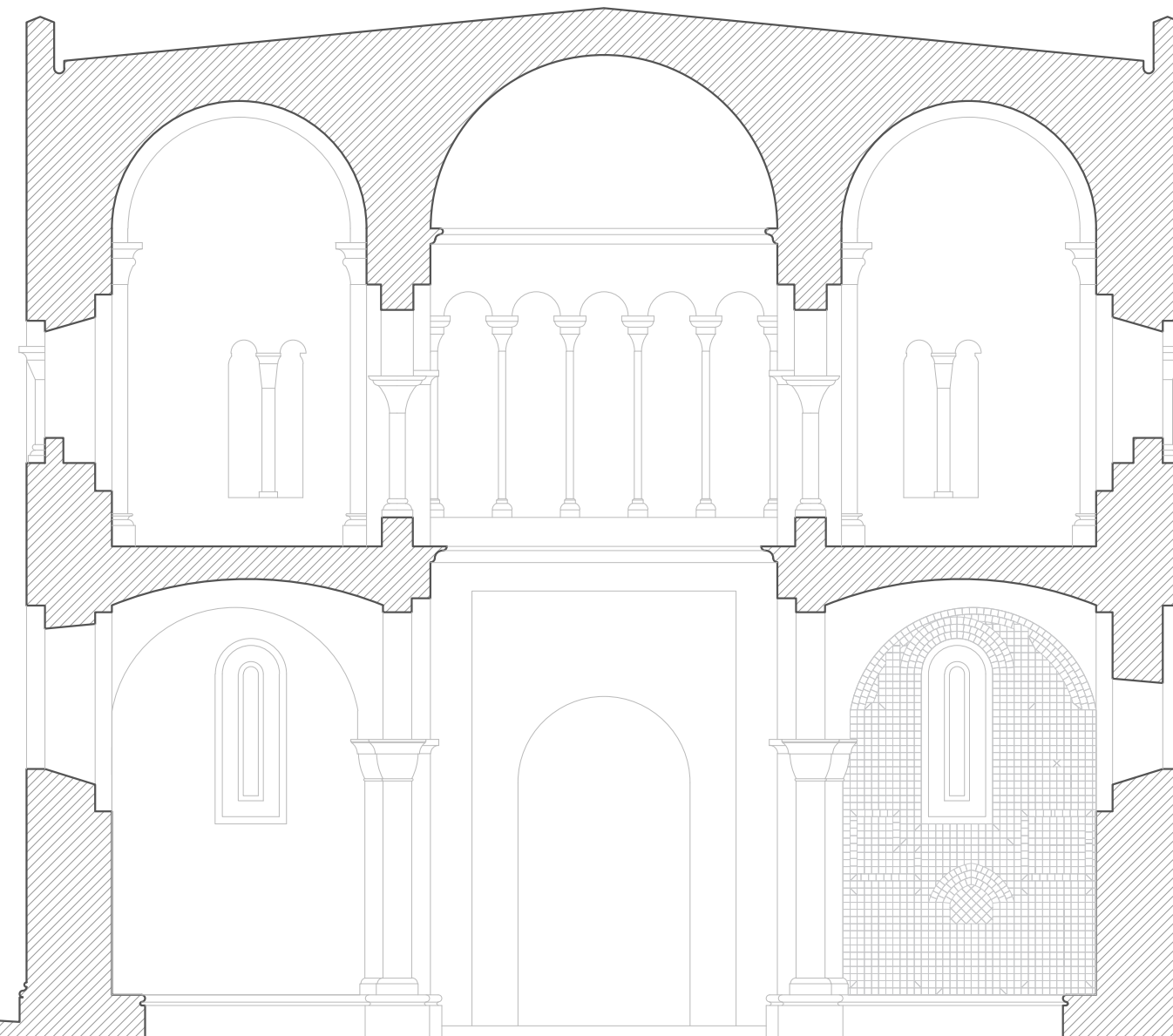
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins

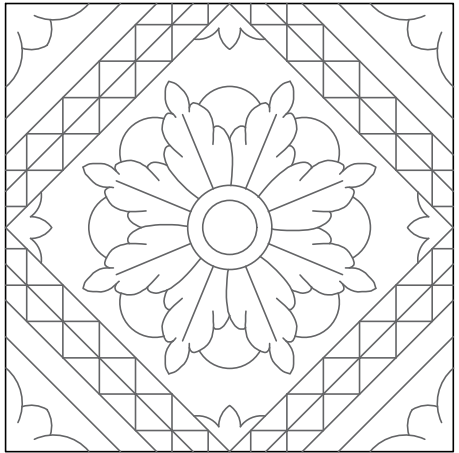


Secção transversal E-F



Secção transversal G-H

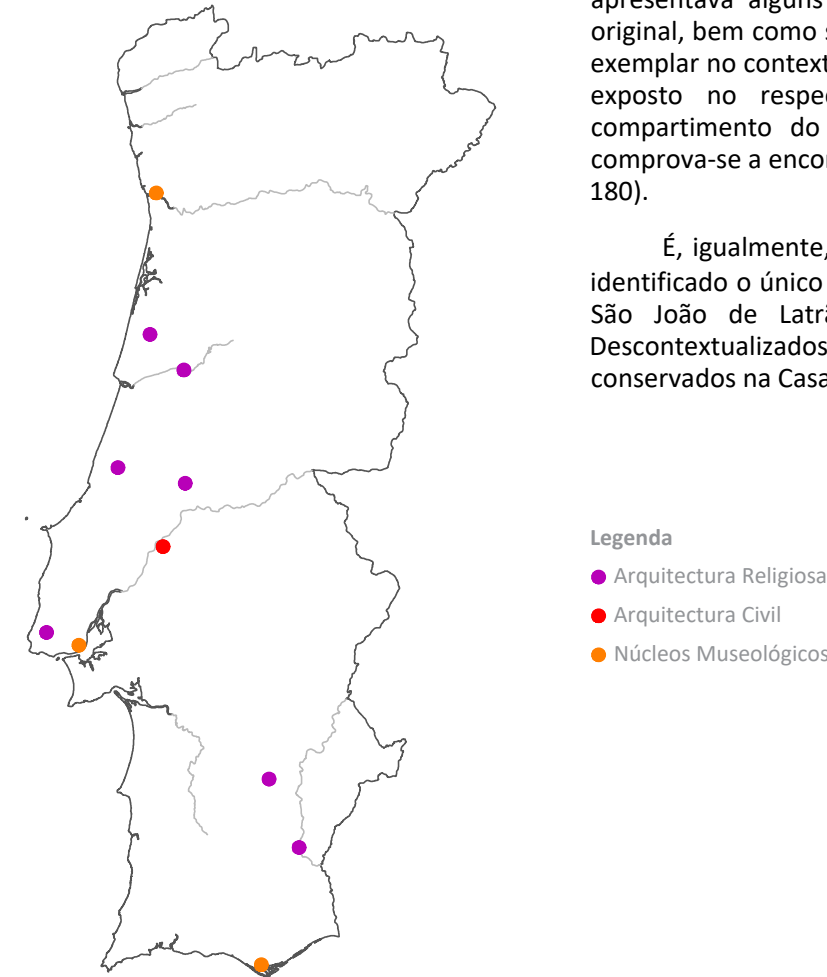




Dentro do grupo dos padrões inspirados nos tectos italianos, este azulejo valoriza a flor central, ganhando esta uma maior expressão. Isto é conseguido através da escala pelo qual é representada, bem como pelo maior espaçamento que fica entre ela e a moldura. Em termos cromáticos mantém-se a escolha dos tons de castanho e melado para a moldura, optando-se pelos verdes e azuis para a flor central. À semelhança do padrão 20, também foi comprovado arqueologicamente a produção deste padrão pelo atelier de Francisco Niculoso Pisano em Sevilha (PLEGUEZUELO, 1992: 185).

Tratando-se de um modelo bastante invulgar, foi identificado em sete locais de contexto religioso, do qual aquele que mais se destaca é o Convento de Nossa Senhora da Conceição em Beja, tendo um notável conjunto na Sala do Capítulo (MANGUCCI, 2017: 298). Na Capela de São Lázaro em Sintra conservam-se vários exemplares *in situ*, aplicados na mesa de altar ⁷⁸. A já referida Capela de São Lourenço em Tomar apresenta vários exemplares deste padrão aplicados na capela-mor. Em Varziela, no interior da Capela de Nossa Senhora da Graça, encontram-se alguns exemplares aplicados num rodapé que contorna todo o espaço, tratando-se, muito provavelmente, de um reaproveitamento. A Igreja de Nossa Senhora da Luz em Maceira apresentava alguns exemplares deste padrão, não tendo sido possível verificar o seu local original, bem como se ainda se conservam. No caso da Igreja Matriz de Mértola foi exumado um exemplar no contexto de intervenções arqueológicas aí realizadas e que se encontra actualmente exposto no respectivo núcleo museológico. Aplicado no pavimento de um pequeno compartimento do Convento de Nossa Senhora da Piedade de Santa Cruz, no Funchal, comprova-se a encomenda deste padrão para a região autónoma da Madeira (GONÇALVES, 2019: 180).

É, igualmente, na região da Madeira, mais concretamente na localidade de Gaula que foi identificado o único exemplo de arquitectura civil que utiliza este padrão, associado à Quinta de São João de Latrão, e exumado em contexto arqueológico (GONÇALVES, 2019: 182). Descontextualizados e com provável origem na Sé Velha de Coimbra são os exemplares conservados na Casa dos Patudos em Alpiarça.



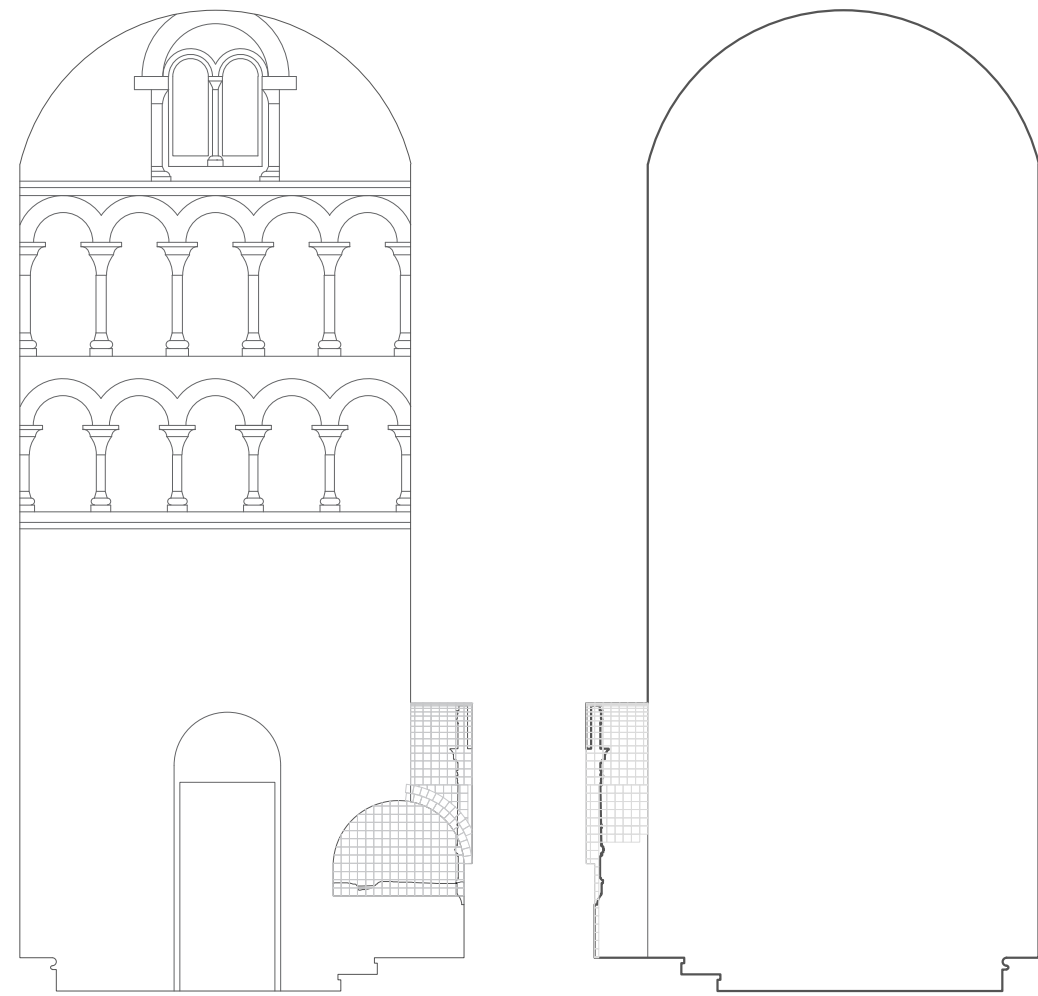
No caso da museografia apenas se identificaram três museus com registo de terem este padrão, nomeadamente o Museu Nacional do Azulejo em Lisboa (SIMÕES, 1990: EST. XXX), o Museu de Alberto Sampaio no Porto ⁷⁹ e ainda a Colecção António Macedo Ramalho de Ortigão actualmente exposto no Museu de Faro (LOPES, 2018: 35).

Os 13 exemplares deste padrão identificados na Sé Velha de Coimbra encontram-se dispersos e aplicados de forma descontextualizada. À excepção de um azulejo que está na parede do lado esquerdo da Capela do Santíssimo Sacramento, todos os restantes azulejos encontram-se nos painéis localizados nos altares do lado esquerdo da nave da igreja. A forma como estão aplicados é dispersa, irregular e sem apresentar qualquer lógica decorativa, tratando-se muito provavelmente de aplicações realizadas em tempos históricos posteriores.

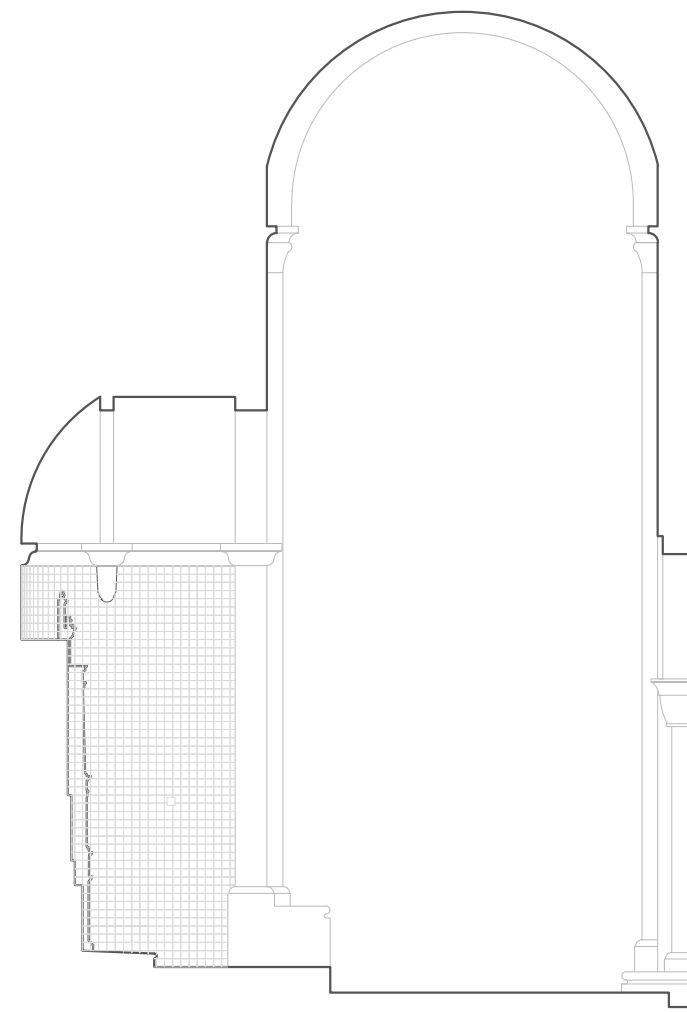
⁷⁸ - Identificados pelo arqueólogo Vítor Rafael de Sousa.
⁷⁹ - Código de Inventário, “595”, consultado na página <https://tinyurl.com/38e79xz6>, no dia 19 de Abril de 2022.

Fig. 309: exemplar do Padrão 21 que se encontra exposto na Igreja Matriz de Mértola.
Fig. 310: parede lateral esquerda da Capela do Santíssimo Sacramento que contém um exemplar do Padrão 21 aplicado ao centro e denunciando uma alteração posterior.

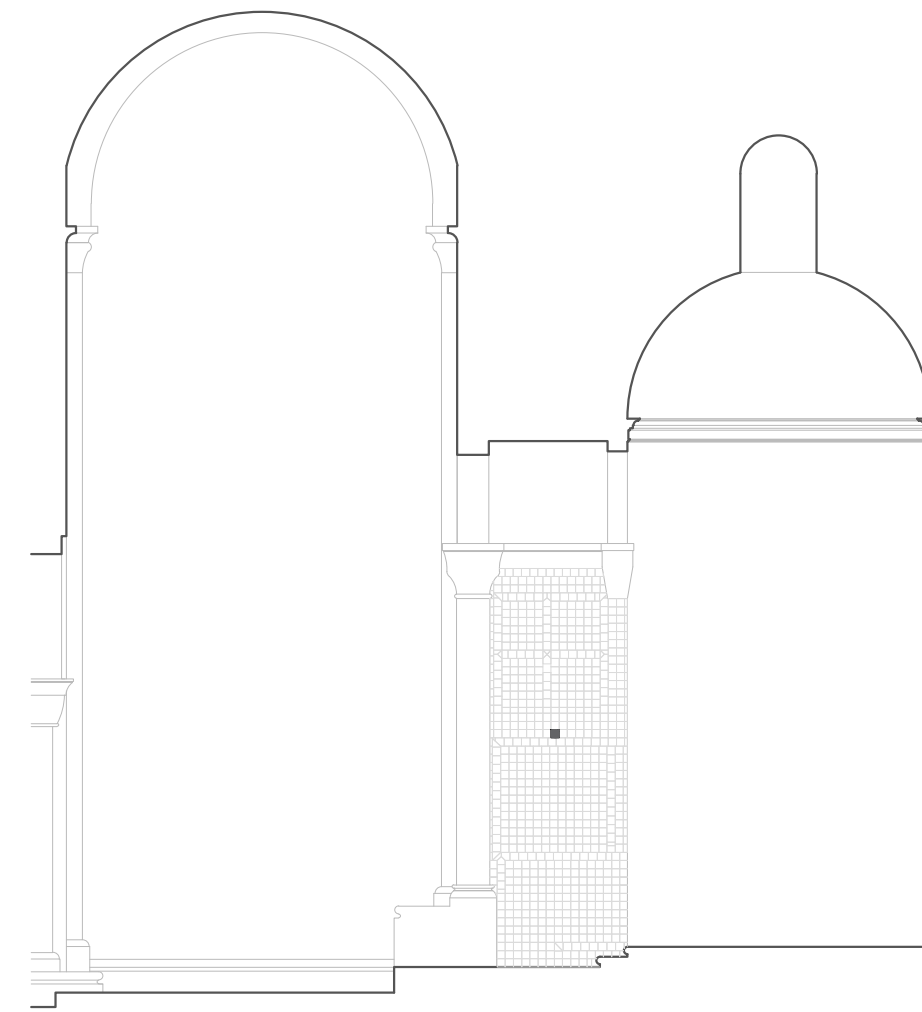




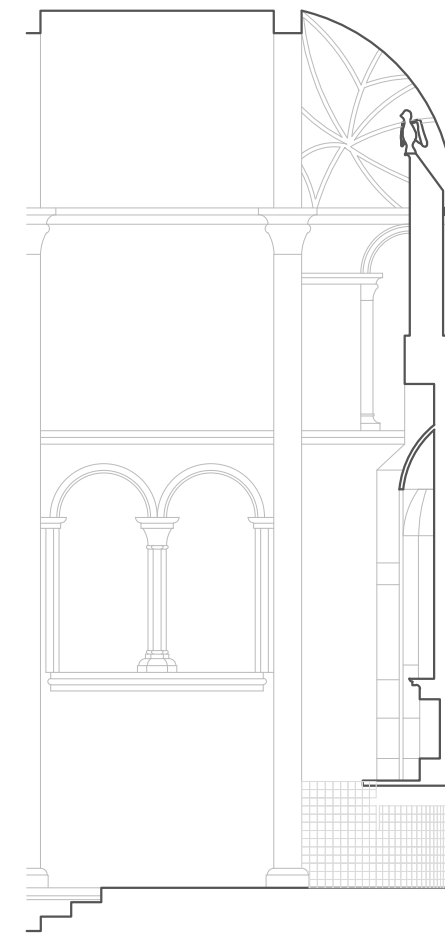
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



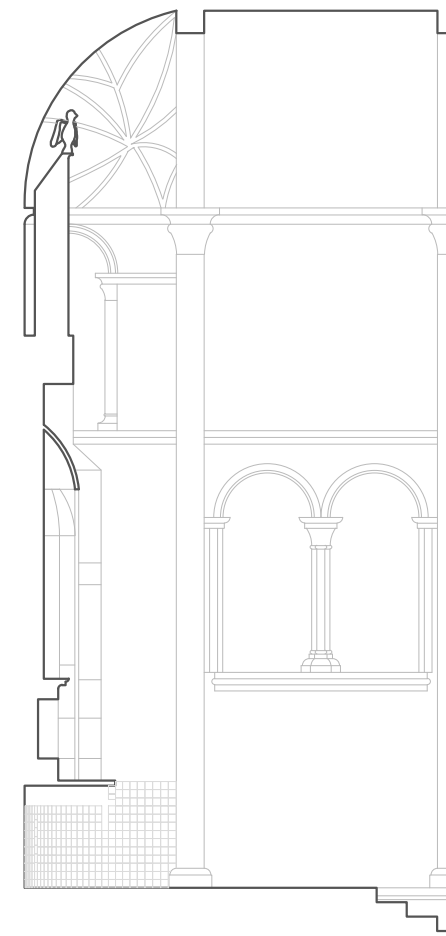
Altar de São Pedro



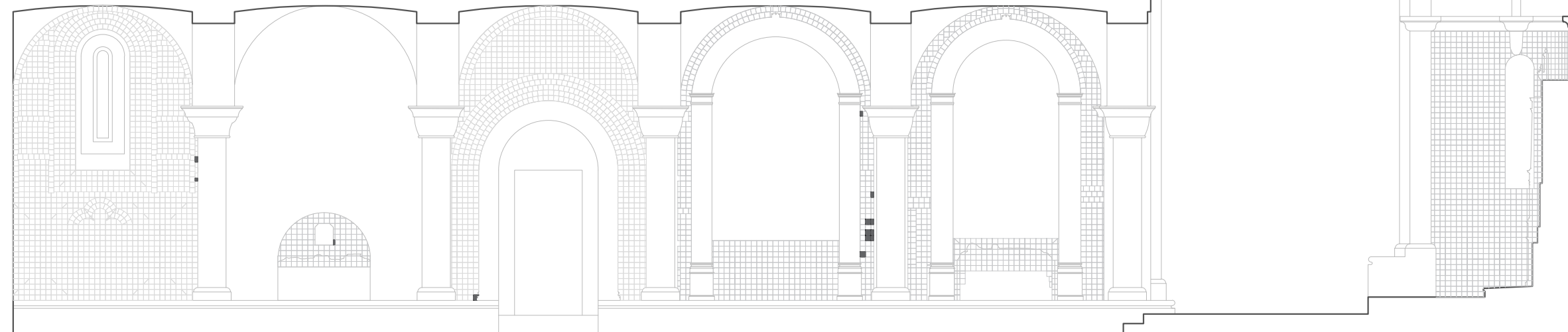
Altar do Santíssimo Sacramento



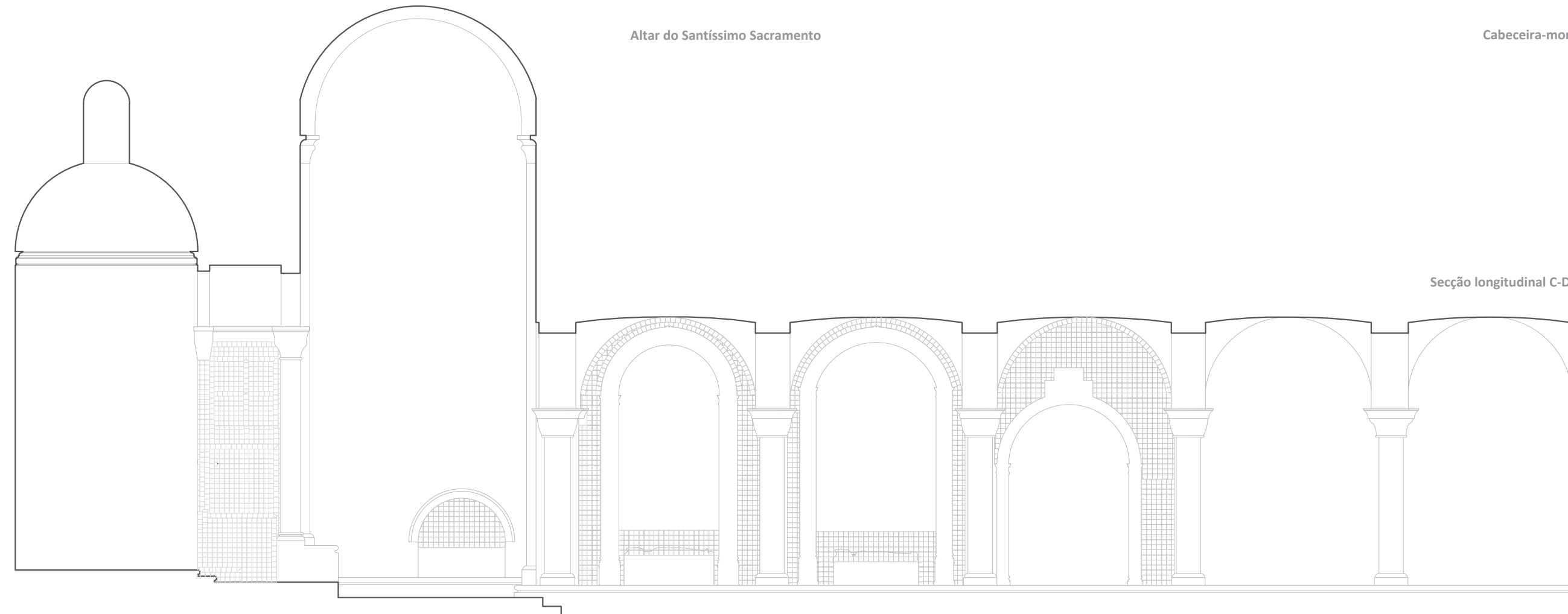
Cabeceira-mor

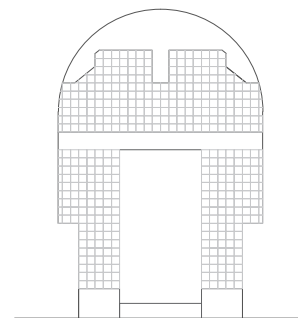


Secção longitudinal A-B



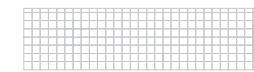
Secção longitudinal C-D





Pavimento da Capela de São Pedro

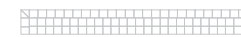
Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



Cobertura do Altar de Santa Clara

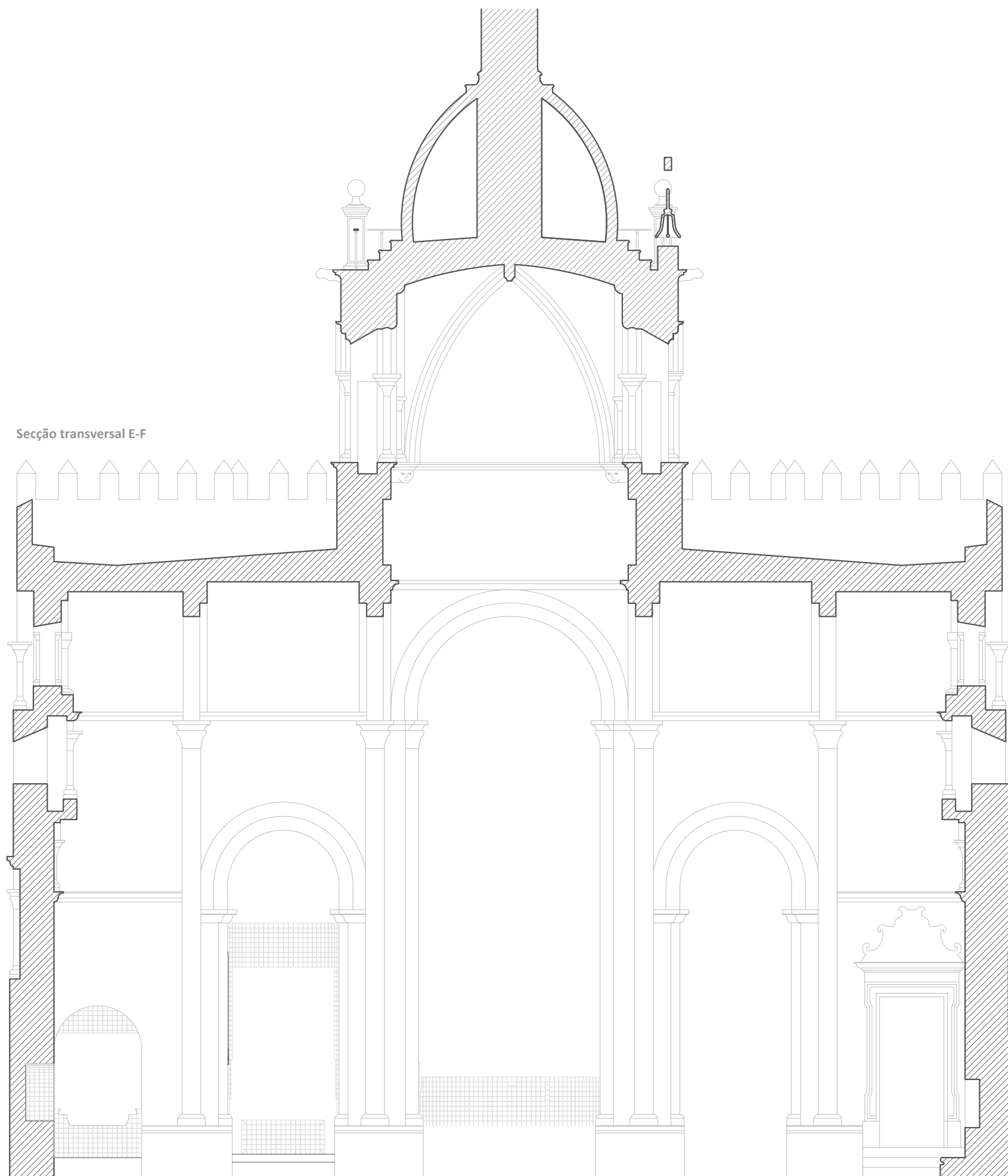


Arco do Túmulo de D. Pedro Martins

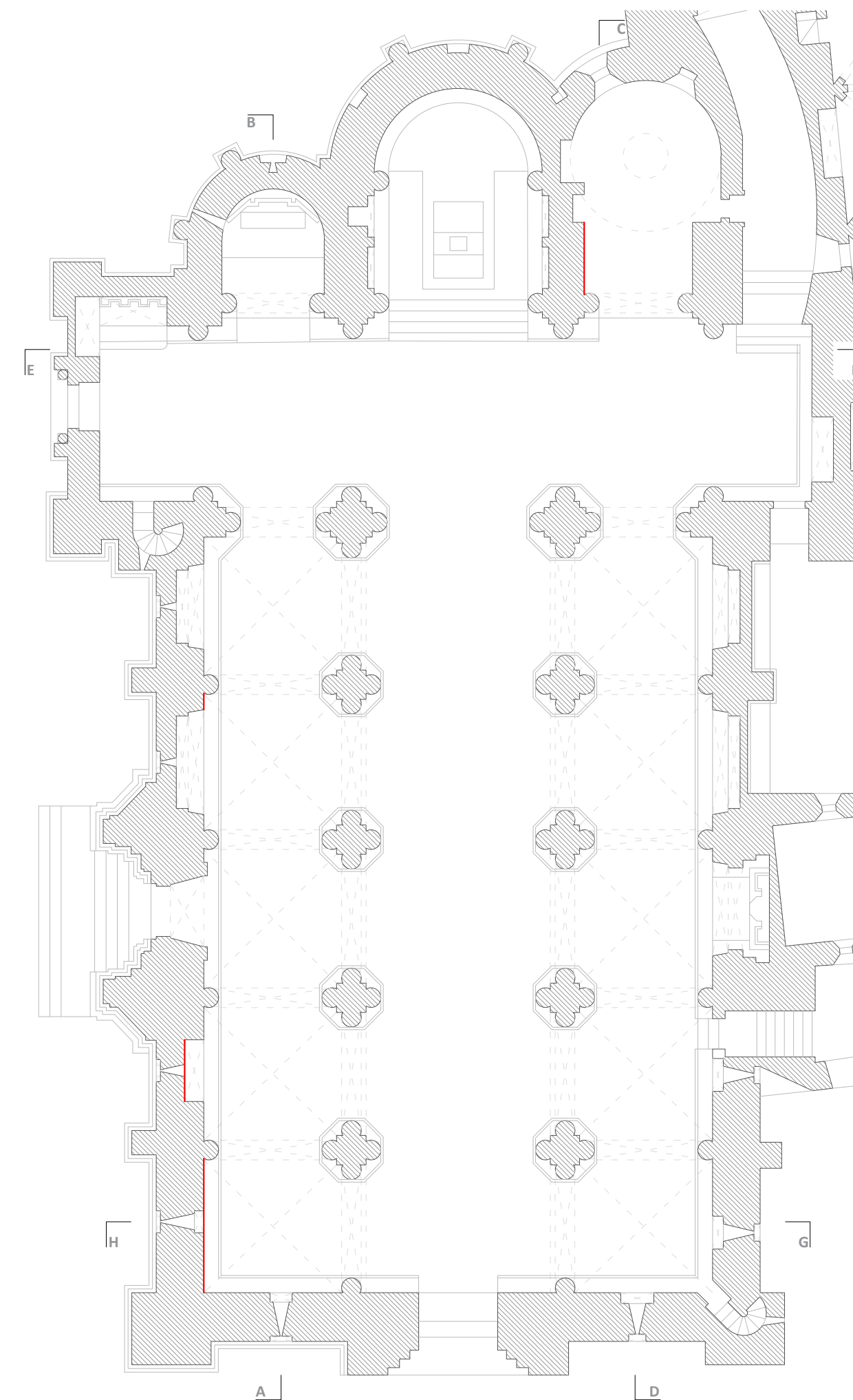
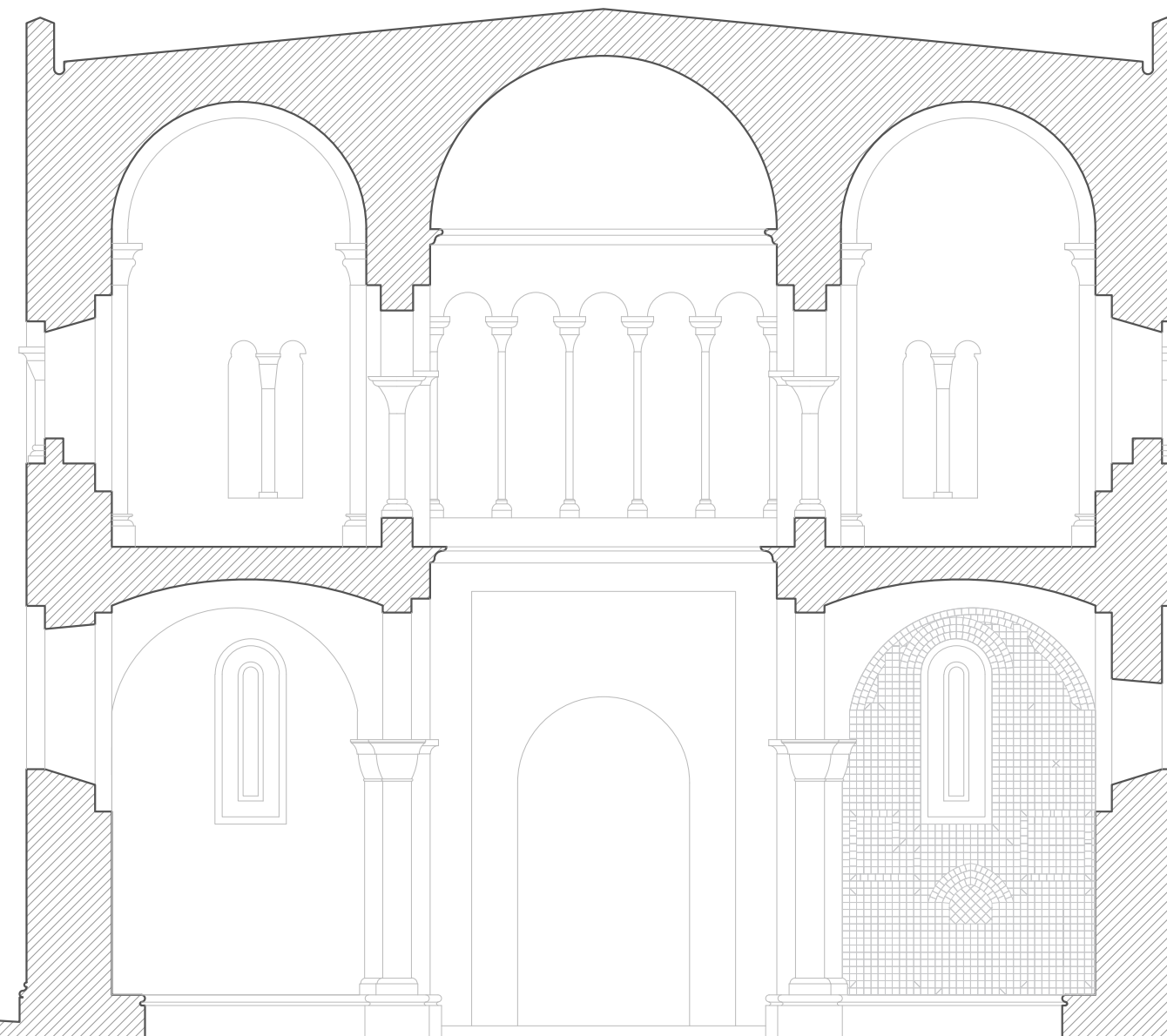


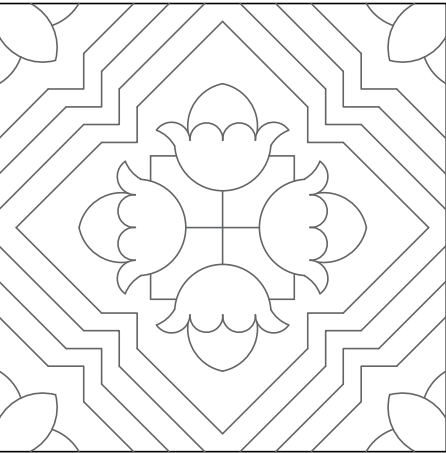
0 1 5m

Secção transversal E-F



Secção transversal G-H





Este padrão utiliza uma estrutura inspirada nos tectos em madeira italianos, nesse sentido, tem uma moldura quadrangular na diagonal, pintada com diferentes tons de castanho, para imitar a madeira, e ao centro quatro pequenas flores. Trata-se de uma decoração realizada em técnica de aresta e com um desenho muito associado ao Renascimento.

Foram identificados sete locais com este azulejo conservado *in situ*, dos quais quatro são em contexto religioso e os restantes em contexto civil. Começando pelo primeiro grupo, na cidade de Coimbra foram observados azulejos desta tipologia no Mosteiro de Santa Clara-a-Velha. Também na já referenciada Igreja de Santa Maria das Alcáçovas em Montemor-o-Velho foram observados vários exemplares na zona da Pia Baptismal. Curiosamente também aplicados na zona da Pia Baptismal encontram-se vários exemplares *in situ* na Igreja matriz de Mortágua em Viseu (GONÇALVES, 2019: 170). Na zona sul do país apenas foram registados azulejos desta tipologia no Convento de Nossa Senhora da Conceição em Beja, mais concretamente na Sala do Capítulo (MONTEIRO, 2001: 88).

Em contexto civil, o local que mais se destaca pela quantidade e pela forma como este padrão se relaciona com os demais é no Palácio Nacional da Pena em Sintra (GONÇALVES, 2019: 186). Na Quinta da Bacalhoa em Azeitão há vários exemplares que ainda hoje se conservam no edifício (RASTEIRO, 1895: Fig.29), bem como na Quinta de São João de Latrão em Gaula, região autónoma da Madeira, foram exumados alguns exemplares em contexto arqueológico (GONÇALVES, 2019: 182).

No âmbito da museologia a zona norte do país é aquela que guarda mais exemplares, nomeadamente tanto o Museu de Aveiro⁸⁰, como na cidade do Porto que os tem tanto no Banco de Materiais (ROCHA, 2015:133), como no Museu de Alberto Sampaio (CALADO, FERNANDES, OLIVEIRA, 2001: 381). Na zona sul, o único local onde se identificaram exemplares deste padrão no seu acervo foi no Museu Nacional do Azulejo em Lisboa⁸¹.

Os 135 exemplares que foram identificados deste padrão no local de estudo dividem-se em dois grupos distintos. Por um lado, existe um conjunto de 129 exemplares que se encontram *in situ* e, como tal, devidamente enquadrados no seu contexto arquitectónico, enquanto que os restantes 6 estão dispersos por várias zonas da igreja.

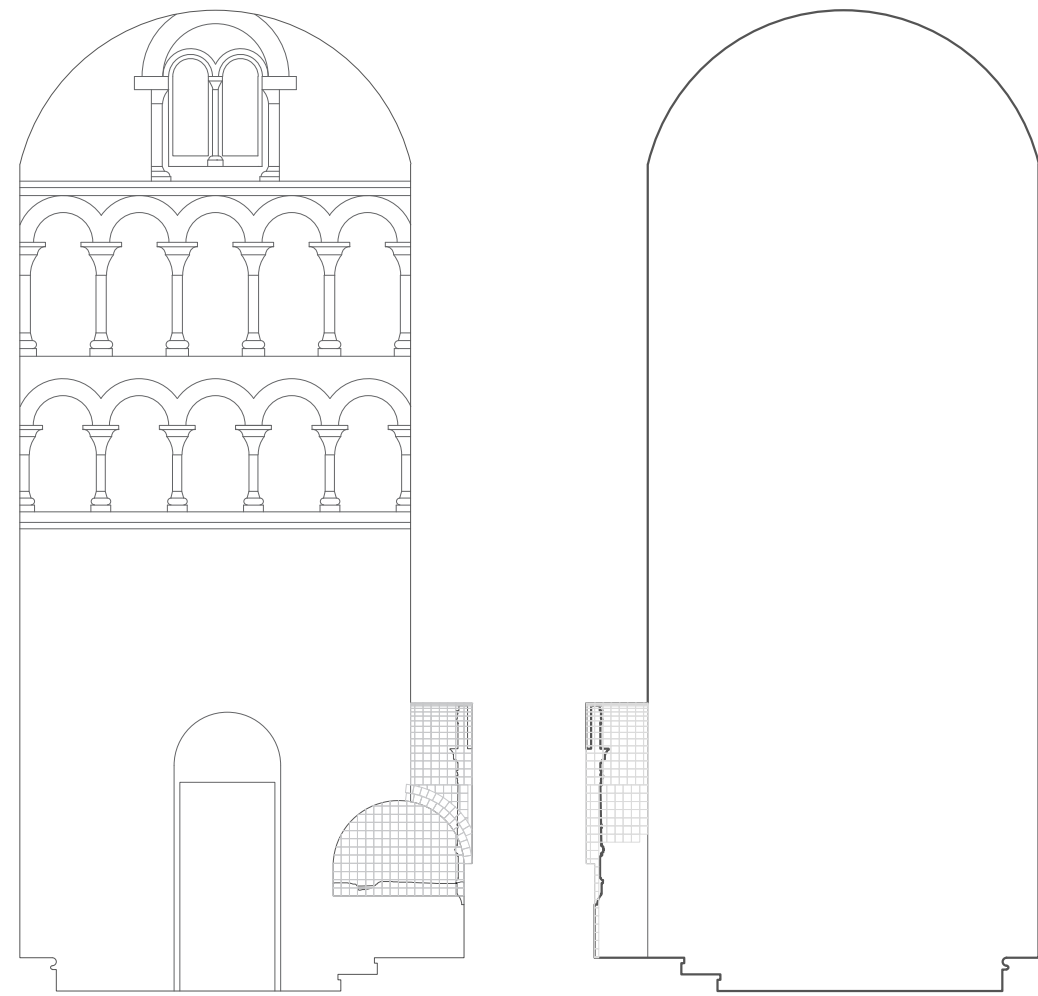


O primeiro grupo localiza-se no túmulo de D. Pedro Martins servindo para forrar quase toda a parede central. Dos restantes, dois deles encontram-se descontextualizados no rodapé da capela-mor, um outro está na parede do lado direito da Capela do Santíssimo Sacramento, enquanto que os restantes três estão sob o arco central do Altar de São Miguel.

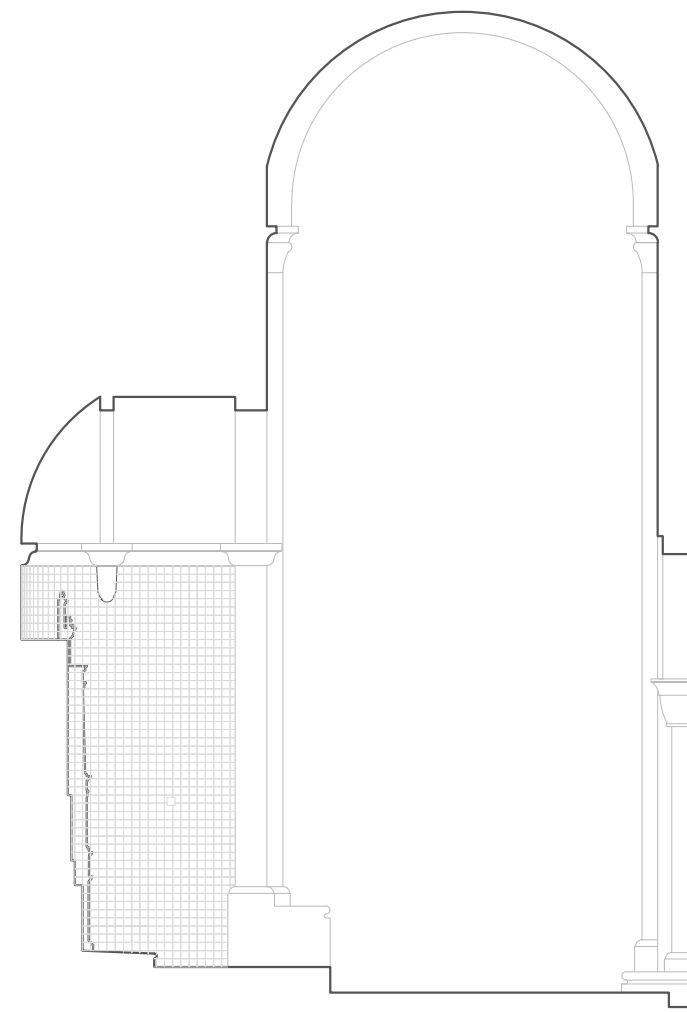
⁸⁰ - Código de Inventário, “169/Ea”, consultado na página <https://tinyurl.com/4ycr5jmm>, no dia 19 de Abril de 2022.
⁸¹ - Código de Inventário, “MNAz 260 Az”, consultado na página <https://tinyurl.com/3nkc7f6z>, no dia 19 de Abril de 2022.

Fig. 311: painel que contorna o arco da pia baptismal na Igreja de Santa Maria do Castelo em Montemor-o-Velho (fotografia de Emílio Dionísio).

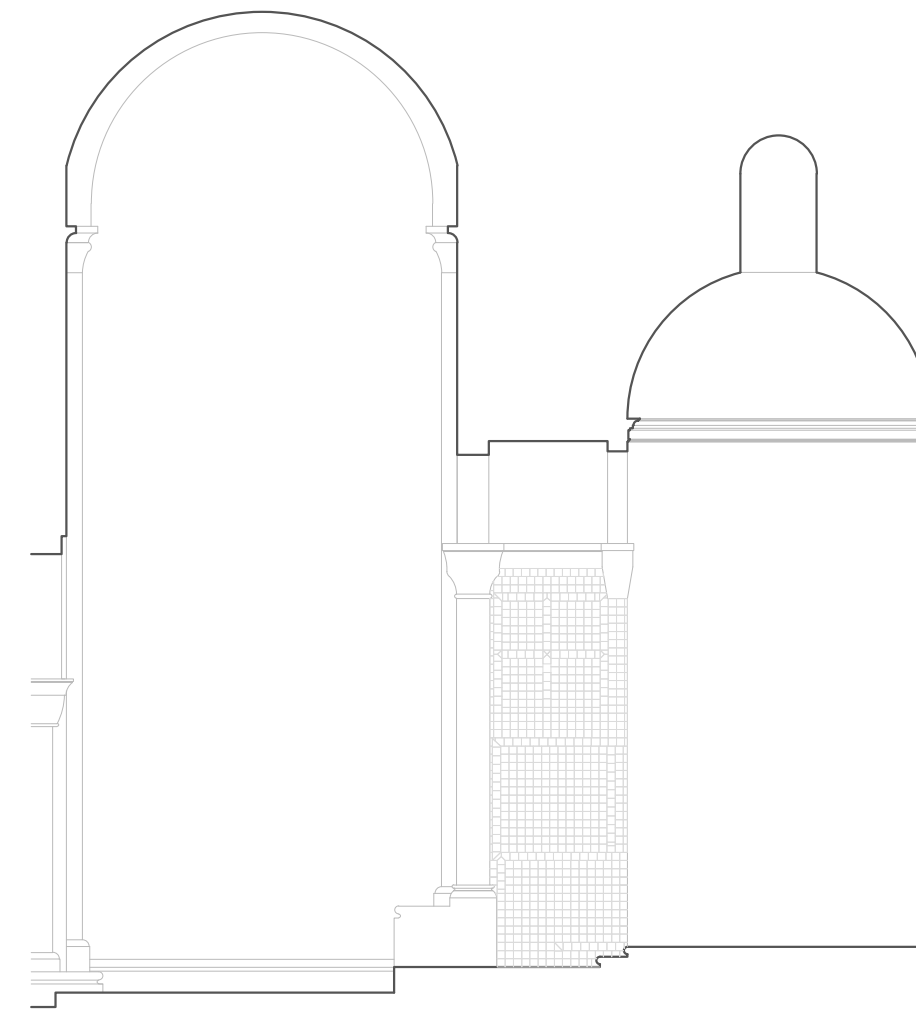
Fig. 312: túmulo de D. Pedro Martins que utiliza o Padrão 22 para forrar completamente a parede do fundo.



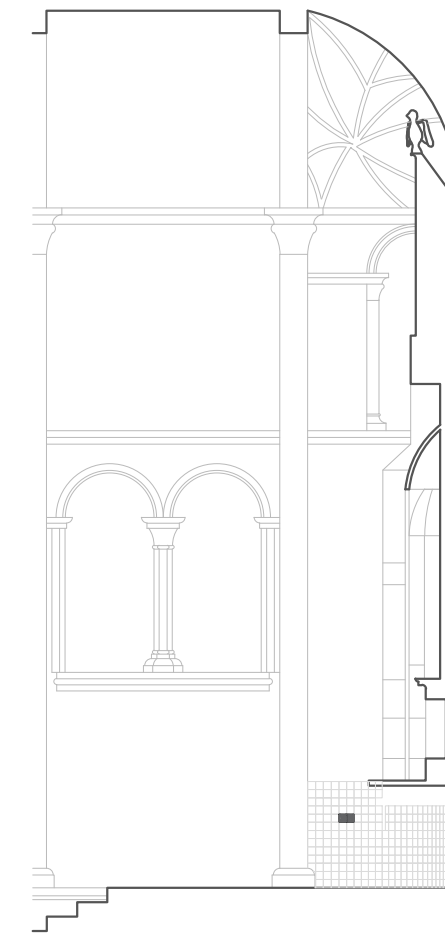
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



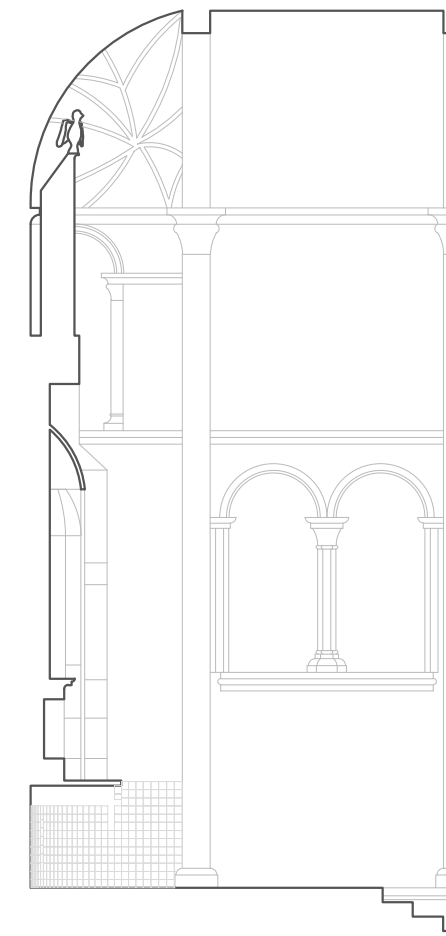
Altar de São Pedro



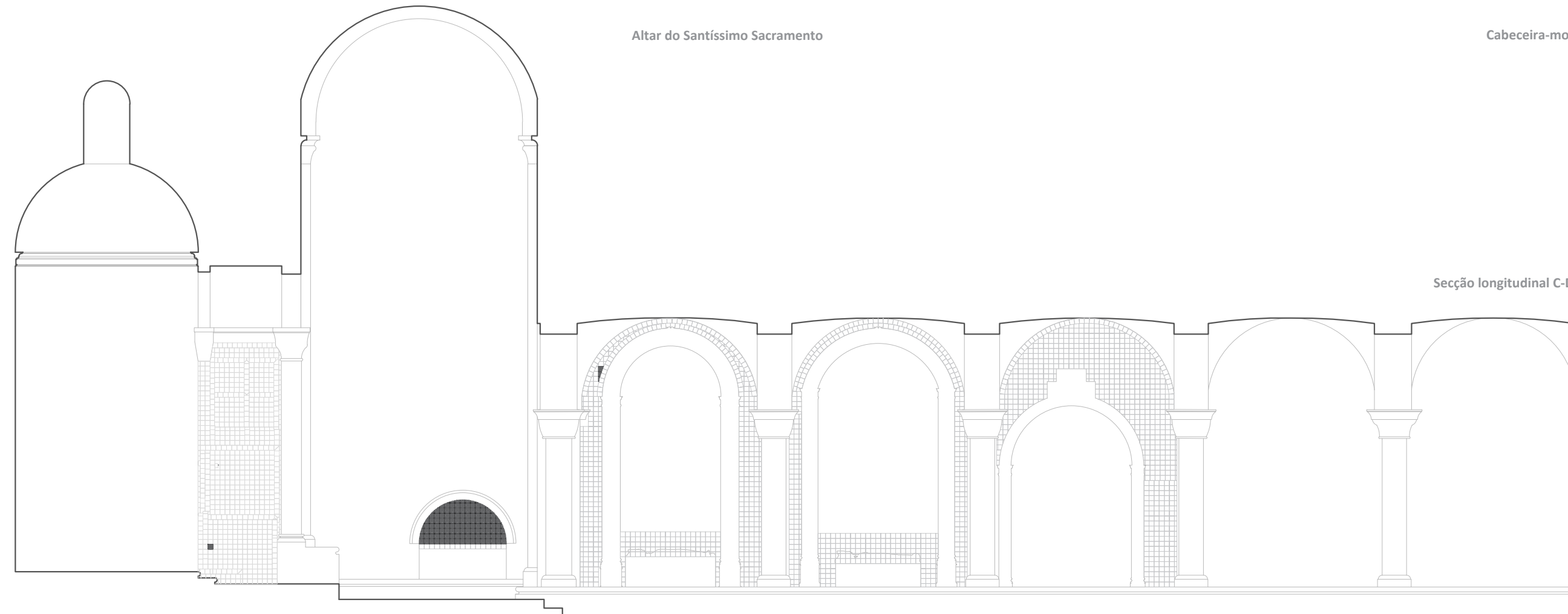
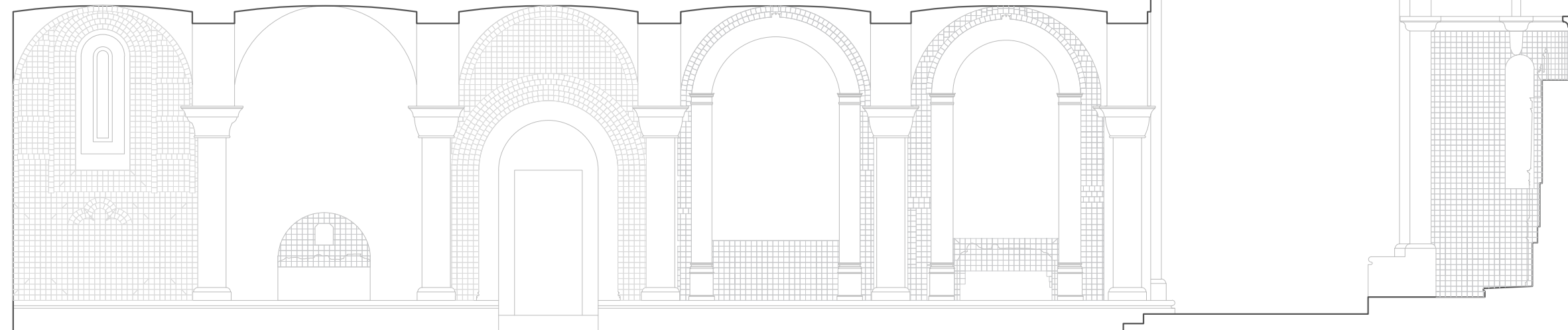
Altar do Santíssimo Sacramento



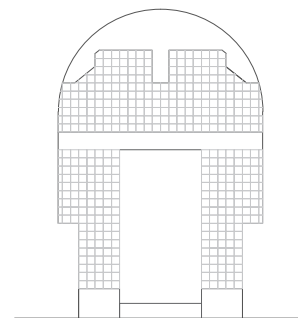
Cabeceira-mor



Secção longitudinal A-B

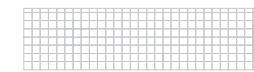


Secção longitudinal C-D



Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



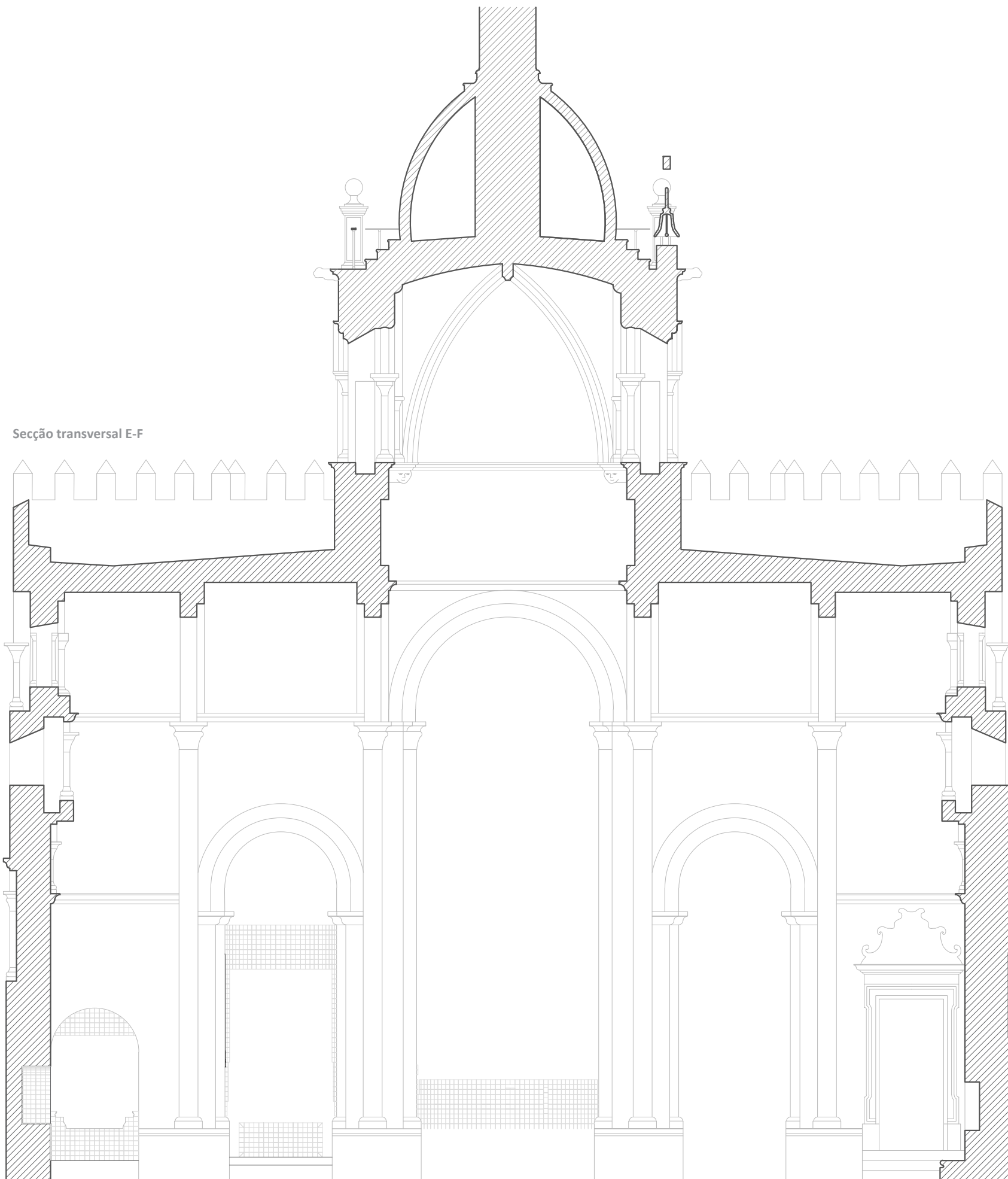
Cobertura do Altar de Santa Clara



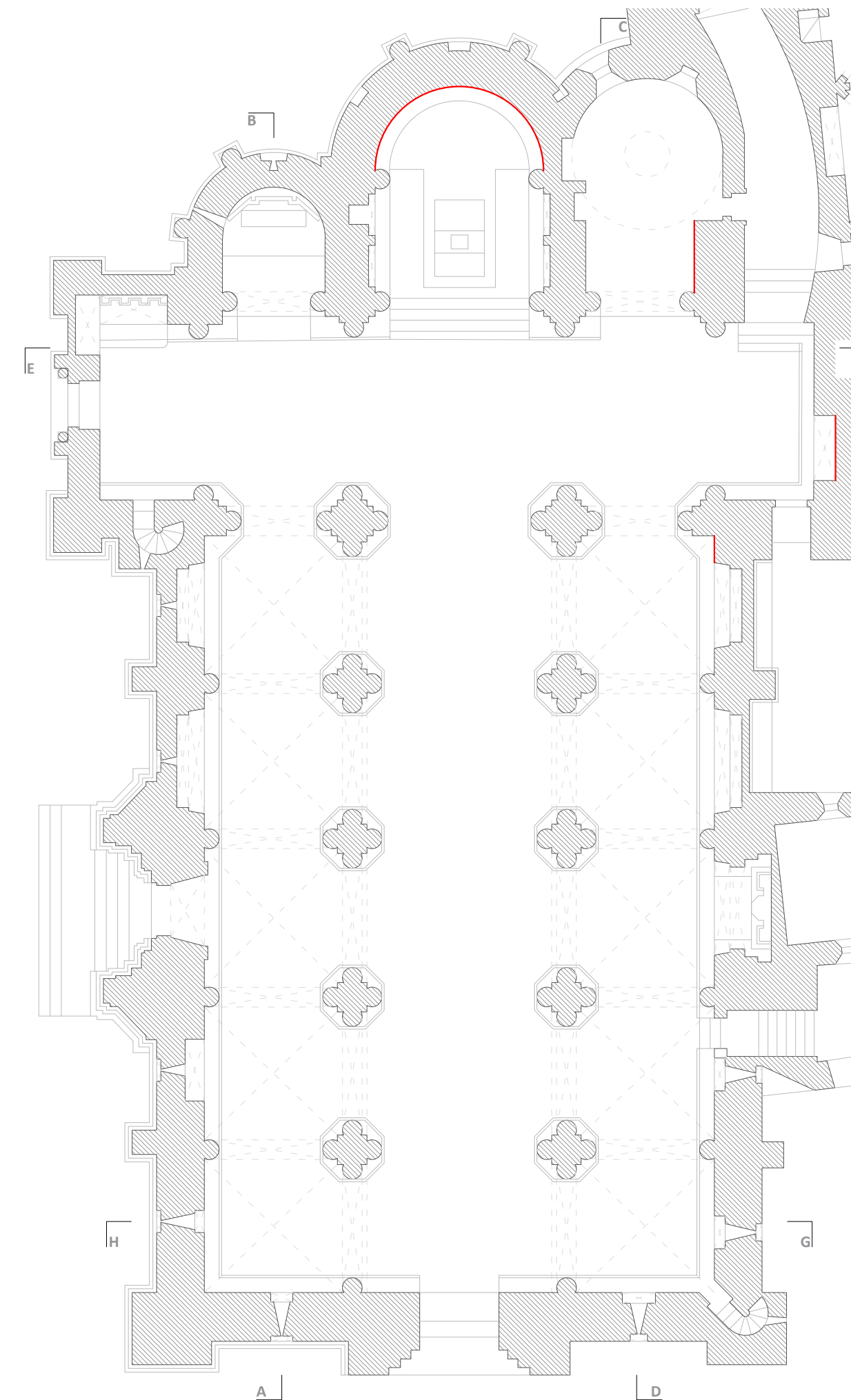
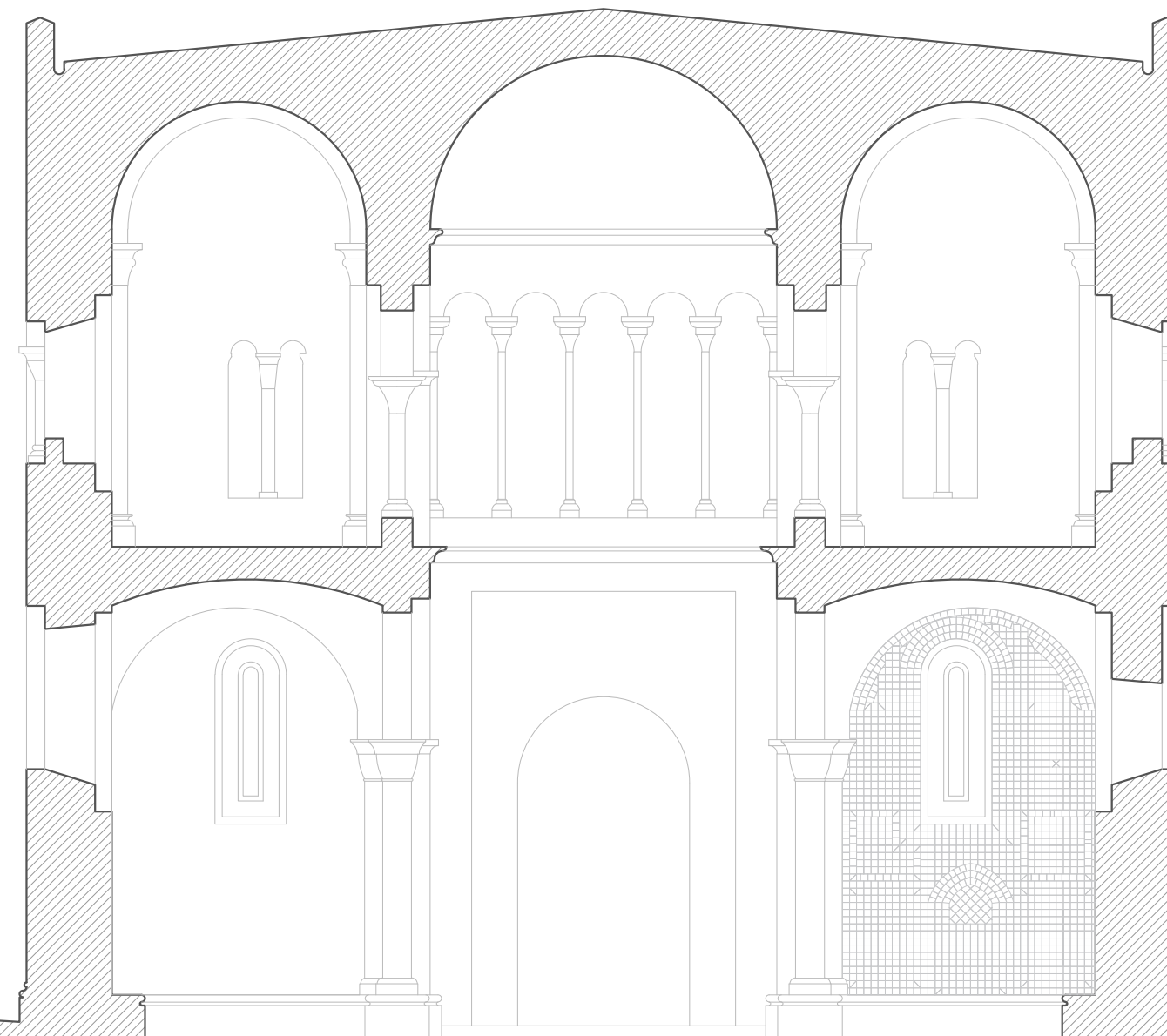
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins

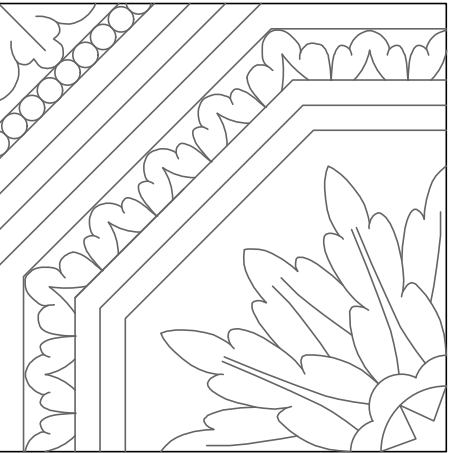


Secção transversal E-F



Secção transversal G-H





Formado por um esquema de 2x2, este padrão assume uma clara influência italiana, inspirando-se nos tectos da Roma Clássica. O módulo forma uma moldura octogonal no qual o centro é preenchido por uma grande flor com várias folhas dispostas radialmente (CORREIA, 2014: 163).

Em termos cromáticos a composição é caracterizada pelo contraste entre a moldura pintada a melado, azul e negro, com o florão central pintado a verde e melado, tudo isto sob um fundo branco que tem a função de dar maior destaque aos elementos decorativos. Ainda que o âmbito deste trabalho não seja estudar, inventariar os exemplares conservados em território espanhol, não se podia ignorar o singular caso do Monasterio de Tentudía em Badajoz que tem este padrão numa versão a azul e branco com efeitos metálicos da autoria do ceramista Niculoso Pisano (PLEGUEZUELO, 2014: 321).

Este padrão ganha particular importância por ter sido um dos primeiros a serem produzidos em território nacional, tendo sido identificado nos excedentes dos fornos de Santo António da Charneca no Barreiro (BARROS, CARDOSO, GONZALES, 2003: 299).

Tendo tipo uma ampla aplicação em território nacional, foi possível identificar um vasto conjunto de exemplares nas mais diversas tipologias arquitectónicas. Começando pela inventariação em contexto religioso, o Convento de Nossa Senhora da Conceição em Beja é provavelmente um dos locais mais notáveis. Tendo sido aplicado na zona da Sala do Capítulo em conjunto com outros padrões, a forma como foi colocado é visivelmente inspirada nas tapeçarias. Com as várias demolições e remodelações que este edifício foi sofrendo durante os séculos XIX e XX, vários exemplares deste padrão foram removidos tendo sido dispersos por locais como o Museu do Azulejo em Lisboa, ou a Biblioteca Municipal do Porto (MONTEIRO, 2001: 45). Na Igreja de São Mateus em Botão, na Igreja de São João Baptista em Alcochete, ou ainda na Igreja de Nossa Senhora da Luz em Maceira, foram registados exemplares deste padrão, no qual, apenas o primeiro caso aparenta estar *in situ*.

Na Capela de Garcia de Resende, associada ao Convento do Espinheiro na cidade de Évora, conserva-se um importante pavimento no qual este padrão é intercalado com tijoleiras (SILVA, 2014: Fig. 83).



Fig. 313: mesa de altar da Igreja de Santa Maria em Óbidos, tendo o Padrão 23 a preencher a totalidade do painel (fotografia Vítor Rafael Sousa).

Fig. 314: mesa de altar da Capela de São Lázaro em Sintra, que utiliza o Padrão 23 ao centro, com duas paletas cromáticas distintas, de forma a estruturar ambos os painéis (fotografia Vítor Rafael Sousa).

Legenda

- Arquitectura Religiosa
- Arquitectura Civil
- Núcleos Museológicos

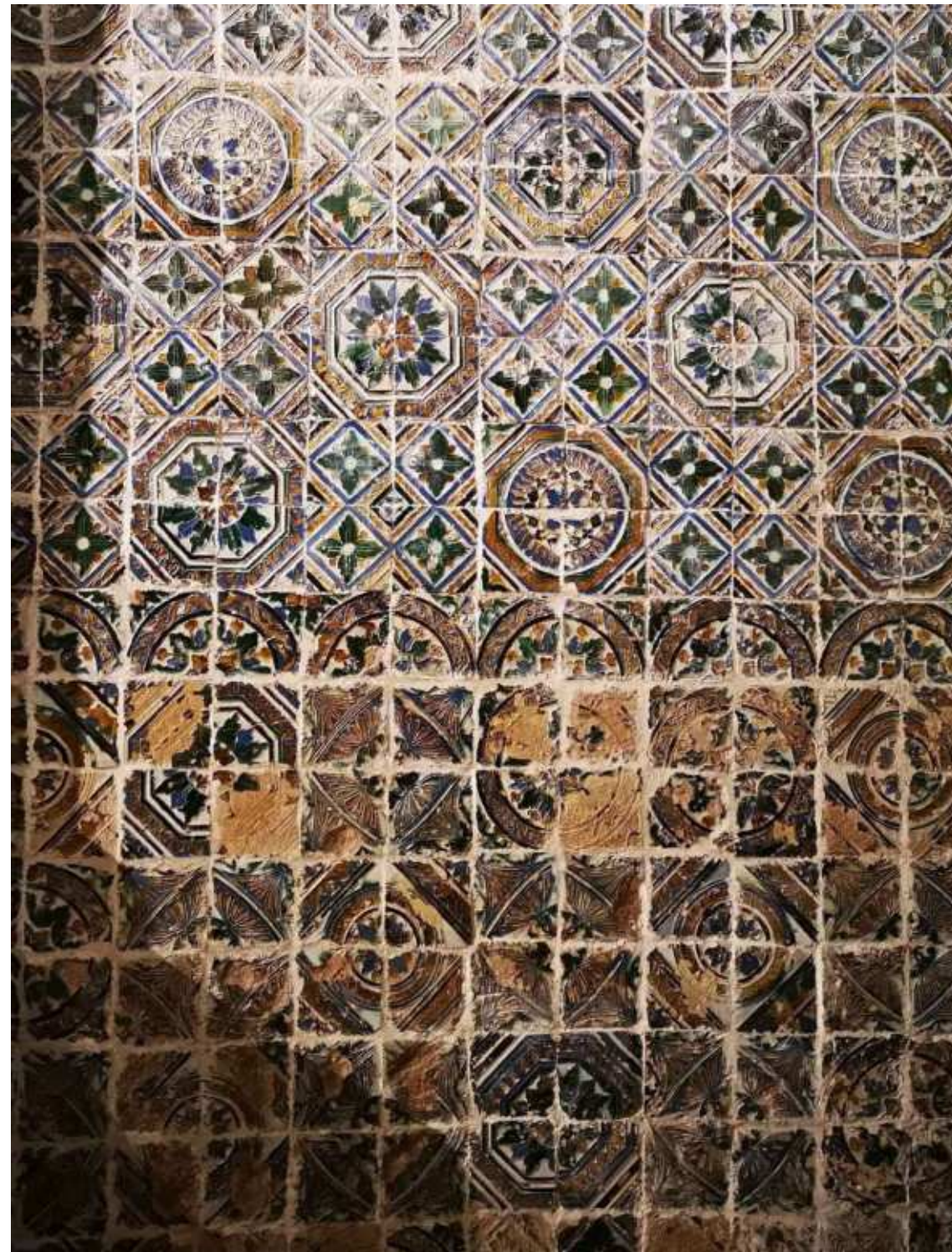
Na mesma cidade, no espaço de entrada do Convento do Bom Jesus de Valverde, existem exemplares deste padrão aplicados nas costas de um banco (GONÇALVES, 2019: 168). Registou-se ainda na fachada de uma habitação particular 12 exemplares que segundo fontes orais terão vindo do antigo Convento do Paraíso.

Aplicado em frontais de altar e muitas vezes alternados com outros padrões de forma a criar diferentes efeitos visuais, de que são exemplos a Capela de São Lázaro em Sintra, a Igreja Matriz de Santa Maria em Óbidos (GONÇALVES, 2019: 198), e ainda a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Anunciação em Viana do Alentejo (GONÇALVES, 2019: 197). Aplicados noutras zonas do corpo da igreja, são de referência a Igreja Paroquial em Santa Catarina (SIMÕES, 1990: EST. XXVIII) e o Coro Alto do Mosteiro de Santa Clara-a-Nova em Coimbra. No Posto de Turismo de Tomar, foram reaproveitados azulejos provenientes tanto da capela de São Miguel, como no Convento de Olhalvo, no qual existem vários exemplares com este padrão (SIMÕES, 1990: 136).

Também no âmbito da arquitectura civil este padrão teve muita aceitação, sendo que onde se conservam mais exemplos destes azulejos é o Palácio Nacional da Pena em Sintra (PAIS, 2017: 138). Na Quinta da Bacalhoa em Azelão foi utilizado este padrão para decorar várias zonas do jardim, bem como algumas aplicações no interior da habitação (SABO, FALCATO, 1998: 76). Apesar de não se terem conseguido reconhecer mais locais com este padrão aplicado *in situ*, foram identificados exemplares descontextualizados no Palácio Cordovil em Évora e na Casa do Cipreste em São Pedro de Sintra ⁸². Na Casa dos Patudos em Alpiarça também se conservam vários exemplares com provável origem na Sé Velha de Coimbra. Em termos arqueológicos foram exumados exemplares associados ao antigo Palácio Coculim, actualmente expostos no Núcleo Museológico do *Aurea Museum* e no Castelo de São Jorge, ambos em Lisboa.

No campo da museologia este padrão também se encontra bastante bem representado, sendo que para além dos exemplos supracitados, foi possível identifica-lo no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo em Évora ⁸³, no Museu de Alberto Sampaio no Porto ⁸⁴, no Museu de Aveiro ⁸⁵, e no Museu Municipal Dr. José Formosinho em Lagos. Um exemplo que se distingue dos demais por se conhecer a proveniência dos azulejos é o caso do Museu de Lamego para o qual terão vindo da Sé Velha de Coimbra ⁸⁶.





Em termos de colecções privadas a única do qual foi possível identificar como tendo exemplares desta tipologia foi a Colecção Berardo (PLEGUEZUELO, 2020: 88).

Numa quantidade muito maior que os padrões anteriores, esta decoração foi registada em 675 azulejos um pouco por toda a igreja. A sua forma de aplicação pode ser agrupada em três métodos distintos, nomeadamente, em quadras singulares, em quadras intercaladas com outros padrões, ou em tapete.

Dentro do primeiro grupo, os dois painéis localizados no lado esquerdo da porta de entrada são bons exemplos, tendo cada um deles três quadras, estando uma delas dividida, integradas nos respectivos painéis de forma a criar um ritmo decorativo que se relaciona directamente com os restantes azulejos. Também no caso da Porta Especiosa parece acontecer o mesmo, com a diferença que neste caso uma das quadras aparenta estar deslocada em relação à métrica decorativa. O Altar de Santo António conserva dois exemplares que parecem estar descontextualizados, contrariamente o Altar de Santa Clara guarda duas quadras que estão perfeitamente enquadradas com os restantes azulejos.

No caso dos exemplares intercalados com outros padrões o melhor exemplo é o da Capela de São Pedro, onde este padrão é intercalado com o 19 formando uma malha ortogonal e criando uma relação decorativa muito equilibrada entre ambos. O terceiro e último grupo é representado pelos Altares de São Miguel e Nossa Senhora da Assunção, no qual no primeiro existe um pequeno tapete do lado esquerdo do mesmo, enquanto que no segundo exemplo é formado um tapete do lado oposto, bem como pequenas quadras que se vão distribuindo na restante área.

⁸² - Identificados pelo arqueólogo Vítor Rafael de Sousa.

⁸³ - Código de Inventário, "ME 1640/2", consultado na página <https://tinyurl.com/2p8djhum>, no dia 19 de Abril de 2022.

⁸⁴ - Código de Inventário, "MAS A 24 (4)", consultado na página <https://tinyurl.com/3w2fz68z>, no dia 19 de Abril de 2022.

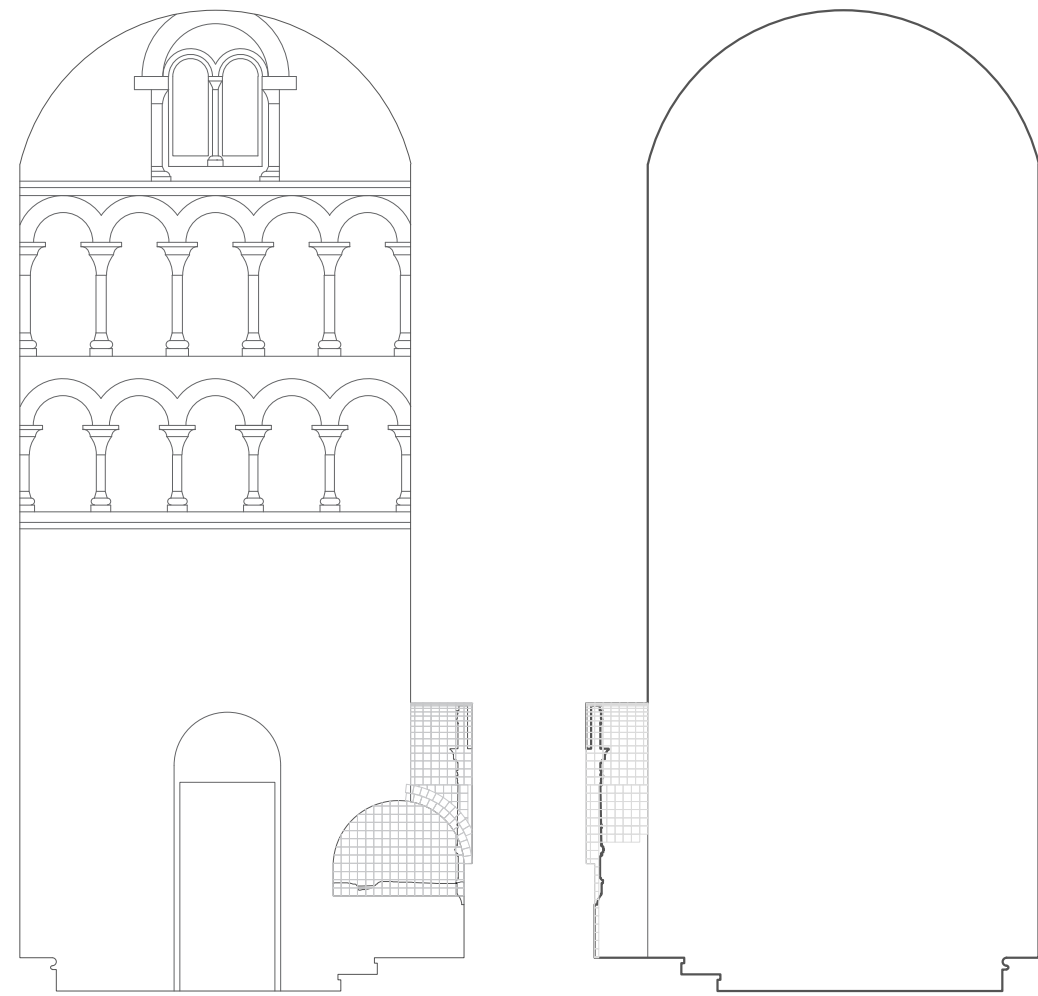
⁸⁵ - Código de Inventário, "171/Ea", consultado na página <https://tinyurl.com/59e3rs4n>, no dia 19 de Abril de 2022.

⁸⁶ - Código de Inventário, "599", consultado na página <https://tinyurl.com/mvuu3rtz>, no dia 19 de Abril de 2022.

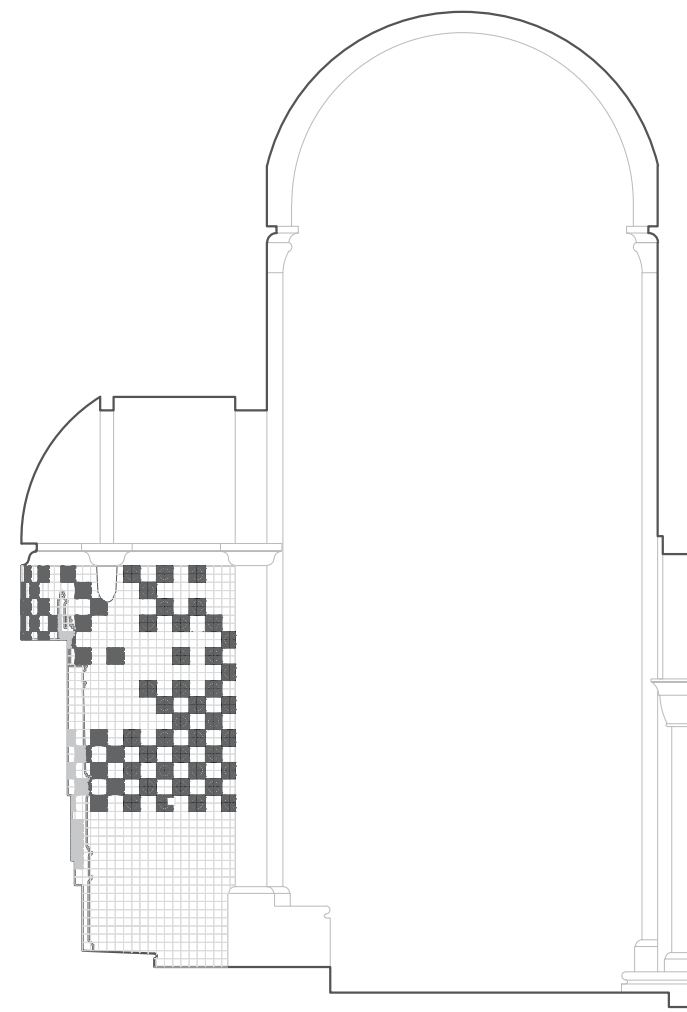
Fig. 315: painel da zona de entrada, no qual foi desenhada uma porta em ogiva, tendo-se utilizado o Padrão 23, colocado diagonalmente, para preencher a zona do tímpano.

Fig. 316: parede lateral direita da Capela de São Pedro que utiliza várias quadras do Padrão 23 para ir decorando todo o painel.

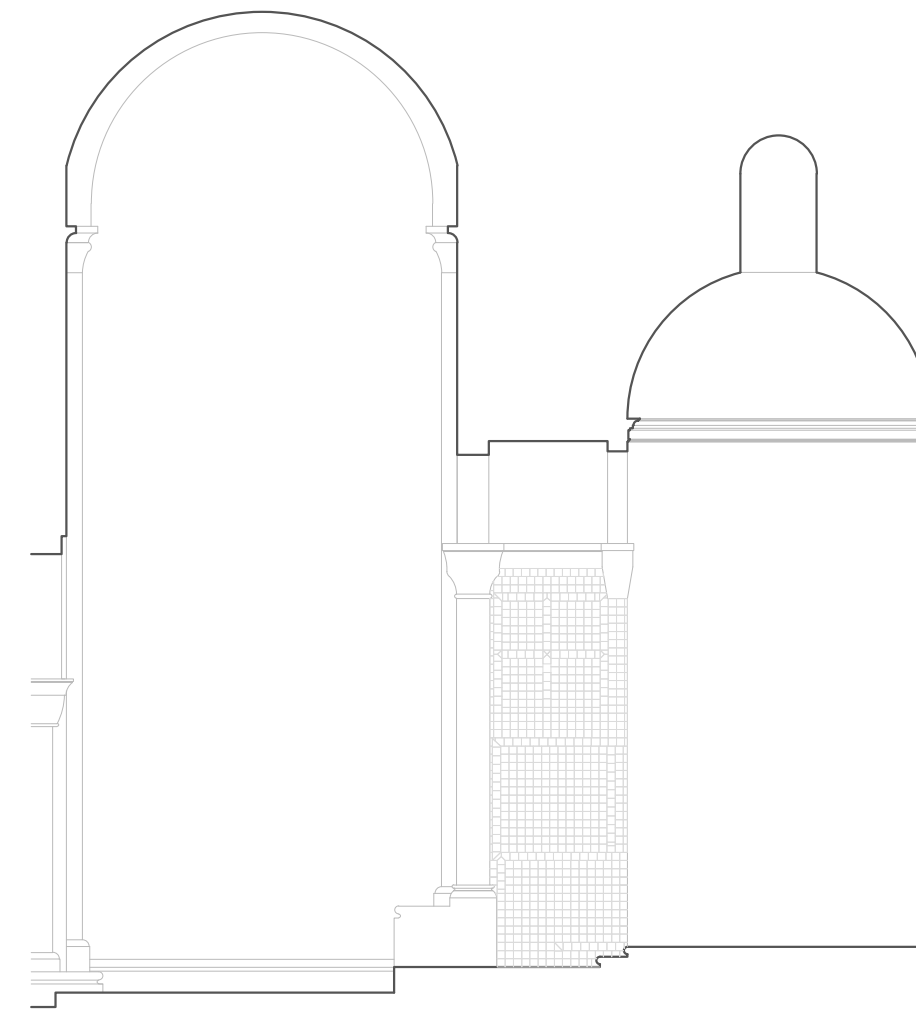
Fig. 317: parede lateral esquerda da Capela de São Pedro.



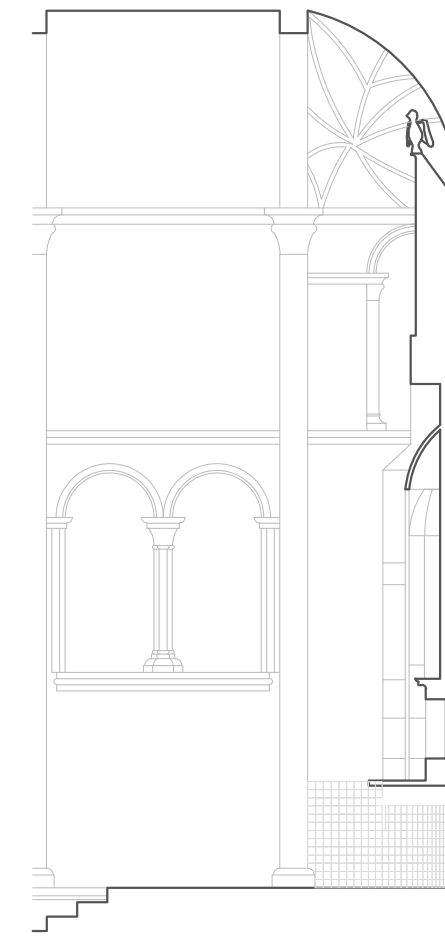
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



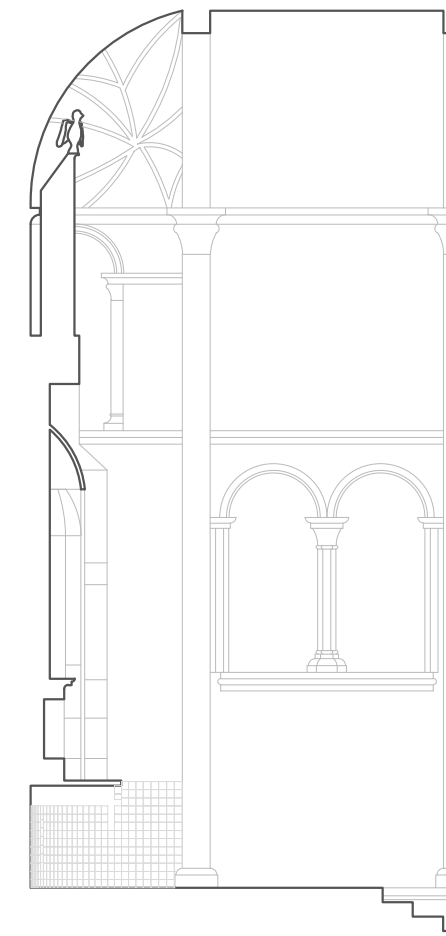
Altar de São Pedro



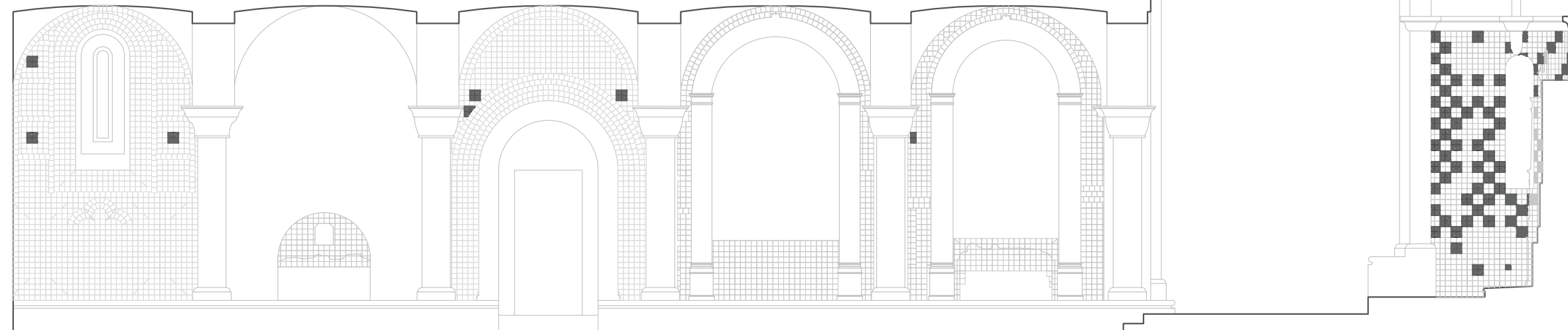
Altar do Santíssimo Sacramento



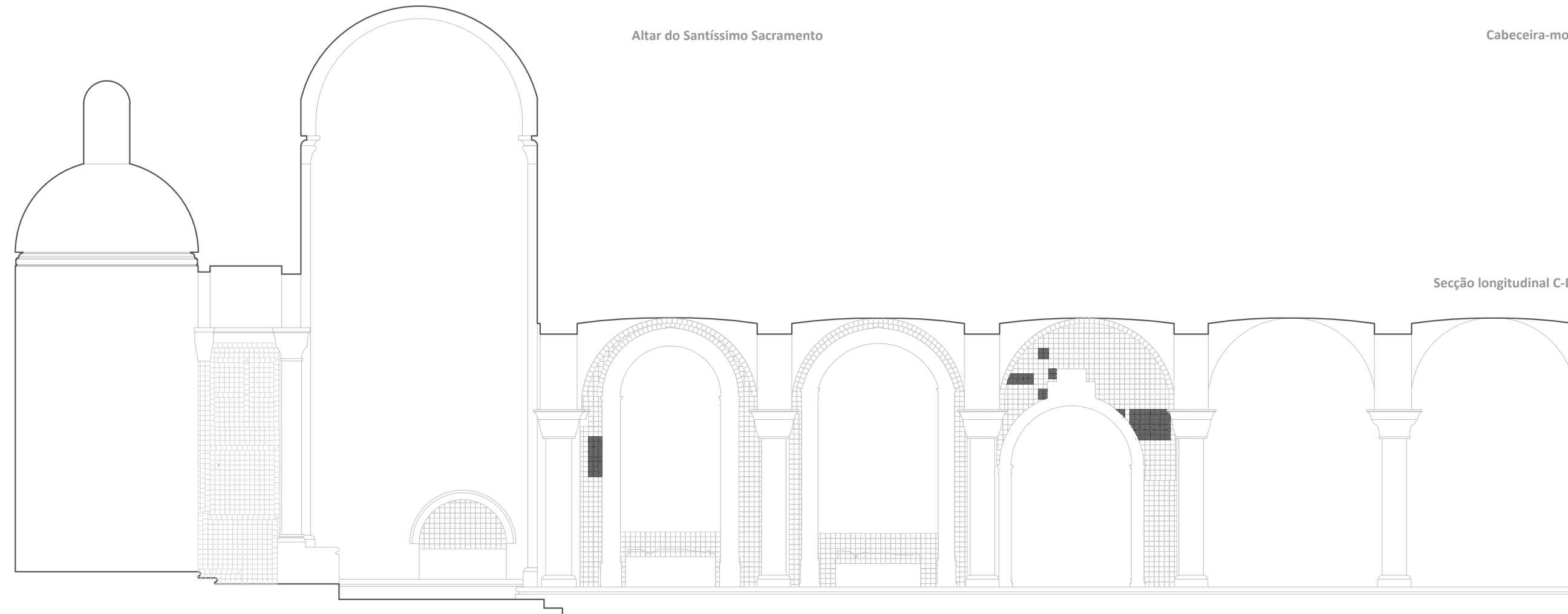
Cabeceira-mor

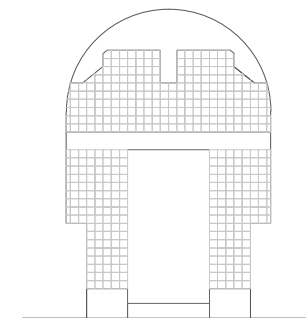


Secção longitudinal A-B



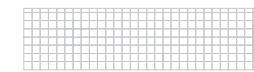
Secção longitudinal C-D





Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



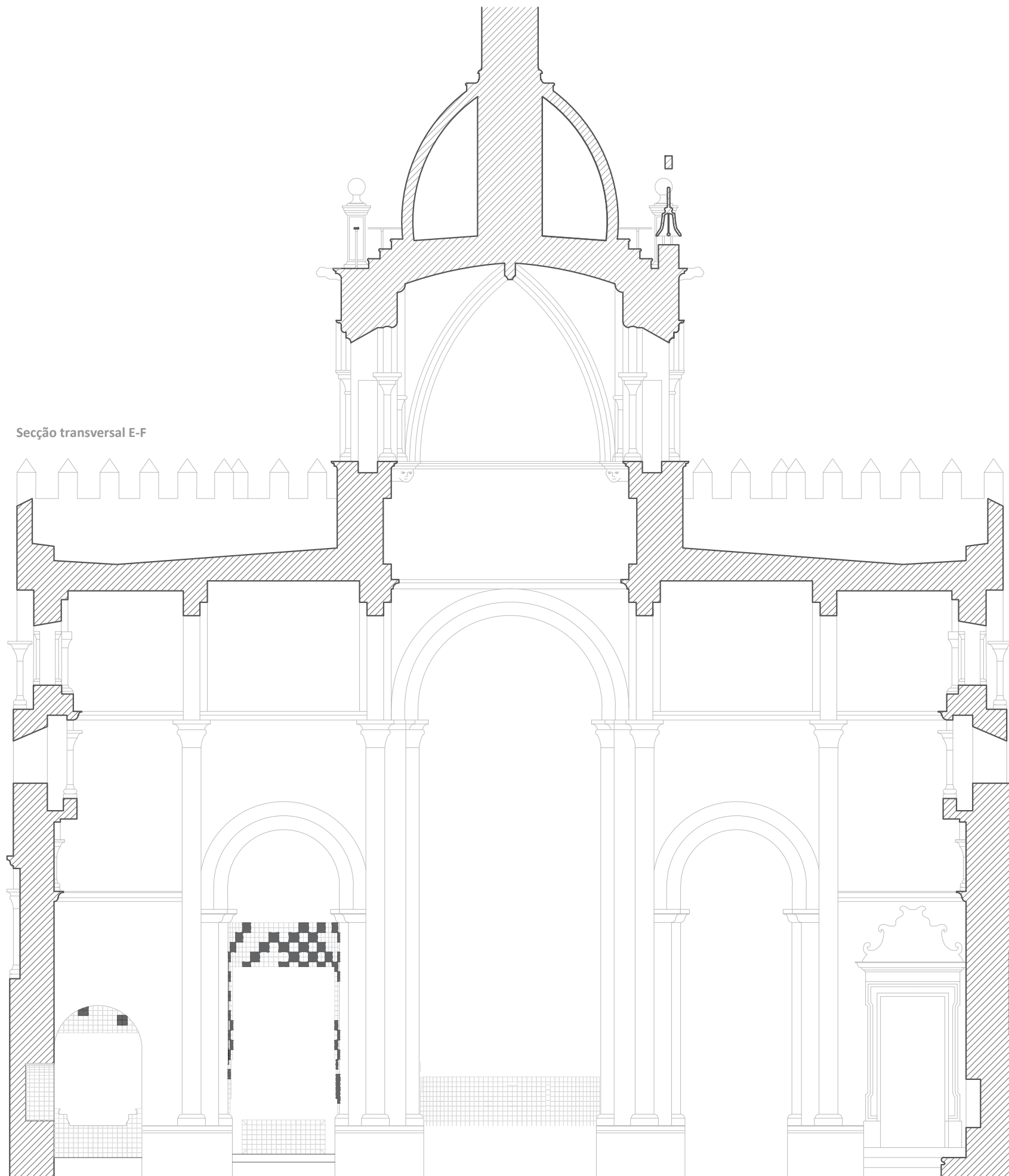
Cobertura do Altar de Santa Clara



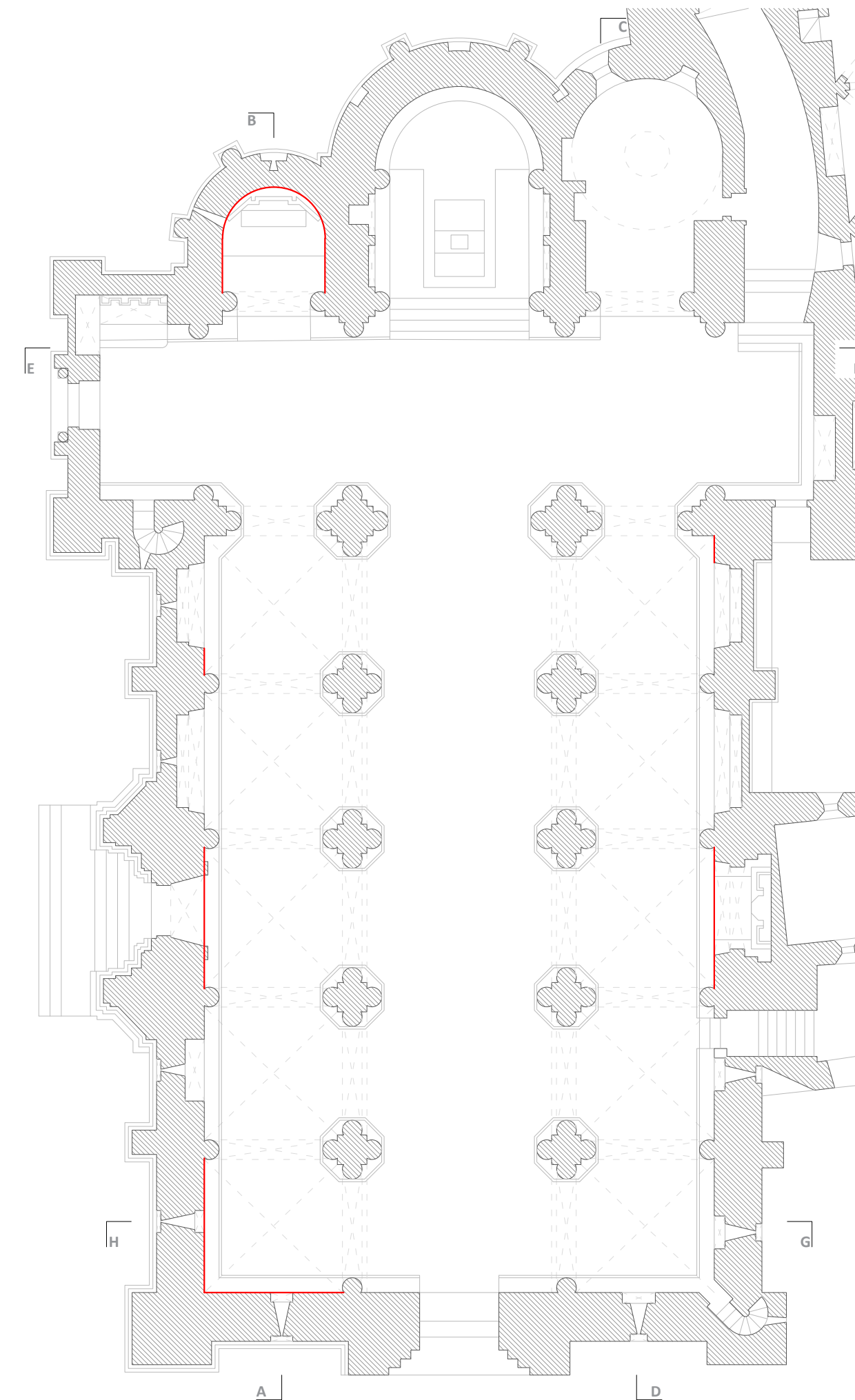
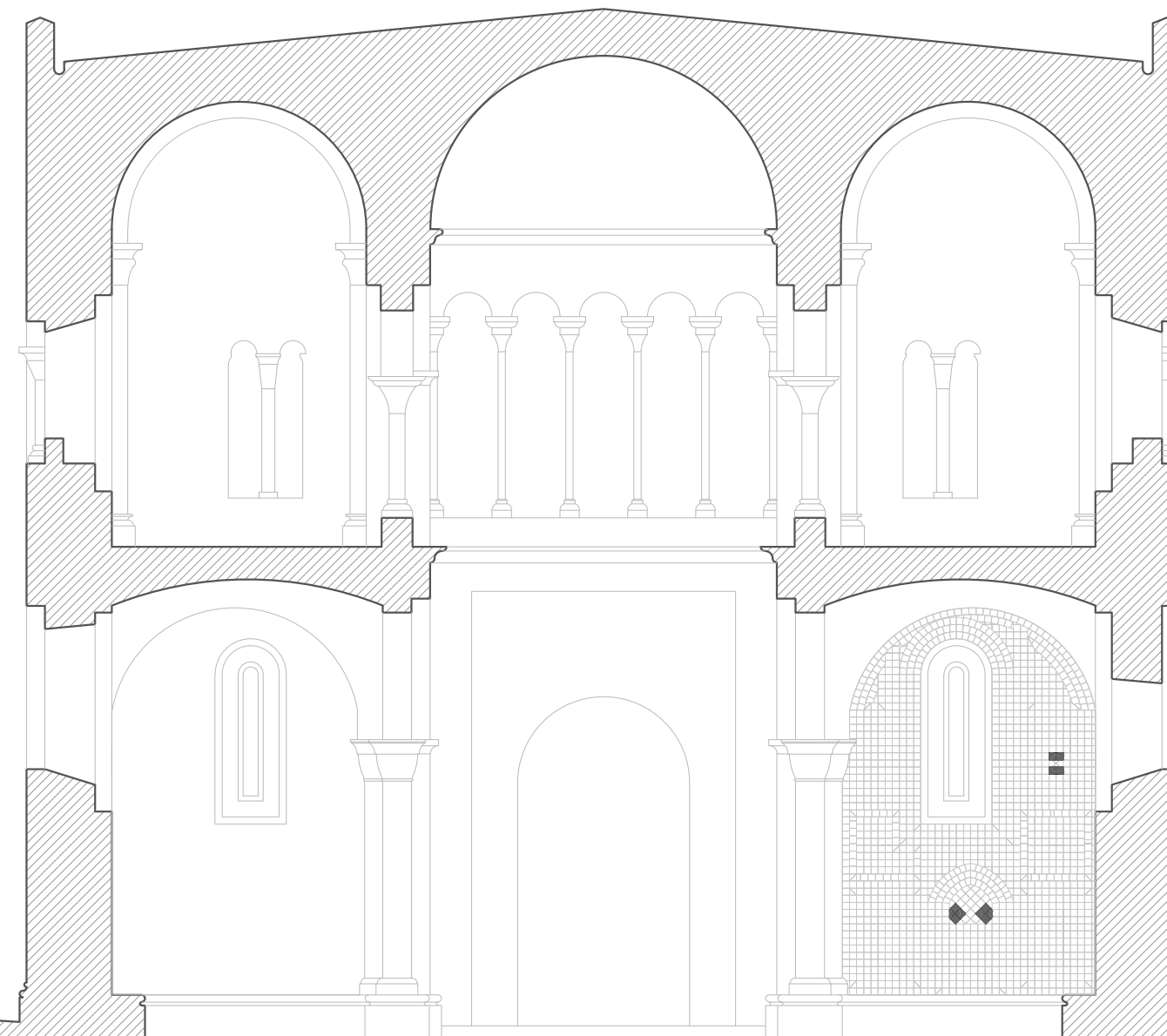
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins

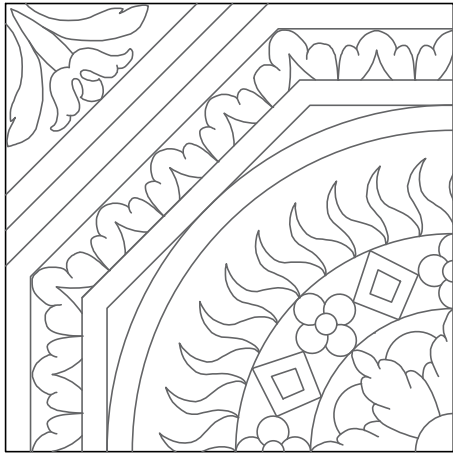


Secção transversal E-F



Secção transversal G-H





Fazendo parte da “família decorativa” do modelo anterior, este padrão opta por manter toda a estrutura da moldura octogonal, utilizando inclusive os mesmos motivos decorativos, mas substituindo o centro por uma moldura circular decorada com motivos inspirados nos raios solares. A forma como os raios estão representados, bem como o contraste decorativo que faz com a moldura exterior, permite uma sensação de movimento e rotação em torno do eixo central. A escolha cromática é em tudo semelhante ao padrão anterior, com a diferença de que os raios solares estão pintados a melado e a moldura circular na qual eles estão apoiados tem o fundo a azul.

A produção deste padrão é tipicamente sevilhana, apresentando as típicas cores e composições decorativas da zona de Triana, sendo que, foi possível identificar que o atelier de Francisco Niculoso Pisano produzia este desenho (PLEGUEZUELO, 1992: 184).

À excepção do caso de estudo, o único local no qual foi identificado *in situ* foi a Quinta da Bacalhoa em Azeitão, que conserva um pequeno rodapé numa das varandas exteriores. No entanto, na Casa dos Patudos, em Alpiarça, foram identificados vários exemplares deste padrão, do qual a sua provável origem remonta à Sé Velha de Coimbra. Em contexto museográfico foram identificados exemplares no Museu de Alberto Sampaio no Porto ⁸⁷, no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo em Évora ⁸⁸, e no Museu de Lamego, sendo que estes últimos são provenientes da Sé Velha de Coimbra ⁸⁹.

Na Colecção Berardo, actualmente exposta em Extremoz, encontram-se igualmente alguns exemplares expostos (PLEGUEZUELO, 2020: 95).

O padrão 24, com os seus 317 azulejos, foi registado nos mesmos locais e aplicados da mesma forma que o anterior, muito certamente pela grande proximidade decorativa que existe entre ambos.

Dos dois painéis do lado esquerdo da porta de entrada apenas se verificou este padrão no primeiro, estando aplicado sob o arco em ogiva, bem como sendo um dos centros das várias composições aí formados. Ao contrário do anterior que não se verificou em nenhum arco, neste caso existe um pequeno tapete quadrangular no arco interno do túmulo de D. Egas Fafes.



Legenda

- Arquitectura Religiosa
- Arquitectura Civil
- Núcleos Museológicos

Similar

Fig. 318: Lamego - Museu municipal

Variantes

Fig. 319: Londres - Victoria and Albert Museum

Fig. 320: Sevilha - Museo de Artes y Costumbres Populares

A Capela de São Pedro tem as suas paredes intercalas entre o padrão 19, 23 e 24 dos quais os dois últimos se vão intercalando com o primeiro. Também no caso do Altar de Nossa Senhora da Assunção existe uma fiada, ainda que descontinuada, com algumas quadras deste padrão.

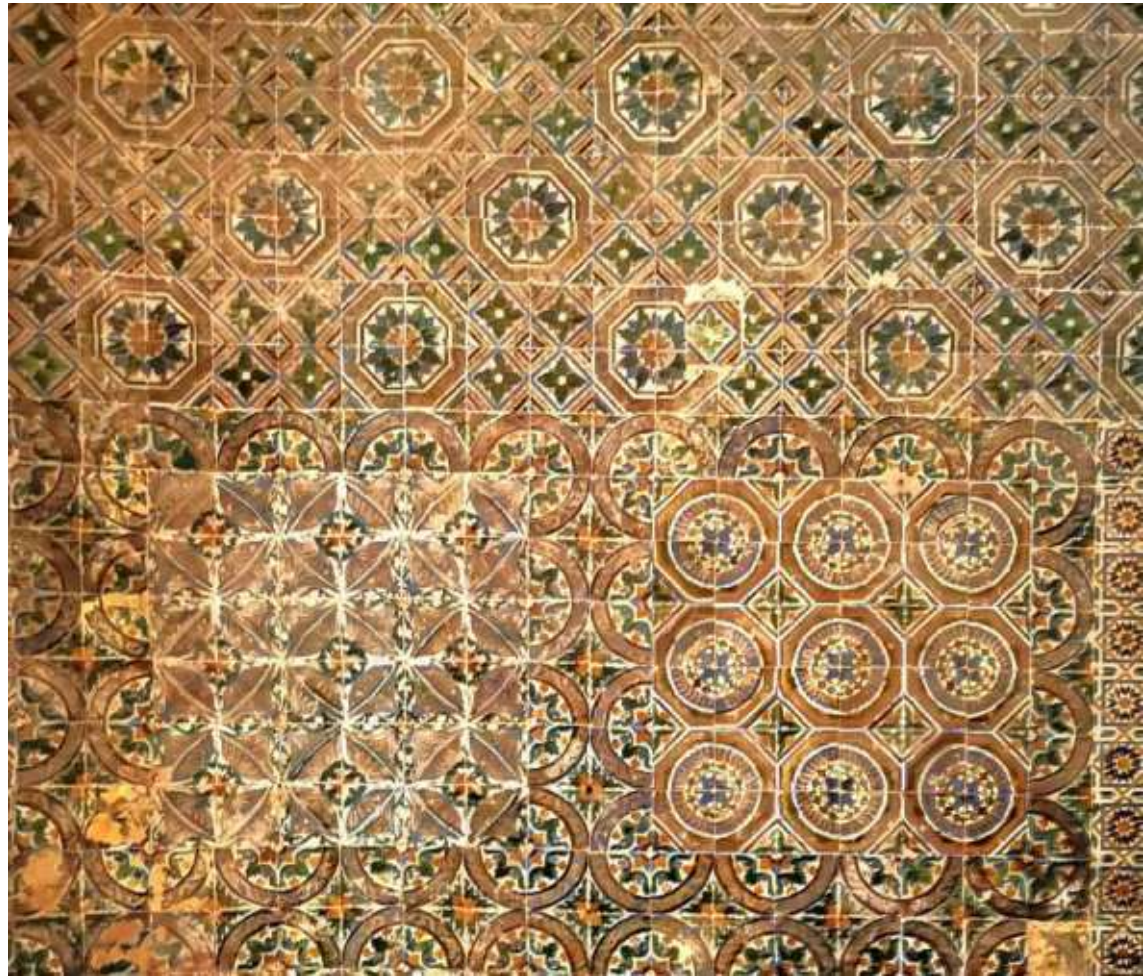
⁸⁷ - Código de Inventário, “MAS A 12”, consultado na página <https://tinyurl.com/2bf4tm55>, no dia 19 de Abril de 2022.

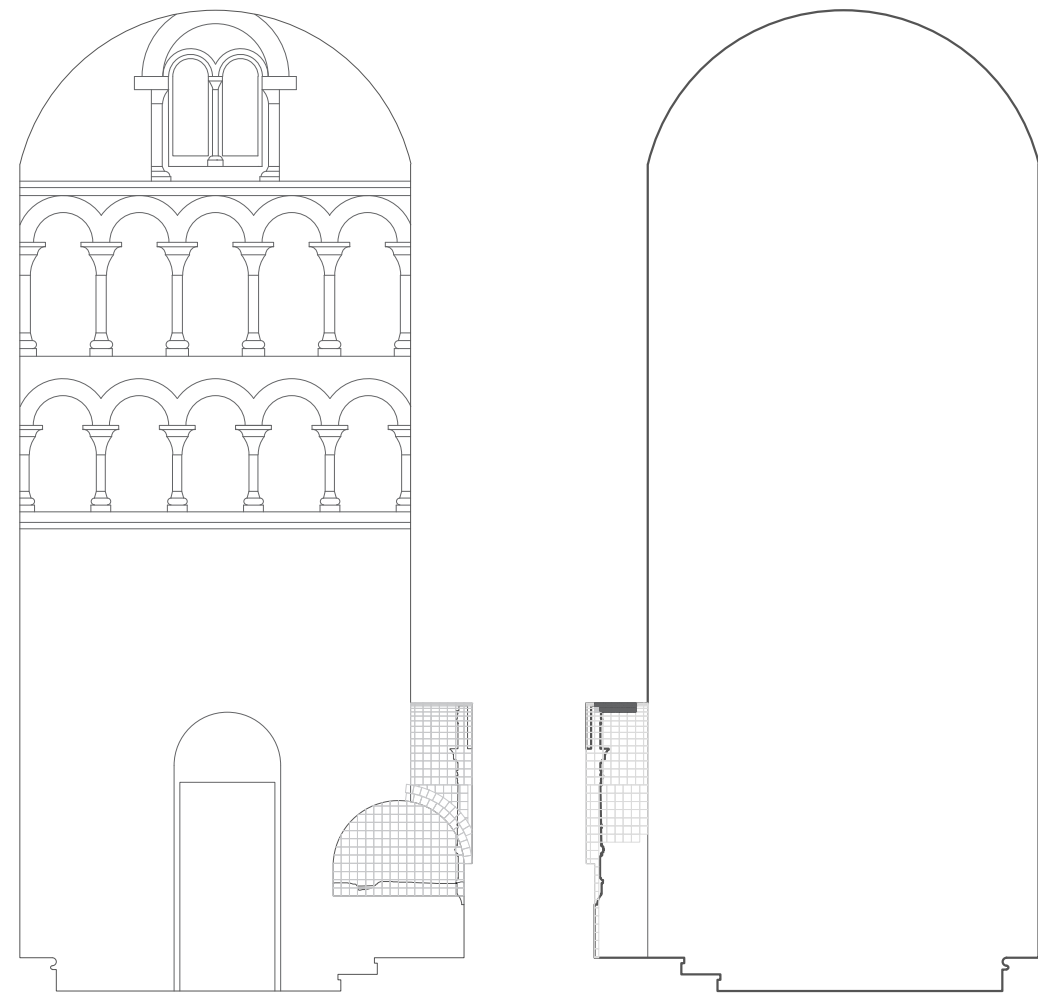
⁸⁸ - Código de Inventário, “ME 1643”, consultado na página <https://tinyurl.com/z4wzf927>, no dia 19 de Abril de 2022.

⁸⁹ - Código de Inventário, “603”, consultado na página <https://tinyurl.com/4r2y34af>, no dia 19 de Abril de 2022.

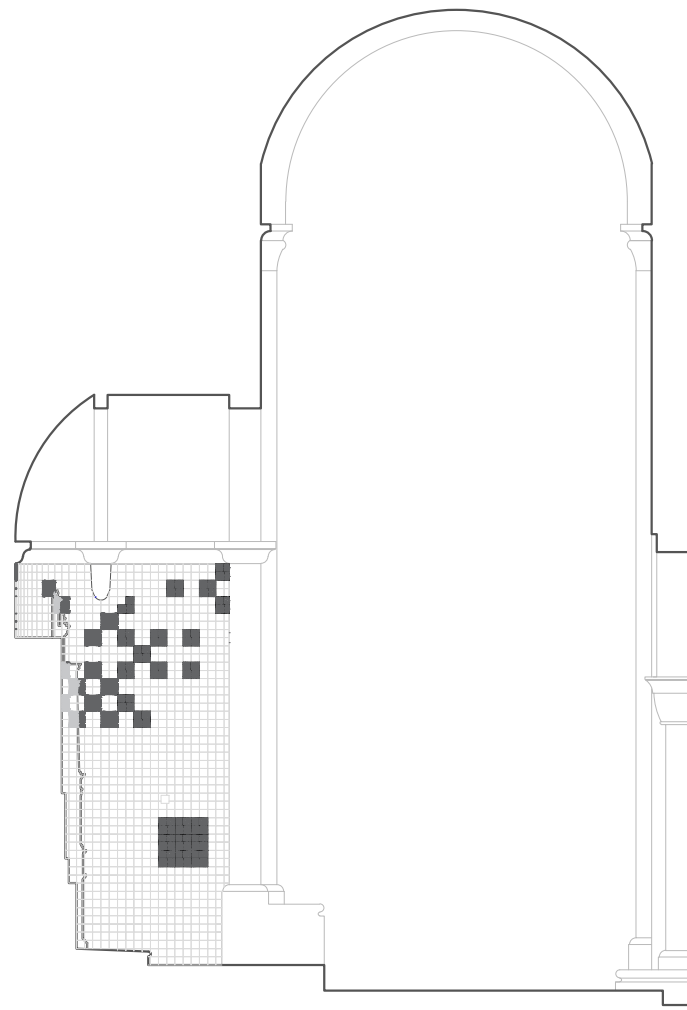
Fig. 321: rodapé de azulejos que utiliza o Padrão 24 para decorar uma das varandas da Quinta da Bacalhoa em Azeitão (fotografia de Joana Nunes).

Fig. 322: parede lateral direita da Capela de São Pedro que utiliza o Padrão 24 para criar um tapete de formato quadrangular.

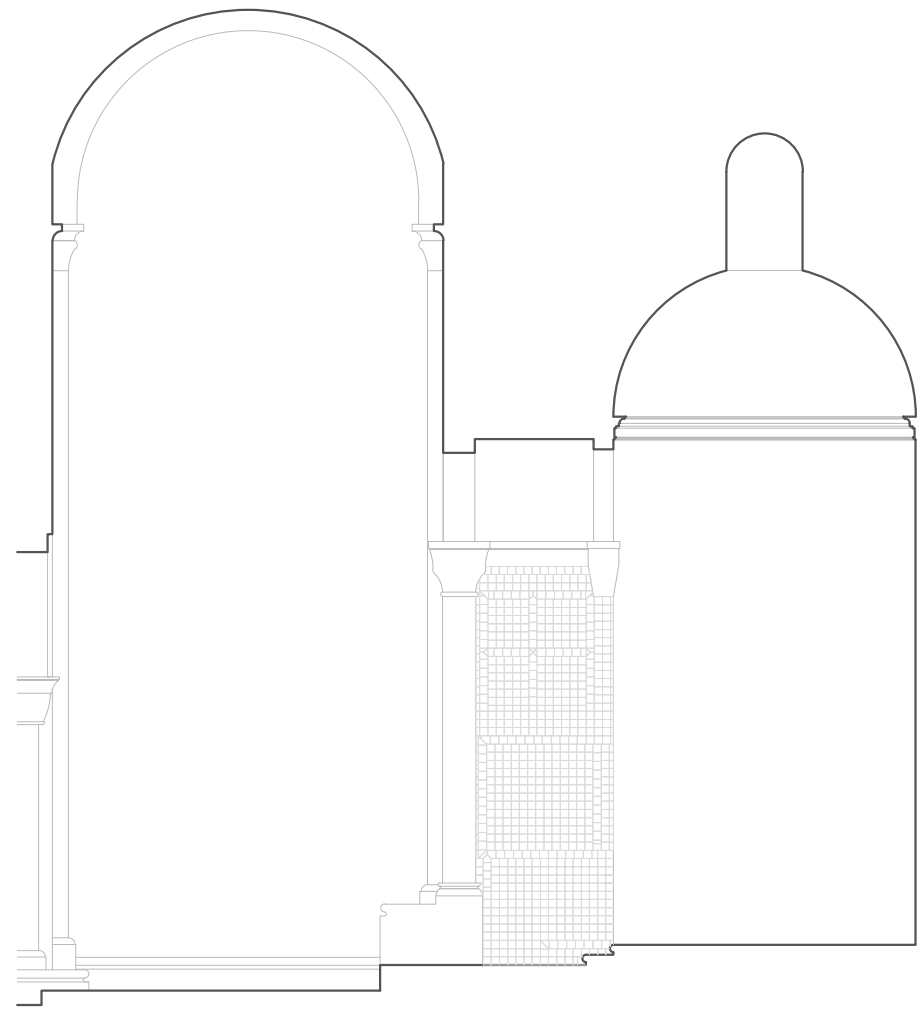




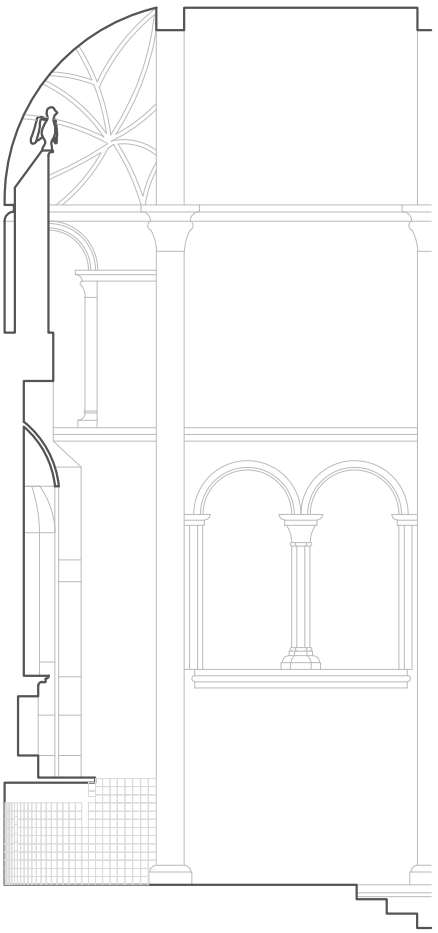
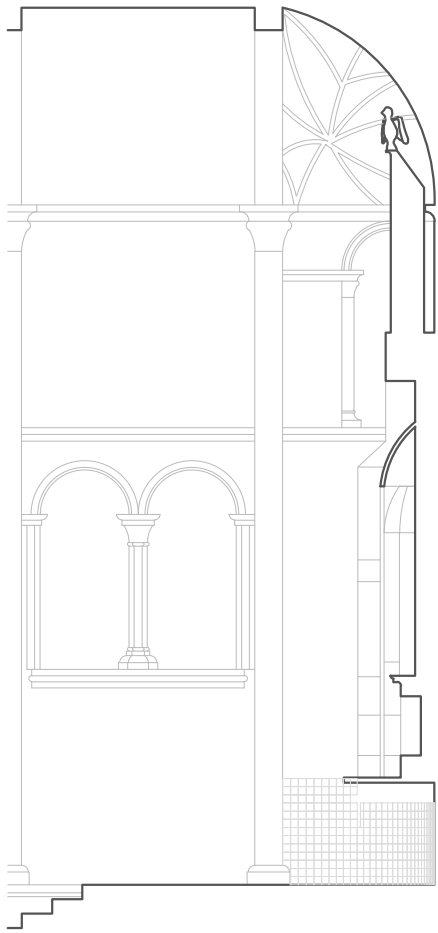
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



Altar de São Pedro

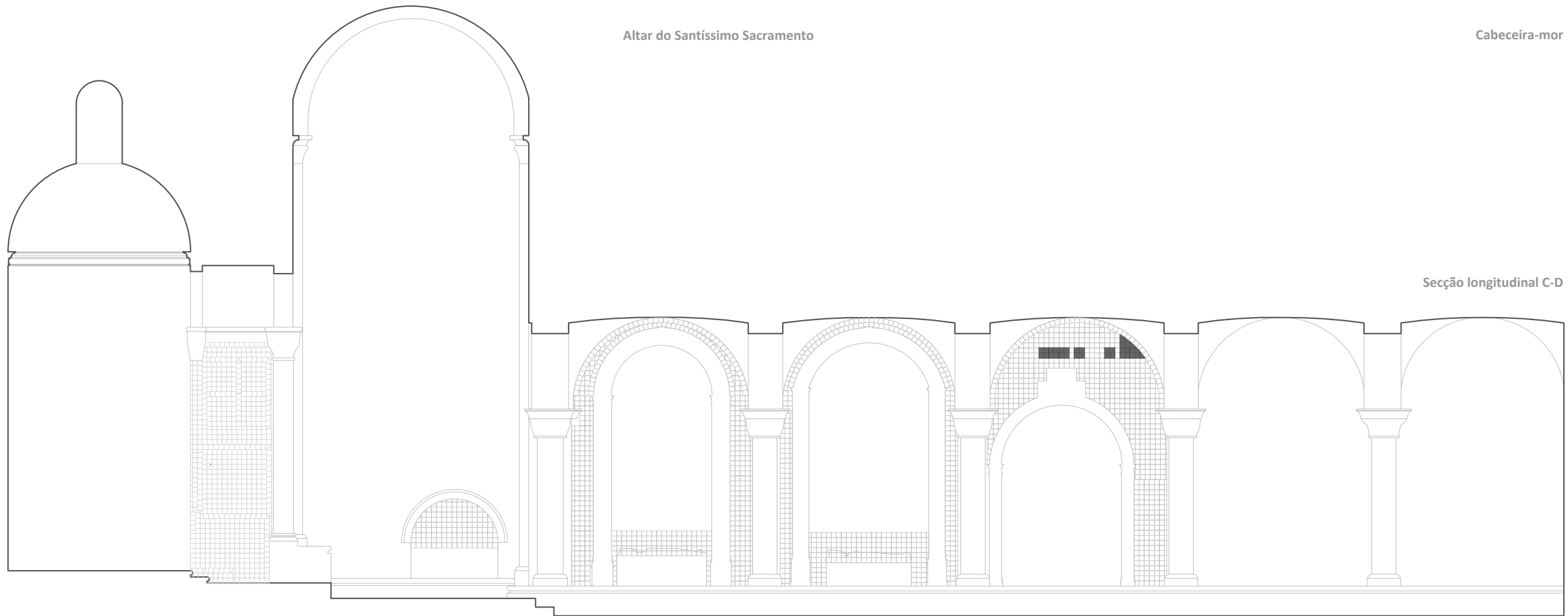
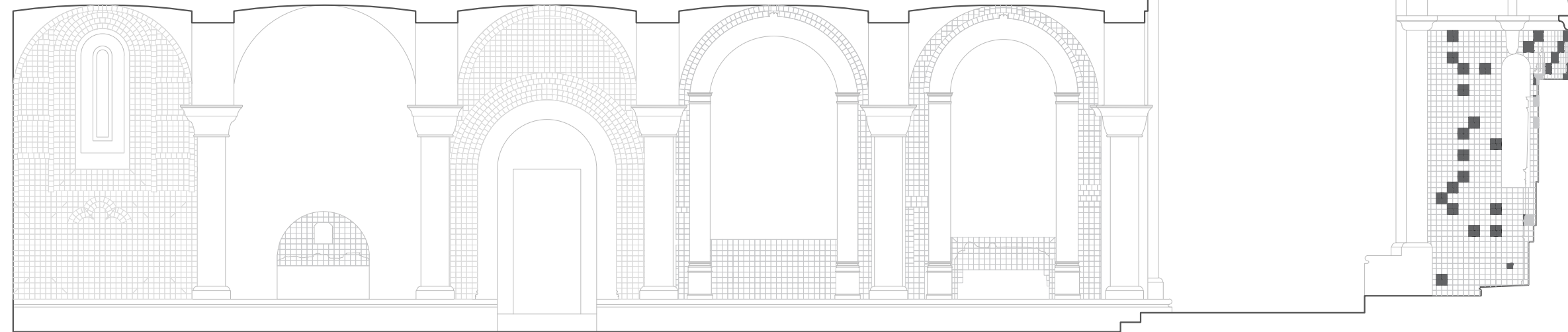


Altar do Santíssimo Sacramento

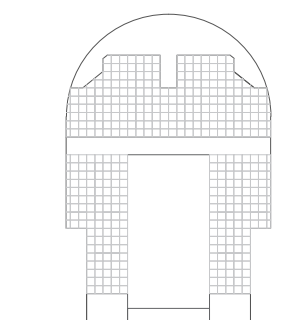


Cabeceira-mor

Secção longitudinal A-B

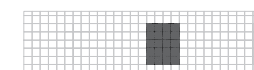


Secção longitudinal C-D

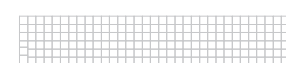


Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



Cobertura do Altar de Santa Clara

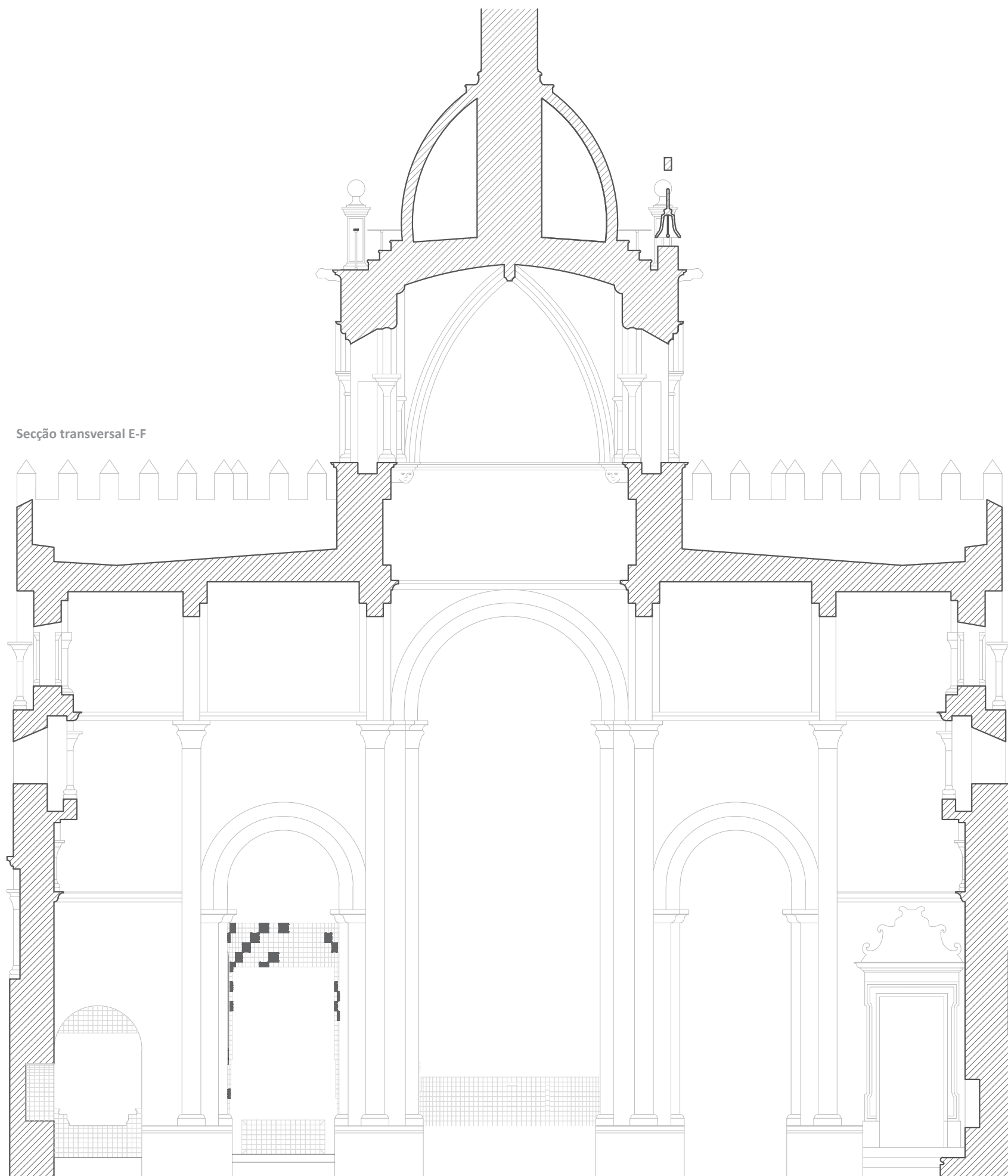


Arco do Túmulo de D. Pedro Martins

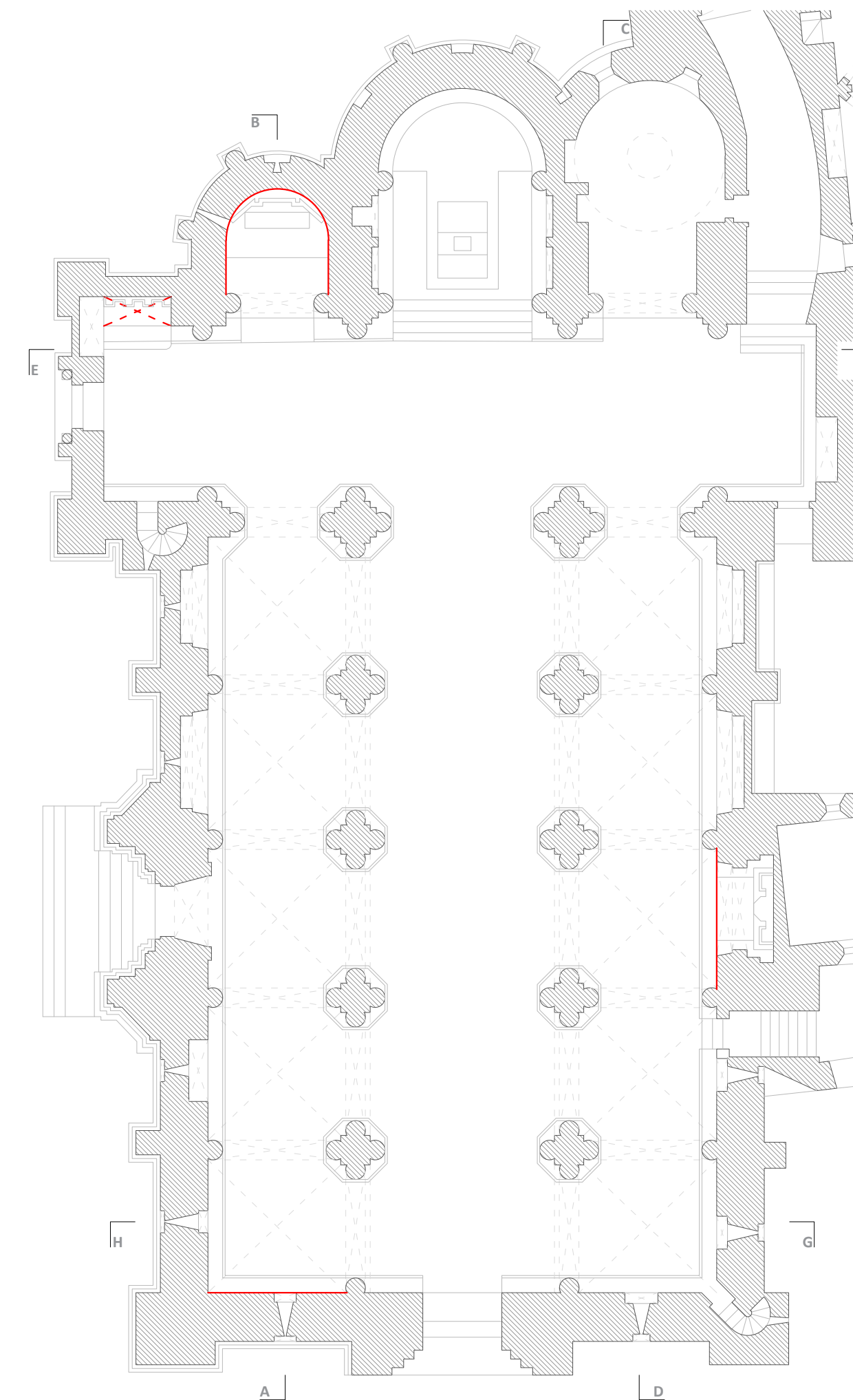
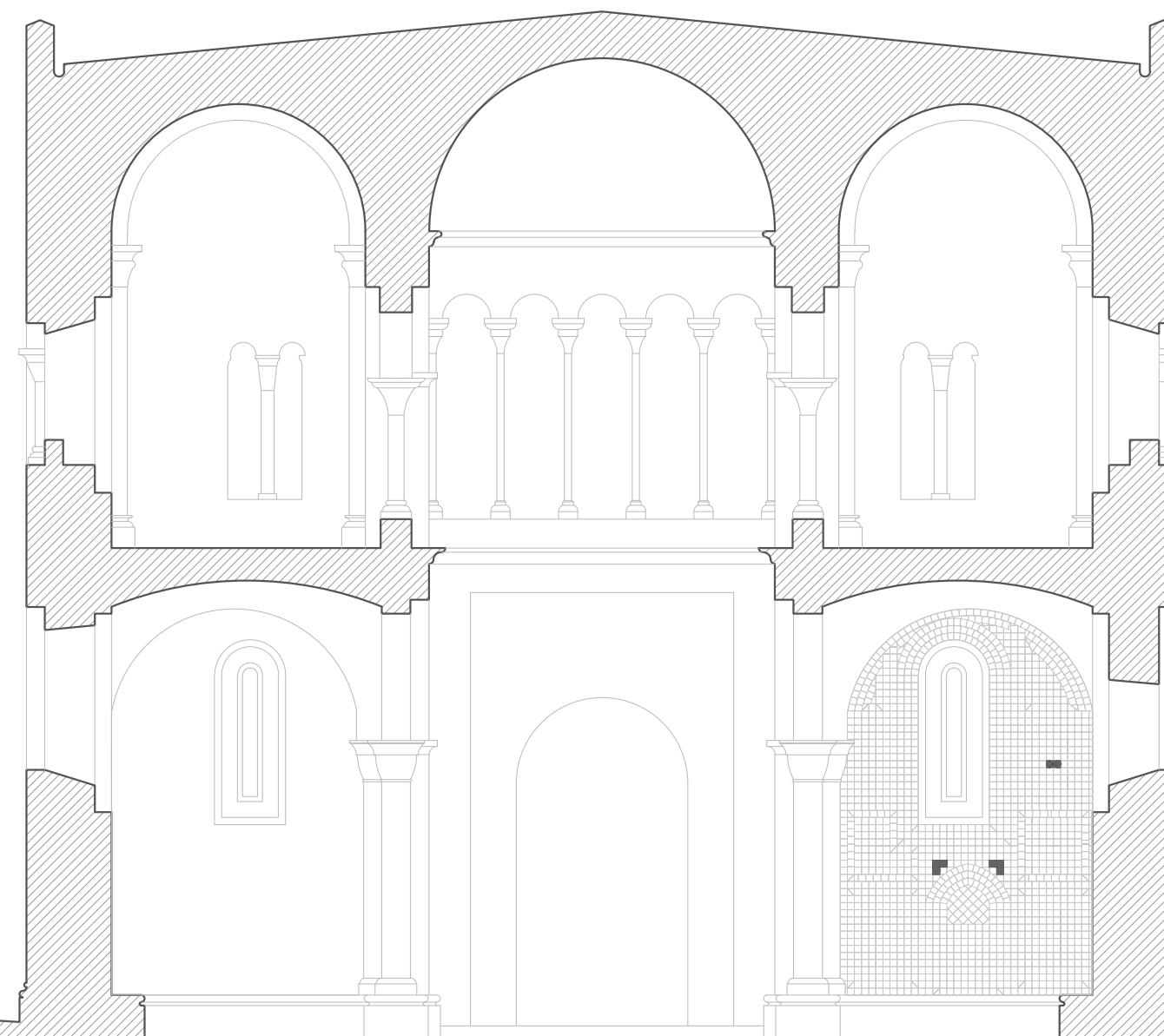


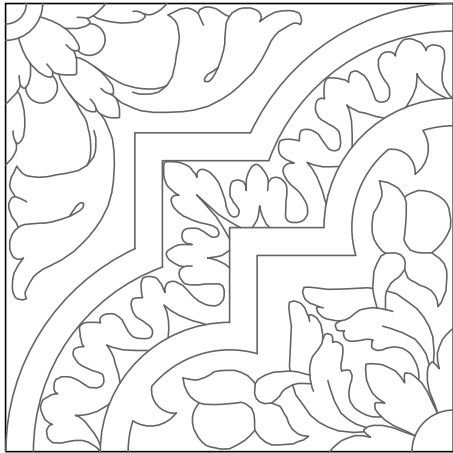
0 1 5m

Secção transversal E-F



Secção transversal G-H



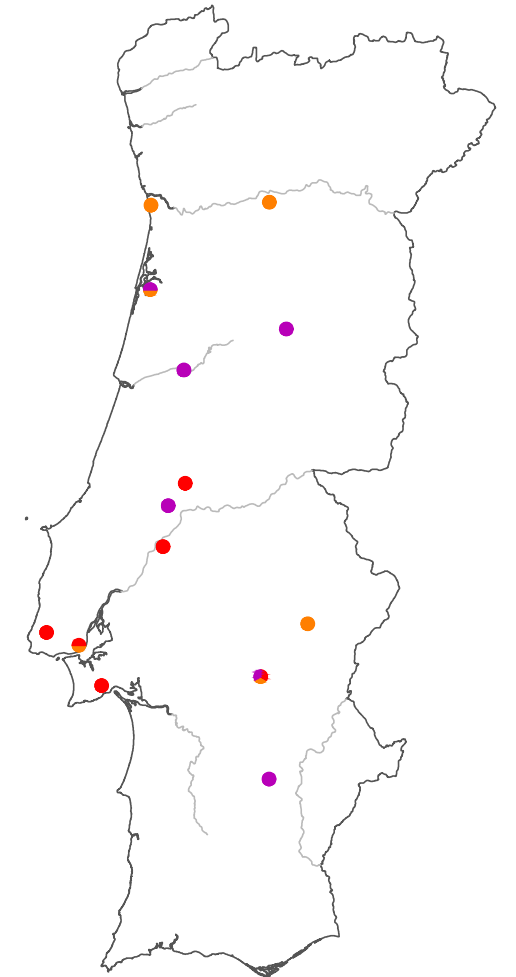


Utilizando uma composição de 2x2 e mantendo como tema central as molduras de formato octogonal de inspiração italiana, este padrão afasta-se de uma representação mais literal da fonte de inspiração, para apresentar uma moldura mais recortada e com motivos mais orgânicos. O preenchimento do fundo continua a ser branco para destacar os elementos decorativos, sendo que neste caso a moldura ganha um tom mais acastanhado, havendo igualmente um maior destaque do verde aplicado nos motivos vegetalistas.

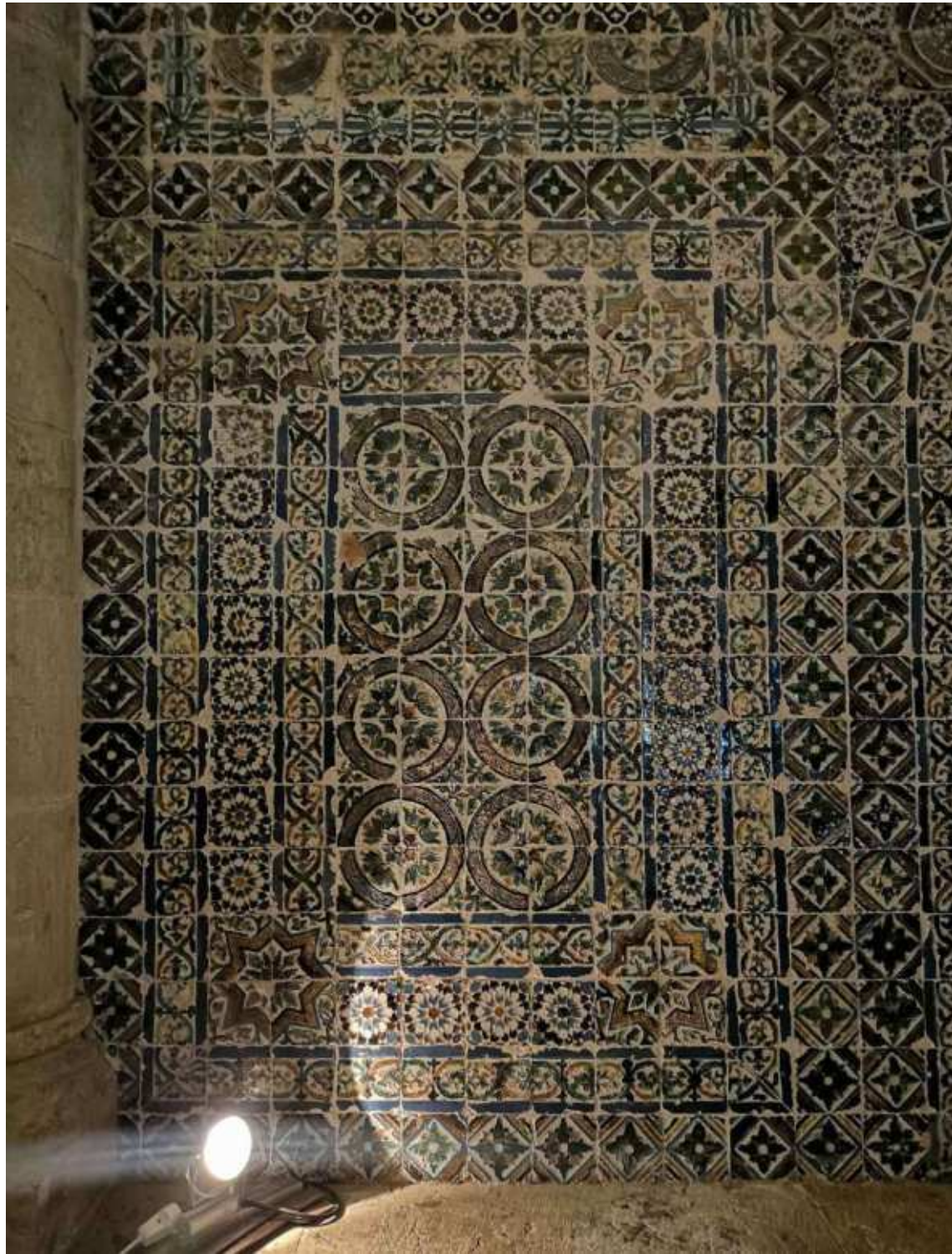
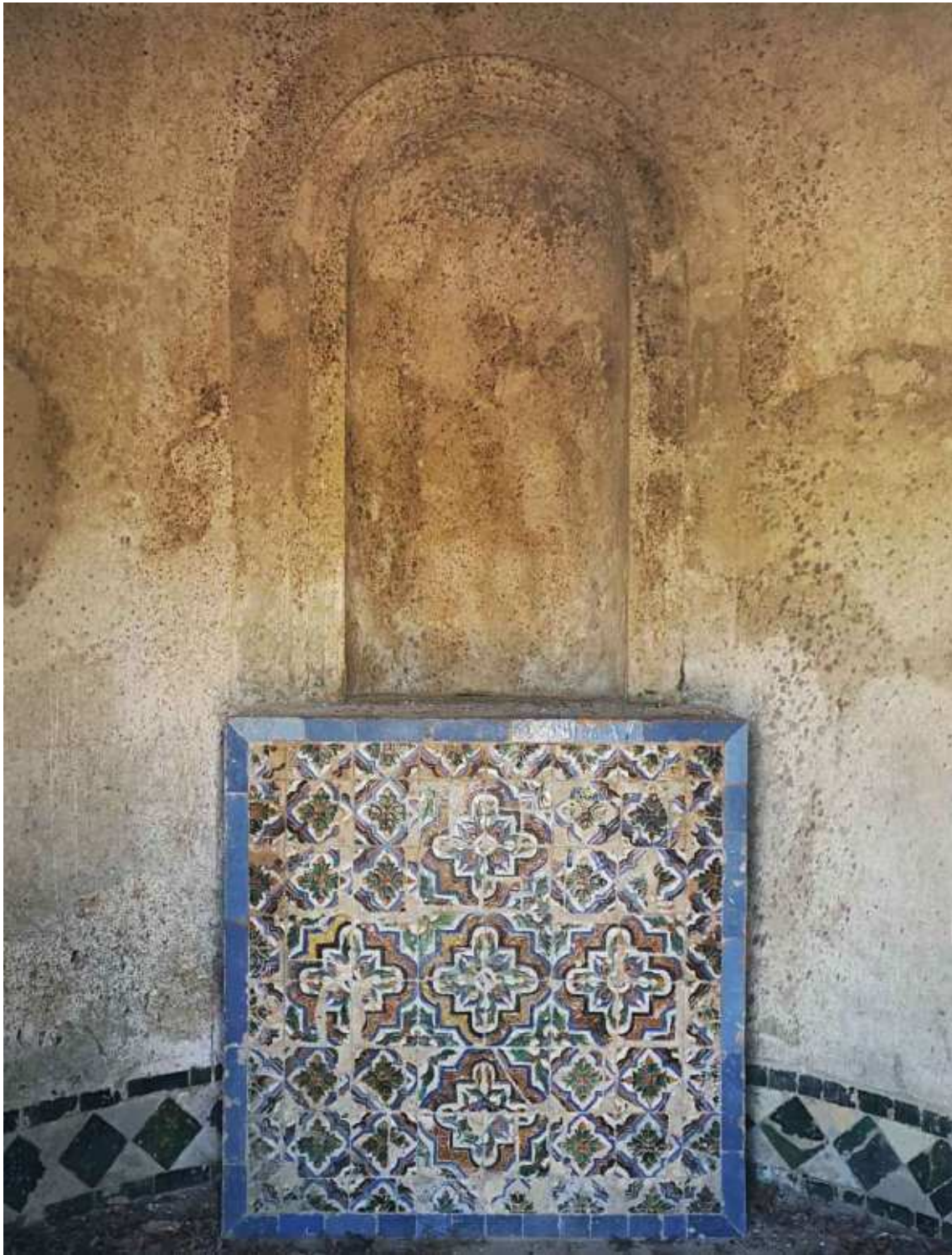
No contexto de arquitectura religiosa o lugar que conserva o maior número de exemplares é o Convento de Nossa Senhora da Conceição em Beja (MONTEIRO, 2001: 40). Tanto no Convento do Bom Jesus de Valverde em Évora (GONÇALVES, 2019: 168), na Capela de Nossa Senhora da Alegria em Aveiro, como na Igreja do Salvador em Torres Vedras, mais concretamente num frontal de altar, foram identificados exemplares deste padrão (GONÇALVES, 2019: 198). No Posto de Turismo de Tomar, foram reaproveitados azulejos provenientes tanto da capela de São Miguel, como do Convento de Olhalvo, no qual existem vários exemplares com este padrão (SIMÕES, 1990: 136).

No contexto da arquitectura civil, o único local que conserva exemplares desta tipologia *in situ* é a Quinta da Bacalhoa, em Azeitão, no qual foram utilizados para adornarem diferentes pontos do jardim (RASTEIRO, 1895: Fig.3). Apesar de descontextualizados, e com provável origem na Sé Velha de Coimbra, a Casa dos Patudos em Alpiarça conserva vários exemplares deste padrão. Não estando nenhum exemplar no seu local original, mas tendo sido descoberto em contexto arqueológico, e como tal, podendo-se assegurar a sua origem, o antigo Palácio dos Condes de Penafiel em Lisboa também continha este padrão (BARGÃO, FERREIRA, 2017: 1775). Associados a este contexto arquitectónico, mas não se sabendo a origem exacta dos exemplares, registaram-se exemplares tanto o Palácio Cordovil em Évora, como a Casa do Cipreste em São Pedro de Sintra⁹⁰.

Expostos em museu nacionais são os casos do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo em Évora⁹¹, do Museu Nacional do Azulejo em Lisboa⁹², o Museu de Aveiro⁹³ e ainda o Museu de Lamego, do qual estes últimos são provenientes da Sé Velha de Coimbra⁹⁴.



- Legenda
- Arquitectura Religiosa
 - Arquitectura Civil
 - Núcleos Museológicos



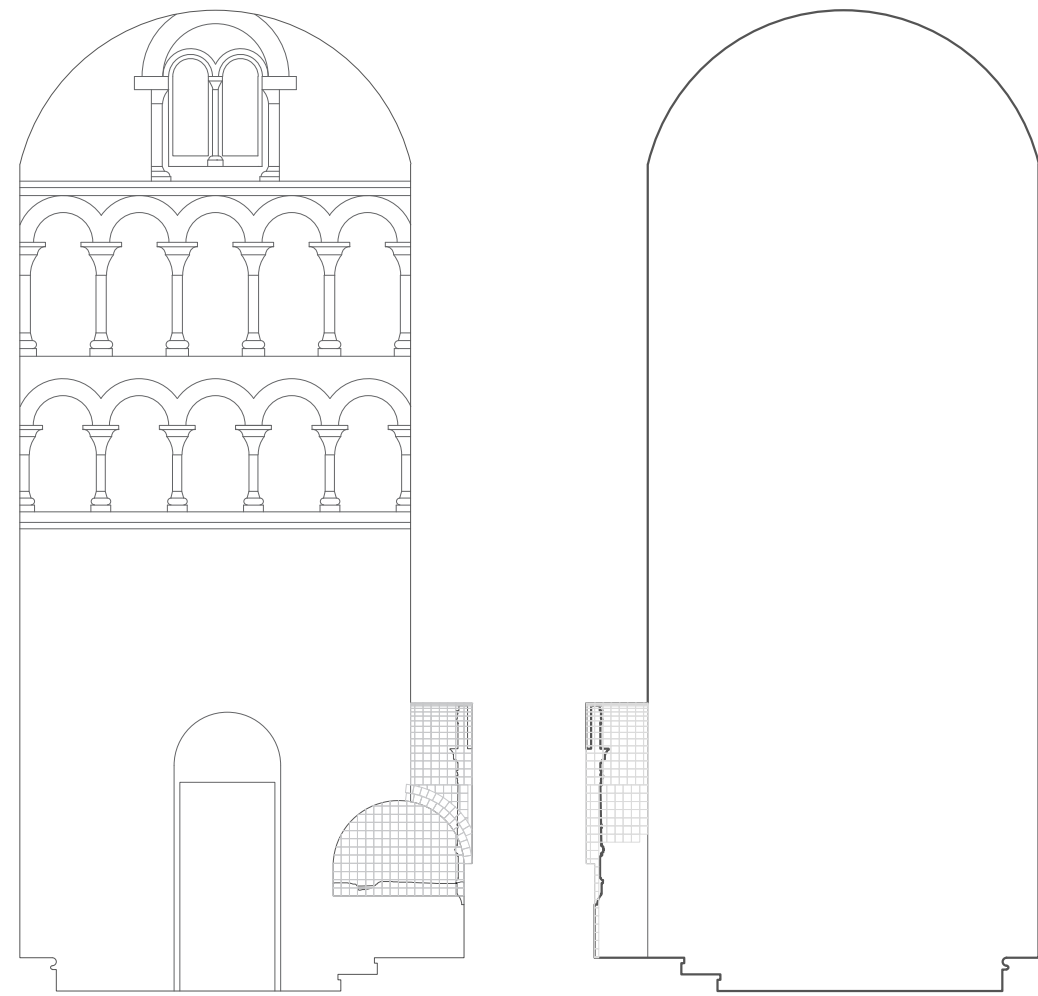
Nas colecções privadas foram identificados exemplares tanto na Colecção Berardo, exposta em Estremoz (PLEGUEZUELO, 2020: 6112), como na Colecção Marciano Azuaga, exposta em Vila Nova de Gaia, sendo que neste último caso é colocada a hipótese de terem como proveniência a Sé Velha de Coimbra (VINAGRE, 2019: 144).

Com uma presença esporádica no local de estudo, o padrão 25 apenas foi registado em nove azulejos distribuídos entre o primeiro painel do lado esquerdo da porta de entrada e o Altar de Nossa Senhora da Assunção. A sua semelhança com o padrão 26 deixa supor que foi utilizado em “substituição” ou sem grandes preocupações de diferenciação entre ambos. Neste sentido, o padrão 25 aparece nos mesmos locais do 26, do qual no primeiro exemplo referido é utilizado como canto do tapete lateral da porta em ogiva, enquanto que no segundo aparece uma quadra junto à abóbada.

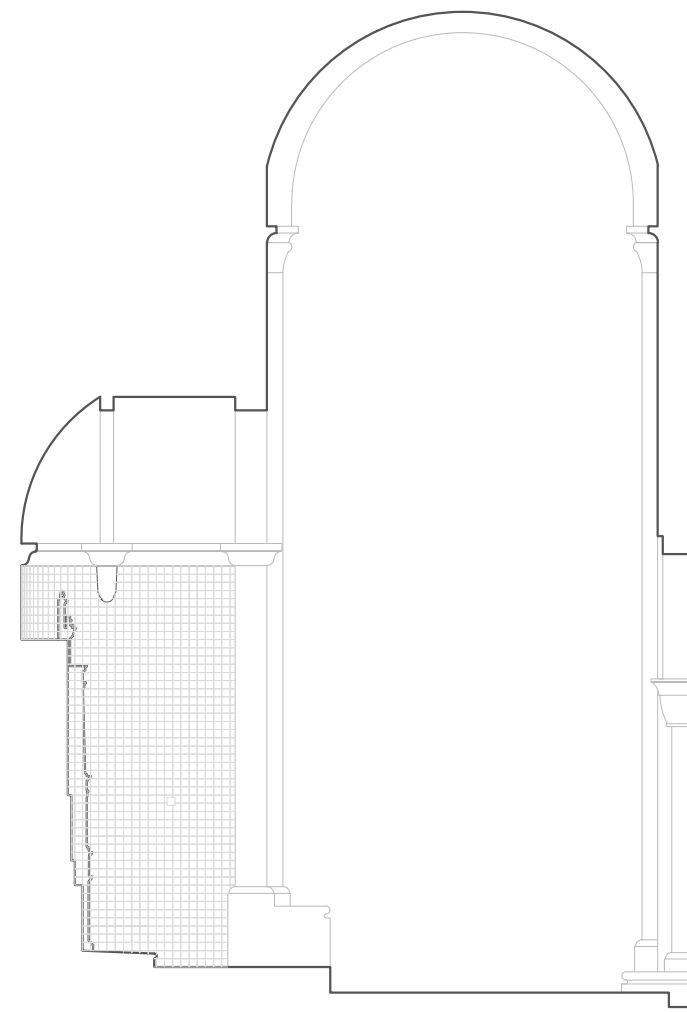
⁹⁰ - Identificados pelo arqueólogo Vítor Rafael de Sousa.
⁹¹ - Código de Inventário, “ME 1657”, consultado na página <https://tinyurl.com/4rvuyhxj>, no dia 19 de Abril de 2022.
⁹² - Código de Inventário, “MNAz 79 Az”, consultado na página <https://tinyurl.com/4smwptab>, no dia 19 de Abril de 2022.
⁹³ - Código de Inventário, “153/Ea”, consultado na página <https://tinyurl.com/3hzxwwsn>, no dia 19 de Abril de 2022.
⁹⁴ - Código de Inventário, “S94”, consultado na página <https://tinyurl.com/2s4f5kut>, no dia 19 de Abril de 2022.

Fig. 323: frontal de altar de uma das capelas dedicadas à Via Sacra na Quinta da Bacalhoa, em Azeitão, que utiliza o Padrão 25 para formar uma cruz ao centro, estando rodeado por azulejos do Padrão 22.

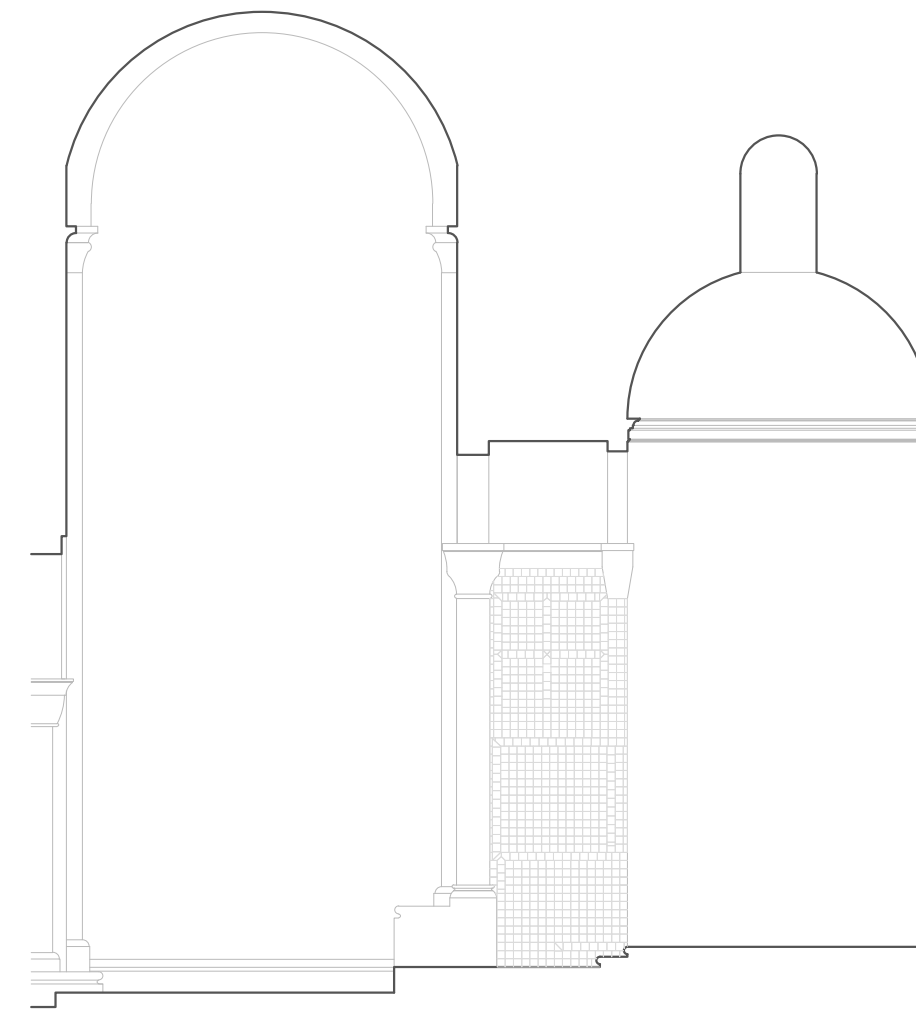
Fig. 324: painel localizado no primeiro tramo da nave lateral esquerda da Sé Velha de Coimbra que tem o Padrão 25 aplicado de forma dispersa.



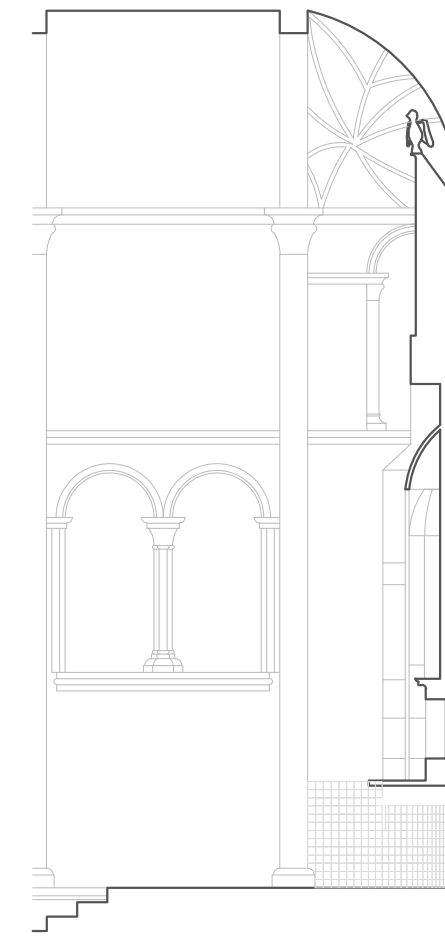
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



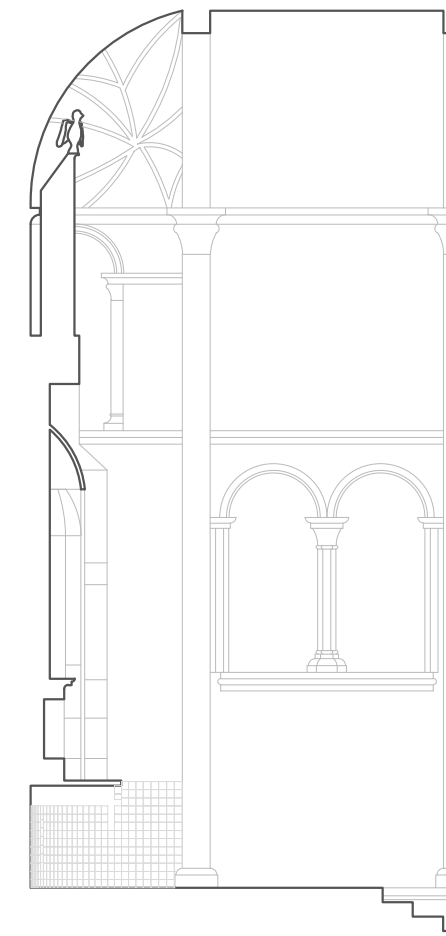
Altar de São Pedro



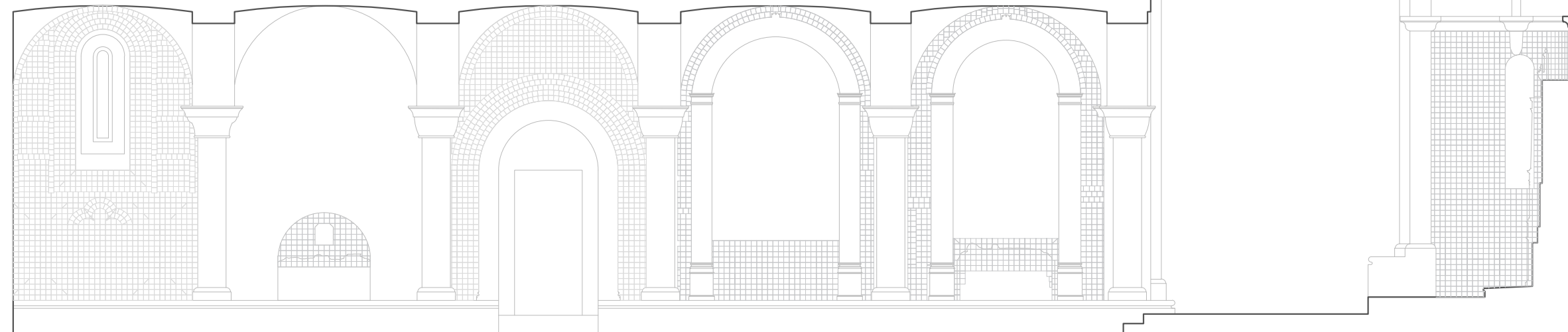
Altar do Santíssimo Sacramento



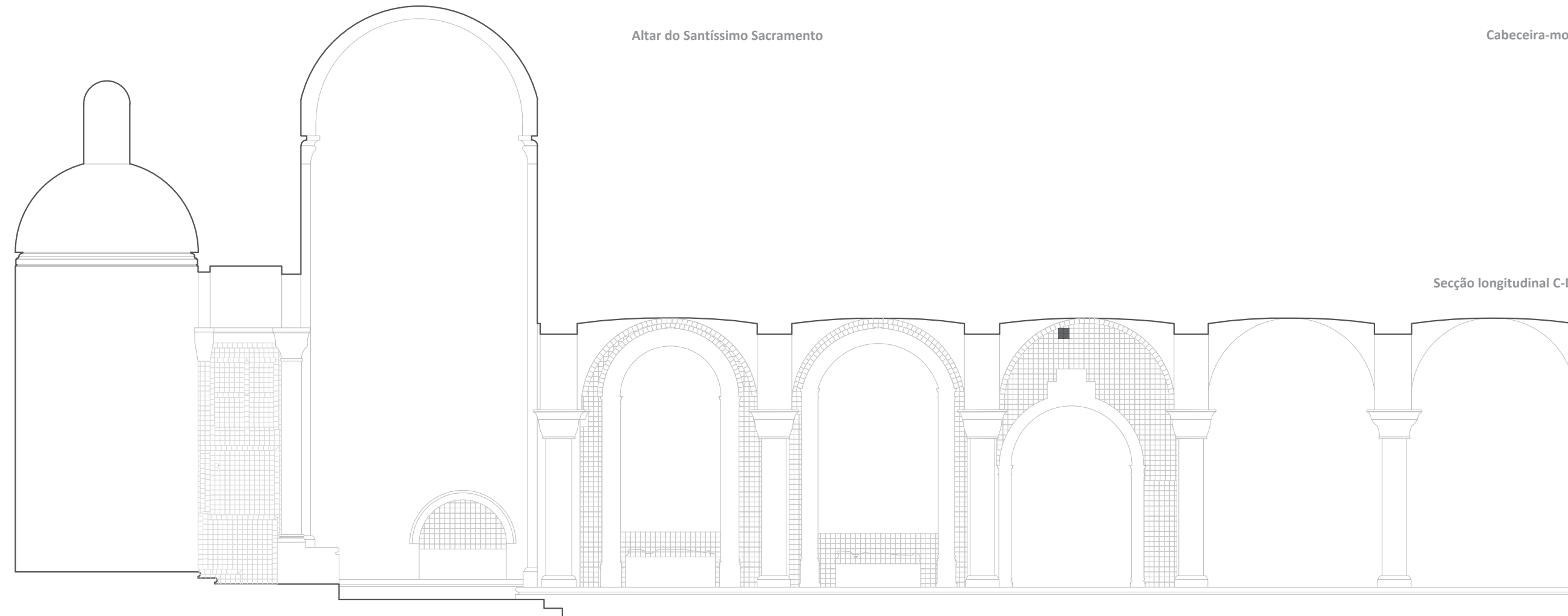
Cabeceira-mor

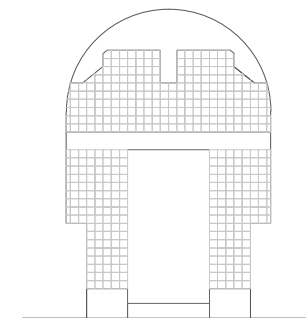


Secção longitudinal A-B



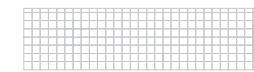
Secção longitudinal C-D





Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



Cobertura do Altar de Santa Clara



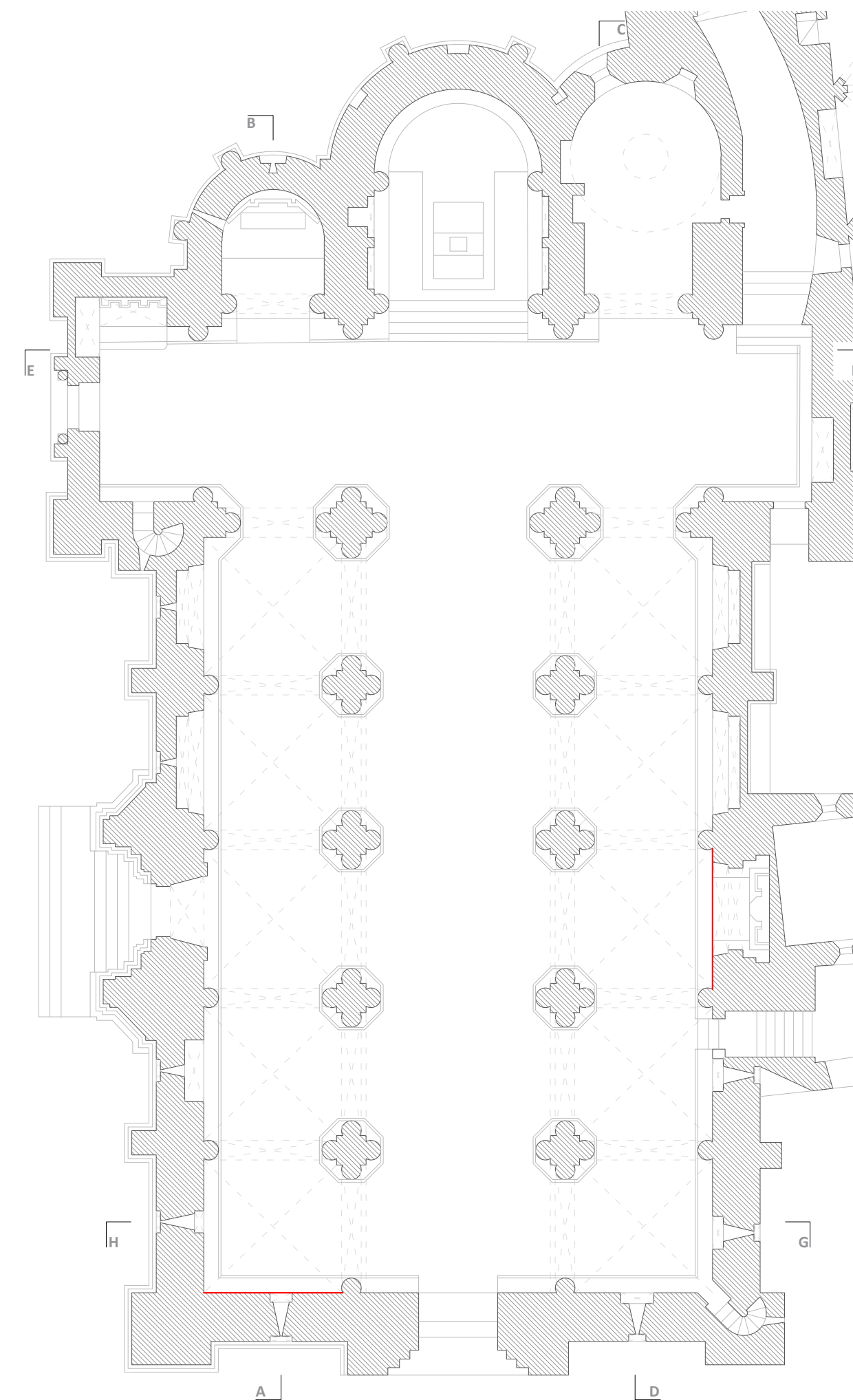
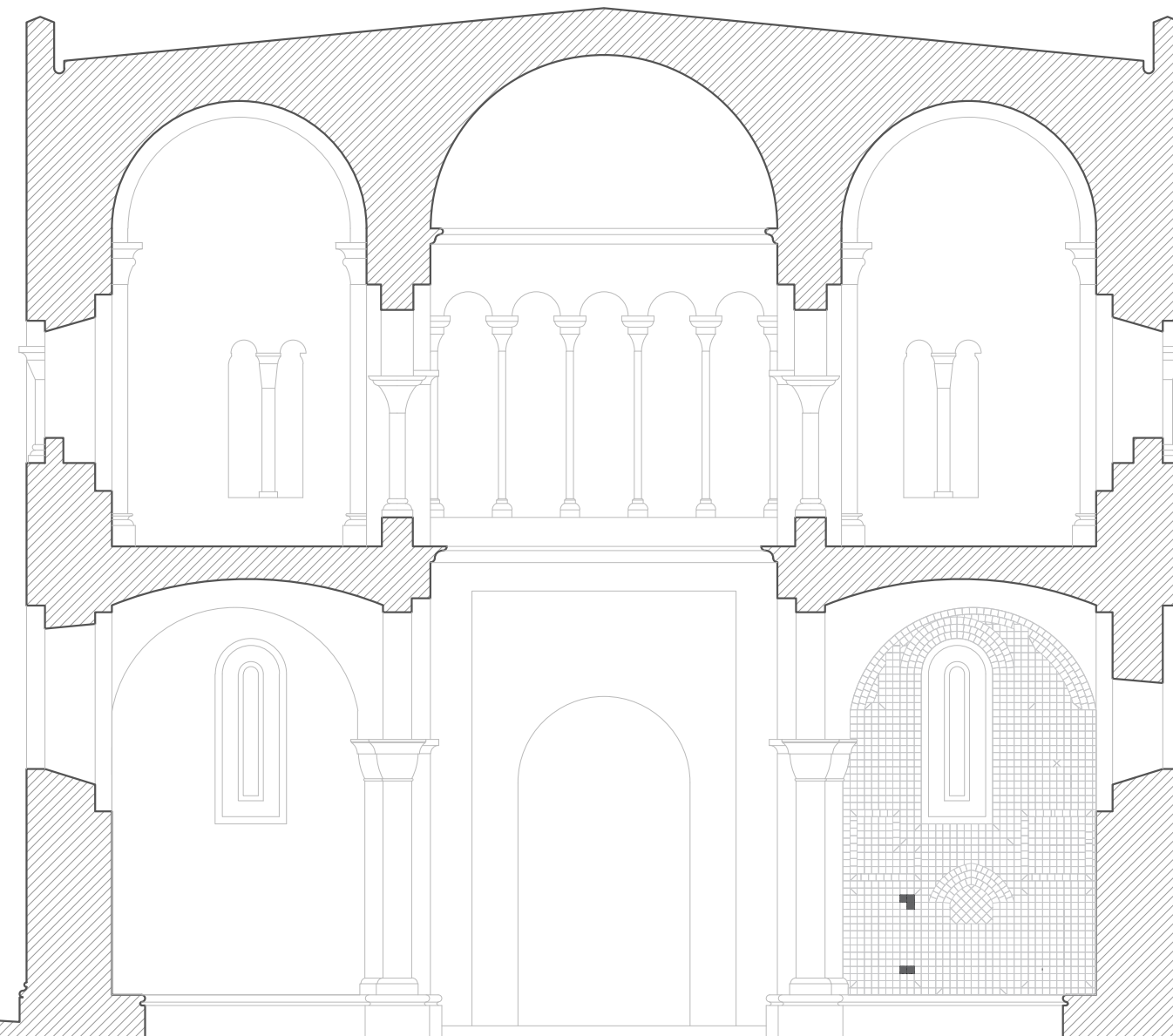
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins

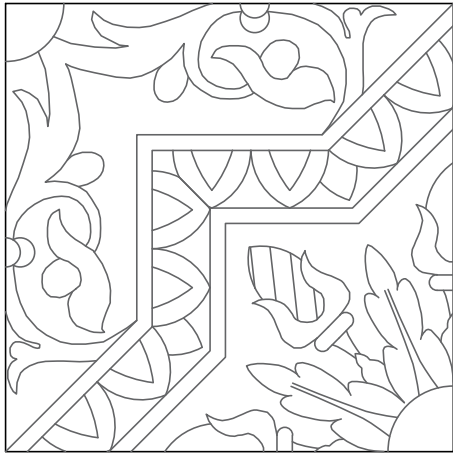


Secção transversal E-F



Secção transversal G-H





Estruturando-se por uma moldura em estrela de oito pontas que se desenvolve num esquema de 2x2, este padrão utiliza vários elementos vegetalistas para preencher tando a zona central, como as extremidades do azulejo. Mantendo a coerência de preencher os elementos vegetalistas a verde e melado, neste caso concreto a moldura pode ser pintada tanto a melado, castanho, como em azul o que confere uma leitura visual bastante distinta.

Também com uma boa aceitação em território nacional, mas certamente mais incomum que o anterior, o exemplo que mais se destaca, em arquitectura religiosa, é o Convento de Nossa Senhora da Conceição, em Beja, que utiliza vários painéis com este padrão e faz o cruzamento entre as variantes cromáticas do mesmo (MONTEIRO, 2001: 92). No frontal de altar da capela-mor da Ermida do Espírito Santo, em Sintra, conserva-se um conjunto de azulejos deste padrão *in situ* (COELHO, GONÇALVES, 2003: 542). Na Capela de São Pedro em Seia existem alguns exemplares *in situ*, aplicados no frontal da mesa de altar, e intercalados com outros padrões. Aplicados num cruzeiro na fachada da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição em Monforte (GONÇALVES, 2019: 167), subsistem alguns exemplares deste padrão que colocam a possibilidade de no interior terem existido mais.

No âmbito da arquitectura civil os dois locais que mais se destacam, tanto pela quantidade, como pela forma como estão aplicados e se relacionam com os demais padrões, são o Palácio da Pena (PAIS, 2017: 138) e o palácio Nacional de Sintra que conservam importantes conjuntos destes azulejos (SABO, FALCATO, 1998: 57). Na Casa dos Patudos em Alpiarça conservam-se vários exemplares, ainda que descontextualizados, mas com provável origem na Sé Velha de Coimbra. Em contexto arqueológico foram exumados azulejos com este padrão nas escavações do Palácio dos Condes de Penafiel em Lisboa (BARGÃO, FERREIRA, 2017: 1775).

Em termos museográficos os três locais nos quais se identificou este padrão, exposto ou em depósito, foi no Museu Nacional do Azulejo em Lisboa⁹⁵, no Museu de Alberto Sampaio no Porto⁹⁶ e no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, Évora⁹⁷, sendo que em todos eles se desconhece a proveniência.

Legenda

- Arquitectura Religiosa
- Arquitectura Civil
- Núcleos Museológicos

Similar

Fig. 325: Porto - Museu de Alberto Sampaio

Variante

Fig. 326: Sevilha - Casa de Pilatos



Nas colecções privadas foram identificados exemplares deste padrão na Colecção Berardo, exposta em Estremoz (PLEGUEZUELO, 2020: 108), e na Colecção António Ramalho de Ortigão, actualmente exposta no Museu Municipal de Faro (LOPES, 2018: 35).

Utilizado de uma forma pontual, mas sempre com um intuito estruturante da composição decorativa, os 51 azulejos deste padrão foram localizados em apenas três painéis. No primeiro localizado do lado esquerdo da porta de entrada encontram-se nove quadras, das quais duas incompletas, que formam os cantos das composições que estão representados de ambos os lados da porta em ogiva, bem como o centro do tímpano da mesma. No painel seguinte são utilizadas duas quadras para estarem ao centro da porta trilobada, bem como uma quadra que aparece ao centro do último tapete do lado direito. O último local registado é no Altar de Nossa Senhora da Assunção do qual existem duas quadras colocadas sob o arco central.

⁹⁵ - Código de Inventário, “MNAz 291 Az”, consultado na página <https://tinyurl.com/2p86s2ke>, no dia 19 de Abril de 2022.

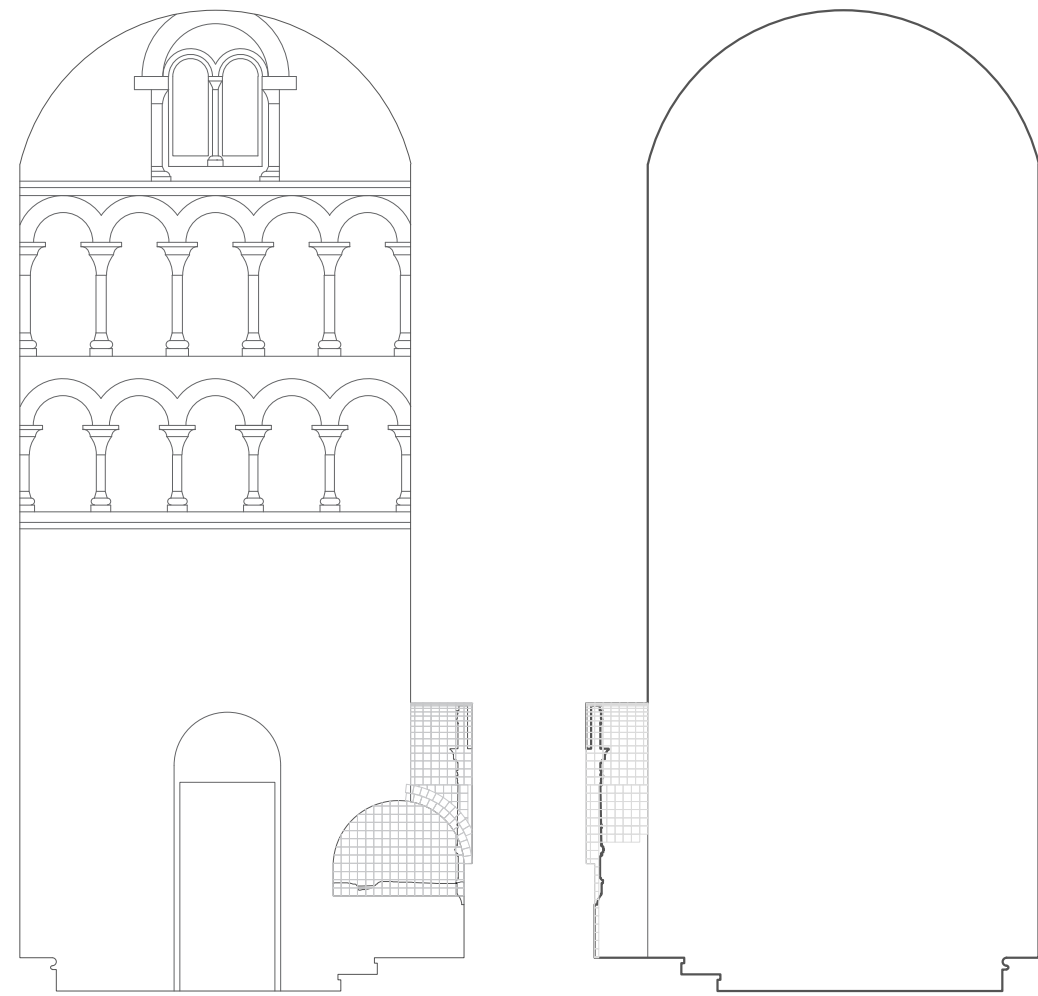
⁹⁶ - Código de Inventário, “MAS A 23 {4}”, consultado na página <https://tinyurl.com/45rtanud>, no dia 19 de Abril de 2022.

⁹⁷ - Código de Inventário, “ME 1638”, consultado na página <https://tinyurl.com/k2tmn7f7>, no dia 19 de Abril de 2022.

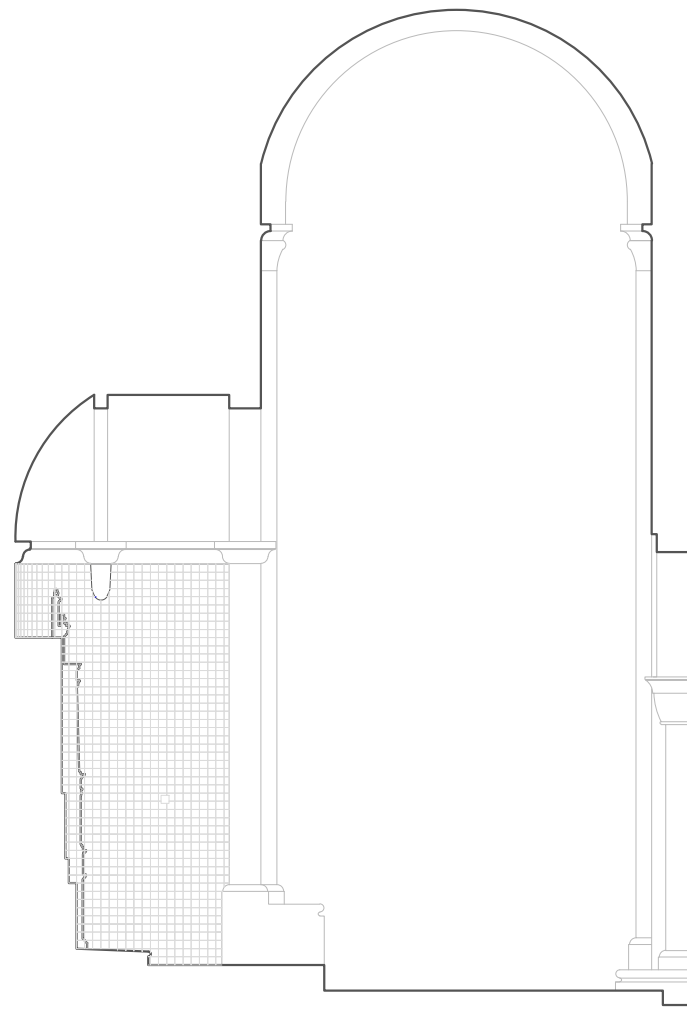
Fig. 327: claustro do Palácio da Pena em Sintra.

Fig. 328: painel do primeiro tramo, da nave lateral esquerda da Sé Velha de Coimbra.

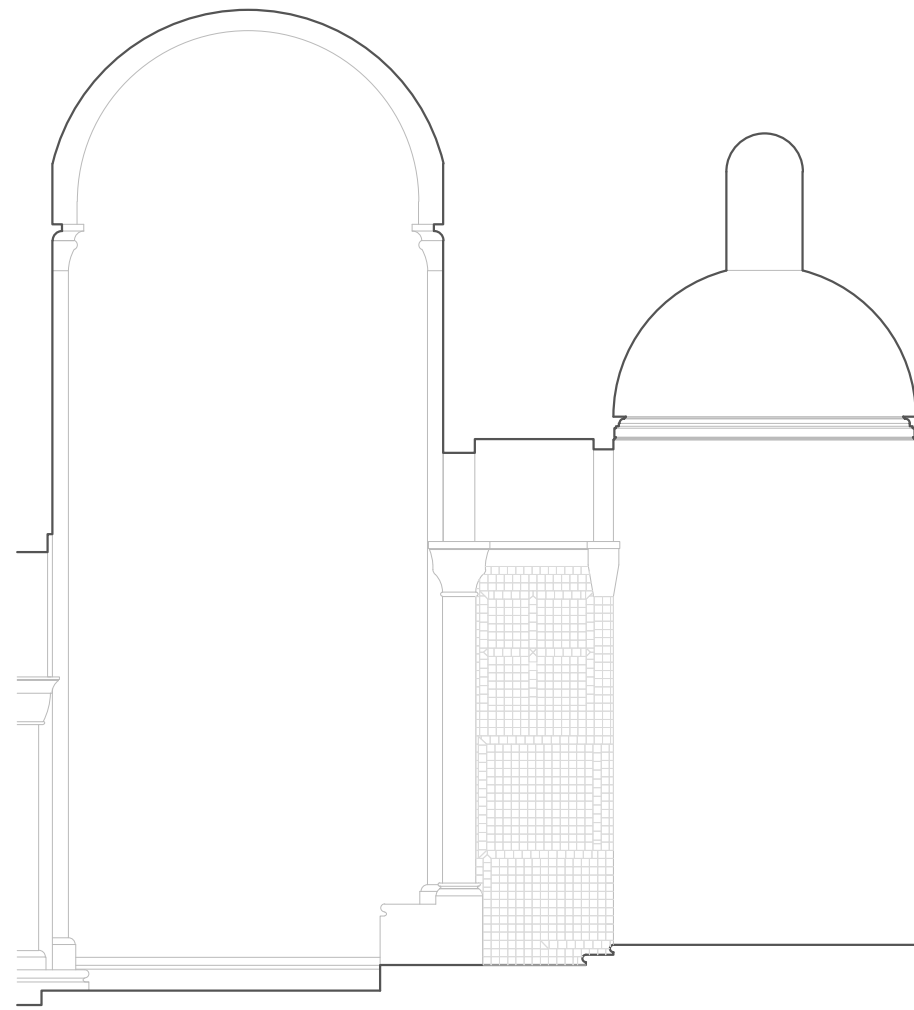




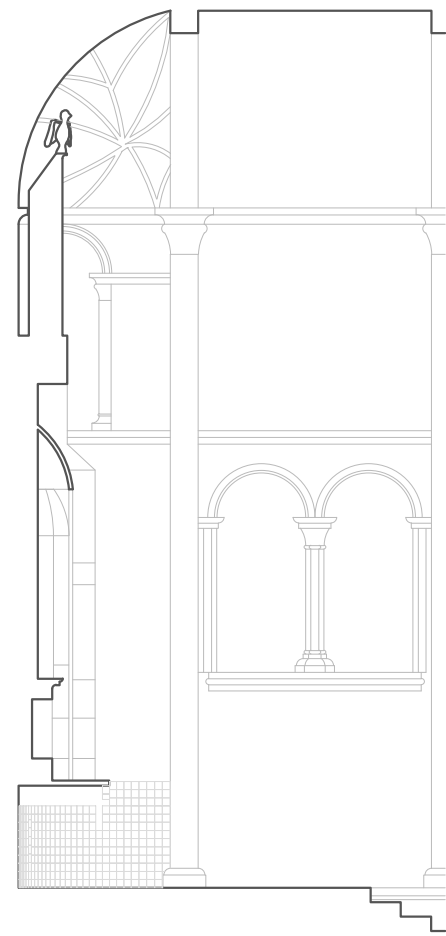
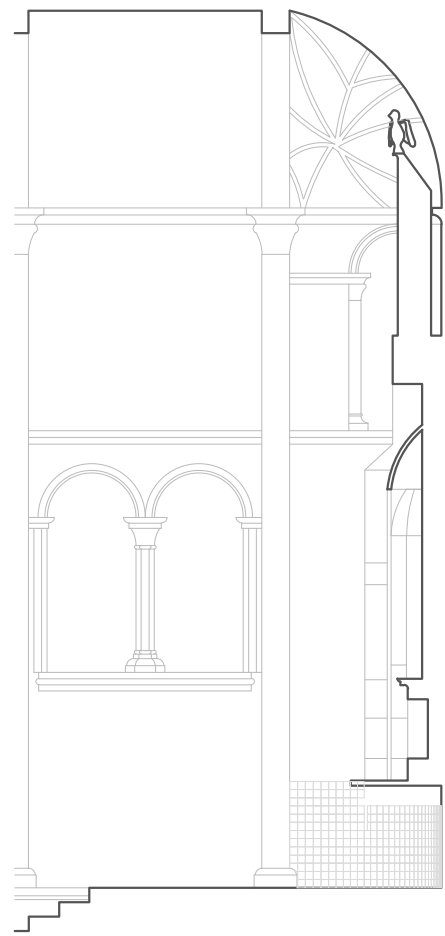
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



Altar de São Pedro

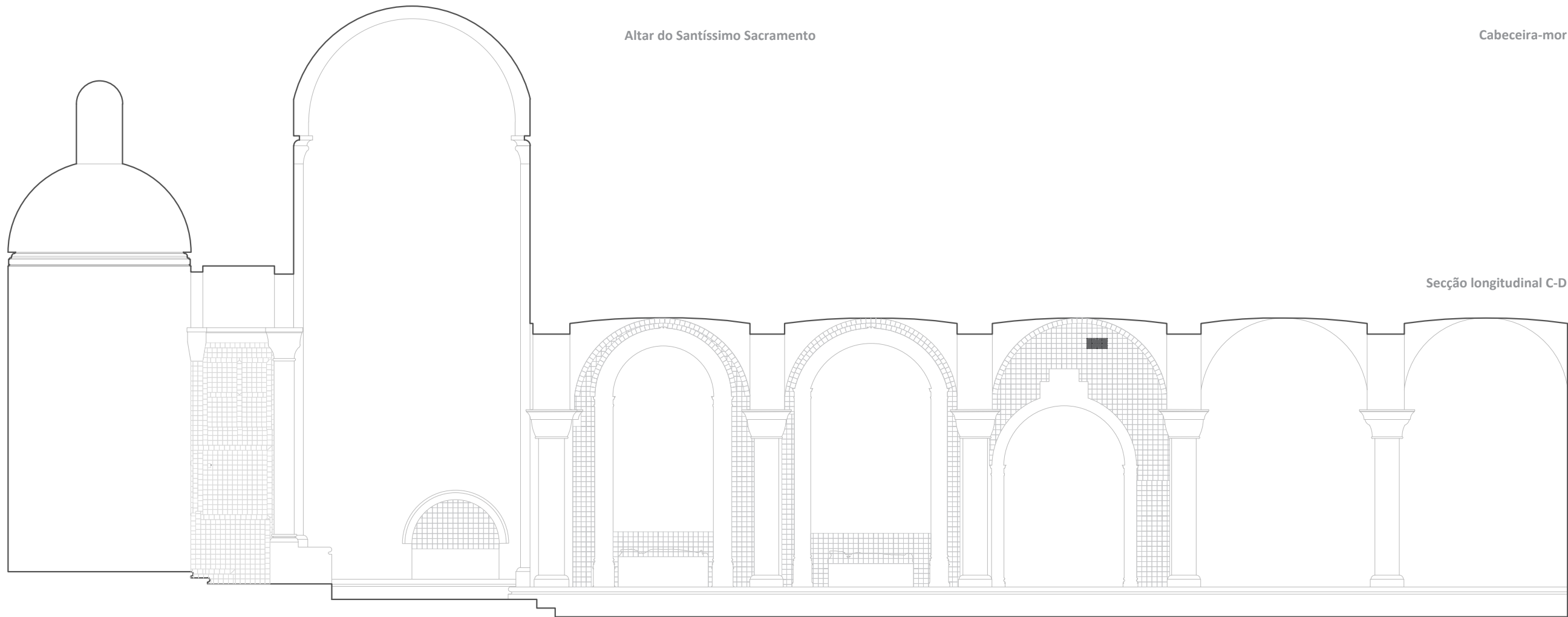
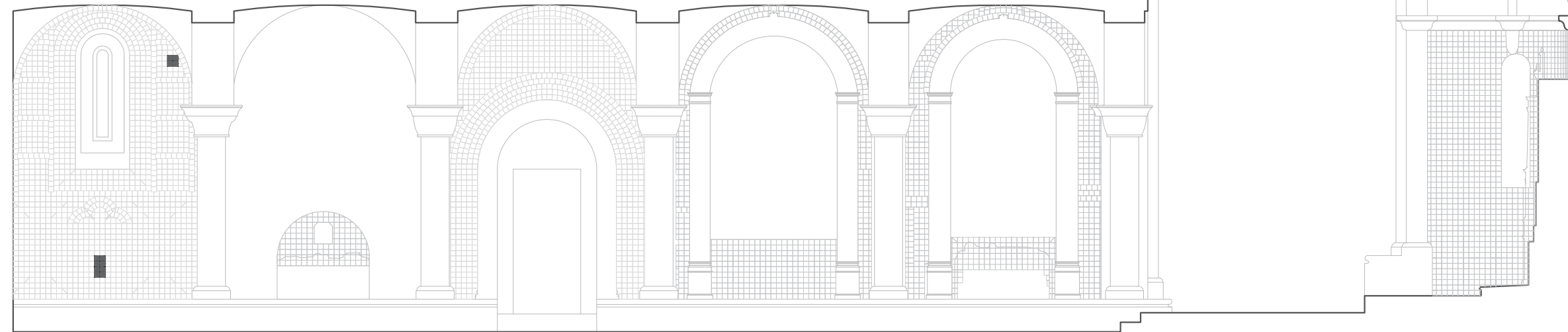


Altar do Santíssimo Sacramento

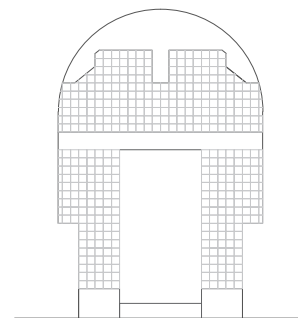


Cabeceira-mor

Secção longitudinal A-B

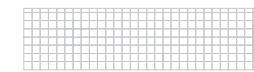


Secção longitudinal C-D



Pavimento da Capela de São Pedro

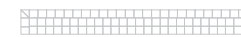
Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



Cobertura do Altar de Santa Clara



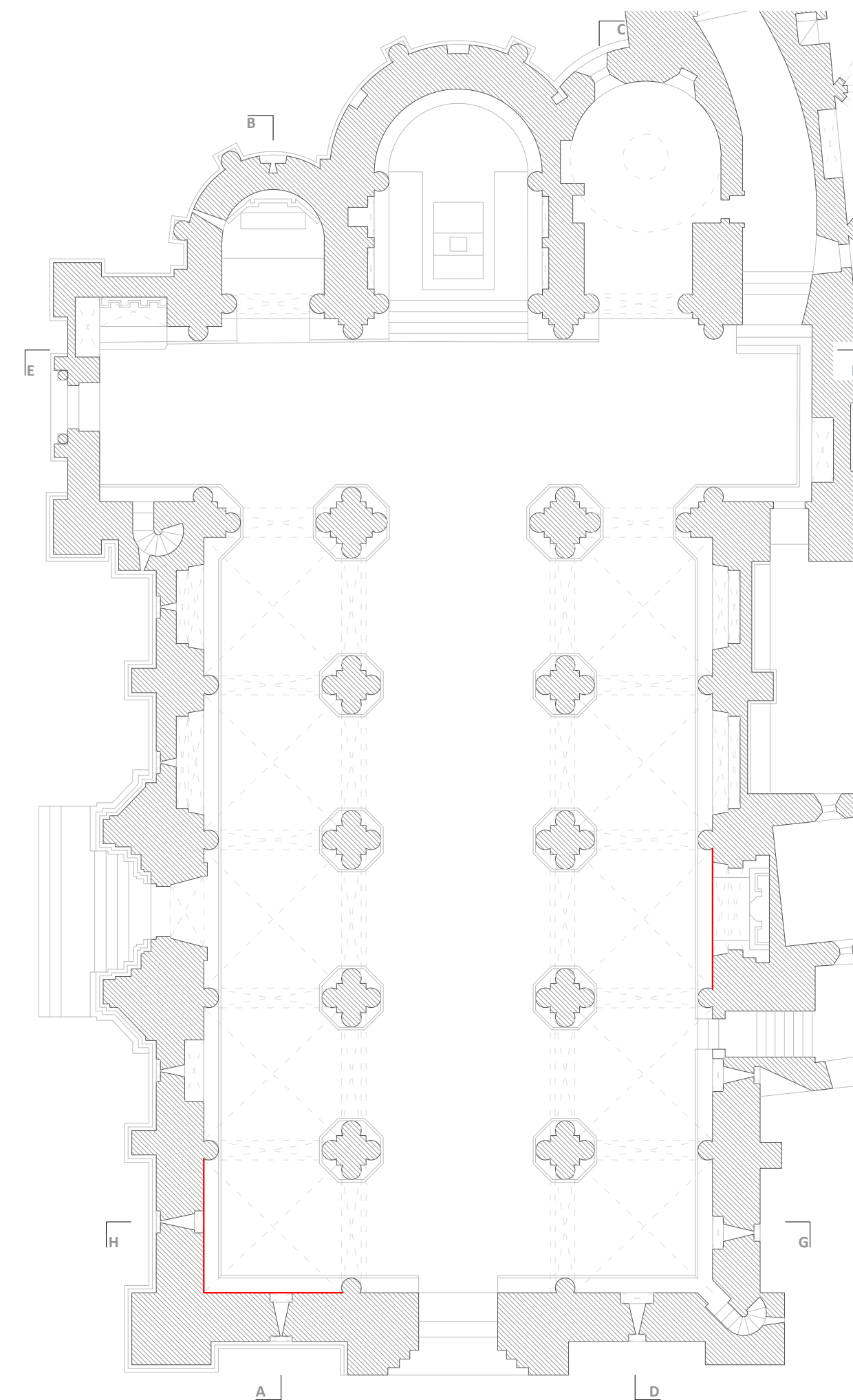
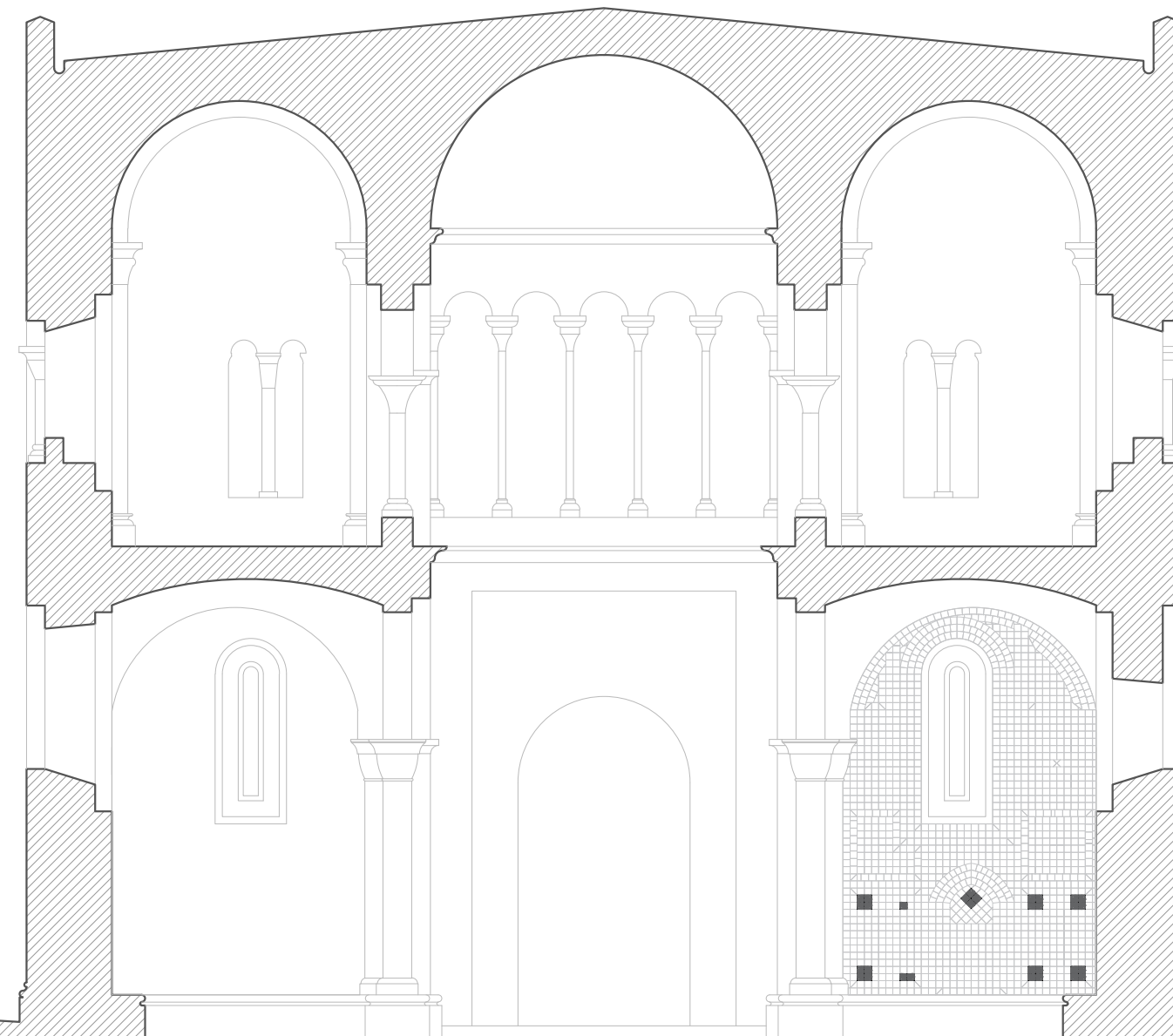
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins

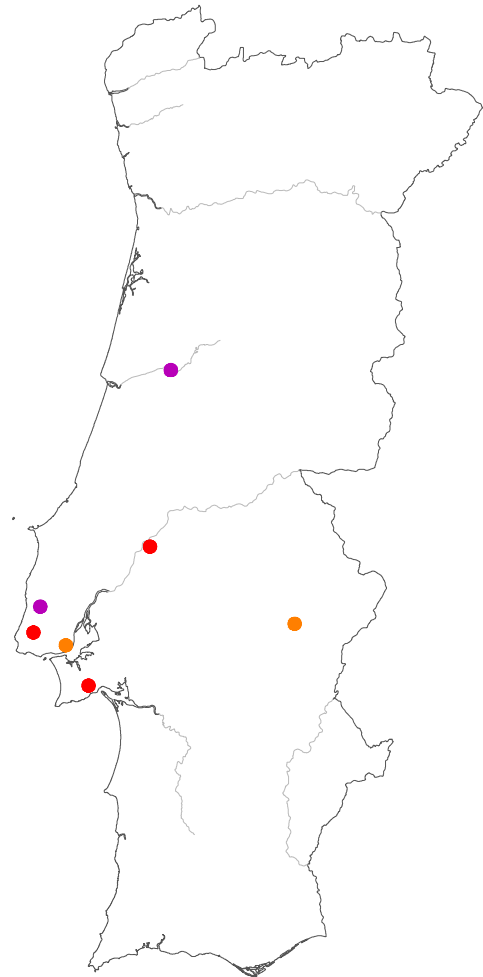
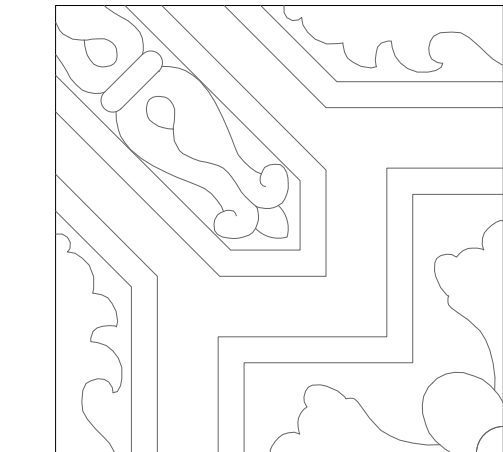


Secção transversal E-F



Secção transversal G-H





Mantendo o tema dos tectos da Roma Clássica, este padrão utiliza uma estrutura baseada no cruzamento entre octógonos e cruzes gregas. Para se construir esse efeito é desenhada uma moldura azul que define toda a composição, as áreas resultantes são pintadas a branco e preenchidas com elementos vegetalistas pintados a verde e melado.

Um factor que distingue este padrão dos demais, é que foi possível registar esta decoração aplicada em técnica de majólica, mais concretamente no Convento de Santa Clara em Sevilha, datados de 1577 (PLEGUEZUELO, 2020: 162).

Não foram muitos os locais onde se conseguiu identificar este padrão, do qual, em contexto religioso apenas se encontraram alguns exemplares aplicados na Igreja Matriz de Santo Estêvão das Galés em Mafra, sendo que a sua colocação sugere terem sido reorganizados ao longo do tempo⁹⁸.

No âmbito da arquitectura civil, o único local do qual foi possível identificar exemplares deste padrão *in situ* foi na Quinta da Bacalhoa, em Azeitão, aplicados na escadaria de entrada (RASTEIRO, 1895: Fig.4). Apesar de já estarem descontextualizados a Casa dos Patudos, em Alpiarça, conserva vários exemplares deste padrão, do qual, segundo fontes orais terão vindo da Sé Velha de Coimbra.

No contexto civil apenas foram identificados exemplares na Casa do Cipreste em São Pedro de Sintra, ainda que descontextualizados⁹⁹.

Os únicos museus nos quais foi possível identificar exemplares deste padrão foram no Museu Nacional do Azulejo em Lisboa¹⁰⁰, e em Estremoz, mais concretamente na Colecção Berardo (PLEGUEZUELO, 2020: 87) sendo que em ambos os casos se ignora a proveniência dos mesmos.

Foi apenas registado um exemplar que se encontra na zona central do rodapé da capela-mor, estando naturalmente descontextualizado, e como tal, não se podendo fazer qualquer interpretação sobre a sua posição original, bem como, relações decorativas que estabelecesse com outros azulejos.

Legenda

- Arquitetura Religiosa
- Arquitetura Civil
- Núcleos Museológicos

De cima para baixo e da esquerda para a direita:

- Fig. 329: Azeitão - Quinta da Bacalhoa (Sevilha, 1545)
- Fig. 330: Montijo - Quinta do Saldanha (Lisboa, segunda metade do século XVI)
- Fig. 331: Rotterdam - Archeology Center Stadsdriehoek Mariniersweg Hoogstraat (Roterdão, século XVI)
- Fig. 332: Londres - Victoria and Albert Museum (Antuerpia, 1560-1580)
- Fig. 333: Londres - Victoria and Albert Museum (Colónia, século XVI)
- Fig. 334: Theydon Mount - Hill Hall (Antuerpia, século XVI)



Fig. 335: padrão 27 aplicado na Quinta da Bacalhã em Azeitão e podendo-se observar em diversos locais, nomeadamente na zona de entrada, tanque de água e diversas estruturas dispersas pelo jardim.

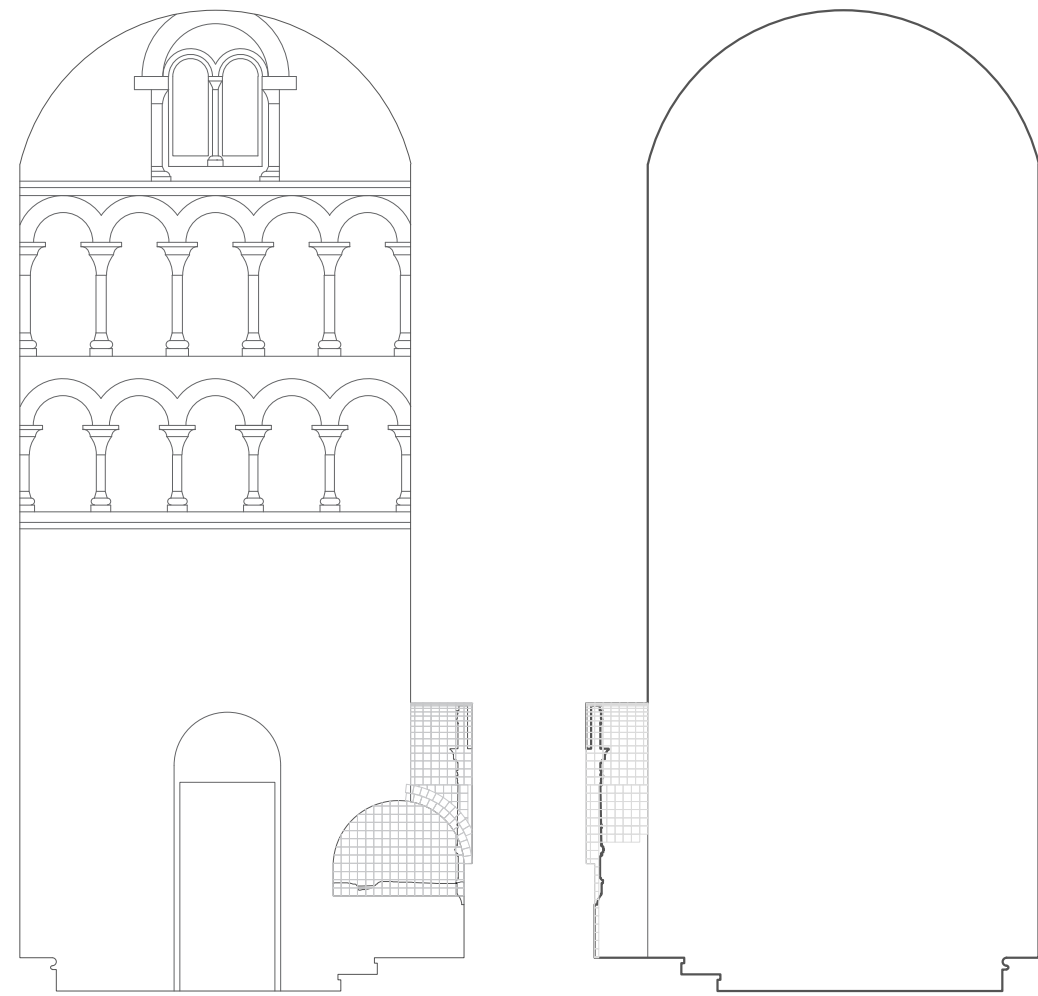
Fig. 336: rodapé da capela-mor, tendo aplicado o único exemplar do Padrão 27 que foi possível registar em toda a Sé Velha de Coimbra.

⁹⁸ - Identificados pelo arqueólogo Vítor Rafael de Sousa.

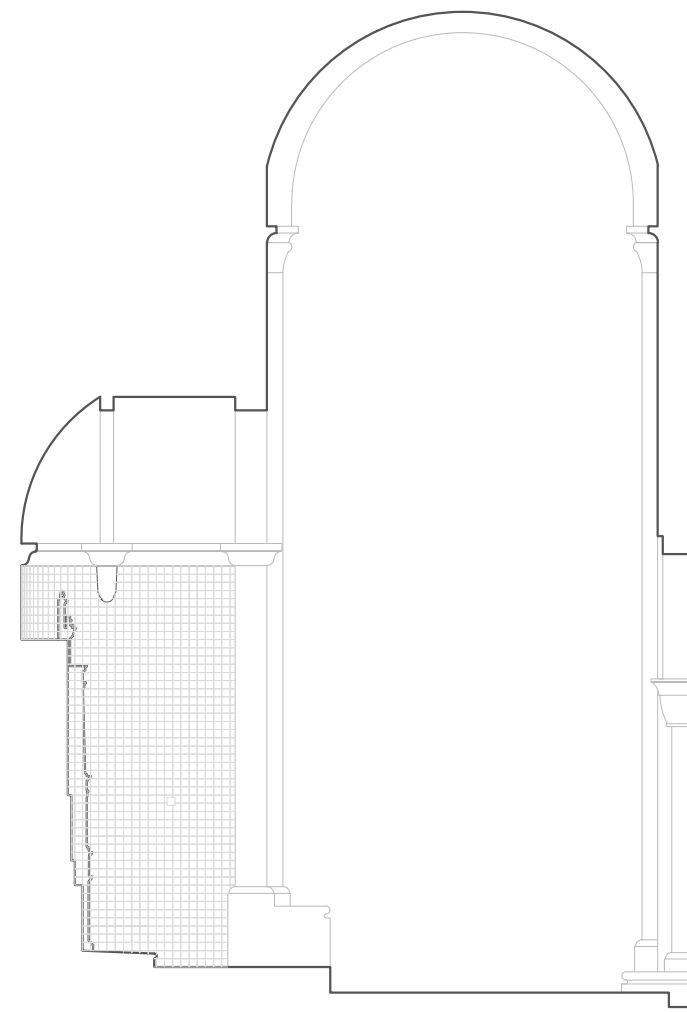
⁹⁹ - Identificados pelo arqueólogo Vítor Rafael de Sousa.

¹⁰⁰ - Código de Inventário, “MNAz 4401 Az”, consultado na página <https://tinyurl.com/43smdpwy>, no dia 19 de Abril de 2022.

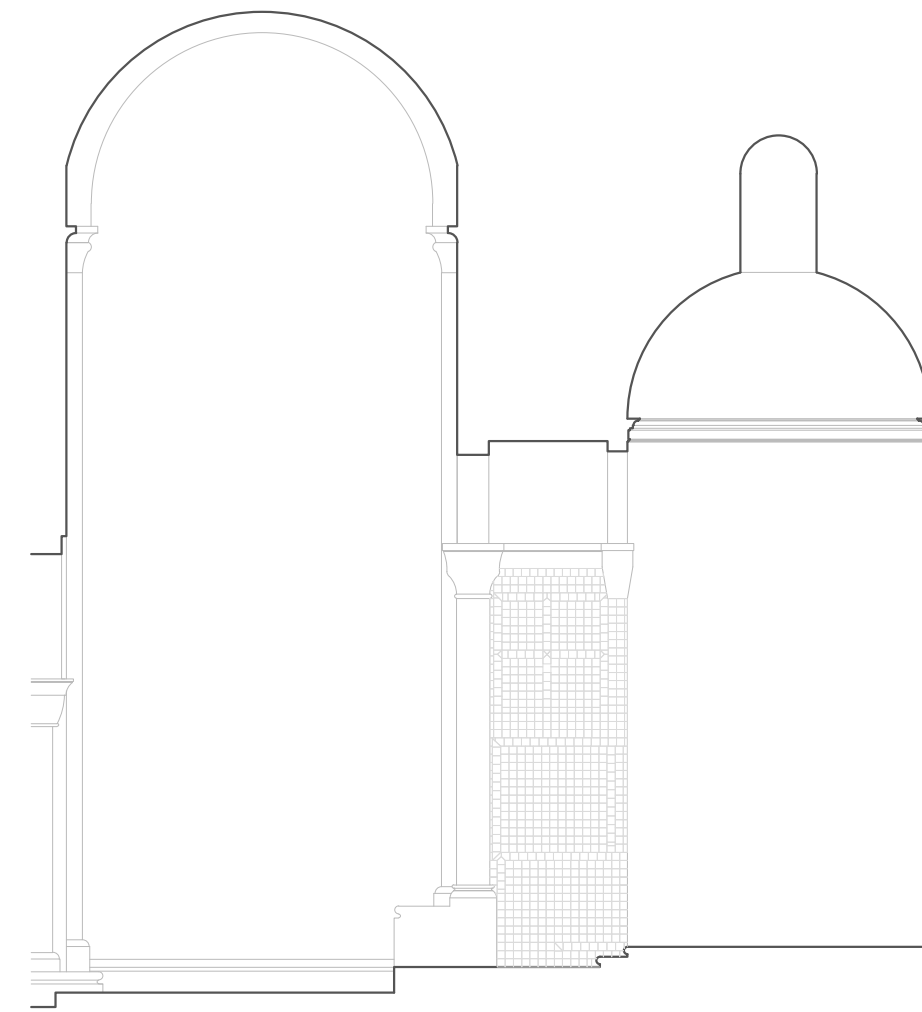




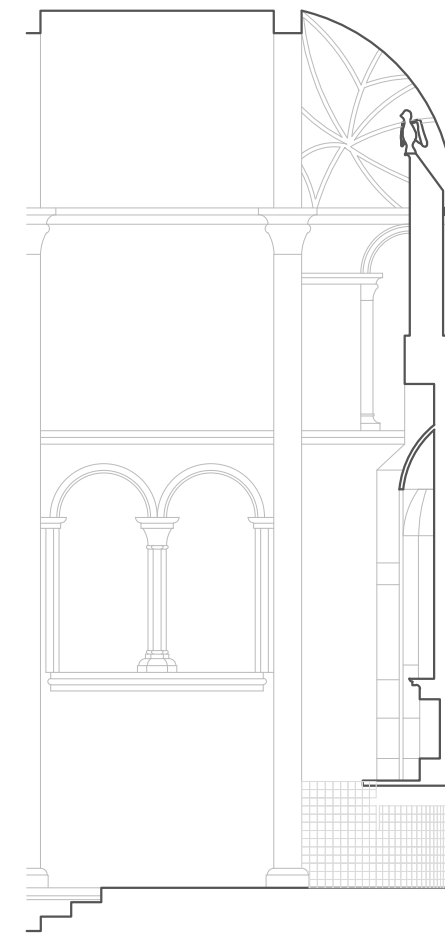
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



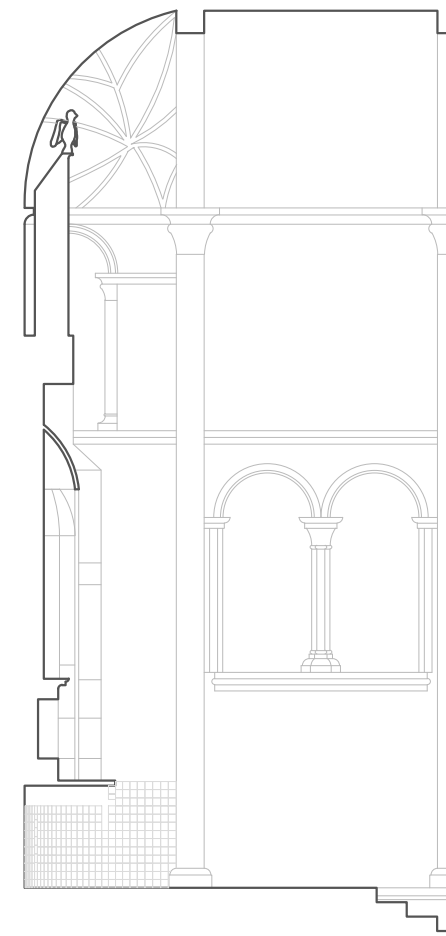
Altar de São Pedro



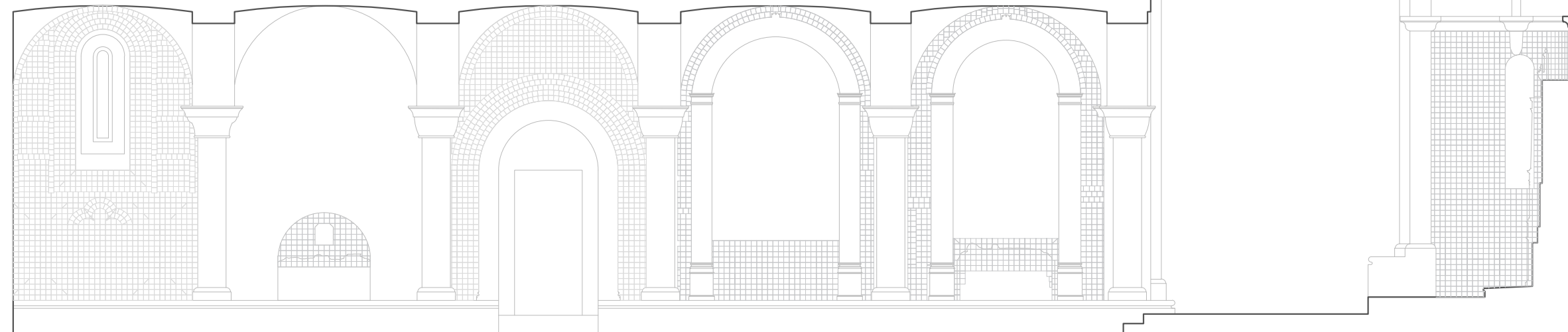
Altar do Santíssimo Sacramento



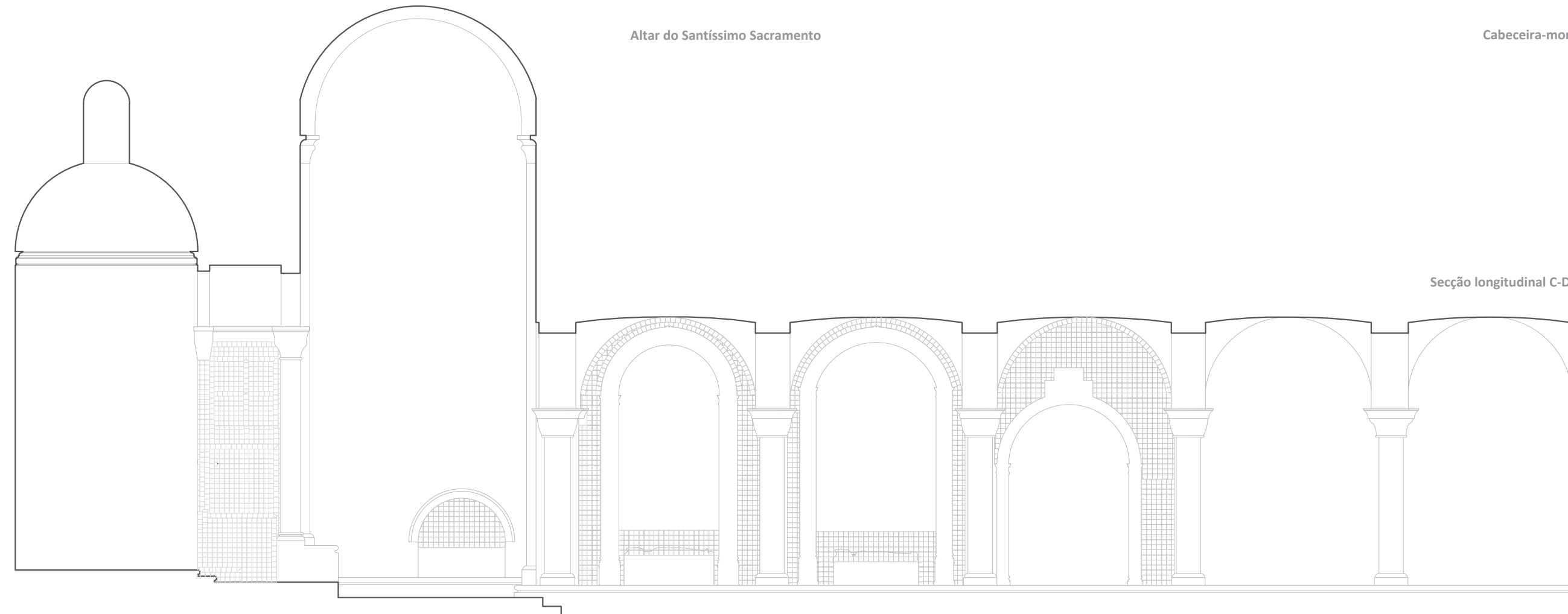
Cabeceira-mor

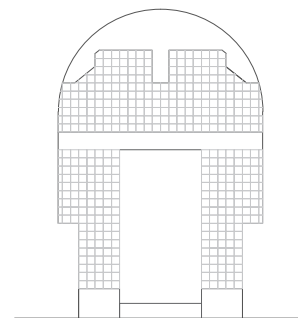


Secção longitudinal A-B



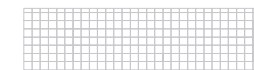
Secção longitudinal C-D





Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



Cobertura do Altar de Santa Clara

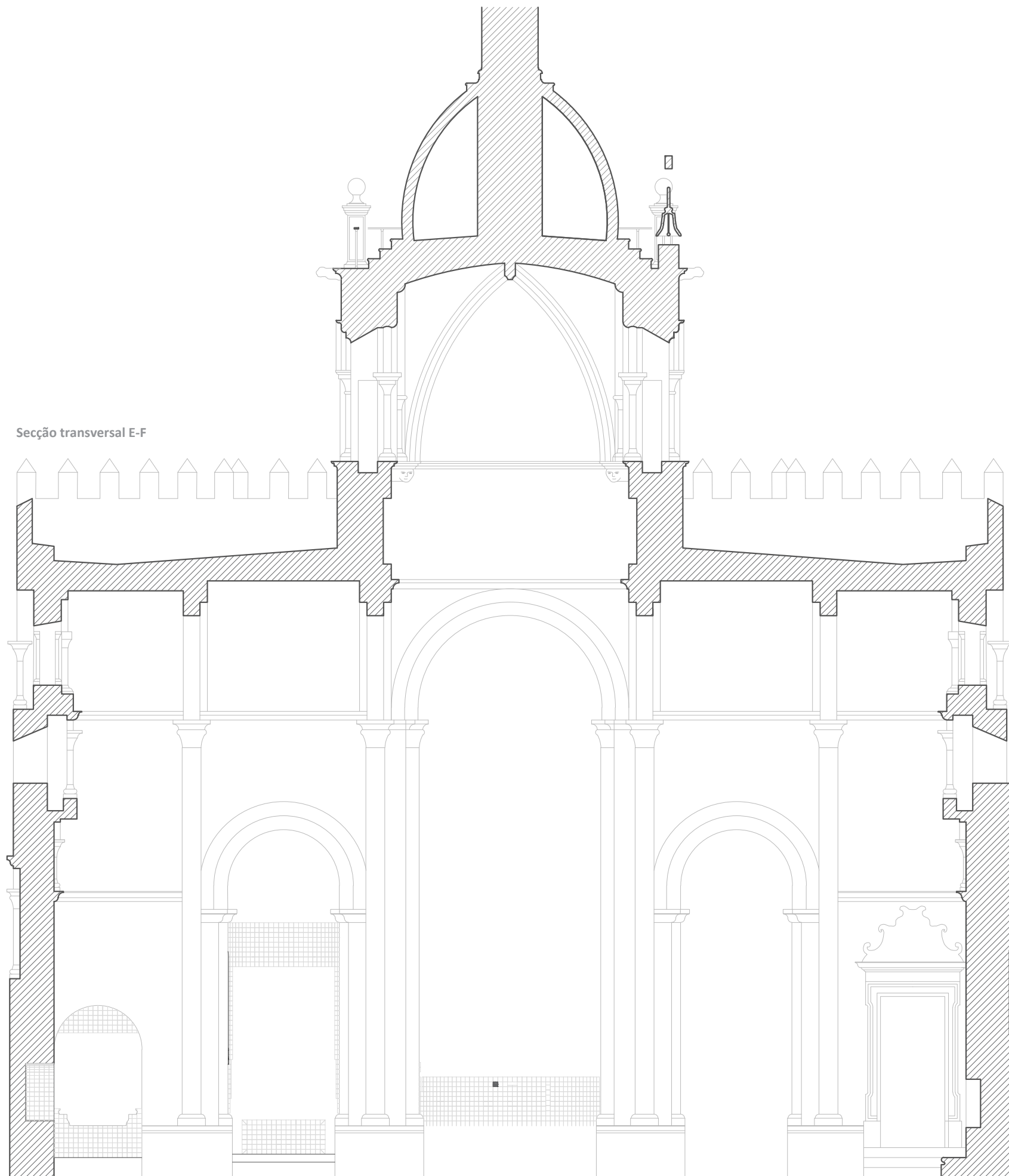


Arco do Túmulo de D. Pedro Martins

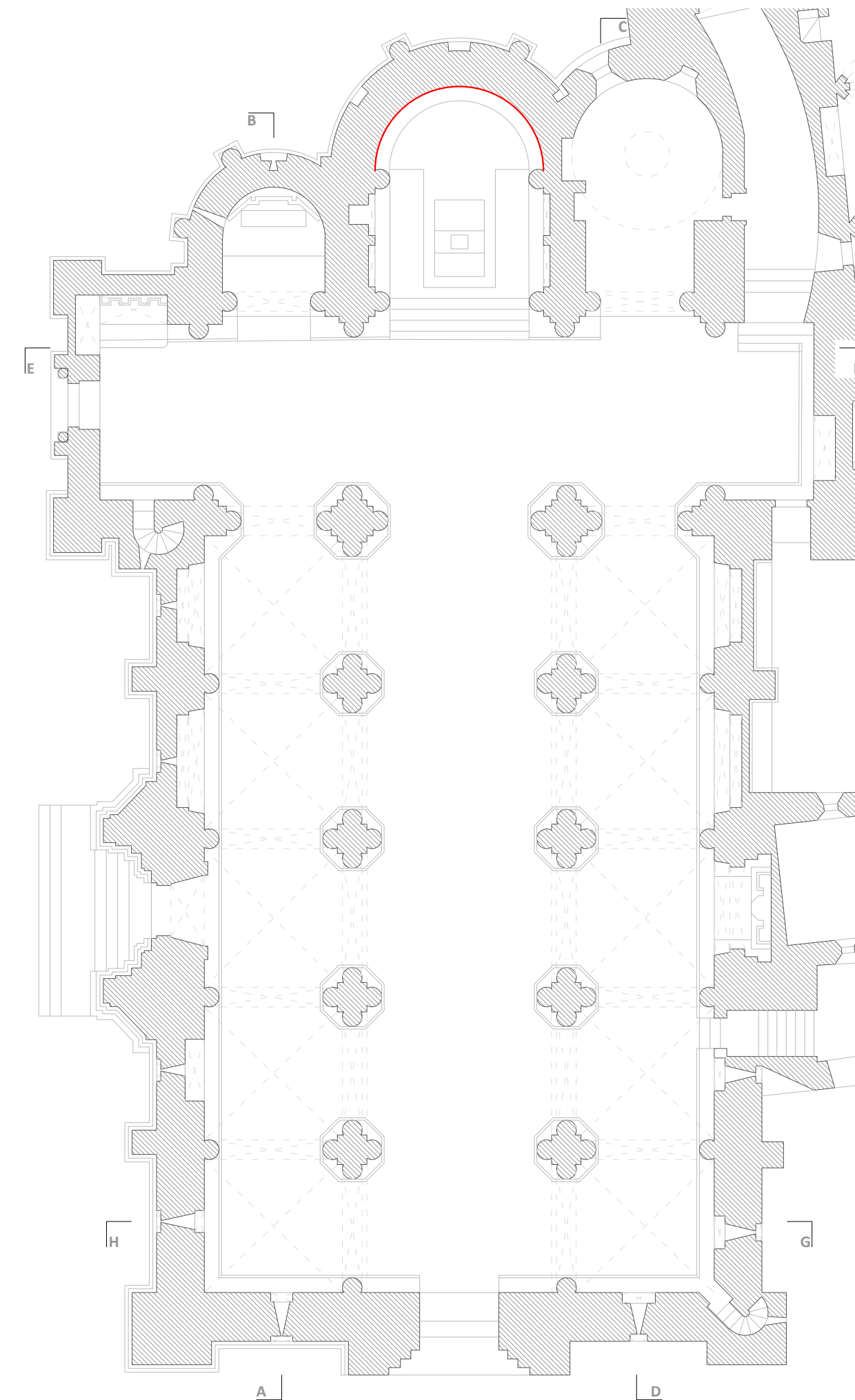
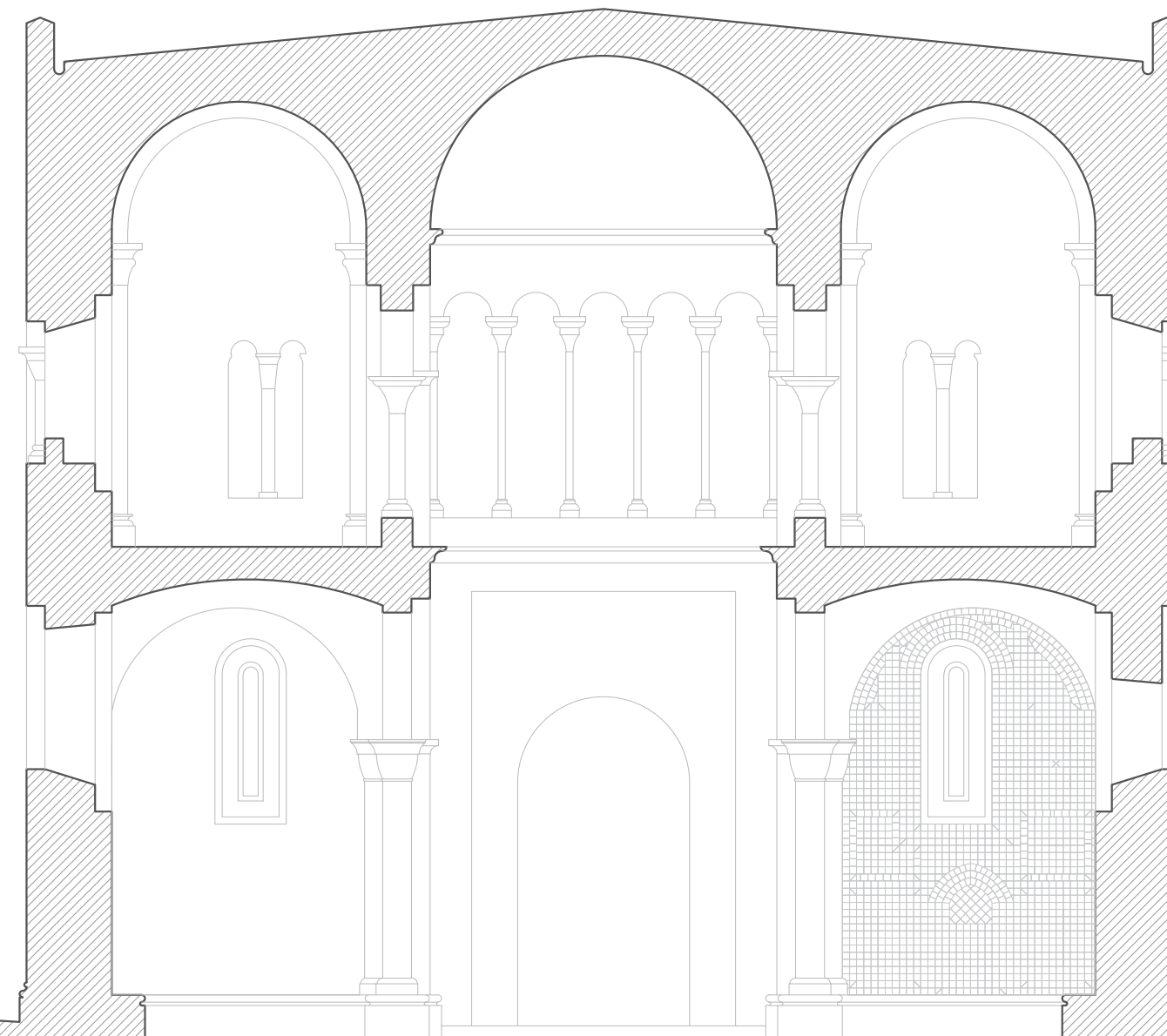


0 1 5m

Secção transversal E-F



Secção transversal G-H





Padrão composto por uma moldura circular que preenche quatro azulejos, ao centro é desenhada uma grande flor com oito folhas que rodeia uma flor mais pequena, também ela com oito folhas, aos cantos tem um elemento vegetal que serve para conectar com os restantes azulejos criando assim uma leitura mais contínua. O cromatismo é fortemente marcado pela utilização de azul, verde e melado nas flores centrais, o contraste do melado e o azul na moldura, e pelo fundo branco que preenche todo o azulejo.

Tendo tido uma enorme aceitação em território nacional, este padrão pode ser identificado em diversos locais de contexto religioso, nomeadamente, um dos que mais se destaca pela quantidade de exemplares, bem como a forma como estão aplicados, é o Convento de Nossa Senhora da Conceição em Beja (MONTEIRO, 2001: 88). Ainda na região do Alentejo, a Igreja Matriz de Nossa Senhora da Anunciação em Viana do Alentejo tem vários exemplares conservados *in situ* e aplicados na zona da mesa de altar (GONÇALVES, 2019: 197). Na zona centro do país, foram identificados exemplares na Igreja de Nossa Senhora da Assunção em Colares, região de Sintra, aplicados num pequeno nicho e intercalados com vários exemplares em técnica de corda-seca¹⁰¹. Também na Igreja de Nosso Senhor da Boa Morte em Povos (CASIMIRO, SEQUEIRA, 2018: 251), na Igreja de Santa Maria das Alcôvas em Montemor-o-Velho, bem como na Capela do Vale em Torres Novas (NETO, 2017: 77) foram identificados vários exemplares conservados *in situ*. Na capela de São Marcos em Gáfete conservam-se alguns exemplares na mesa de altar, sendo que, estariam originalmente dispersos noutros locais do templo. Em Aguiar da Beira, mais concretamente na igreja Matriz do Santo Eusébio, o frontal de altar tem vários azulejos em técnica de aresta, no qual o padrão 28 aparece aplicado ao centro. Tanto na Igreja de São João Baptista em São João da Ribeira, como em Marco de Canavezes na Capela da Senhora da Livração de Fandinhães, as mesas de altar estão completamente forradas com este padrão, não tendo sido possível apurar se no segundo caso estão *in situ*, ou se foram aí colocados durante o processo de restauro de meados do século XX. Também no curioso, e já referido exemplo da Capela de Nossa Senhora da Alegria em Aveiro, encontram-se algumas quadras aplicadas em torno do retábulo e intercalados com os azulejos de enxaquetado. Merece ainda grande destaque a mesa de altar da capela-mor do Convento de Jesus em Setúbal pela quantidade de exemplares que conserva, bem como a forma como se relacionam com os restantes padrões (GONÇALVES, 2019: 196).

Fig. 337: frontal de altar da Capela da Senhora da Livração de Fandinhães em Marco de Canaveses, no qual o Padrão 28 é utilizado para preencher a totalidade do painel.

Fig. 338: painel actualmente exposto na Casa-museu Frederico Freitas e tendo como proveniência o Mosteiro de Nossa Senhora da Piedade em Santa Cruz, na Madeira.

- Legenda
- Arquitectura Religiosa
 - Arquitectura Civil
 - Núcleos Museológicos



A Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Évora Monte apresenta dois azulejos deste padrão numa das mesas de altar, denunciando a possível existência deste padrão neste local. Em Maxial foram exumados alguns fragmentos deste padrão em contexto arqueológico e que provavelmente estarão associados à Igreja de Santa Susana¹⁰². Também houve importação deste padrão para a região autónoma da Madeira, mais concretamente, para o Convento de Nossa Senhora da Piedade de Santa Cruz no Funchal (GONÇALVES, 2019: 179).

A grande aceitação que este padrão teve reflecte-se também na arquitectura civil, sendo o exemplo mais expressivo a Quinta da Bacalhoa em Azeitão que conserva vários exemplares *in situ* (RASTEIRO, 1895: Fig.23). Este estudo identificou um pavimento na Capela de São Teotónio, na Quinta do Paço de Valverde em Évora, que intercala lajes cerâmicas não vidradas com fragmentos recortados de azulejos desta tipologia. Na Casa do Cipreste em São Pedro de Sintra, conservam-se vários exemplares, ainda que se desconheça a sua proveniência¹⁰³. Na Casa dos Patudos em Alpiarça também se conservam vários exemplares com provável origem na Sé Velha de Coimbra.

Em termos arqueológicos foi possível identificar este padrão associado ao Palácio dos Condes de Penafiel em Lisboa (BARGÃO, FERREIRA, 2017: 1775), bem como à Quinta de São João de Latrão, na localidade de Gaula, região autónoma da Madeira (GONÇALVES, 2019: 182). No Castelo de São Jorge em Lisboa também foram exumados vários fragmentos deste padrão, ainda que não se possa determinar com exactidão o local onde estariam originalmente aplicados.

No campo da museologia o primeiro local a merecer destaque é o Museu de Lamego que guarda vários painéis, retirados na nave lateral esquerda da Sé Velha de Coimbra¹⁰⁴. Tanto no Museu do Azulejo em Lisboa (PEREIRA, 1995: 58), como no Museu de Alberto Sampaio no Porto estão guardados importantes conjuntos deste padrão¹⁰⁵.

Em termos de colecções particulares a primeira a ser referenciada é a Colecção Marciano Azuaga, em Vila Nova de Gaia, do qual apesar de não se ter a certeza sobre a proveniência dos exemplares, há a probabilidade de terem vindo da Sé Velha de Coimbra (VINAGRE, 2019: 150). Na Colecção Berardo, exposta em Extremoz (PLEGUEZUELO, 2020: 96), bem como na Colecção



¹⁰¹ - Identificados pelos arqueólogos Vítor Rafael de Sousa e Rui Oliveira.
¹⁰² - Identificados e actualmente em estudo pelo arqueólogo Vítor Rafael de Sousa.
¹⁰³ - Identificados pelo arqueólogo Vítor Rafael de Sousa.
¹⁰⁴ - Código de Inventário, “600”, consultado na página <https://tinyurl.com/3bnj6esp>, no dia 19 de Abril de 2022.
¹⁰⁵ - Código de Inventário, “MAS A 14”, consultado na página <https://tinyurl.com/bddem6bz>, no dia 19 de Abril de 2022.

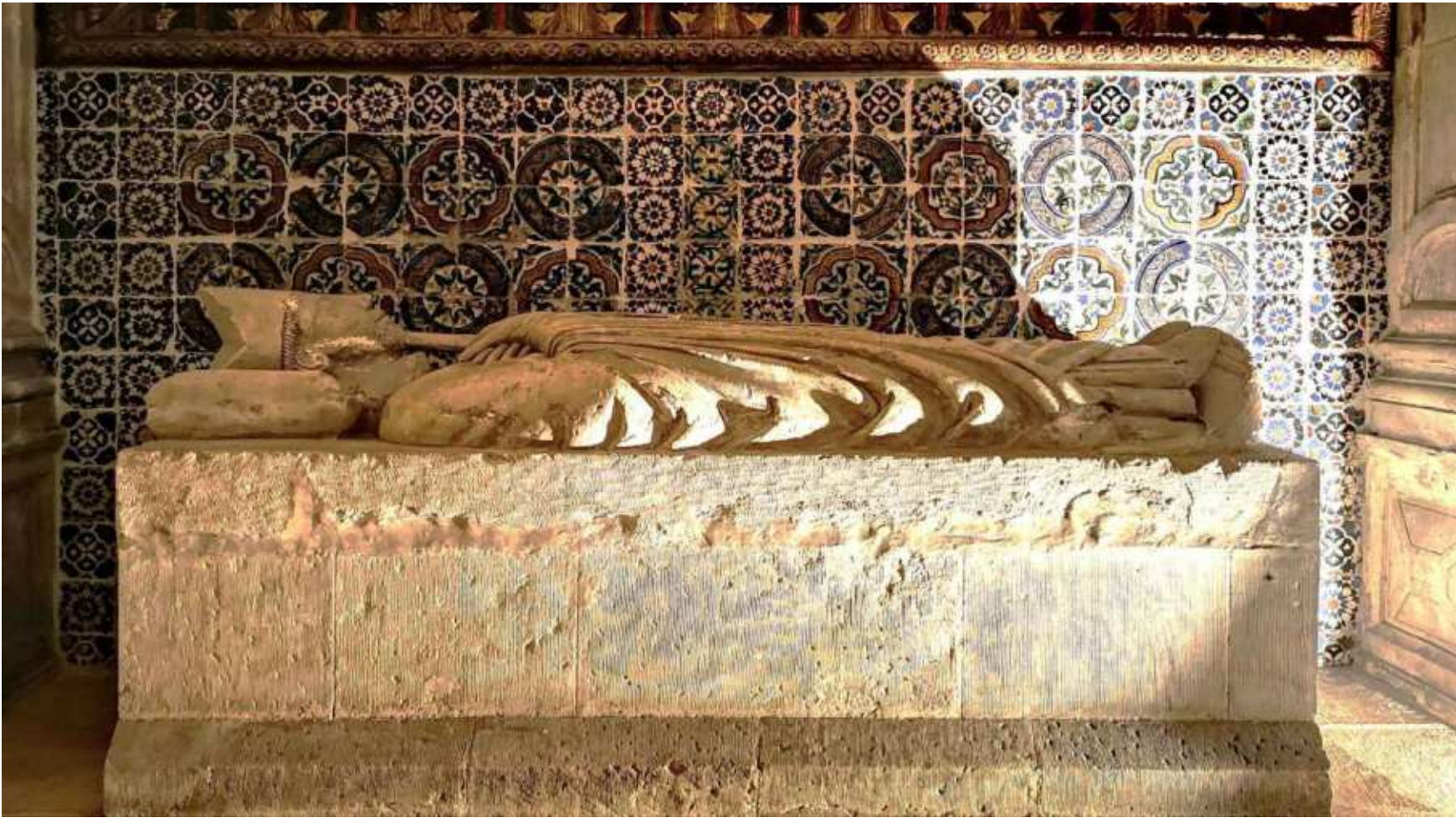


Fig. 339: frontal do Altar de São Cristóvão, na Sé Velha de Coimbra, que utiliza várias quadras do Padrão 28 de forma intercalada com outros azulejos.

Fig. 340: lado interno do arco do túmulo de D. Egas Fafes, no qual o Padrão 28 foi utilizado para preencher o interior dos “falsos” caixotões.

António Macedo Ramalho de Ortigão (LOPES, 2018: 35), encontram-se alguns exemplares, ainda que se desconheça por completo a sua proveniência.

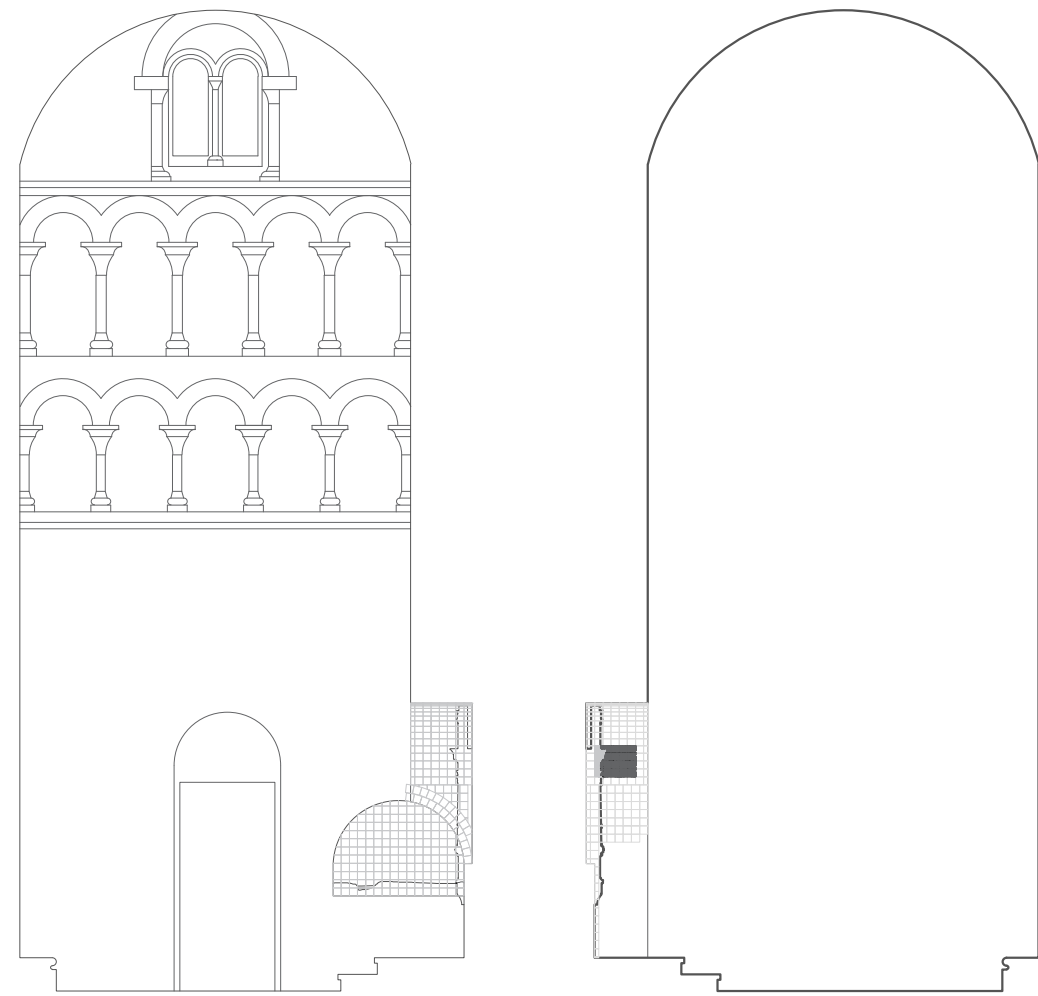
Com uma grande expressividade a nível de exemplares conservados na Sé Velha de Coimbra, 695 azulejos, a sua utilização alargou-se a praticamente todas as superfícies azulejares que ainda hoje se conservam.

Começando a descrição pelo primeiro painel do lado esquerdo da porta de entrada, tendo sido utilizado para preencher a zona central de cada uma das composições que se desenham no painel, bem como os cantos de duas delas. Na porta em ogiva é igualmente utilizado para preencher a sua zona central com duas quadras alinhadas verticalmente. No segundo painel verifica-se uma utilização muito semelhante, ao terem sido utilizadas quadras para preencher os respectivos centros das várias composições. O arco trilobado tem no seu interior uma moldura rectangular formada por este padrão, bem como três quadras na zona do tímpano. Tanto no túmulo de D. Egas Fafes como no Altar de Santa Clara houve uma assumida intenção de utilizar este padrão para preencher o interior dos “falsos” caixotões que existem no lado interior dos respectivos arcos.

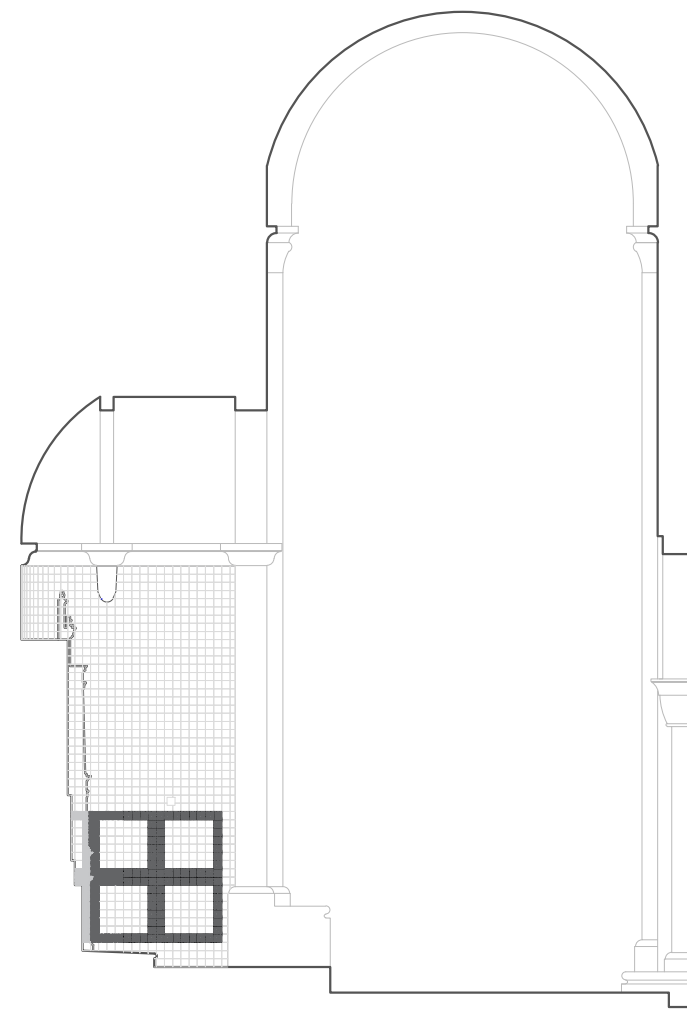
De interpretação mais complexa é o caso da Capela de São Pedro no qual este padrão foi utilizado com funções distintas. Tanto no pavimento como na mesa de altar optou-se por se utilizarem várias quadras alinhadas ortogonalmente e intercaladas com outros azulejos. Na parede do lado esquerdo da referida capela é criada uma fiada horizontal contínua, bem como algumas quadras aplicadas de forma dispersa que dão a ideia da criação de um rodapé, no entanto, do lado esquerdo é criada uma malha quadrangular que serve de cercadura para a aplicação de diversos tapetes no seu interior.

No caso dos altares de São Miguel e de São Cristóvão há uma clara intenção artística de utilizar quadras que se vão intercalando com outros azulejos e que vão decorando o espaçamento entre as colunas e os arcos centrais. Nos mesmos altares são ainda colocadas várias quadras nos painéis centrais, que estão atrás dos túmulos, de forma centralizada. No Altar de Nossa Senhora da Conceição são criados dois tapetes sobre o arco central, ainda que um deles esteja descontinuado. Tanto neste altar, como na capela-mor e ainda no Altar de Santa Úrsula existem exemplares com esta decoração aplicados de forma dispersa e sem relação decorativa com os restantes azulejos.

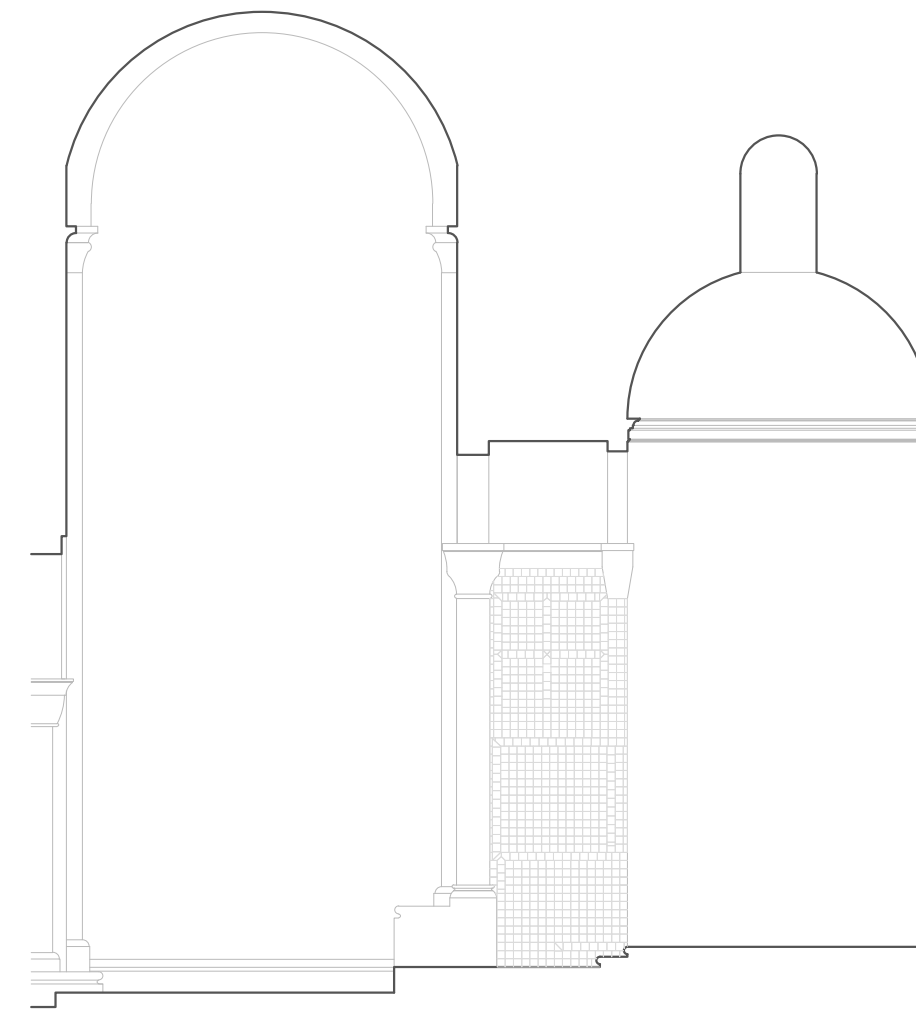




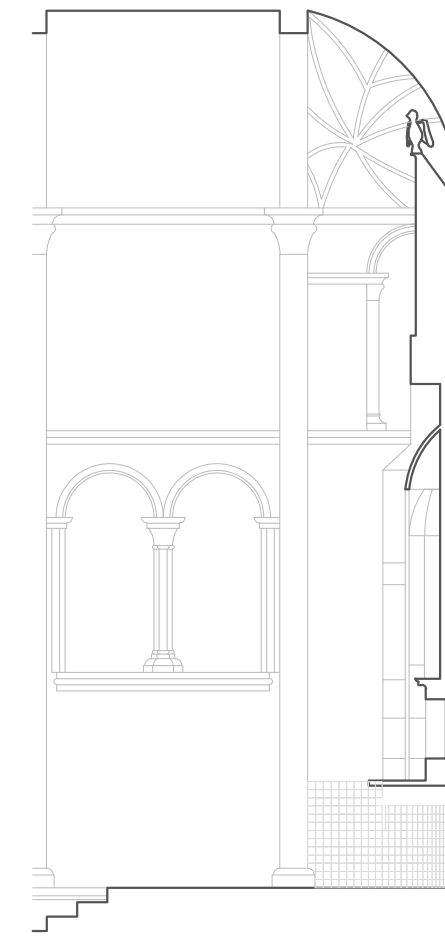
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



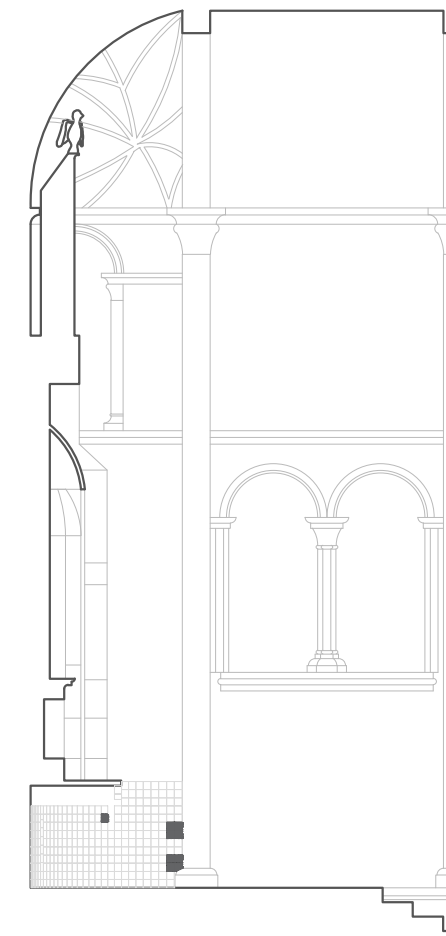
Altar de São Pedro



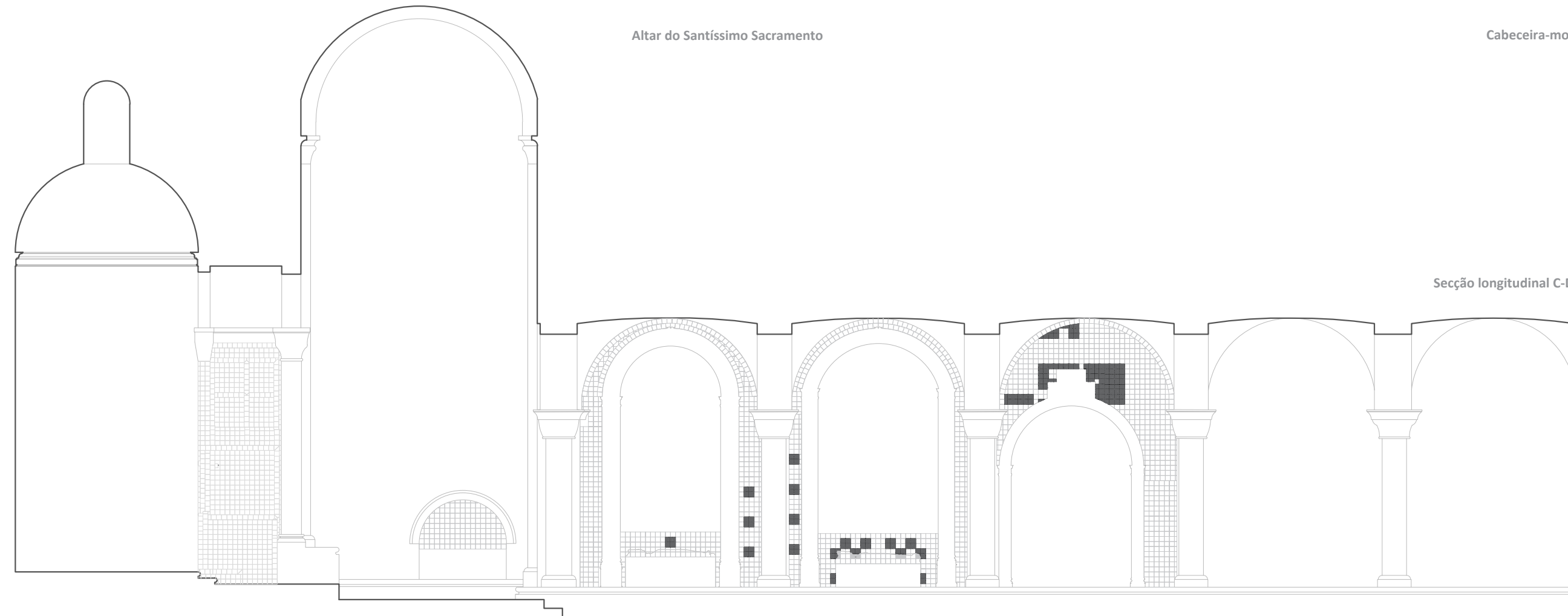
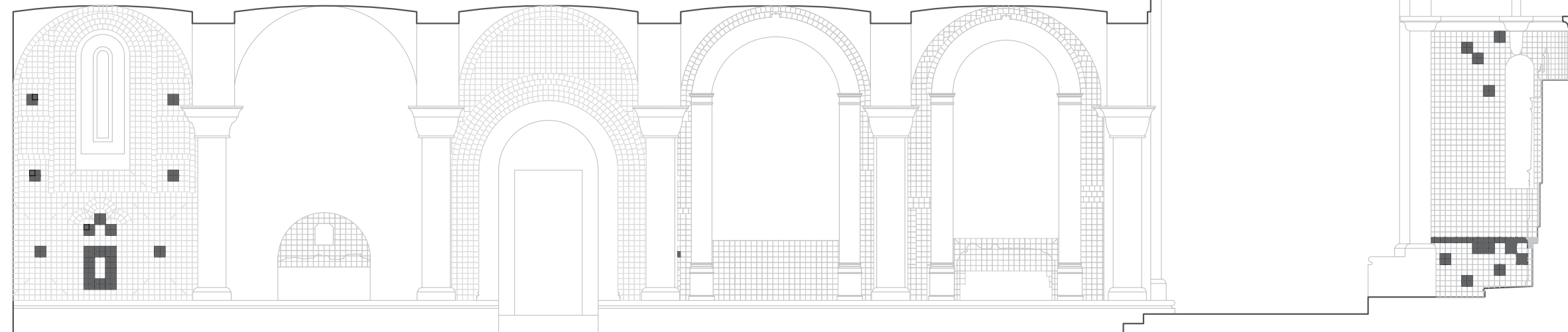
Altar do Santíssimo Sacramento



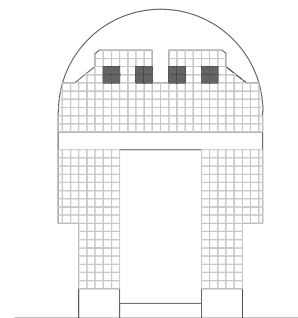
Cabeceira-mor



Secção longitudinal A-B



Secção longitudinal C-D

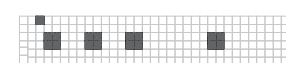


Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



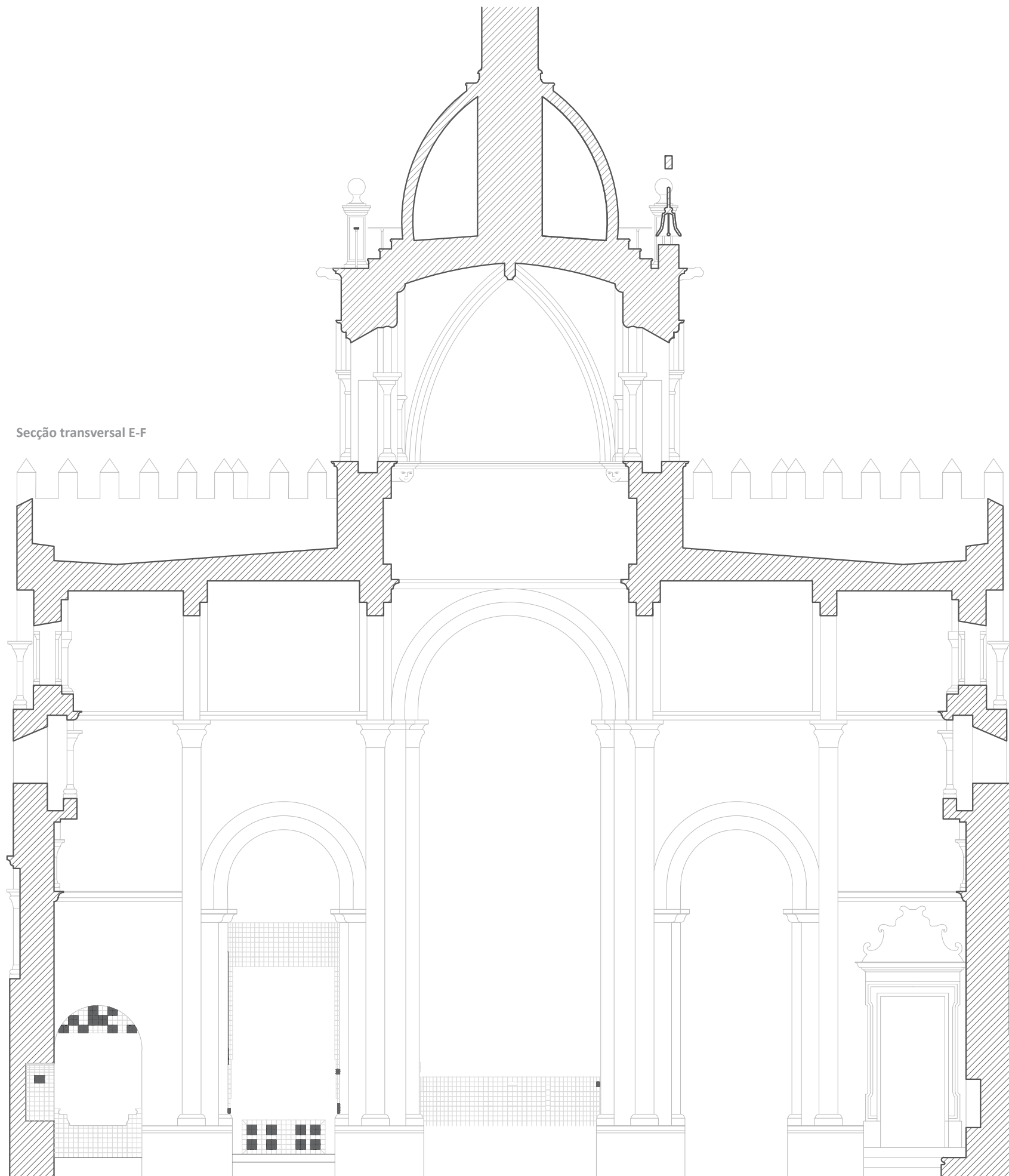
Cobertura do Altar de Santa Clara



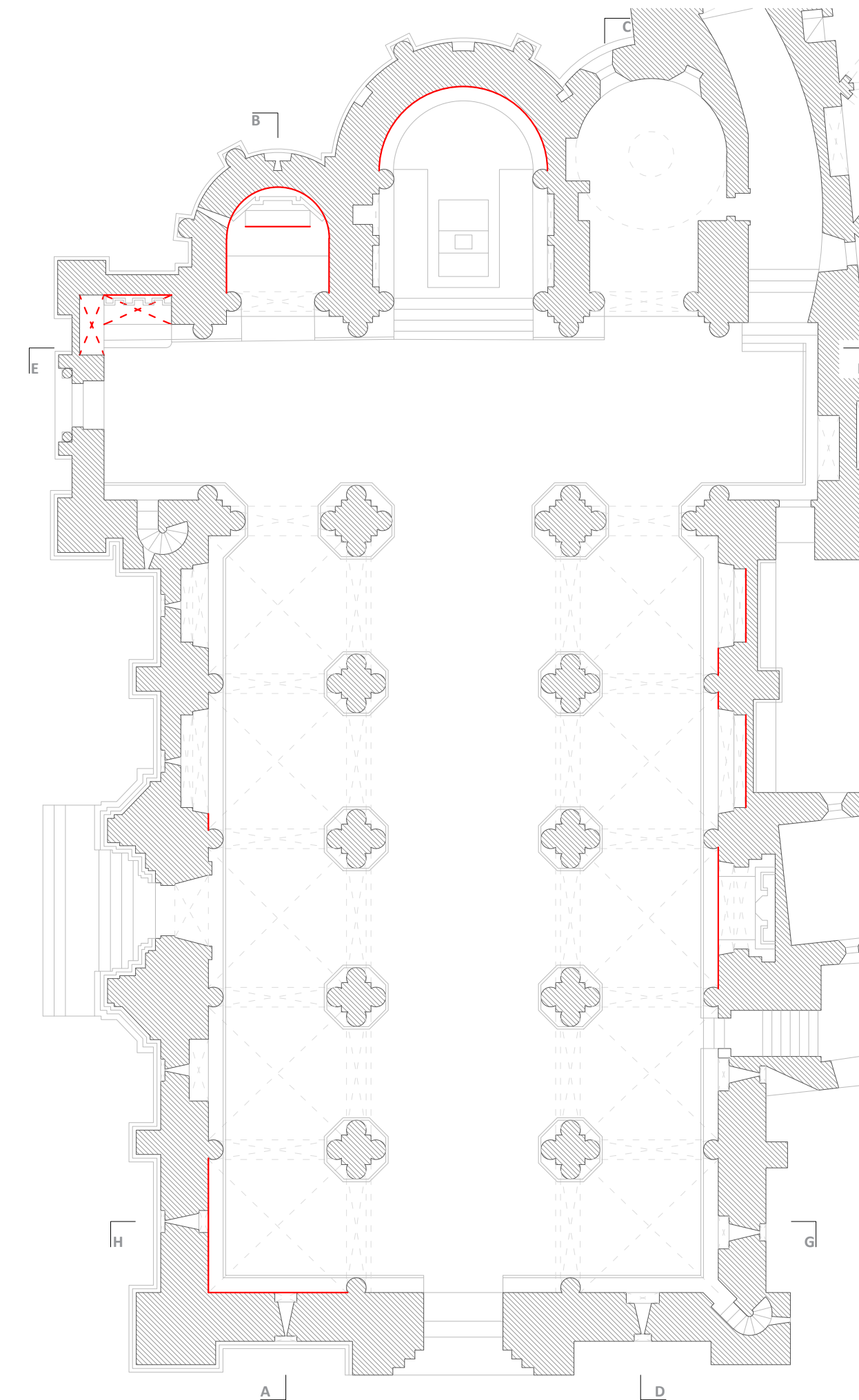
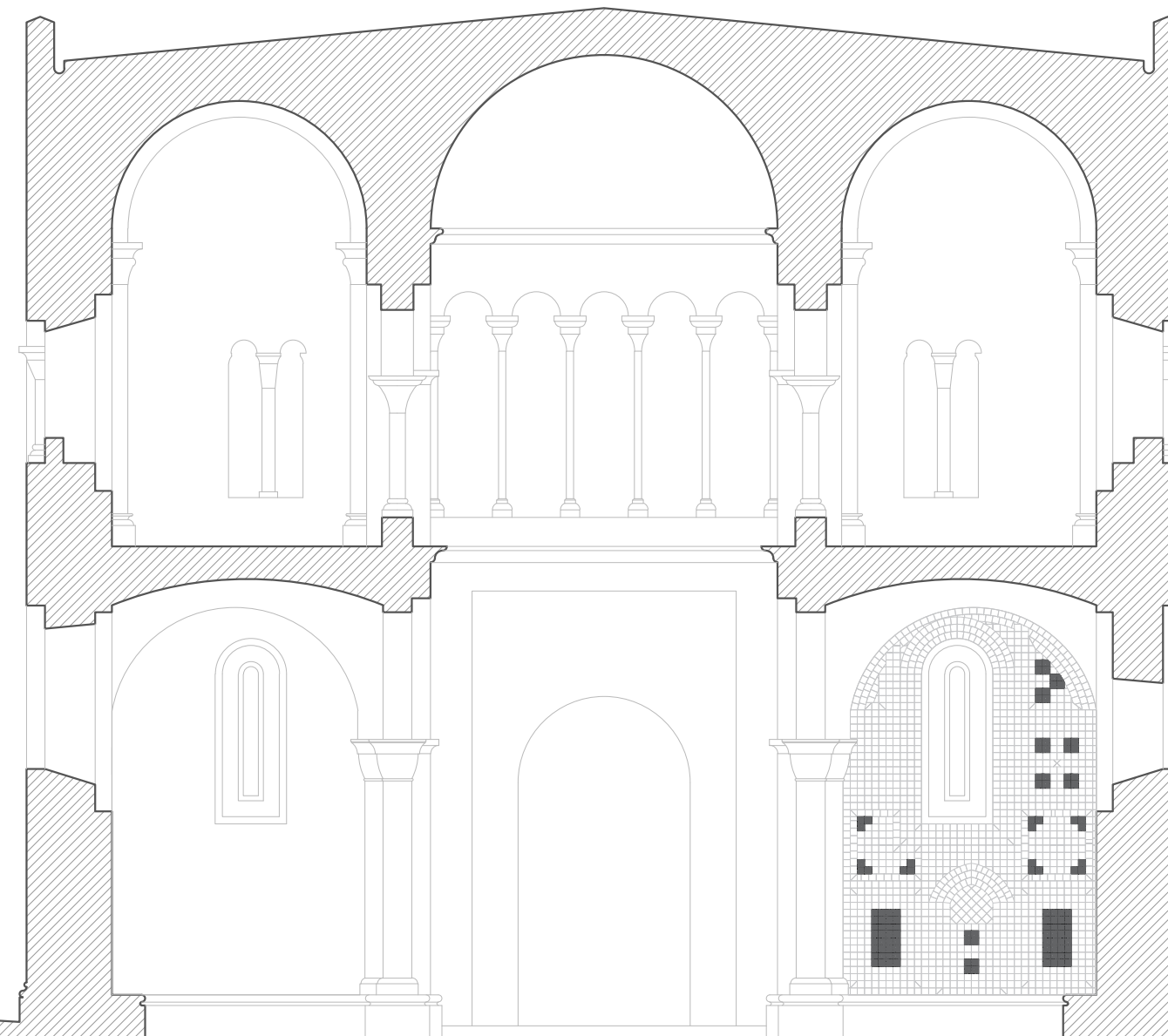
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins



Secção transversal E-F



Secção transversal G-H



0 1 5m



Seguindo a mesma estrutura decorativa do padrão 28 é removida quase por completo a flor central deixando-a consideravelmente mais pequena e reforça de forma significativa a moldura circular. No interior da moldura é aplicada tanto uma decoração geométrica, como um conjunto de elementos florais que transmitem um efeito visual mais leve a todo o conjunto. Em termos cromáticos a moldura exterior mantém os diferentes tons de castanho intercalado com linhas a azul, enquanto a moldura interior opta pelo fundo branco para dar mais destaque às flores que estão pintadas de verde, azul e melado. Na Coleção Carranza, em Sevilha, existem quatro azulejos com este padrão, mas apresentando uma pigmentação em efeito metálico, desconhecendo-se a sua origem (MINGORANCE, 2020: 13). A produção deste padrão registou-se em Sevilha, nomeadamente no atelier do ceramista Francisco Niculoso Pisano (PLEGUEZUELO, 1992: 184).

Em termos da distribuição deste padrão, verifica-se que se trata de um padrão invulgar, do qual à excepção do caso de estudo, os dois únicos lugares em território continental que ainda conservam exemplares *in situ* é a Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Évora Monte e a Igreja de Santa Maria das Alcáovas em Montemor-o-Velho (MINGORANCE, 2020: 12). Em contexto arqueológico foram exumados fragmentos deste padrão em Maxial e que estarão associados à Igreja de Santa Susana, no entanto, ainda carecem de estudo¹⁰⁶. O último registo no âmbito da arquitectura religiosa é um conjunto de quatro azulejos actualmente expostos na Casa-Museu Frederico Freitas e que terão vindo do Convento de Nossa Senhora da Piedade de Santa Cruz no Funchal (GONÇALVES, 2019: 178).

Em termos de arquitectura civil o único local onde se conseguiu tomar conhecimento da aplicação deste padrão foi na Cisterna do Pombal em Góis, no entanto, no registo de 1986 verificava-se a existência de uma fiada destes azulejos (GOULÃO, 1986: 146), já no registo de 2019 já não se encontravam no sítio (GONÇALVES, 2019: 168). Arqueologicamente foram exumados vários fragmentos na sequência das intervenções no Castelo de São Jorge em Lisboa e que actualmente se encontram expostos no respectivo núcleo museológico.

No âmbito da museografia foi registado este padrão em quatro museus nacionais, nomeadamente no Museu Nacional do Azulejo em Lisboa (HENRIQUES, 2007: 195), no Museu

Legenda

- Arquitectura Religiosa
- Arquitectura Civil
- Núcleos Museológicos



Municipal Dr. José Formosinho em Lagos, Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo em Évora¹⁰⁷ e ainda no Museu de Alberto Sampaio no Porto¹⁰⁸. Já nas colecções privadas a única na qual se verificou a existência deste padrão foi a Coleção Berardo, actualmente exposta em Estremoz (PLEGUEZUELO, 2020: 94).

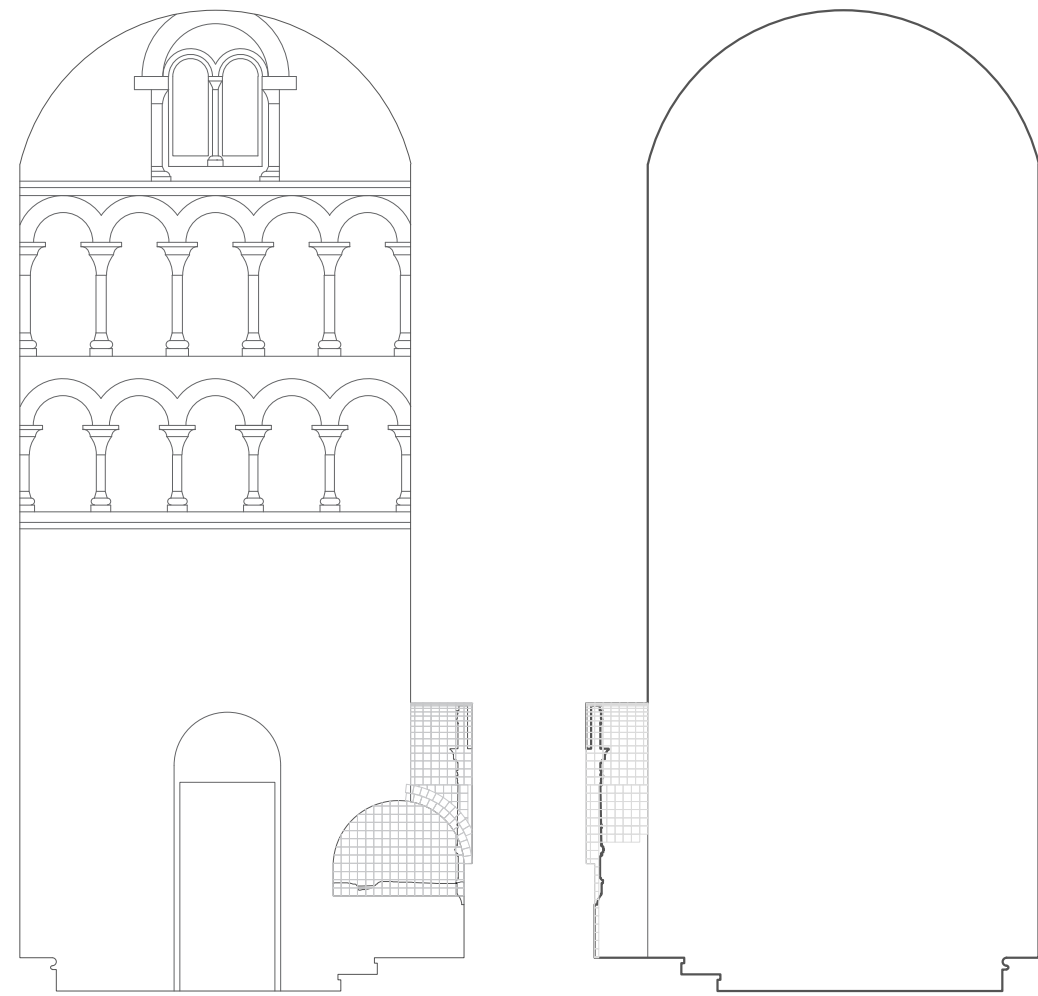
Este padrão encontra-se de forma muito esporádica no local de estudo, estando resumido a nove exemplares. O túmulo de D. Egas Fafes tem duas quadras aplicadas no arco interno, estando o outro exemplar sob o arco central do Altar de Nossa Senhora da Conceição.

¹⁰⁶ - Identificados e actualmente em estudo pelo arqueólogo Vítor Rafael de Sousa.
¹⁰⁷ - Código de Inventário, “IME 1660”, consultado na página <https://tinyurl.com/3vfwwt7>, no dia 19 de Abril de 2022.
¹⁰⁸ - Código de Inventário, “MAS A 11”, consultado na página <https://tinyurl.com/4he84zdr>, no dia 19 de Abril de 2022.

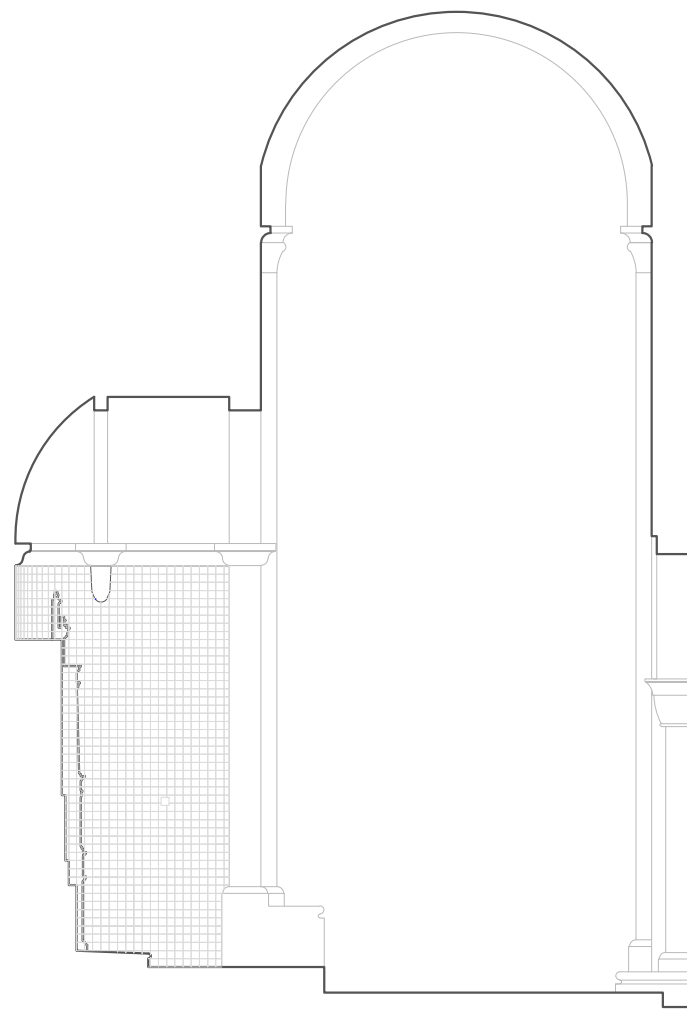
Fig. 341: frontal de uma das mesas de altar laterais da Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Évora monte, no qual o Padrão 29 é utilizado na quase totalidade do painel.

Fig. 342: interior do túmulo de D. Egas Fafes contendo uma quadra do Padrão 19 para preencher o interior de um dos “falsos” caixotões.

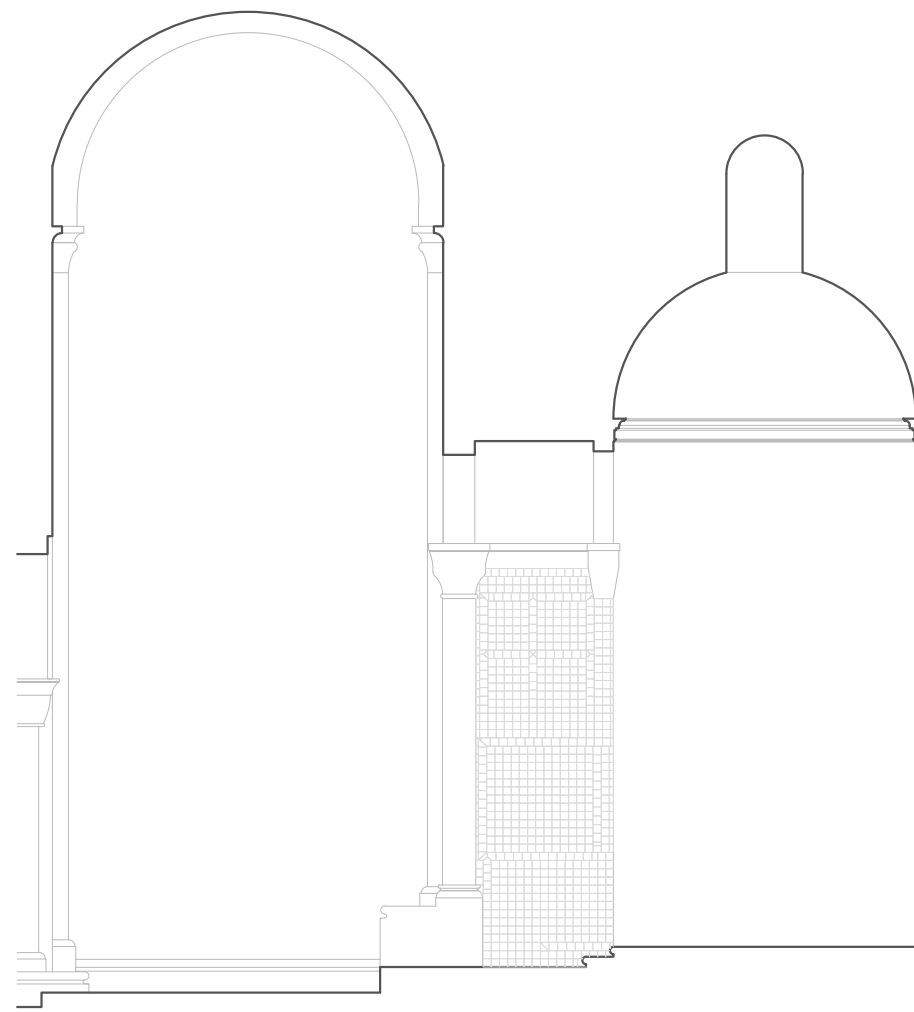




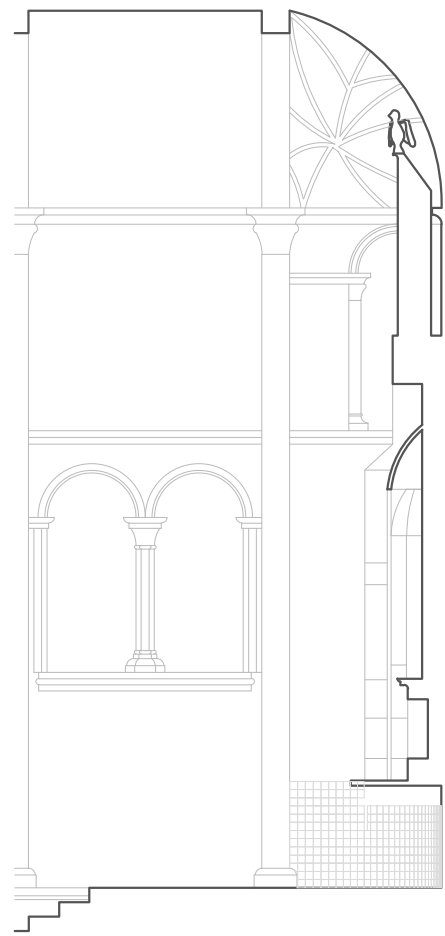
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



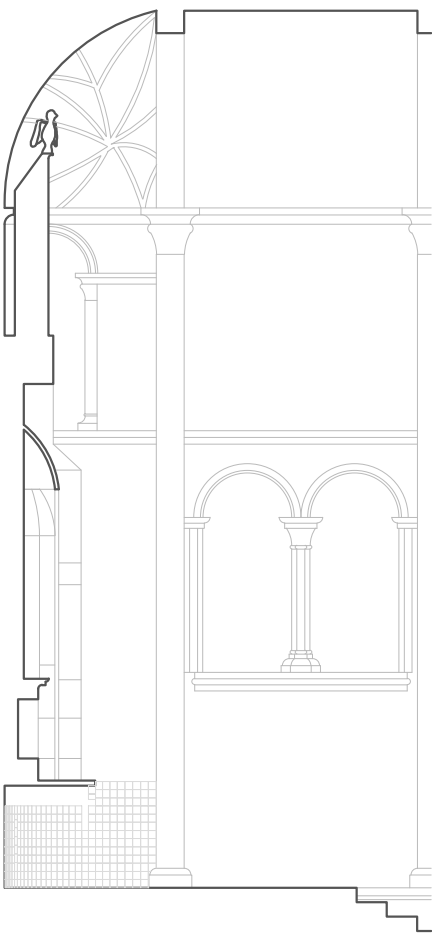
Altar de São Pedro



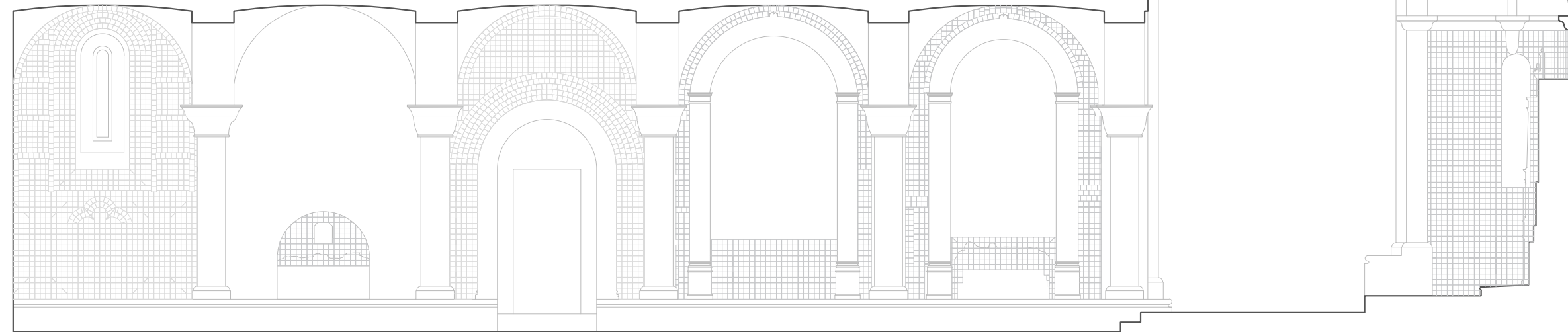
Altar do Santíssimo Sacramento



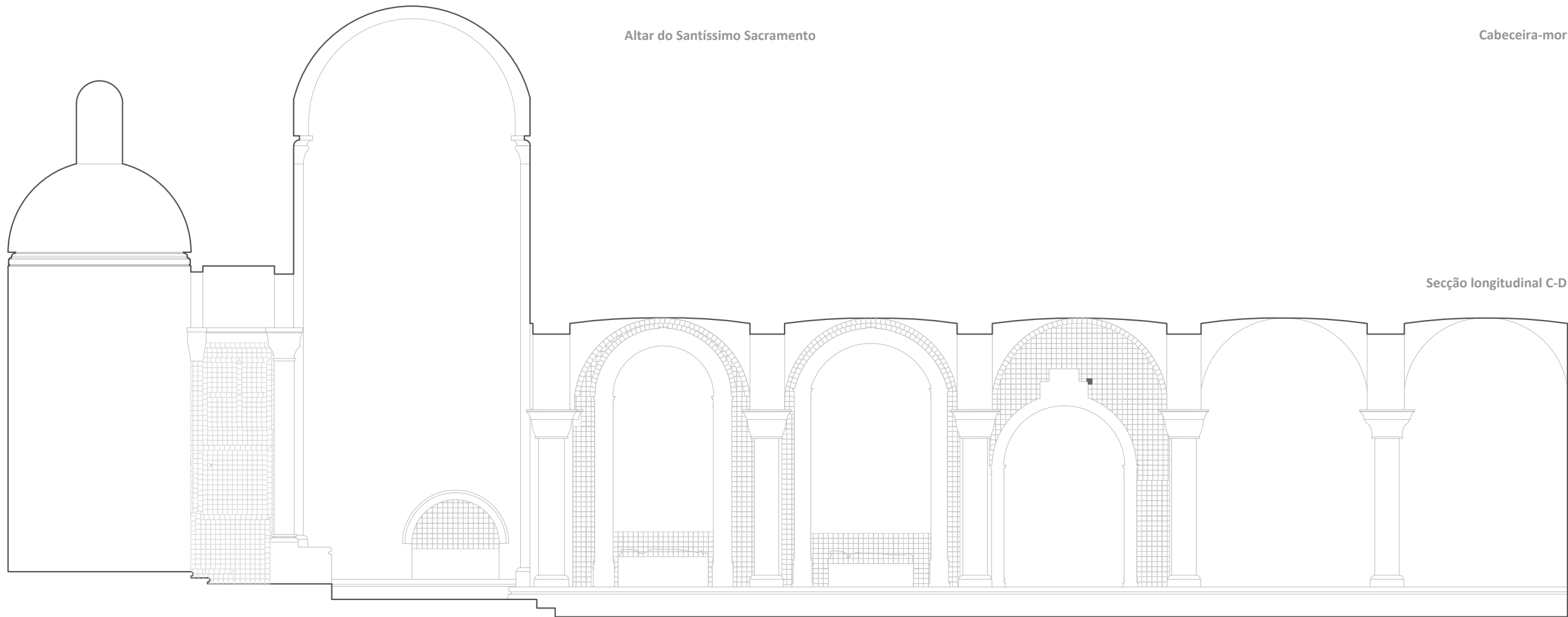
Cabeceira-mor

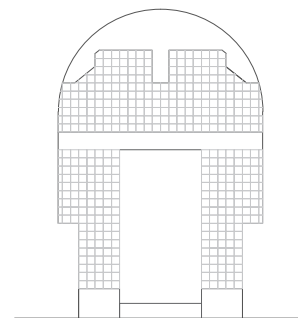


Secção longitudinal A-B



Secção longitudinal C-D





Pavimento da Capela de São Pedro



Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



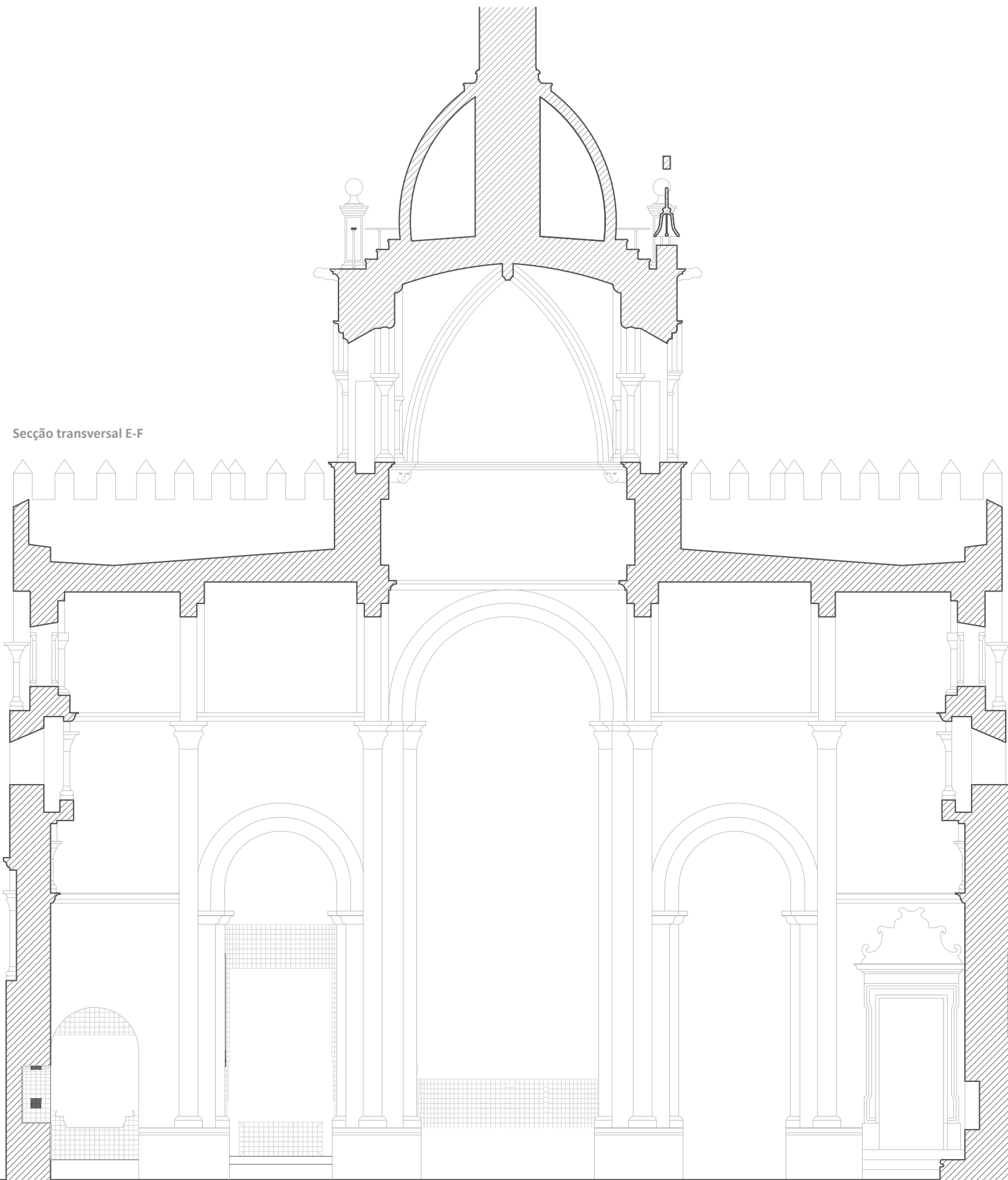
Cobertura do Altar de Santa Clara



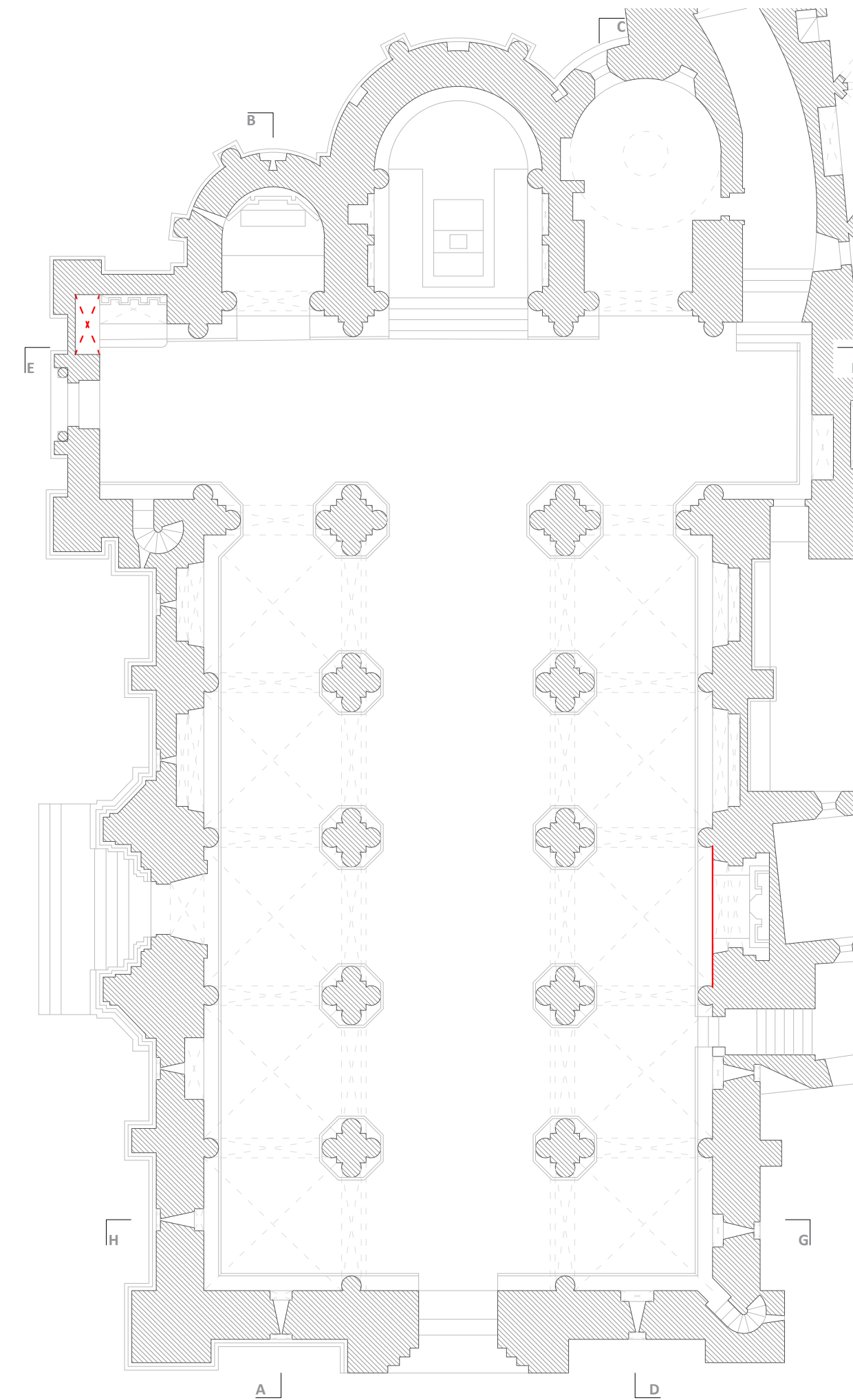
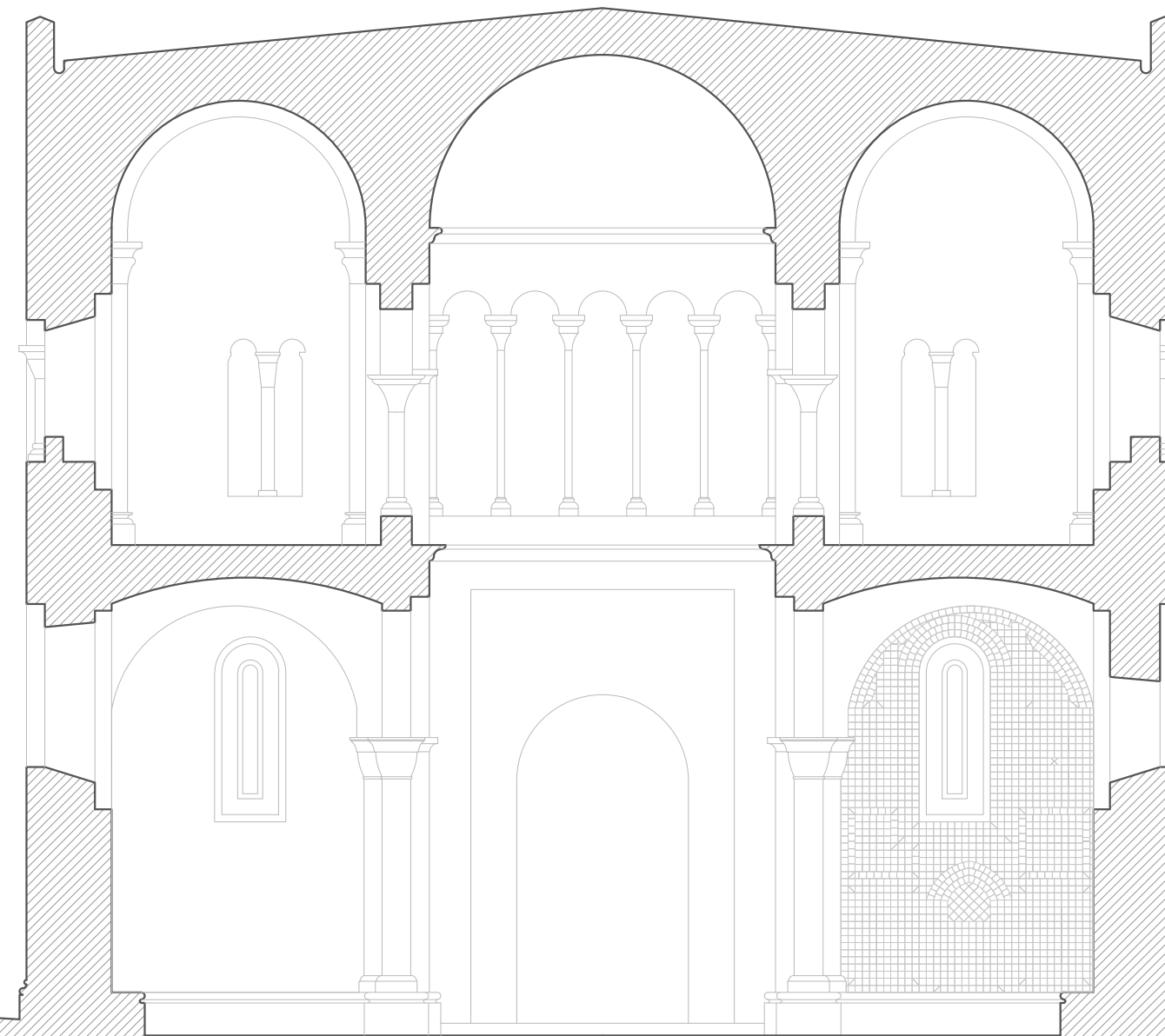
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins

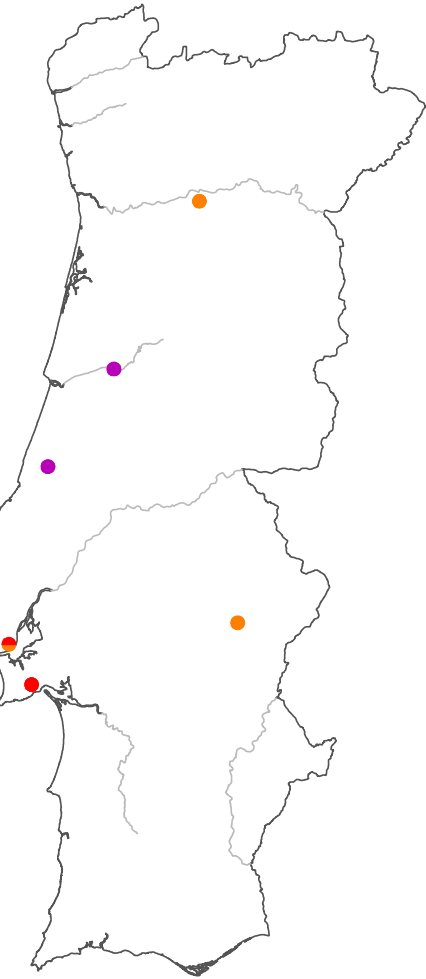
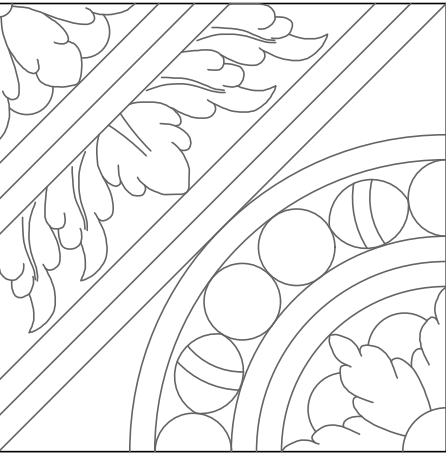
0 1 5m

Secção transversal E-F



Secção transversal G-H





Fazendo um cruzamento entre duas formas primordiais da geometria, a circunferência e o quadrado, este padrão cria um cruzamento entre ambos que se vai desenvolvendo numa estrutura de 2x2. Cada uma destas formas é representada por uma moldura que é internamente decorada por motivos geométricos ovóides e elementos fitomórficos, tendo ambos os centros preenchidos com florões. Em termos cromáticos todo o fundo é pintado a branco, os florões a verde, azul e melado, e as molduras a azul e melado.

A aplicação deste padrão é muito escassa, podendo-se considerar como rara e da qual o único local onde foi identificado *in situ* em contexto religioso é um pequeno pavimento no Convento de Nossa Senhora da Piedade de Santa Cruz, no Funchal (GONÇALVES, 2019: 180). Na Igreja de Nossa Senhora da Luz em Maceira, há registo de terem existido exemplares deste padrão, ainda que não se tenha conseguido averiguar de que forma é que estavam colocados, ou se ainda se conservam.

Em território continental, e associado à arquitetura civil, foram identificados alguns exemplares na Quinta da Bacalhoa em Azeitão (RASTEIRO, 1895: Fig.7), bem como alguns fragmentos provenientes das escavações arqueológicas do Castelo de São Jorge em Lisboa.

No Museu Nacional do Azulejo em Lisboa (HENRIQUES, 2007: 195) encontram-se alguns exemplares de proveniência desconhecida. No caso do Museu de Lamego os azulejos aí expostos são provenientes da Sé Velha de Coimbra¹⁰⁹.

A Colecção Berardo também expõe um painel com este padrão, ainda que se ignore a sua origem (PLEGUEZUELO, 2020: 101).

Os 76 azulejos que apresentam esta decoração estão distribuídos em três pontos do local de estudo, nomeadamente, Altar de Santa Úrsula, Capela de São Pedro e Altar de Nossa Senhora da Conceição. No primeiro caso, existem quatro quadras colocadas no painel central e aplicadas de forma ortogonal e simétrica entre si. No segundo exemplo, a aplicação é mais irregular estando várias quadras aplicadas de forma dispersa ao longo da parede direita. No terceiro, e último caso, foram registadas algumas quadras aplicadas junto à abóbada, distribuídas numa fiada horizontal e num pequeno tapete.

¹⁰⁹ - Código de Inventário, “598”, consultado na página <https://tinyurl.com/366d9nax>, no dia 19 de Abril de 2022.

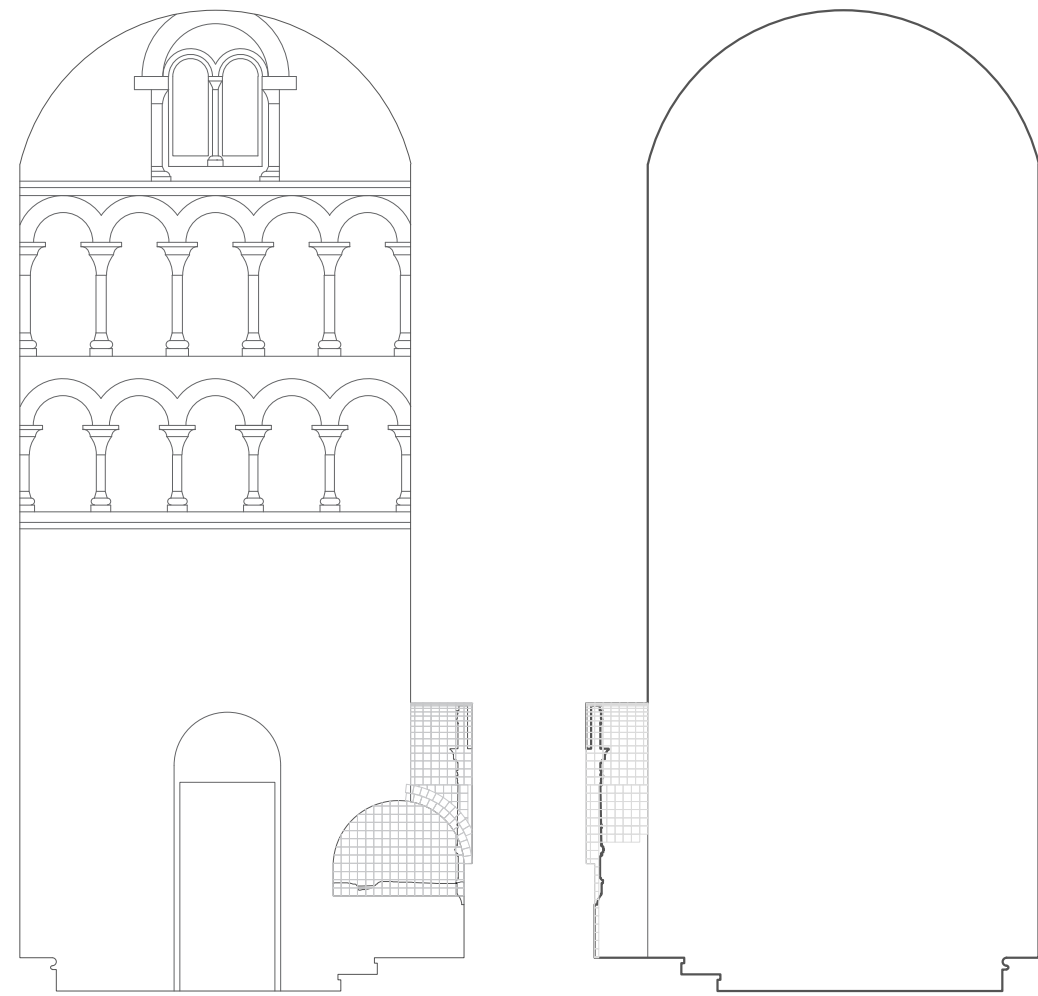
Legenda

- Arquitetura Religiosa
- Arquitetura Civil
- Núcleos Museológicos

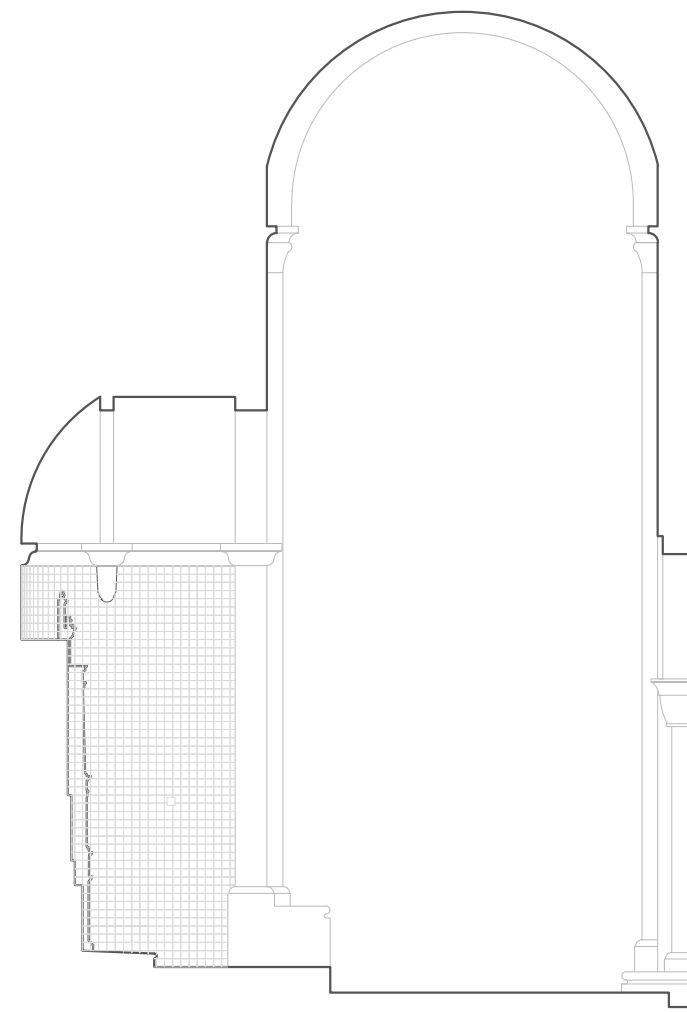


Fig. 343: quadra do Padrão 30 que actualmente se conserva em colecção privada na zona de Lisboa

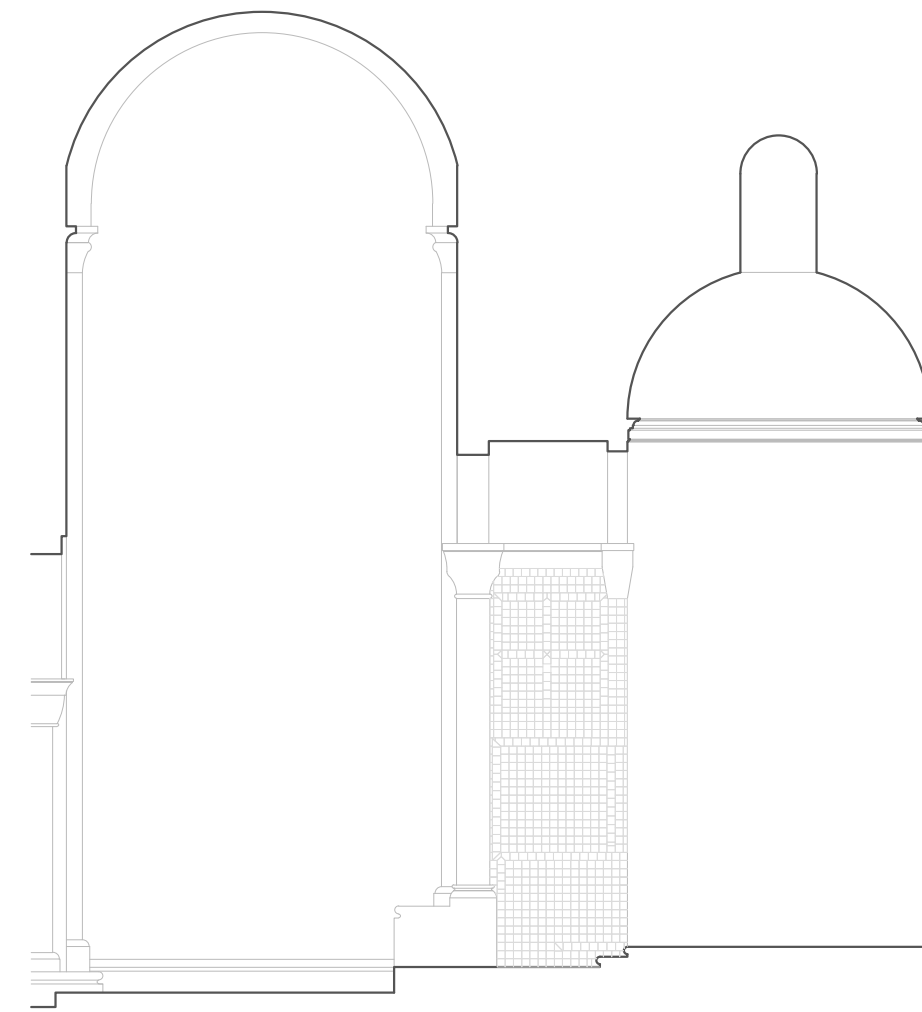
Fig. 344: painel superior do Altar de Nossa Senhora da Conceição, na Sé Velha de Coimbra, que contém algumas quadras do Padrão 30, que se podem observar junto à abóbada do lado esquerdo.



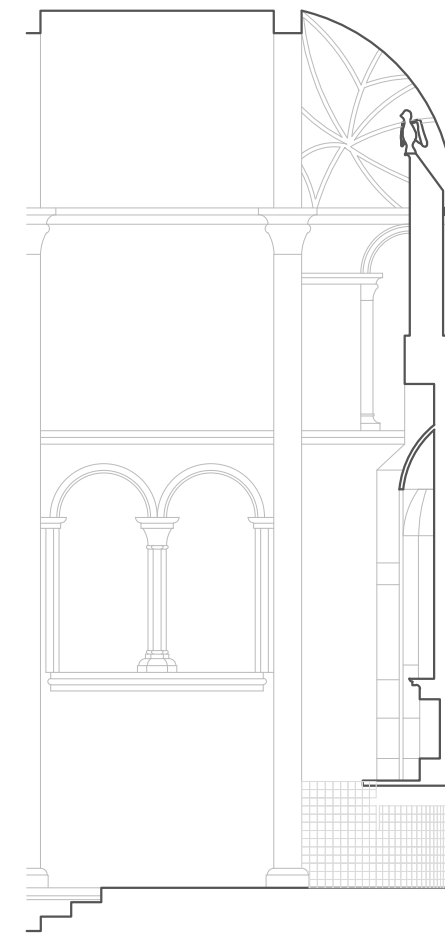
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



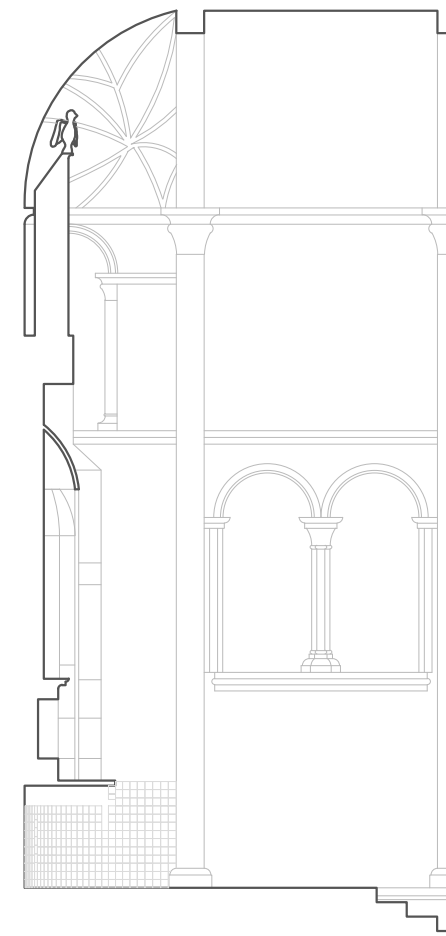
Altar de São Pedro



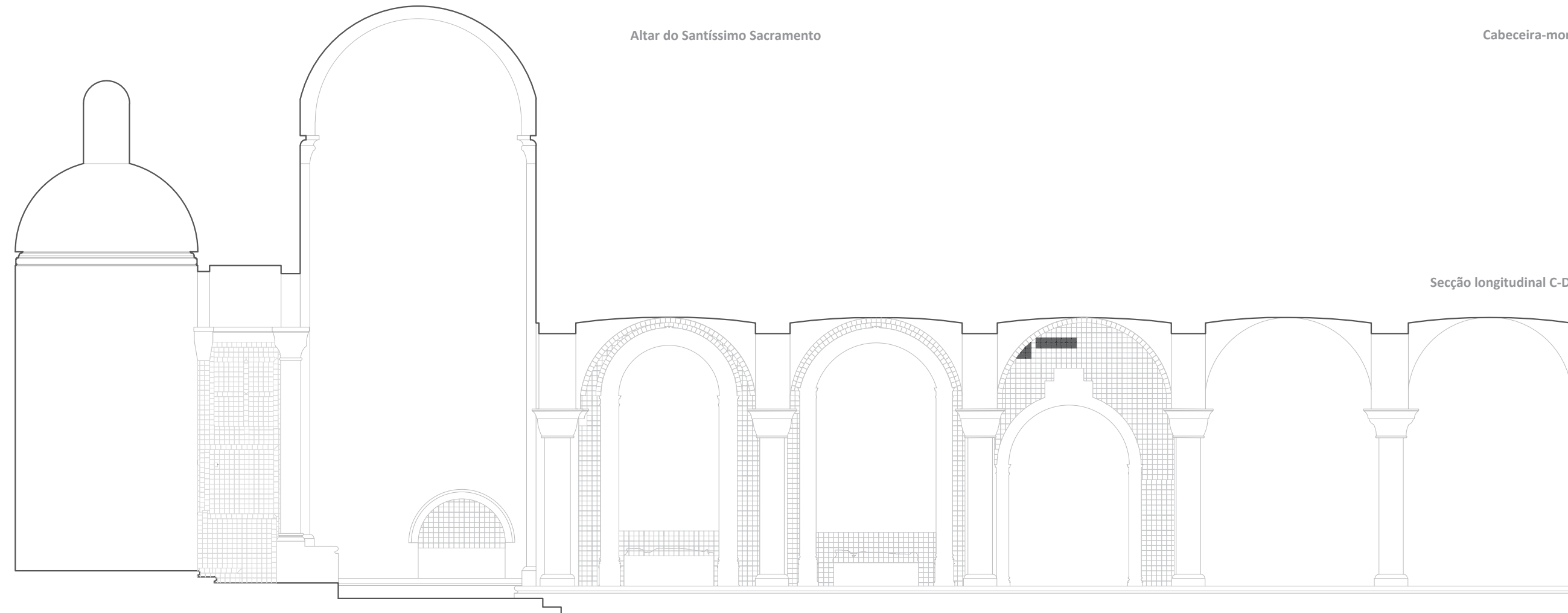
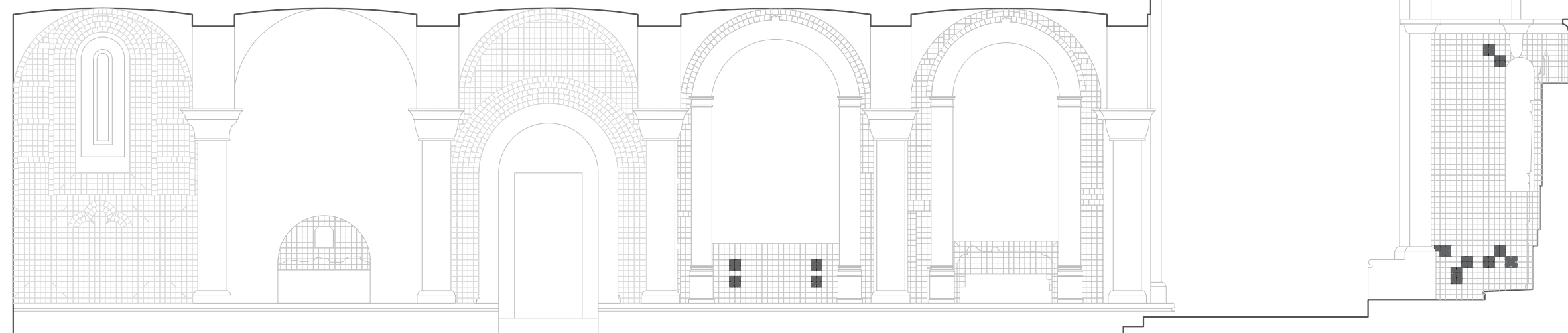
Altar do Santíssimo Sacramento



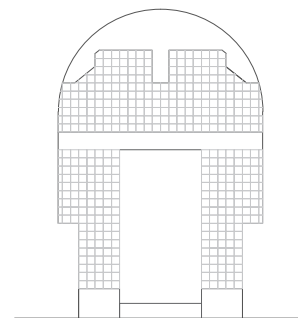
Cabeceira-mor



Secção longitudinal A-B

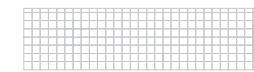


Secção longitudinal C-D



Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



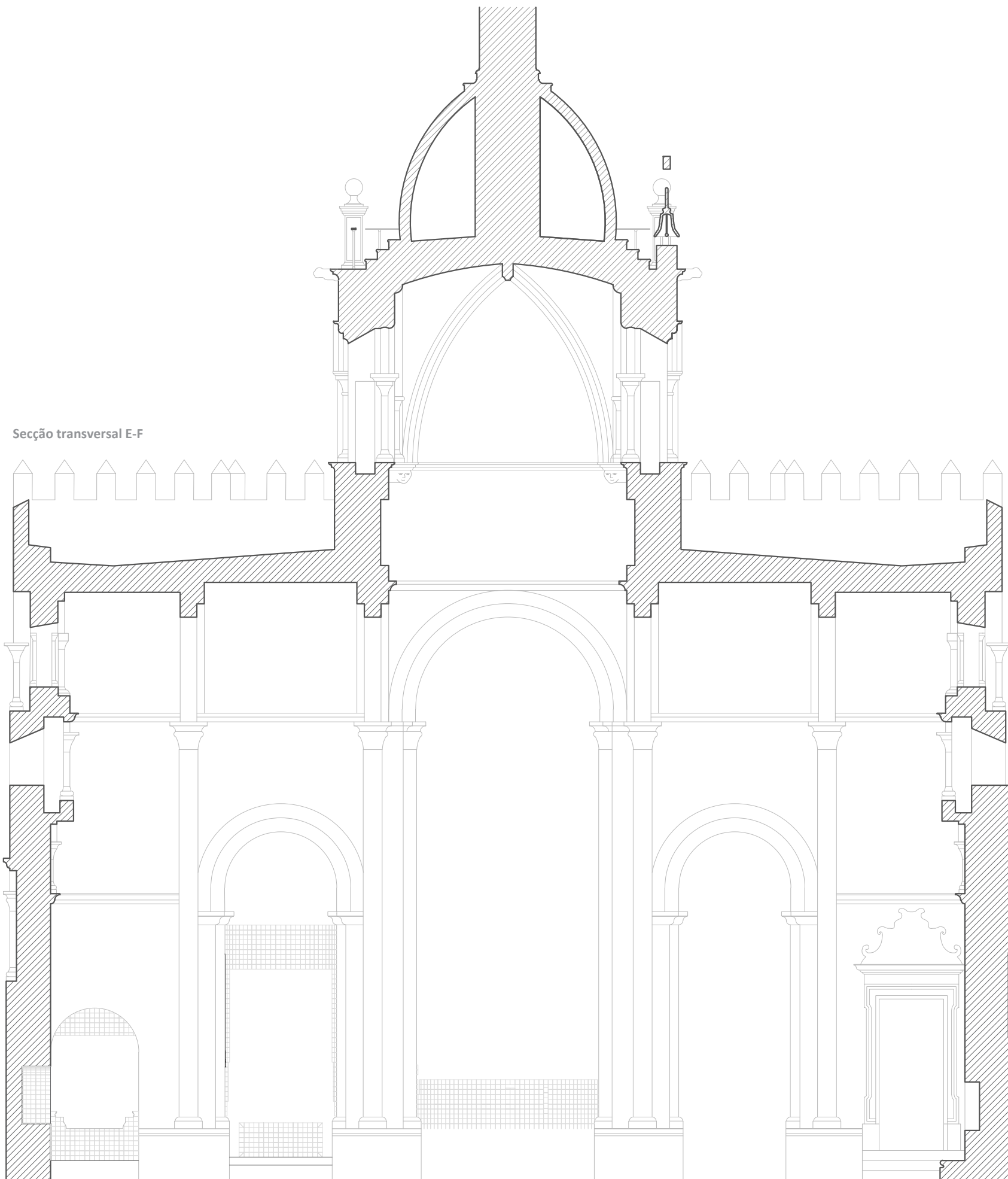
Cobertura do Altar de Santa Clara



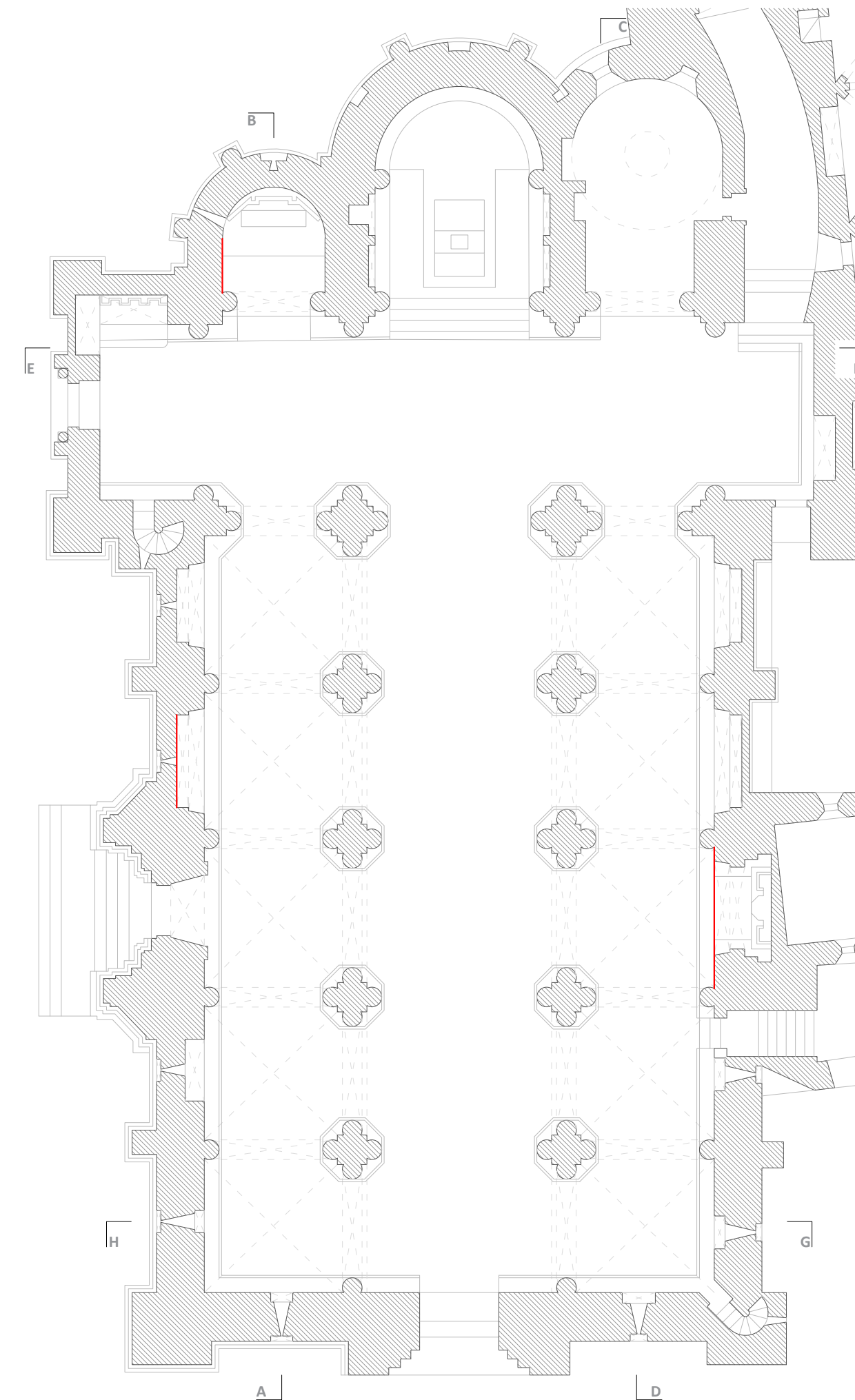
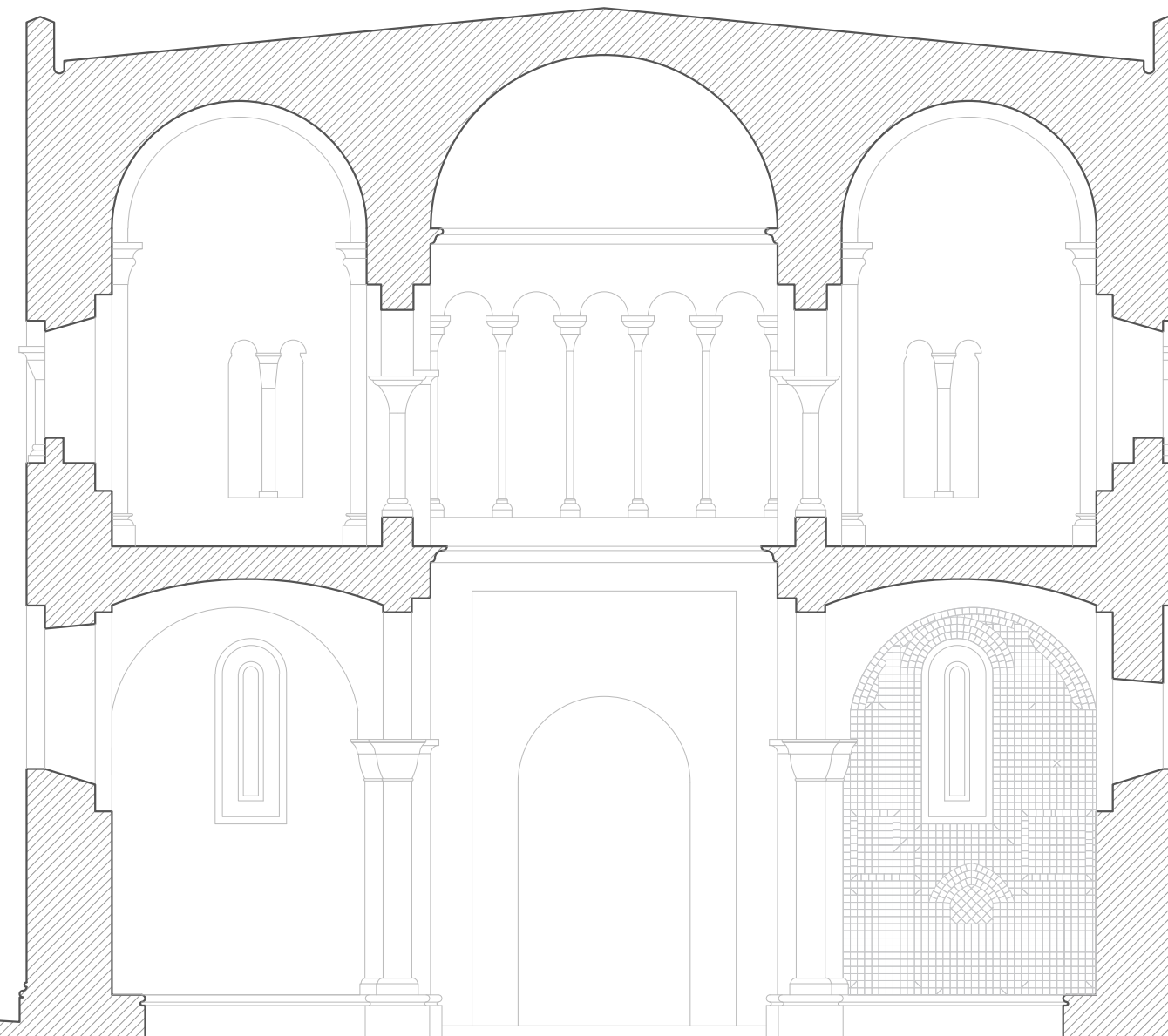
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins



Secção transversal E-F



Secção transversal G-H



0 1 5m



Através de uma moldura quadrilobada que se desenvolve ao longo de quatro azulejos, este padrão ganha uma leitura mais orgânica e vegetalista. Tanto o centro como os cantos são preenchidos por elementos vegetais que se desenvolvem de forma a preencherem os espaços vazios. Com uma moldura pintada em tons de castanho e melado, e os elementos vegetais pintados a verde, este padrão estabelece uma forte conexão com os elementos fitomórficos. Sendo um padrão tipicamente sevilhano, foi comprovada arqueologicamente a sua manufaturação no atelier do Francisco Niculoso Pisano (PLEGUEZUELO, 1992: 184).

Em termos de arquitectura religiosa, o primeiro exemplo digno de referência é o já citado Convento de Jesus em Setúbal que contém um expressivo conjunto deste padrão aplicado na mesa de altar da capela-mor (GONÇALVES, 2019: 196). Numa invulgar metodologia de aplicação, a Igreja do Salvador em Torres Novas contém vários exemplares deste padrão aplicados numa mesa de altar, o que torna este caso diferente dos restantes é o facto de estarem misturados com azulejos do século XVII (GONÇALVES, 2019: 198). Também no caso da Igreja de Santa Maria em Marvão este padrão encontra-se aplicado num rodapé e misturado com azulejos do século XVII o que sugere tratar-se de um reaproveitamento. No Convento do Bom Jesus de Valverde em Évora, vários exemplares estão aplicados nas costas de um banco na zona de entrada do mesmo (GONÇALVES, 2019: 168). Na Igreja Paroquial de Santa Madalena, na Igreja Matriz de Santo Eusébio em Aguiar da Beira, na Capela de São Pedro em Seia, Capela de Nossa Senhora da Alegria em Aveiro, Igreja de Nossa Senhora da Oliveira em Sobral da Abelheira ¹¹⁰ e ainda na Capela de Nossa Senhora da Graça em Varziela, foram registados vários exemplares deste padrão. Recolhidos em contexto arqueológico, vários fragmentos com esta decoração foram exumados do Convento das Bernardas em Tavira (QUEIROZ, MANTEIGAS, 2018: 204). Alargando a zona de estudo para a região autónoma dos Açores, na Vila de Lagoa em São Miguel foi identificada uma mesa de altar, na Ermida de Nossa Senhora dos Remédios, com um notável conjunto de azulejos desta tipologia aplicados em conjunto com outros padrões (MARTINS, 1980: 114).

Também no contexto da arquitectura civil foi grande a aceitação por este padrão, sendo os exemplares mais notáveis o Palácio Nacional de Sintra (SABO, FALCATO, 1998: 72) e o Palácio Nacional da Pena (PAIS, 2017: 138). Na Quinta da Bacalhoa em Azeitão, houve a escolha deste padrão para a aplicação em zonas exteriores, o que faz todo o sentido dada a tipologia decorativa



que apresenta (RASTEIRO, 1895: Fig.11). Na já referenciada Cisterna do Pombal em Góis, este padrão preenche todo o círculo exterior da rosácea que preenche a parede central da estrutura (GONÇALVES, 2019: 168). Na cidade de Évora, mais concretamente na Quinta do Paço de Valverde, no interior da Capela de São Teotónio existe um pavimento que integra fragmentos recortados deste padrão com lajes cerâmicas não vidradas. Na mesma cidade existem exemplares presentes no Palácio Cordovil, ainda que não se tenha a certeza sobre a sua proveniência. Em Alpiarça, mais concretamente na Casa dos Patudos foram identificados exemplares com este padrão que, possivelmente, terão vindo da Sé Velha de Coimbra. Na cidade de Lisboa e recolhidos em contexto arqueológico, foram identificados exemplares associados ao Palácio dos Condes de Penafiel (BARGÃO, FERREIRA, 2017: 177).

No campo da museografia, a cidade onde foi possível identificar mais locais foi no Museu Nacional do Azulejo ¹¹¹ e no Núcleo museológico do *Aurea Museum* que expõe exemplares recolhidos durante as intervenções arqueológicas que aí se realizaram. Na cidade do Porto o Banco de Materiais guarda vários exemplares provenientes de diferentes pontos da cidade, bem como o Museu de Alberto Sampaio ¹¹². No actual Museu de Lamego guardam-se vários exemplares que vieram da nave lateral esquerda da Sé Velha de Coimbra ¹¹³. Tanto no caso do Museu de Aveiro ¹¹⁴, no Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo em Évora (BORGES, 2017: 9), como no Museu Francisco Tavares Proença Júnior em Castelo Branco ¹¹⁵, guardam exemplares deste padrão, ainda que sem qualquer informação sobre o seu local de origem.

Dentro do grupo das colecções privadas as duas que acolhem exemplares desta tipologia são a Colecção Berardo (PLEGUEZUELO, 2020: 92) e a Colecção António Macedo Ramalho de Ortigão (LOPES, 2018: 35).

Tendo uma quantidade bastante expressiva de 705 exemplares identificados no local de estudo, este padrão encontrou-se aplicado em praticamente todas as superfícies azulejares, tendo-se apresentado uma tendência para as aplicações em quadras. O primeiro painel do lado esquerdo da porta de entrada é um exemplo disso, ao ter duas quadras aplicadas ao centro das duas composições superiores. No segundo painel a lógica de aplicação é exactamente a mesma, tendo-se colocado quatro quadras no centro das duas composições inferiores.



Fig. 347: frontal de altar da Ermida de Nossa Senhora dos Remédios, em Remédios nos Açores, cujo painel é praticamente coberto por quadras do Padrão 31, tendo aos cantos azulejos monocolors.

Fig. 348: pequeno rodapé na Igreja de Santa Maria, em Marvão, datado do século XVII e que intercala azulejos desse período com exemplares do Padrão 31 (fotografia de Jorge Manuel Andres Correia).

No caso da Porta Especiosa a lógica de composição altera-se tendo-se utilizado este padrão como cercadura para contornar a curvatura da abóbada. É igualmente utilizado como tapete que se coloca de ambos os lados do cruzeiro. Tanto neste conjunto, como no seguinte, ou seja, no Altar de Santa Úrsula, aparecem alguns azulejos descontextualizados e que podem representar alterações posteriores. No Altar de Santo António existe uma fiada dupla horizontal composta por várias quadras que se localiza na zona interior do arco central, no entanto, do lado esquerdo encontra-se misturado com o padrão 32.

No túmulo de D. Egas Fafes um dos “falsos” caixotões está decorado com quadras deste padrão, da mesma forma que o Altar de Santa Clara tem a sua base preenchida com várias quadras intercaladas com o padrão 19. O Altar de São Pedro tem na sua parede lateral direita um painel com nove quadras. No caso do rodapé da capela-mor existem vários azulejos dispersos e colocados das mais variadas formas, não estabelecendo qualquer relação decorativa com os demais padrões.

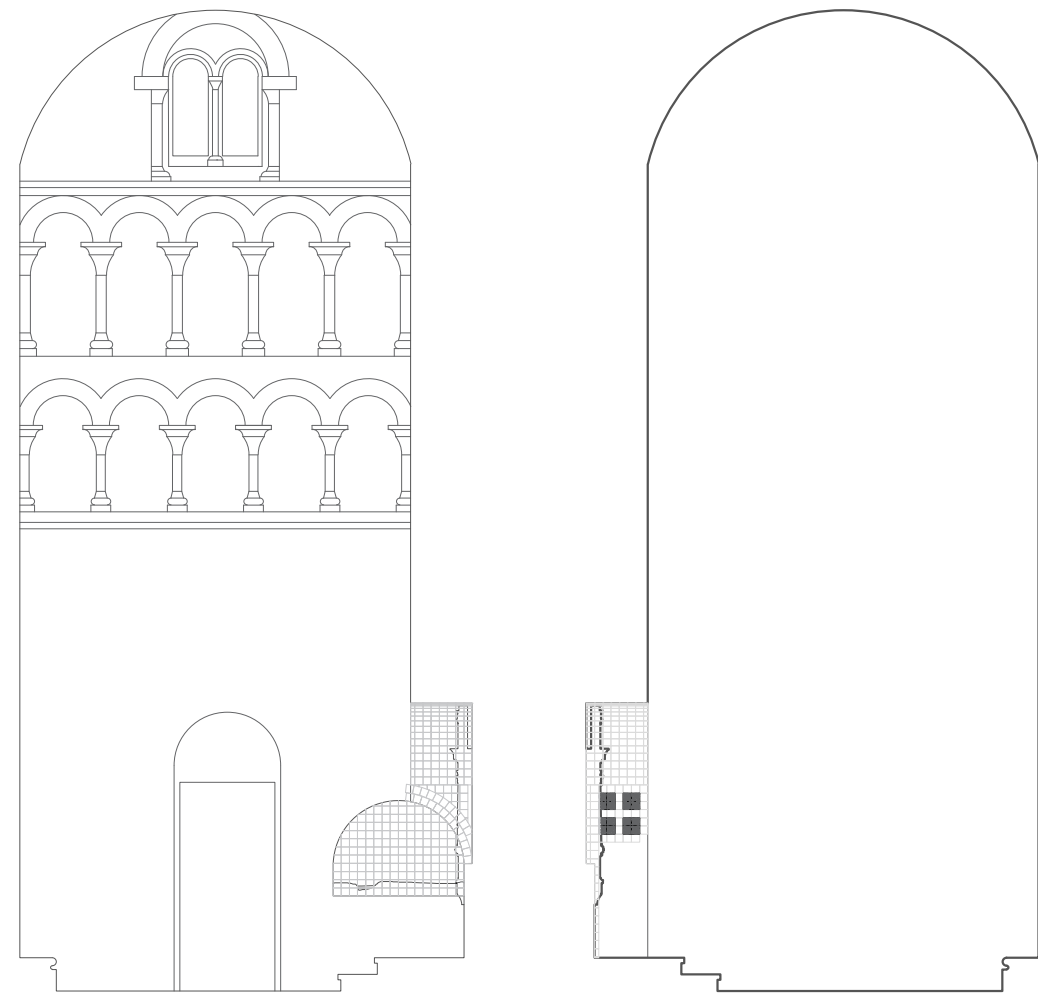
O Altar de São Miguel apresenta uma composição assimétrica, do seu lado esquerdo utiliza este padrão para formar dois tapetes, enquanto que tanto do lado direito, como ao centro, utiliza quadras que vão sendo intercaladas com outros padrões. Esta segunda solução é igualmente utilizada no Altar de São Cristóvão no qual curiosamente também utiliza as quadras tanto do seu lado direito, como ao centro. O Altar de Nossa Senhora da Conceição faz uma mistura entre ambas as soluções, tendo quadras aplicadas sob uma malha ortogonal na zona inferior do painel, reservando os tapetes para a zona superior.

¹¹⁰ - Identificados pelo arqueólogo Vítor Rafael de Sousa.
¹¹¹ - Código de Inventário, “MNAz 83 Az”, consultado na página <https://tinyurl.com/n293cw66>, no dia 19 de Abril de 2022.
¹¹² - Código de Inventário, “MAS A 5 (7)”, consultado na página <https://tinyurl.com/593xpeb6>, no dia 19 de Abril de 2022.
¹¹³ - Código de Inventário, “607”, consultado na página <https://tinyurl.com/2p98rhca>, no dia 19 de Abril de 2022.
¹¹⁴ - Código de Inventário, “154/Ea”, consultado na página <https://tinyurl.com/2p8ppns9>, no dia 19 de Abril de 2022.
¹¹⁵ - Código de Inventário, “42.1 MFTPJ”, consultado na página <https://tinyurl.com/4br2anch>, no dia 19 de Abril de 2022.

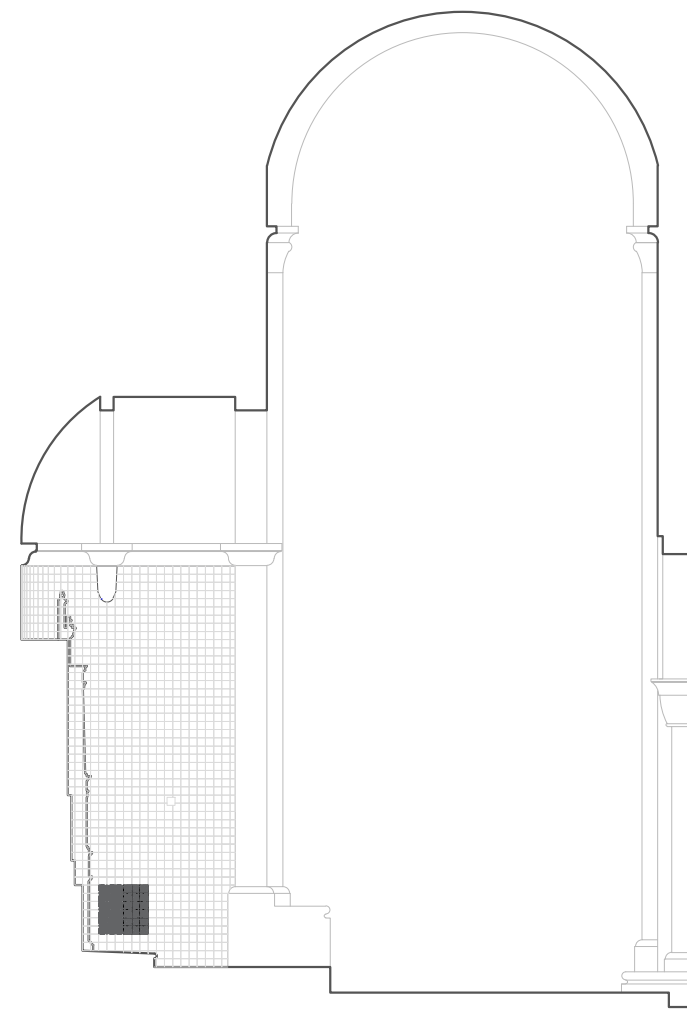


Fig. 349: painel que se encontra atrás do túmulo de D. Vataça Lascaris contendo alguns exemplares do Padrão 31, estando muito provavelmente associados a reaproveitamentos feitos durante a intervenção da década de 40 do século XX.

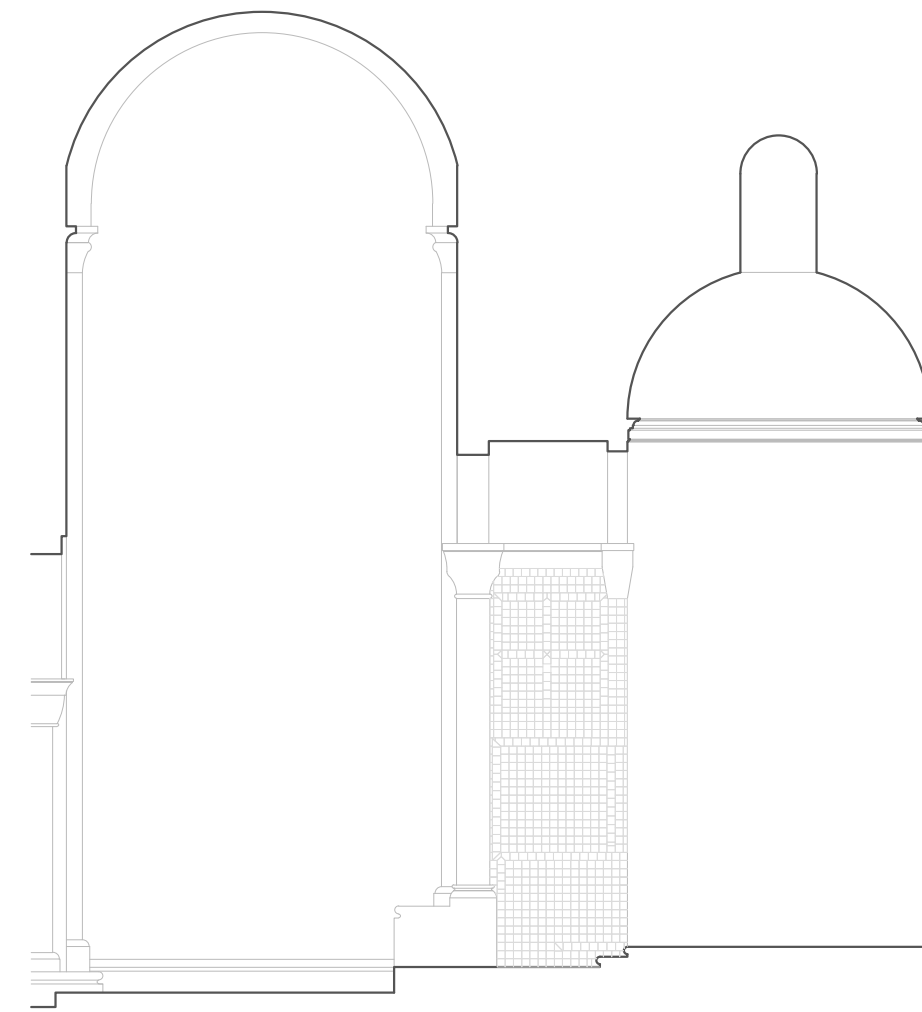
Fig. 350: pavimento da Capela de São Pedro no qual várias quadras do Padrão 31 são utilizadas para criar um ritmo decorativo.



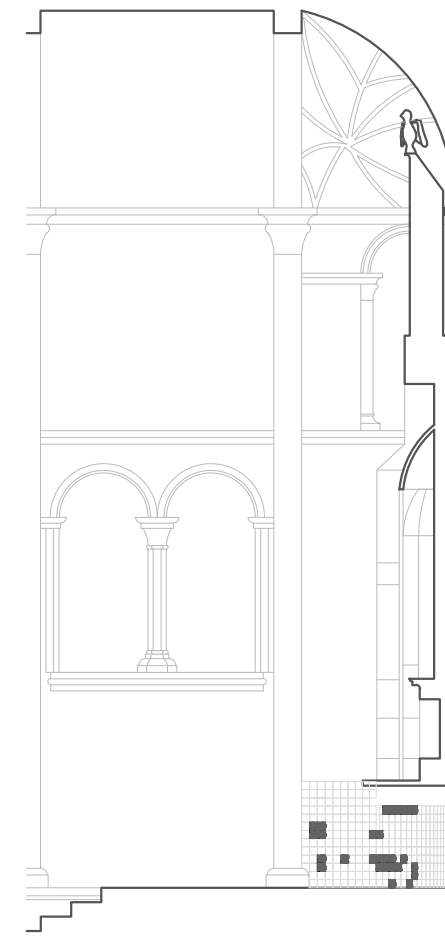
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



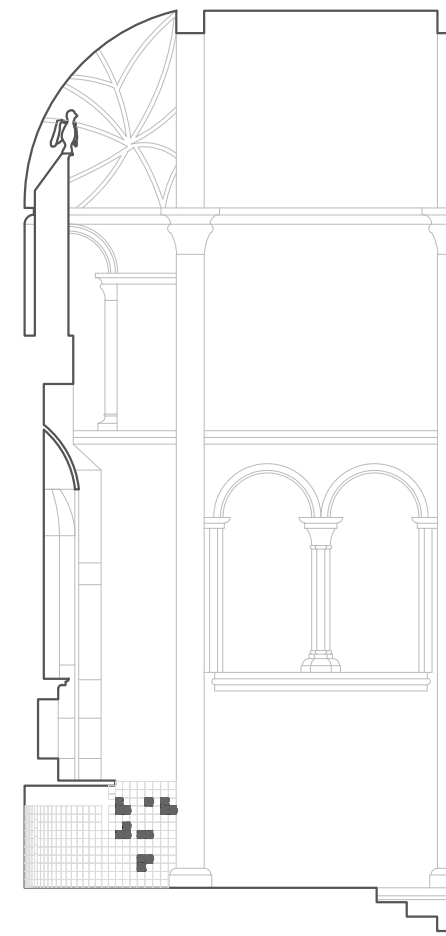
Altar de São Pedro



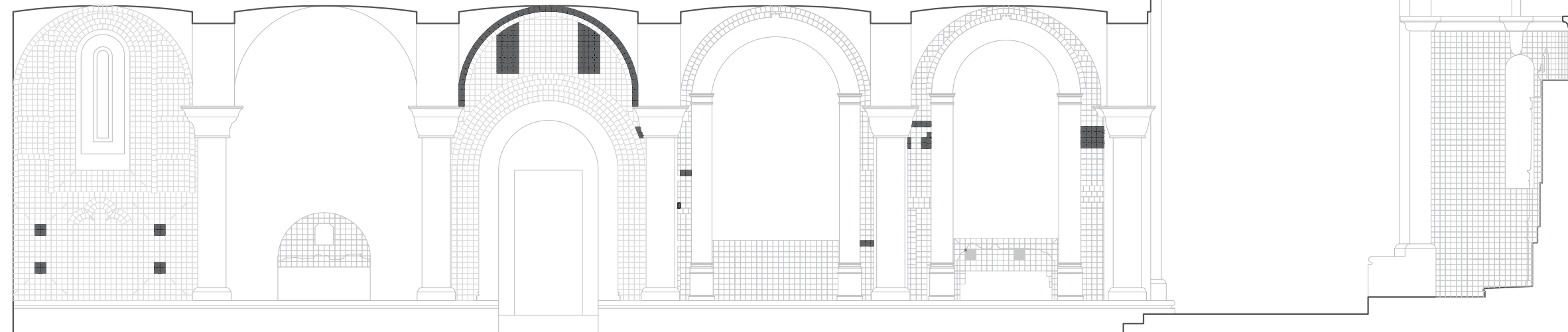
Altar do Santíssimo Sacramento



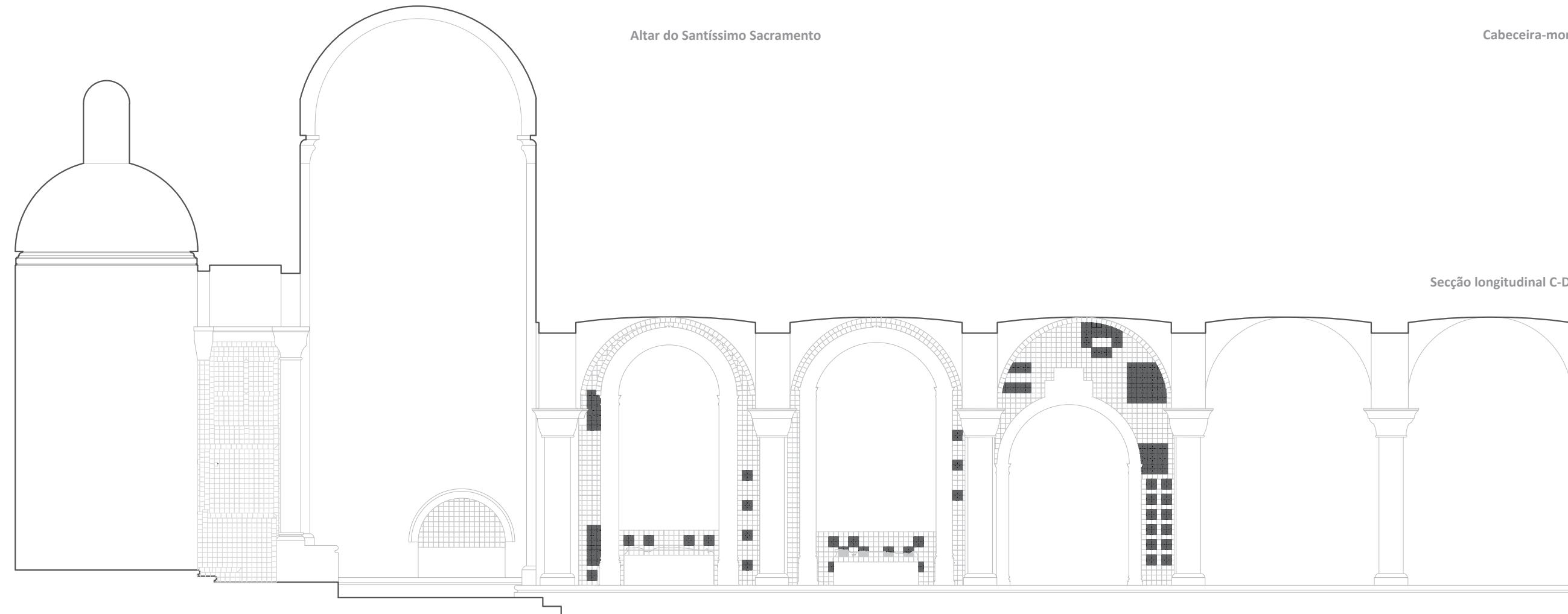
Cabeceira-mor

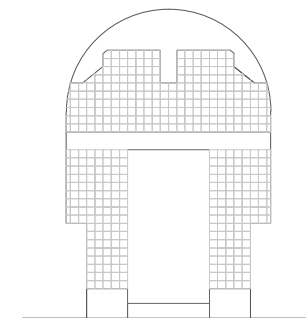


Secção longitudinal A-B



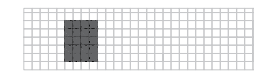
Secção longitudinal C-D





Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



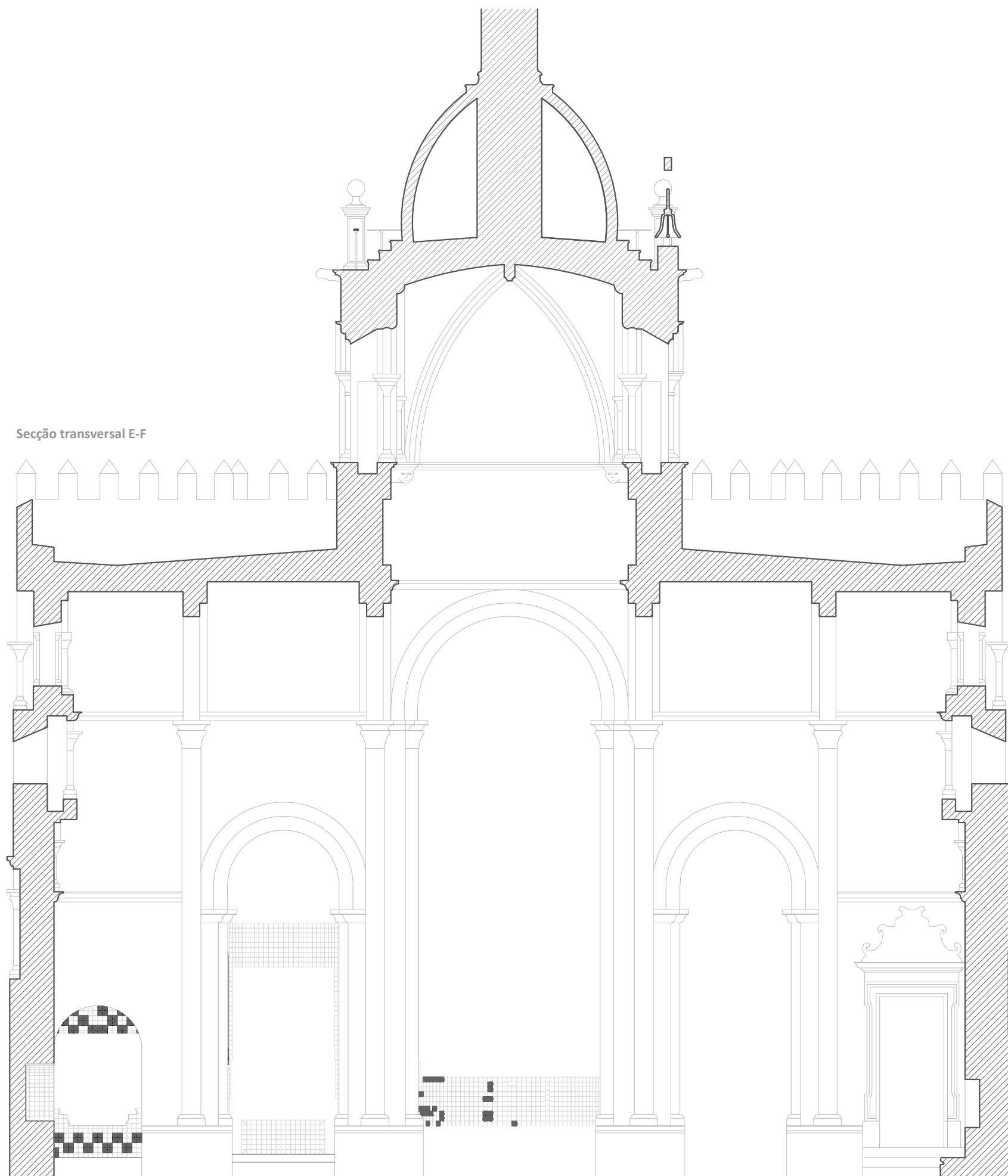
Cobertura do Altar de Santa Clara



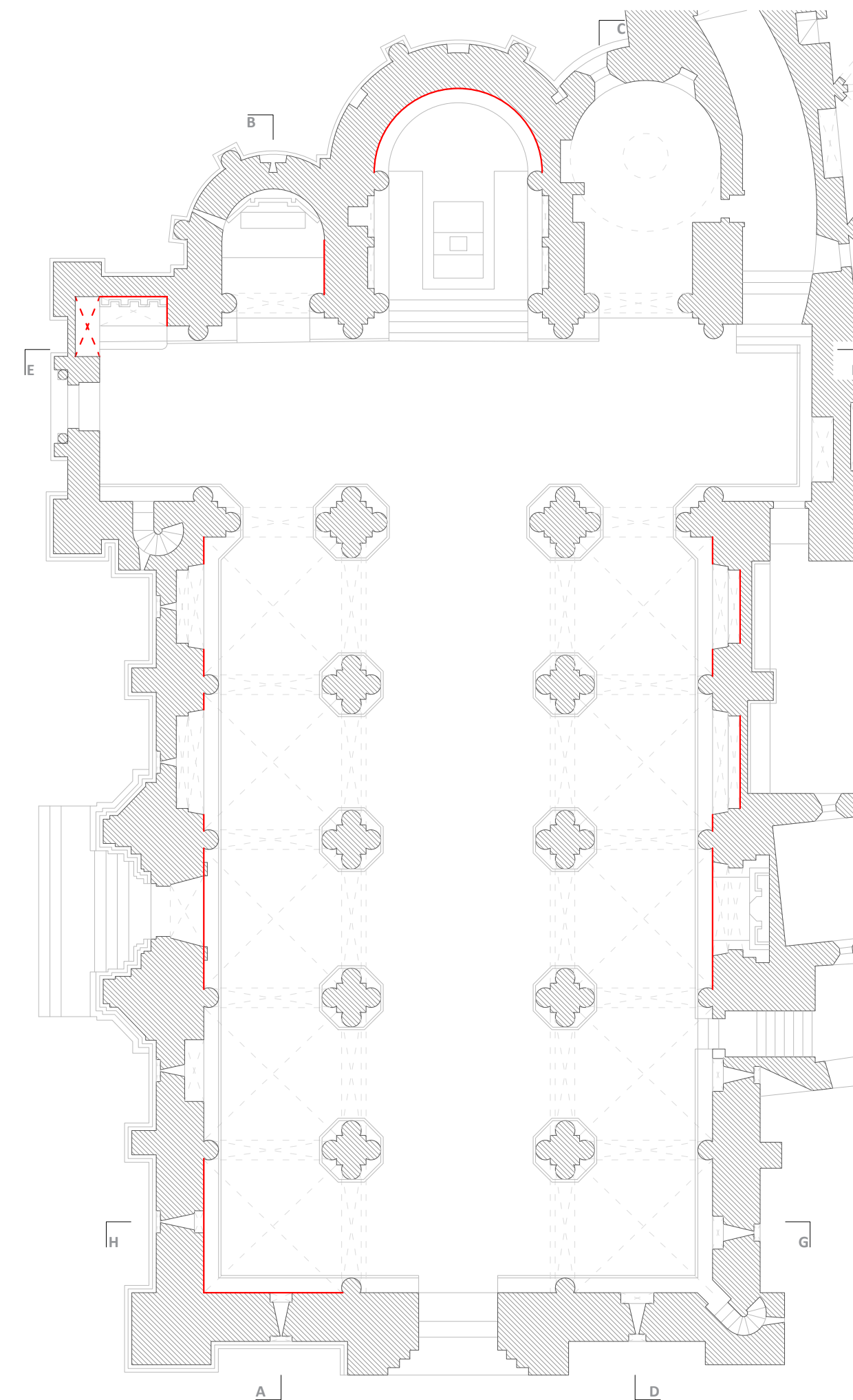
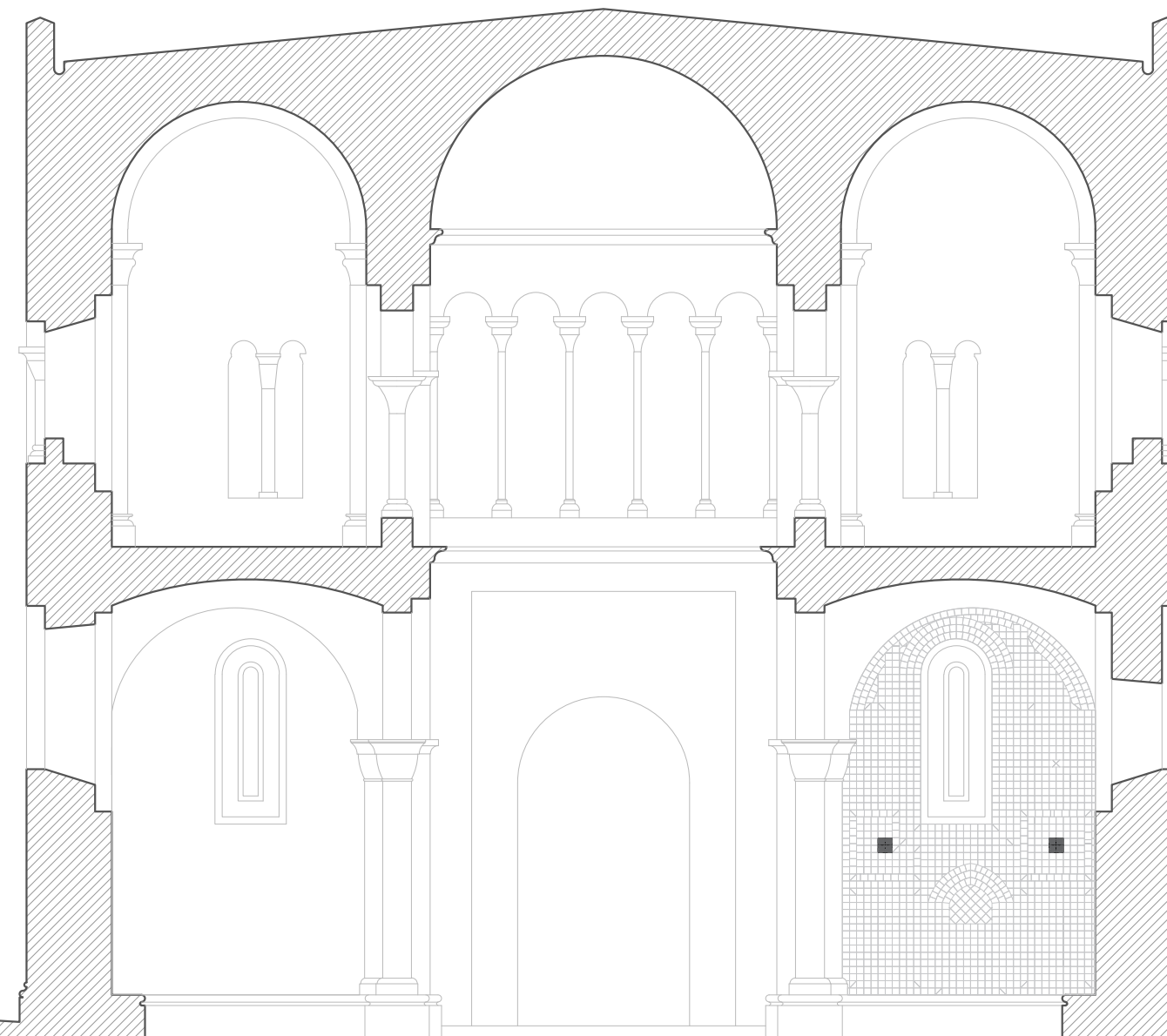
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins

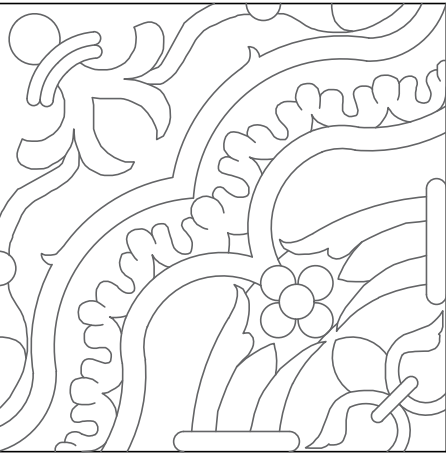


Secção transversal E-F



Secção transversal G-H





Desenho em tudo semelhante ao padrão 31 com a diferença de que ao centro em vez de ter um florão a fazer o preenchimento, tem uma grinalda de folhas e flores pintadas a verde.

Este padrão distingue-se dos demais, pois à excepção de alguns exemplares guardados no Museu de Alberto Sampaio no Porto ¹¹⁶, não foi possível identificar qualquer exemplar aplicado noutros edifícios.

Esta situação poderia sugerir tratar-se de um padrão feito especificamente para este local. Ainda que esta hipótese não deva ser excluída não parece ser a mais provável. Quando se tem em consideração que todos os restantes 36 padrões foram identificados, com mais ou menos frequência, então torna-se mais provável que ele também existisse noutros locais que, entretanto, desapareceram ou que este estudo simplesmente não conseguiu identificar.

Apesar de ter uma representação muito inferior ao padrão anterior, contando apenas com 189 exemplares, a forma como foi aplicado partilha muitas similaridades. O primeiro painel no qual foi identificado é o Altar de Santo António contando com uma fiada horizontal colocada a meia altura das colunas, bem como alguns exemplares que se encontram misturados com o padrão 31. A Capela de São Pedro é o exemplo mais representativo deste padrão, tendo 20 quadras aplicadas no pavimento, em ambos os patamares, e estando distribuídas de forma a serem os temas centrais de toda a composição. No rodapé da capela-mor existem vários exemplares colocados de forma dispersa e intercalando-se com o padrão 31, não tendo existido grande preocupação em diferenciá-los. O último exemplo é no Altar de São Cristóvão no qual existem três quadras colocadas de forma a relacionarem-se com o padrão 31, mostrando uma grande simbiose entre ambos.

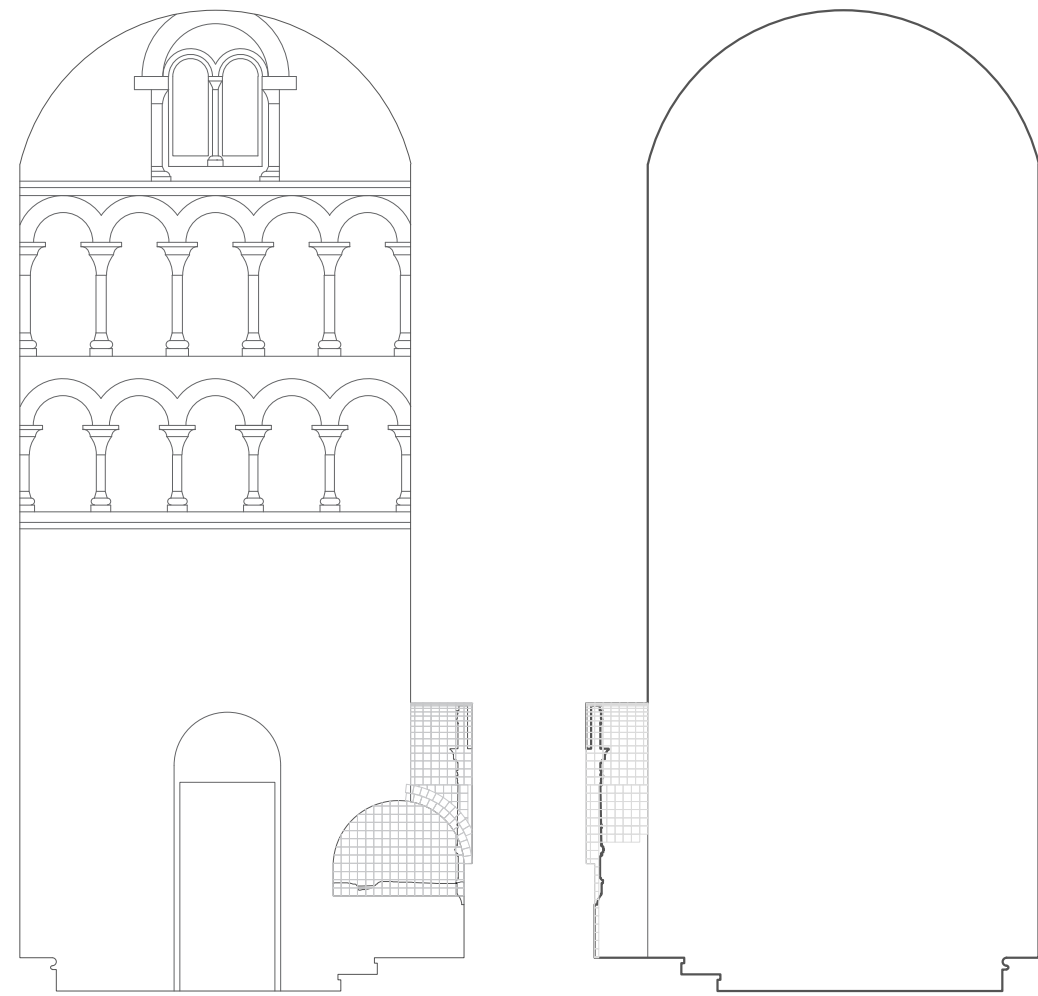
¹¹⁶ - Código de Inventário, “MAS A 4 (4)”, consultado na página <https://tinyurl.com/25j346kt>, no dia 19 de Abril de 2022.

Fig. 351: nicho do Palácio Sub-Ripas, em Coimbra, que tem algumas quadras do Padrão 32 reaproveitadas, e tendo como proveniência a Sé Velha.

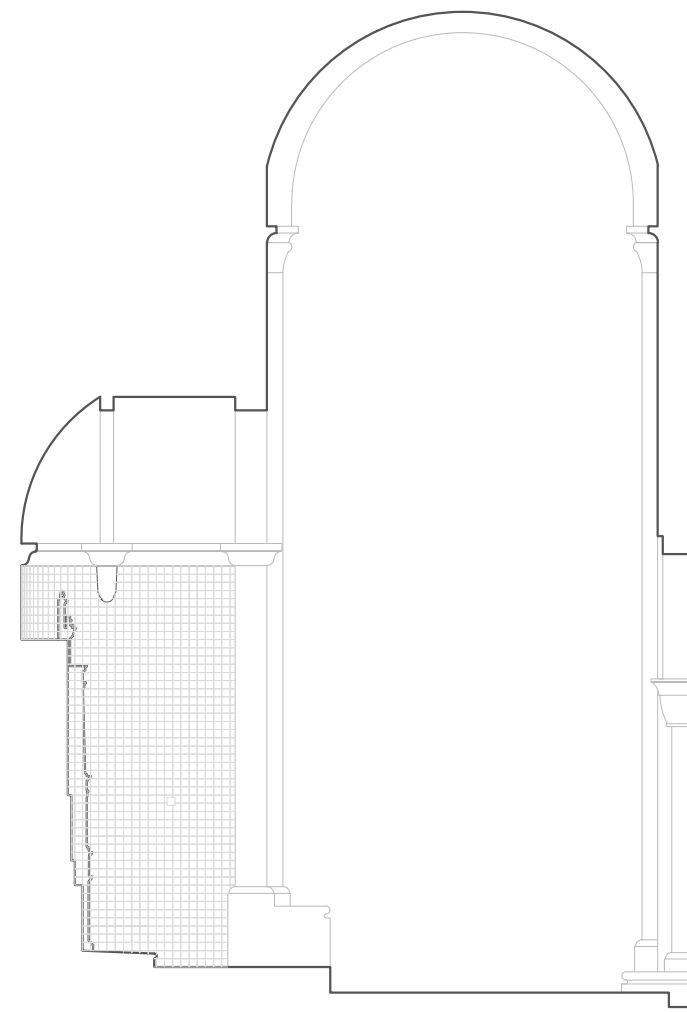
Fig. 352 e 353: registos do rodapé da capela-mor que contém várias quadras do Padrão 32 incorporadas no meio de outros azulejos e aplicadas de forma pouco regular.

- Legenda
- Arquitectura Religiosa
 - Arquitectura Civil
 - Núcleos Museológicos

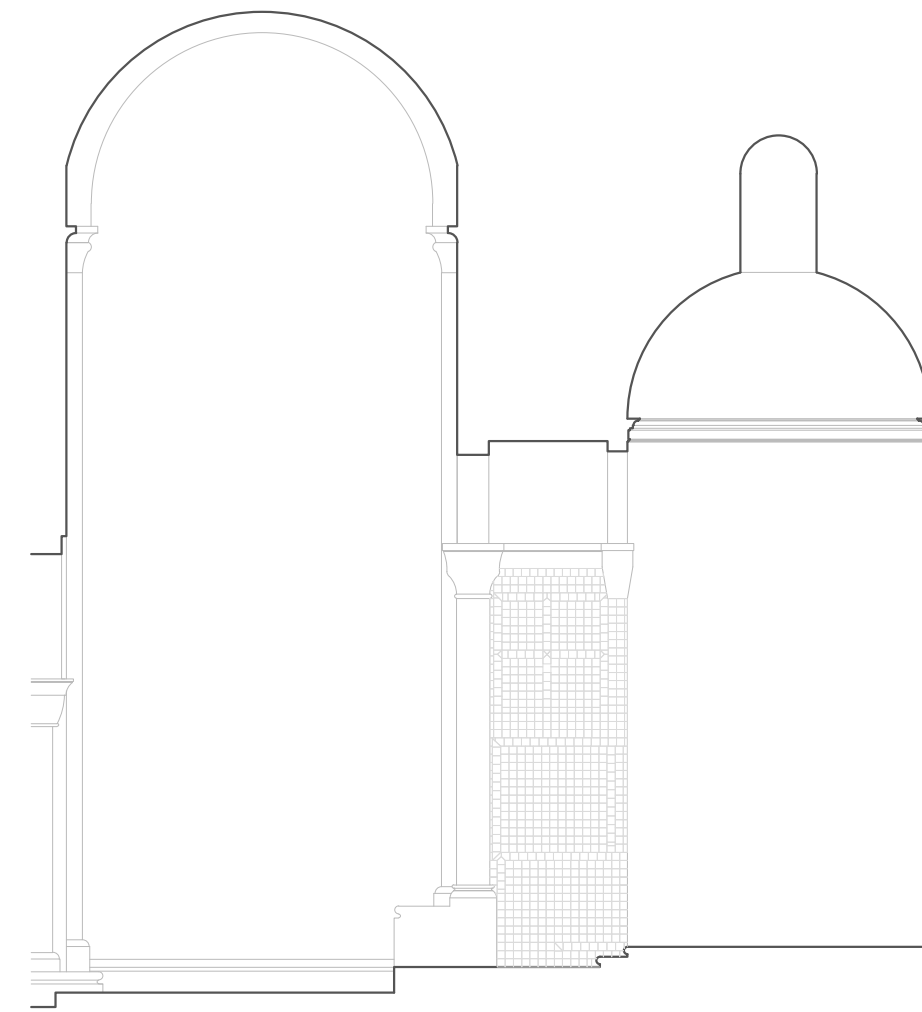




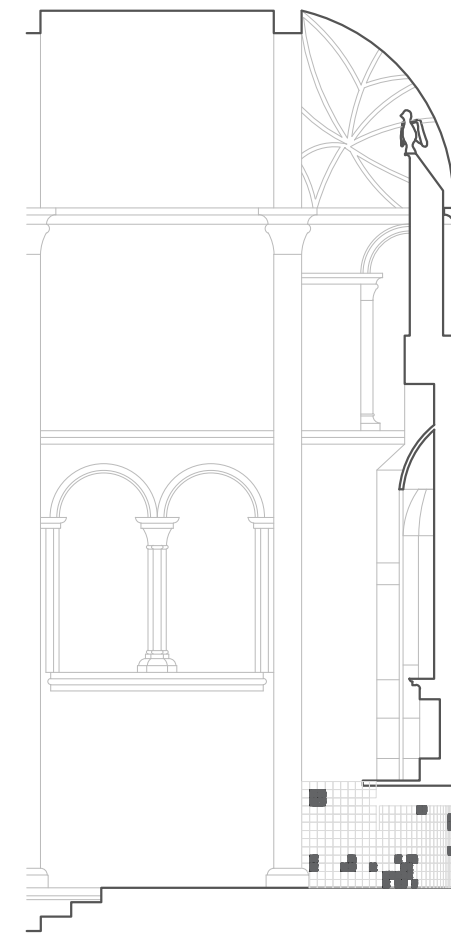
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



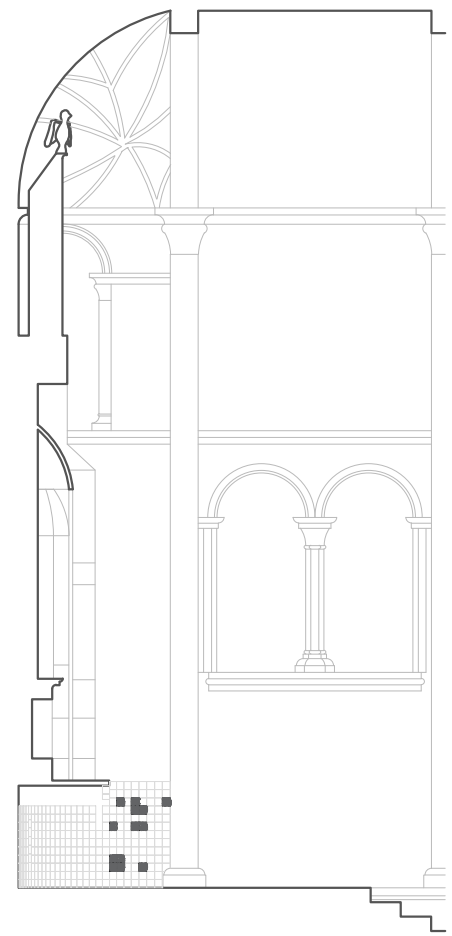
Altar de São Pedro



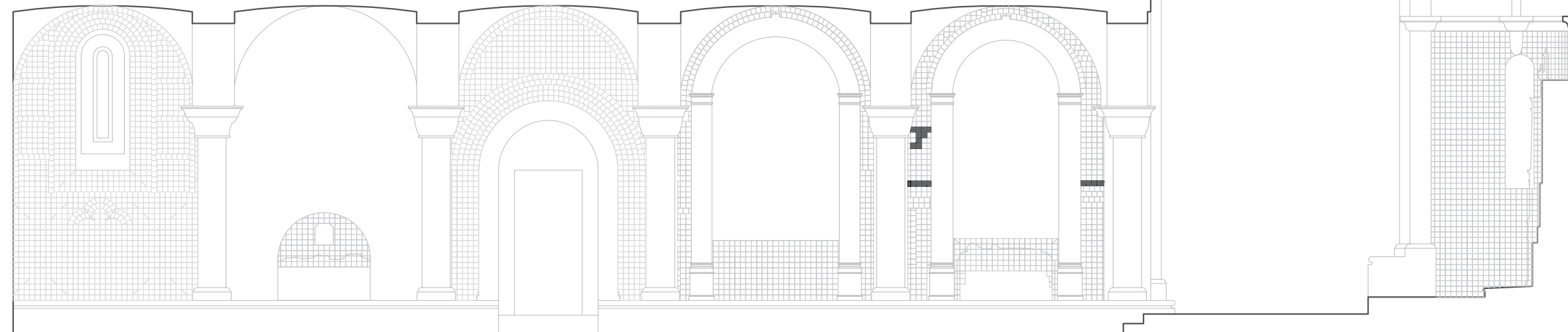
Altar do Santíssimo Sacramento



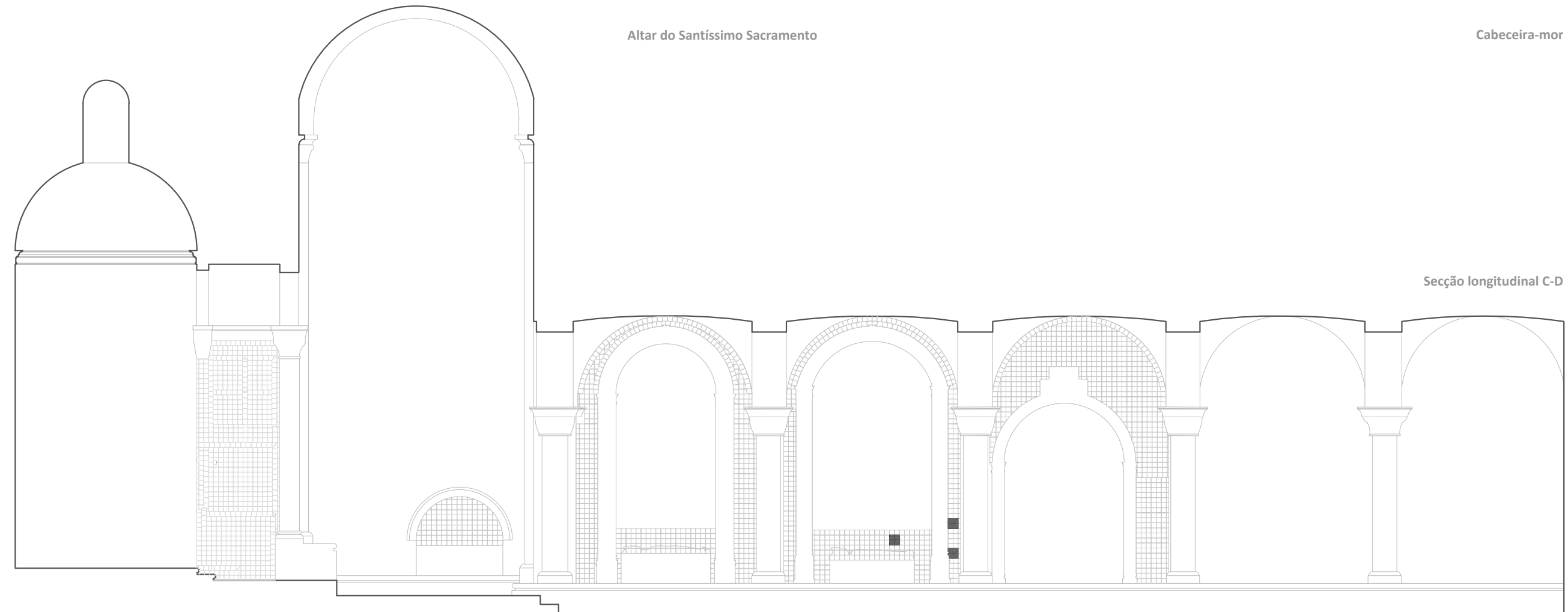
Cabeceira-mor

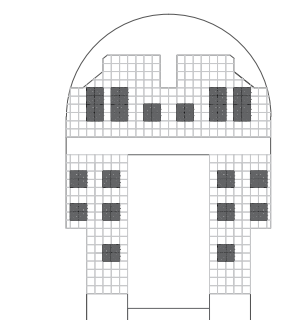


Secção longitudinal A-B



Secção longitudinal C-D





Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



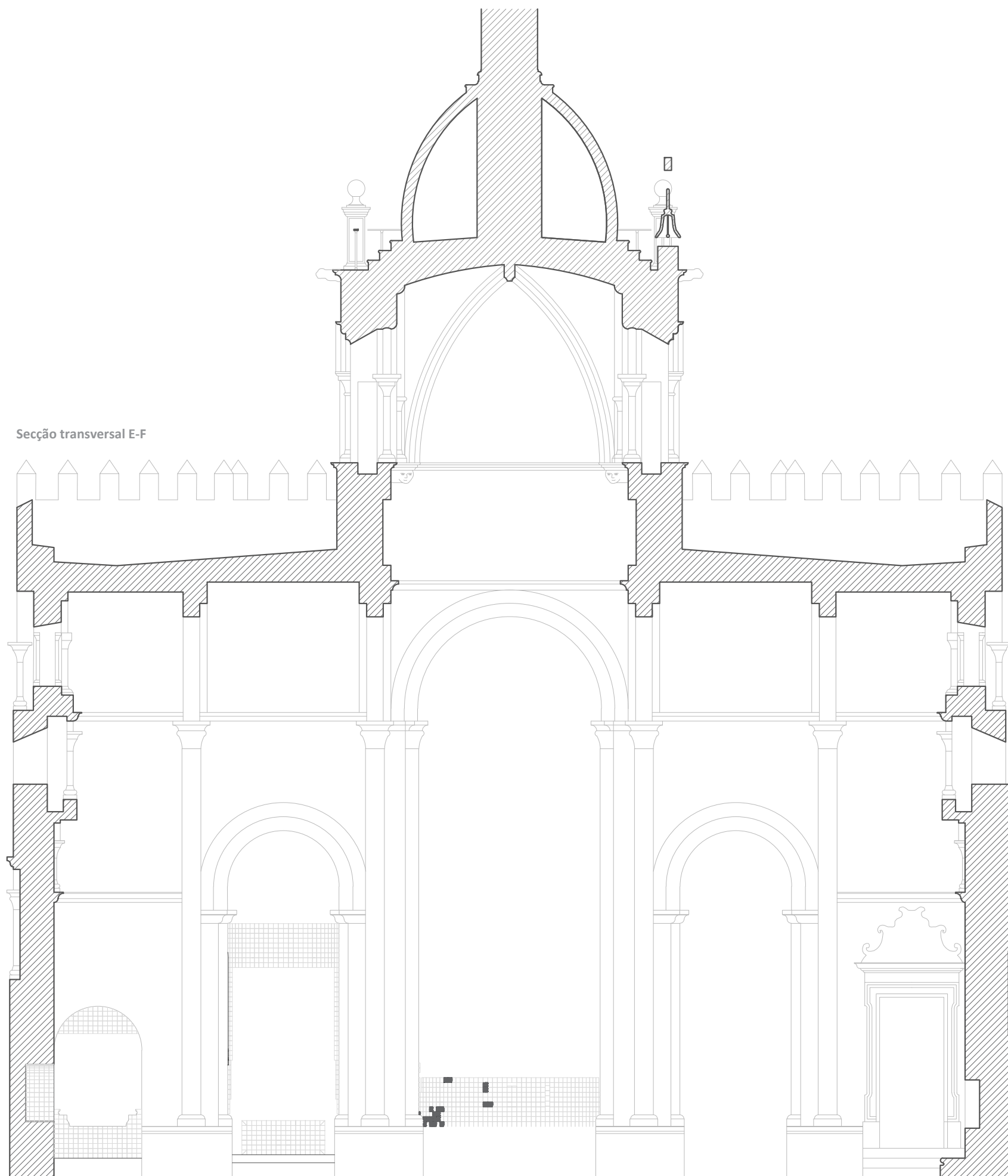
Cobertura do Altar de Santa Clara



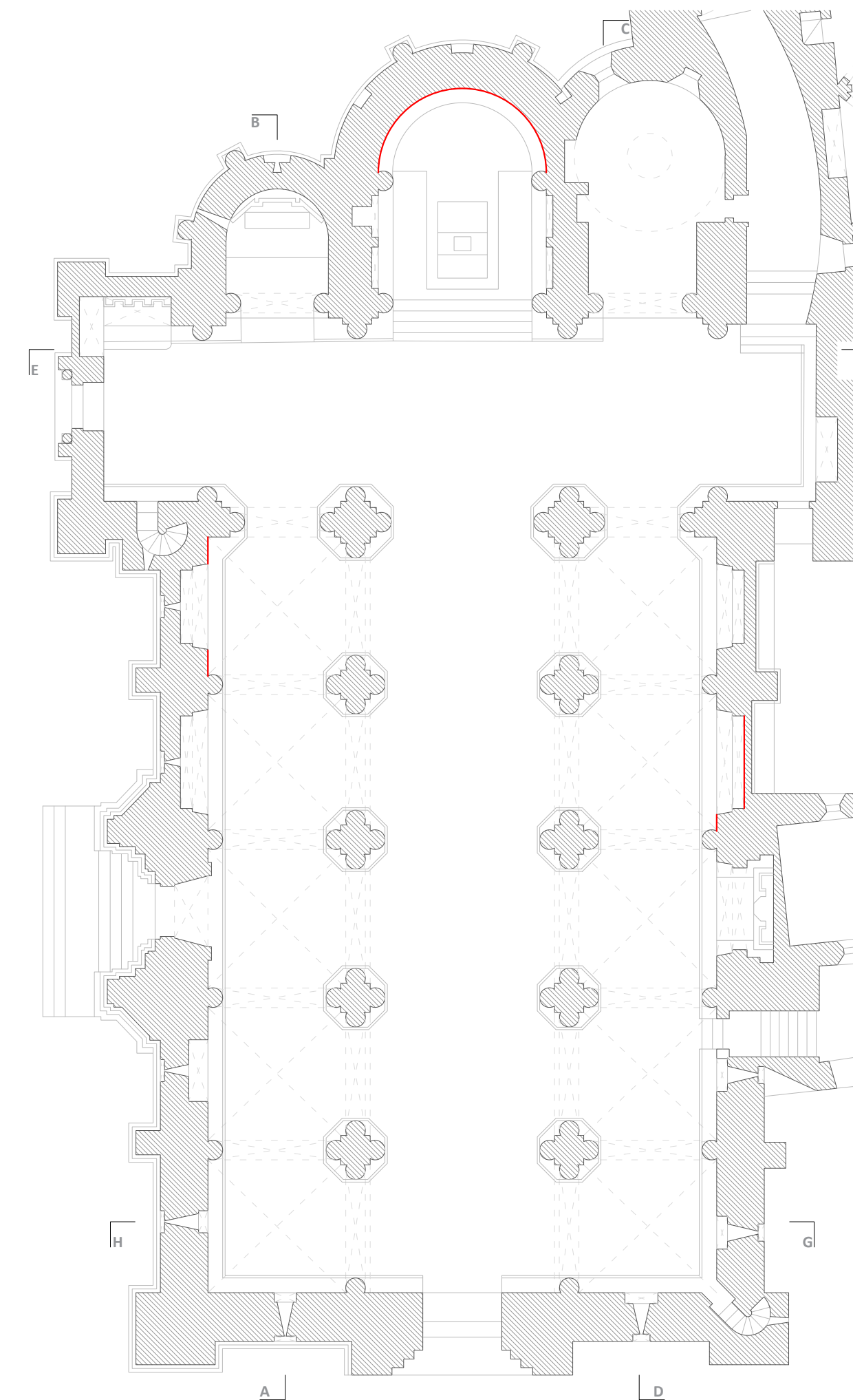
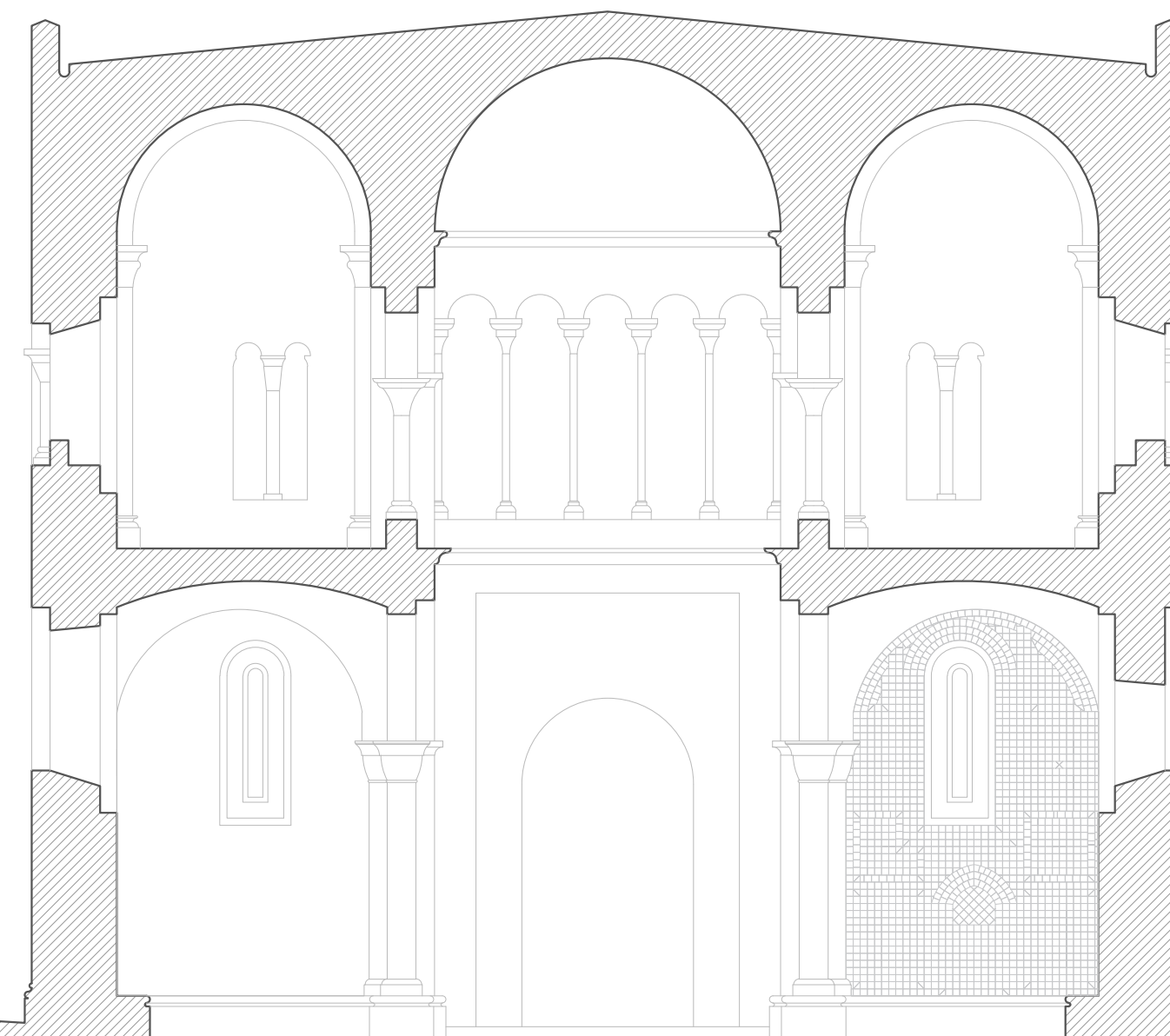
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins



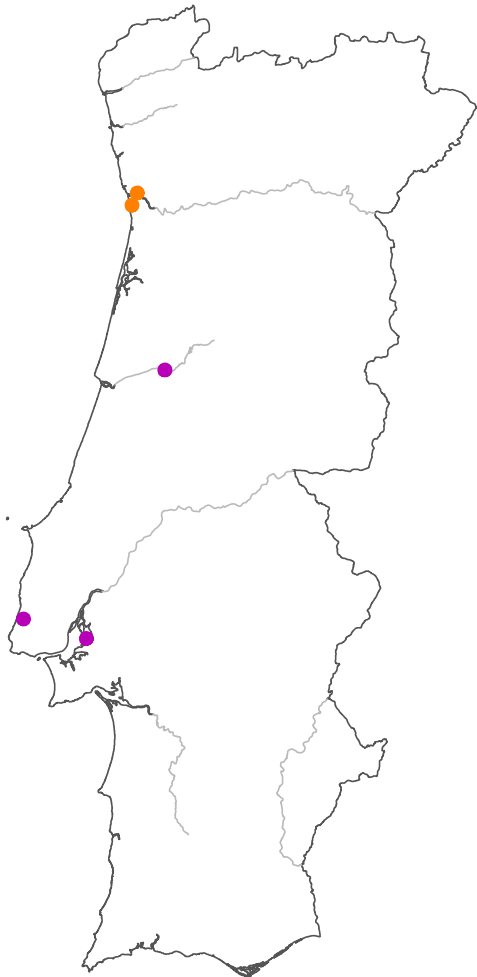
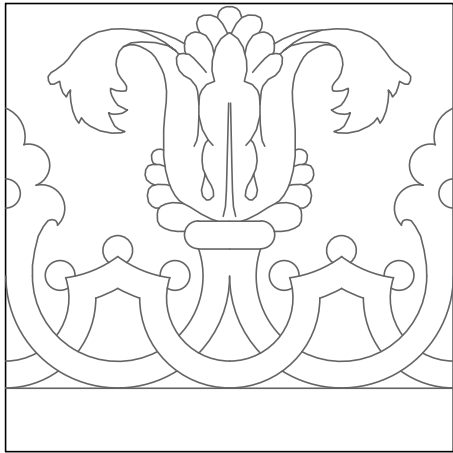
Secção transversal E-F



Secção transversal G-H



0 1 5m



Cercadura de forte influência gótica no qual o tema da alcachofra ganha especial destaque, sendo representada de forma a simular uma platibanda. Trata-se de uma decoração arquitectónica muito utilizada no final do século XV em locais como o Convento de Cristo em Tomar, o Mosteiro dos Jerónimos ou ainda o Convento de Jesus em Setúbal. Em termos cromáticos utiliza o encadeamento do azul, melado e verde, para reforçar o carácter geométrico e vegetalista da composição, simultaneamente utilizando o fundo branco para dar mais destaque à mesma.

A sua dispersão sugere ter tido particular aceitação na zona de Coimbra, sendo que, os únicos locais onde foi identificada a sua presença foi na Igreja de São Paulo em São Paulo de Frades (PINTO, 1994: 65), e no Convento de Santa Clara-a-Velha em Coimbra (GONÇALVES, 2019: 161). Em ambos os casos os ladrilhadores entendiam perfeitamente a intenção decorativa deste padrão, pois ele está sempre colocado na sua posição correcta, ou seja, a servir de cimalha em relação ao painel. O caso que em termos geográficos se distingue dos demais é a Igreja de São João Baptista em Alcochete, onde à semelhança com os anteriores, houve um cuidado na aplicação deste padrão, utilizando-o como cimalha da mesa de altar.

No caso da arquitectura civil, o único local no qual foi possível identificar este padrão foi no antigo Palácio Coculim, em Lisboa. Edifício onde foram exumados exemplares durante as intervenções arqueológicas e que se encontram actualmente expostos no *Aurea Museum*.

Em termos museográficos o maior destaque vai para a cidade do Porto onde se encontram guardados alguns exemplares no Banco de Materiais e outros no Museu de Alberto Sampaio¹¹⁷. Em Vila Nova de Gaia, mais concretamente na Coleção Marciano Azuaga também foi possível identificar este azulejo (VINAGRE, 2019: 142).

Esta cercadura encontra-se exclusivamente aplicada na Capela do Santíssimo Sacramento, estando em ambas as paredes laterais. Em ambas as paredes encontra-se a servir de cimalha para os respectivos painéis, havendo apenas a excepção de três exemplares que estão mal colocados na parede do lado direito. Esta informação demonstra que os ladrilhadores tinham pleno conhecimento de como é que esta cercadura deveria ser aplicada.

¹¹⁷ - Código de Inventário, “MAS A 59”, consultado na página <https://tinyurl.com/4vvtte2z>, no dia 19 de Abril de 2022.

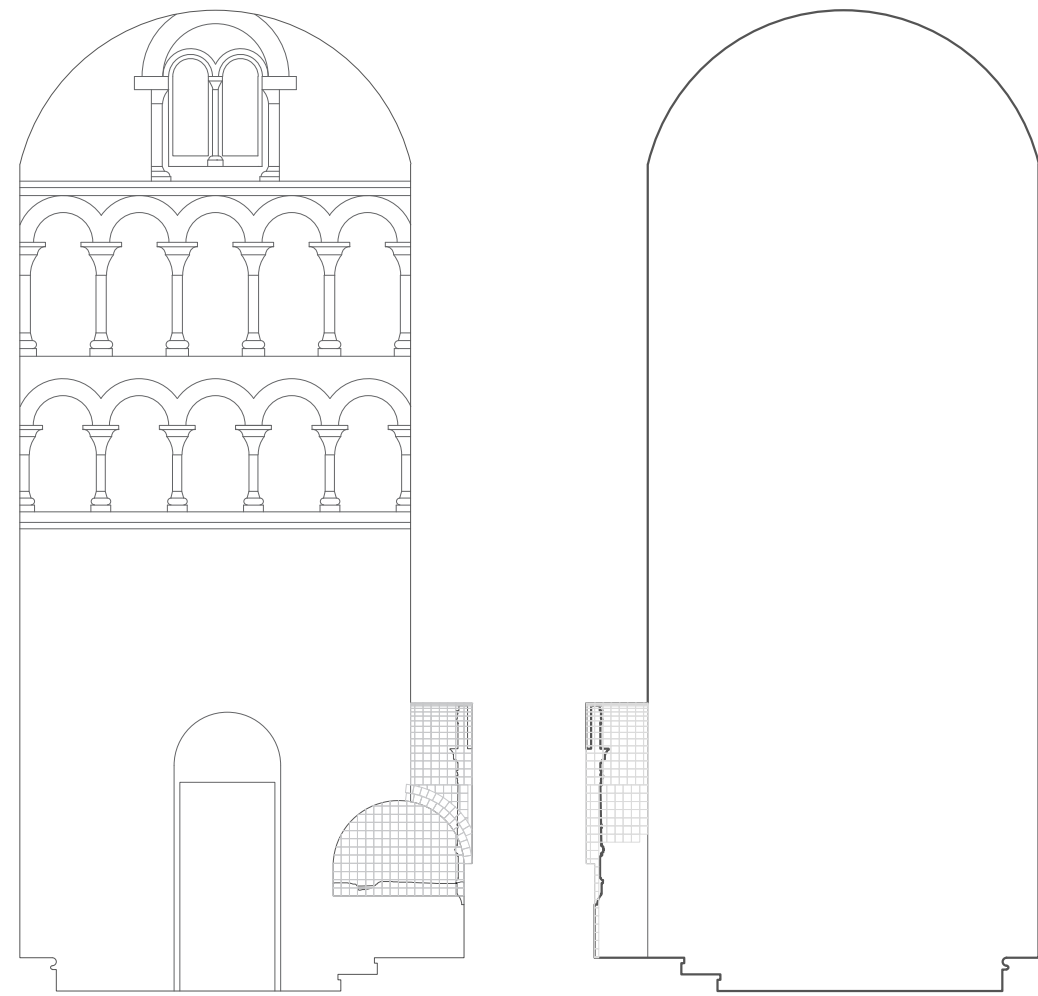
Legenda

- Arquitectura Religiosa
- Arquitectura Civil
- Núcleos Museológicos

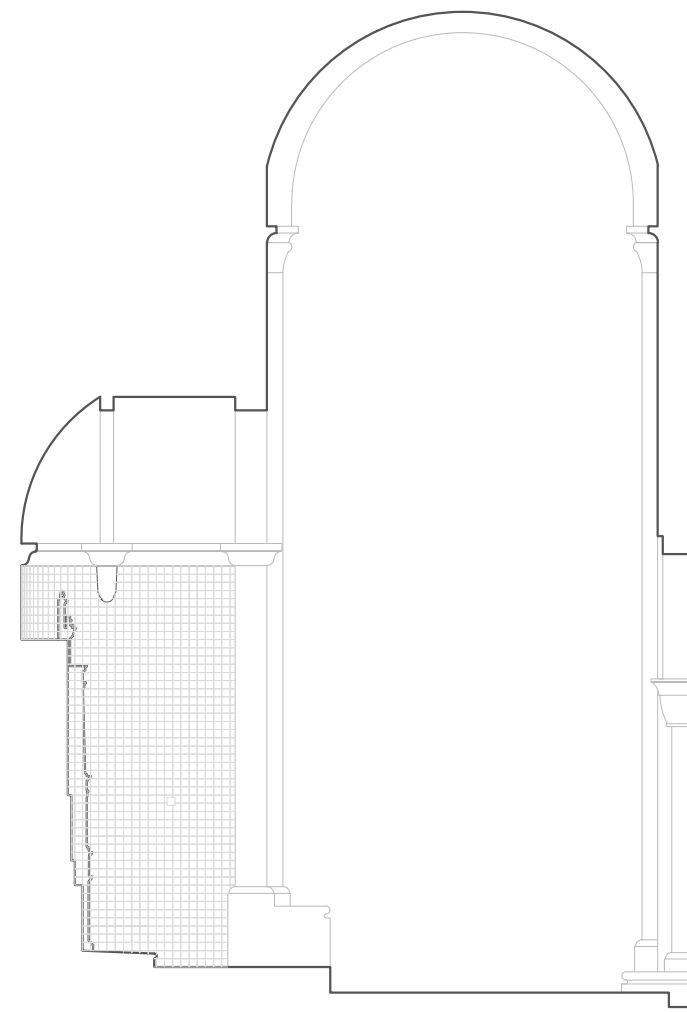


Fig. 354: exemplar do Padrão 33 que actualmente se encontra em colecção privada na zona de Lisboa, desconhecendo-se a sua proveniência.

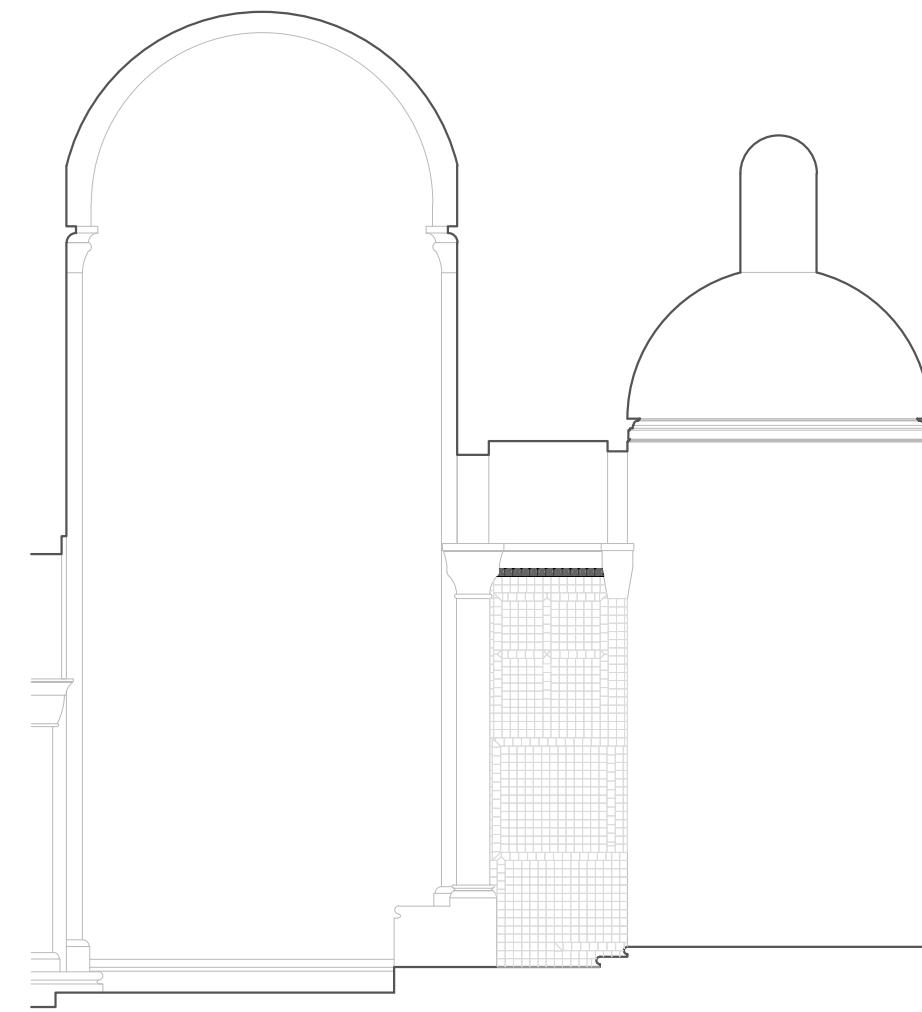
Fig. 355: parede lateral esquerda da Capela do Santíssimo Sacramento que utiliza o Padrão 33 com a função de cimalha da composição.



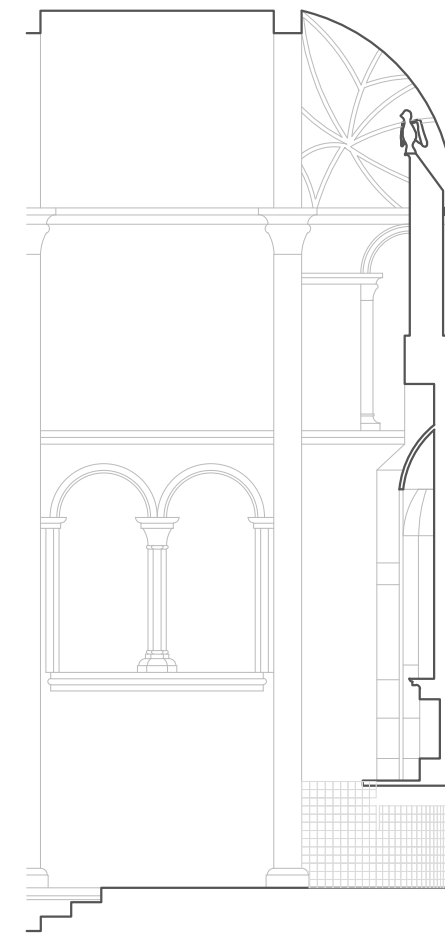
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



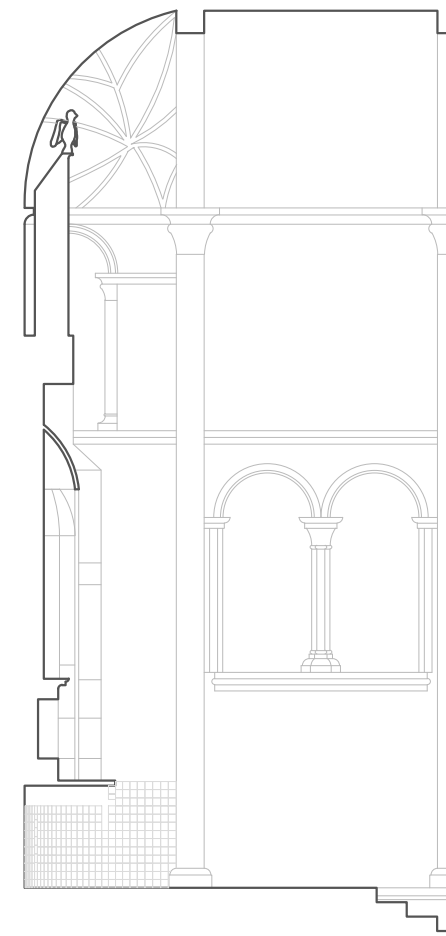
Altar de São Pedro



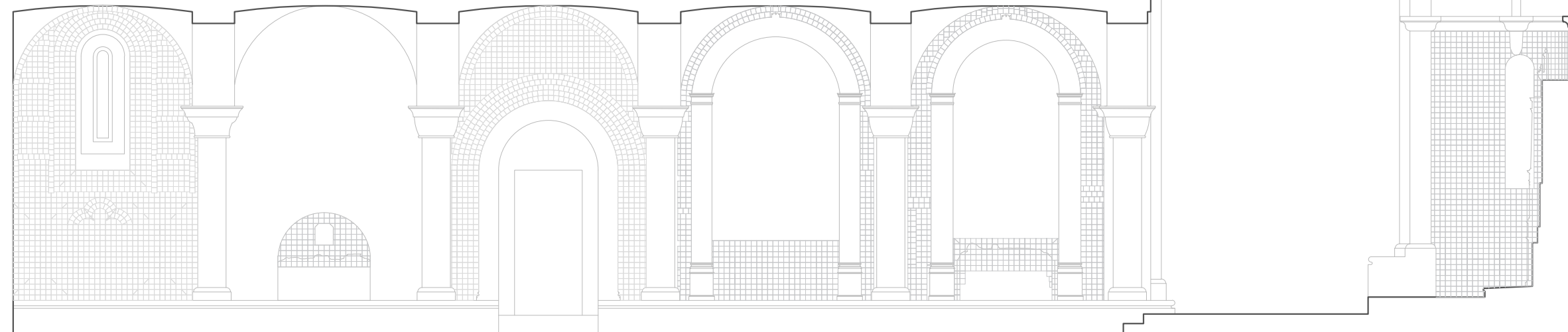
Altar do Santíssimo Sacramento



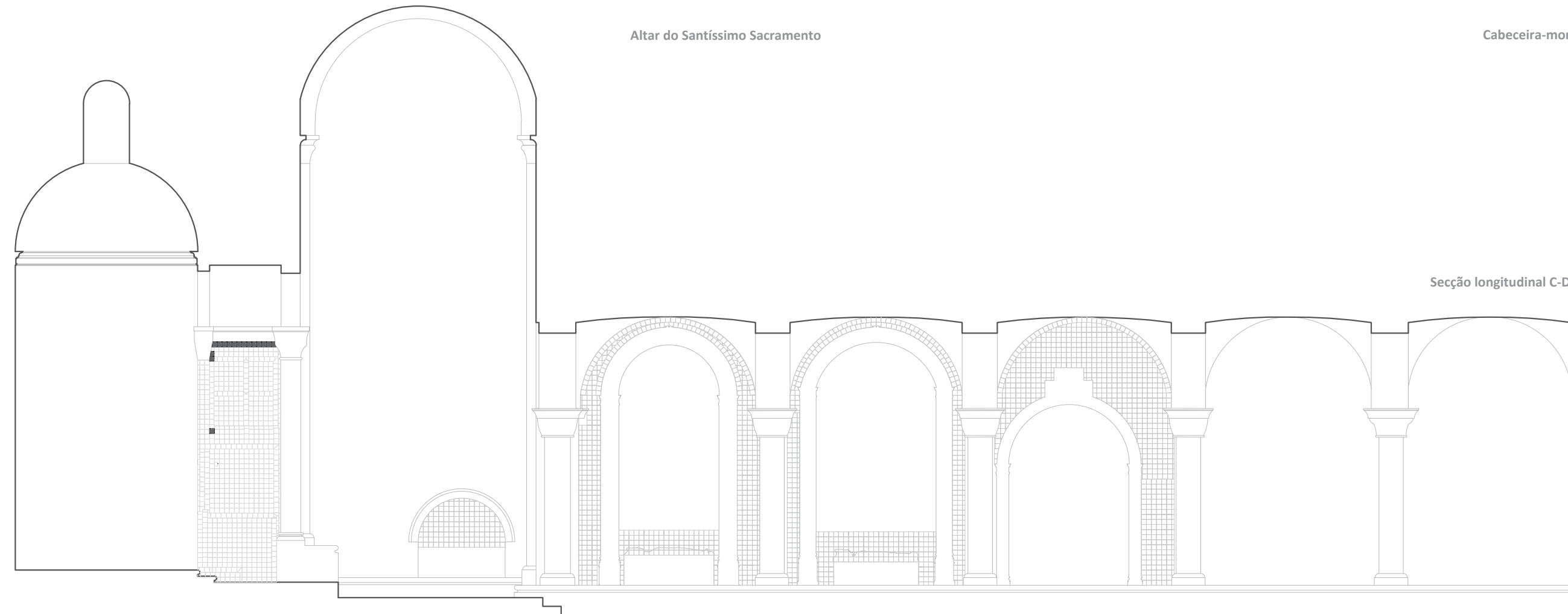
Cabeceira-mor

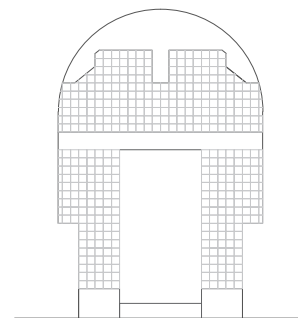


Secção longitudinal A-B



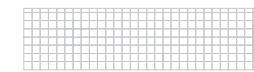
Secção longitudinal C-D





Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



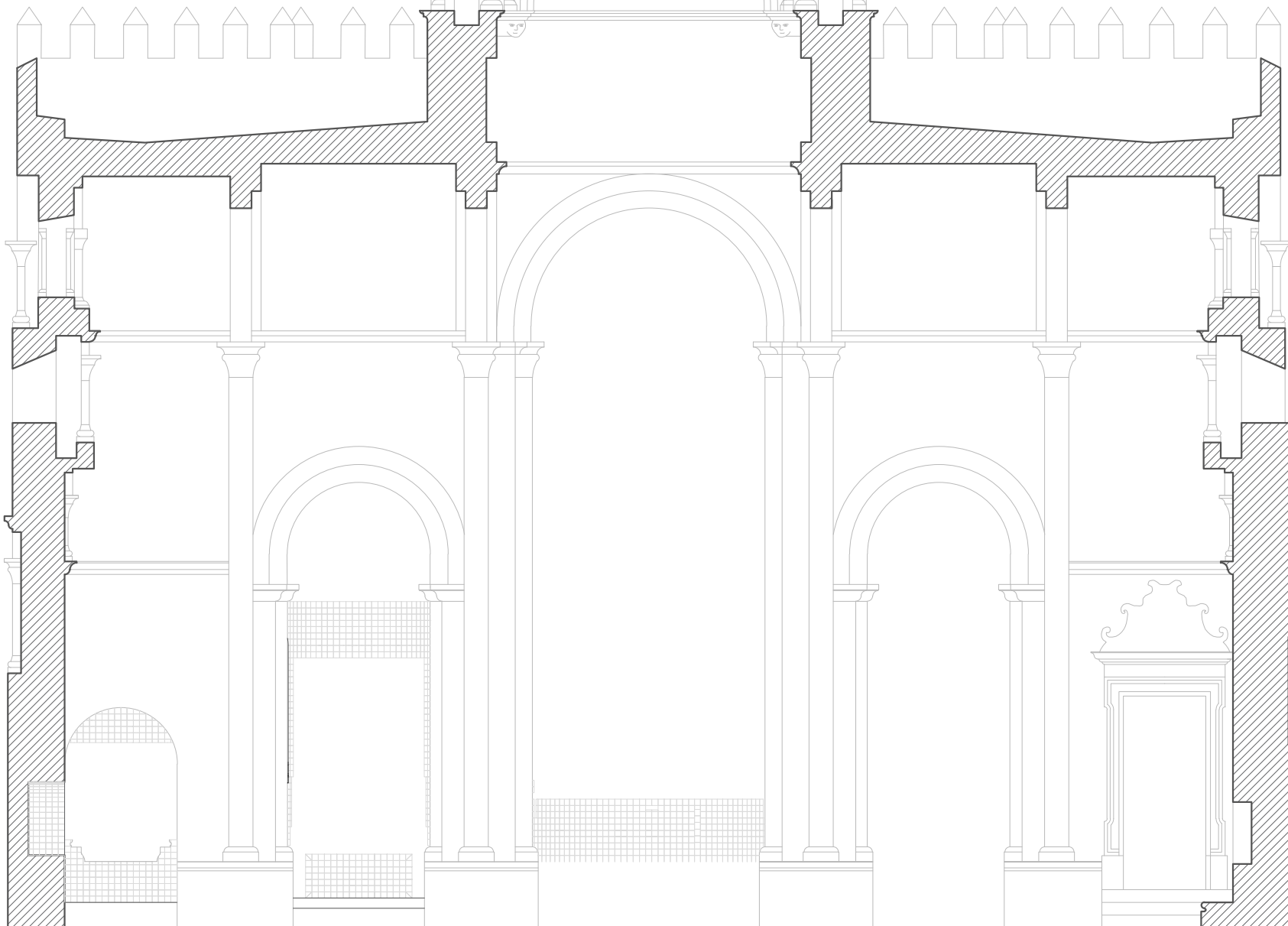
Cobertura do Altar de Santa Clara



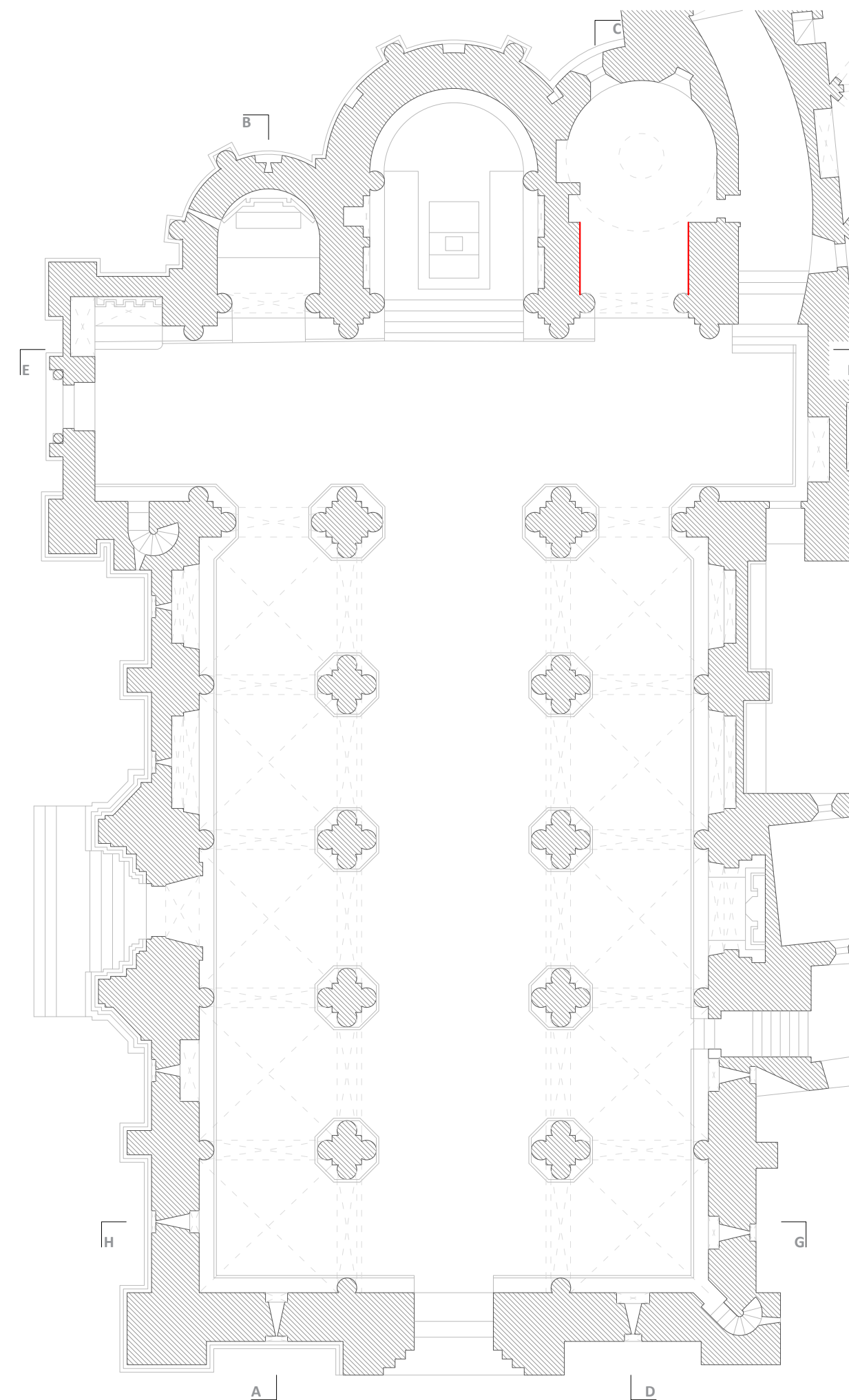
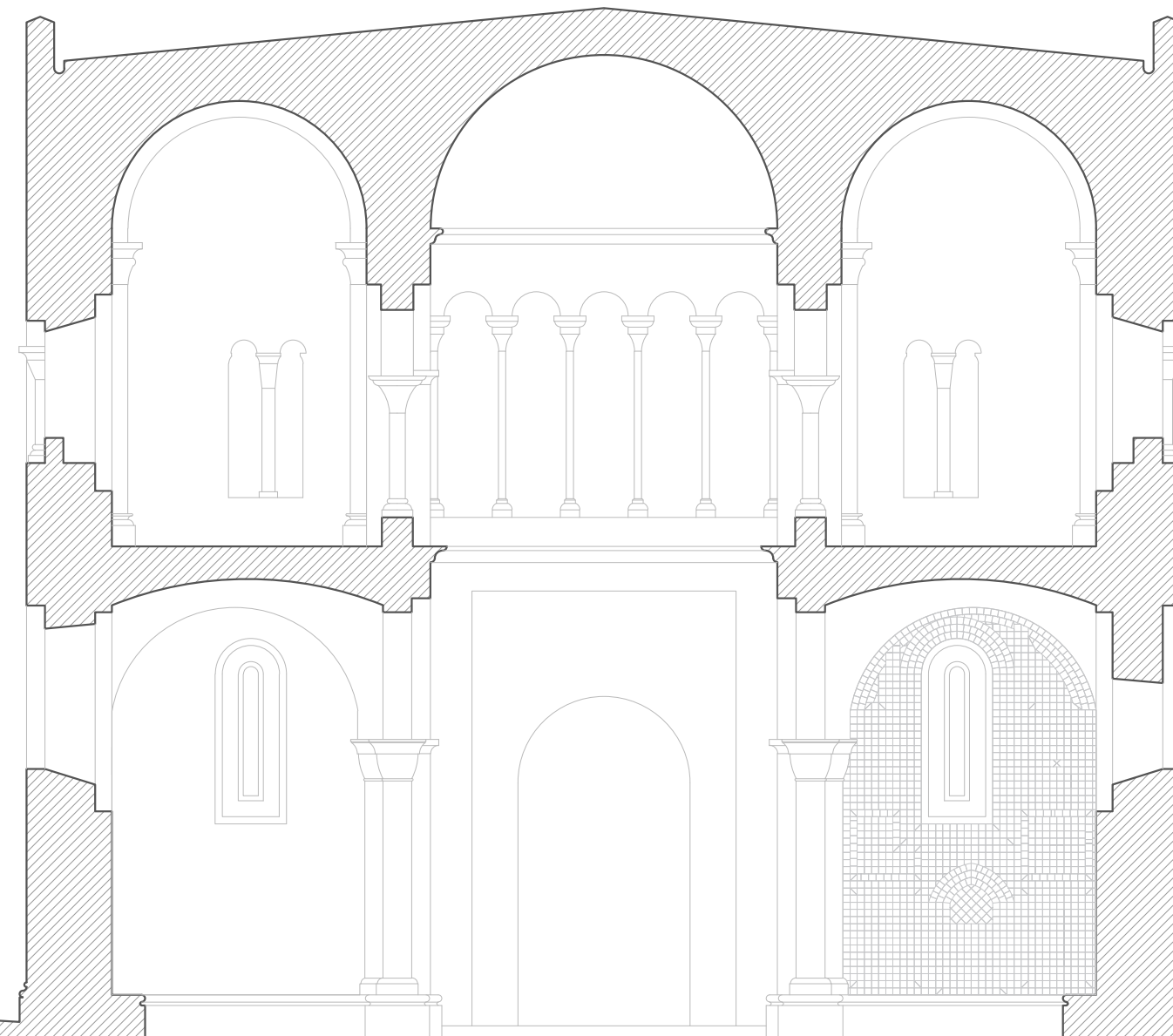
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins

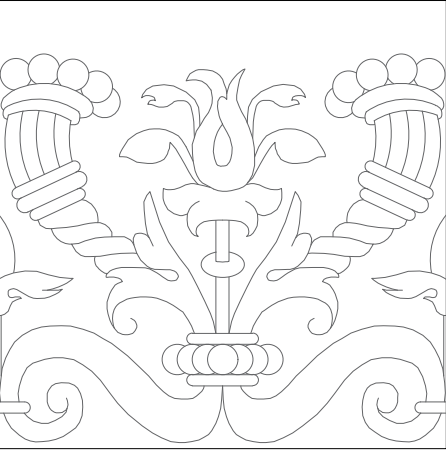


Secção transversal E-F



Secção transversal G-H





Seguindo a mesma função que o padrão anterior, ou seja, servir de cimalha aos painéis, neste caso, a decoração ganha uma estética profundamente renascentista, em que um par de volutas suportam ramos e jarros com flores. Em termos cromáticos as volutas são decoradas a azul e melado, tendo os elementos vegetalistas a verde e o fundo a branco para destacar mais as decorações. No Museu de Artes y Costumbres Populares de Sevilla encontra-se um exemplar produzido por Francisco Niculo Pisano que utiliza também o fundo branco, mas com os elementos decorativos pintados com efeitos metálicos a simular ouro, intercalando com alguns apontamentos a azul (OLMO, 2018: 6).

Tal como no caso da cercadura anterior, trata-se de uma decoração rara, da qual, apenas foi possível identificar a sua presença nas intervenções arqueológicas do Castelo de São Jorge em Lisboa.

As colecções do Museu de Alberto Sampaio no Porto ¹¹⁸, e do Museu Nacional do Azulejo em Lisboa ¹¹⁹ também guardam alguns exemplares.

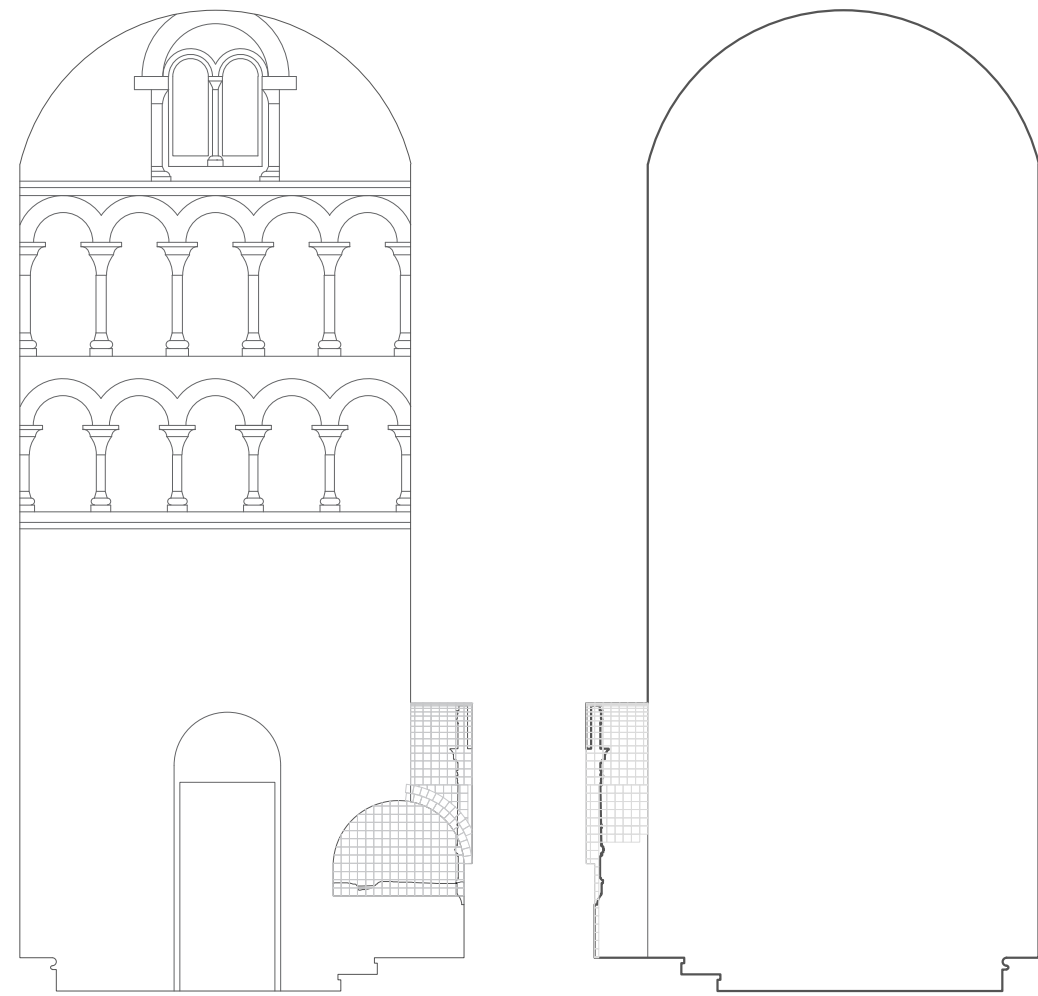
Em todo o local de estudo foram identificados apenas dois exemplares, um no rodapé da capela-mor e o outro na parede do lado direito da Capela do Santíssimo Sacramento. Apesar de estarem ambos descontextualizados, tendo por comparação a aplicação do padrão 33, pode-se supor que serviriam de cimalha em algum painel entretanto desaparecido.

¹¹⁸ - Código de Inventário, “MAS A 1”, consultado na página <https://tinyurl.com/wmf9s9ewno> dia 19 de Abril de 2022.
¹¹⁹ - Código de Inventário, “MNAz 7162 Az”, consultado na página <https://tinyurl.com/ye254u5y>, no dia 19 de Abril de 2022.

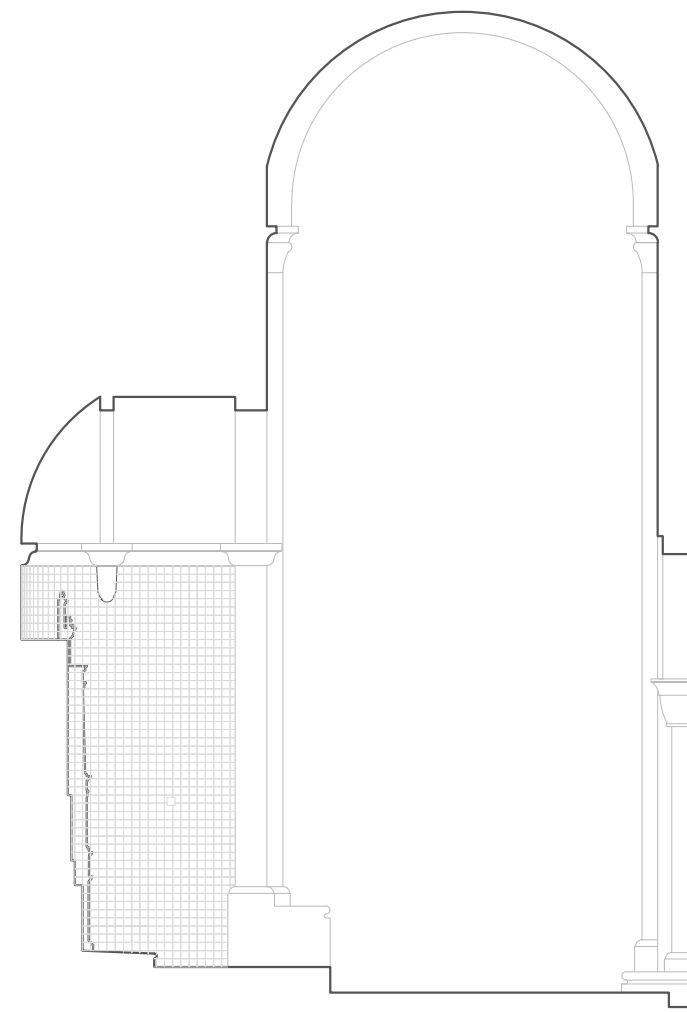
Fig. 356: exemplar do Padrão 34 que se encontra exposto no Museu Nacional do Azulejo.
Fig. 357 e 358: registo dos dois únicos exemplares do Padrão 34 que ainda se conservam na Sé Velha de Coimbra, estando um deles na parede lateral direita da Capela do Santíssimo Sacramento, e o outro no rodapé do altar-mor, respectivamente.

- Legenda
- Arquitectura Religiosa
 - Arquitectura Civil
 - Núcleos Museológicos

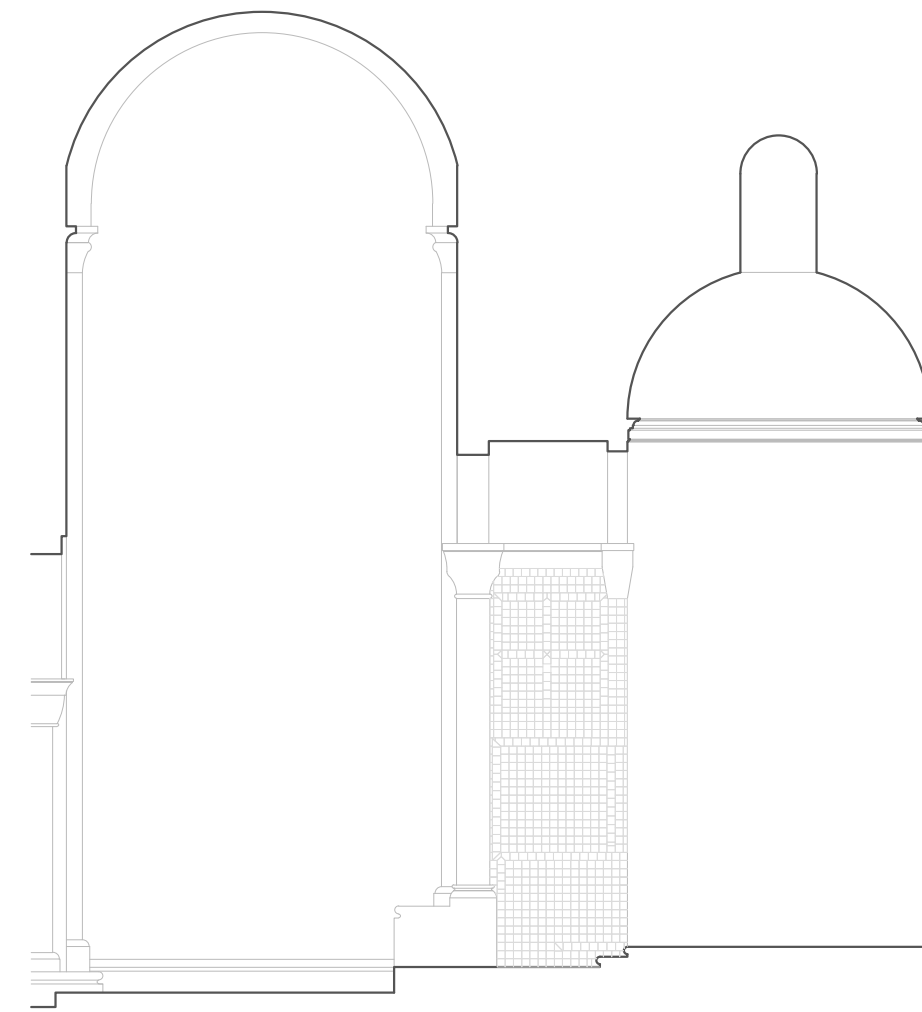




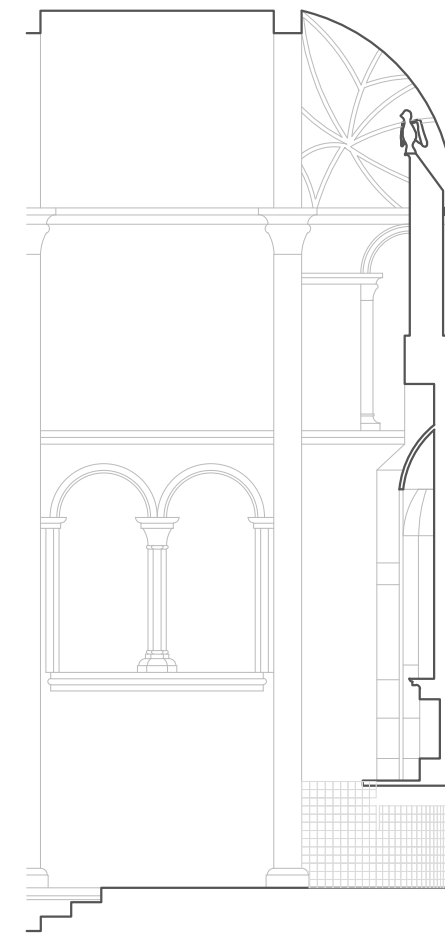
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



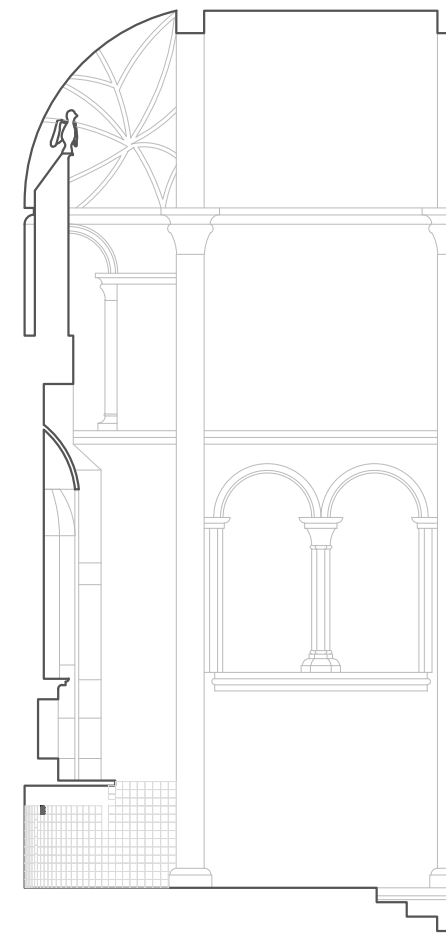
Altar de São Pedro



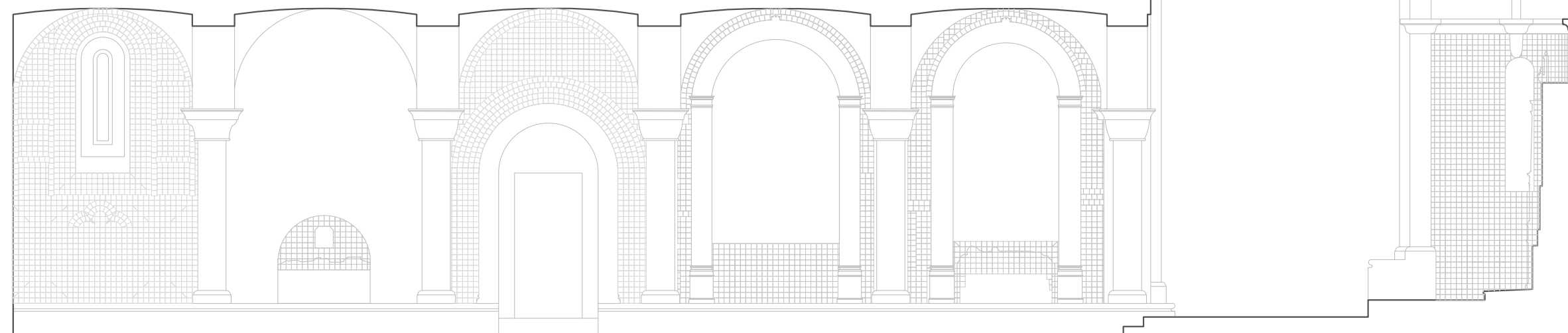
Altar do Santíssimo Sacramento



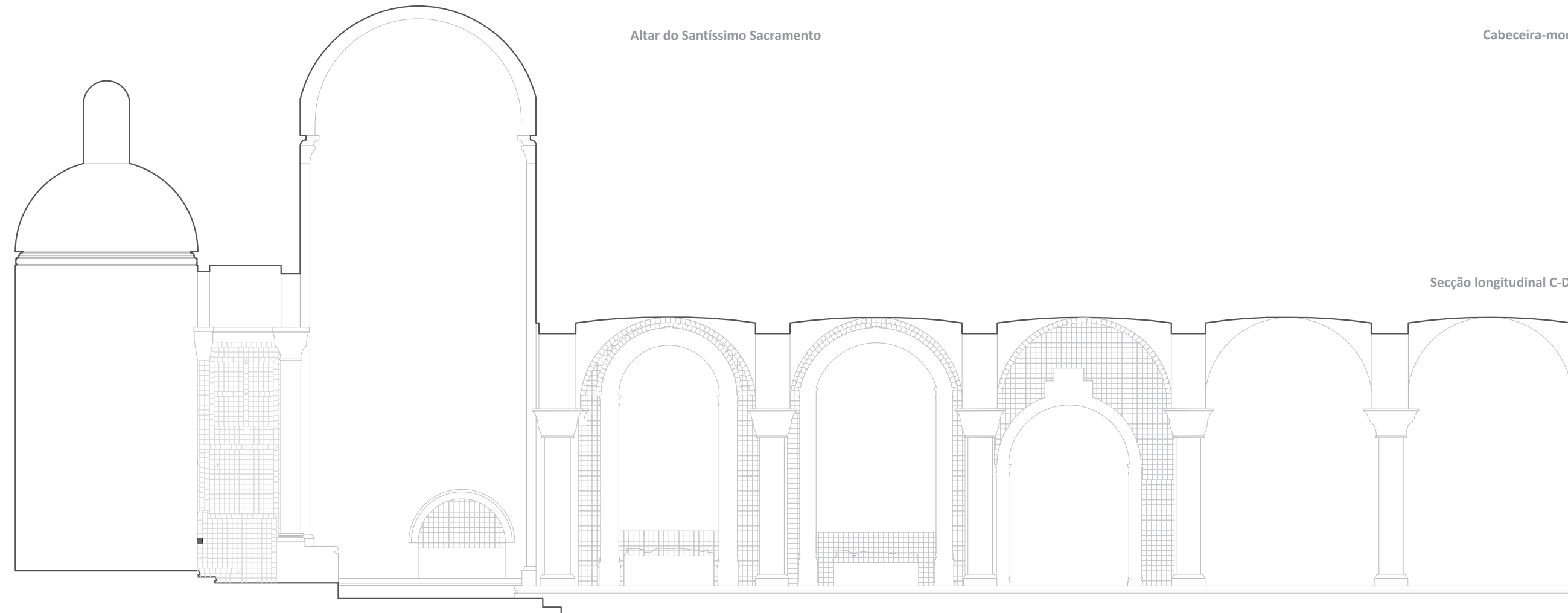
Cabeceira-mor

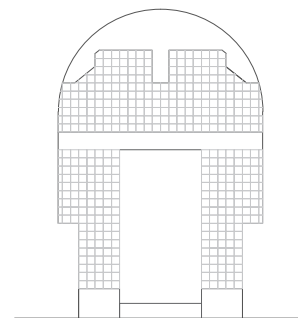


Secção longitudinal A-B



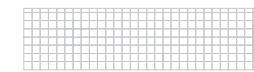
Secção longitudinal C-D





Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



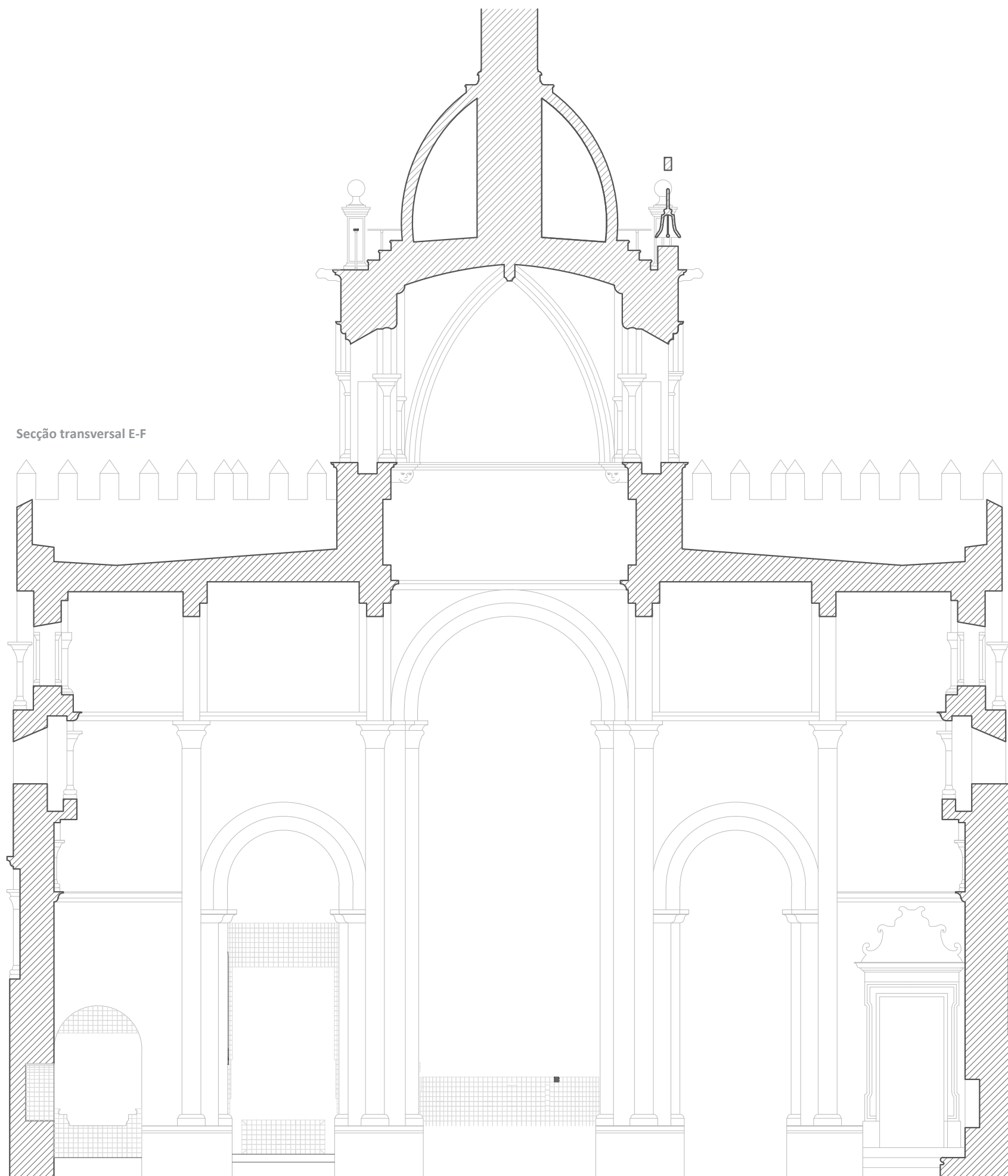
Cobertura do Altar de Santa Clara



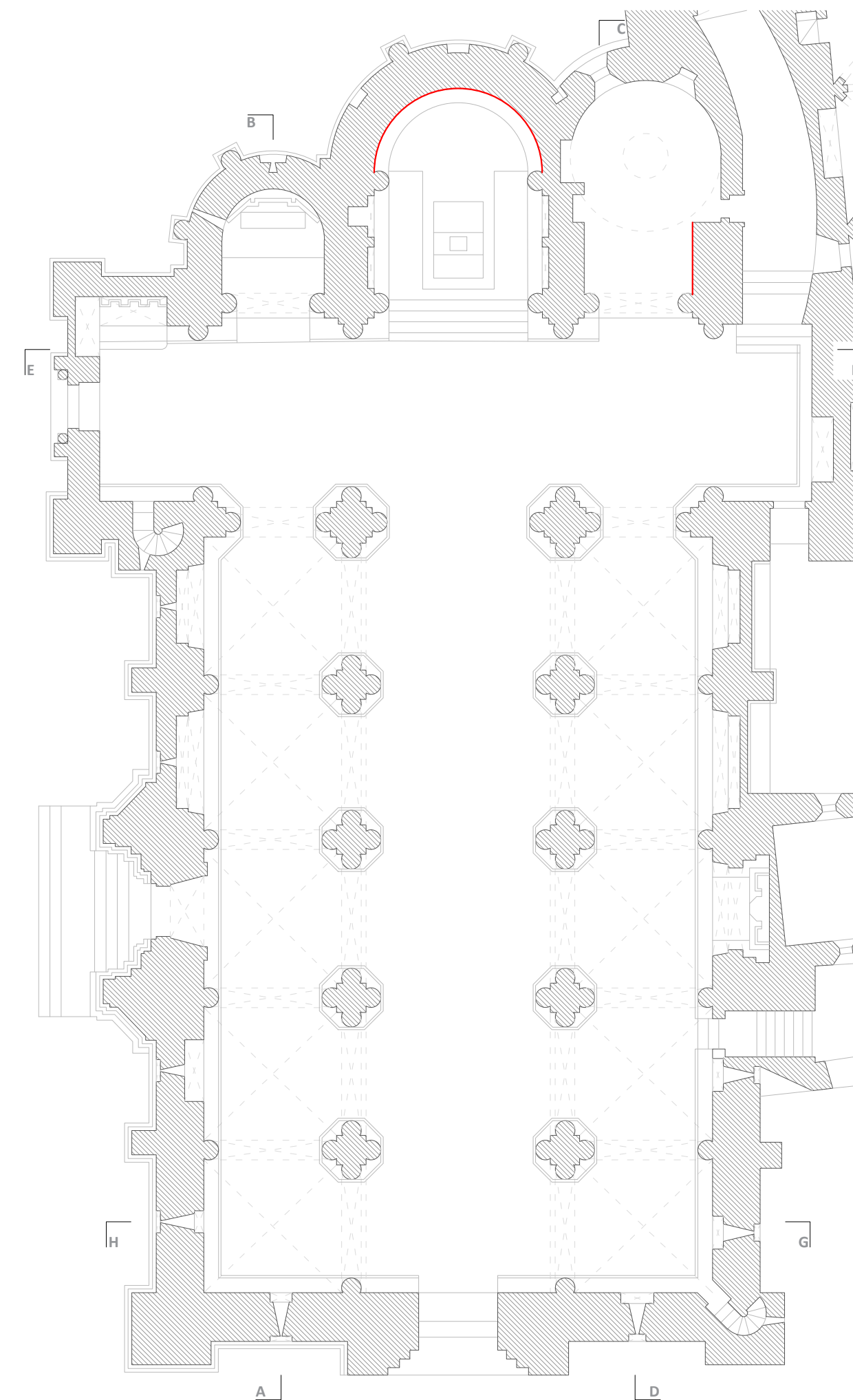
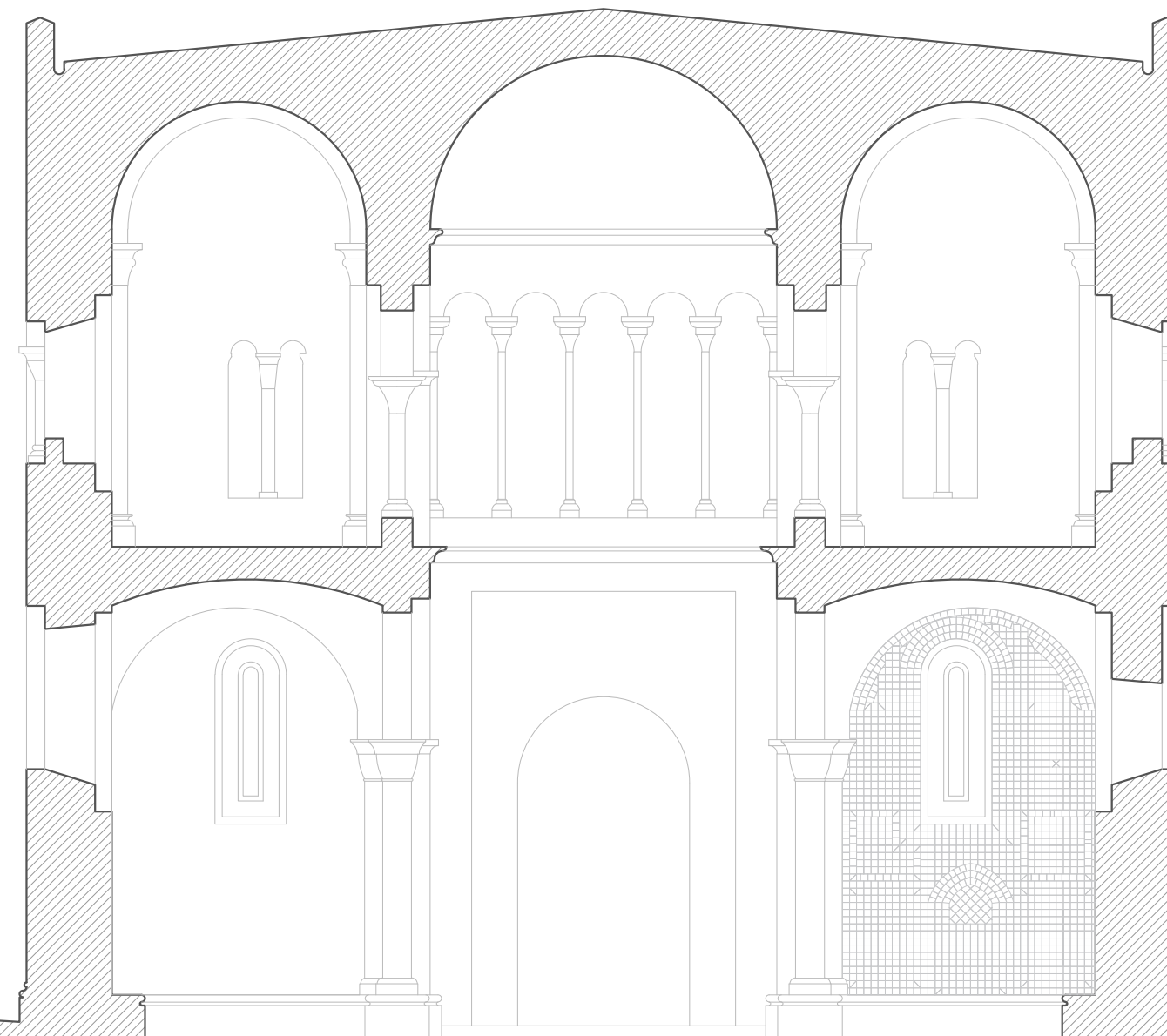
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins

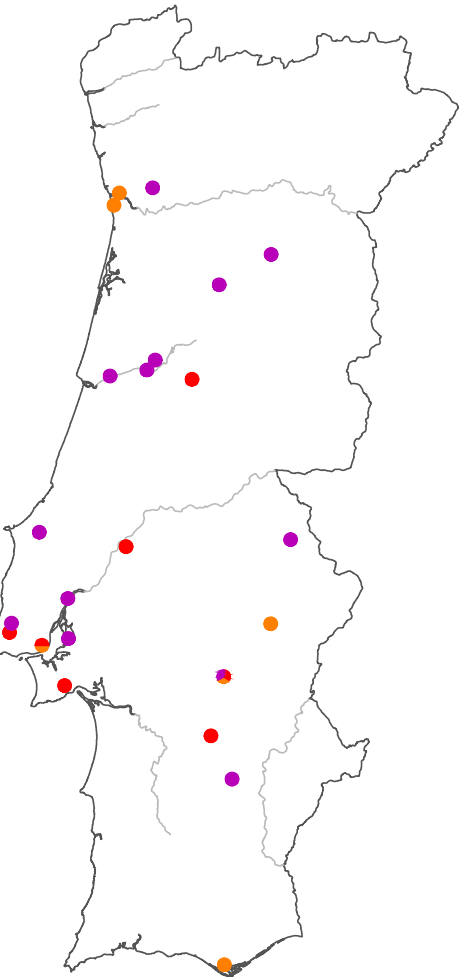
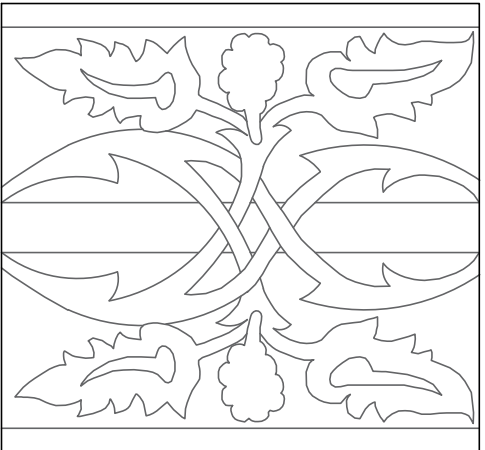


Secção transversal E-F



Secção transversal G-H





Formada ao centro por uma barra verde, tem entrecruzados ramos de folhas em cardo que conferem uma leitura muito vegetalista ao azulejo. O fundo é branco o que faz um grande contraste com os diferentes tons de verde que preenchem os elementos decorativos (MONTEIRO, 2001: 91).

Trata-se provavelmente da cercadura que mais aceitação teve em território nacional durante o século XVI. No caso da arquitectura religiosa, e começando pela zona geográfica do caso de estudo, foi identificado tanto no Convento de Santa Clara-a-Velha (GONÇALVES, 2019: 161), como no Mosteiro de Santa Clara-a-Nova. Na já referenciada Igreja de São Paulo em São Paulo de Frades, este azulejo é utilizado em conjunto com os restantes padrões, perdendo assim a sua função de cercadura (PINTO, 1994: 65). No exterior da Igreja Matriz de Nossa Senhora da Conceição em Monforte existem dois conjuntos de azulejos que formam um cruzeiro e nos quais esta cercadura foi utilizada na sua composição (GONÇALVES, 2019: 167). A Igreja Matriz de Mortágua, em Viseu, guarda no seu interior um importante conjunto de azulejos com esta decoração a servirem de moldura a uma peça escultórica colocada na zona da pia baptismal (GONÇALVES, 2019: 170). Tanto na Igreja de São João Degolado em Terrugem¹²⁰, como na Igreja Matriz de Santa Maria em Óbidos (GONÇALVES, 2019: 198), optou-se por se utilizar esta moldura para contornar as mesas de altar. No caso da Igreja de Santa Maria do Castelo em Montemor-o-Novo utilizou-se este padrão para contornar os diferentes elementos arquitectónicos que definem o espaço da pia baptismal. No Mosteiro de Cete, existe uma capela lateral que contém uma das paredes completamente forradas com este padrão intercalado com outros azulejos, criando um curioso e invulgar conjunto. A Igreja Matriz de Santo Eusébio em Aguiar da Beira e a Igreja de São João Batista em Alcochete conservam exemplares deste padrão aplicados nos respectivos frontais das mesas de altar. Numa quantidade muito mais reduzida, na Igreja de São Mamede em Évora, encontram-se dois exemplares visivelmente descontextualizados, o que em conjunto com outros azulejos quinhentistas que aí se conservam, denunciam uma campanha decorativa que actualmente já aí não existe. Quando foram realizadas intervenções arqueológicas na Igreja de Nosso Senhor da Boa Morte em Povos exumaram-se alguns azulejos com esta decoração (CASIMIRO, SEQUEIRA, 2018: 249).

Fig. 359: painel de formato circular que está aplicado junto à pia de água benta da Igreja de Santa Maria do Castelo em Montemor-o-Velho (fotografia de Emídio Dionísio)

Fig. 360: frontal de um dos altares laterais da capela do Palácio Nacional de Sintra.

Legenda

- Arquitectura Religiosa
- Arquitectura Civil
- Núcleos Museológicos



No contexto da arquitectura civil esta cercadura também teve grande aceitação, a começar pelos dois exemplos mais representativos, os já citados Palácio Nacional de Sintra (MECO, 2017: 149) e o Palácio Nacional da Pena (PAIS, 2017: 138). Na Quinta da Bacalhoa em Azeitão este padrão também foi amplamente utilizado para definir elementos arquitectónicos na zona dos jardins (RASTEIRO, 1895: Fig.18). Na já previamente, e amplamente, citada Cisterna do Pombal em Góis esta cercadura é utilizada para decoração do interior da mesma (GONÇALVES, 2019: 168). Foi recolhida a informação da existência desta cercadura no interior do Castelo de Alvito, ainda que no decorrer deste estudo, não tenha sido possível confirmar se estes azulejos ainda se conservam (VIANA, 1950: 73). Na Casa dos Patudos em Alpiarça conservam-se vários exemplares deste padrão, tendo provável proveniência na Sé Velha de Coimbra. A arqueologia permitiu identificar esta cercadura tanto na Casa dos Bicos em Lisboa, como no antigo Paço Real em Évora. Desenvolvendo ainda o caso eborense, tanto no actual Palácio Cordovil que regista exemplares desta cercadura aplicados na zona de entrada do mesmo, como numa habitação na Rua Miguel Bombarda no qual se observaram exemplares na zona da lareira, não se conhecem a sua origem.

Aproveita-se o presente estudo para se referenciar, de forma inédita, a presença de azulejos com esta decoração no terraço da actual Sociedade Harmonia Eborense, localizada no antigo Palácio dos Estaus em Évora. Os azulejos estão aplicados na base de um banco e organizados de forma a criar uma leitura de padrão simulando várias fiadas adornadas por elementos vegetalistas. Na mesma zona existe um rodapé com o mesmo motivo, deixando deduzir que existiriam mais exemplares noutras zonas do edifício, dos quais ou não se conservam, ou não foram ainda identificados.

Em termos de museologia tanto o Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo em Évora¹²¹, como o Museu Nacional do Azulejo em Lisboa¹²², ou ainda o Bando de Materiais no Porto (ROCHA, 2015:133), guardam importantes conjuntos de azulejos desta tipologia, sendo que em todos eles se desconhece a sua proveniência.

No caso das colecções privadas, foram identificados exemplares presentes na Colecção Berardo (PLEGUEZUELO, 2020: 110), na Colecção António Macedo Ramalho de Ortigão (LOPES, 2018: 35), e na Colecção Marciano Azuaga (VINAGRE, 2019: 146).





Contando com um total de 588 exemplares esta é a segunda cercadura mais vulgar em toda a Sé Velha de Coimbra, tendo uma aplicação que se alastra a quase todos os conjuntos azulejares.

O primeiro painel do lado esquerdo da porta de entrada utiliza esta cercadura para delimitar as duas composições intermédias. No caso da Porta Especiosa e Altar de Santa Úrsula é utilizado para no primeiro caso delimitar o cruzeiro sob o arco central e no segundo contornar todo o arco. O rodapé da capela-mor tem algumas fiadas verticais e horizontais, bem como alguns elementos soltos na sua constituição. Em oposição a Capela do Santíssimo Sacramento utiliza esta cercadura para estruturar toda a composição, utilizando-a para desenhar uma malha ortogonal que ocupa toda a extensão do painel. O túmulo de D. Pedro Martins utiliza esta cercadura para fazer uma delimitação contínua entre a parede do fundo e o lado interior do arco. O último exemplo é o Altar de São Cristóvão em que foi utilizada para contornar todo o arco central.

¹²⁰ - Identificados e actualmente em estudo pelo arqueólogo Vitor Rafael de Sousa.

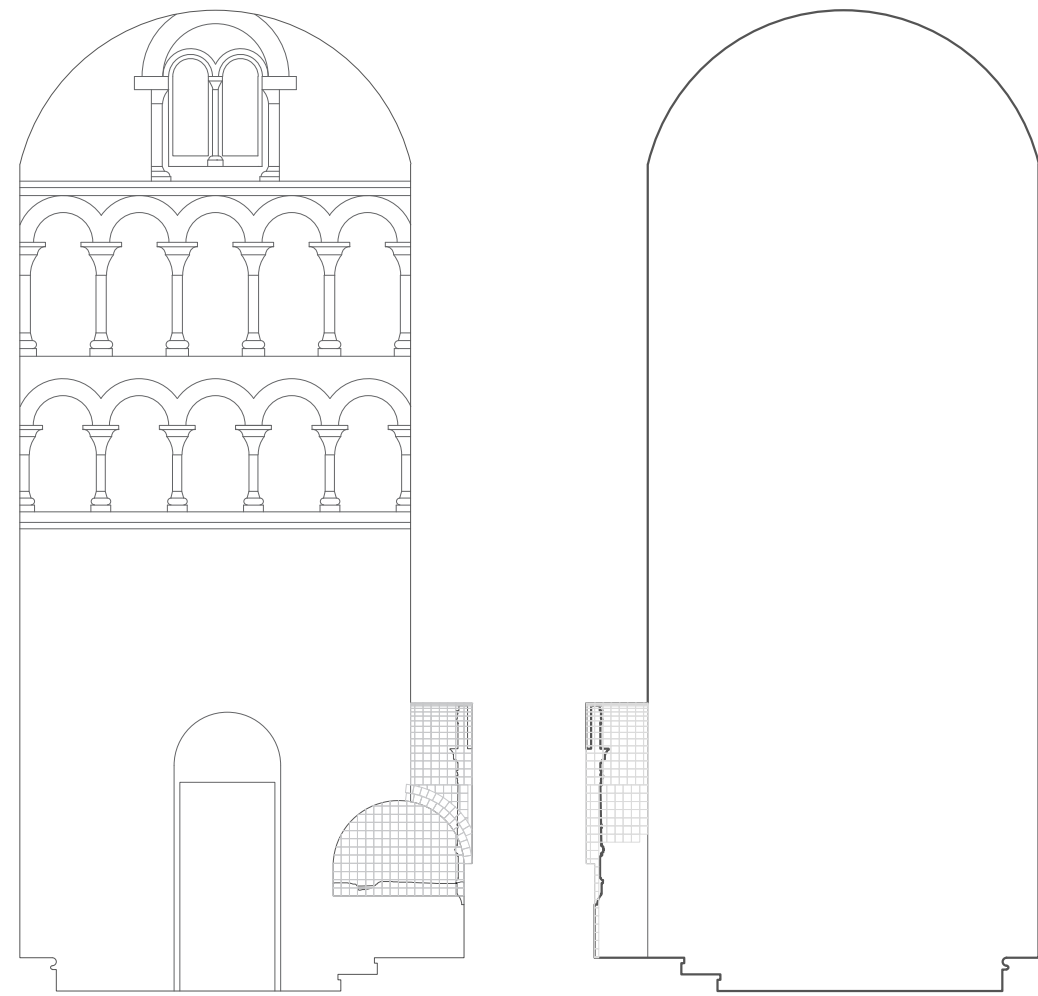
¹²¹ - Código de Inventário, "ME 1649", consultado na página <https://tinyurl.com/22954csf>, no dia 19 de Abril de 2022.

¹²² - Código de Inventário, "MNAz 258 Az", consultado na página <https://tinyurl.com/2cunk9cs>, no dia 19 de Abril de 2022.

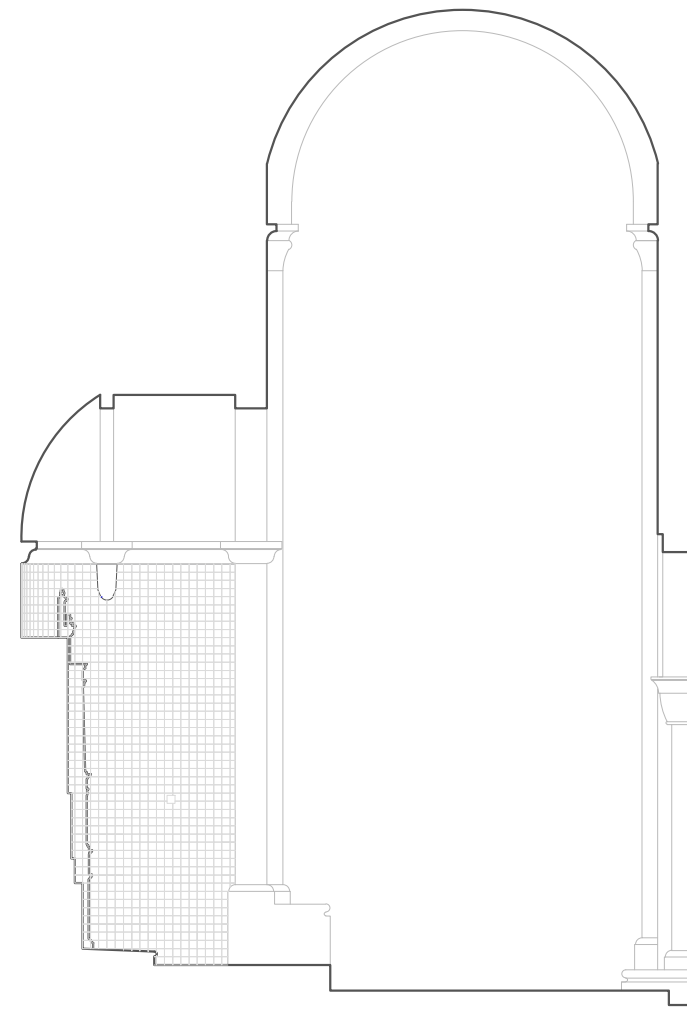
Fig. 361: registro de ambas as paredes laterais da Capela do Santíssimo Sacramento, no qual o Padrão 35 é utilizado como cercadura e simultaneamente elemento estruturante do painel.

Fig. 362: interior do túmulo de D. Pedro Martins que tem o interior do arco contornado pelo Padrão 35.

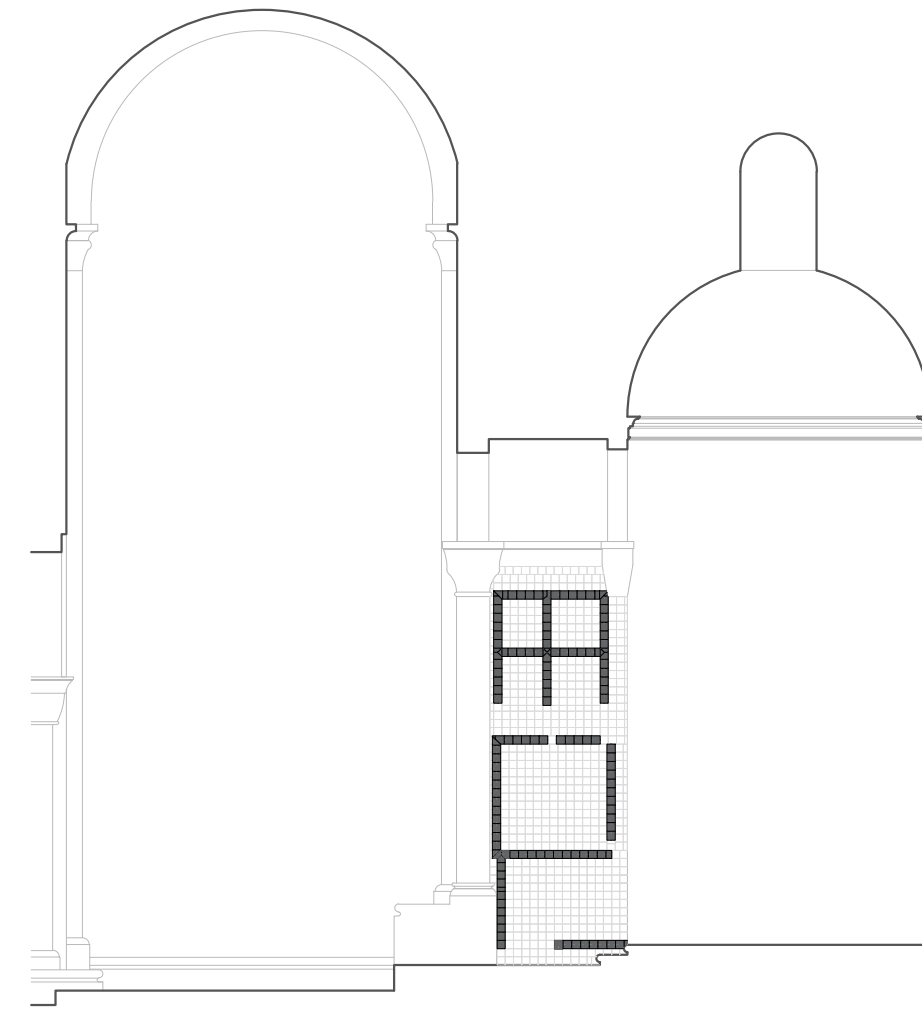




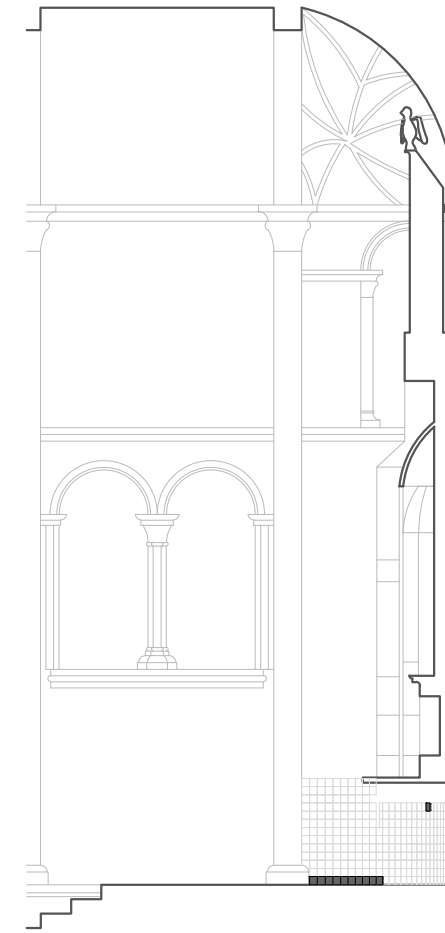
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



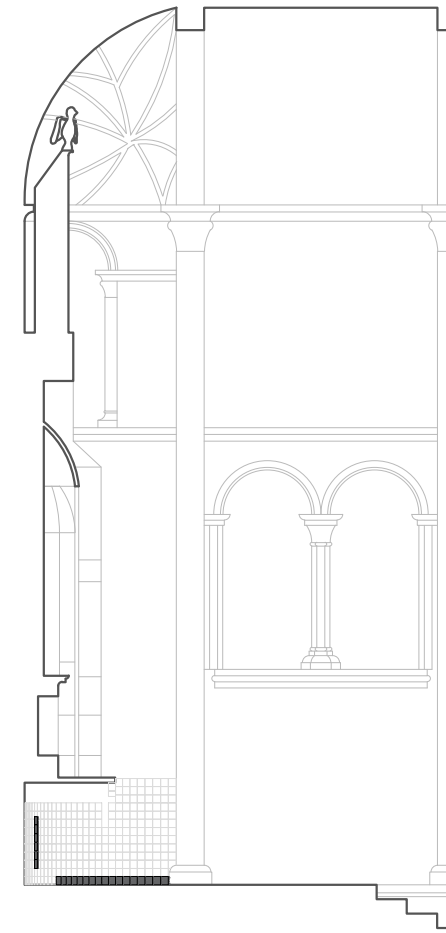
Altar de São Pedro



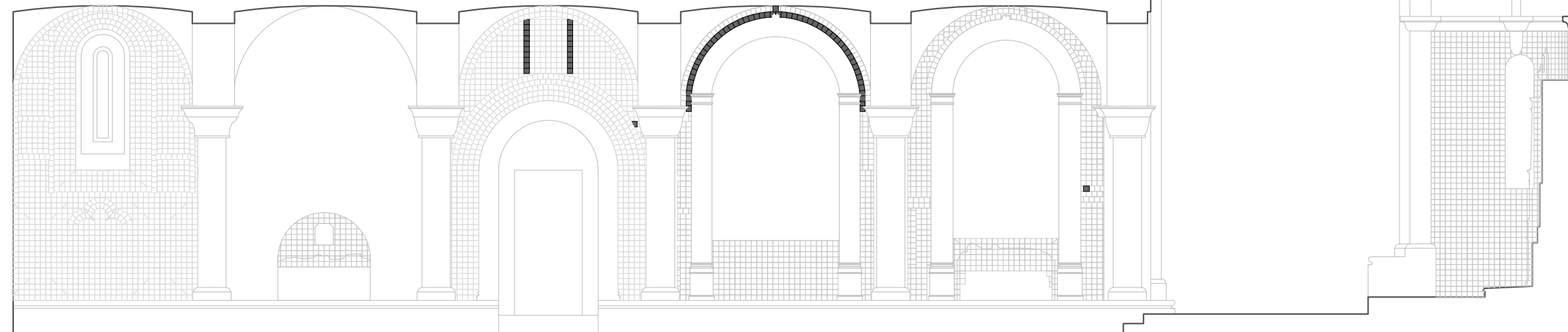
Altar do Santíssimo Sacramento



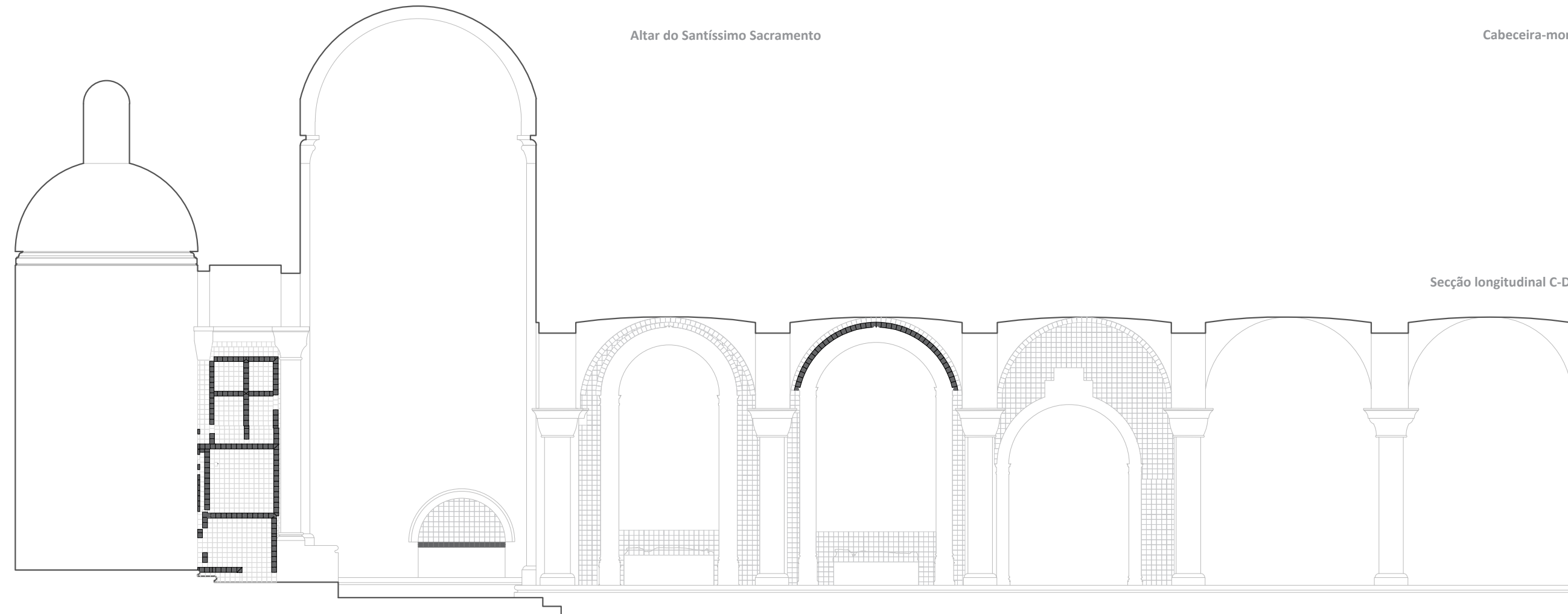
Cabeceira-mor

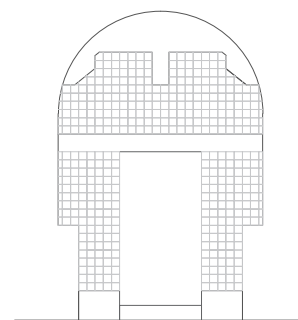


Secção longitudinal A-B



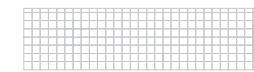
Secção longitudinal C-D





Pavimento da Capela de São Pedro

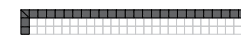
Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



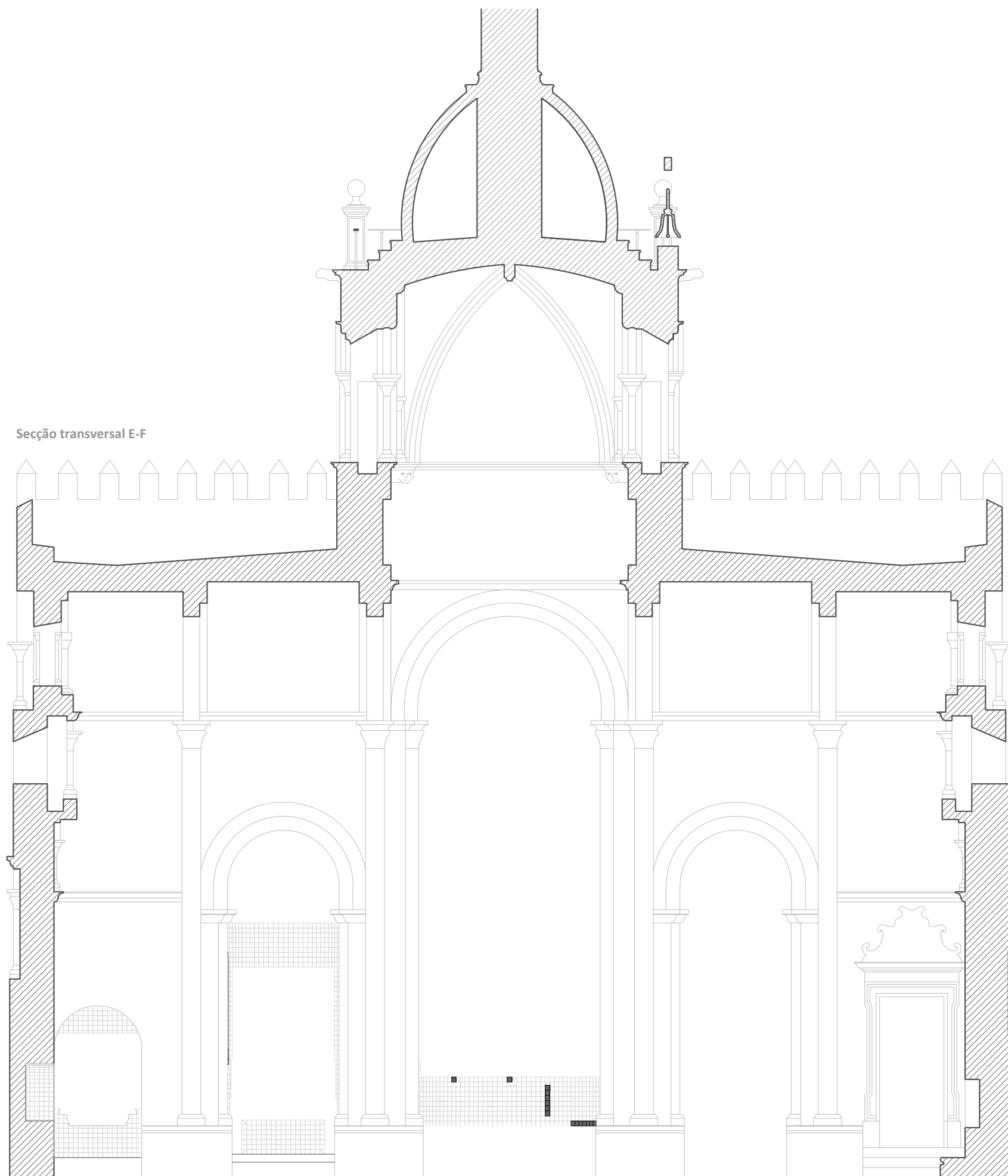
Cobertura do Altar de Santa Clara



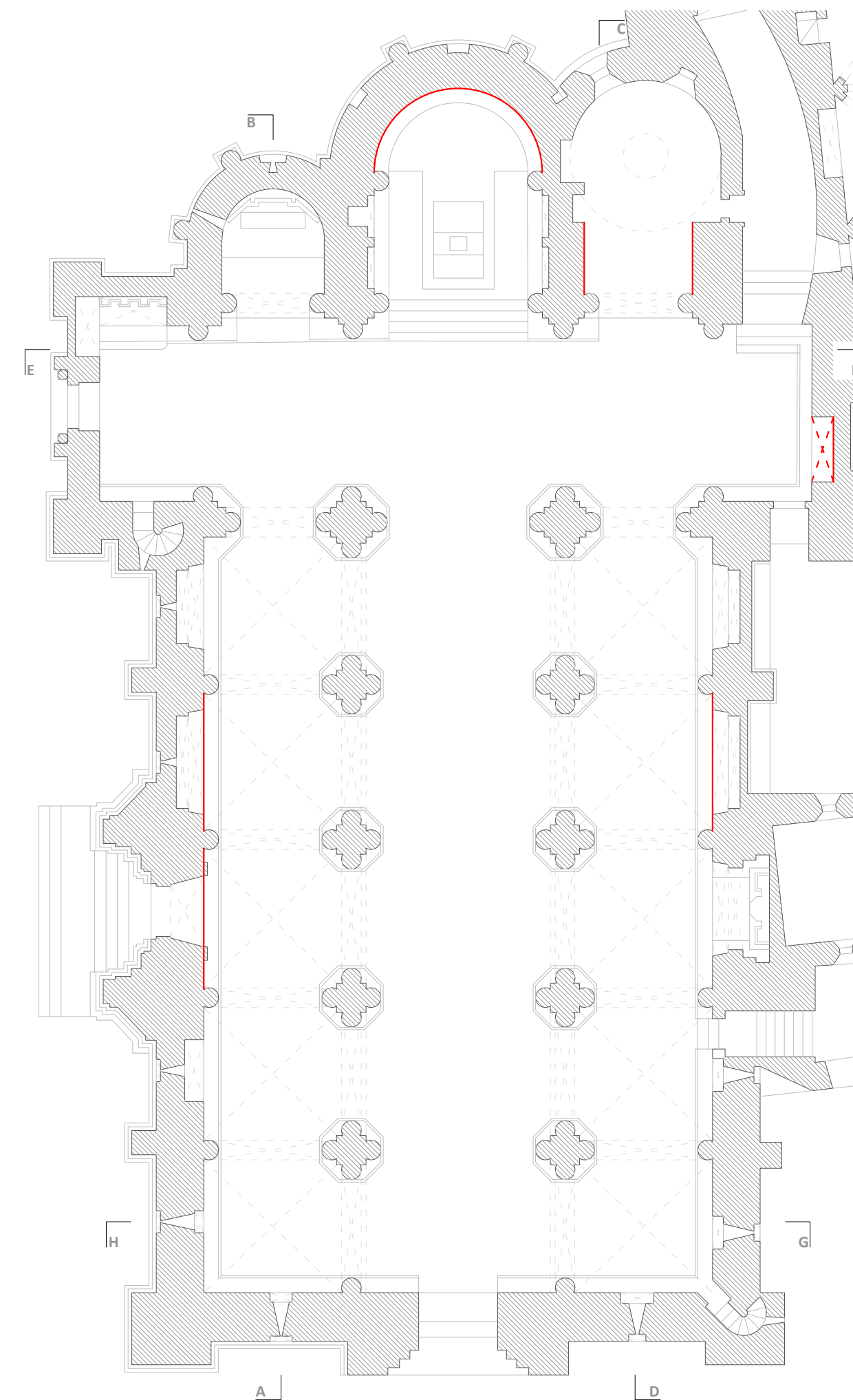
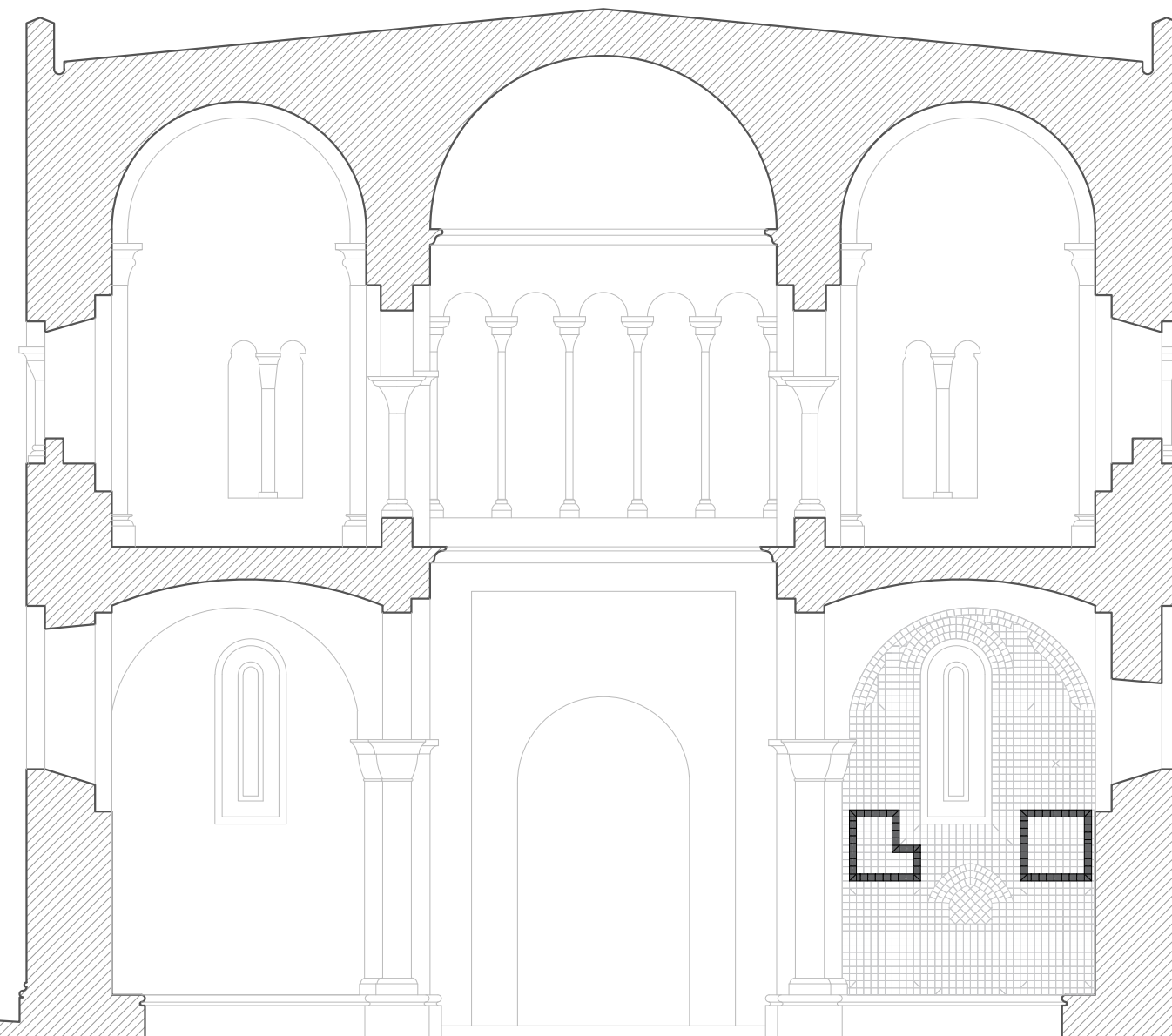
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins



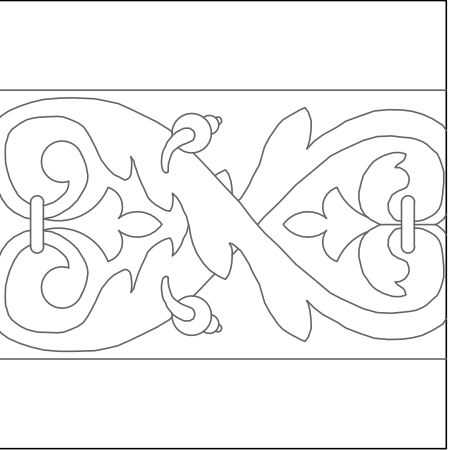
Secção transversal E-F



Secção transversal G-H



0 1 5m



Cercadura delimitada por duas barras colocadas em lados opostos do azulejo, pintadas a azul e a verde, no qual a faixa central é preenchida a branco e decorada com cintas de palmeta entrelaçadas com ramos de cardo que se unem nas extremidades e são pintados a verde, azul e melado (MONTEIRO, 2001: 91).

Trata-se de um azulejo que também teve alguma aceitação, ainda que menor que a cercadura anterior, sendo que em contexto religioso os únicos exemplos de que se puderam registar *in situ* foram na Igreja de Santa Susana no Maxial¹²³, na Igreja de Nossa Senhora da Oliveira em Sobral da Abelheira¹²⁴, na Igreja de Nossa Senhora da Conceição em Évora Monte e na Capela de São Lourenço em Tomar. No Posto de Turismo de Tomar, foram reaproveitados azulejos provenientes tanto da capela de São Miguel, como no Convento de Olhalvo, no qual existem vários exemplares com este padrão (SIMÕES, 1990: 136).

Em contexto de arquitectura civil foi possível identificar em bastantes mais casos, onde aquele que melhor se conserva é a Cisterna do Pombal em Góis que utiliza este azulejo para delimitar vários painéis (GONÇALVES, 2019: 168). Também na Quinta da Bacalhoa em Azeitão se conservam vários exemplares exercendo a mesma função que no caso anterior (RASTEIRO, 1895: Fig.37). A arqueologia tem sido um importante contributo no estudo e inventariação destes elementos, através dos quais já foi possível identificar esta cercadura no Palácio dos Condes de Penafiel, na Casa dos Bicos, Palácio Coculim e no Castelo de São Jorge, todos eles em Lisboa (BARGÃO, FERREIRA, 2017: 1775).

Abordando o grupo dos exemplares presentes em depósito mesológicos foi possível identificar este padrão no Museu de Alberto Sampaio no Porto¹²⁵, no Museu de Aveiro¹²⁶ e no Museu Nacional do Azulejo em Lisboa¹²⁷. Em termos de colecções privadas a única que registou este padrão foi a Colecção António Macedo Ramalho de Ortigão (LOPES, 2018: 35).

Foi a cercadura que mais se registou e a terceira variante azulejar que se contabilizou em toda a Sé Velha, com um total de 1360 azulejos. No primeiro painel do lado esquerdo da porta de entrada é utilizada para estruturar a composição, ou seja, delimita a “falsa” porta em ogiva, bem como as duas composições que se encontram de ambos os lados.

Legenda

- Arquitectura Religiosa
- Arquitectura Civil
- Núcleos Museológicos



É ainda utilizado para desenhar a moldura que se forma em torno do janelão e ainda as duas composições que se encontram no topo do painel. No segundo painel a sua aplicação é ainda mais determinante tendo sido utilizada para contornar o janelão, bem como estruturar todas as composições do painel e ainda desenhar a “falsa” porta trilobada.

Na Porta Especiosa e no Altar de Santa Úrsula, a sua utilização é muito menor ficando reduzida, nomeadamente, a uma fiada horizontal e duas outras pequenas fiadas na zona das colunas. No Altar de Santo António volta a ter uma maior utilização tendo sido colocada em torno do painel central, bem como a servir de cercadura do arco central. Foram ainda colocadas quatro fiadas horizontais, intercaladas com outros padrões, a meio da altura das colunas.

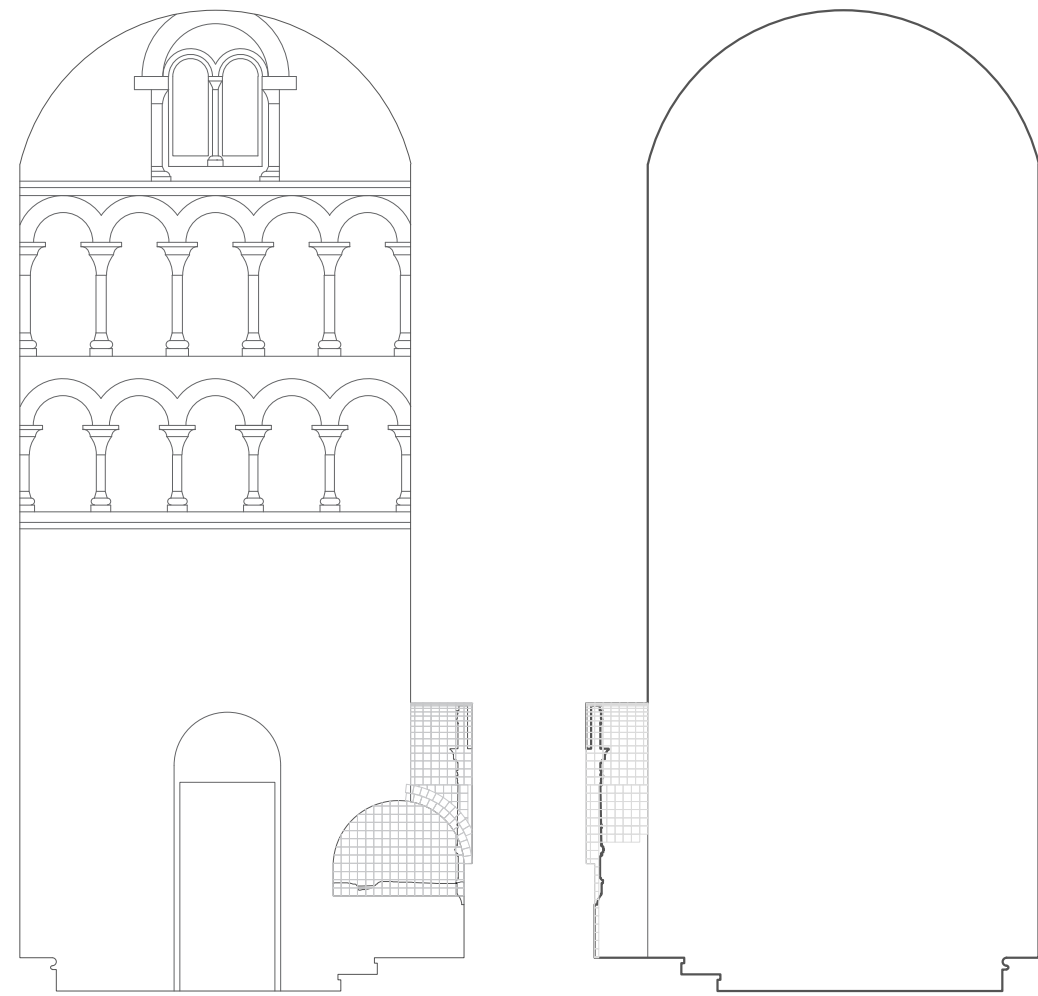
Na Capela de São Pedro, à excepção de dois exemplares descontextualizados na parede do lado esquerdo, a sua aplicação concentra-se na mesa de altar e no contorno que este estabelece em torno da mesma. No caso do rodapé da capela-mor, e ao contrário de muitos dos outros padrões, parece ter existido uma intenção clara na sua colocação ao ter sido utilizada para servir de cimalha. Na Capela do Santíssimo Sacramento conservam-se quatro exemplares, um na parede do lado esquerdo e os outros três do lado direito, que estão descontextualizados. O último local registado foi no Altar de São Miguel servindo de cercadura que contorna todo arco central.

¹²³ - Identificados e actualmente em estudo pelo arqueólogo Vítor Rafael de Sousa.
¹²⁴ - Identificados pelo arqueólogo Vítor Rafael de Sousa.
¹²⁵ - Código de Inventário, “MAS A 35 (6)”, consultado na página <https://tinyurl.com/2hahc97m>, no dia 19 de Abril de 2022.
¹²⁶ - Código de Inventário, “161/Ea”, consultado na página <https://tinyurl.com/2p92uskv>, no dia 19 de Abril de 2022.
¹²⁷ - Código de Inventário, “MNAz 99 Az”, consultado na página <https://tinyurl.com/25crw7pp>, no dia 19 de Abril de 2022.

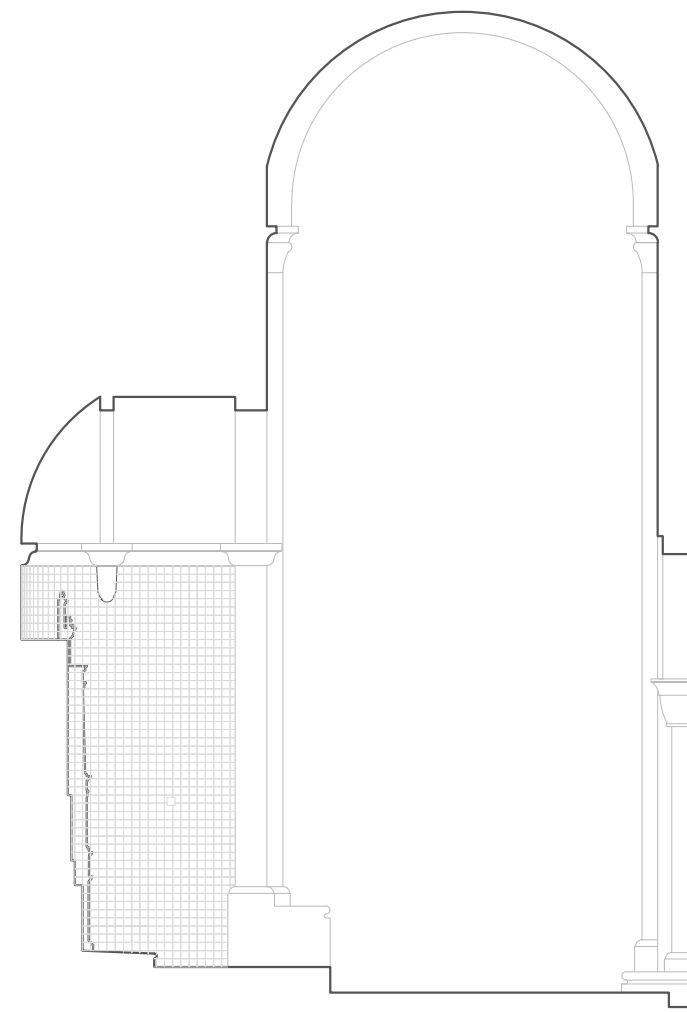
Fig. 363: rodapé do frontal de altar da Igreja de Nossa Senhora da Oliveira em Sobral da Abelheira que utiliza o Padrão 36 (fotografia de Vítor Rafael Sousa).

Fig. 364: ambos os painéis localizados no primeiro tramo da nave lateral esquerda da Sé Velha de Coimbra utilizam o Padrão 36 para delimitar e estruturar as respectivas composições.

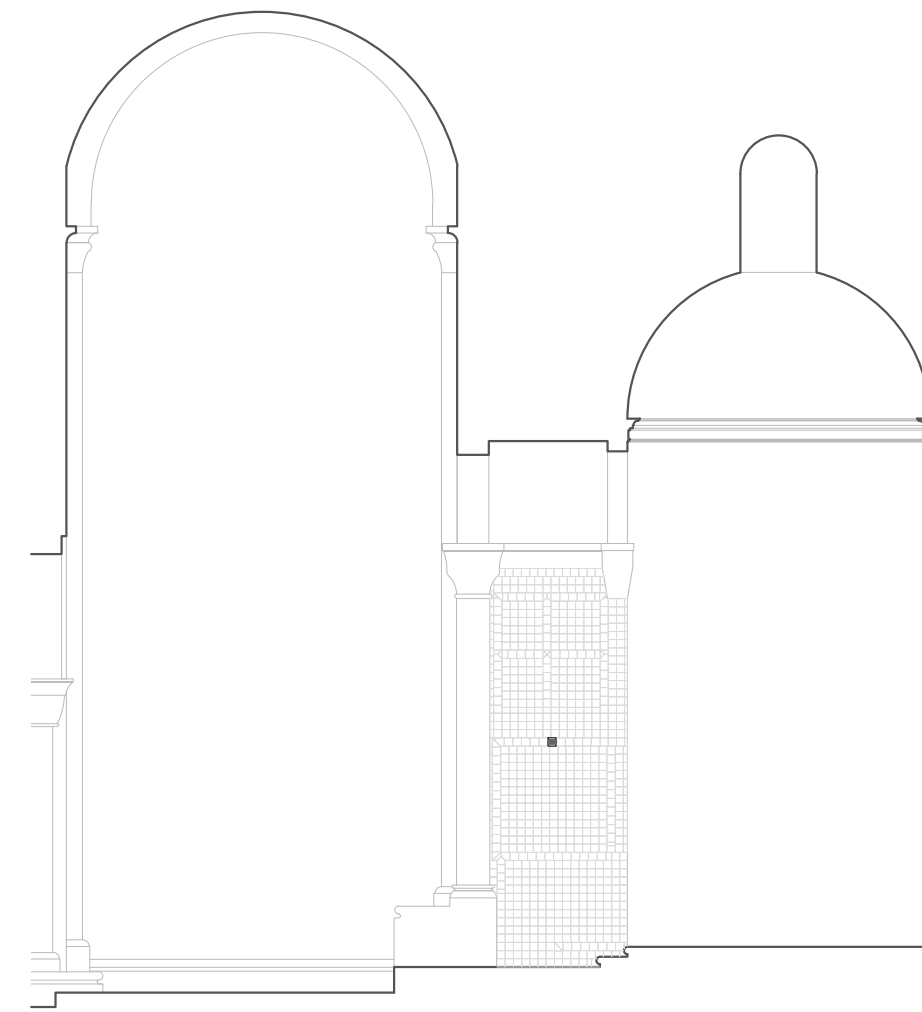




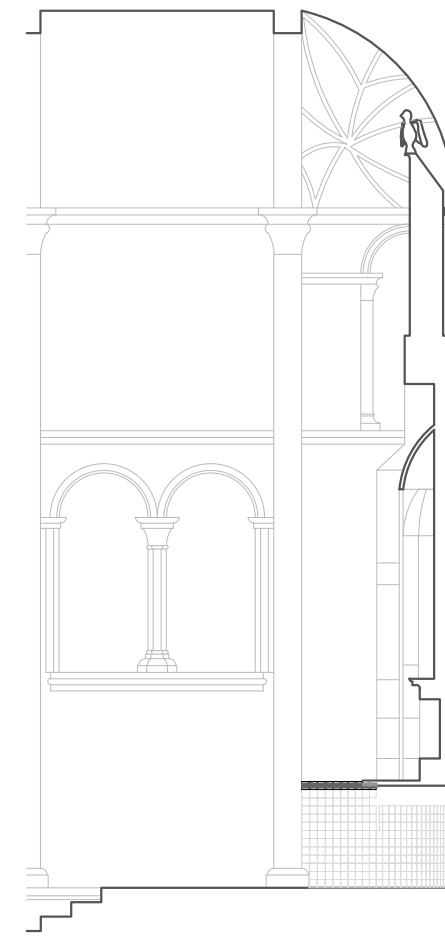
Túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara



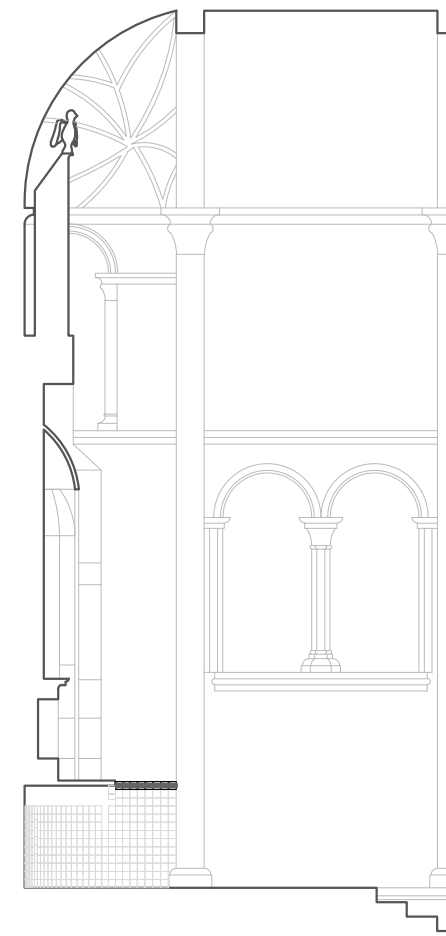
Altar de São Pedro



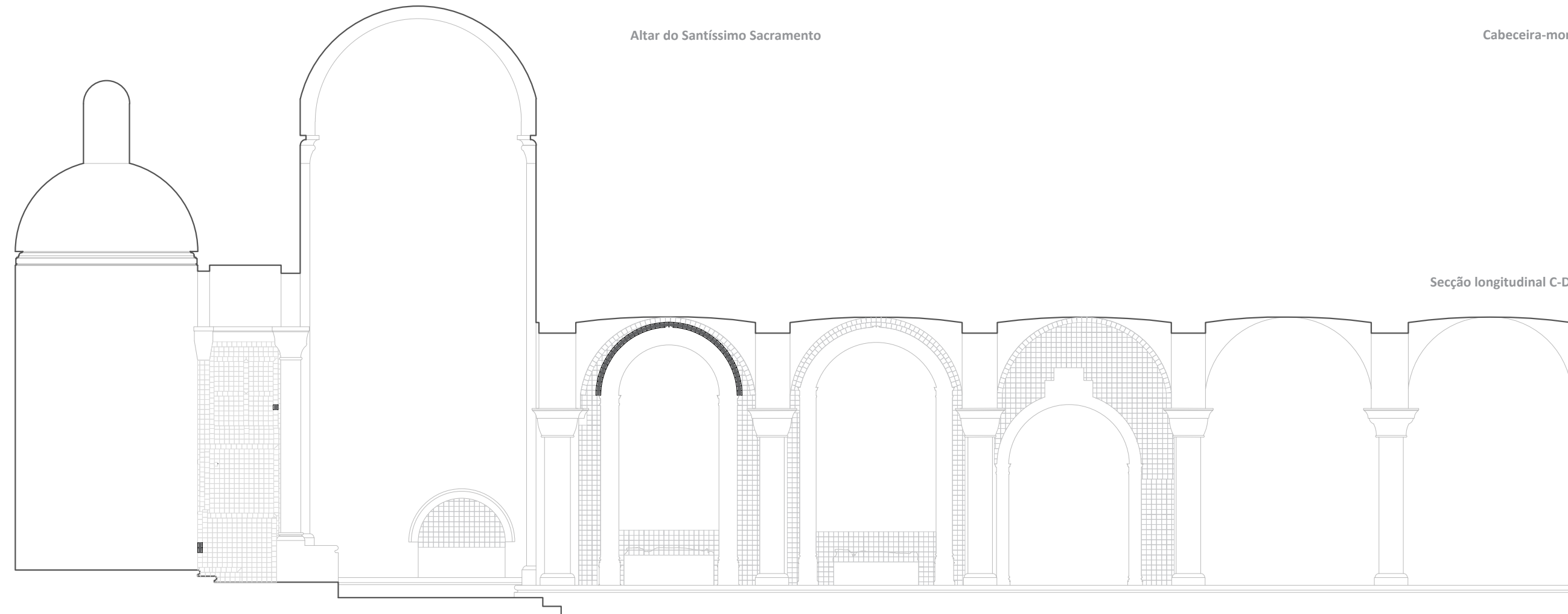
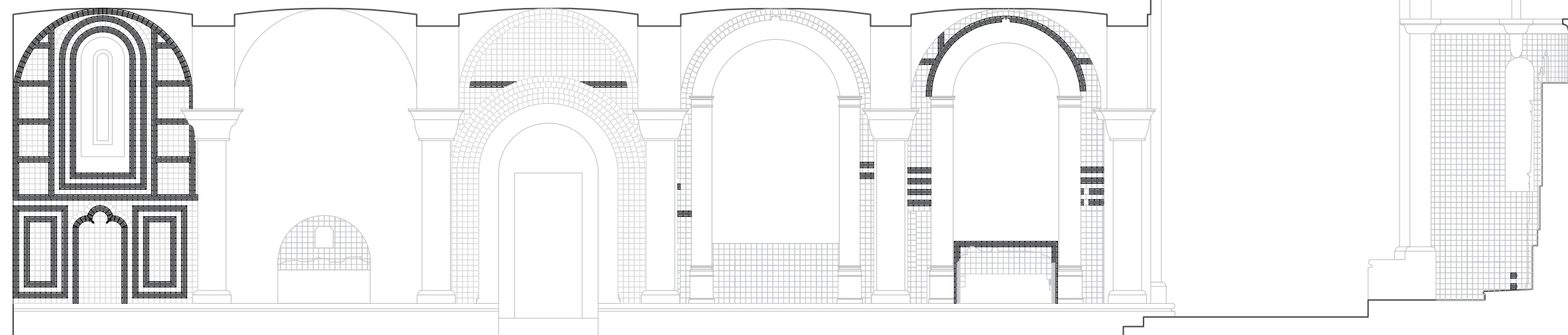
Altar do Santíssimo Sacramento



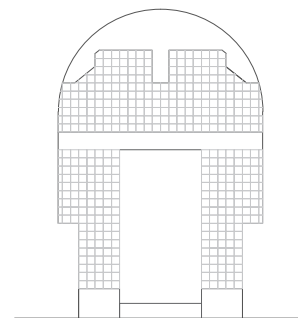
Cabeceira-mor



Secção longitudinal A-B

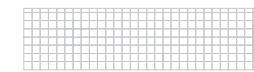


Secção longitudinal C-D



Pavimento da Capela de São Pedro

Arco do Túmulo de D. Egas Fafes



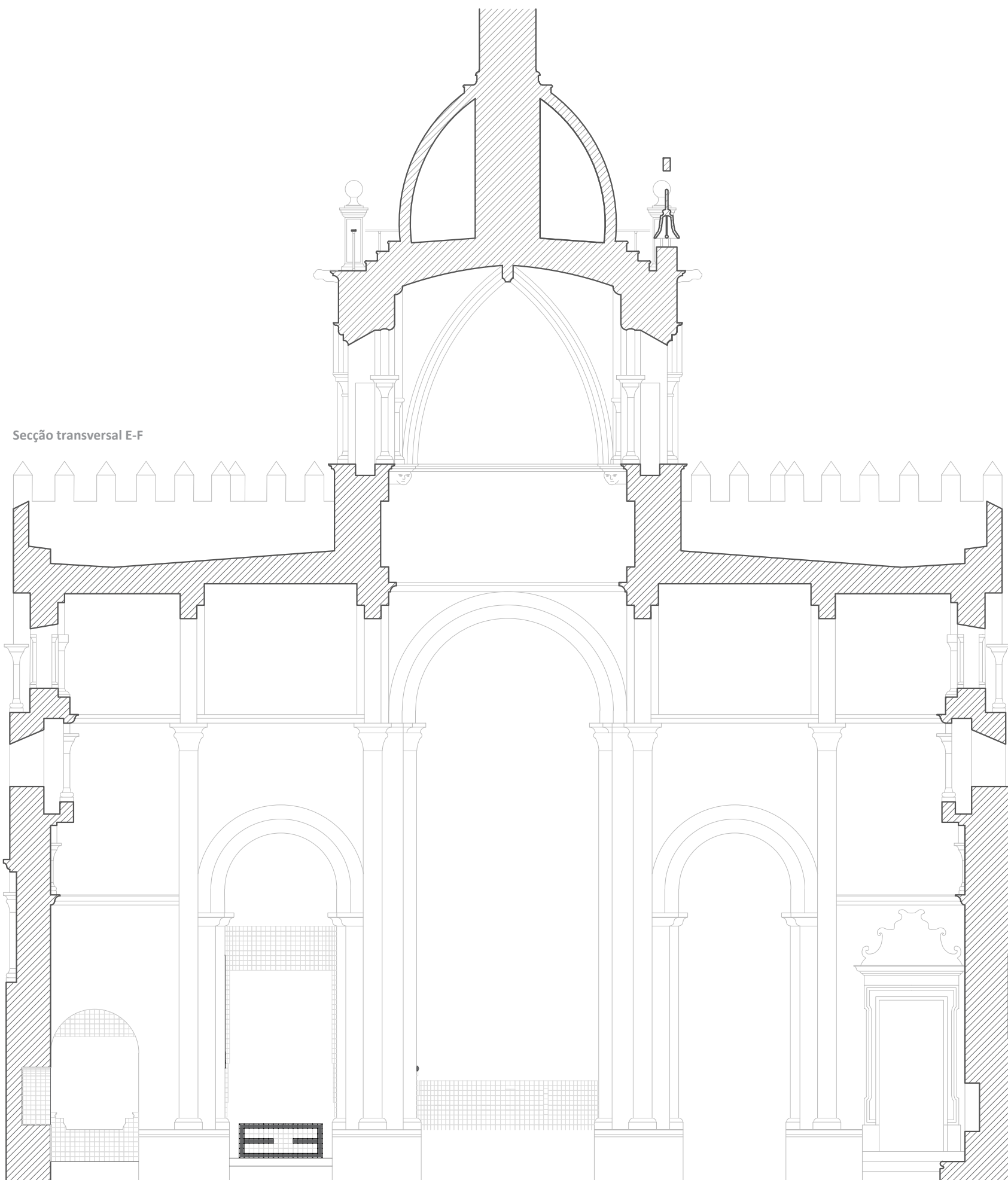
Cobertura do Altar de Santa Clara



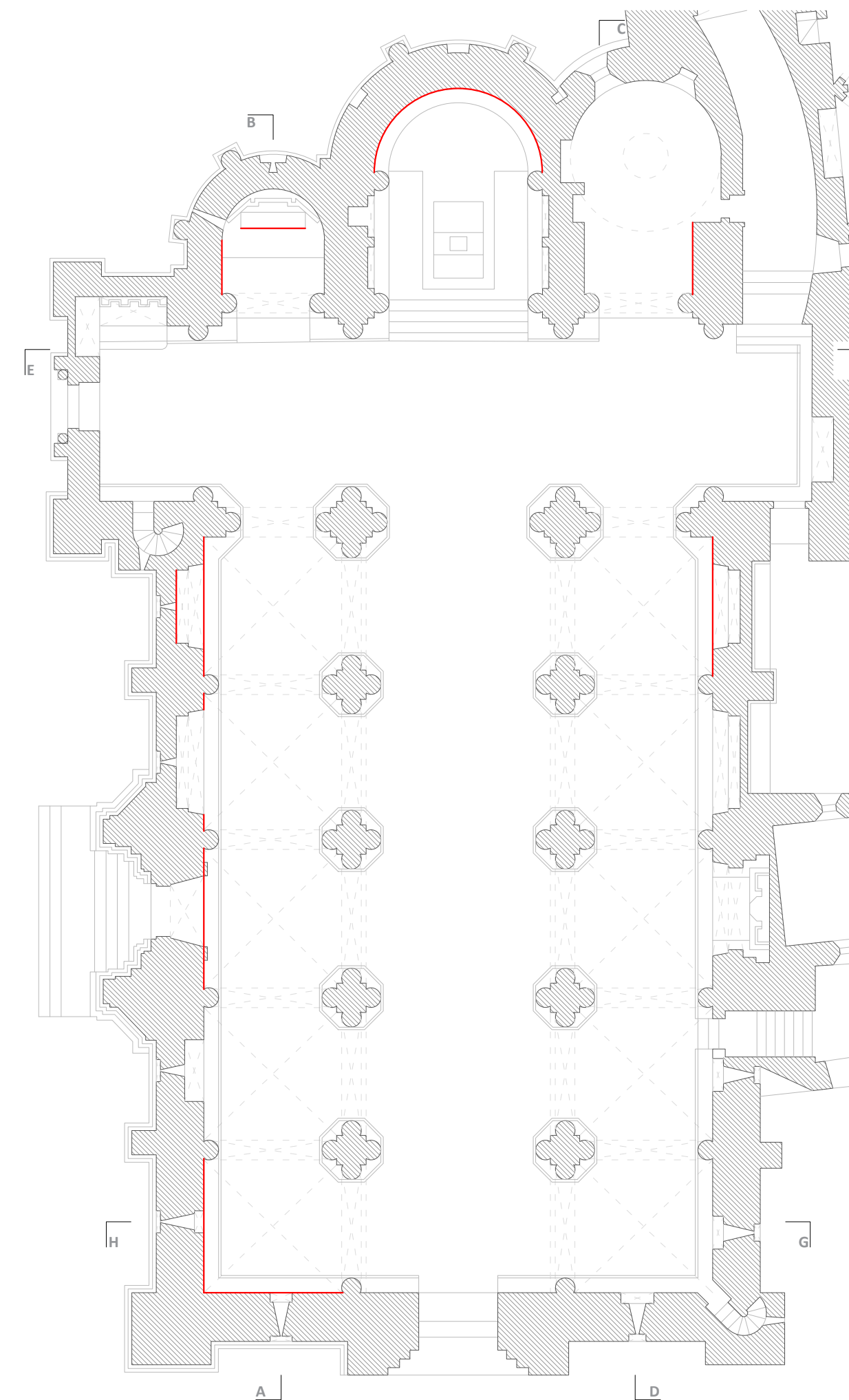
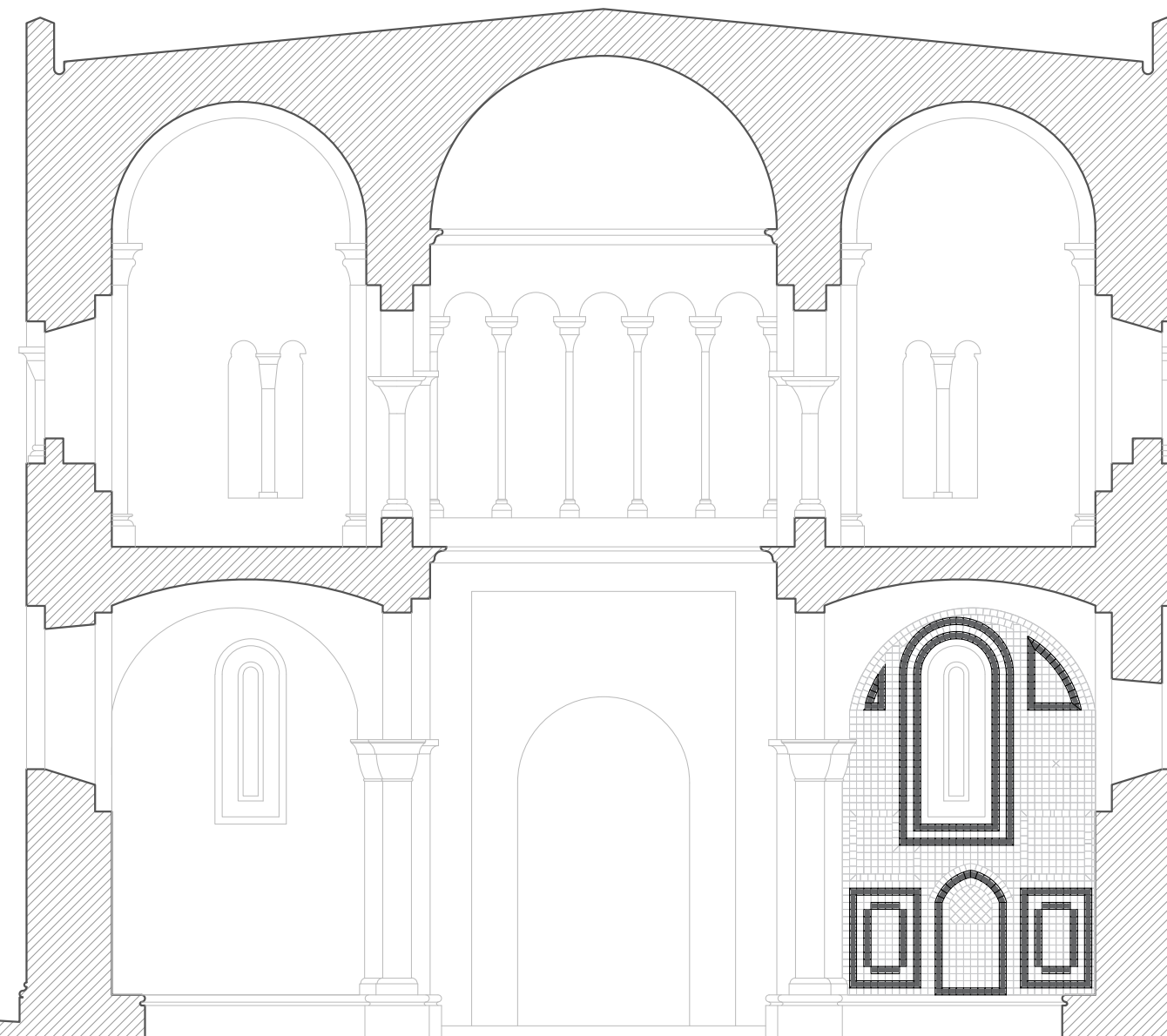
Arco do Túmulo de D. Pedro Martins



Secção transversal E-F



Secção transversal G-H





DESCRIÇÃO DOS PAINÉIS

Além disso, a concepção e aplicação decorativa de D. Jorge de Almeida transmitira ao revestimento cerâmico um espírito de monumentalidade que ampliava e ultrapassava o emprego habitual do mesmo azulejo na Península. Na Alcázar de Sevilha, como em outras decorações cerâmicas da Andaluzia, o azulejo não excedia em geral a altura dos lambrís(...). Mas em Coimbra fora exclusivamente ao azulejo que se confiara a decoração do interior da Sé Velha e até de alguns dos pavimentos, criando pelo espírito da monumentalidade a que já nos referimos, uma concepção decorativa original que nenhum outro templo da Península realizara.

Reynaldo dos Santos - 1957

Depois de numa primeira fase se ter realizado o inventário tanto dos padrões que ainda se conservam na Sé Velha de Coimbra, como dos que já não existem nos seus respectivos locais, e de posteriormente se ter feito um levantamento e descrição da forma como cada um deles está aplicado, opta-se por se realizar uma descrição de cada painel.

Esta descrição segue a ordem da esquerda para a direita, como se de um livro se tratasse, começando na entrada do edifício, passando por todos os painéis que existem e terminando no lado direito do edifício. O nome atribuído a cada um dos painéis está associado ao seu local de aplicação, ao culto que aí se presta, ou ao tema religioso que é exposto em cada local. No caso dos túmulos, tendo sido registados três painéis neste contexto, foi atribuído o nome da pessoa que aí se encontra sepultada.

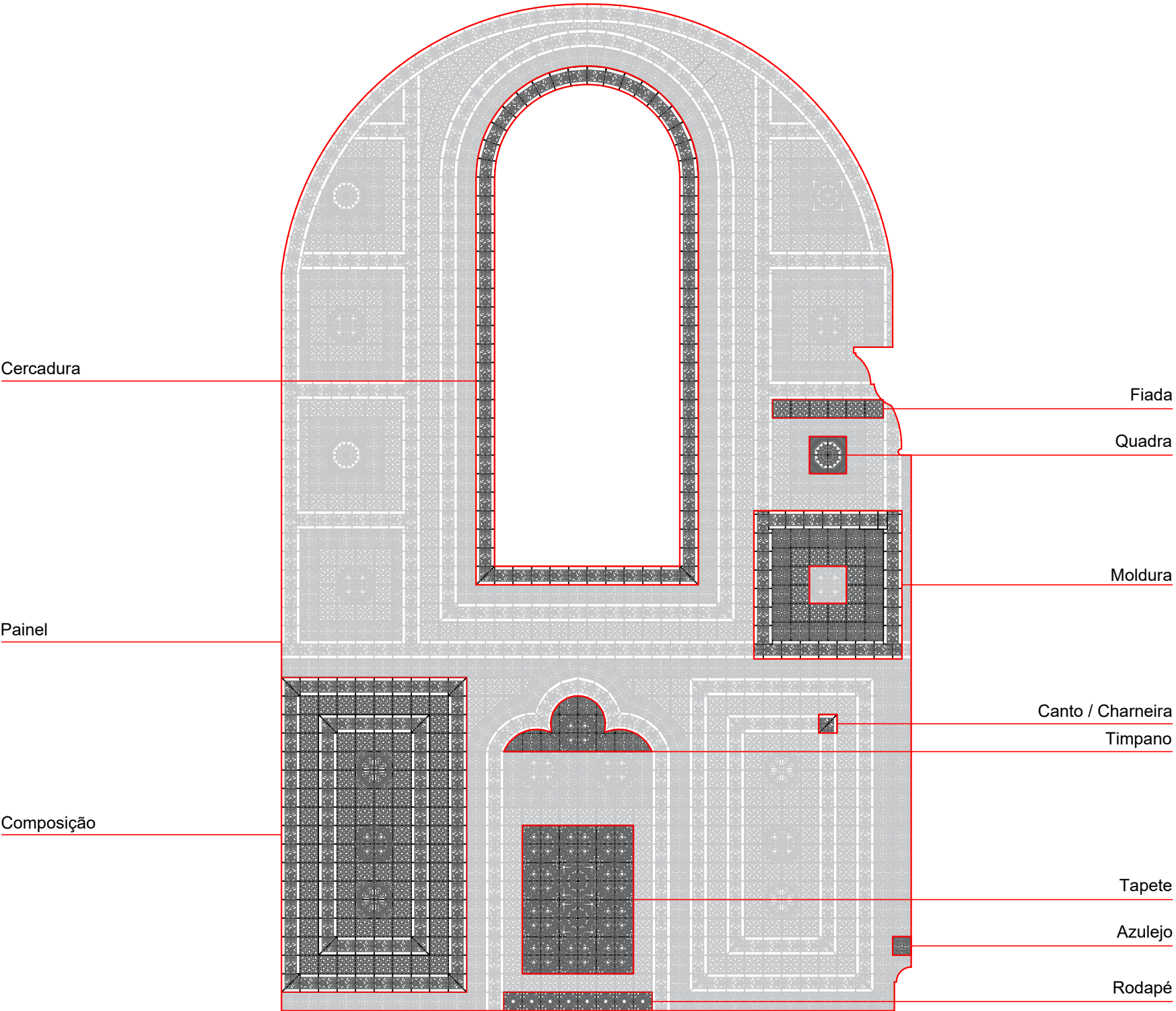
Para se proceder à análise, o mais detalhada possível, foi feita uma contabilização de todos os azulejos que cada painel tem, bem como o número de padrões pelo qual se dividem e as suas respectivas localizações, tendo-se tido em conta a posição e dimensão exacta de cada azulejo. Este levantamento permitiu calcular que actualmente na Sé Velha de Coimbra se conservam 13824 azulejos, estando dispersos em 15 painéis distintos.

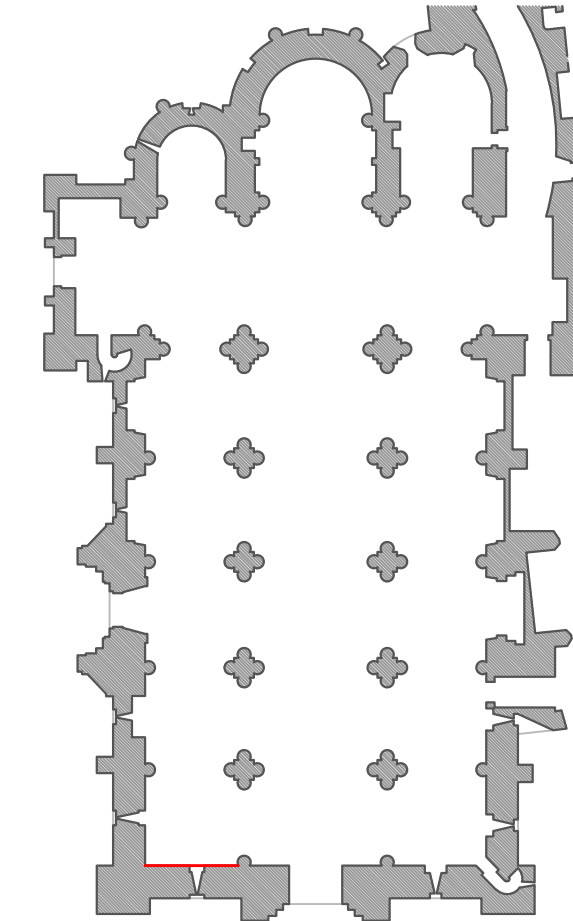
A descrição opta por descrever os elementos arquitectónicos pré-existentes que determinaram a dimensão e formato dos painéis. De seguida é realizada uma descrição dos mesmos, na qual se descreve de que forma é que se organizam, bem como é que cada padrão é utilizado. Em alguns dos casos foi ainda possível realizar algumas conclusões, ou sugestões, sobre as intenções decorativas que se tentaram obter com a aplicação dos respectivos azulejos. Nesses exemplos faz-se a comparação, quando possível, com outros elementos arquitectónicos, ou até, elementos de móveis que poderão ter servido como fonte de inspiração na aplicação dos azulejos.

De forma a que a análise não se fechasse num aspecto meramente interpretativo dos modelos decorativos, foi realizado um levantamento dos azulejos que se encontram inteiros, assinalados a vermelho, para os que estão seccionados, assinalados a laranja e representados graficamente. Esta opção permitiu identificar pontos nos quais houve a necessidade de adaptar os painéis aos elementos pré-existentes, mas também levantar possibilidades de painéis que tenham sofrido mudanças de projecto no momento da sua execução. Foi ainda criado um outro esquema, no qual se identificaram os azulejos que estão, ou aparentam estar, *in situ*, e os que apresentam sinais de já terem sofrido alterações, tendo-se utilizado o mesmo esquema de cores que o anterior. Graças a este estudo foi possível identificar zonas que tenham sido alteradas ao longo do tempo, bem como azulejos que foram aplicados para tapar lacunas, ou até levantar possibilidades sobre painéis que tenham sido criados em períodos mais recentes.

Com esta análise pretende-se ter um melhor entendimento tanto dos vários painéis, temas decorativos, formas de organização, simulação de falsa arquitectura, bem como entender-se melhor as várias alterações que foram sofrendo ao longo da sua existência.

Fig. 365: Altar de Nossa Senhora da Conceição, localizado na nave lateral direita da Sé Velha de Coimbra.





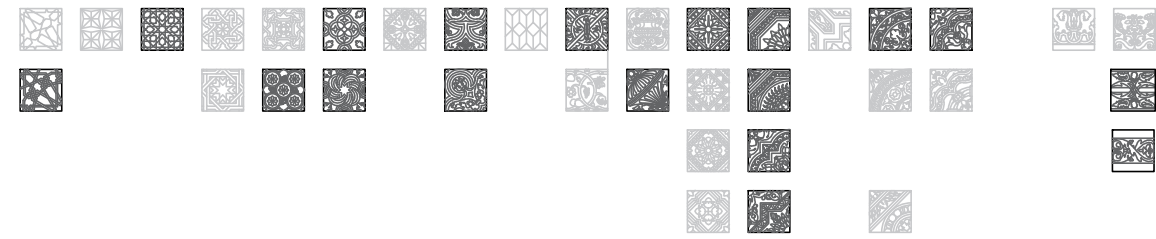
PAINEL DE ENTRADA

O painel, localizado na primeira parede do lado esquerdo da porta de entrada, ocupa toda a extensão possível sendo delimitado pelo patamar que contorna toda a nave, colunas e abóbada. É composto por 1664 azulejos estando divididos em 18 padrões distintos. No seu interior tem como elementos pré-existentes o grande janelão de formato rectangular e com arco em volta perfeita.

A organização dos azulejos obedece à criação de uma malha ortogonal que subdivide a parede em nove composições. A concretização dessa malha é conseguida através da aplicação dos padrões 04 e 19, sendo depois reforçada por molduras interiores que utilizam os padrões 09, 35 e 36. A dimensão das composições é variável sendo em muito condicionada pela posição descentralizada do janelão.

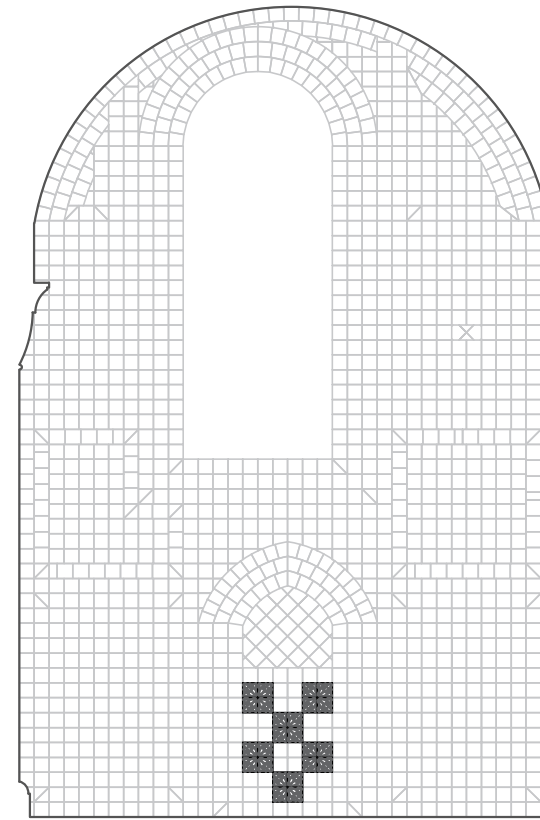
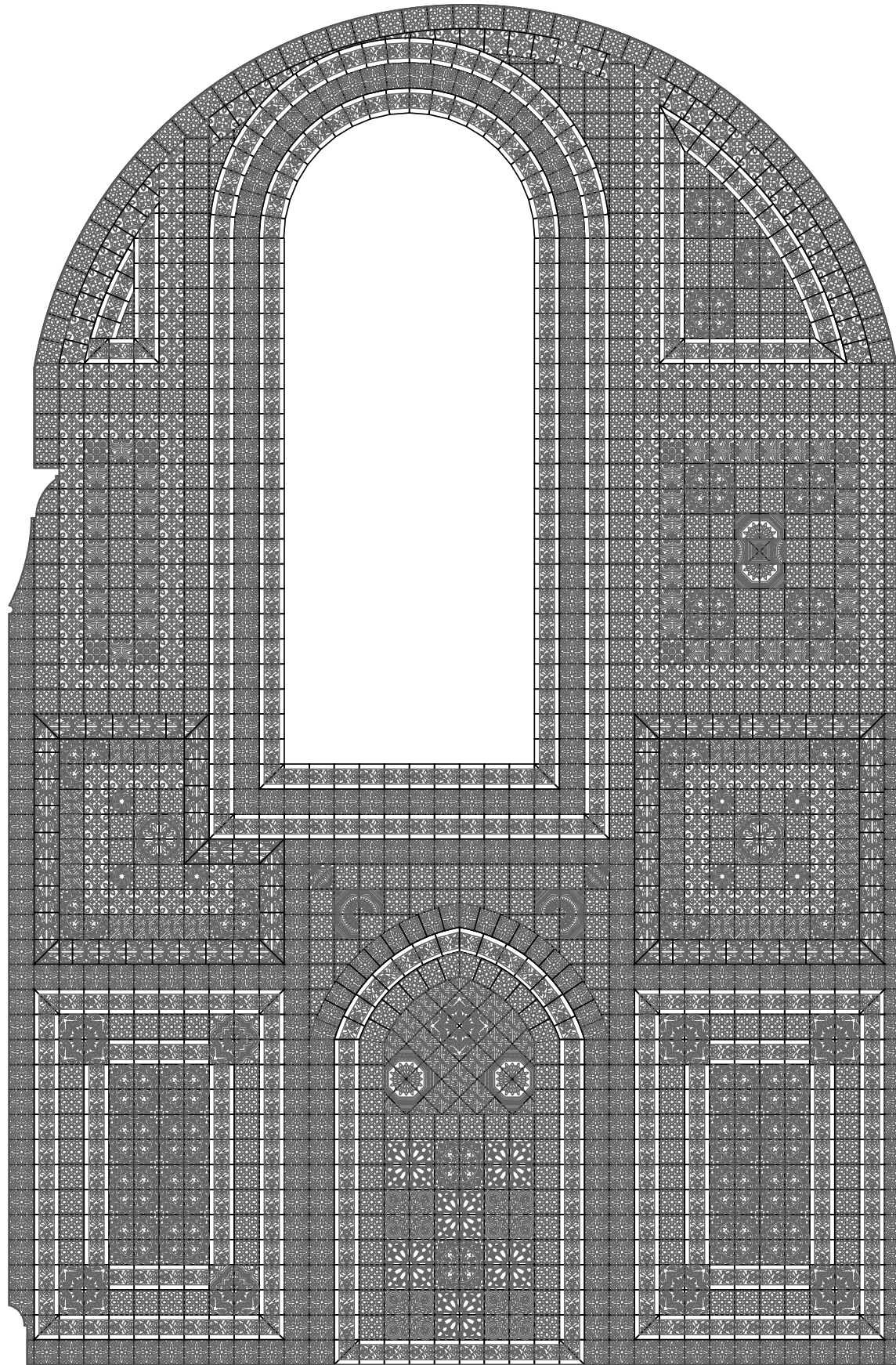
A existência de um elemento com a dimensão do janelão central é determinante para toda a estrutura decorativa. Essa importância é reforçada pela expressiva moldura que se desenvolve em torno do janelão. Sendo composta por três fiadas de azulejos, do qual tanto na cercadura mais interna, como na mais externa, foi utilizado o padrão 36. Esta escolha não é aleatória, este azulejo é caracterizado pelas suas linhas externas a azul e verde, o que permite reforçar esta sensação de barra que contorna, separa e delimita um determinado elemento em relação ao painel.

Apesar da posição descentralizada do janelão em relação à parede, o painel utiliza um eixo de simetria pelo qual se tenta estruturar, existindo uma clara valorização da composição central ao desenhar-se maior que as restantes. Esta composição ganha ainda mais destaque pela criação de uma “falsa” porta com arco em ogiva, criando assim uma intensão profundamente arquitectónica. A porta é representada por três fiadas de azulejos, padrões 04, 19 e 36, simulando assim as várias caneluras que esta tipologia de ombreiras costumava ter. Um detalhe de particular interesse é o facto da moldura composta pelo padrão 36 ter continuidade na zona do rodapé, em contraste com os outros dois padrões que não o fazem. Este efeito parece simular a existência de um degrau, algo que era extremamente comum nestas portas e que tinha a função de evitar a entrada de sujidade no interior do espaço. Esse detalhe da existência de um ou mais degraus pode ainda hoje ser observado em todas as portas que existem no interior da igreja. O seu interior não procura fazer uma representação linear das folhas em madeira, mas em vez disso faz uma divisão que simula uma porta cujo tímpano tem um gradeamento.

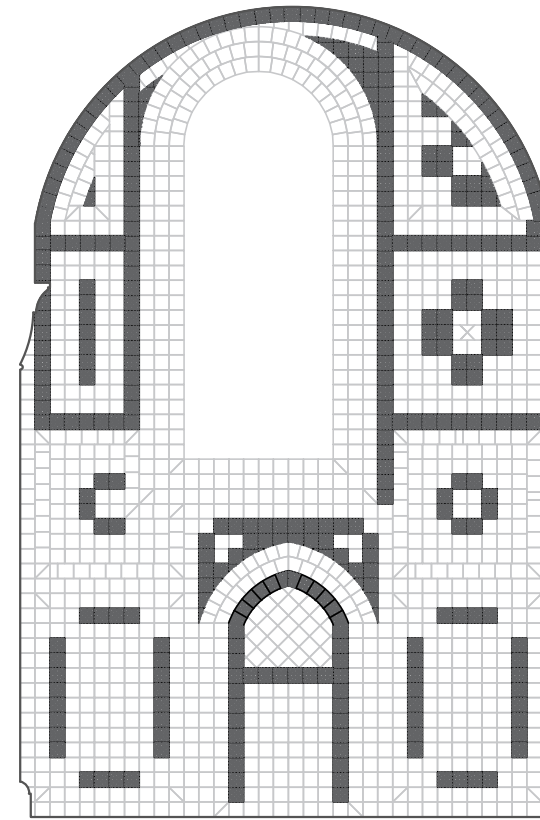
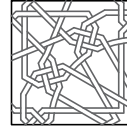


Legenda

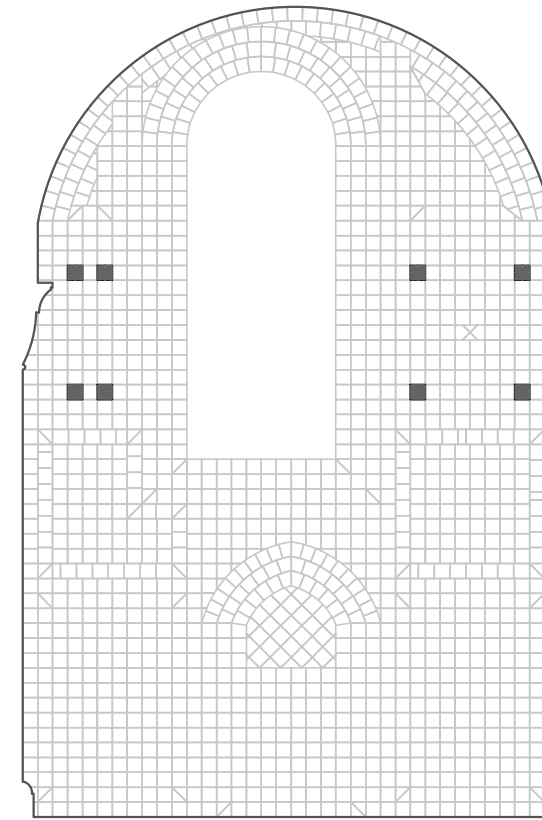
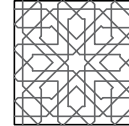
- Localização do painel
- Padrão registado no painel
- Padrão não registado no painel



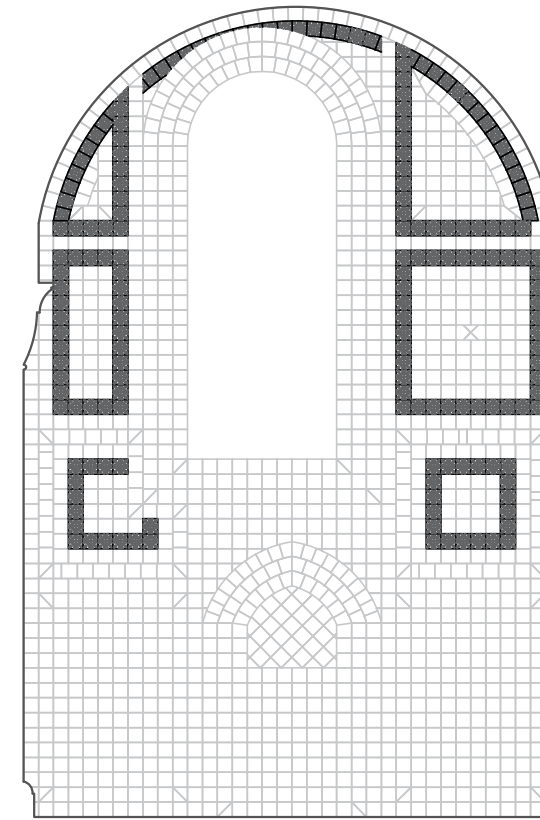
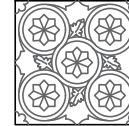
Padrão 02
24 exemplares



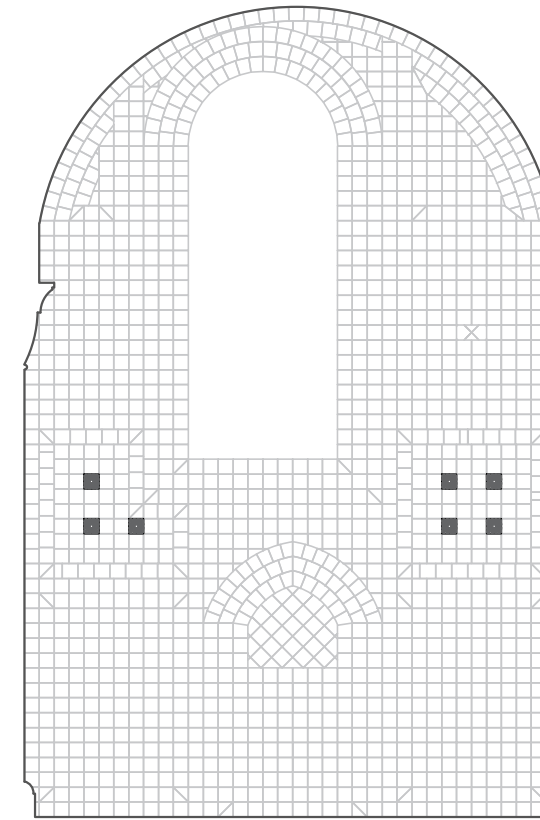
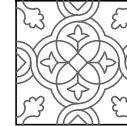
Padrão 04
377 exemplares



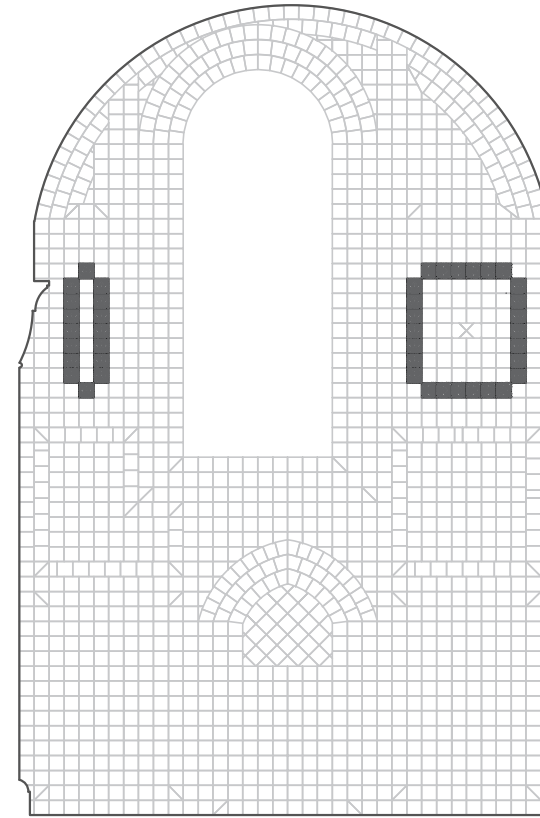
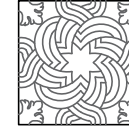
Padrão 08
8 exemplares



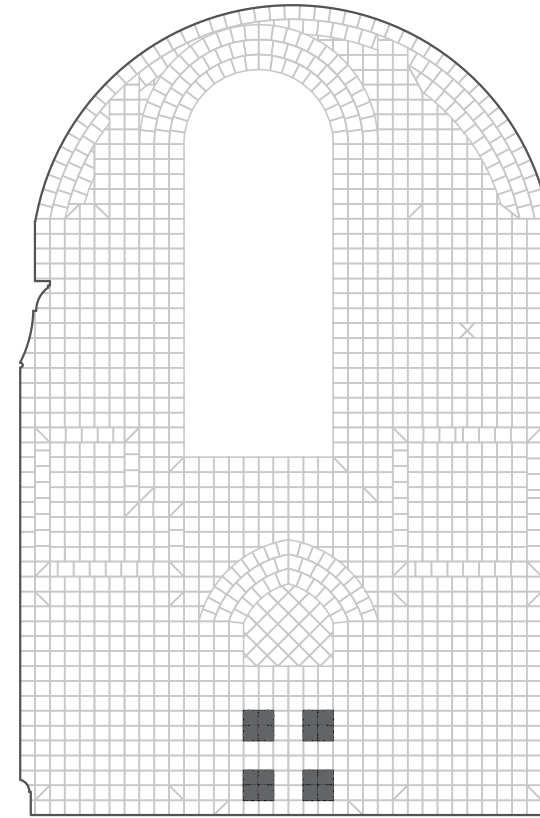
Padrão 09
179 exemplares



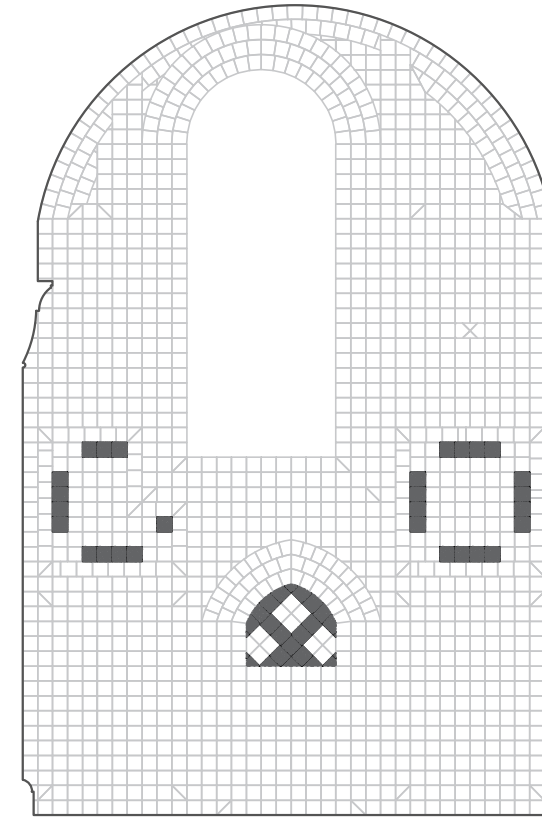
Padrão 10
7 exemplares



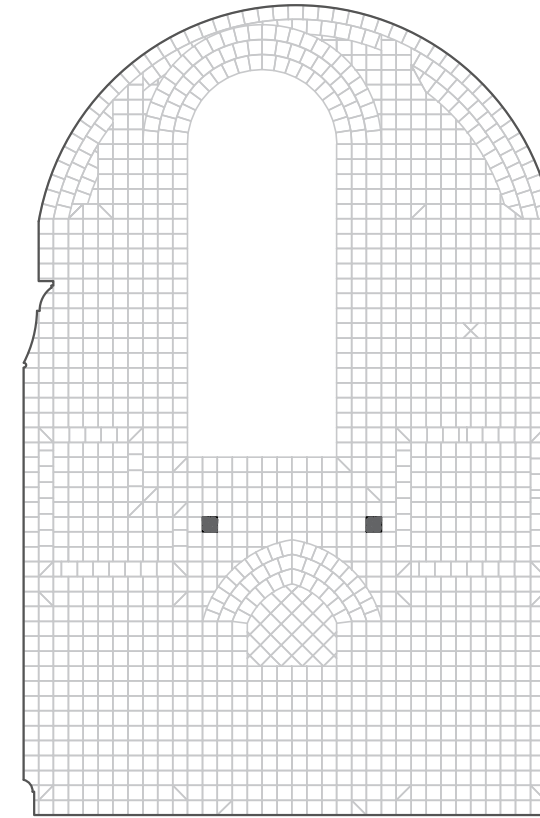
Padrão 12
42 exemplares



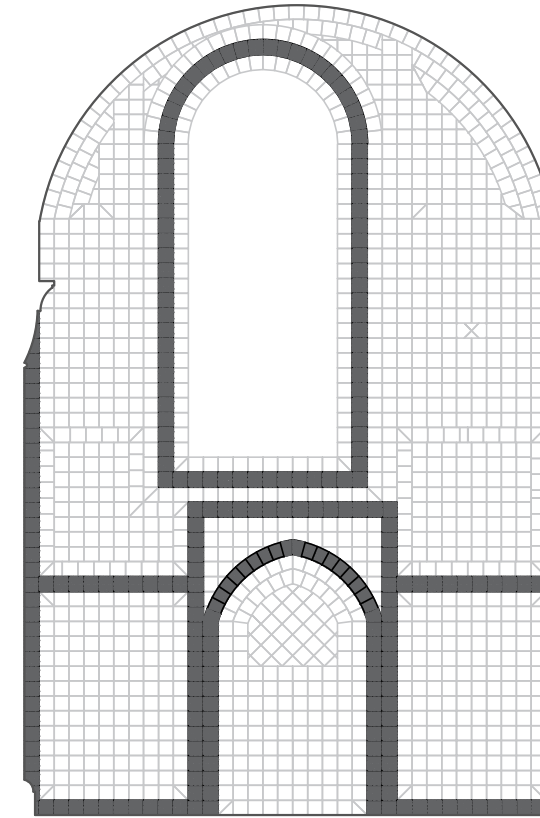
Padrão 13
16 exemplares



Padrão 15
53 exemplares



Padrão 18
2 exemplares



Padrão 19
280 exemplares



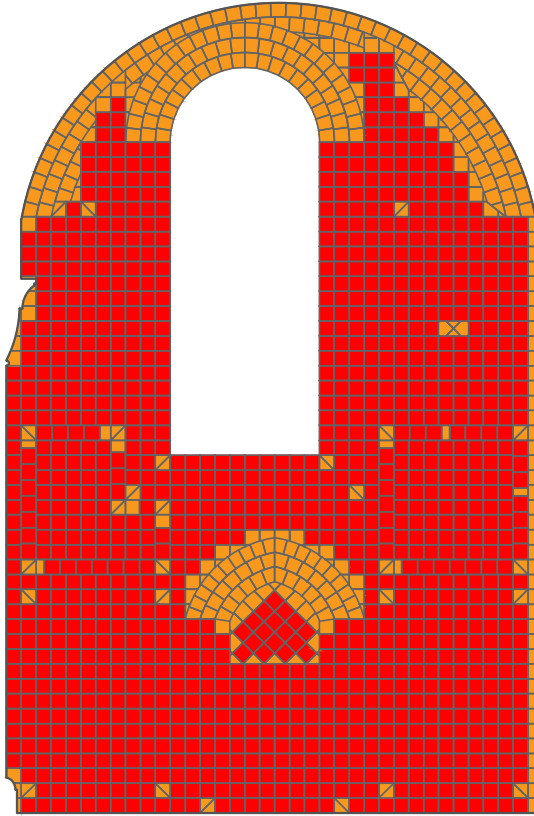
Esse efeito é conseguido pela aplicação do padrão 15 que ao ser colocado na diagonal cria o efeito de um gradeamento em ferro que está coberto por vegetação. Tão, ou mais interessante, que a representação literal de um arco em ogiva, ou seja, de um elemento arquitectónico de características góticas, é a adição de elementos assumidamente renascentistas, criando assim uma ideia de uma fachada que teve vários momentos construtivos. Esta ideia é conseguida através da colocação do padrão 24, do lado exterior do arco em ogiva, simulando os tão conhecidos medalhões renascentistas que eram vulgarmente representados nas portas. Esse elemento decorativo pode ser observado tanto na Porta Especiosa como na Porta que liga o transepto ao exterior, sendo por isso facilmente deduzível a influência que um elemento teve sobre o outro.

As composições que ladeiam cada um dos lados da “porta em ogiva” são claramente influenciadas pelas tapeçarias orientais que nesse período histórico tanta fama tinham. No entanto, essa fonte de inspiração alarga-se também a elementos escultóricos, como é o caso da pedra tumular de Garcia de Resende (1470-1536) que está no Mosteiro do Espinheiro em Évora, e que apresenta igualmente uma moldura cujos cantos são compostos por quatro medalhões com elementos fitomórficos.

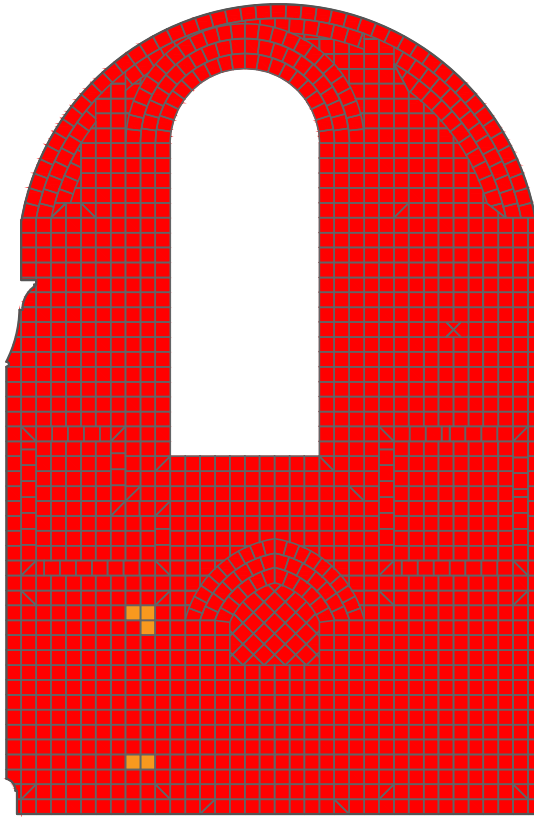
As restantes seis composições são em muito definidas pelos constrangimentos das pré-existências, tendo as suas formas sido criadas de forma a adaptarem-se ao espaço existente. O seu interior é formado por uma moldura com três fiadas de espessura, excepto nas composições junto à abóbada que só têm duas fiadas, estando ao centro o padrão 04 a servir de fundo e depois outros azulejos para criar um certo contraste decorativo.

Em termos da relação entre os azulejos que se encontram inteiros, relativamente aos que estão seccionados, foram contabilizados 1229 inteiros e 435 incompletos. Esta diferença é justificada por todas as fiadas que foram colocadas junto à abóbada, bem como toda a zona do arco em ogiva que necessitou de seccionar vários azulejos. Do lado direito foi ainda identificada uma pequena fiada vertical que foi colocada de forma a preencher o espaço que sobrava entre o painel e a parede lateral da nave.

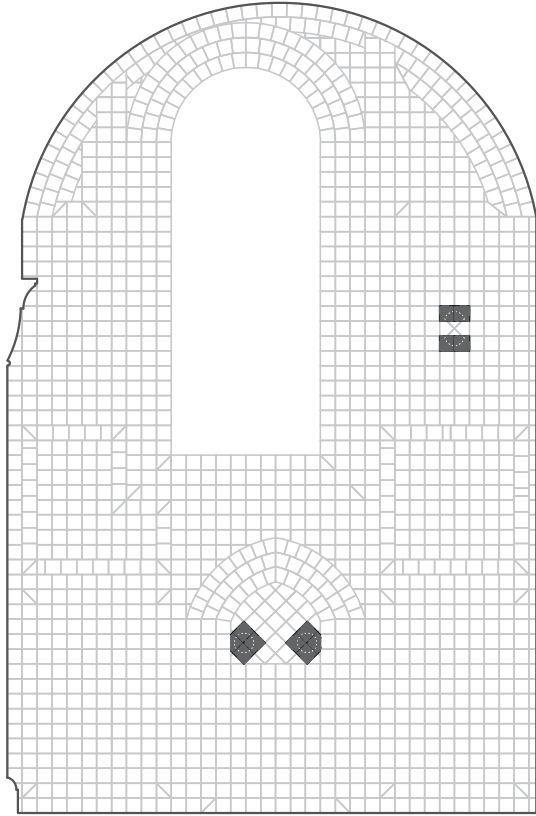
No caso dos azulejos que se encontram fora da sua posição original, ou que tenham sido substituídos, apenas cinco levantam a possibilidade de não se encontrarem *in situ*. Trata-se do padrão 25 que está aplicado nos cantos das molduras da composição lateral esquerda. Este foi o único caso em que se registou a aplicação de azulejos aparentemente fora do seu local original, no entanto, tanto em termos decorativos, como cromáticos eles são extremamente semelhantes ao padrão 26. Devido a isto, pode supor-se, que se trate de um exemplo de descuido no momento de aplicação, ou eventualmente de um pequeno remendo realizado em algum outro momento cronológico.



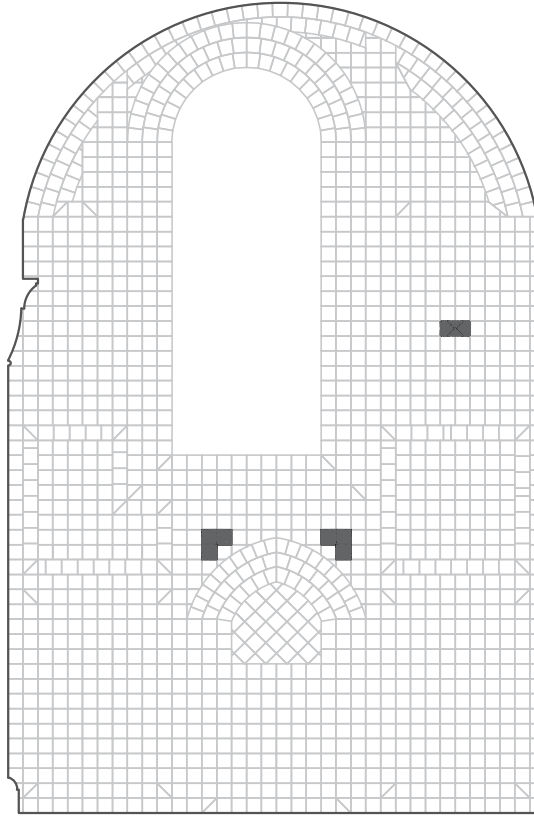
Inteiros (1229) / Partidos (435)



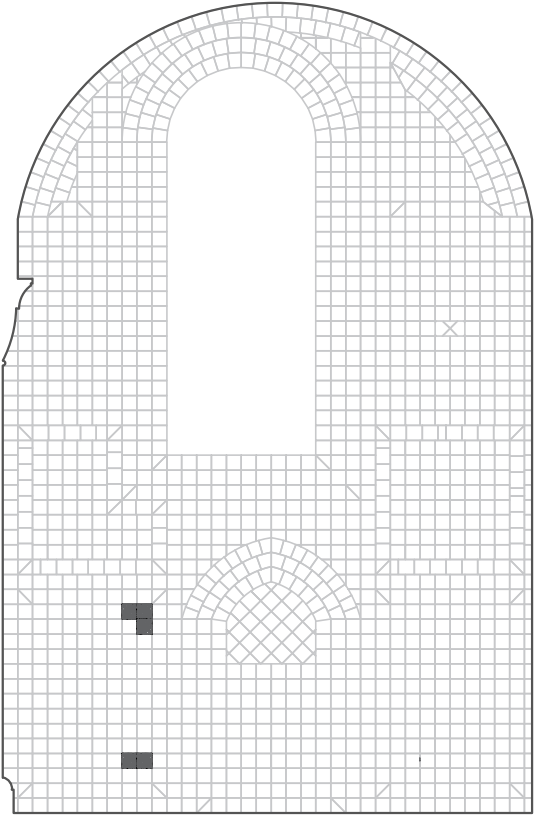
In Situ (1659) / Deslocados (5)



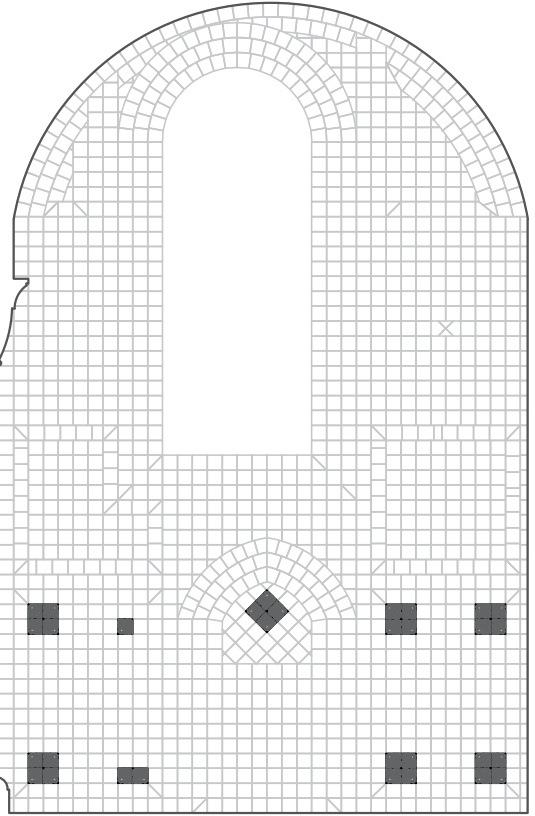
Padrão 23
12 exemplares



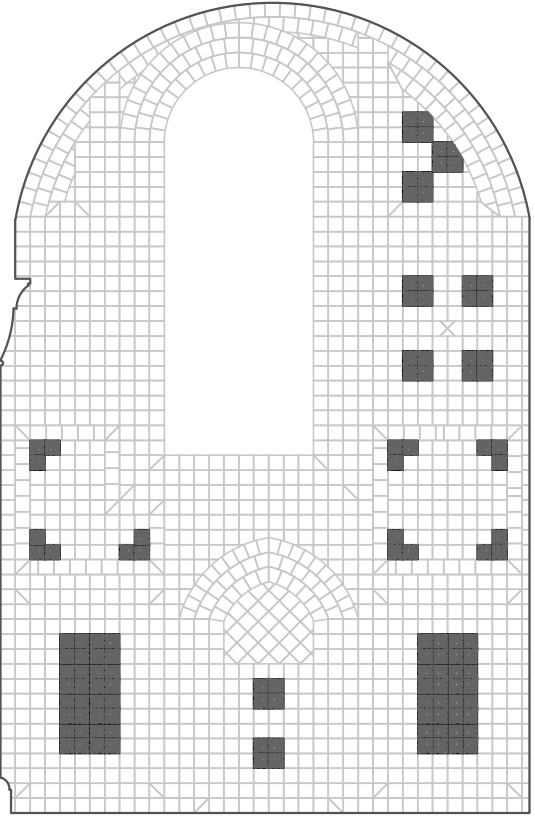
Padrão 24
10 exemplares



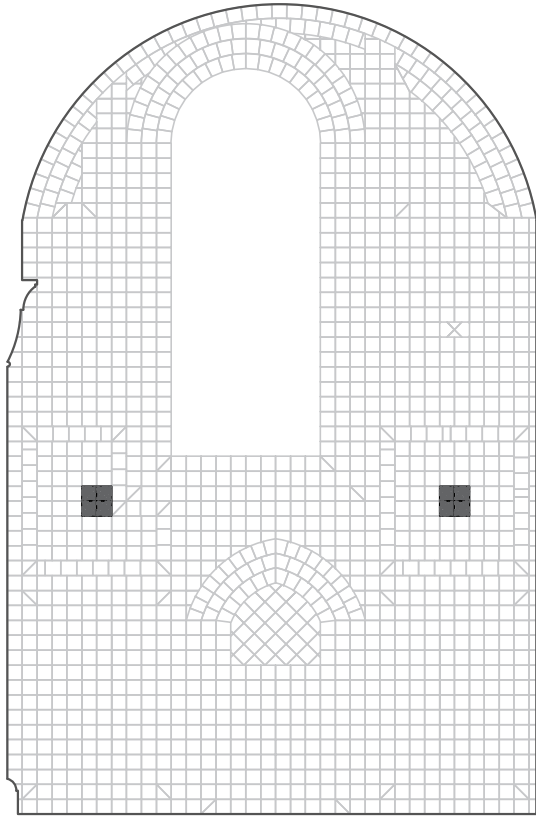
Padrão 25
5 exemplares



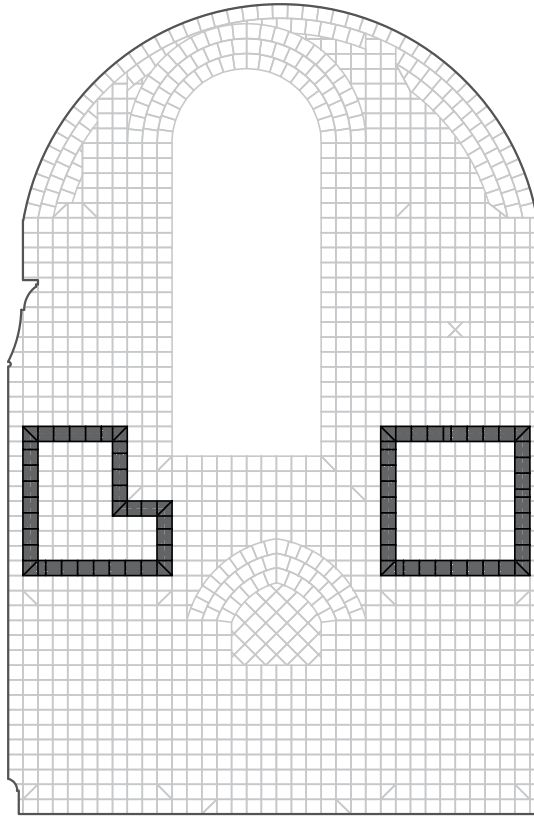
Padrão 26
31 exemplares



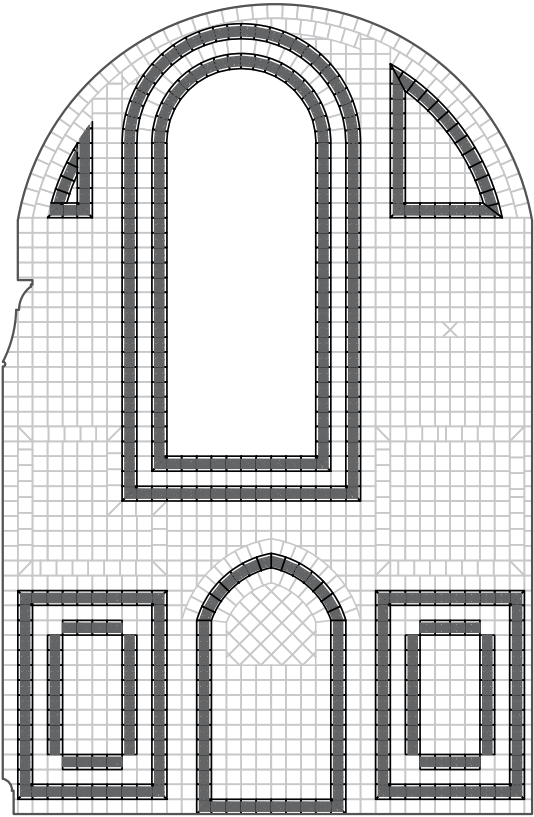
Padrão 28
121 exemplares



Padrão 31
8 exemplares

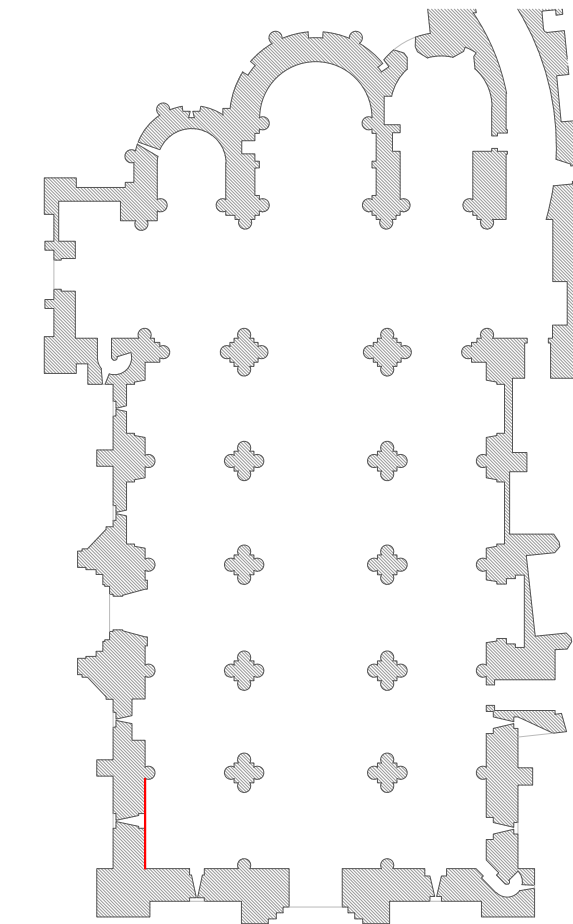


Padrão 35
82 exemplares



Padrão 36
407 exemplares





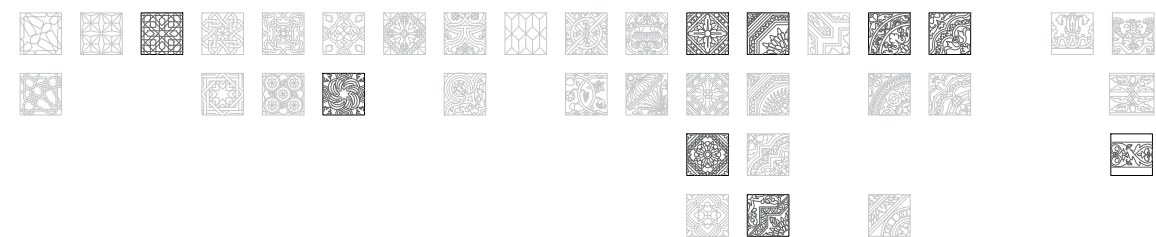
PAINEL LATERAL

Painel composto por 1614 azulejos que está localizado no primeiro tramo da nave, ocupando dessa forma toda a área disponível. Em termos de elementos arquitectónicos pré-existentes, para além do conjunto de base, fuste e capitel, localizados do lado direito do mesmo, encontra-se a abóbada na zona superior e um grande janelão que está praticamente centralizado.

A organização é muito semelhante ao painel anterior, com a diferença de ter uma estrutura mais regular, algo muito caracterizado pelo facto de ter o janelão praticamente centralizado, e contendo uma menor variedade de padrões, apenas nove diferentes. A moldura em torno do janelão ganha mais expressão, tendo agora quatro fiadas de espessura, e marcando a linha pela qual se define a dimensão das composições inferiores. As restantes composições, cinco de cada lado, são de formato rectangular e vão sendo sobrepostas verticalmente não fazendo qualquer adaptação decorativa ou estrutural de forma a relacionarem-se com as pré-existências.

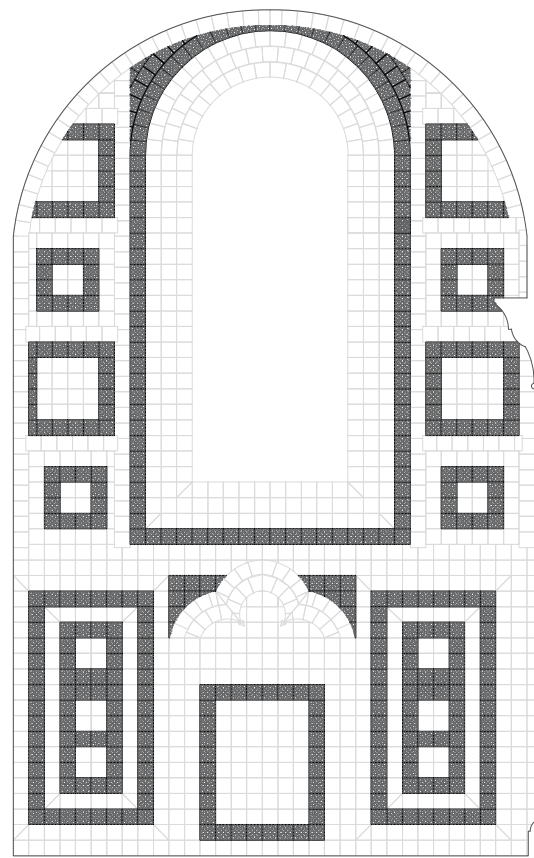
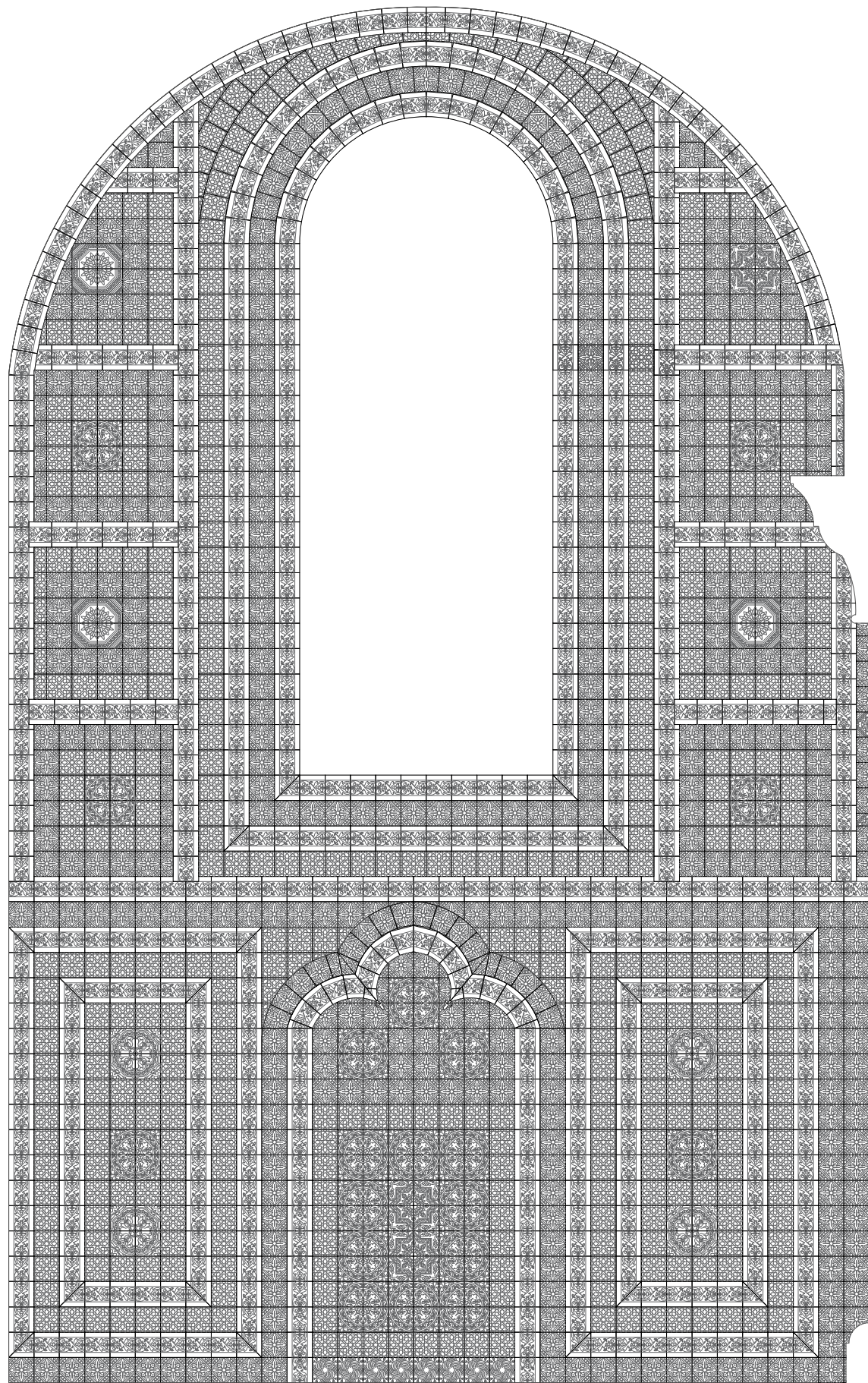
Ao centro é representada uma porta mudéjar, trilobada, tendo no interior do seu arco a representação de duas flores de lis esculpidas na técnica de alicatado, únicas em todo o edifício. Tal como no painel anterior, a porta simula a existência de um degrau com a colocação do padrão 10, fazendo também a clara definição da zona do tímpano e tendo igualmente a combinação de azulejos de forma a simular uma grelha, no qual são inseridas três quadras. As composições laterais são iguais entre si, sendo formadas por uma moldura composta por três fiadas de azulejo, da qual tanto a exterior como a interior utiliza o padrão 36. Esta escolha não é certamente aleatória pois este padrão é caracterizado por ter duas linhas, uma azul e uma verde dispostas paralelamente, que simulam a existência de filetes, algo que era muito utilizado em Sevilha para se delimitar as várias composições dentro dos painéis. O centro é preenchido pelo padrão 04 e por três quadras que simulam a existência de rosáceas vegetais, algo inspirado nas tapeçarias.

Curiosamente, este conjunto entre porta trilobada e respectivas composições, não se encontra perfeitamente centralizado em relação ao painel, algo que é perceptível pela existência de duas fiadas verticais do padrão 19 do lado direito, em contraste com o lado esquerdo que não tem nenhuma. Não havendo, aparentemente, razão lógica para esta situação, pode-se tratar de um erro de aplicação, ao terem começado a aplicação do painel do lado esquerdo para o lado direito, e no final terem tido a necessidade de preencher o espaço que faltava.

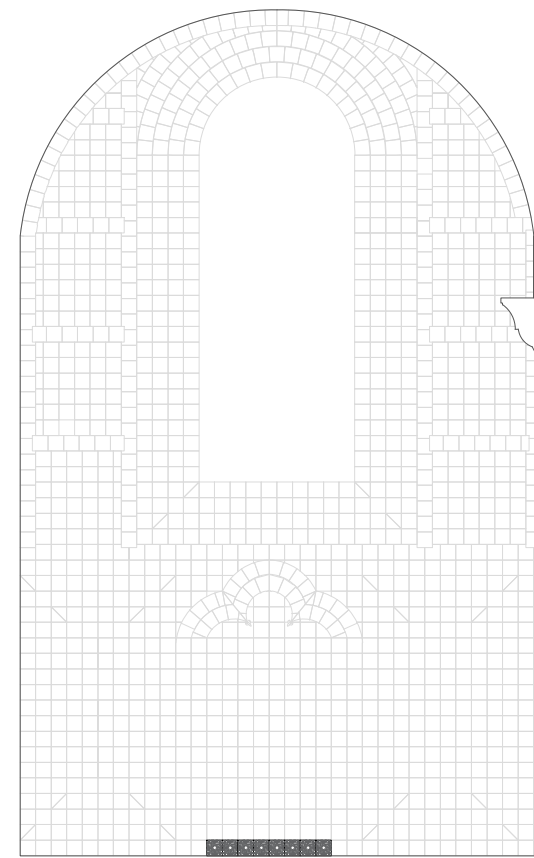


Legenda

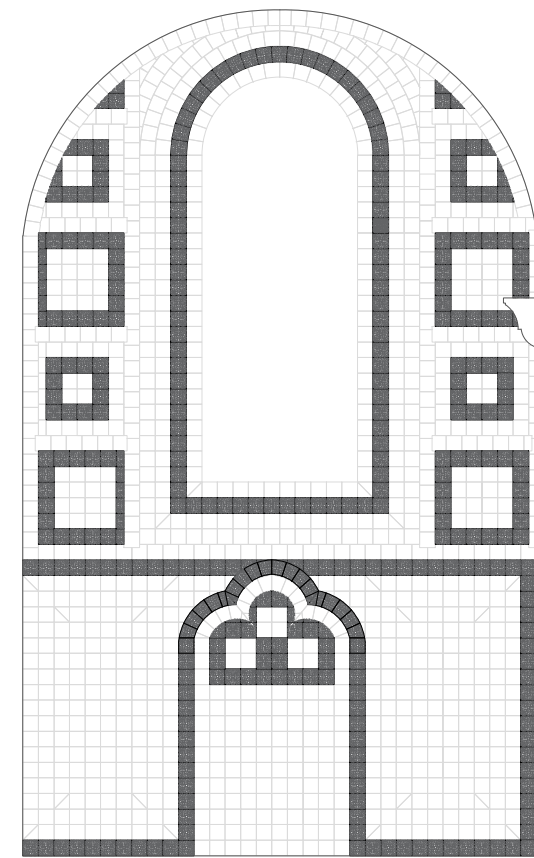
- Localização do painel
- Padrão registado no painel
- Padrão não registado no painel



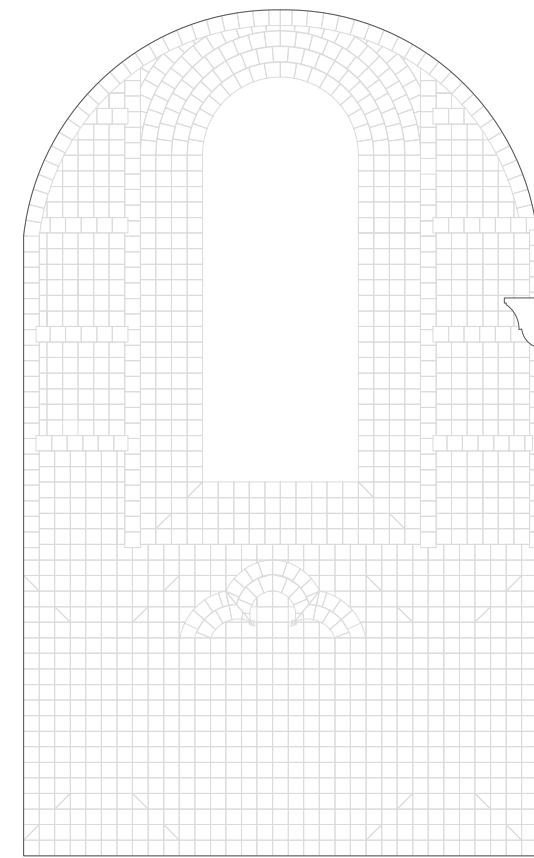
Padrão 04
454 exemplares



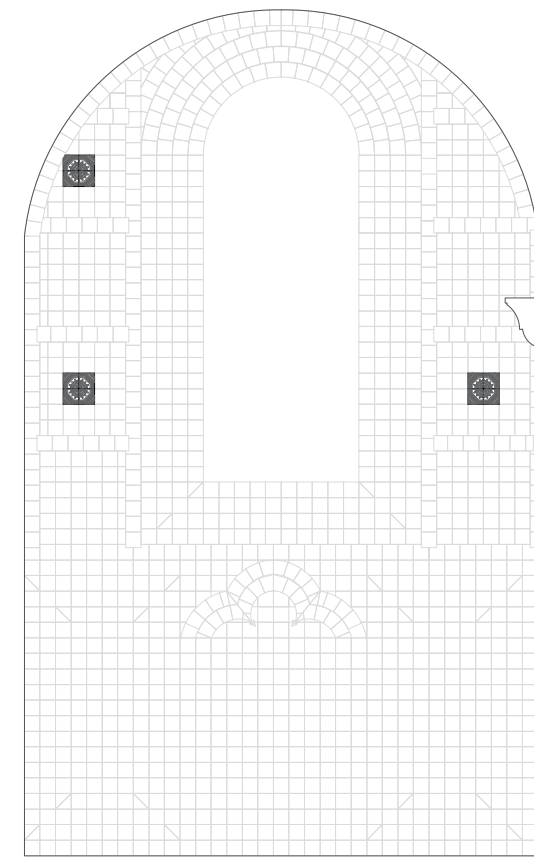
Padrão 10
8 exemplares



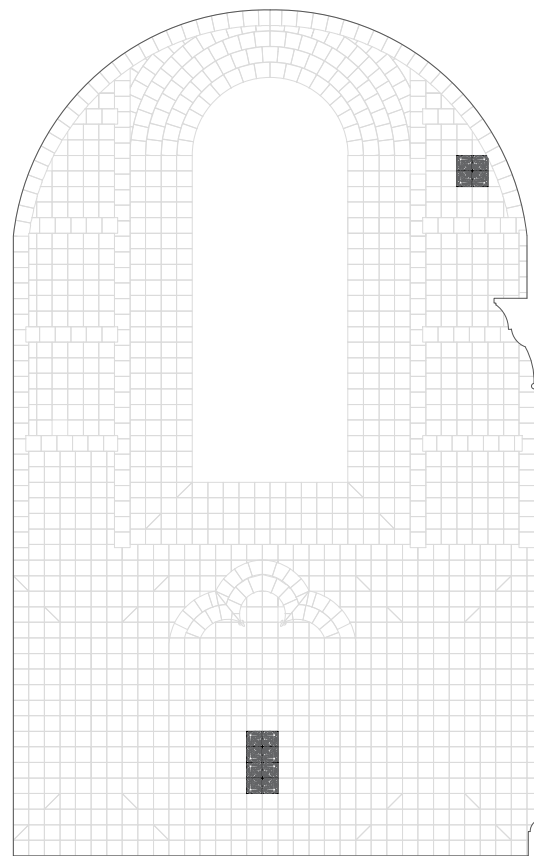
Padrão 19
392 exemplares



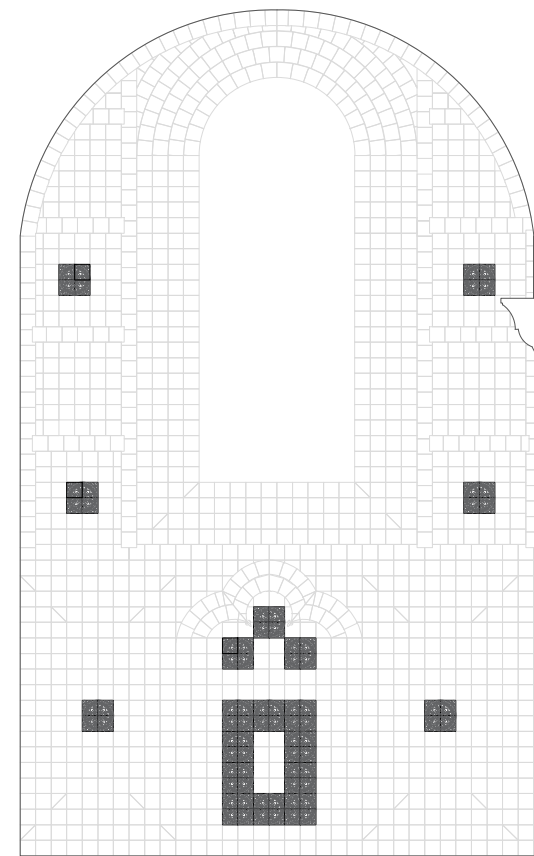
Padrão 21
2 exemplares



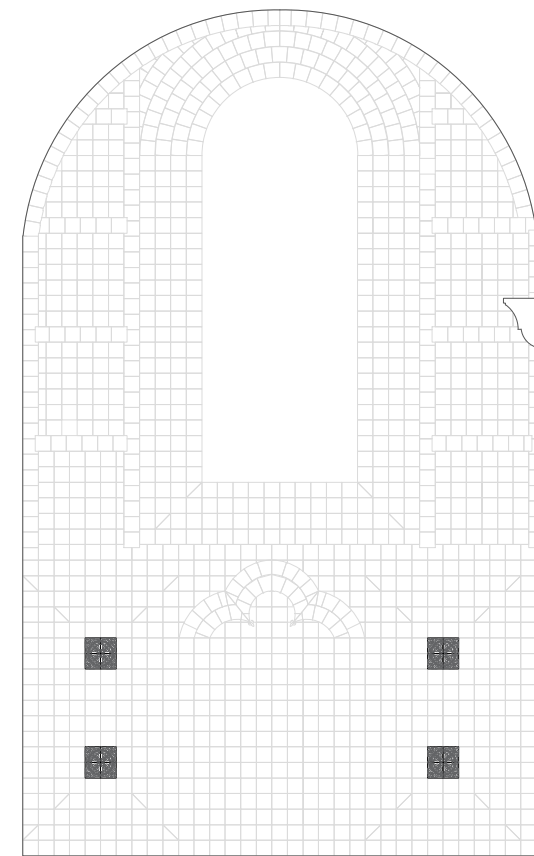
Padrão 23
12 exemplares



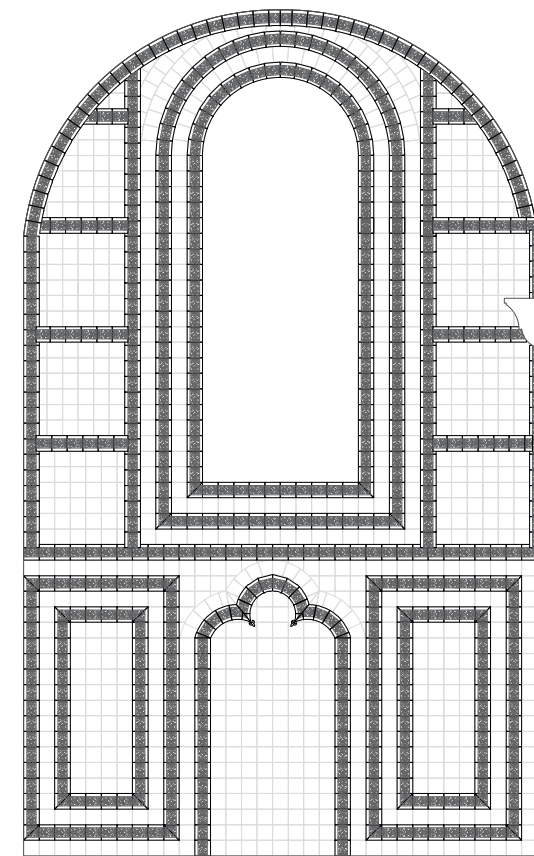
Padrão 26
12 exemplares



Padrão 28
76 exemplares



Padrão 31
16 exemplares



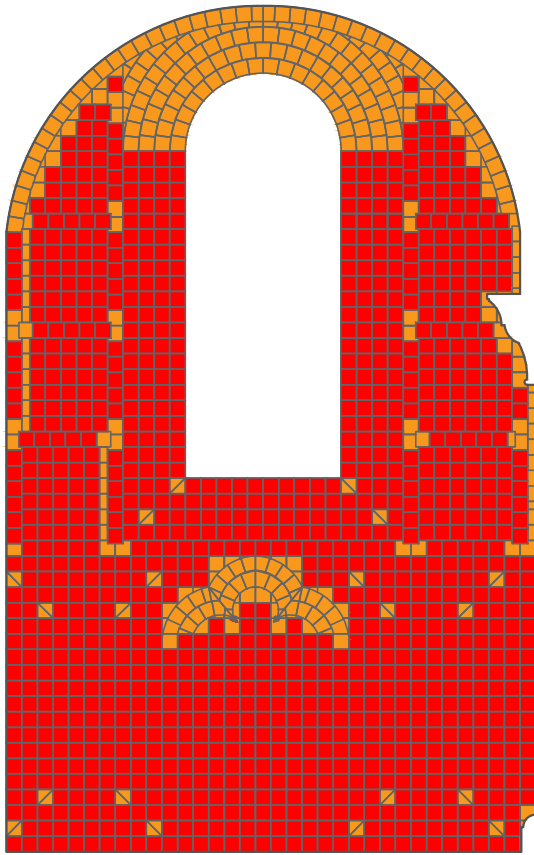
Padrão 36
642 exemplares



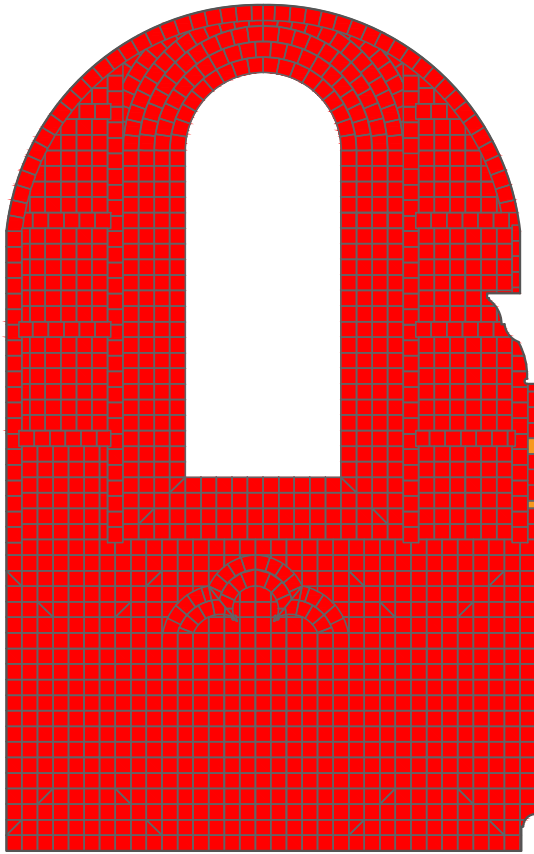
As composições superiores apresentam todas a mesma dimensão e estrutura, ou seja, cercadura composta pelo padrão 36 que define as suas dimensões, moldura interna composta por duas fiadas de azulejo e finalmente uma quadra que é colocada ao centro. Um elemento muito importante nesta aplicação é o facto de existir uma alternância na posição dos azulejos nas molduras internas, ou seja, nos dois primeiros é colocado primeiro o padrão 19 e depois o 04, na de cima essa ordem inverte-se, e assim sucessivamente, criando uma sensação de movimento e diferenciação ao longo do painel. As quadras colocadas ao centro vão acompanhando essa alternância, sendo as duas primeiras com a utilização do padrão 28, depois as seguintes utilizam o padrão 23, e assim sucessivamente. O único exemplo de não aplicação desta regra, consiste na penúltima composição do lado direito que utiliza o padrão 26. Neste caso não há quaisquer vestígios de se estar perante um remendo, ou adulteração posterior, pelo que as duas únicas possibilidades é de não ter existido a preocupação de fazer tudo perfeitamente simétrico, ou de haver a intenção assumida de criar um elemento dissonante.

Analisando a diferença entre os azulejos que estão inteiros, 1186 no total, para os restantes 428 que estão seccionados é possível notar que a grande maioria dos exemplares do segundo grupo se encontram na zona da abóbada e das respectivas fiadas que foram necessárias para a contornar. Em toda a zona do arco trilobado e respectivo tímpano também se verifica a mesma situação, bem como todos os cantos que foram necessários fazer para as molduras internas das composições. Devido ao facto de o janelão estar ligeiramente descentrado faz com que tenha sido necessário criar fiadas de azulejos mais estreitos do lado esquerdo para acompanhar essa diferença. Mais importante que uma questão de simetria é o grande cuidado que houve na colocação da cercadura com o padrão 36. Conforme já foi referido, esta cercadura destaca-se pela simulação de dois filetes de azulejo, um verde e um azul, neste painel os ladrilhadores demonstraram um claro conhecimento dessa característica ao fazerem os encaixes de forma que as linhas azuis e verdes fossem contínuas. Para alcançar esse objectivo, nos momentos em que a cercadura se cruza perpendicularmente, foi realizada uma secção nos azulejos verticais de forma a que no momento em que se colocam os horizontais dar uma continuidade aos “falsos” filetes.

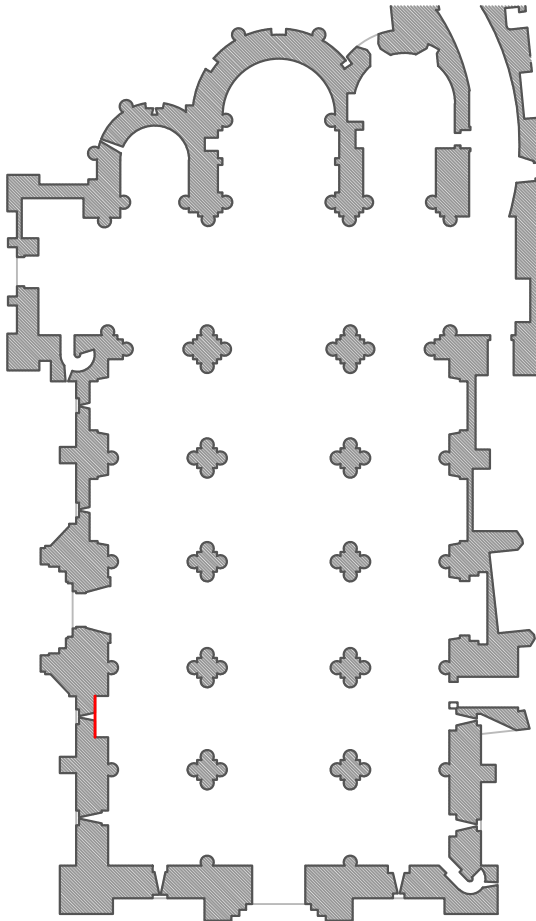
Este painel apresenta todos os azulejos nos seus respectivos locais, sendo o exemplar mais bem conservado em toda a Sé Velha de Coimbra. Na fiada vertical do lado direito que acompanha as duas composições superiores, composta pelo padrão 19, existem dois azulejos do padrão 21, no entanto, isto não se pode considerar como peças que estejam fora do sítio, pois o seu efeito visual é exactamente o mesmo, não fazendo qualquer alteração decorativa em relação ao conjunto.



Inteiros (1186) / Partidos (428)



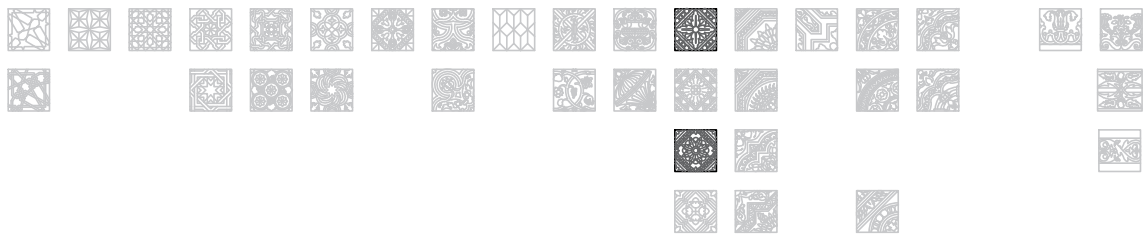
In Situ (1612) / Deslocados (2)



TÚMULO DO BISPO VASCO RODRIGUES

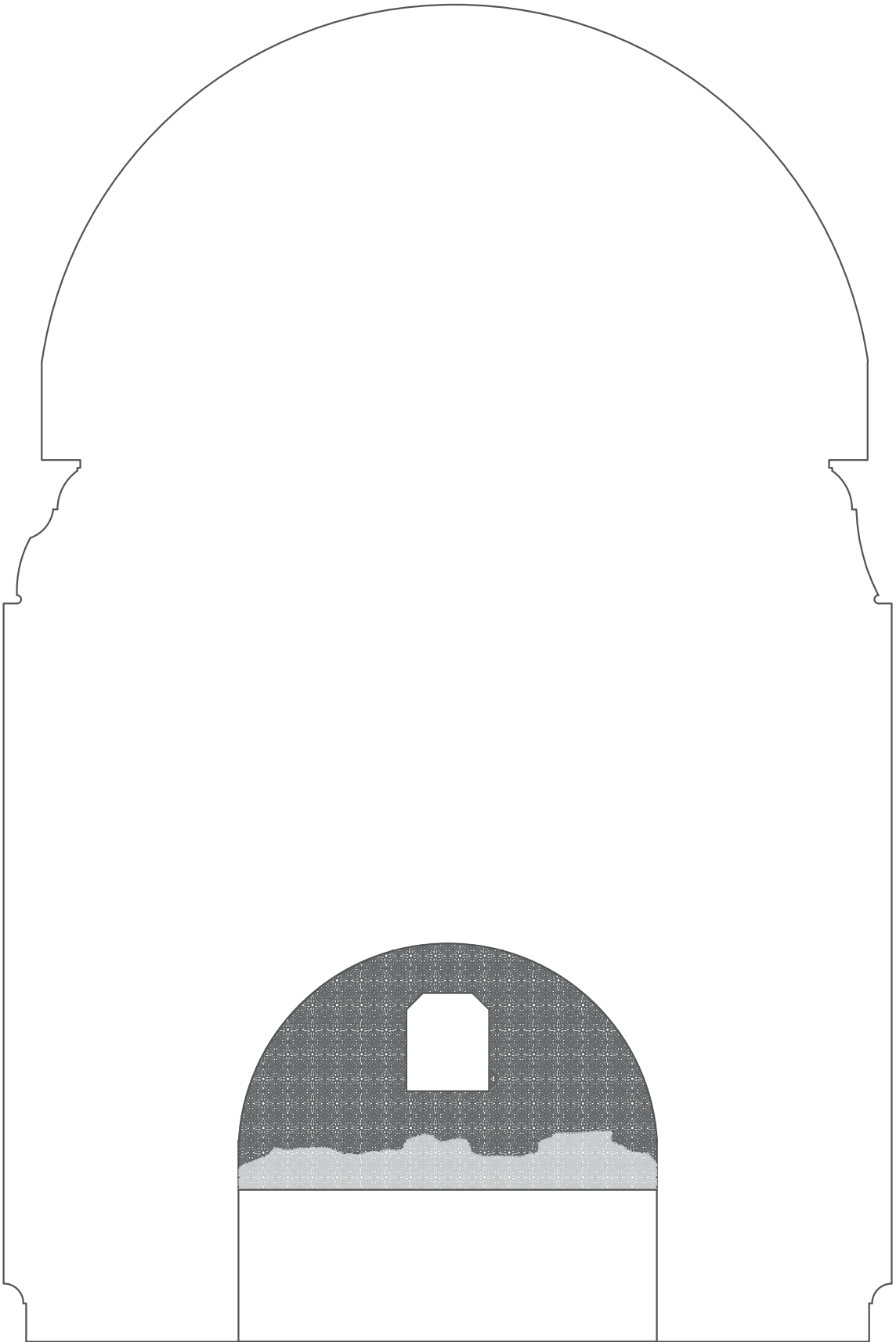
O painel do túmulo do Bispo Vasco Rodrigues foi totalmente criado nas obras da década de 40 do século XX. Originalmente encontrava-se aqui um altar semelhante aos restantes, no entanto, decidiram demolir completamente essa estrutura, entaipar todo o espaço, e fazer um pequeno arco de volta perfeita para encaixar a respectiva pedra tumular. O fundo está coberto com 150 azulejos sendo todos eles do padrão 19, com excepção de um que é do padrão 21.

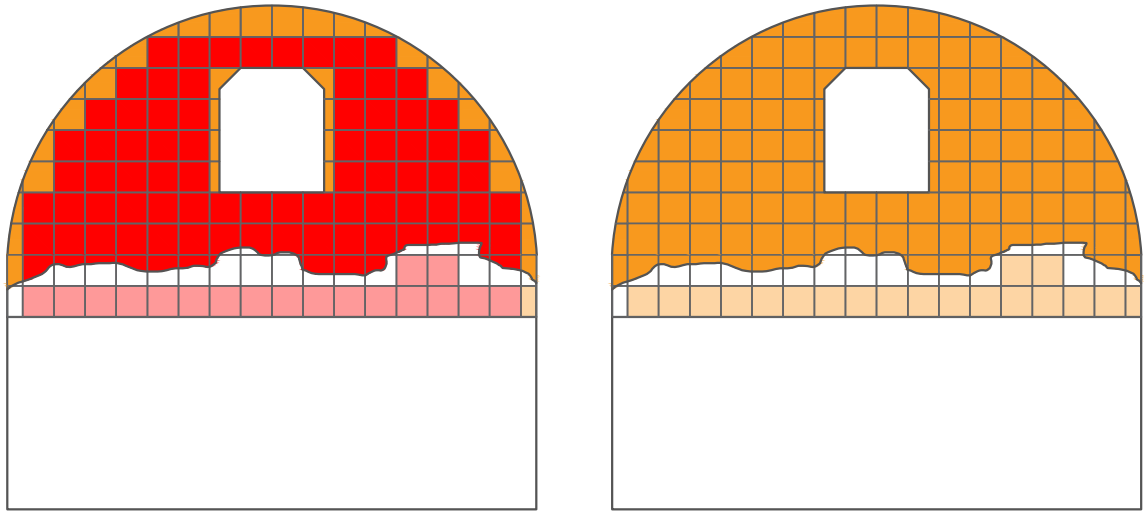
De todo este conjunto, existem 42 azulejos que estão seccionados para se adaptarem à curvatura do arco, bem como à pedra com as armas do Bispo Vasco Rodrigues que foram colocadas ao centro.



Legenda

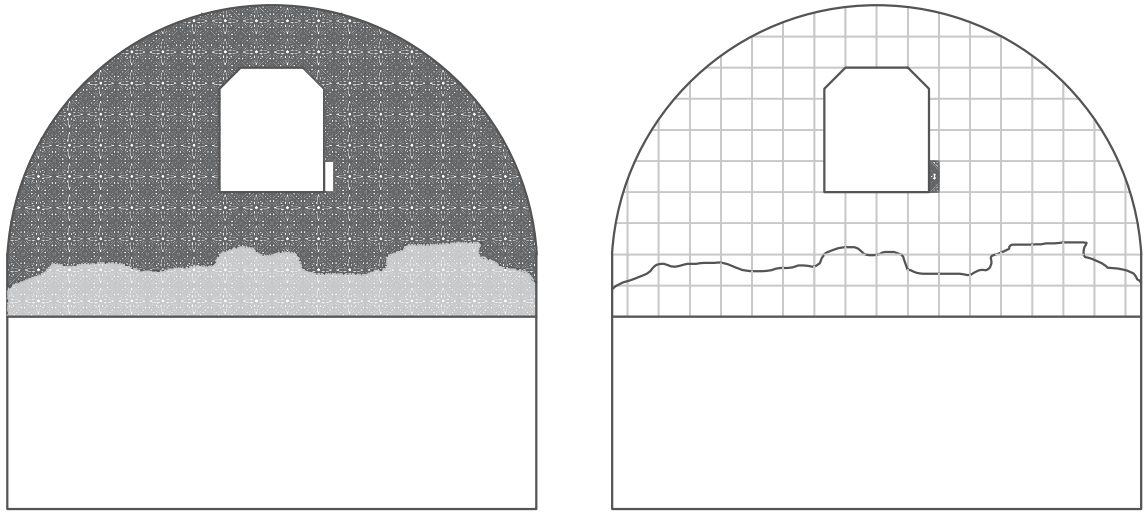
- Localização do painel
- Padrão registado no painel
- Padrão não registado no painel





Inteiros (108) / Partidos (42)

In Situ (0) / Deslocados (150)



Padrão 19
149 exemplares

Padrão 21
1 exemplar

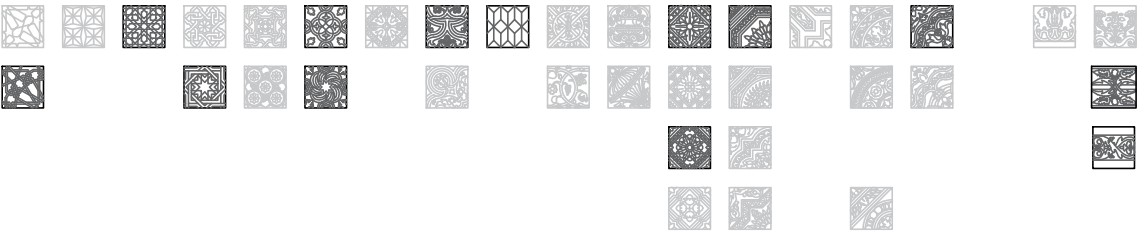
PORTA ESPECIOSA

Os 993 azulejos aplicados na zona da Porta Especiosa estão organizados em torno de volta perfeita que dá acesso ao exterior da igreja, tendo como elementos pré-existentes as colunas, com as respectivas bases, fustes e capitéis, de ambos os lados, bem como a abóbada de volta perfeita.

Em termos de organização está realizada de forma a realçar o arco central, tendo a restante área subdividida em tapetes verticais com um cruzeiro ao centro. A moldura que contorna o arco central tem uma grande expressividade, conseguida com o facto de se terem utilizado cinco fiadas de azulejos. Para esta aplicação foi intercalada a utilização do padrão 04, utilizado nas duas fiadas exteriores e na mais interior, com os padrões 10 e 12. Esta moldura contorna o arco em toda a sua extensão, não tendo elementos dissonantes, nem existindo a intenção de criar falsa arquitectura, deixando assim supor a assumida intenção de valorização da própria Porta Especiosa.

Alinhada com a cercadura mais exterior da moldura do arco, encontra-se uma fiada horizontal, também ela elaborada com o padrão 04, que faz a separação entre a zona inferior e superior do painel. Esta intenção é reforçada com a aplicação de uma outra fiada de azulejo, desta vez utilizando o padrão 36, fazendo uma associação decorativa como se de um friso se tratasse. Mais curioso ainda, é o facto de que tal como acontece no Painel 01 em que são simulados dois medalhões sobre o arco em ogiva, ao colocarem-se duas quadras no padrão 23 no centro do tapete formado pelo padrão 06, recria-se o mesmo efeito. Esta intenção faz uma continuidade decorativa com a porta que está do lado exterior e que contém exactamente os mesmos elementos decorativos, fazendo-se assim uma relação simbólica entre o interior e o exterior.

Na zona superior do painel a intenção de realçar e recriar elementos arquitectónicos é reforçada. Relativamente às pré-existências, são colocadas duas fiadas de azulejo junto à abóbada utilizando os padrões 04 e 31. O facto de se ter optado por colocar o padrão 31 no lado exterior não é aleatório, pois desta forma consegue-se transmitir o efeito de ser o padrão 04 a organizar toda a estrutura decorativa do painel, facto esse que não se verificava se as fiadas fossem colocadas com a ordem inversa. A zona do tímpano é subdivida em cinco áreas distintas, das quais, analisando da esquerda para a direita, a primeira e a última são preenchidas com o padrão 06, a segunda e quarta têm padrão 31, a central tem a representação de um cruzeiro.

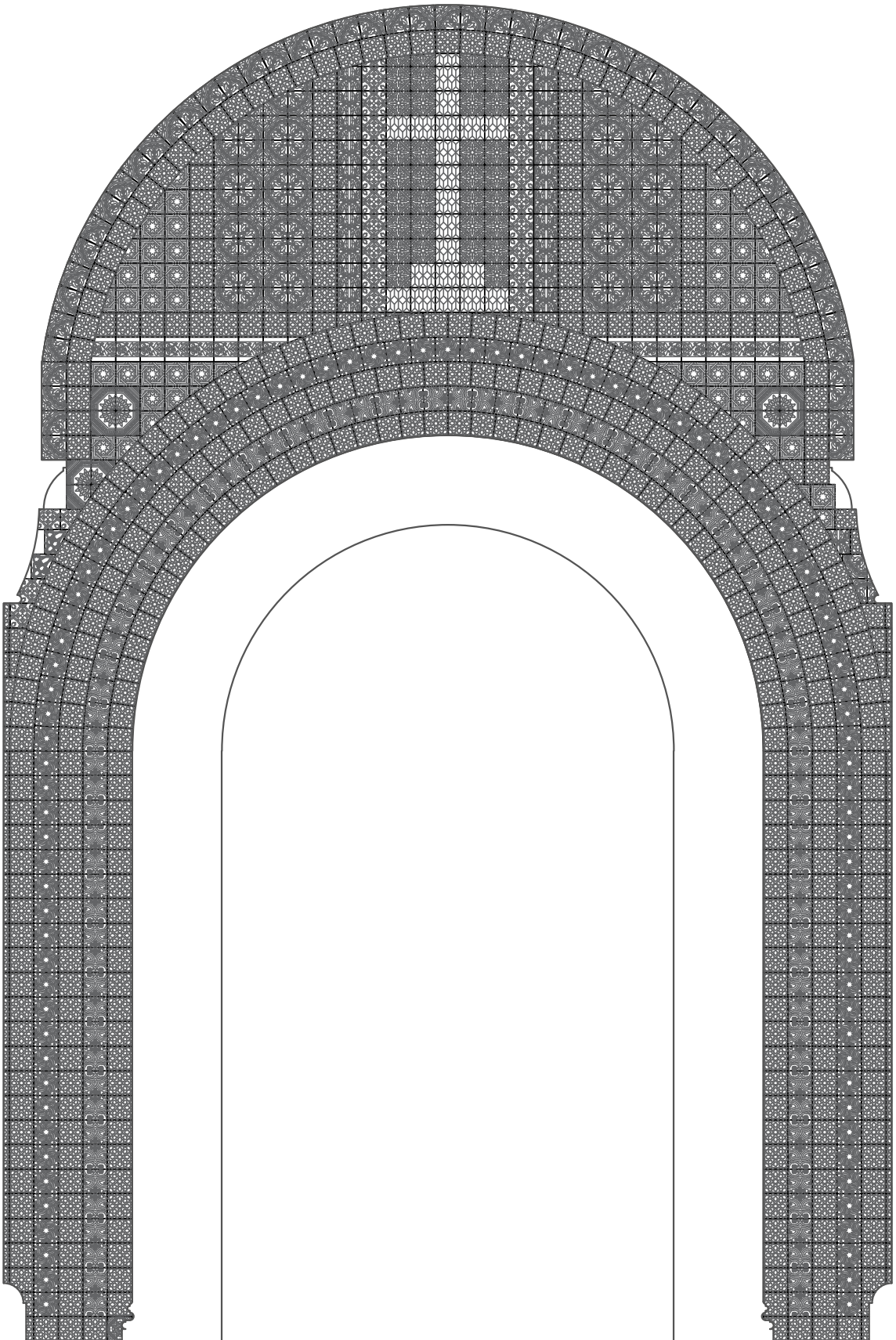
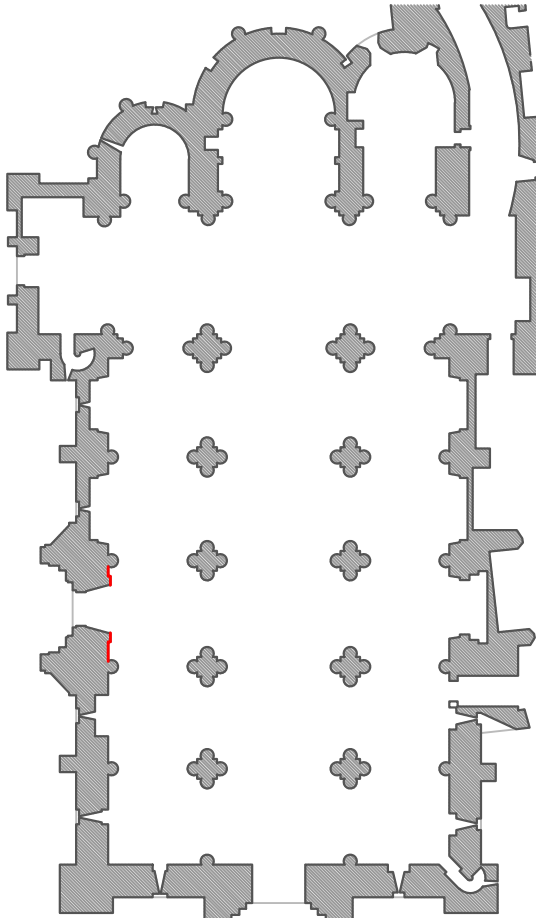


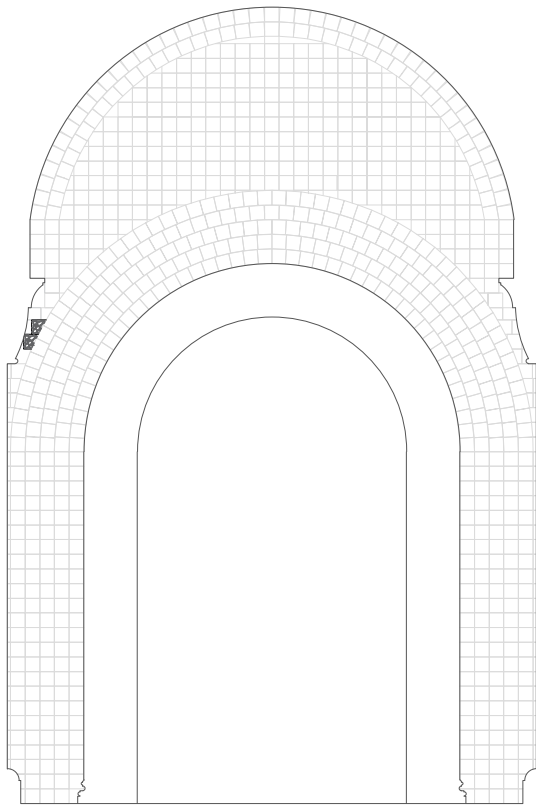
Legenda

— Localização do painel

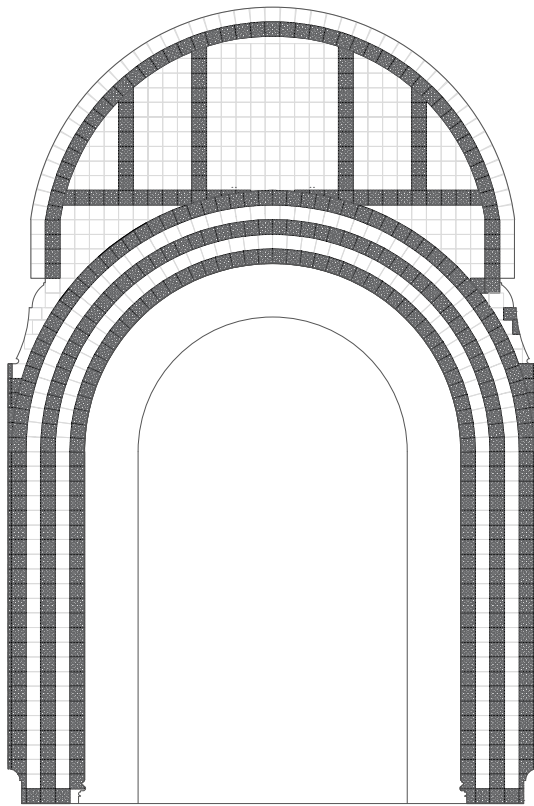
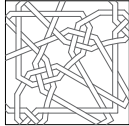
— Padrão registado no painel

— Padrão não registado no painel

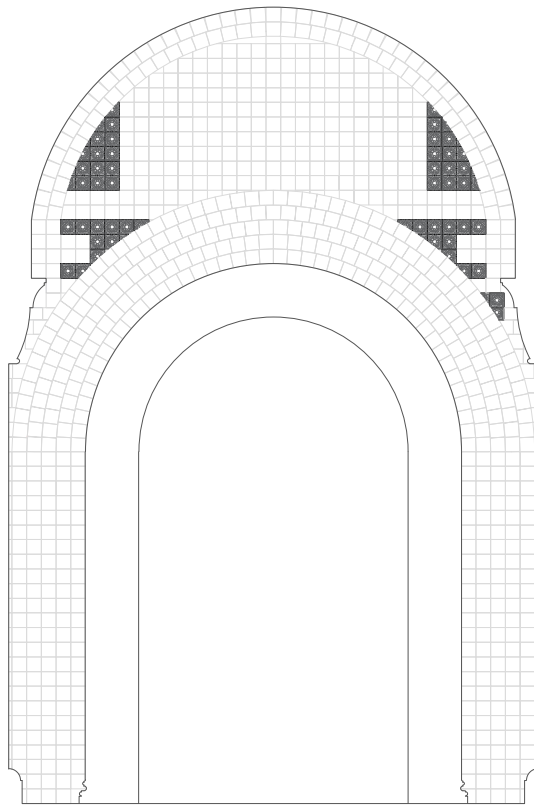
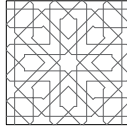




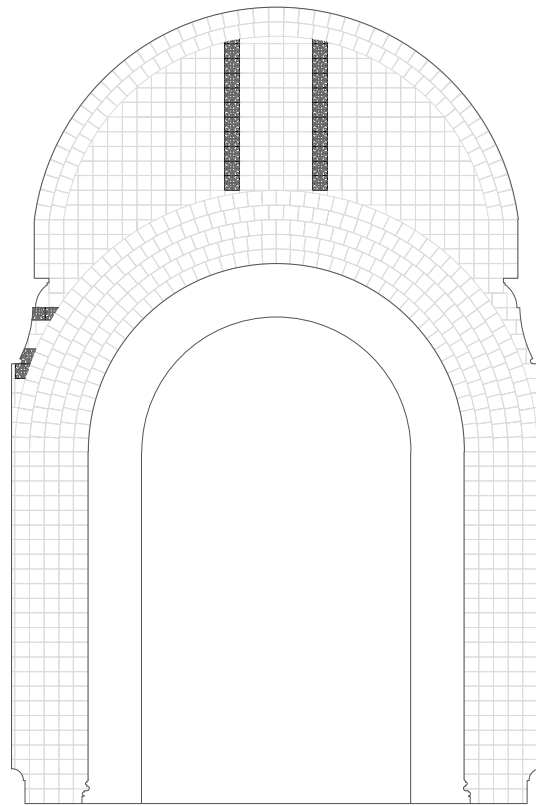
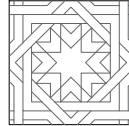
Padrão 02
2 exemplares



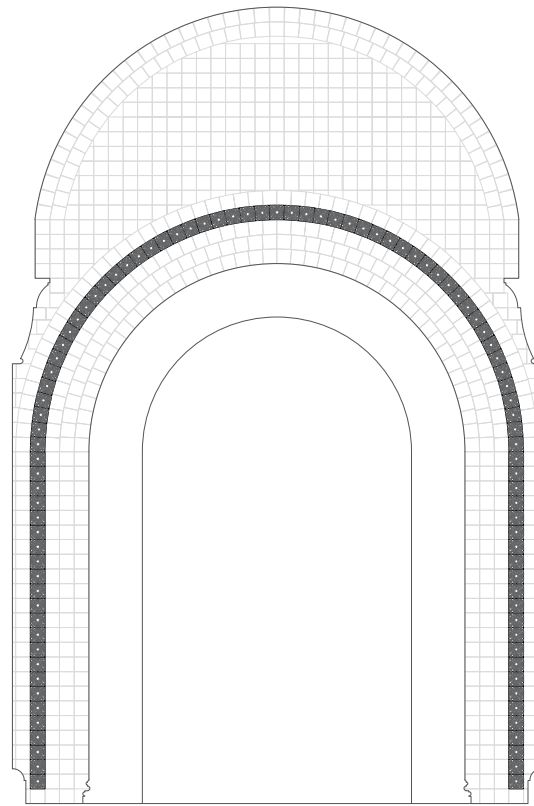
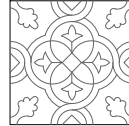
Padrão 04
477 exemplares



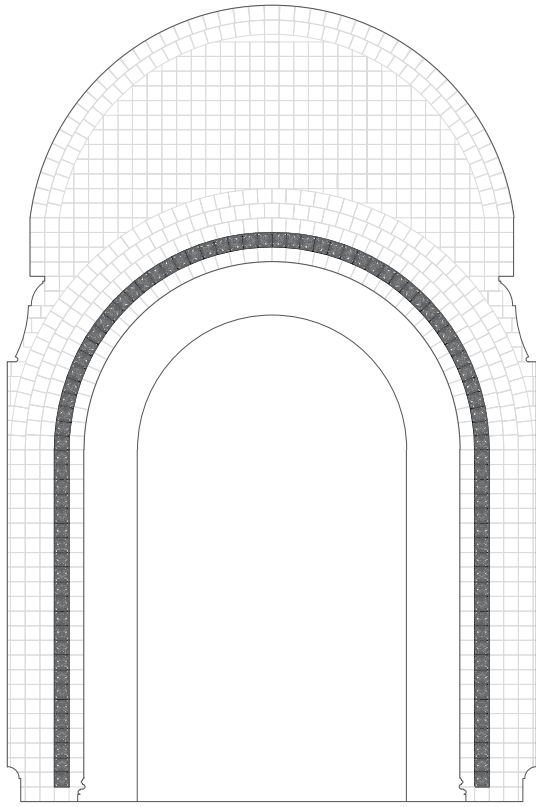
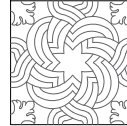
Padrão 6
61 exemplares



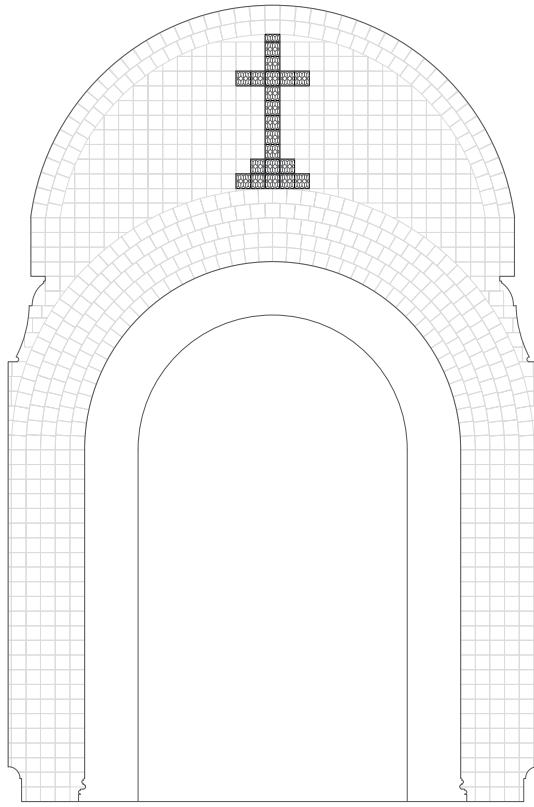
Padrão 09
26 exemplares



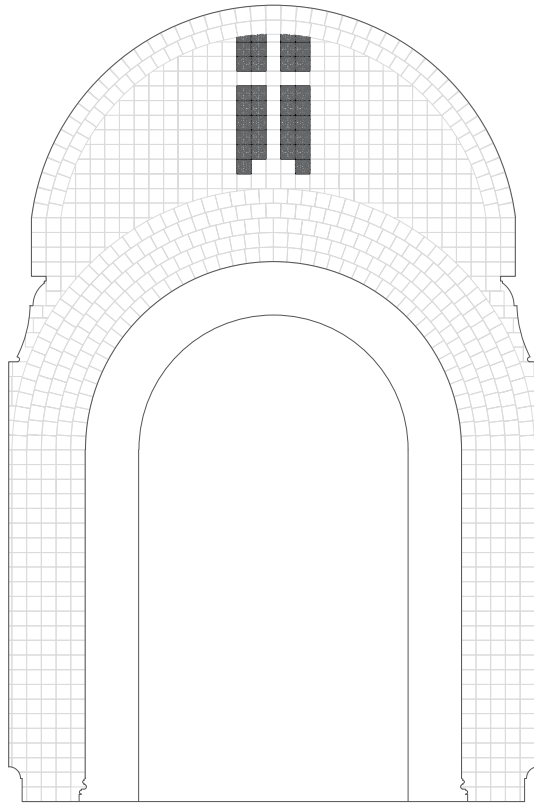
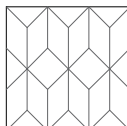
Padrão 10
97 exemplares



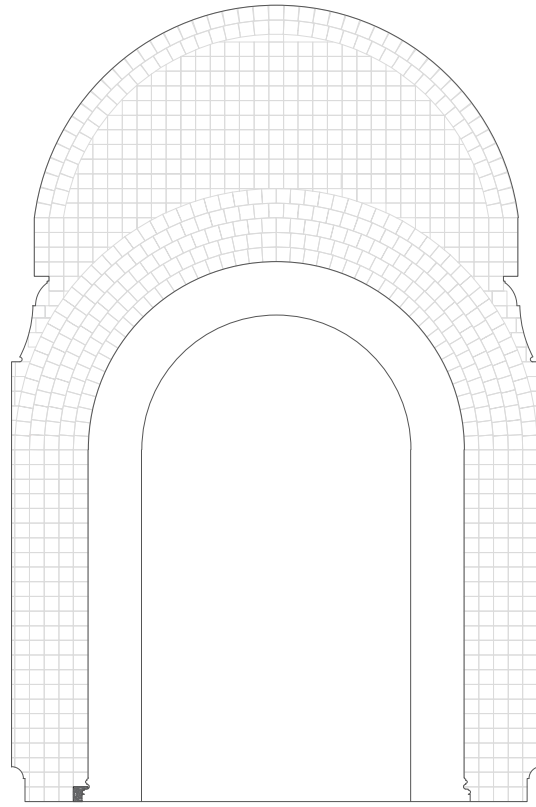
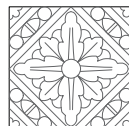
Padrão 12
92 exemplares



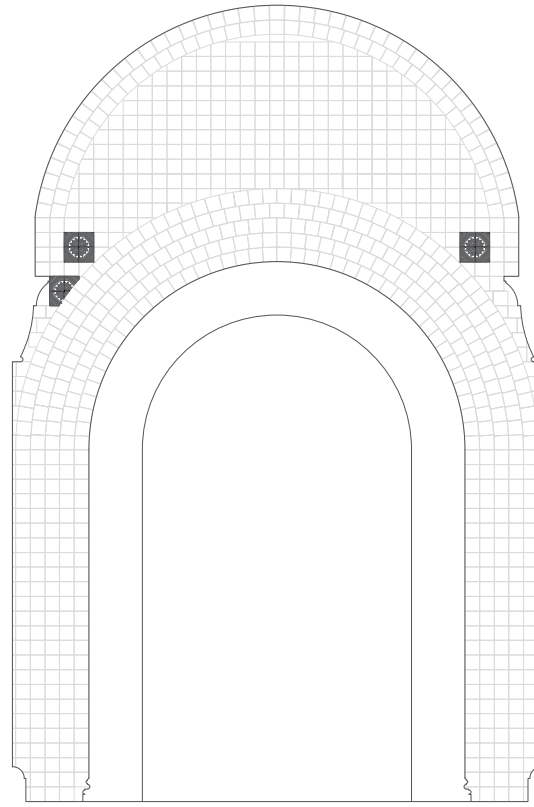
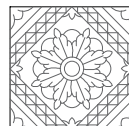
Padrão 14
21 exemplares



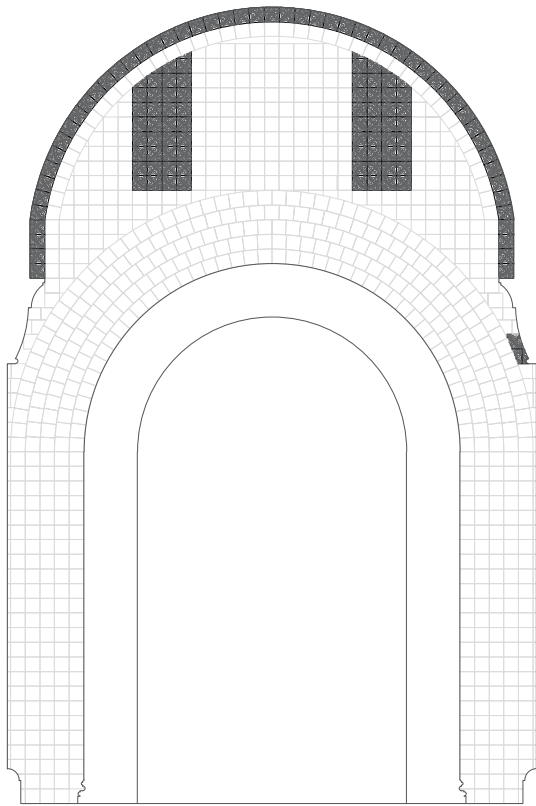
Padrão 19
34 exemplares



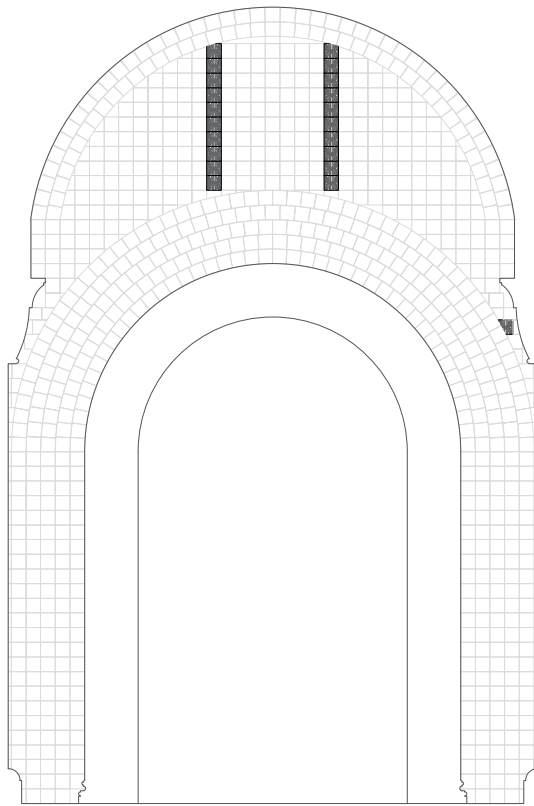
Padrão 21
1 exemplar



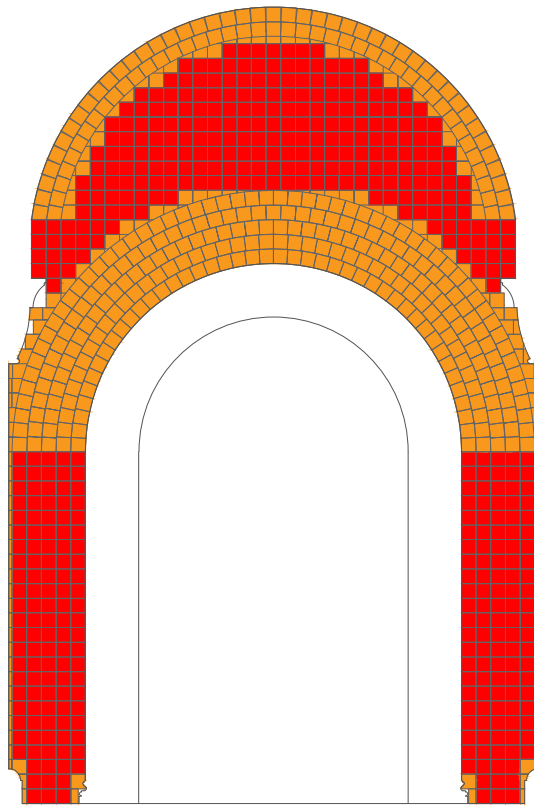
Padrão 23
12 exemplares



Padrão 31
131 exemplares



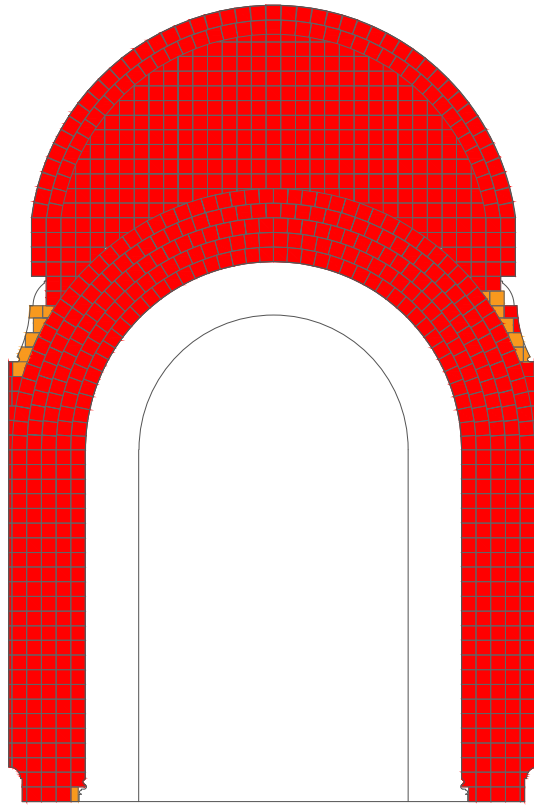
Padrão 35
21 exemplares



Inteiros (490) / Partidos (503)



Padrão 36
18 exemplares



In Situ (979) / Deslocados (14)

Uma vez mais a ordem pelo qual são dispostos estes padrões não aparenta ser aleatória, pois desta forma cria-se uma alternância entre padrão com decoração geométrica e padrões com decoração orgânica.

A composição central procura fazer a representação de um cruzeiro através da utilização do padrão 14, sendo rodeado pelo padrão 19. Este conceito, tanto pode ser interpretado como a ideia de desenhar falsa arquitectura, como também pode ser a representação de uma tapeçaria que tivesse representado um cruzeiro. Esta possibilidade levanta-se pelo facto de a composição ser ladeada por duas fiadas de azulejo, utilizando os padrões 09 e 35, o primeiro que é um motivo inspirado directamente nos tecidos, o outro que quando aplicado desta forma, faz lembrar as franjas de uma tapeçaria.

Na relação entre azulejos inteiros, num total de 490, para os 503 seccionados, é possível observar que o segundo grupo é mais expressivo, algo que se justifica pelas várias cercaduras que contornam o arco central. Também de ambos os lados do painel existe uma pequena fiada de azulejos de forma a preencher completamente a área disponível.

Abordando o campo dos azulejos que estão descontextualizados, ou simplesmente mal aplicados, no lado esquerdo do rodapé existe um azulejo, do padrão 21, que se encontra assumidamente fora do sítio, sendo que ao ter em conta a sua posição muito exposta a elementos erosivos, deva tratar-se de uma reposição. Em ambos os lados do arco, e junto aos respectivos capiteis, encontra-se um pequeno núcleo de azulejos, 13 no total, que se encontram aplicados de forma dispersa e sem coerência decorativa. Não parecendo tratar-se de adulterações posteriores, parece mais provável terem aí sido colocados de forma a ocupar esses pequenos espaços, não tendo existido cuidado na sua aplicação pelo facto de serem zonas pouco visíveis e sem importância decorativa.

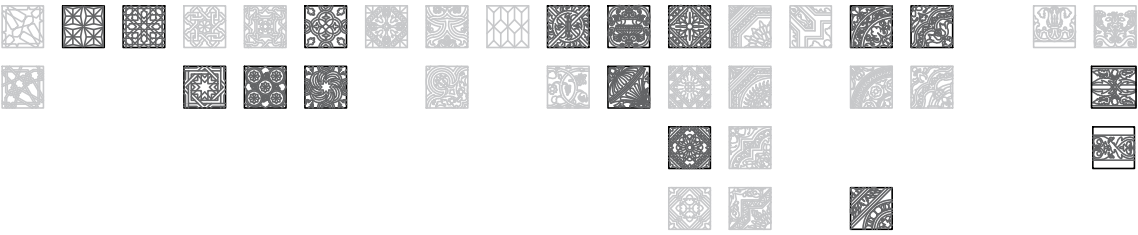
ALTAR DE SANTA ÚRSULA

Este painel divide-se em duas partes, sendo a primeira a que se encaixa entre o terceiro tramo do lado esquerdo da nave e o arco central de pedra que define a zona do nicho, e a segunda parte é a zona onde estaria a mesa de altar, tendo 580 azulejos no total.

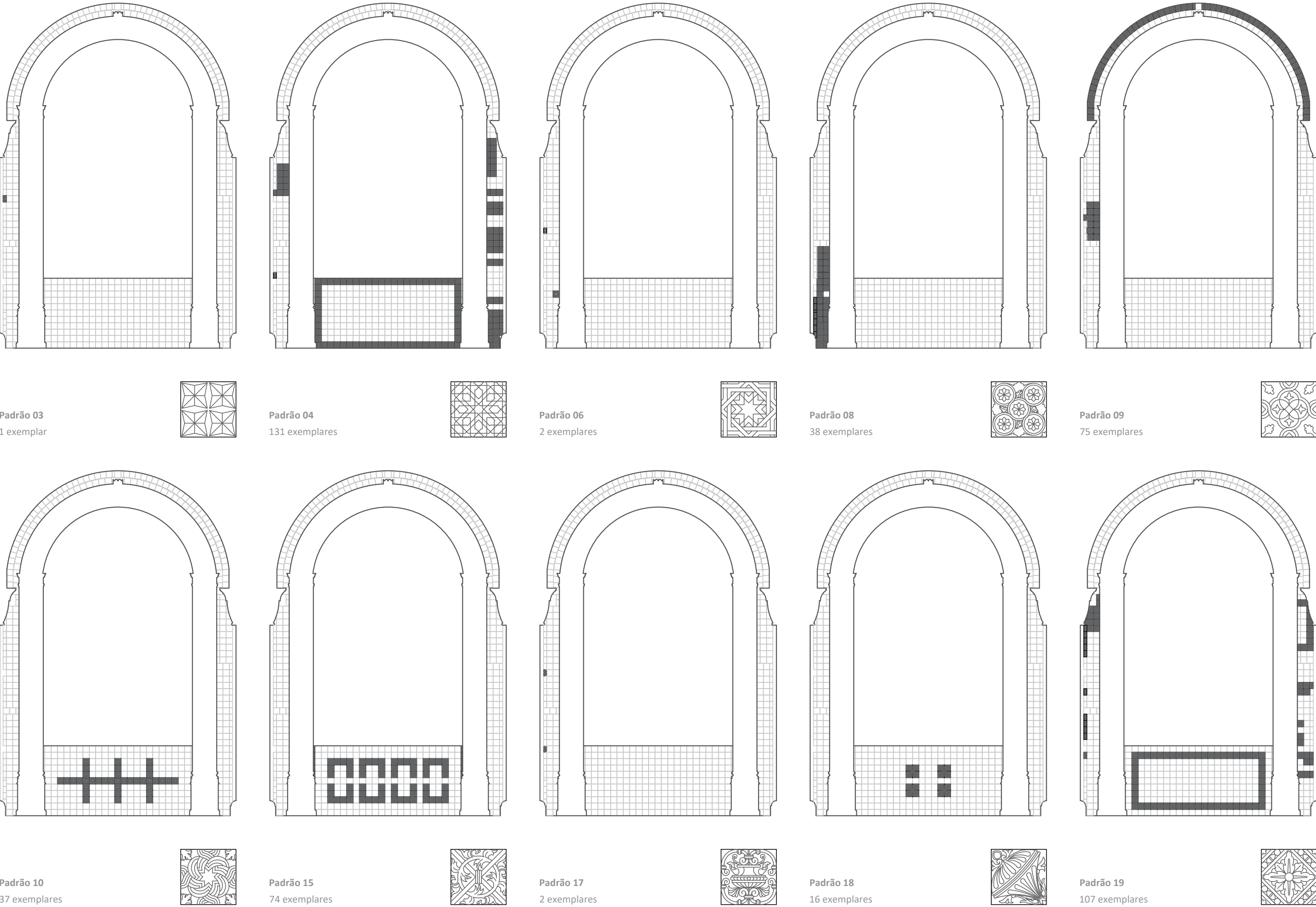
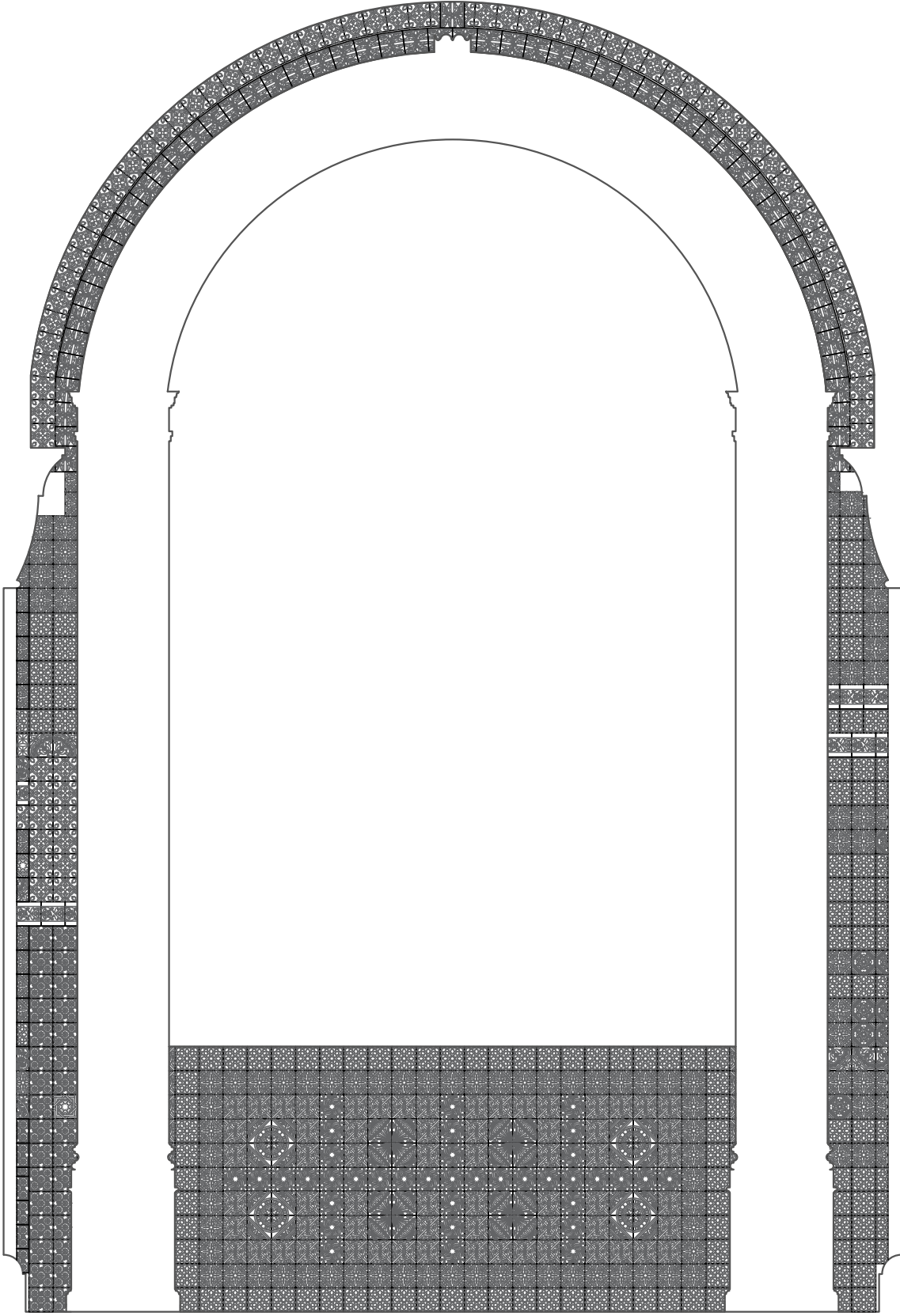
Os azulejos que se encontram nas laterais do painel até à zona dos capitéis estão dispostos de forma mais irregular que os casos anteriores, fazendo uma mistura entre tapetes e fiadas horizontais. Do lado esquerdo foi primeiro colocado um tapete com o padrão 08, sendo delimitado pelo padrão 36, e seguidamente são colocados outros três tapetes, nomeadamente com o padrão 09, depois 04 e finalmente 09. Do lado direito do mesmo painel, a aplicação é mais irregular, existem mais de 12 fiadas distintas, com diferentes espessuras e temas decorativos, não existindo uma evidente relação entre elas. A aplicação é de tal forma irregular que algumas das fiadas ostentão padrões distintos, como chega a acontecer em cinco delas em que são misturados azulejos dos padrões 19 e 21. Se por um lado é verdade que ambos partilham uma grande semelhança decorativa, também é igualmente verdade que esta forma de aplicação se distingue dos painéis anteriores que continham um grande rigor na sua organização. O contorno da abóbada é conseguido através da utilização dos padrões 09 e 35 que a delimitam em toda a sua extensão.

O painel central apresenta uma estrutura decorativa completamente distinta, tanto na sua organização, como no cuidado de aplicação. Existe uma moldura que contorna todo o painel composta por duas fiadas de azulejo, utilizando os padrões 04 e 19. A zona central é organizada em esquadria pelo padrão 10, posteriormente é criada uma cercadura interna com o padrão 15, deixando os respectivos centros preenchidos por quadras dos padrões 18 e 30. A escolha destes padrões para se colocarem ao centro é particularmente interessante, pelo facto de terem uma estrutura decorativa organizada diagonalmente, algo que se relaciona directamente com o padrão 15 que se organiza da mesma forma, criando assim uma relação simbiótica entre ambos.

A razão para o grande contraste no cuidado de aplicação entre o painel central e os restantes azulejos, é que foi todo refeito no decorrer das obras da década de 40. Não foi encontrada informação sobre o estado de conservação antes das referidas hipóteses, existindo a possibilidade de já aí existir um painel que depois foi reorganizado, ou tratar-se de uma invenção total da época.

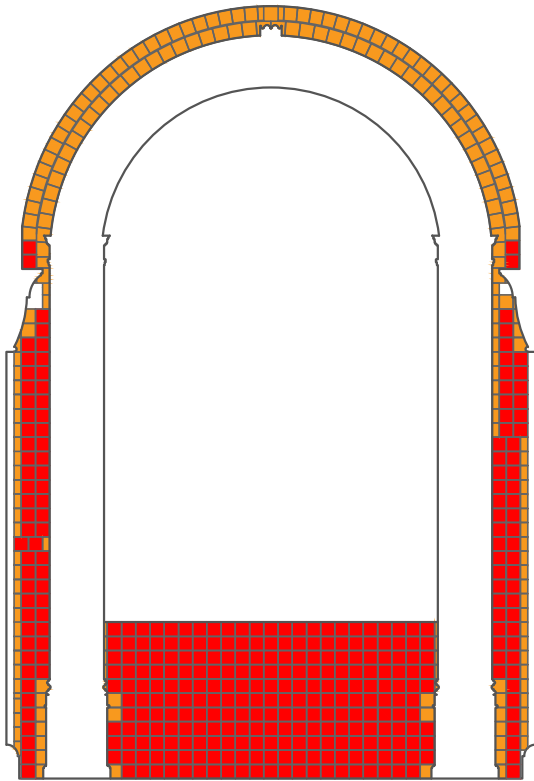


- Legenda
- Localização do painel
 - Padrão registado no painel
 - Padrão não registado no painel

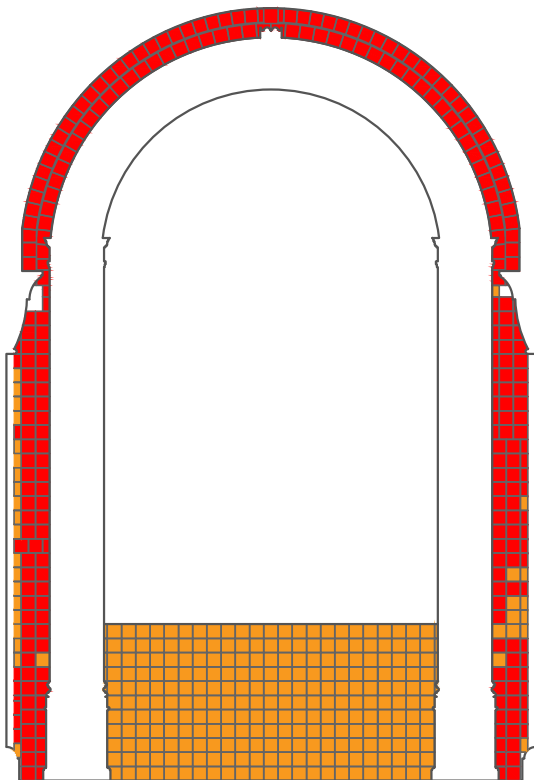


Na relação entre o grupo dos azulejos inteiros e os seccionados, o primeiro grupo é constituído por 364 exemplares, enquanto que o segundo conta com 216. A análise do painel central é simples, tendo-se verificado apenas a aplicação de azulejos seccionados nas zonas junto às pilastras. Contrariamente, a aplicação dos restantes azulejos é mais complexa, do lado esquerdo existe uma fiada de azulejos seccionados de forma a ocupar o espaço junto ao fuste, no entanto, na fiada nº17 o azulejo seccionado foi colocado do lado de dentro, não havendo aparente justificação para tal. Do lado direito acontece situação semelhante, existindo uma fiada do lado exterior do painel de forma a ocupar o espaço livre, sendo que na zona do capitel, essa fiada passa a estar do lado inteiro no painel.

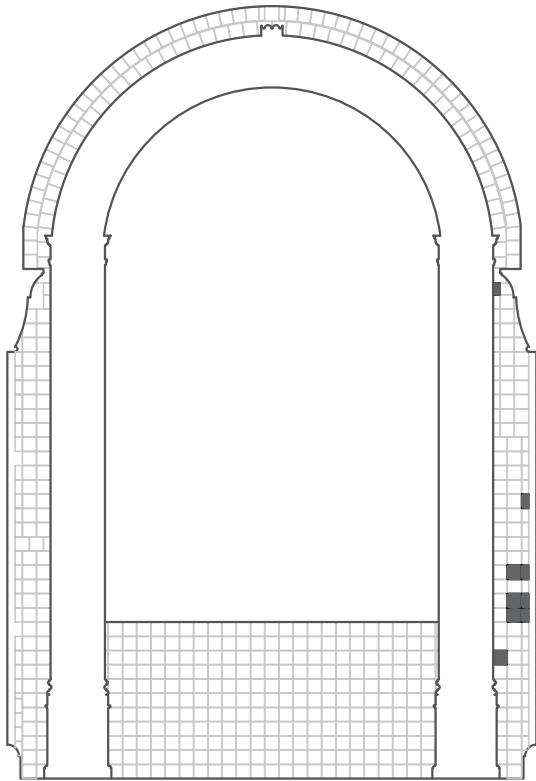
Em termos dos azulejos que se encontram *in situ*, e não abordando o já referenciado painel central, do lado esquerdo pode-se afirmar que praticamente toda a fiada exterior utiliza azulejos dos mais variados padrões e colocados de forma aleatória. Também do lado direito existem vários azulejos, principalmente nas primeiras fiadas horizontais, que se encontram fora dos seus respectivos locais. Esta informação pode indicar que se está perante algumas alterações que se tenham realizado ao longo do tempo.



Inteiros (364) / Partidos (216)



In Situ (283) / Deslocados (297)



Padrão 21
9 exemplares



Padrão 28
1 exemplar



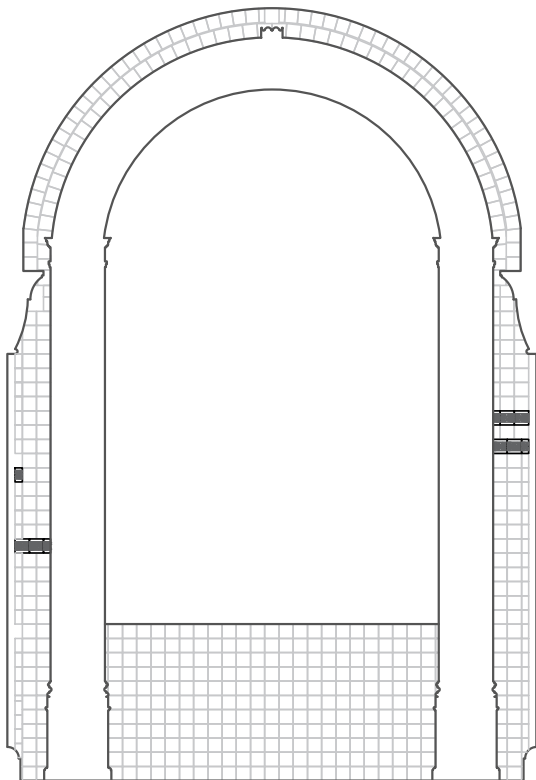
Padrão 30
16 exemplares



Padrão 31
6 exemplares

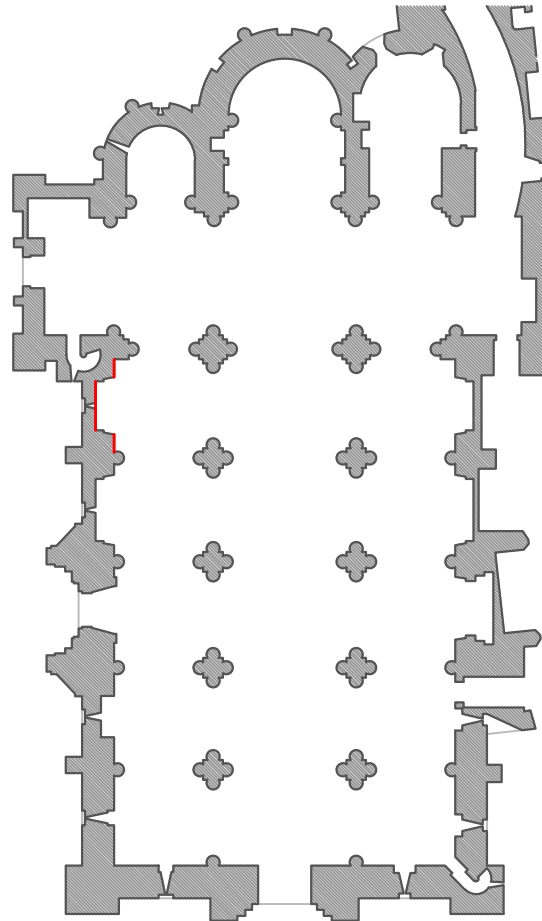


Padrão 35
55 exemplares



Padrão 36
10 exemplares





ALTAR DE SANTO ANTÓNIO

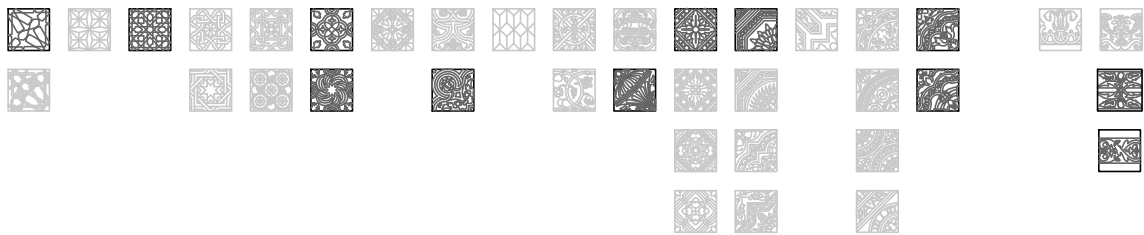
O painel do Altar de Santo António é composto por 700 azulejos e divide-se entre o painel que rodeia o arco central e os azulejos colocados na zona da mesa de altar. Em termos de estrutura decorativa apresenta semelhanças com o painel anterior, ou seja, faz uma mistura entre painéis e faixas horizontais, sendo consideravelmente mais regular e apresentando uma organização mais sólida.

Começando a descrição pelo painel central, ele apresenta-se contornado pela cercadura 36, tendo o seu interior dividido em duas partes, com a zona de cima forrada a azulejos, enquanto que a parte inferior está caiada de branco. Os azulejos estão organizados em pequenas composições quadrangulares com uma moldura composta pelos padrões 04 e 19, ao centro formam-se várias quadras que vão sendo preenchidas alternadamente com os padrões 13 e 31.

Esta aplicação é muito invulgar, principalmente pelo facto de ter a zona de baixo sem azulejos, criando-se a forte possibilidade de apenas se terem colocado azulejos na zona que não ficava oculta pelo túmulo de D. Vataça Lascaris. Este elemento originalmente estava à frente do Altar de Santa Clara, tendo sido movido para este lugar durante as obras da década de 40. Esta informação justificaria o facto de apenas existirem azulejos nas zonas “visíveis” indicando que este painel foi todo ele recriado nesse momento histórico.

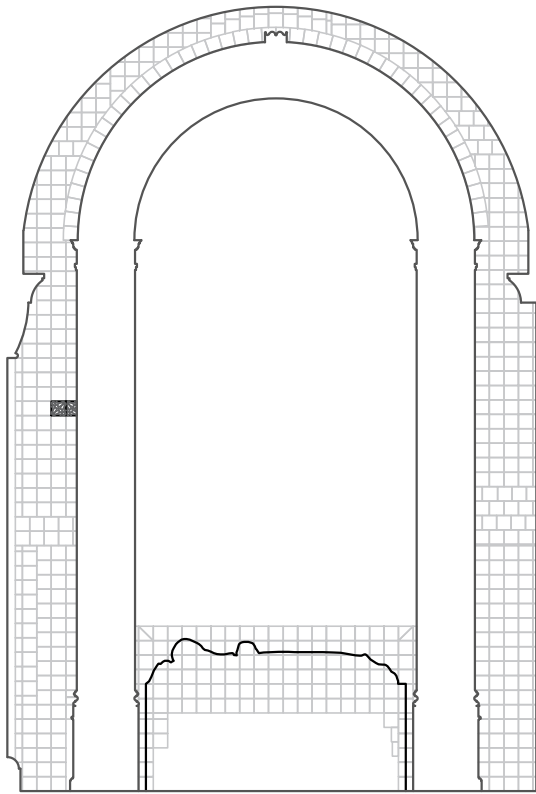
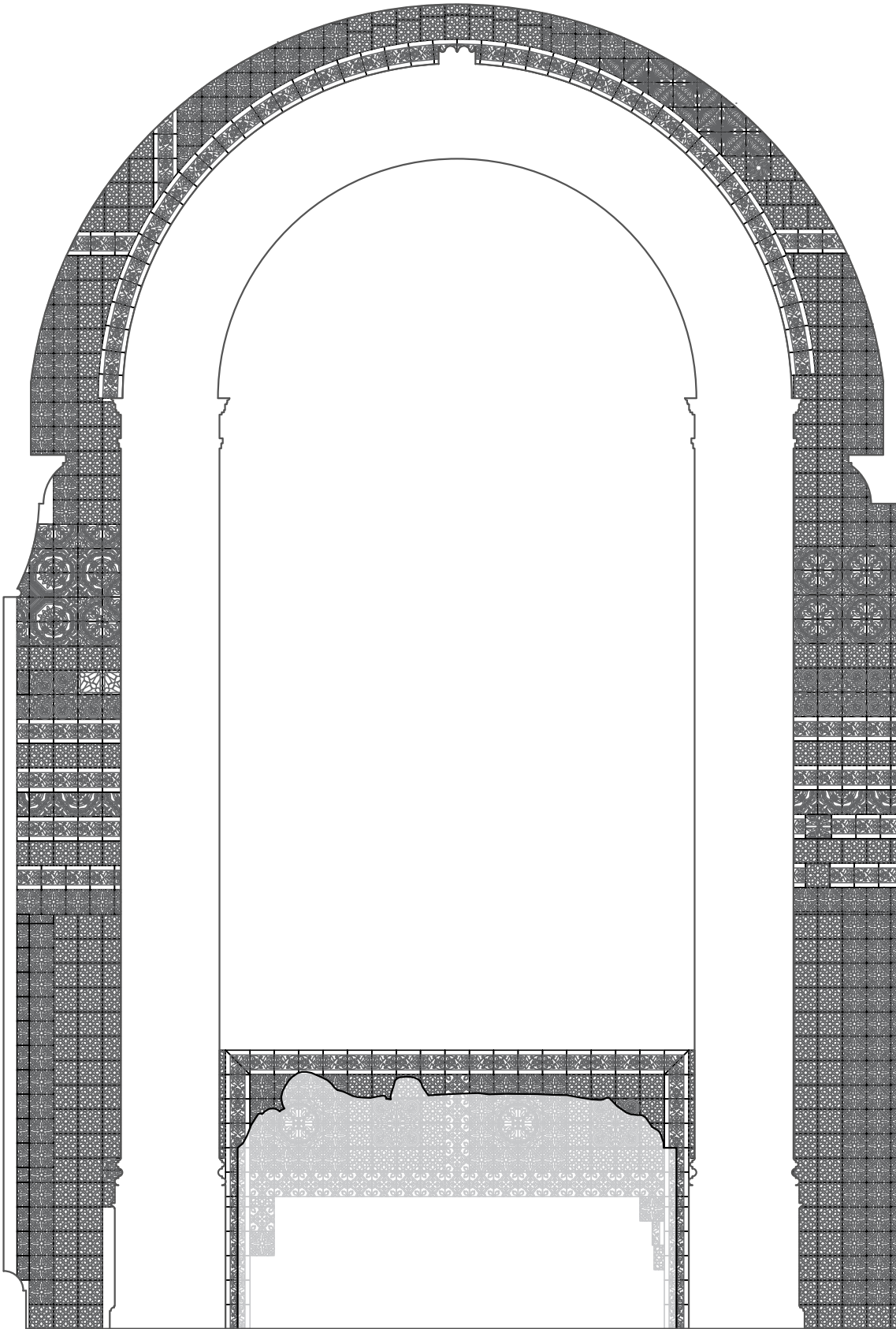
Os restantes azulejos que se encontram em torno do arco central, esses sim aplicados durante o século XVI, apresentam tapetes dos padrões 04 e 19, divididos verticalmente, até à fiada 17. Depois desse ponto, a estrutura decorativa muda, passando a realizar-se através de várias fiadas horizontais que vão intercalando os padrões 04, 13, 32 e 36. Esta decoração apesar de poder parecer invulgar, na realidade tinha paralelismo com os azulejos que forravam as colunas da nave, mas que infelizmente foram totalmente destruídos nas obras de 1900, perdendo-se assim a relação decorativa que existia em todo este conjunto.

Da zona dos capitéis para cima volta-se a ter uma decoração baseada em tapetes, repetindo-se os mesmos padrões que estão na base do painel. Em torno do arco central foi colocada a cercadura 36 de forma a evidenciar esta pré-existência. Toda a área entre o arco central e a abóbada está forrada com vários padrões, que se vão organizando em tapetes de formato mais ou menos regular, não havendo uma estrutura geométrica que organize todo o conjunto.

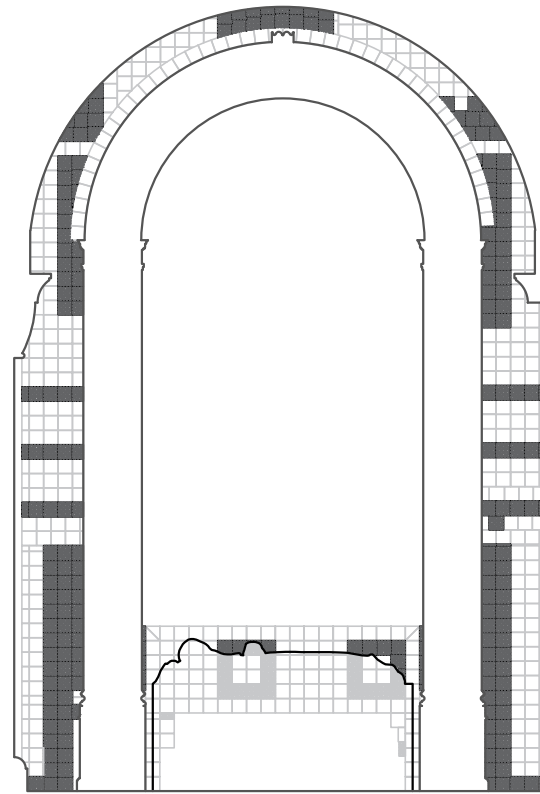
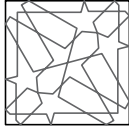


Legenda

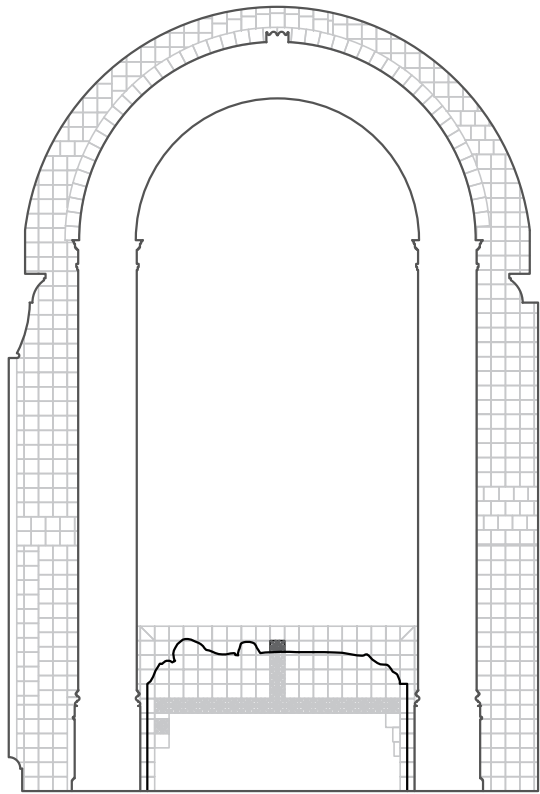
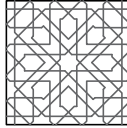
- Localização do painel
- Padrão registado no painel
- Padrão não registado no painel



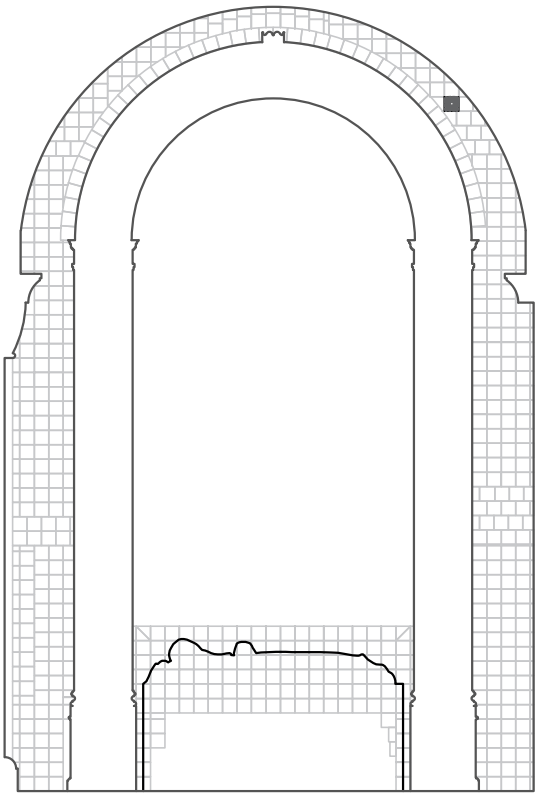
Padrão 01
2 exemplares



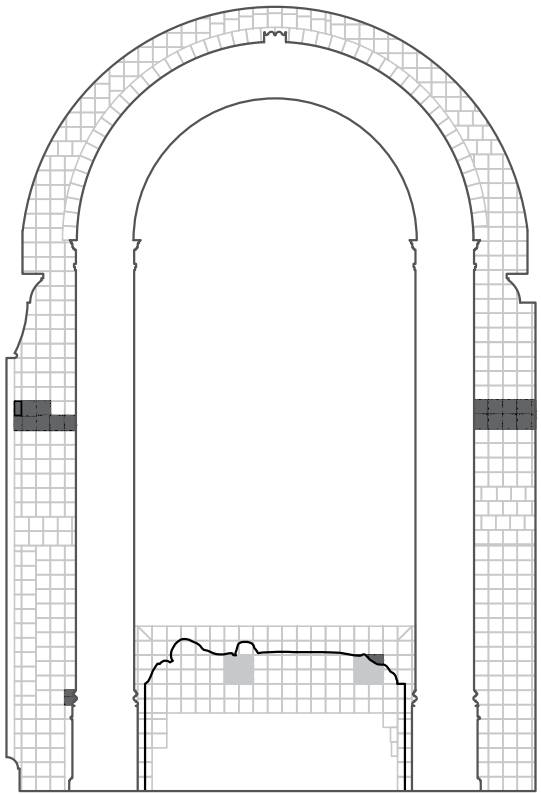
Padrão 04
232 exemplares



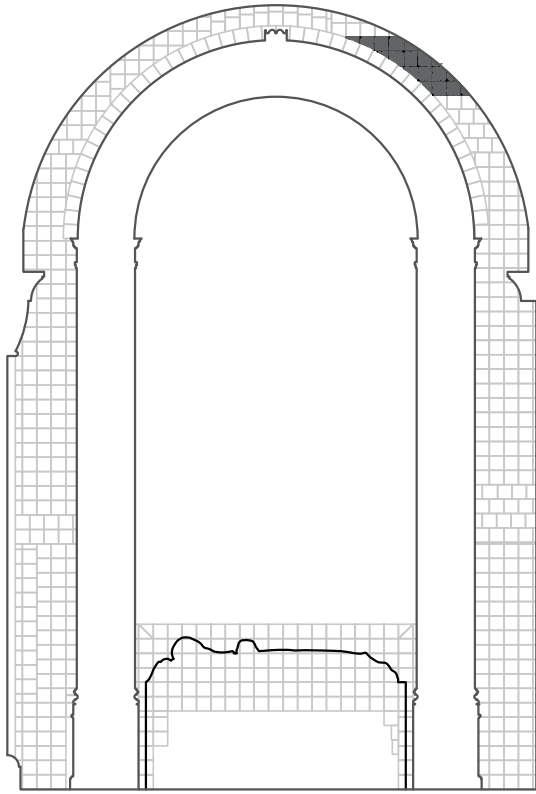
Padrão 09
22 exemplares



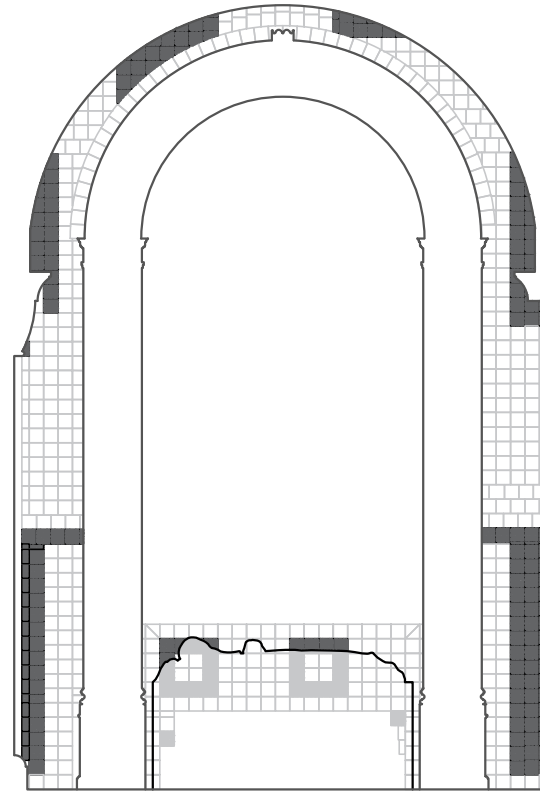
Padrão 10
1 exemplar



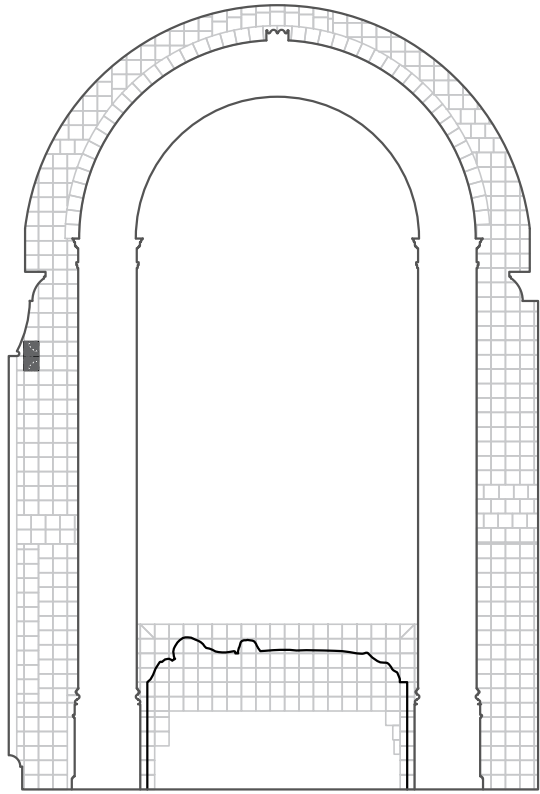
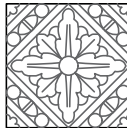
Padrão 13
28 exemplares



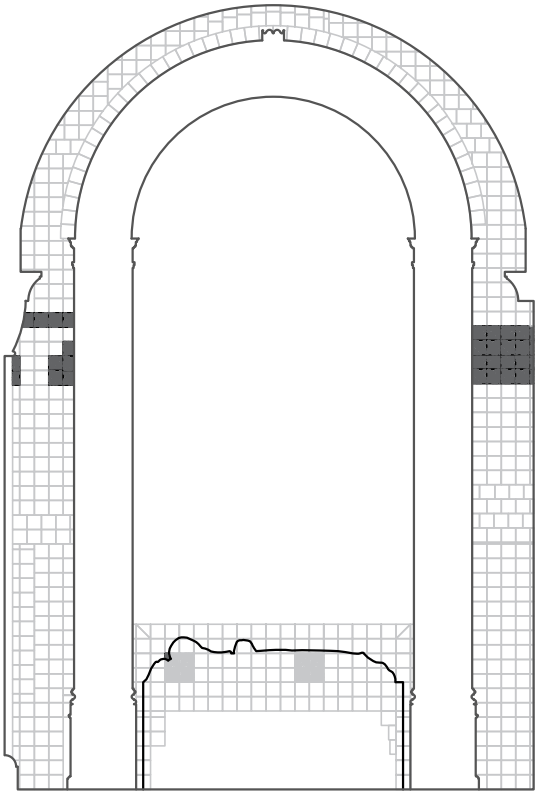
Padrão 18
19 exemplares



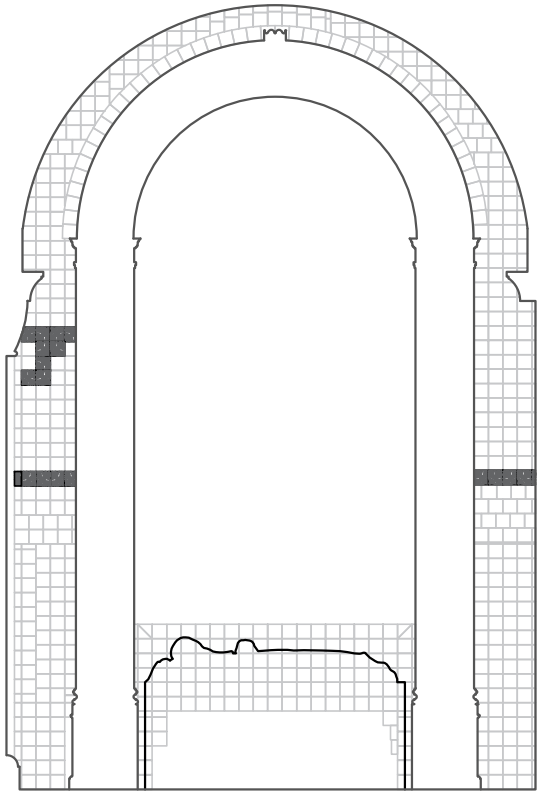
Padrão X19
195 exemplares



Padrão 23
2 exemplares



Padrão 31
38 exemplares



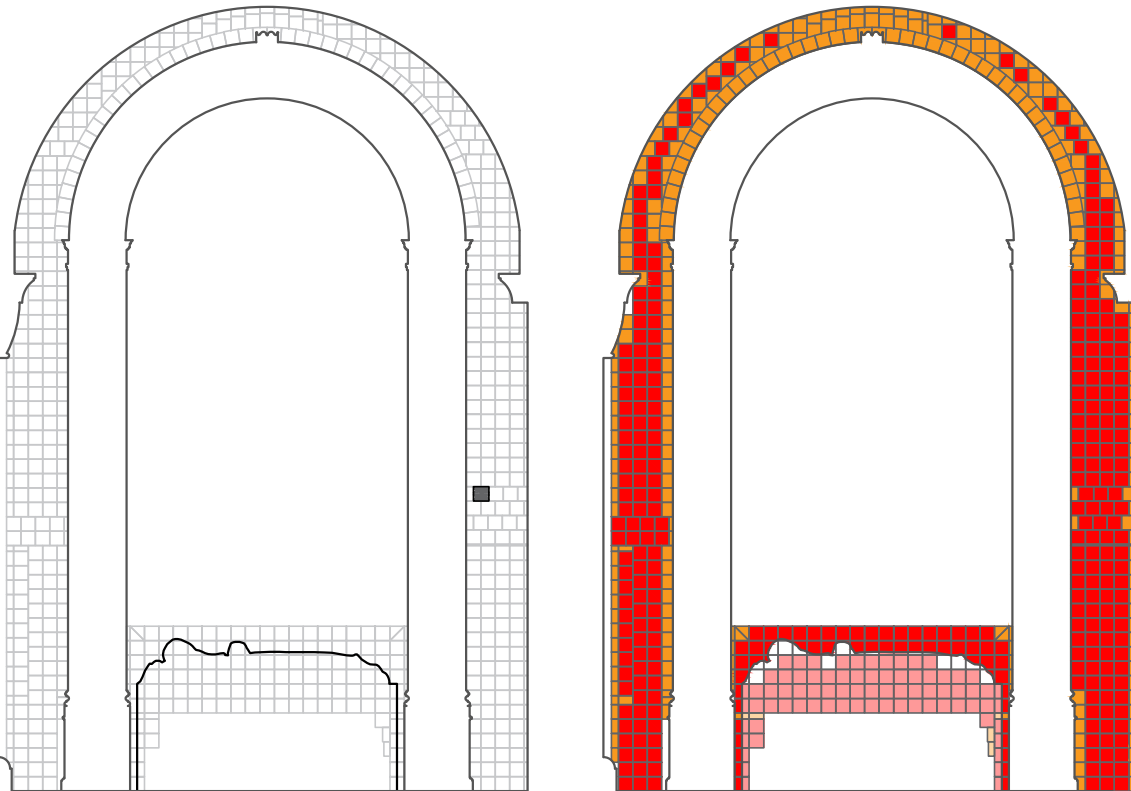
Padrão 32
19 exemplares



Ao comparar-se a forma como os azulejos vão sendo aplicados desde a base do painel até ao topo, é possível assinalar que vai existindo uma progressiva simplificação no processo decorativo, ou seja, se até metade da altura do fuste a organização dos azulejos é muito clara e colocada de forma precisa, à medida que se vai subindo é possível que essa estrutura vá perdendo força, tornando-se progressivamente mais irregular. Este facto pode estar relacionado com uma questão de perspectiva, e o natural facto de que como os azulejos mais perto do solo estão mais visíveis, enquanto que os que estão mais acima não precisam de tanta organização visto terem uma menor visibilidade.

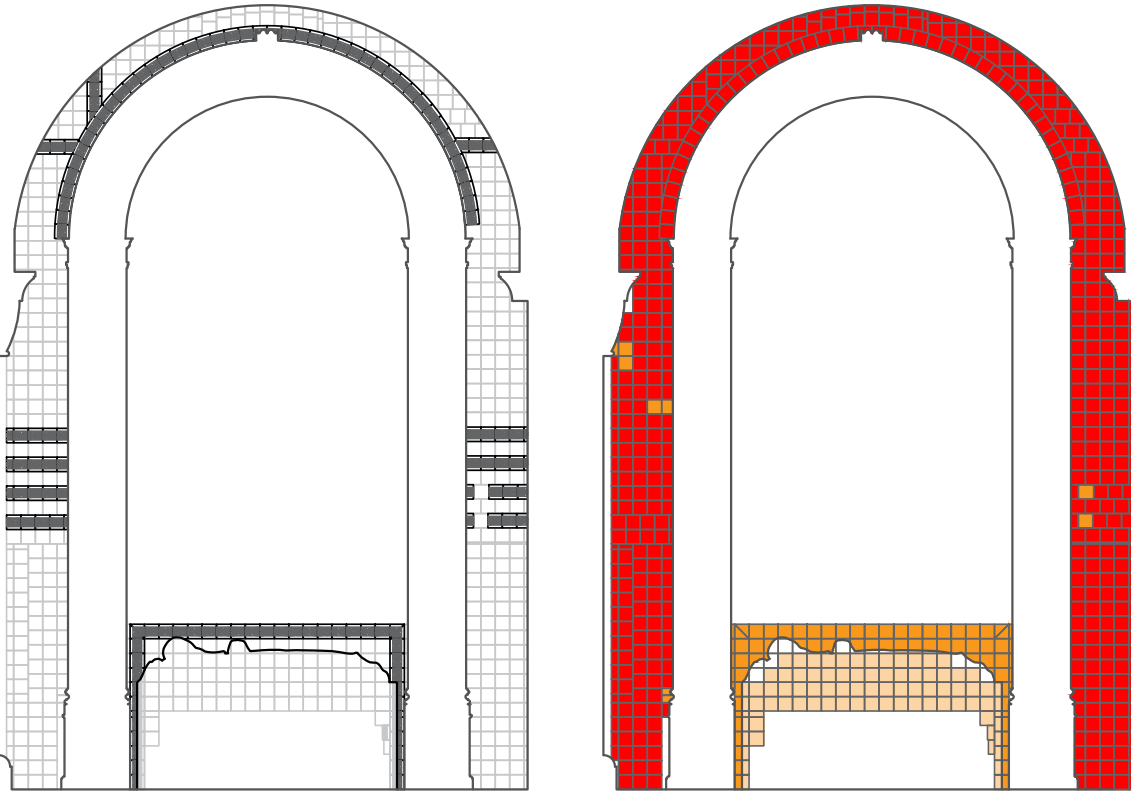
Em termos da relação entre os azulejos que estão inteiros, 388 no total, com os azulejos seccionados, 312 contabilizados, é possível assinalar que do segundo grupo a grande maioria deles encontra-se em torno do arco central e da abóbada, bem como nas fiadas verticais que se encontram junto aos fustes e às pilastras, de forma a se preencher a totalidade da área disponível. Curiosamente nas primeiras fiadas, que estão sobre os tapetes dos padrões 04 e 19, é possível assinalar que não foi respeitada a ordem de colocar os azulejos seccionados do lado exterior ao painel, tendo sido colocados de forma irregular de ambos os lados. Esta situação pode ter justificação numa possível alteração ao projecto inicial, ou seja, ter existido uma intenção de colocar os azulejos de uma determinada forma, e durante o processo de aplicação ter-se alterado esse conceito.

No caso dos azulejos descontextualizados, os casos mais evidentes são de dois exemplares do padrão 04 e 35 que estão nas fiadas do padrão 36 o que é um forte indicador de se tratarem de reposições mais tardias. No lado esquerdo do painel acontece situação semelhante com a aplicação do padrão 01 no meio de uma fiada do padrão 13, algo que é completamente incoerente. De mais complicada análise é o aparecimento de azulejos do padrão 23 misturados com o padrão 31, pelo facto de ambos partilharem alguma semelhança na estrutura decorativa, podendo-se tratar de algum descuido na aplicação original, ou eventualmente, remendos mais tardios.



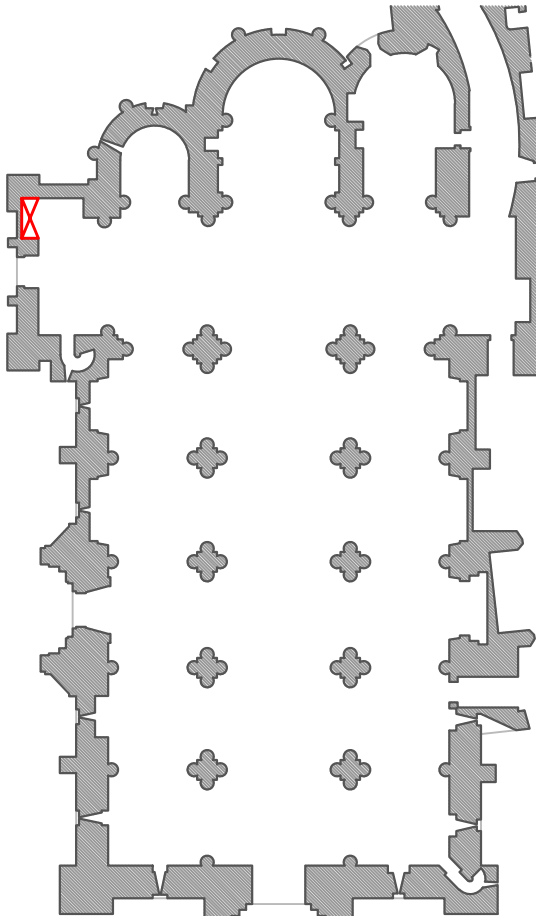
Padrão 35
1 exemplar

Inteiros (388) / Partidos (312)



Padrão 36
141 exemplares

In Situ (547) / Deslocados (153)



TÚMULO DE D. EGAS FAFES

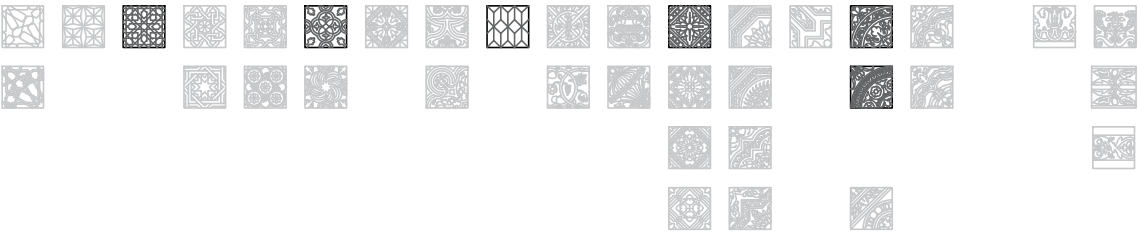
O túmulo de D. Egas Fafes encontra-se completamente forrado por azulejos no seu interior, protagonizando um total de 370 exemplares.

Para se analisar este conjunto vai-se optar por se referir apenas os azulejos que estão no interior do túmulo, sendo que os restantes serão analisados na descrição do Altar de Santa Clara por já estarem aí inseridos.

O interior do túmulo é completamente coberto pelo padrão 14, não tendo qualquer cercadura, nem relação com outro padrão. Estes azulejos são caracterizados pelo forte efeito de volumetria criando assim um efeito volumétrico no interior do túmulo. O arco interno está completamente forrado, utilizando o padrão 04 para criar uma malha quadrangular que pretende simular um tecto com caixotões, algo que era muito comum na época, nesta tipologia de espaços. Um dos exemplos da aplicação desta tipologia de coberturas é na própria sacristia da Sé Velha de Coimbra cujo tecto era todo elaborado nesta técnica construtiva. De forma a reforçar esse efeito cada um dos “falsos” caixotões tem uma cercadura que utiliza o padrão 19 que cria o efeito das almofadas que costumam adornar esta tipologia de tectos. Igualmente de forma a representar o mais fielmente possível o interior dos caixotões, o centro está decorado com quadras dos padrões 28 e 29 de forma a imitar os tradicionais medalhões.

Na relação entre os azulejos inteiros, 308 no total, para os 62 que se encontram seccionados, apenas foram registados azulejos do segundo grupo na parede do fundo junto ao arco, algo normal para se poder acompanhar a curvatura do mesmo, e na fiada mais interior do interior do arco, algo que terá acontecido para aproveitar o espaço disponível.

Só foram registados dois azulejos descontextualizados, estando aplicados no lado esquerdo do interior do arco e que correspondem certamente a alguma substituição que terá ocorrido em tempos posteriores, fazendo deste um dos painéis mais bem conservados do local de estudo.

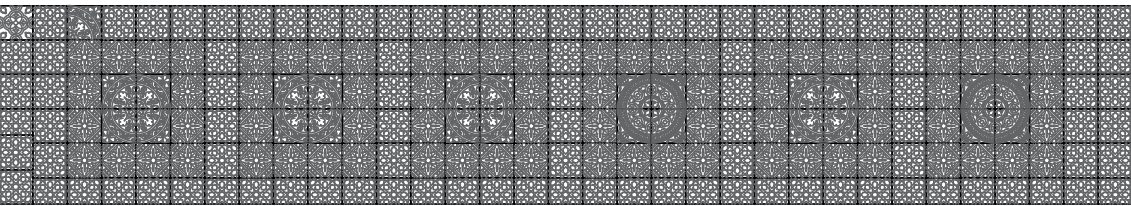
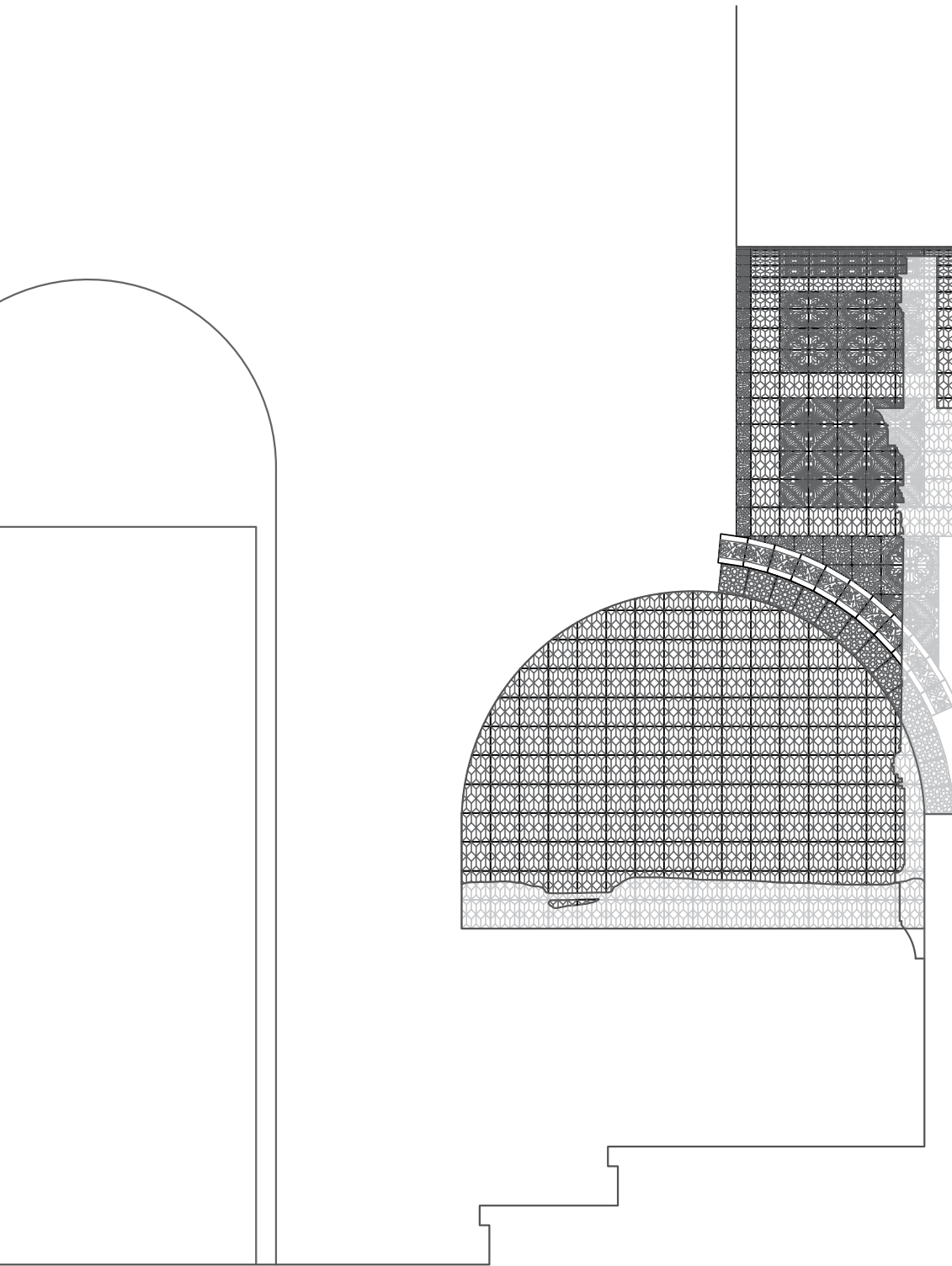


Legenda

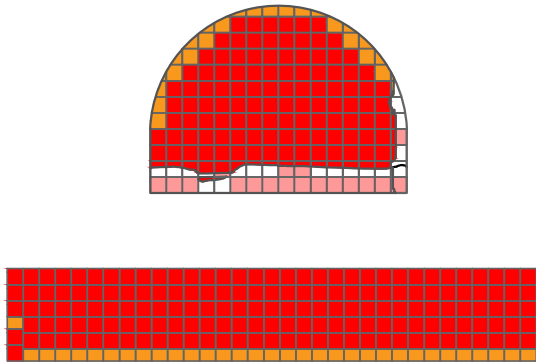
— Localização do painel

— Padrão registado no painel

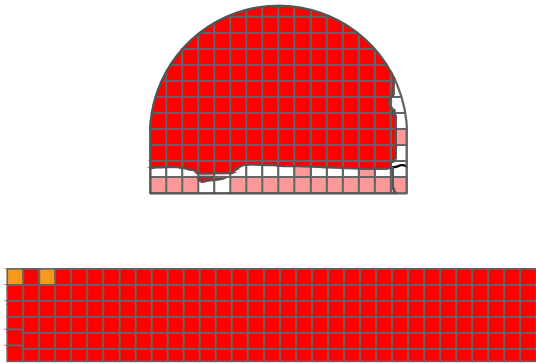
— Padrão não registado no painel



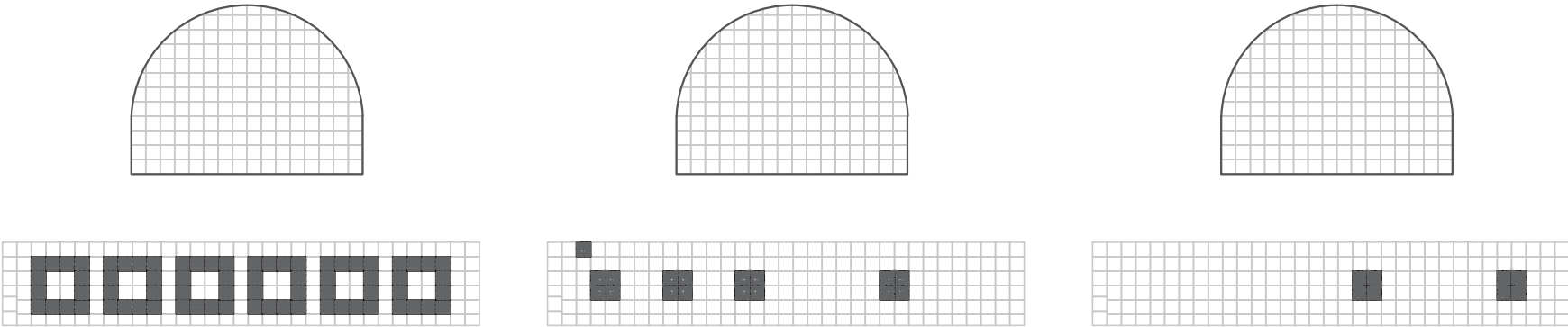
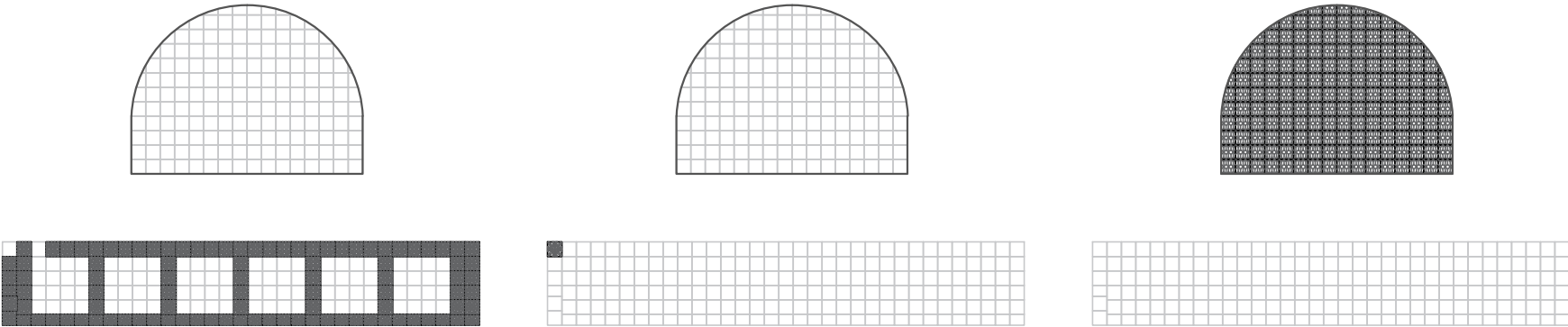
Planimetria do lado interno do arco



Inteiros (308) / Partidos (62)



In Situ (368) / Deslocados (2)



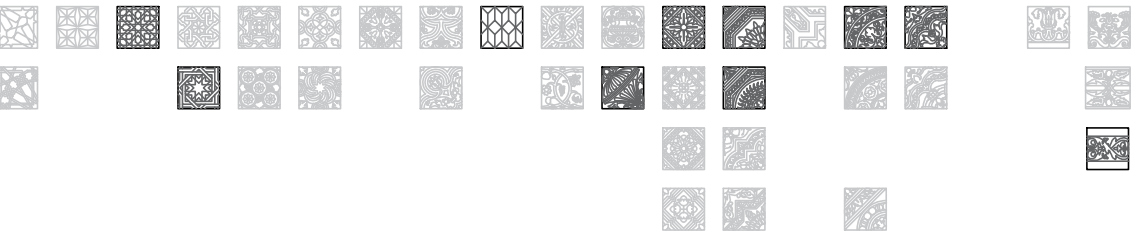
ALTAR DE SANTA CLARA

O Altar de Santa Clara tem o seu interior completamente forrado por 593 azulejos que estão dispostos na mesa de altar, na zona por detrás do retábulo em pedra, bem como nas paredes laterais e interior do arco.

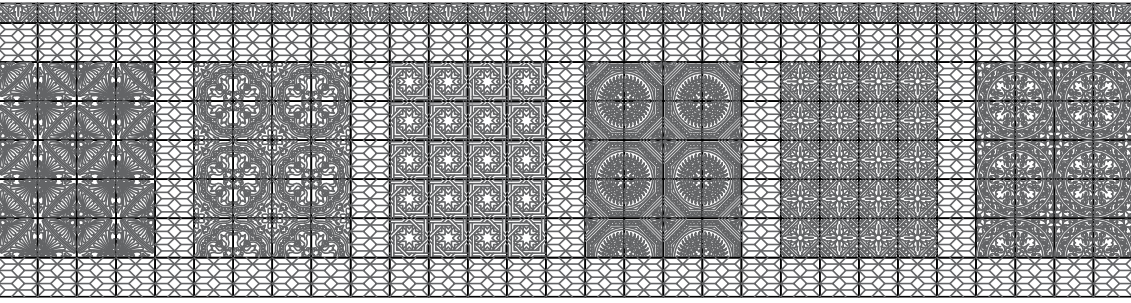
Começando a descrição pela mesa de altar, ela está completamente forrada pelos padrões 19 e 31. Este conjunto funciona particularmente bem pelo facto de ambos terem uma leitura diagonal, fazendo com que quando se coloquem quadras do padrão 31, rodeadas pelo padrão 19, crie uma leitura contínua, como se de uma malha com medalhões se tratasse. Conforme foi referenciado previamente o túmulo de D. Vataça Lascaris encontrava-se neste local, algo que faria com que estes azulejos estivessem ocultos. Esta informação levanta duas possibilidades, ou os azulejos estão *in situ* significando que o túmulo já esteve noutro lugar antes de ter vindo para este altar, ou estes azulejos foram aqui colocados na campanha de obras da década de 40. Não foi possível encontrar informações que definissem qual das duas possibilidades é a correcta, no entanto, ao analisar-se os dois painéis centrais dos altares de Santa Úrsula e de Santo António, ambos realizados na década de 40, é possível definir o grande rigor e perfeição com que ambos estão elaborados, não existindo azulejos “fora do sítio” ou conjuntos decorativos aplicados de forma aleatória. Essa situação não se regista neste local, existindo três azulejos que estão assumidamente fora do seu local original, lado esquerdo, indicando assim adulterações posteriores. Devido a esta razão crê-se como sendo mais provável os azulejos estarem no seu local original e o túmulo ter sido transferido diversas vezes de local.

Os azulejos aplicados por detrás do retábulo em pedra estão organizados segundo quadras que intercalam os padrões 23 e 28 e 31, sendo que na sua colocação houve o cuidado de evitar colocar duas quadras iguais uma ao lado da outra.

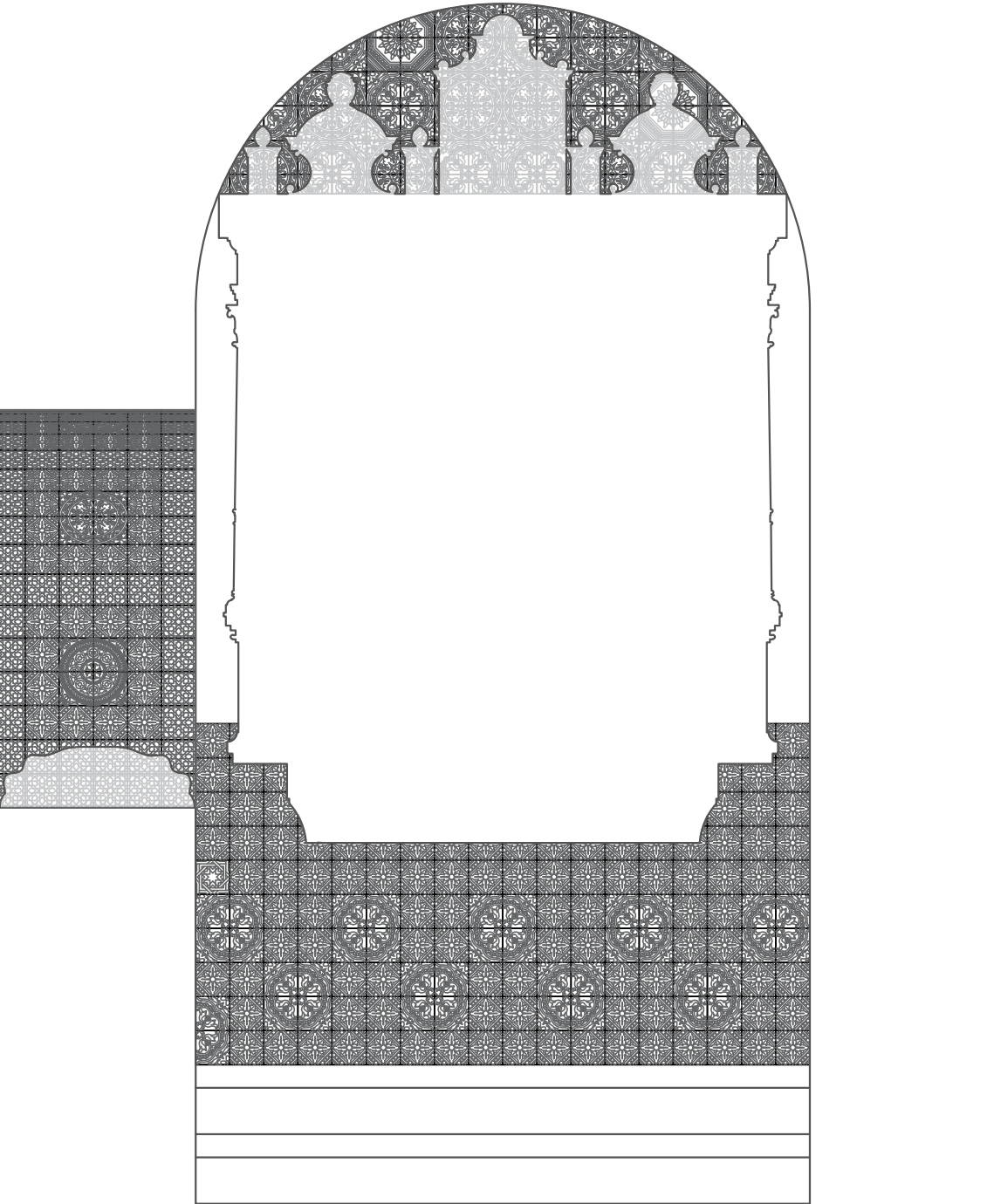
As paredes laterais apresentam uma estrutura igualmente regular, mas com um maior cuidado na aplicação dos azulejos, tendo uma composição decorativa semelhante entre ambos. Um elemento que se torna fundamental de ser referido no processo de análise desta zona é que a grande maioria dos azulejos do lado direito do altar, não se encontra no local por terem sido retirados devido a apresentarem risco de queda. Esse processo foi realizado pela conservadora-restauradora Raquel Misarela que tem passados os últimos meses a realizar um magnífico trabalho de limpeza, restauro e estudo, sendo possível não só reconstituir fielmente a forma como estavam aplicados, como repor os azulejos em falta.

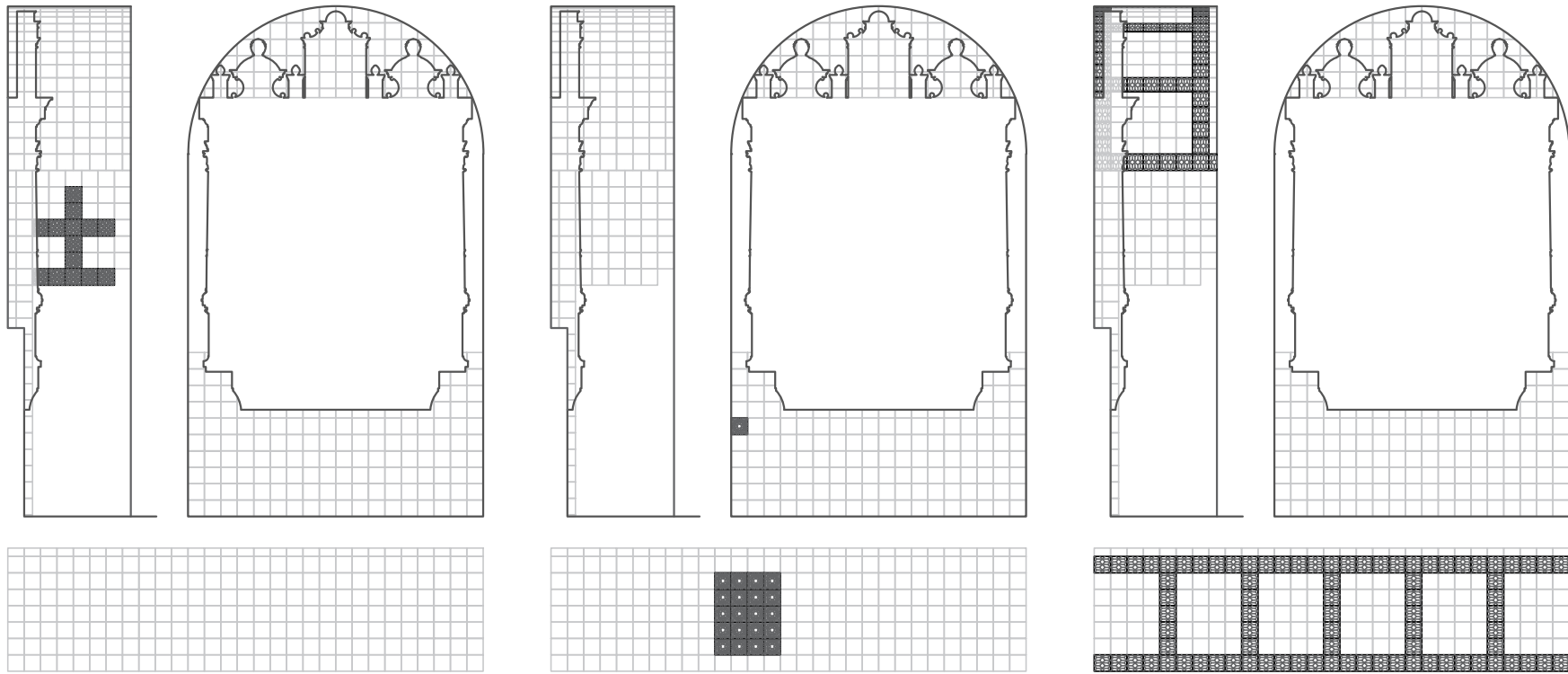
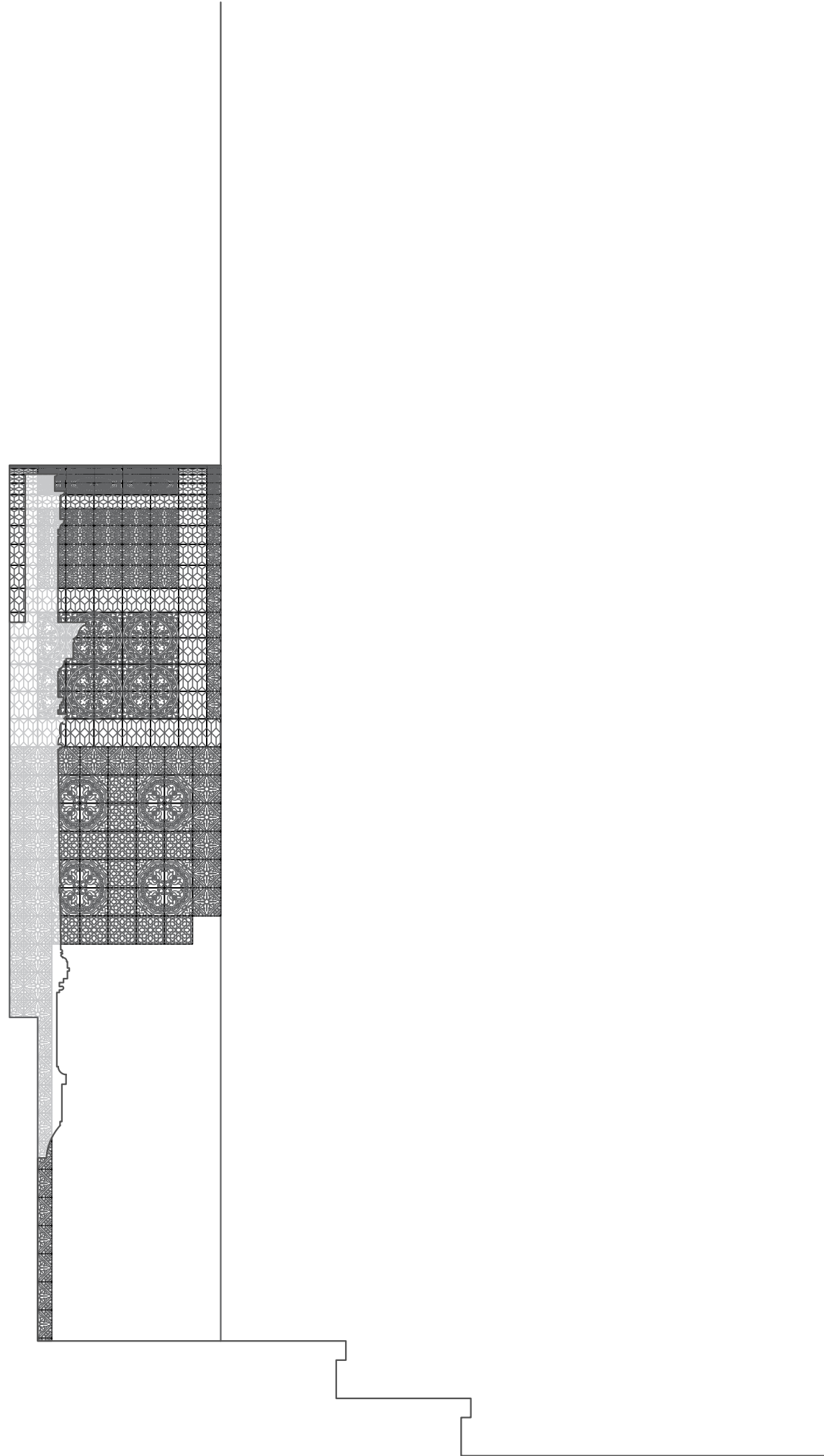


Legenda
— Localização do painel
— Padrão registado no painel
— Padrão não registado no painel

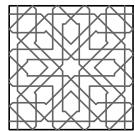


Planimetria do lado interno do arco





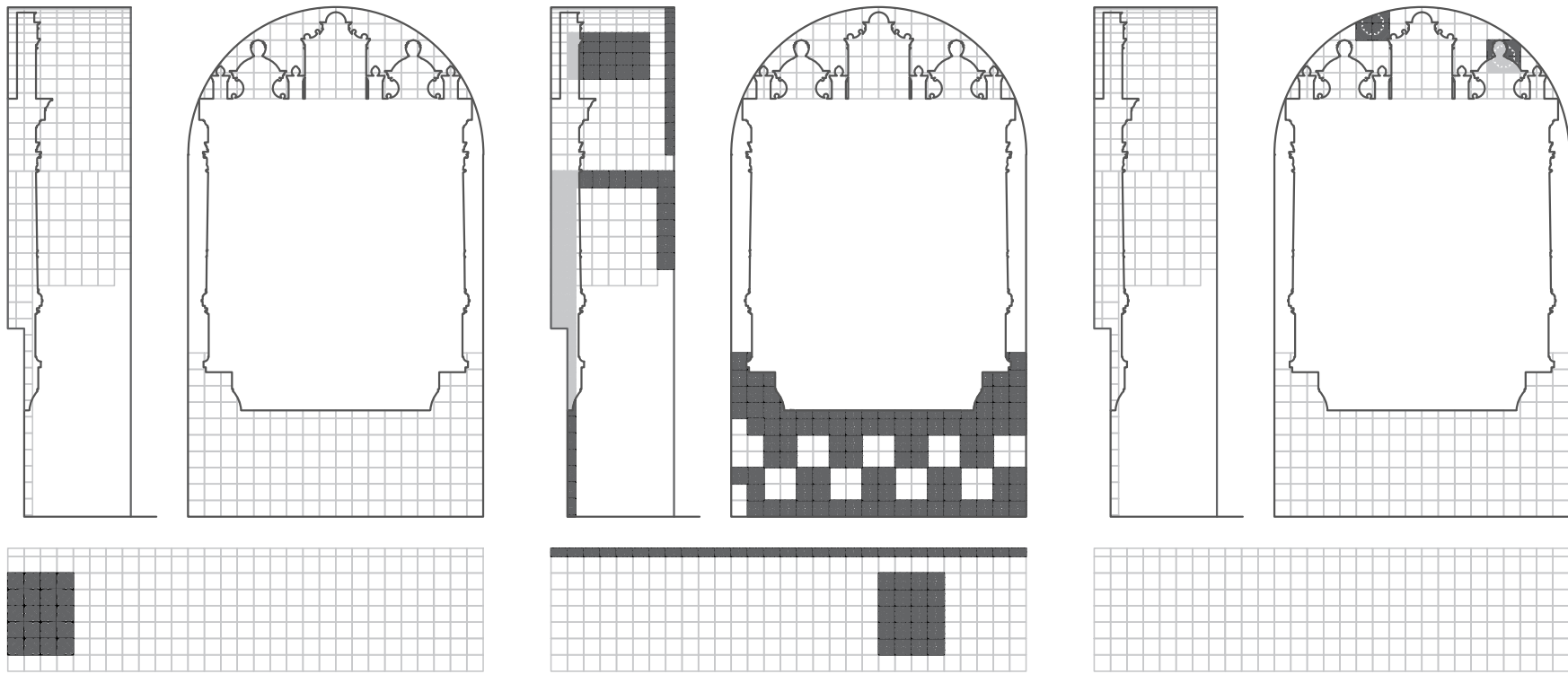
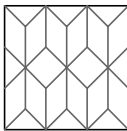
Padrão 04
27 exemplares



Padrão 06
21 exemplares



Padrão 14
98 exemplares



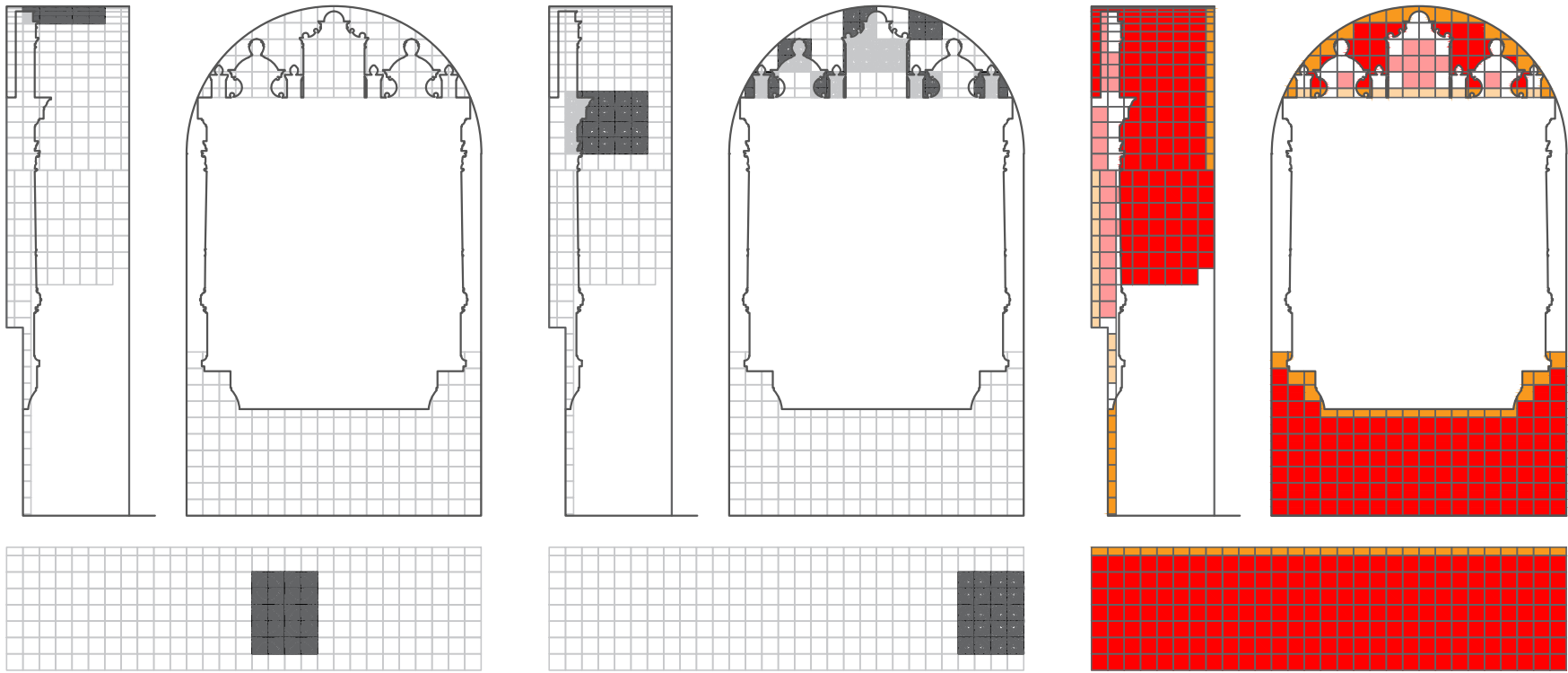
Padrão 18
25 exemplares



Padrão 19
205 exemplares



Padrão 23
8 exemplares



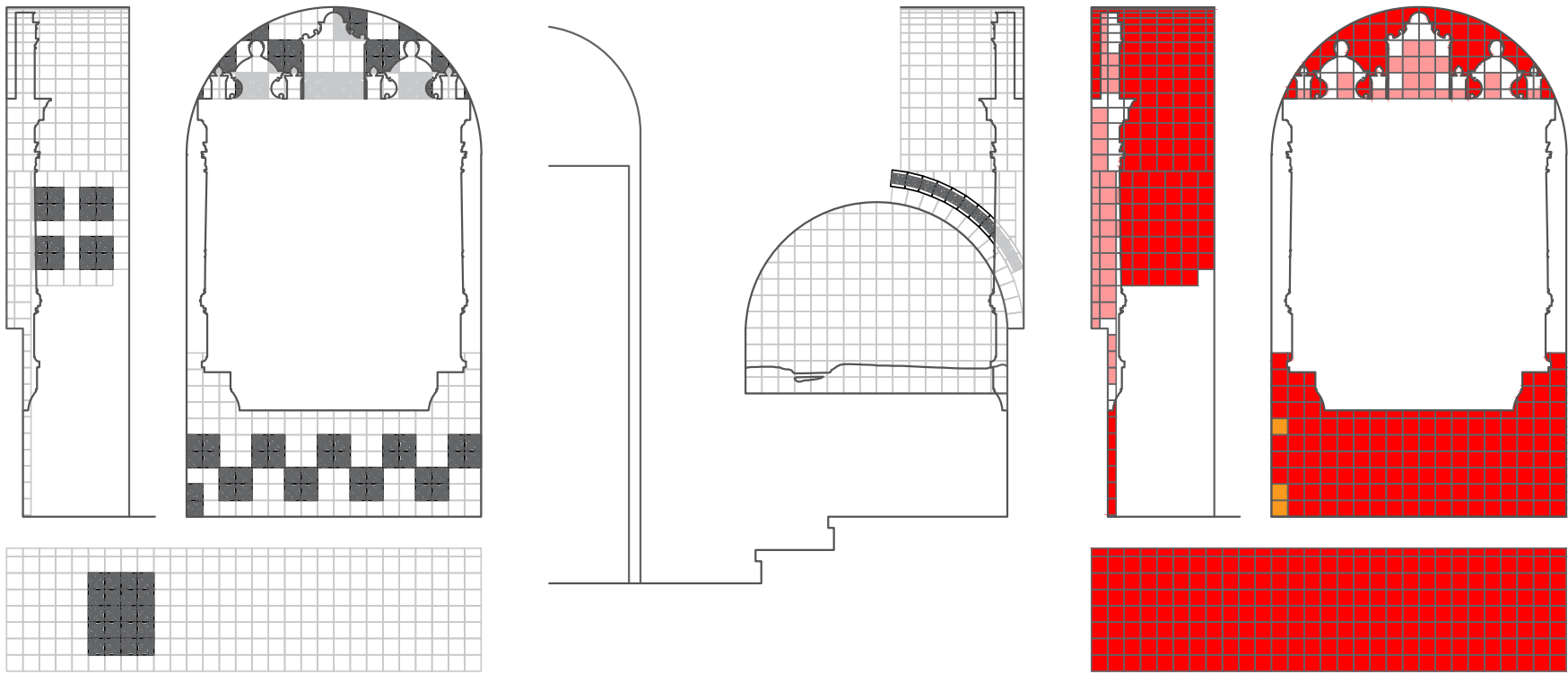
Padrão 24
20 exemplares



Padrão 28
56 exemplares



Inteiros (436) / Partidos (157)



Padrão 31
122 exemplares



Padrão 36
11 exemplares



In Situ (590) / Deslocados (3)

Os azulejos formam uma cercadura que contorna toda a parede, tendo uma fiada de espessura na zona mais exterior e duas na base e no lado do retábulo, algo que se justifica com o aproveitamento do espaço disponível. O interior é organizado por uma quadricula formada pelo padrão 04 e cujo o núcleo de cada secção é preenchido por uma quadra do padrão 31, conseguindo-se assim um contraste decorativo entre o traçado geométrico do primeiro padrão em oposição aos elementos vegetalistas do segundo.

O arco interior apresenta uma intenção decorativa igual ao túmulo de D. Egas Fafes, ou seja, o padrão 14 cria uma malha quadrangular que simula um tecto com caixotões. Ao contrário do exemplo anterior em que depois se criou uma cercadura interna e a simulação de um medalhão, neste caso optou-se por uma versão mais simples, tendo-se preenchido com diversos padrões de forma a criarem-se tapetes distintos. Cada tapete tem um padrão diferente, nomeadamente, e começando da esquerda para a direita, padrão 18, 31, 06, 24, 19 e finalmente 28. Não parece existir nenhuma relação decorativa entre estes tapetes, nem nenhuma intenção de intercalar padrões, aparentando ter sido colocado de forma a criar uma composição variada e com diferentes elementos decorativos.

Foram identificados apenas 157 azulejos seccionados que correspondem às zonas em torno do retábulo e do arco, bem como uma pequena fiada colocada no interior do arco de forma a aproveitar todo o espaço disponível.

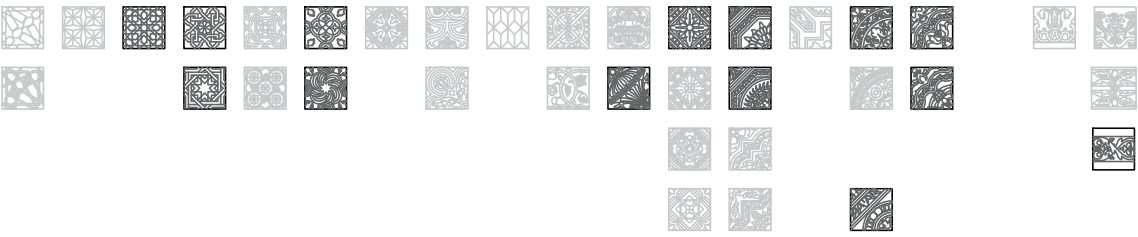
CAPELA DE SÃO PEDRO

A Capela de São Pedro é o maior conjunto azulejar de toda a Sé Velha de Coimbra, contando com 2206 azulejos nas paredes e 446 no pavimento. Para se poder analisar este conjunto com maior rigor utilizar-se-á uma planimetria das paredes interiores da capela, de forma a se poder ter uma leitura completa do conjunto.

O pavimento está dividido em dois patamares, estando no primeiro o túmulo raso do bispo D. Jorge de Almeida (1543), e estando no segundo a respectiva mesa de altar e retábulo, tendo sido utilizados 446 para forrar toda a sua extensão. Em termos azulejares ambos os painéis estão contidos por uma cercadura composta pelo padrão 19 que delimita todos os limites físicos dos mesmos. No caso do primeiro patamar ambos os painéis, um de cada lado do túmulo, utilizam a mesma estrutura, ou seja, têm um tapete composto pelo padrão 04 que contem cinco quadras do padrão 32 dispostas ortogonalmente. Esta aplicação está feita de forma a realçar os elementos vegetalistas, como se tratassem de florões, tema que era corrente durante a primeira metade do século XVI. No segundo patamar é visível uma organização mais complexa, na qual, o padrão 04 serve para subdividir painel, formando ao centro um tapete quadrangular com o padrão 09, sendo igualmente pontuado por quatro quadras dos padrões 32 e 28. De cada um dos lados tem várias quadras com os mesmos padrões de forma a criar fiadas contínuas com os mesmos elementos decorativos. O degrau que conecta os dois patamares do pavimento tem igualmente azulejos do padrão 19 que forram completamente a área do espelho, sendo este o único degrau em todo edifício que ainda conserva os azulejos.

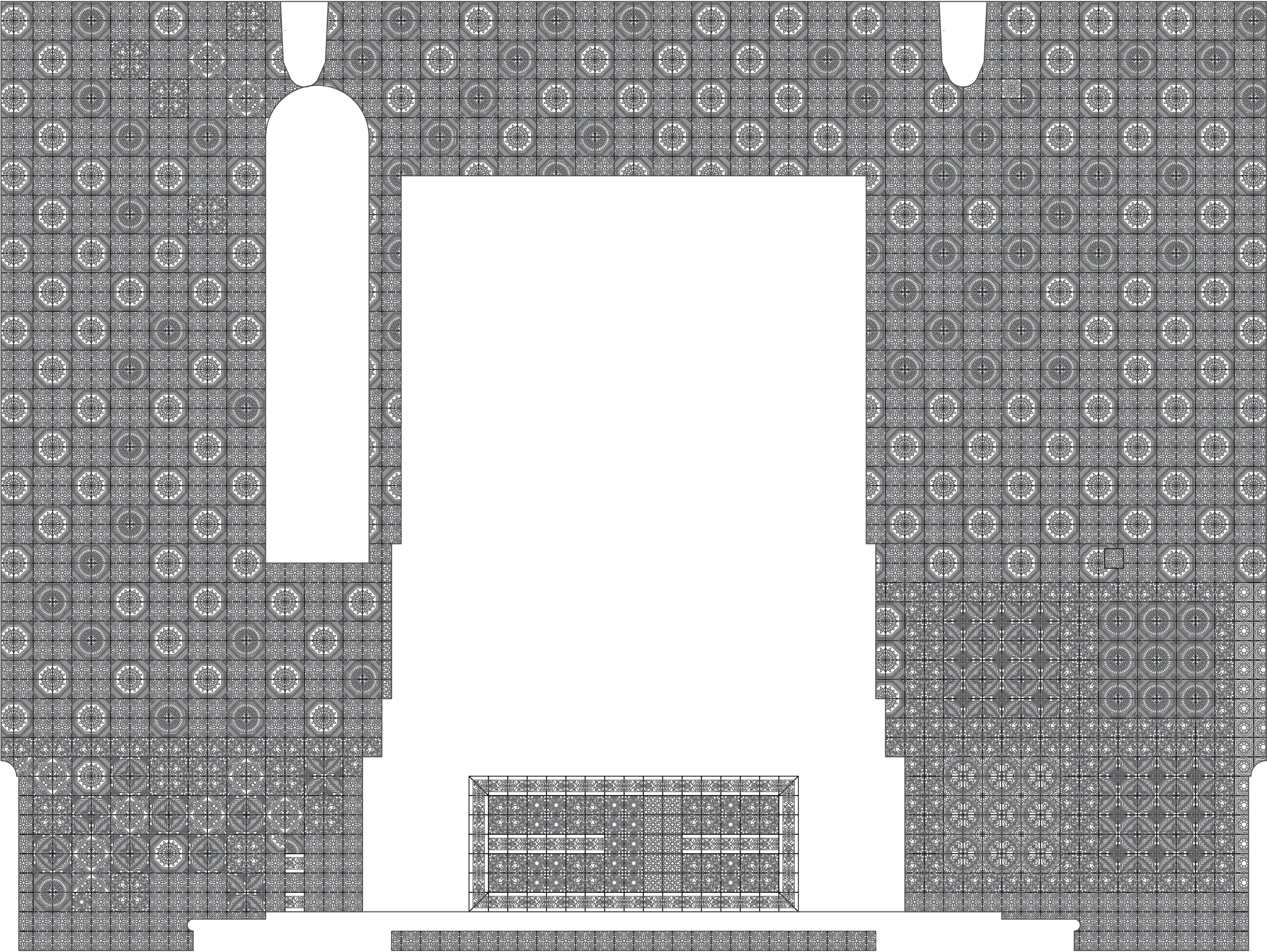
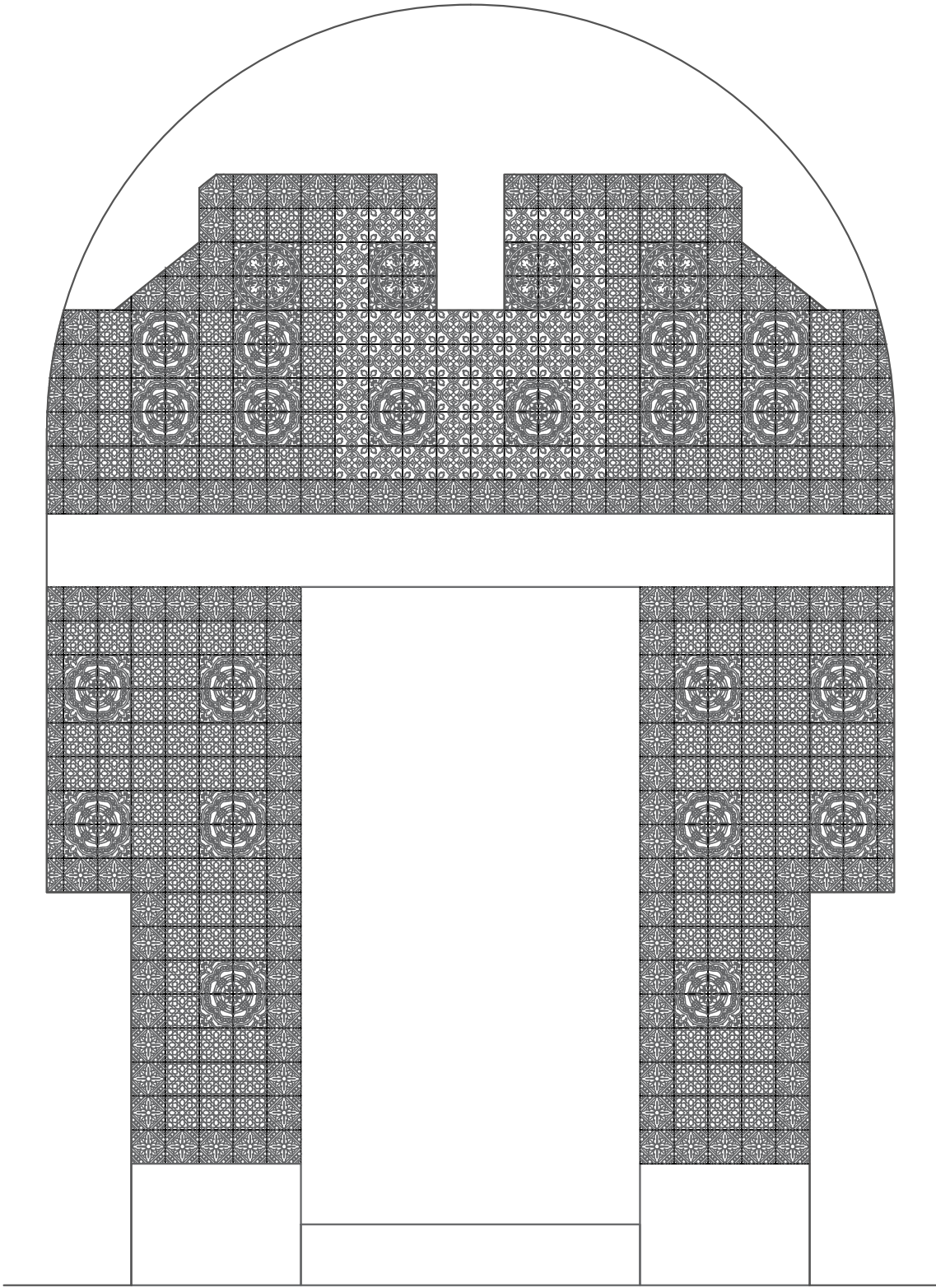
A mesa de altar encontra-se delimitada pelo padrão 36 que serve de cercadura em toda a sua extensão. É igualmente utilizado para criar uma fiada horizontal que divide pela metade o painel, tendo o restante espaço ocupado por quadras intercaladas dos padrões 10 e 20. Sensivelmente ao centro existem quatro fiadas verticais onde se aplicaram os padrões 10 e 04 fazendo um corte abrupto da lógica decorativa. Esta aplicação é muito invulgar e de complexa interpretação, sendo que pode tratar-se de uma adulteração posterior, ainda que não esteja certamente associada às campanhas decorativas da década de 40 visto que os registos fotográficos assim o comprovam.

A zona do pavimento regista 42 azulejos que se encontram seccionados por necessidade técnica de contornar os elementos arquitectónicos pré-existentes. Também não existe qualquer azulejo que apresente indícios de estar fora do seu local original.



- Legenda
- Localização do painel
 - Padrão registado no painel
 - Padrão não registado no painel

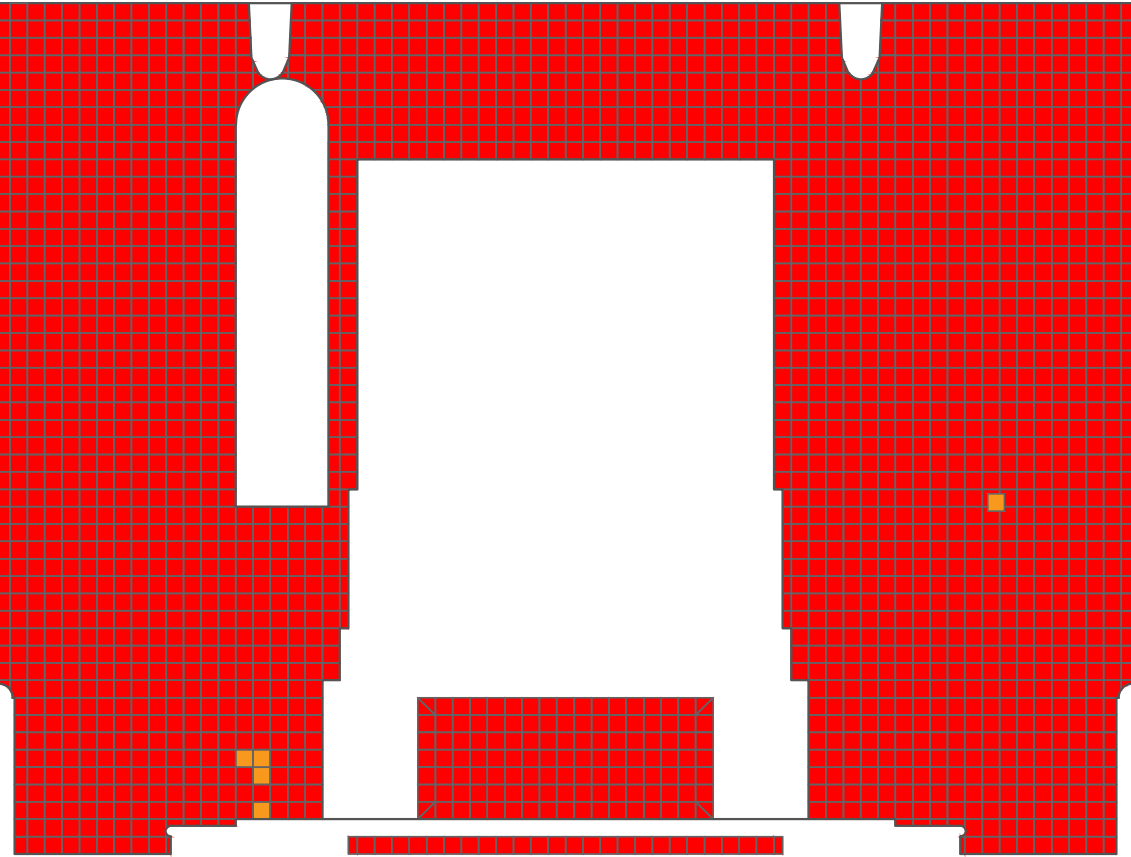
Pavimento da Capela de São Pedro ►



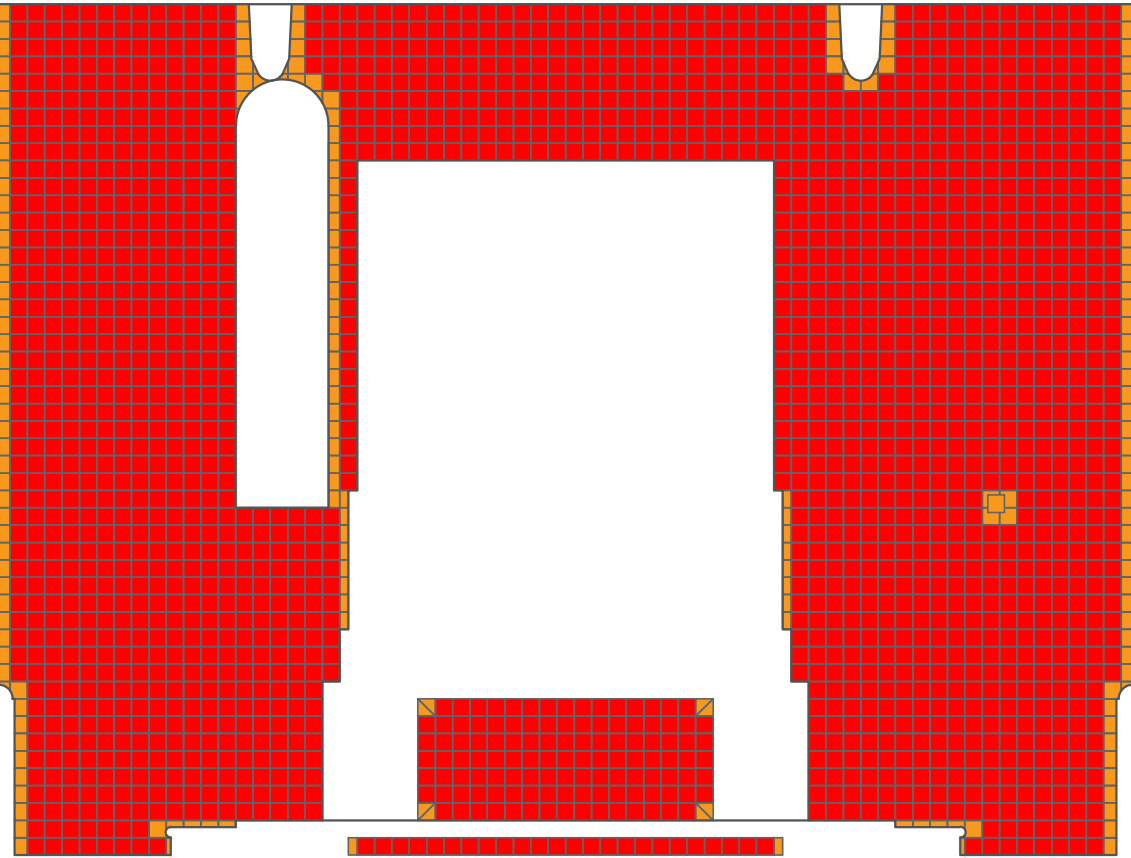
As paredes internas da capela estão totalmente forradas a azulejo desde o nível do pavimento até à cota da cimalha, tendo uma organização muito geométrica, mas ainda assim de complexa interpretação. Ao analisar-se a estrutura do painel é possível assinalar a existência de um rodapé que contorna todo o espaço e posteriormente uma composição que forra a restante área. O rodapé tem uma característica invulgar que é a diferença de alturas que apresenta de ambos os lados, ou seja, enquanto que do lado esquerdo há 11 fiadas horizontais de azulejo, do lado direito tem 19 fiadas. Esta diferença substancial é de difícil explicação pois se é verdade que os azulejos que compõem o lado esquerdo do rodapé apresentam fortes indícios de terem sido adulterados, também é igualmente verdade que tanto a composição superior, como o rodapé do lado direito, não apresentam os mesmos sinais de adulteração. Esta situação é ainda mais reforçada pelo facto de se terem registado sinais de humidade na base da parede esquerda, algo que ao longo do tempo poderia perfeitamente fazer com que alguns azulejos caíssem e tivessem necessidade de substituição, o que não se verifica na restante área da capela.

Em termos descritivos o rodapé do lado esquerdo apresenta na sua base duas fiadas do padrão 19 que criam uma relação de continuidade com os azulejos do degrau e do pavimento. Sobre estes encontram-se várias quadras dos padrões 18, 23, 28 e 30 dispostas de forma mais ou menos aleatória, mas deixando a entender que o padrão 18 serviu como base estruturante e os restantes foram intercalando-se. Na zona onde a parede começa a fazer a curvatura existem sinais evidentes de adulterações, tendo-se registado a aplicação de diversos padrões dispostos de forma completamente errática.

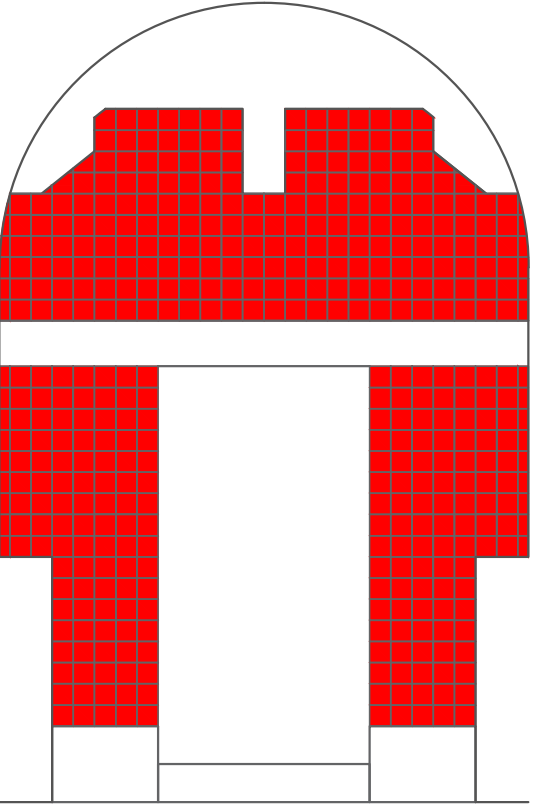
O rodapé do lado direito apresenta uma geometria muito clara e rígida organizando-se em vários tapetes de formato quadrangular que são emoldurados por quadras do padrão 28. Torna-se particularmente interessante referir o facto de que esse mesmo padrão apresenta as suas quadras divididas, ou seja, em vez de se colocarem com os seus “centros” completos, apresentam-se divididos pela metade, criando assim a sensação de que os tapetes de azulejo são literalmente tapeçarias que foram colocadas sobre a parede. Esta intenção de representação literal daquilo que se vê, seja na criação de elementos arquitectónicos, seja na reprodução dos mesmos, é algo que já foi registado várias vezes no local de estudo, e confirmando-se assim como um dos casos mais notáveis da aplicação azulejar em Portugal durante o século XVI.



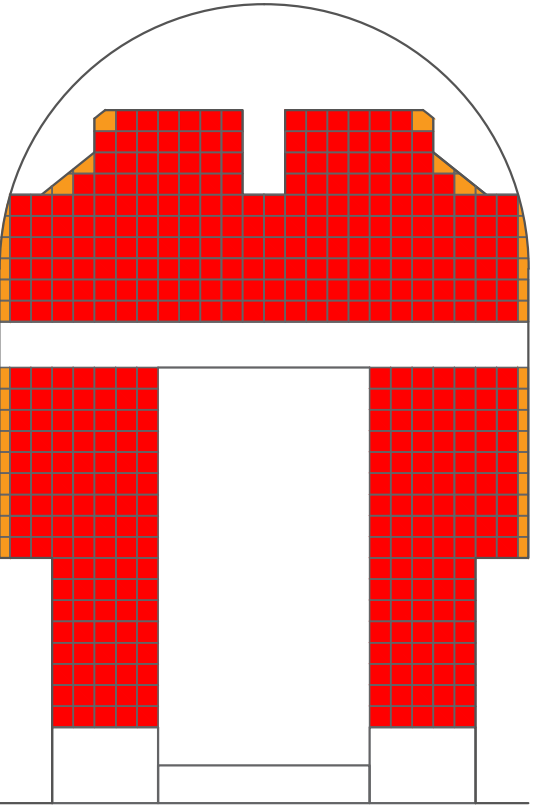
In Situ (2201) / Deslocados (5)



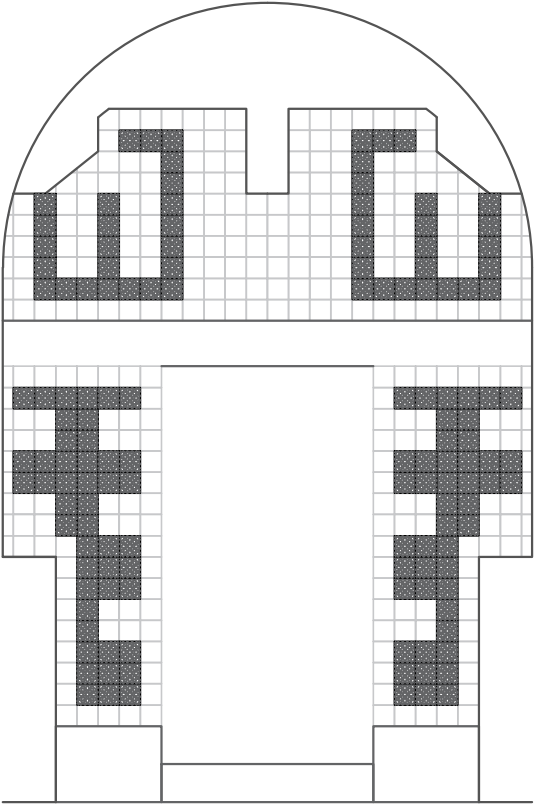
Inteiros (2009) / Partidos (197)



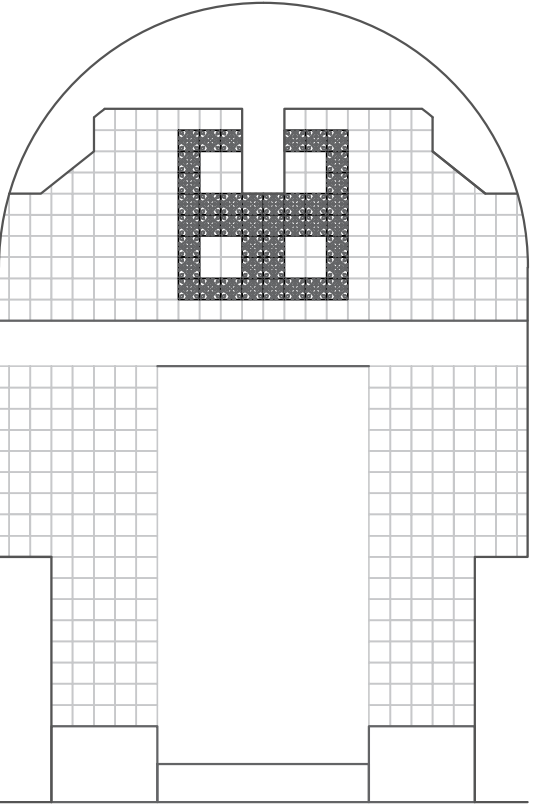
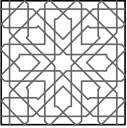
In Situ (446) / Deslocados (00)



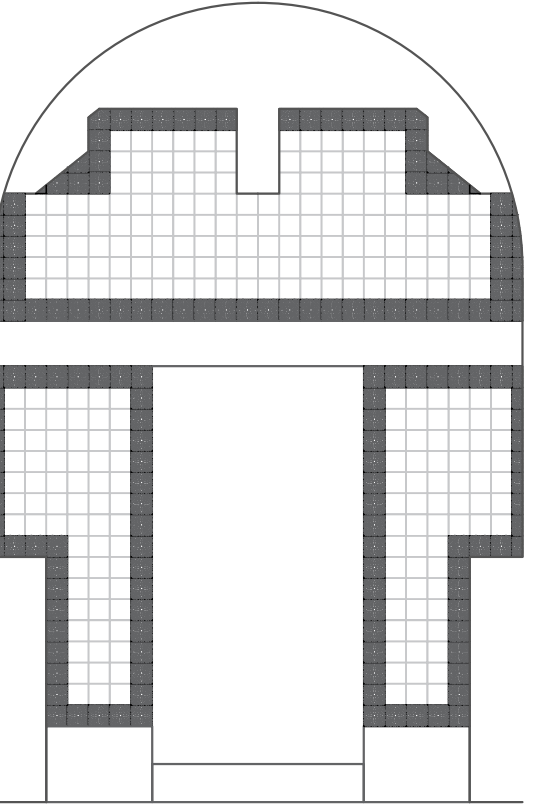
Inteiros (404) / Partidos (42)



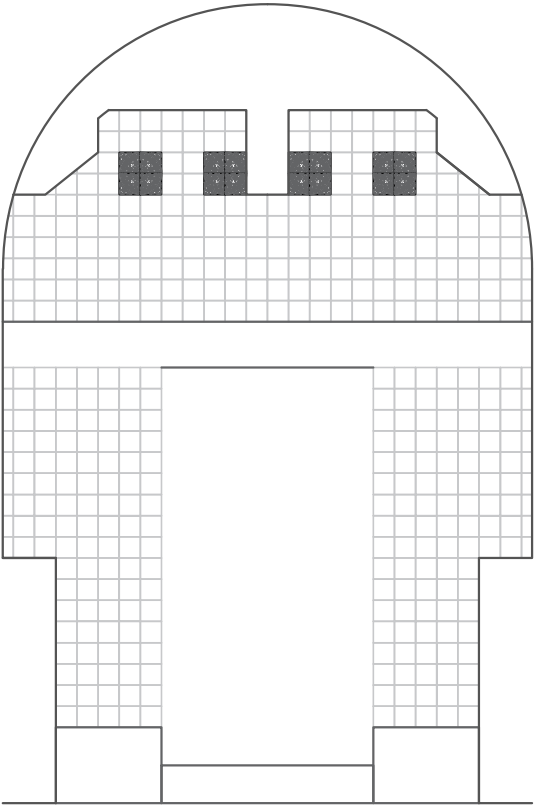
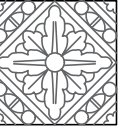
Padrão 04
140 exemplares



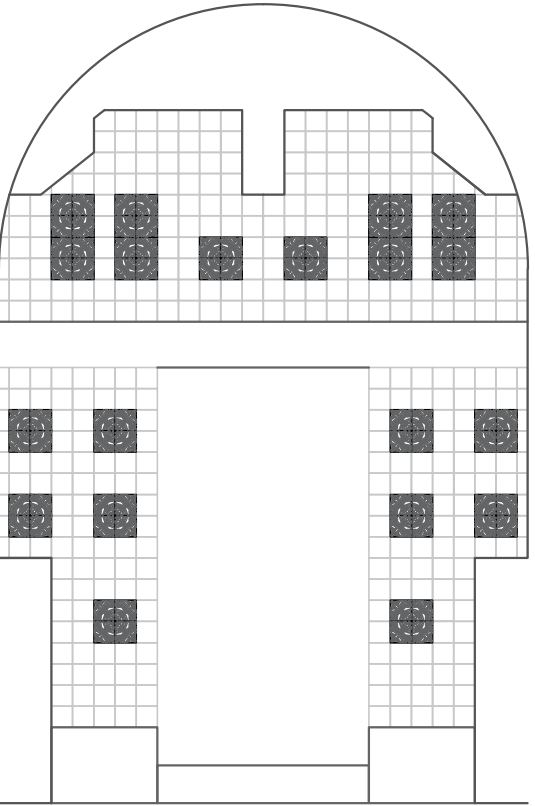
Padrão 09
42 exemplares



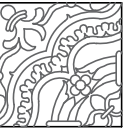
Padrão 19
168 exemplares



Padrão 28
16 exemplares



Padrão 32
80 exemplares

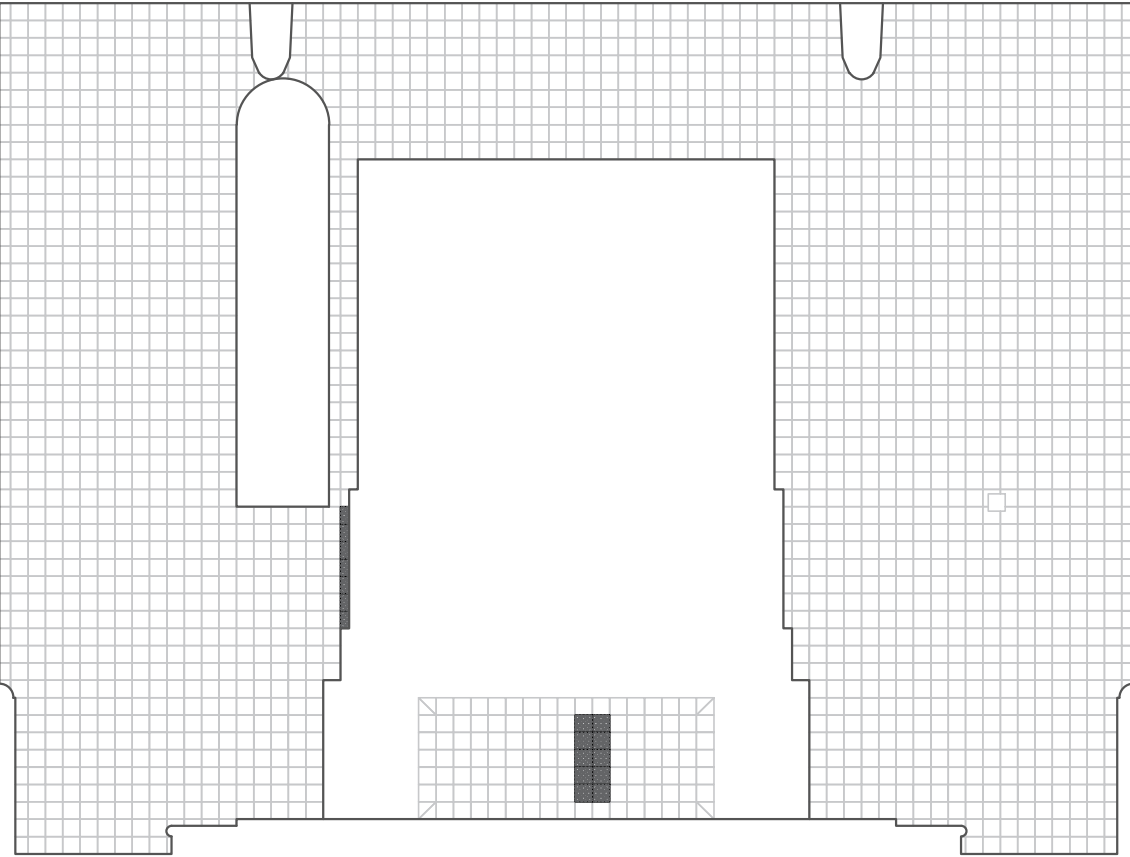


A base do rodapé é também revestida com três fiadas do padrão 19, pelas mesmas razões acima citadas, enquanto na zona encostada à coluna, foram colocadas duas fiadas verticais do padrão 06 provavelmente com a intenção de centrar mais a composição, dando-lhe assim mais destaque visual. Os tapetes que estão aqui representados estão dispostos de forma diagonal, sendo dois deles compostos pelo padrão 18, e os outros dois pelos padrões 24 e 31. O cuidado na aplicação é de tal forma grande que junto ao retábulo foram colocadas duas fiadas verticais do padrão 24, de forma a dar ideia de que este continuaria para trás do mesmo.

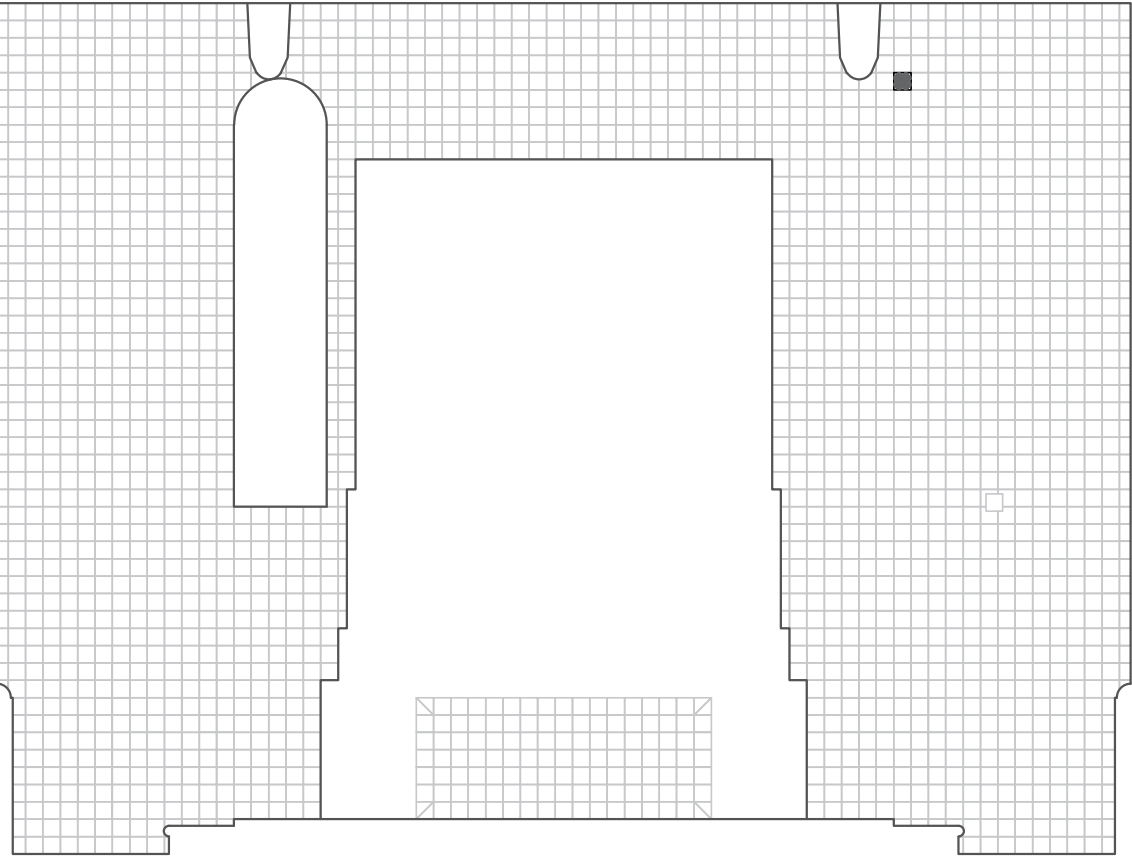
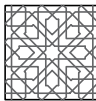
A restante composição é organizada de forma a como se de um tecido se tratasse, ou seja, são intercaladas quadras do padrão 19 com quadras dos padrões 23, 24, 28 e 30. Ao realizar esta aplicação, e pelo facto de que o padrão 19 tem uma leitura diagonal, consegue-se criar o efeito de uma malha que vai sendo preenchida por florões vegetais intercalados, ou seja, os restantes padrões. Este conjunto cria um efeito extremamente rico a nível decorativo fazendo a união perfeita entre azulejo, tecido e arquitectura e sendo um dos melhores exemplos em como ambas as artes se conseguem combinar de forma tão equilibrada. Quando a este factor se adiciona o facto de que estes azulejos são realizados em técnica de aresta, ou seja, têm uma textura muito expressiva, faz com que conforme a posição da luz se obtenha diferentes efeitos cromáticos. A forma como os “florões” estão dispostos parece ser aleatória, existindo uma clara preferência pelo padrão 23, algo que não aparenta ter nenhuma razão em concreto.

Da relação entre os azulejos que estão inteiros, 2009 no total, em comparação com o reduzido número dos que estão seccionados, apenas 197, é possível que este segundo grupo se resume apenas às fiadas que estão junto ao pavimento, pilastras, janelão e mísulas. Ou seja, trata-se de elementos que tiveram que ser seccionados para poderem contornar os elementos arquitectónicos pré-existentes.

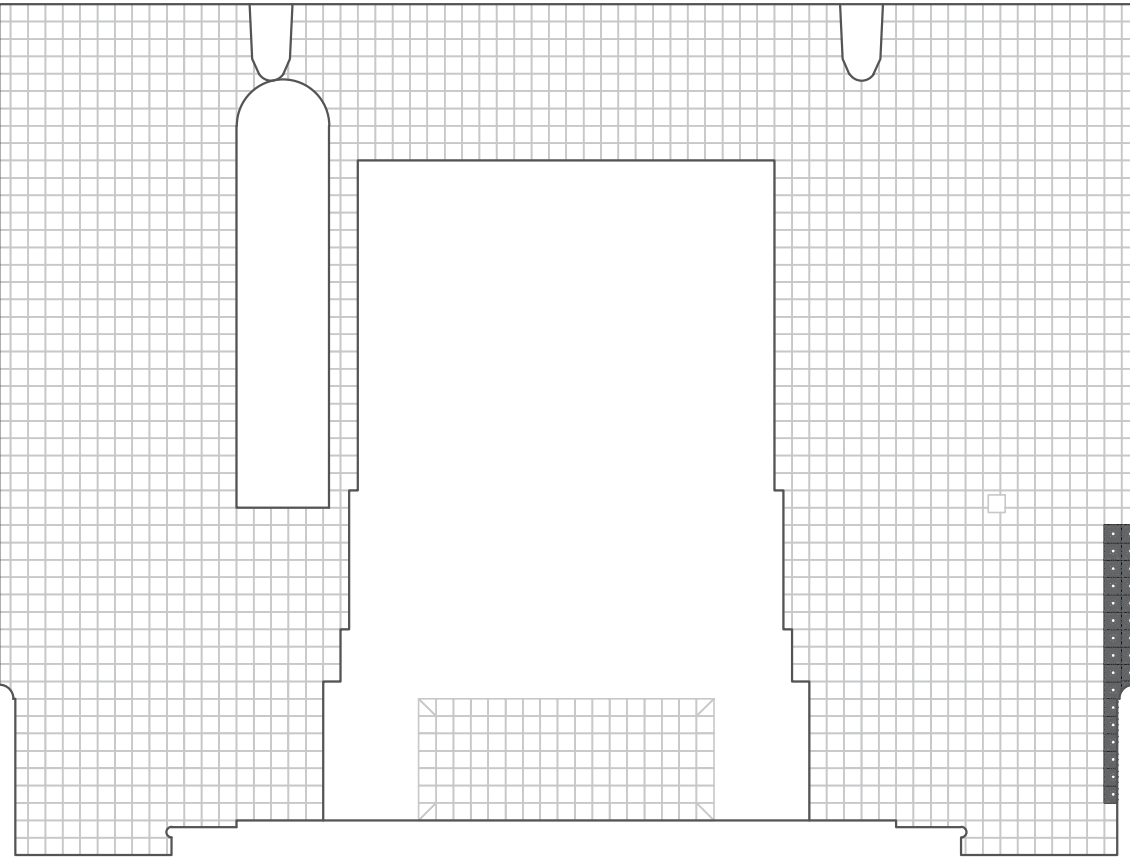
Em termos de azulejos que estão descontextualizados, e que apresentem sinais de terem sido adulterados, o ponto mais evidente é o já referenciado rodapé do lado esquerdo. No lado direito da capela, e na primeira fila sobre o rodapé, encontra-se um azulejo que está colocado de forma completamente irregular, e inclusive corta outros quatro azulejos de forma a que se possa encaixar, sendo um sinal evidente de algum remendo tardio, levantando-se a possibilidade de ter estado alguma estrutura metálica que tenha sido posteriormente removida.



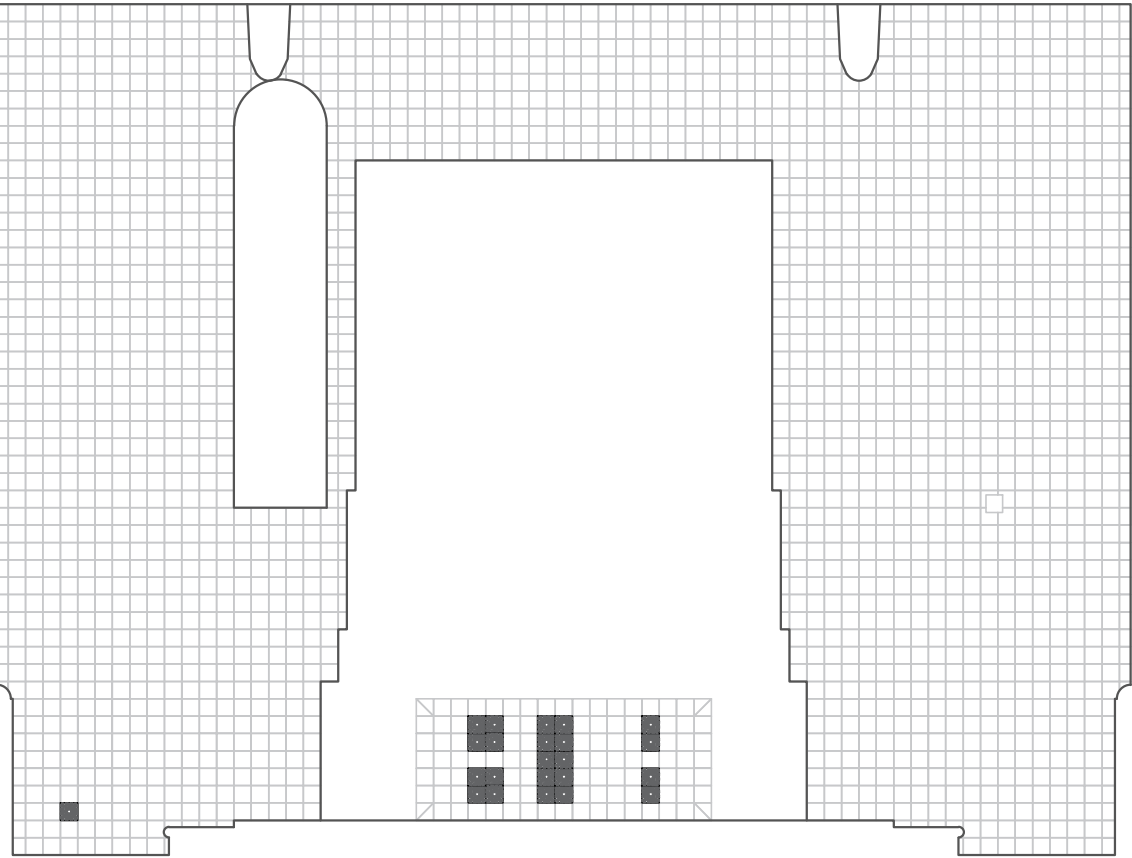
Padrão 04
17 exemplares



Padrão 05
1 exemplar

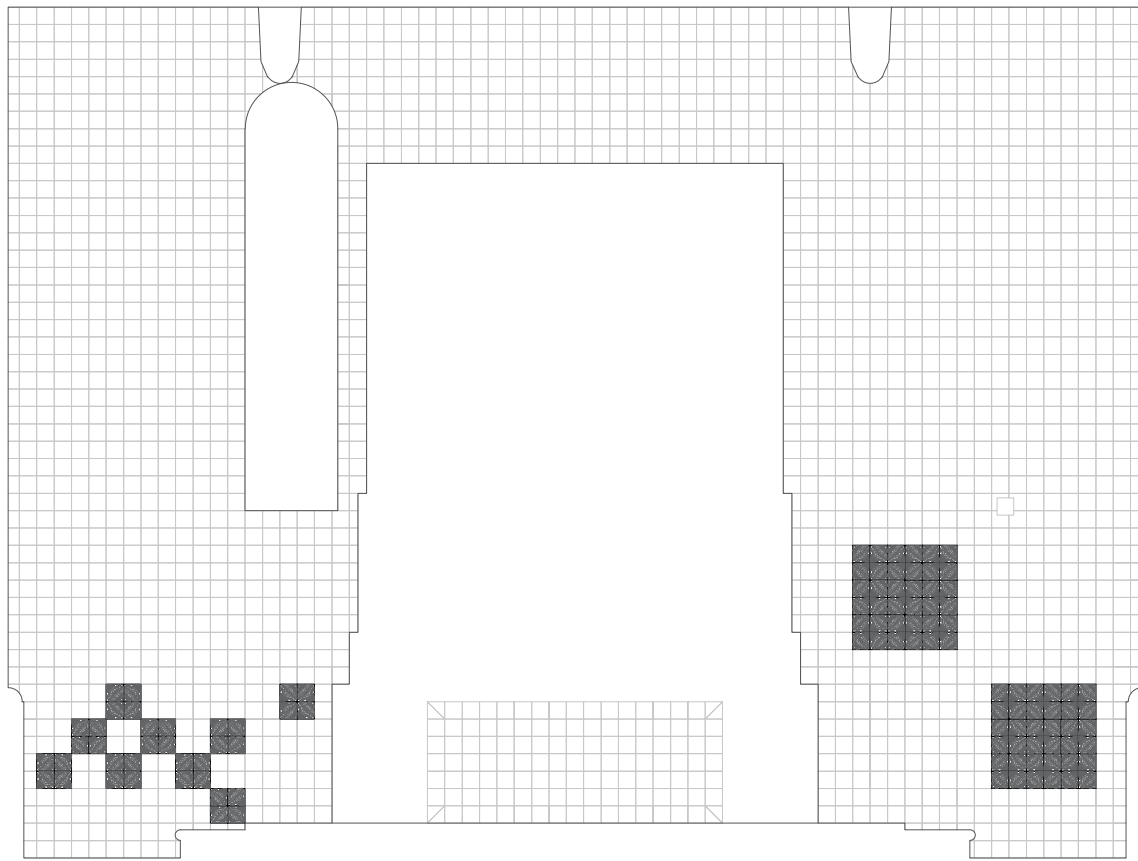


Padrão 06
26 exemplares

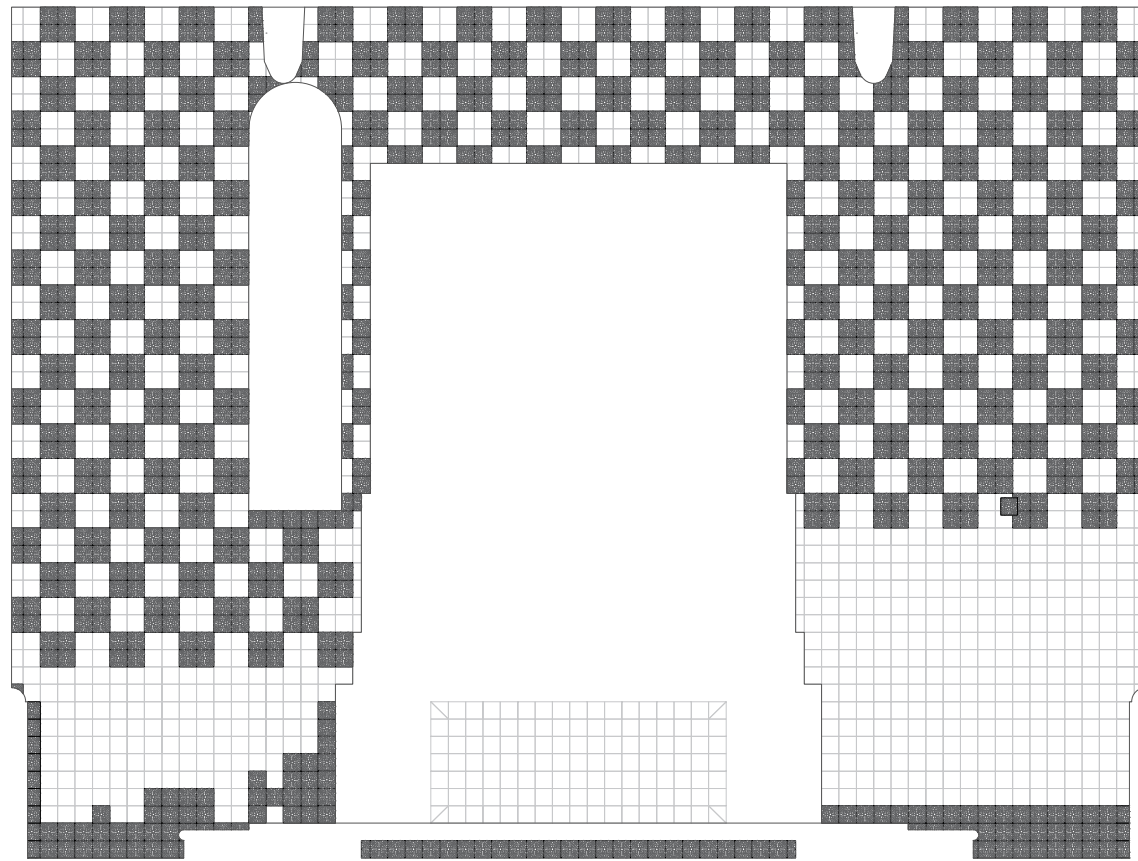


Padrão 10
23 exemplares

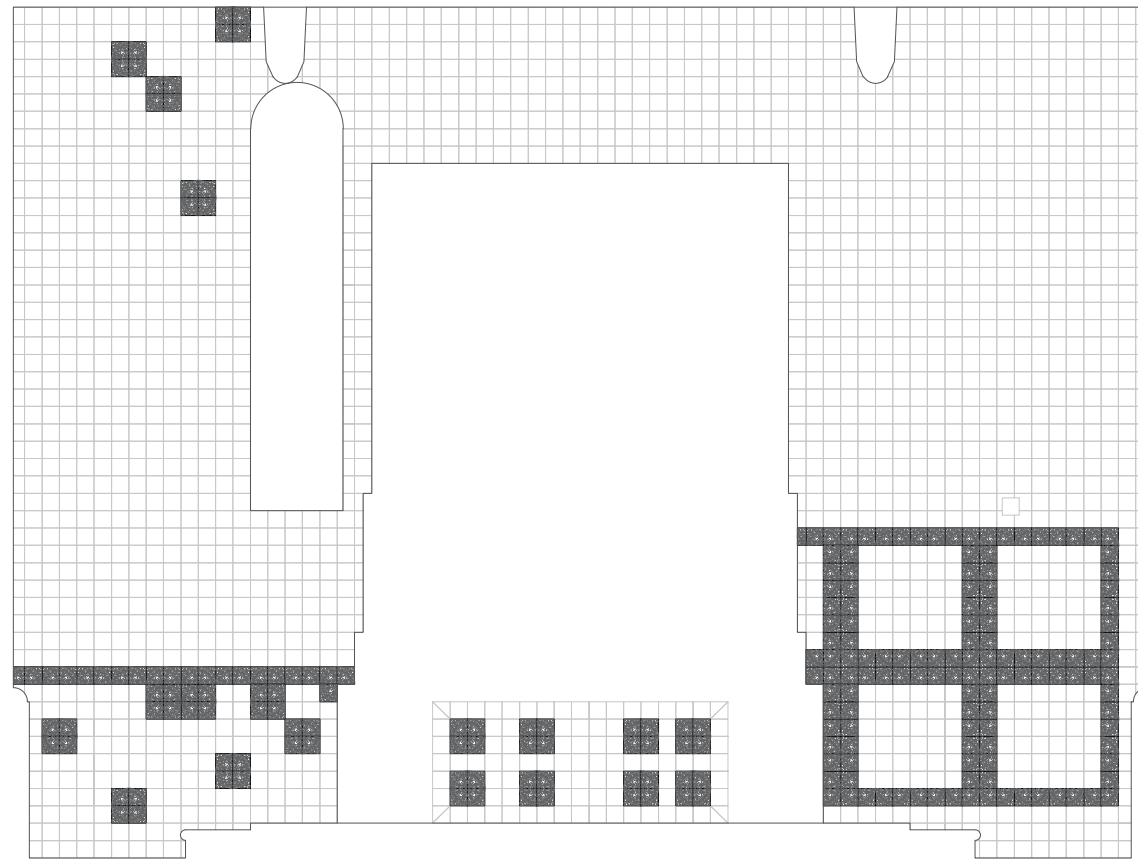




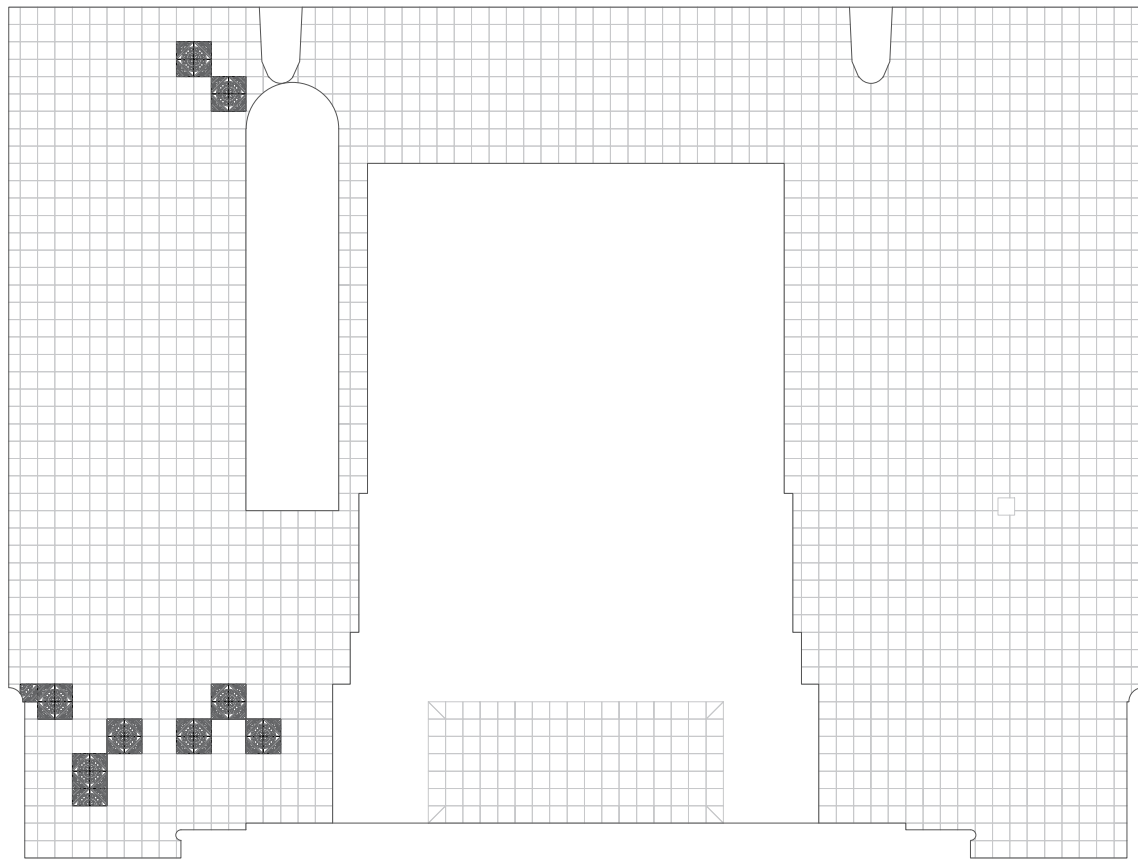
Padrão 18
108 exemplares



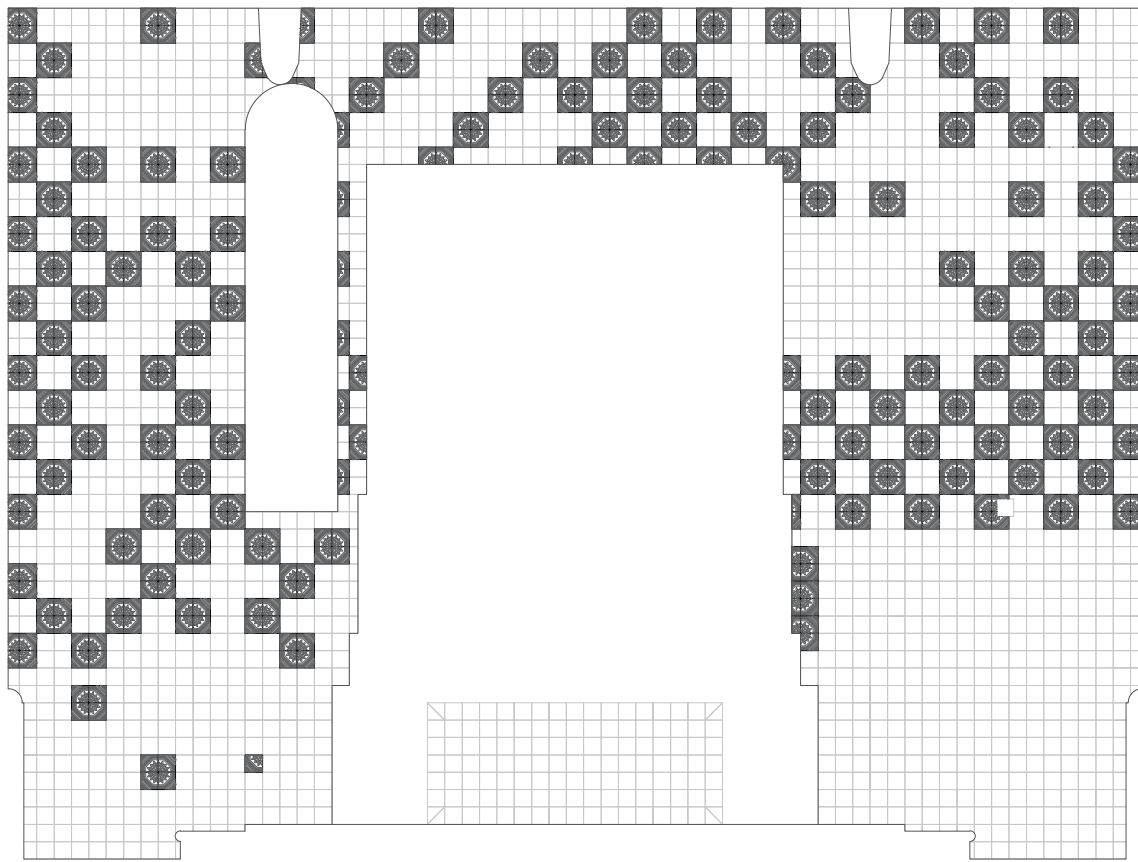
Padrão 19
889 exemplares



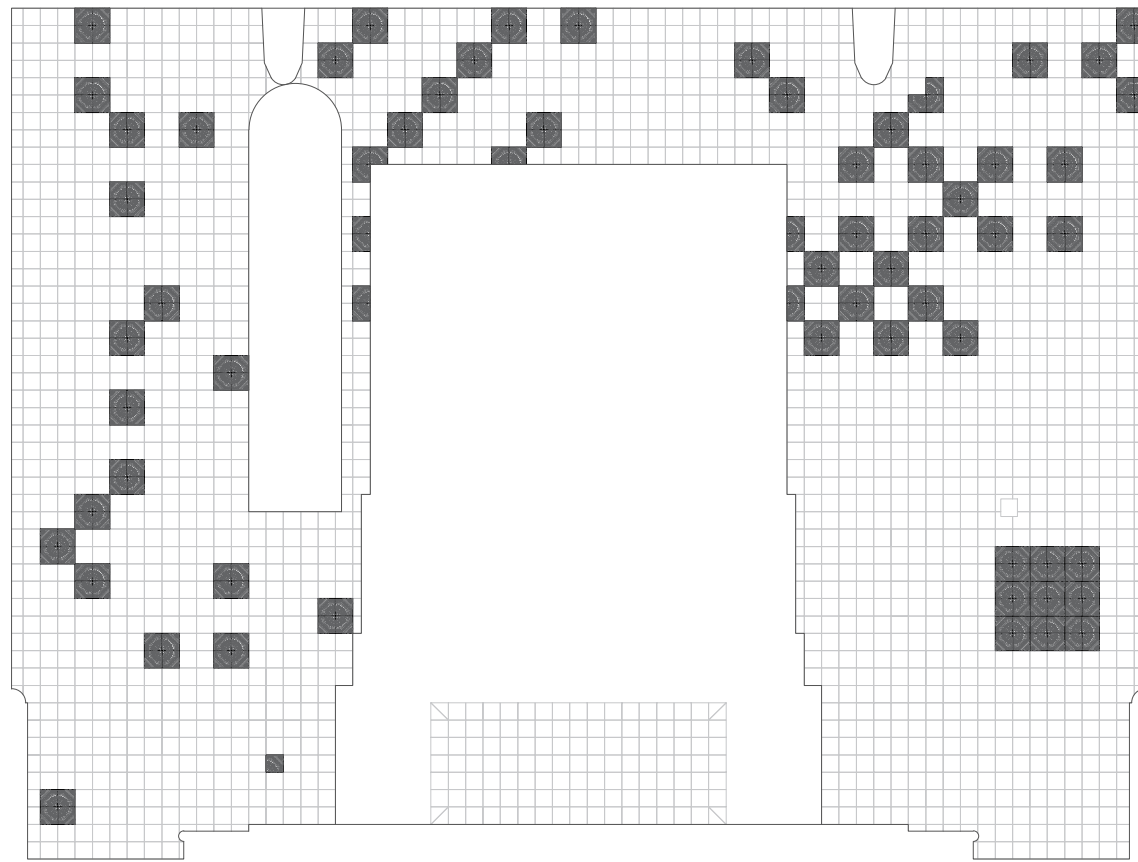
Padrão 28
229 exemplares



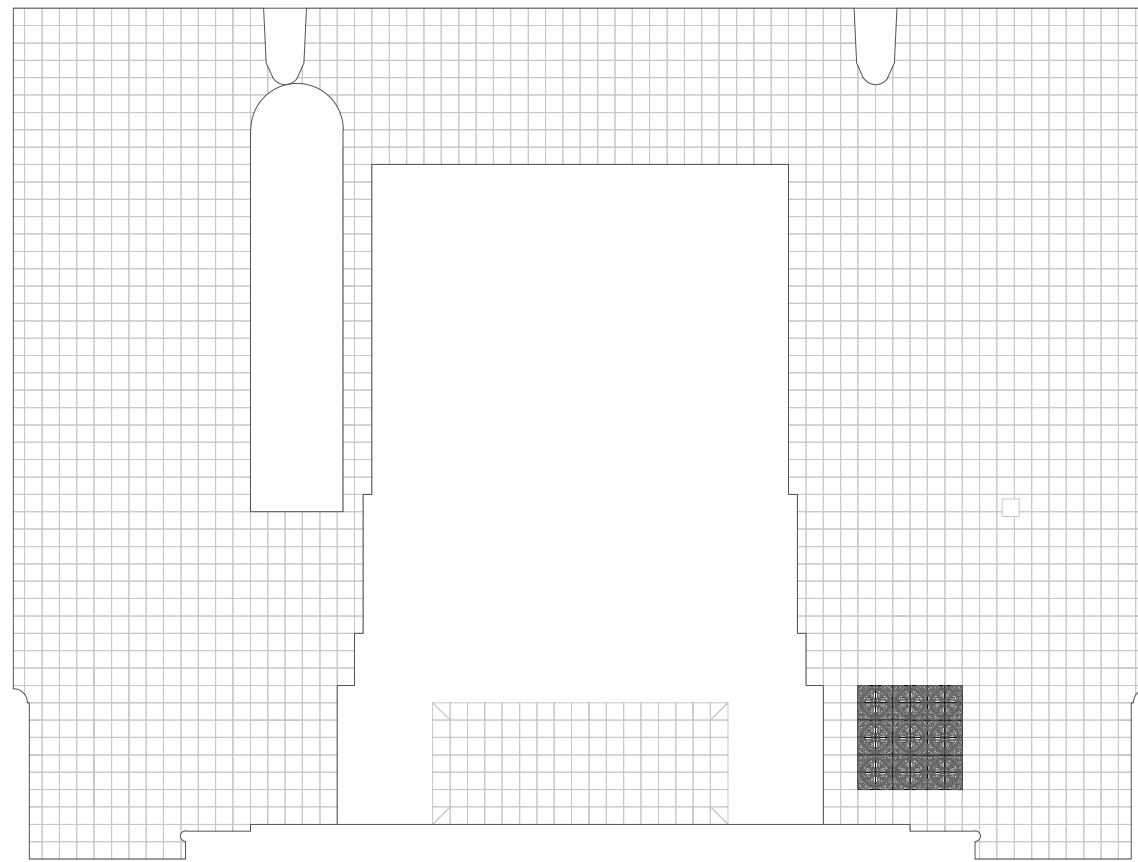
Padrão 30
35 exemplares



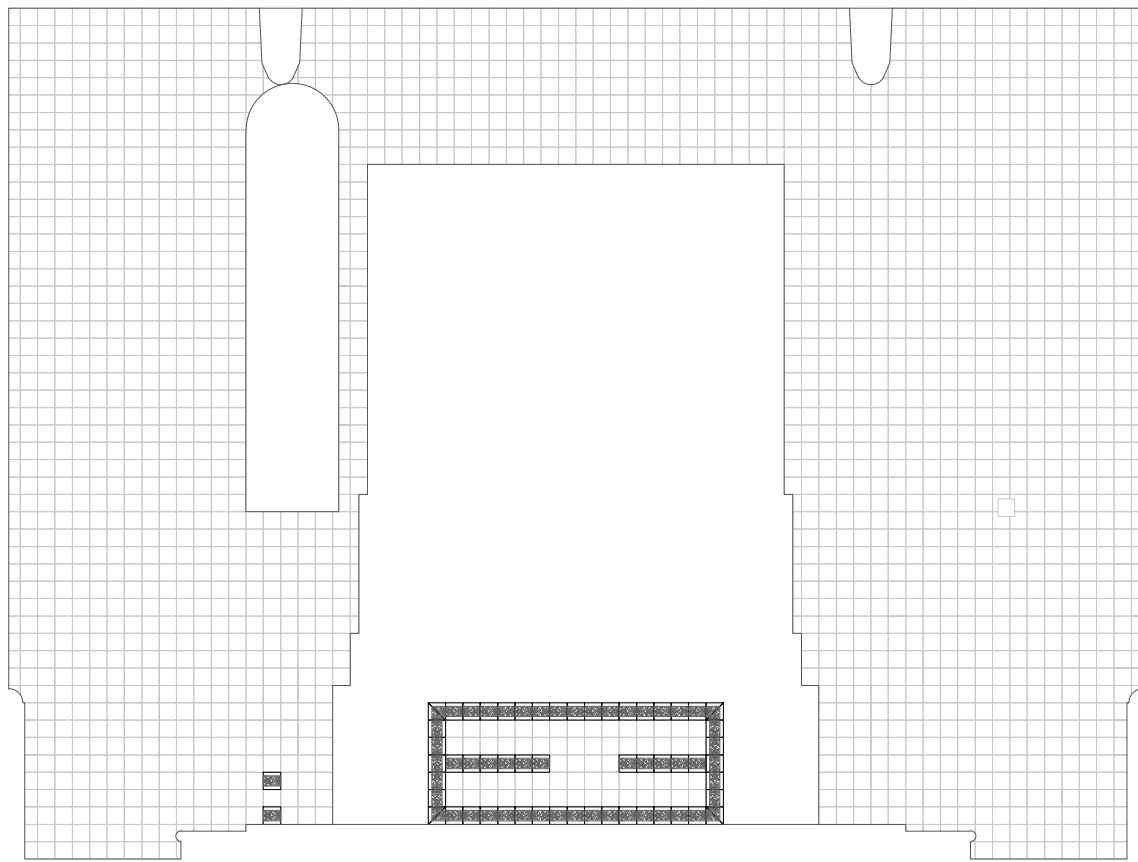
Padrão 23
532 exemplares



Padrão 24
249 exemplares

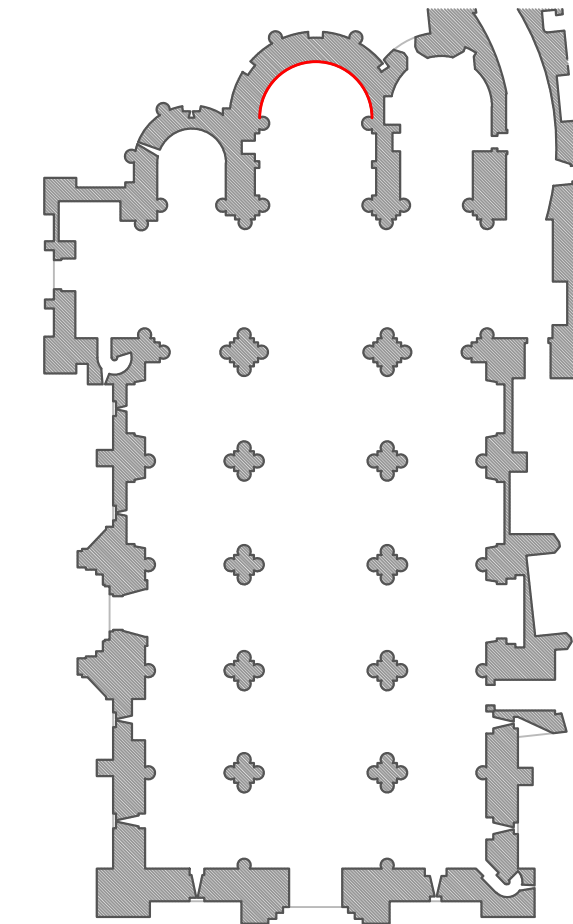


Padrão 31
36 exemplares



Padrão 36
61 exemplares





CAPELA-MOR

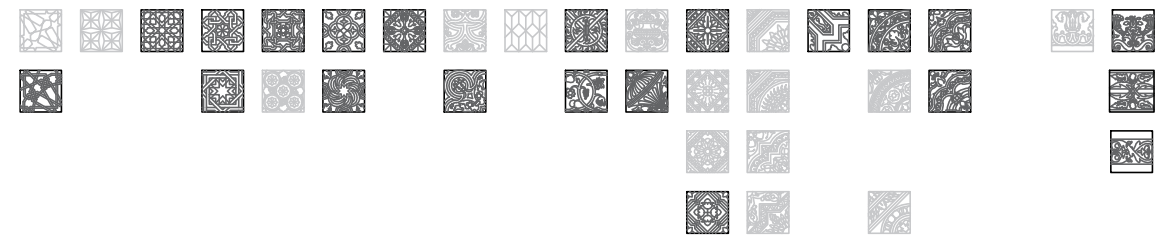
Os 682 azulejos que se encontram aplicados no rodapé da capela-mor encontram-se divididos em 21 padrões diferentes, estando aplicados de forma dispersa e irregular. À semelhança do painel da Capela de São Pedro, para se proceder a um estudo mais aprofundado deste conjunto azulejar, ter-se-á em conta a criação de uma planimetria dos mesmos, de forma a poder-se ter uma leitura mais contínua do conjunto.

O painel encontra-se aplicado na zona da cabeceira, cuja parede tem uma ligeira curvatura, tendo o seu comprimento definido pelo espaço que fica entre as duas colunas, e a sua altura definida pelo espaçamento entre o pavimento e a base do retábulo em madeira.

Este é possivelmente o conjunto de mais difícil interpretação devido às incontáveis adulterações que sofreu. Em análise ao local foi possível encontrar diversas tipologias de argamassas, tanto cal hidráulica como cimento, azulejos que apresentam marcas de já terem sido caiados, outros que apresentam evidentes sinais de terem estado originalmente noutro lugar, e ainda lacunas no painel indicando o desaparecimento de alguns azulejos.

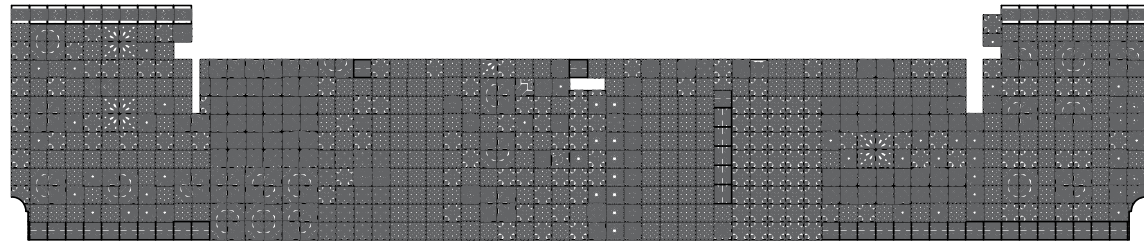
Apesar desta imensa confusão nos métodos de aplicação e na sua organização, parecem existir alguns elementos que podem dar indicações sobre a forma original para o qual o painel foi concebido. Em ambas as extremidades do mesmo existem duas cercaduras colocadas tanto no limite inferior, como no limite superior do painel, que utilizam os padrões 36 e 35. A forma como estão aplicados é coerente e parece indicar uma continuidade que originalmente existiria, mas que depois foi adulterada na zona central. Igualmente na extremidade do lado direito parece existir uma intenção de subdividir o painel em faixas verticais utilizando o padrão 04, que depois eram preenchidas com quadras dos padrões 28 e 31. No lado oposto a leitura é mais difusa, no entanto, parece na mesma existir uma intenção de formar quadras com os padrões 02 e 31 que depois poderiam ser eventualmente contornadas pelo 04.

Na zona central do painel a realidade muda completamente existindo uma clara tendência para a colocação de tapetes, todos eles já descontinuados e incompletos, dos mais diversos padrões, não aparentando sequer existir uma relação na dimensão entre todos eles. Esta aplicação terá certamente sofrido severas alterações durante as obras de 1900 e novamente nas remodelações da década de 40 do século XX. Neste âmbito foram aqui colocados padrões que actualmente já não se conservam em nenhum outro ponto da igreja, nomeadamente, os padrões

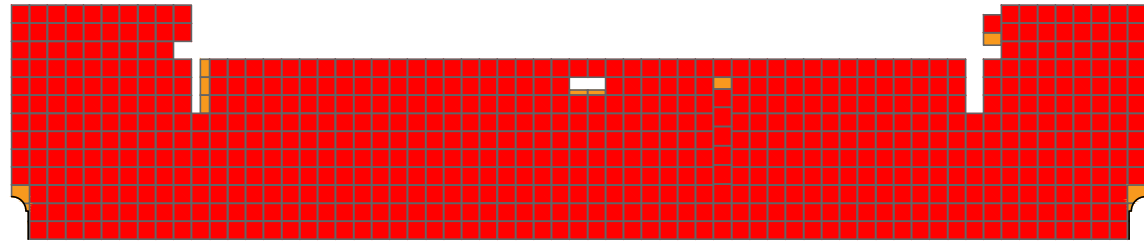


Legenda

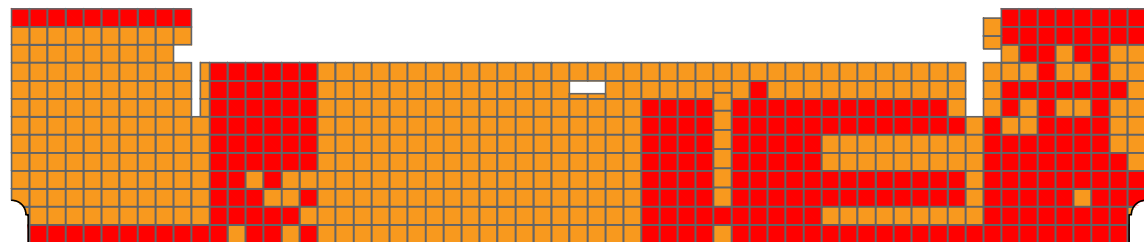
- Localização do painel
- Padrão registado no painel
- Padrão não registado no painel



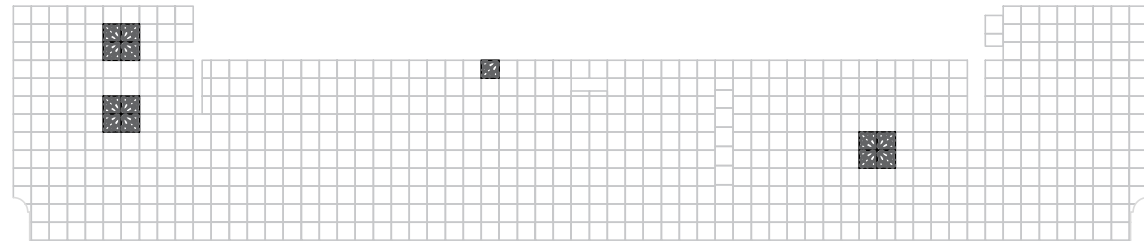
Planimetria do painel da Capela-mor



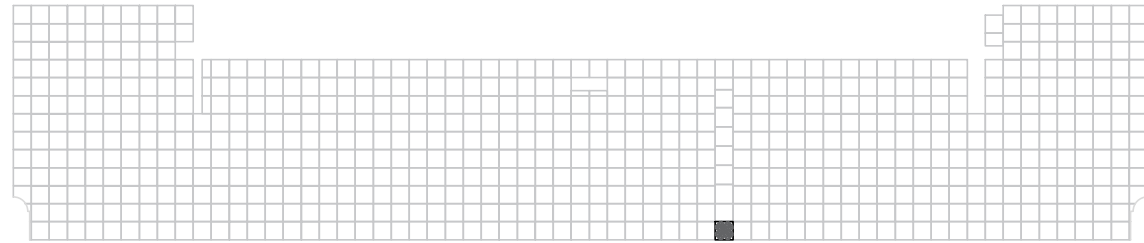
Inteiros (669) / Partidos (13)



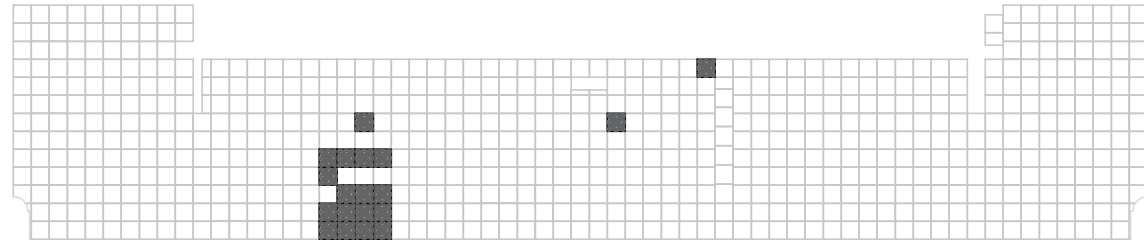
In Situ (273) / Deslocados (409)



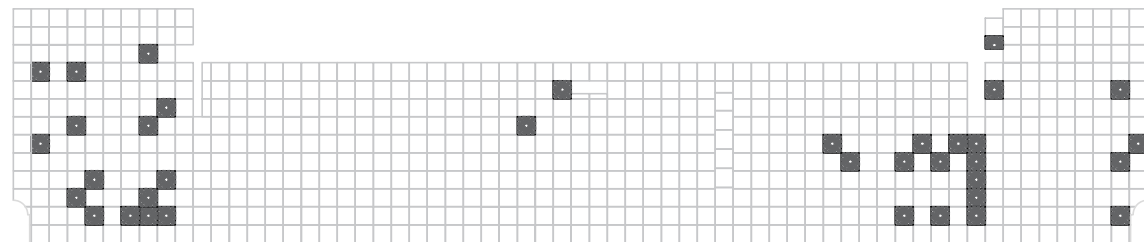
Padrão 02
13 exemplares



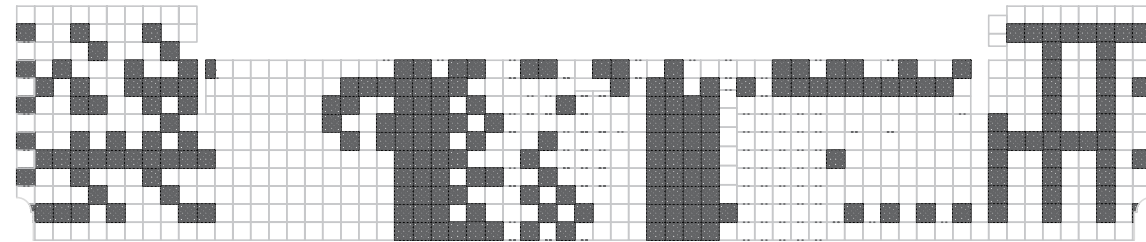
Padrão 05
1 exemplar



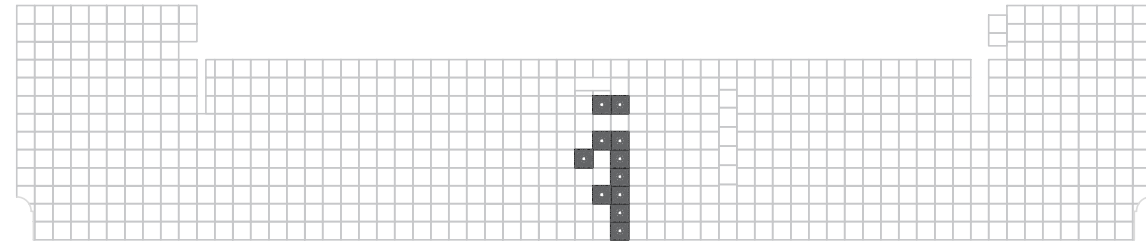
Padrão 07
19 exemplares



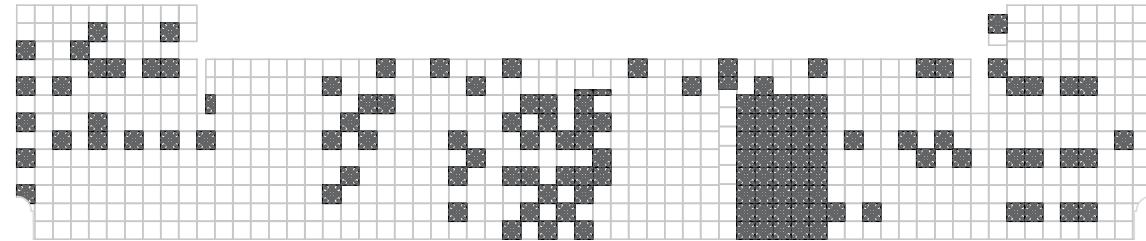
Padrão 10
36 exemplares



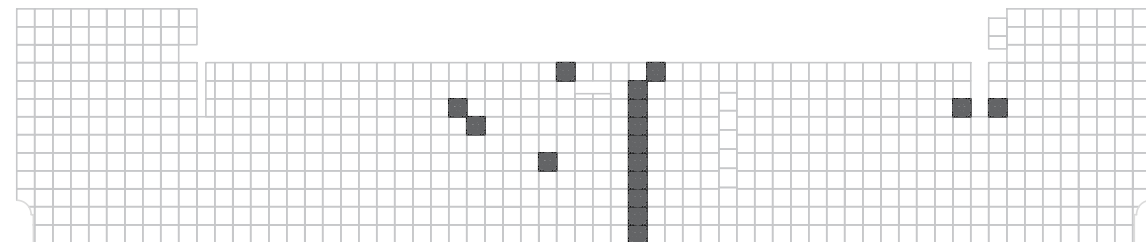
Padrão 04
217 exemplares



Padrão 06
11 exemplares



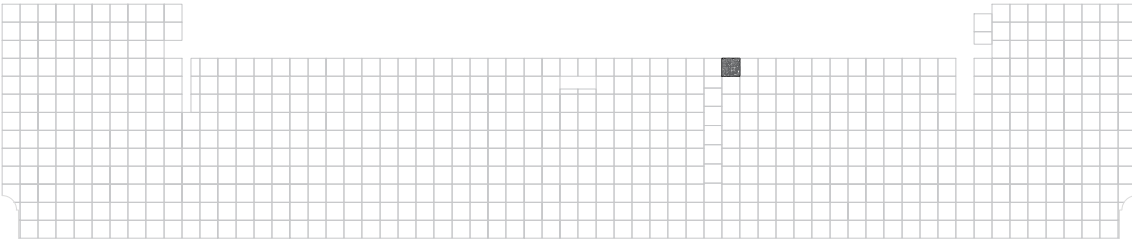
Padrão 09
131 exemplares



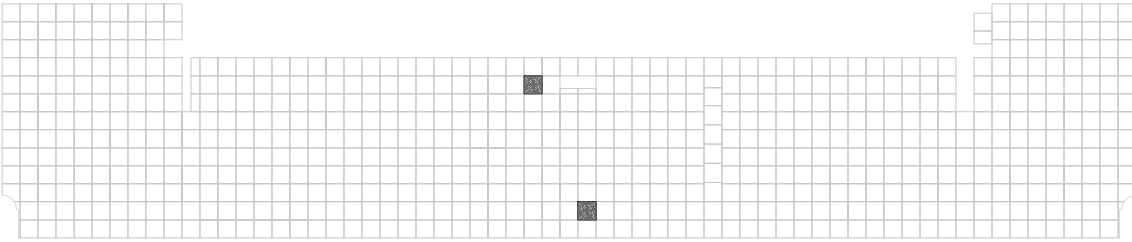
Padrão 11
16 exemplares

07, 16 e 27, tratando-se, muito provavelmente, de reaproveitamentos de painéis que foram desmantelados.

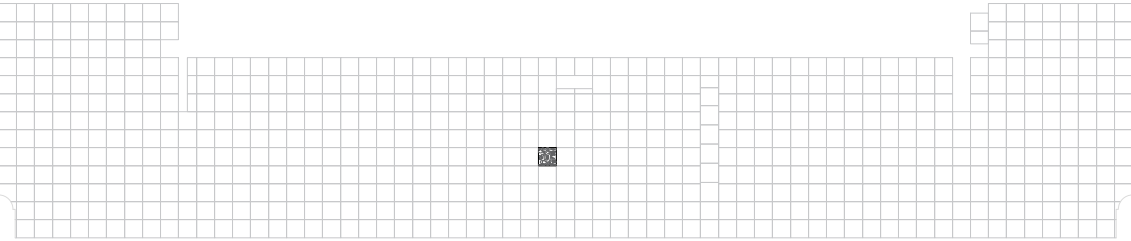
Em termos de azulejos seccionados foram registados 13 exemplares, sendo que à excepção daqueles que ficam junto às bases das colunas, estão sete azulejos espalhados pelo painel, alguns deles no centro do mesmo, que se encontram seccionados, reforçando as profundas alterações que sofreram. No tema dos que se encontram descontextualizados, devido às várias mudanças e adaptações que este painel já registou, não se irá fazer uma análise detalhada dos mesmos, fazendo-se apenas uma proposta dos que possam estar eventualmente *in situ*.



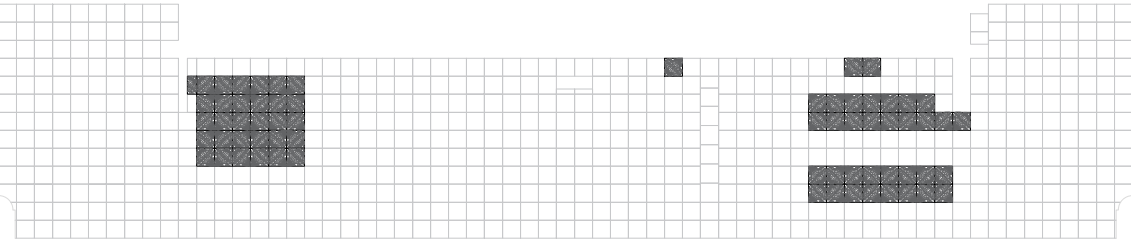
Padrão 13
1 exemplar



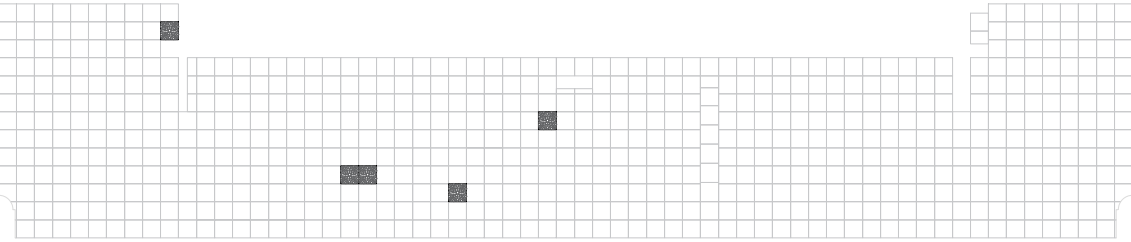
Padrão 15
2 exemplares



Padrão 16
1 exemplar



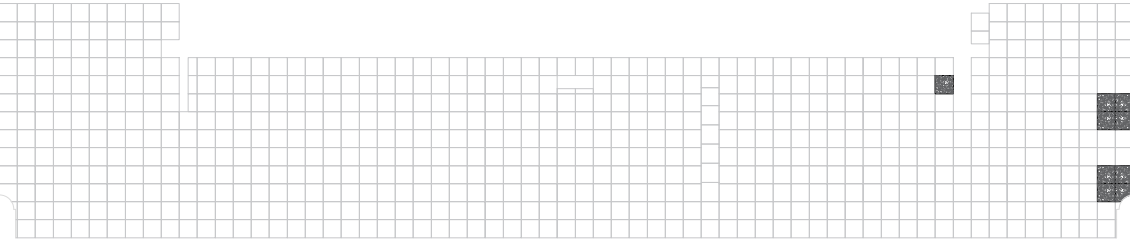
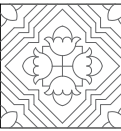
Padrão 18
66 exemplares



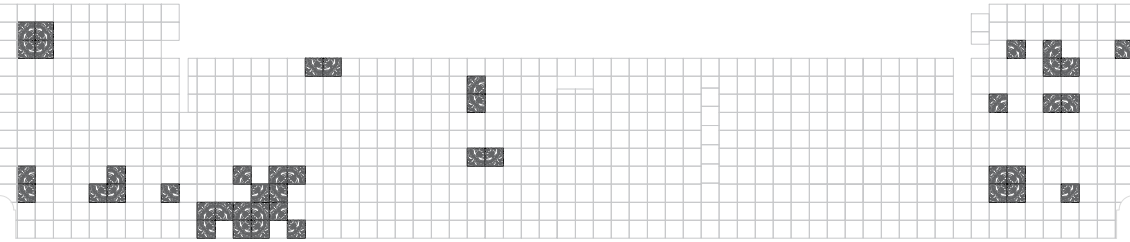
Padrão 19
5 exemplares



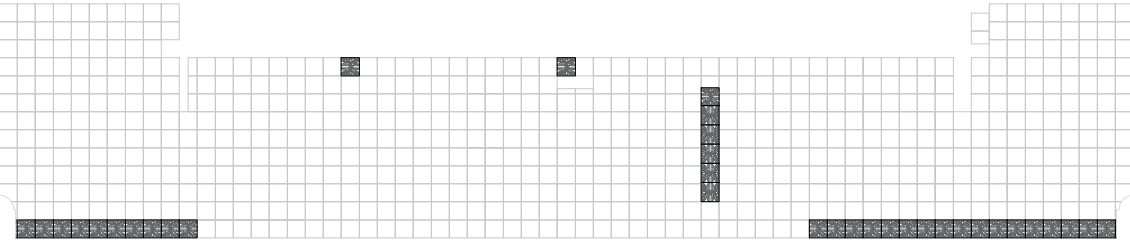
Padrão 22
2 exemplares



Padrão 28
9 exemplares



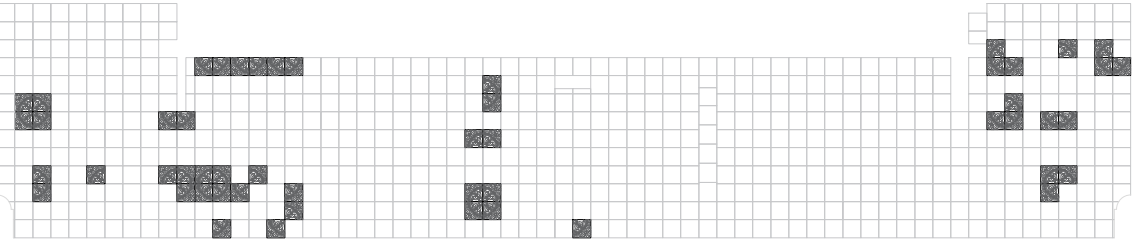
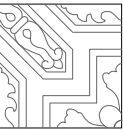
Padrão 32
43 exemplares



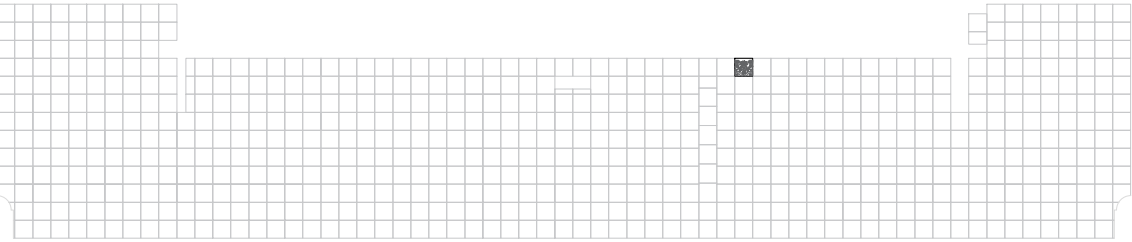
Padrão 35
37 exemplares



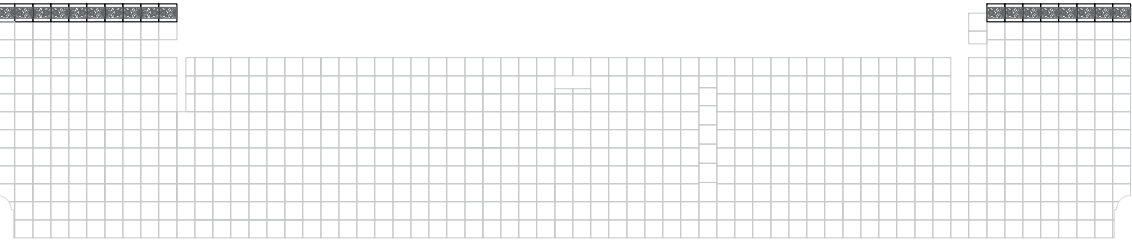
Padrão 27
1 exemplar



Padrão 31
52 exemplares



Padrão 34
1 exemplar



Padrão 36
18 exemplares

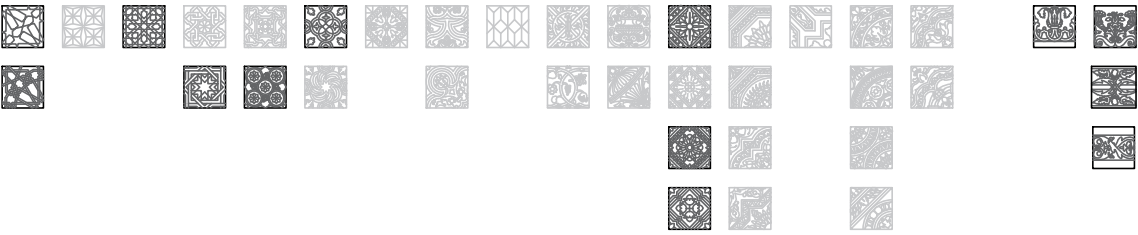


CAPELA DO SANTÍSSIMO SACRAMENTO

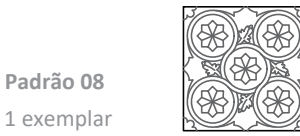
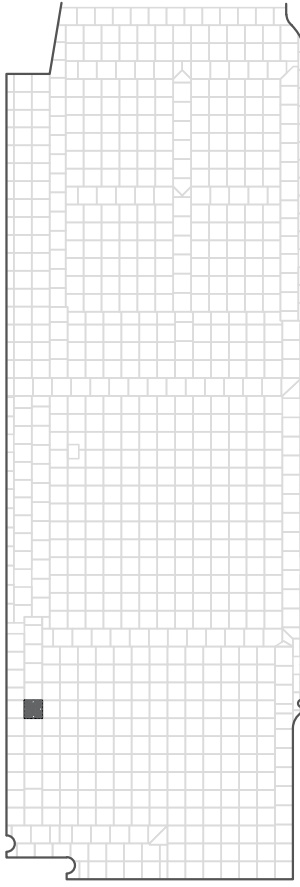
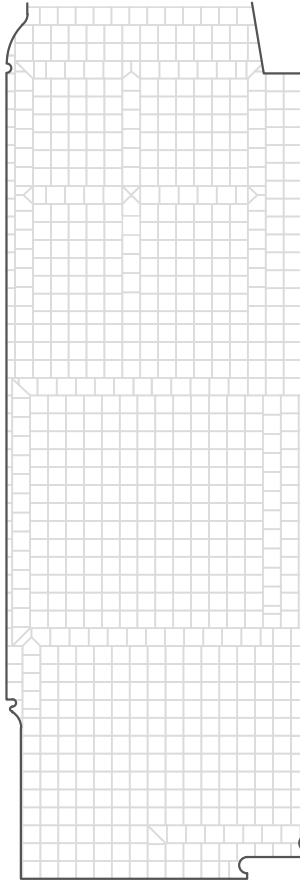
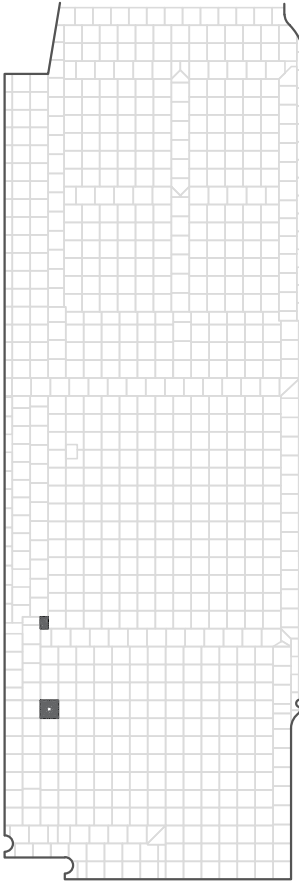
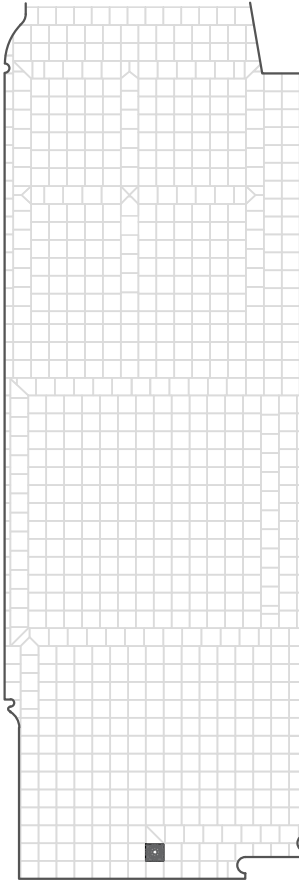
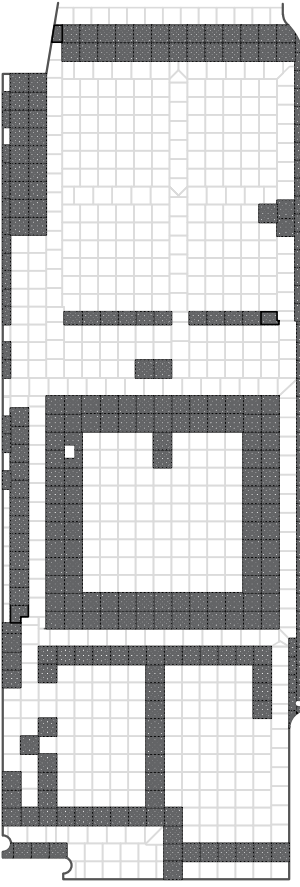
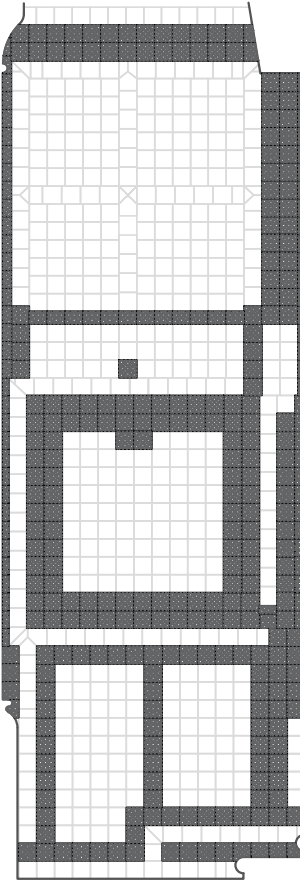
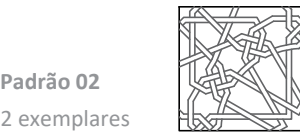
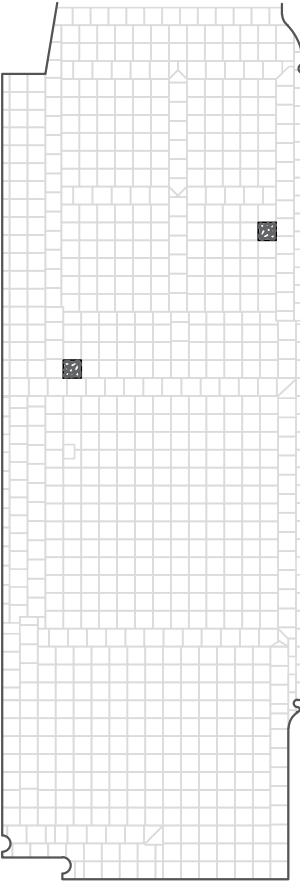
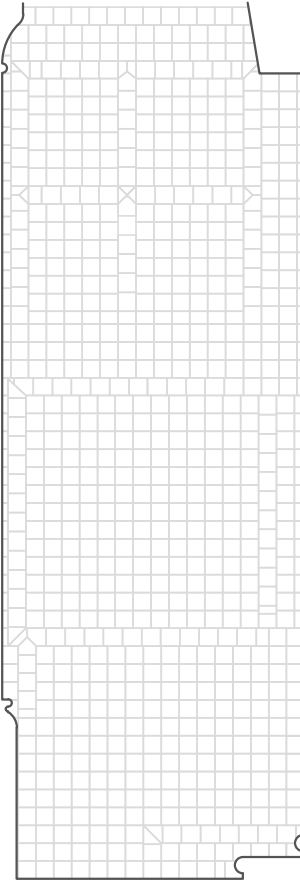
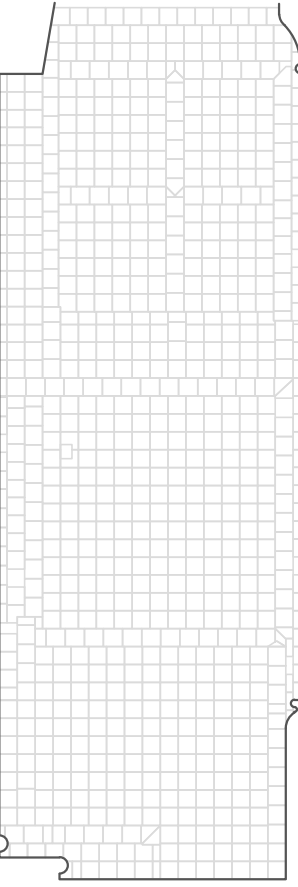
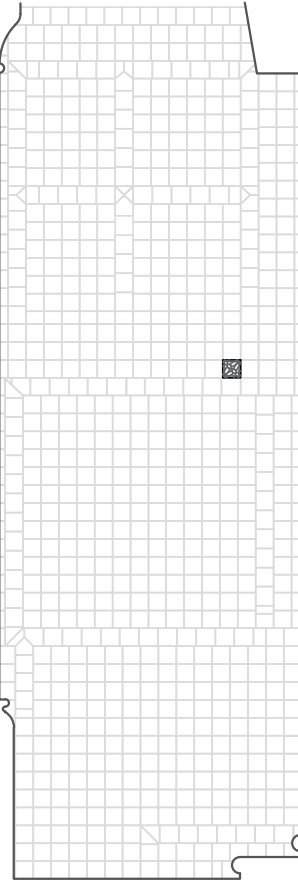
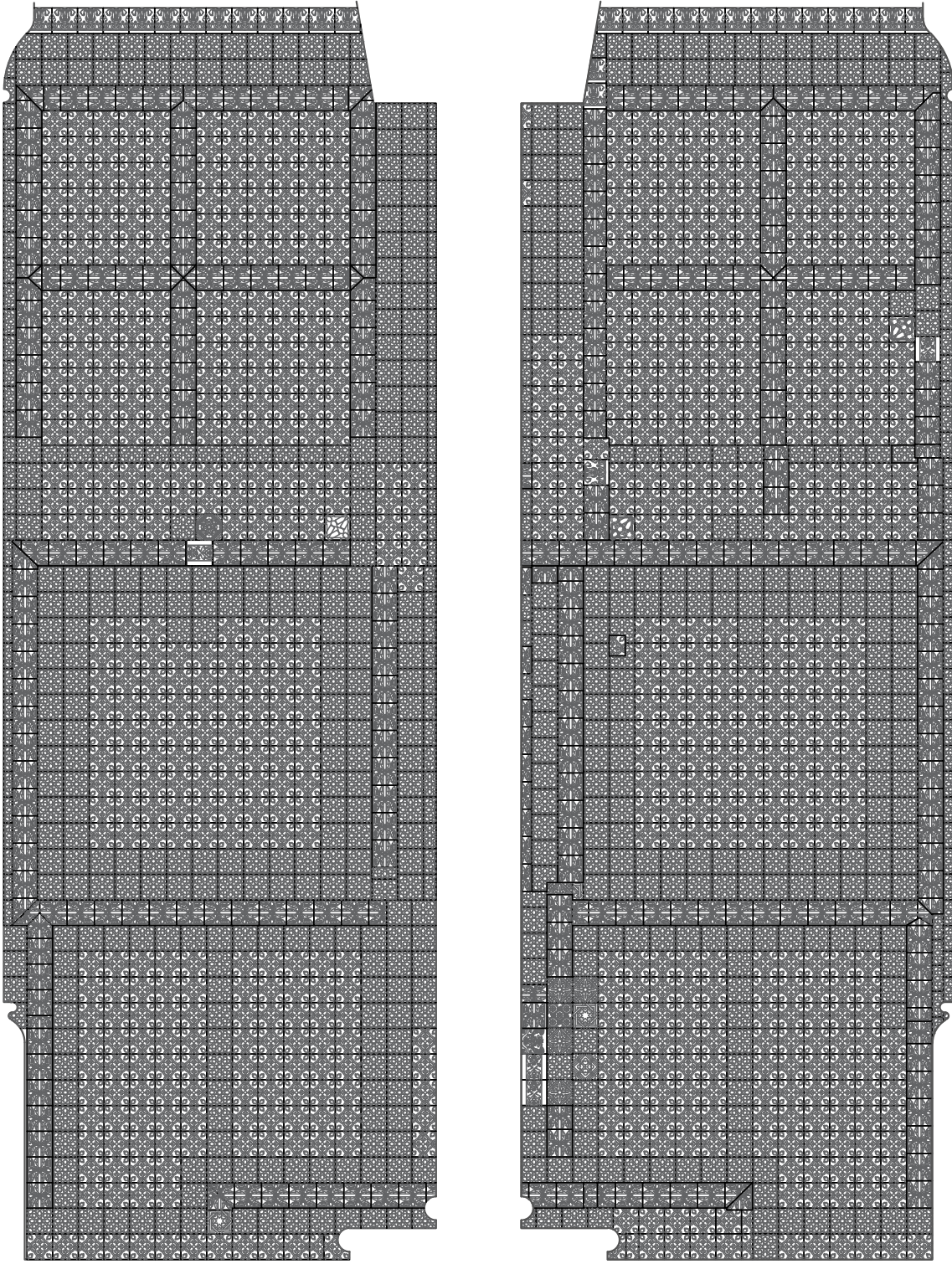
A Capela do Santíssimo Sacramento tem as suas paredes laterais completamente forradas com 1691 azulejos, distribuídos entre 13 padrões distintos. Apesar de nestes espaços estarem dois painéis distintos, colocados frente a frente, a análise dos mesmos será feita de forma conjunta por partilharem o mesmo espaço e as mesmas características decorativas, havendo uma relação directa entre ambos.

Os painéis azulejares estão inseridos na antecâmara que existe antes do retábulo, tendo como limites físicos o pavimento, a cimalha, e ambas as pilastras que definem este espaço, ocupando a totalidade da área disponível. A sua organização é conseguida através da criação de uma malha quadrangular, de dimensões nem sempre regulares, que por sua vez é preenchida com tapetes. A divisão interna do painel é conseguida através da aplicação do padrão 35 que forma três composições quadrangulares ao longo de toda a extensão do painel. As duas composições inferiores exibem uma moldura, com duas fiadas de espessura, formada pelo padrão 04, enquanto que a composição inferior é novamente subdividida pelo padrão 35. Os interiores são completamente cobertos pelo padrão 09, não existindo quaisquer outros padrões aplicados com este efeito.

Esta aplicação de formato tão geométrico e com tão pouca variação de padrões, algo que foge à regra dos outros painéis analisados, pode estar relacionado com a função que este painel teria. Durante o século XVI e, depois mais vulgarmente durante o século XVII, era relativamente corrente representarem-se zonas próprias nas paredes para a colocação de pintura, sobre madeira ou tela. Alguns exemplos como o Mosteiro de Cristo em Tomar, Mosteiro de Jesus em Setúbal, ou na Igreja Matriz do Alvito em que os painéis azulejares desenhavam molduras com dimensões específicas para depois receberem uma pintura no seu interior. Neste caso tudo aponta para que se esteja perante a mesma realidade, algo que é reforçado pelo facto de que os painéis intermédios, em ambas as paredes, têm na sua zona superior dois azulejos colocados de forma errónea, o que deverá corresponder ao local onde estava a cavilha que suportava os quadros e que mais tarde foi retirada, criando assim a necessidade de recolocar outros azulejos. Outra informação que reforça esta proposta é o facto de que a malha geométrica, formada em cada um dos painéis, não é completamente ortogonal, apresentando variações quanto à sua dimensão e posicionamento de cada uma das composições em cada uma das paredes. No entanto, as composições centrais, onde estariam os quadros, têm precisamente a mesma



- Legenda
- Localização do painel
 - Padrão registado no painel
 - Padrão não registado no painel



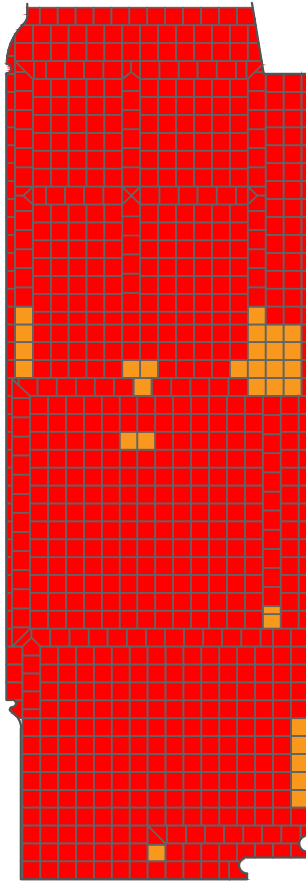
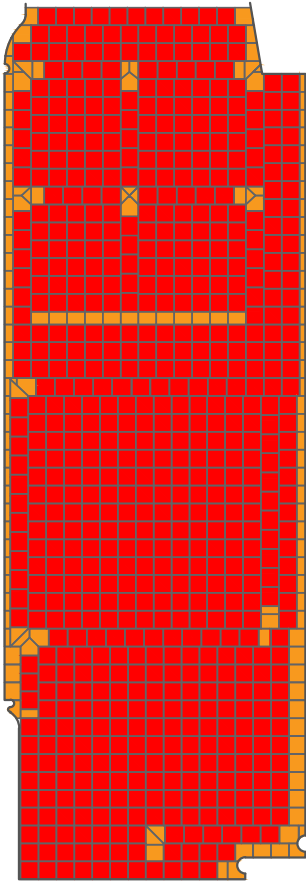
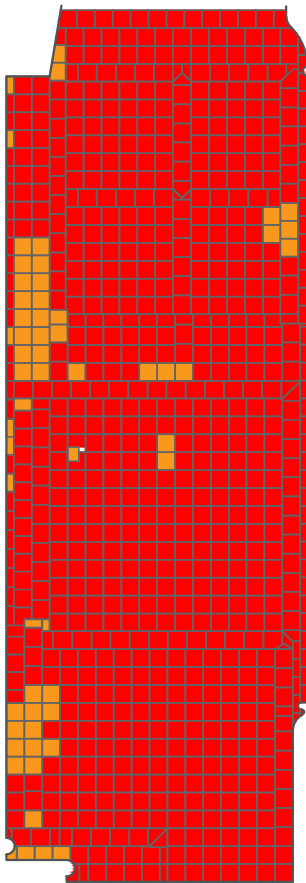
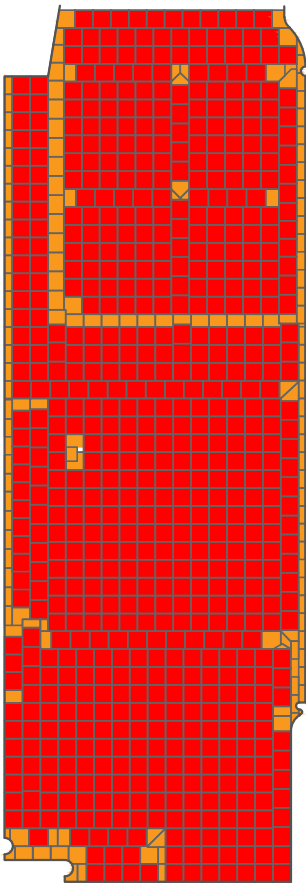
dimensão e estão colocadas de forma a estarem de frente a frente, algo que faria todo o sentido neste contexto.

As composições superiores, que se encontram divididas em quatro secções, poderiam ter a mesma função, estando-lhes atribuídos quadros de menor dimensão.

Outro elemento de grande interesse é a forma como o rodapé está representado, ou seja, estes painéis estão assentes sobre dois patamares distintos de circulação, tendo um degrau que os conecta, de forma que esse elemento arquitectónico seja evidenciado (não esquecer da importância simbólica que o elemento da escadaria tinha dentro do templo religioso) o rodapé representa igualmente essa diferença de patamares.

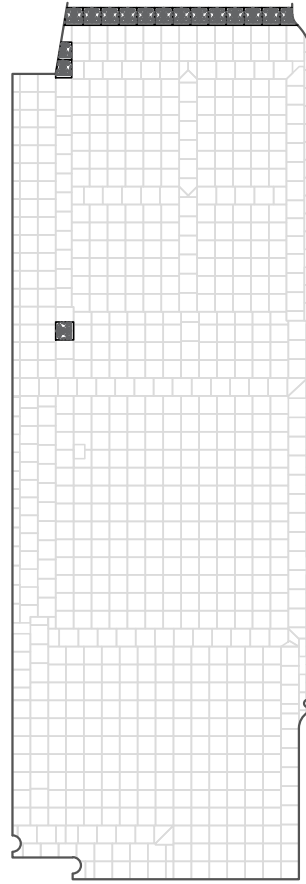
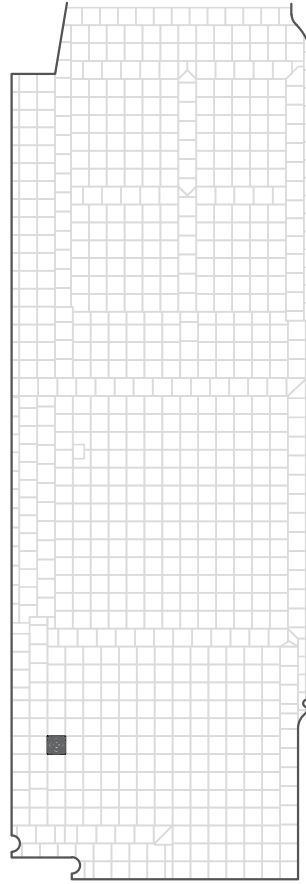
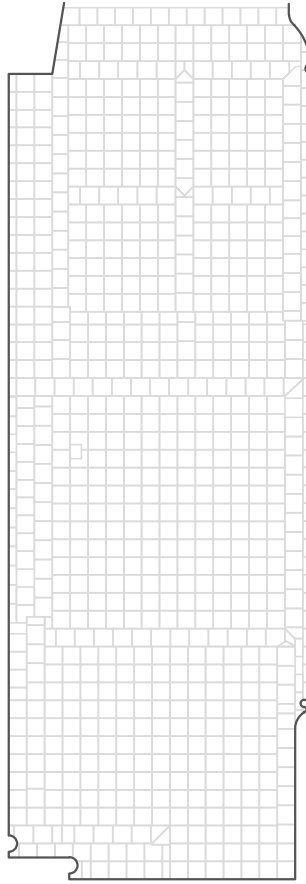
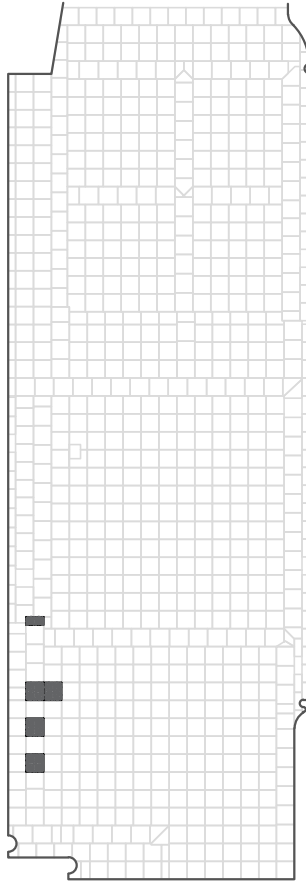
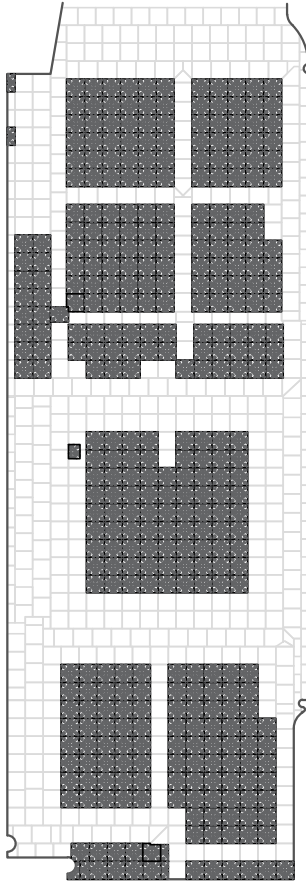
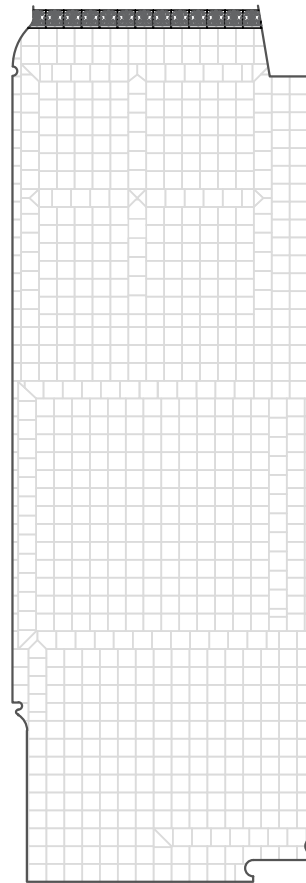
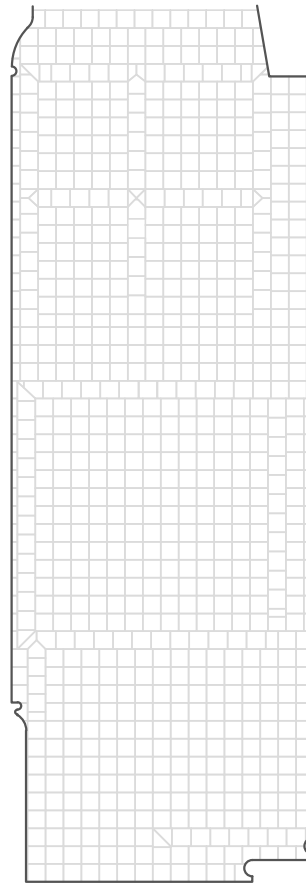
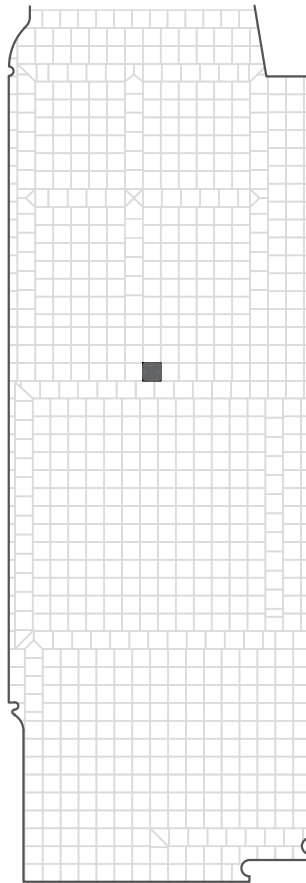
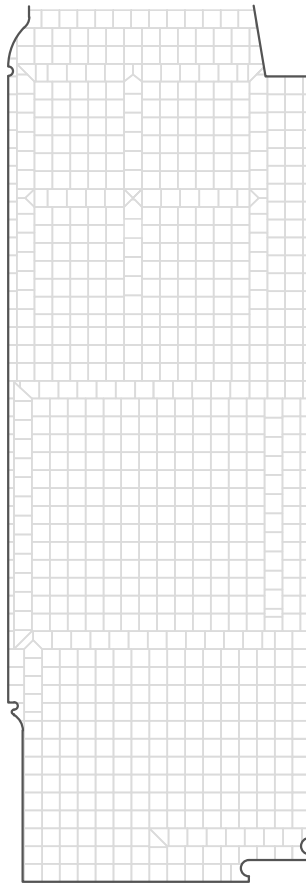
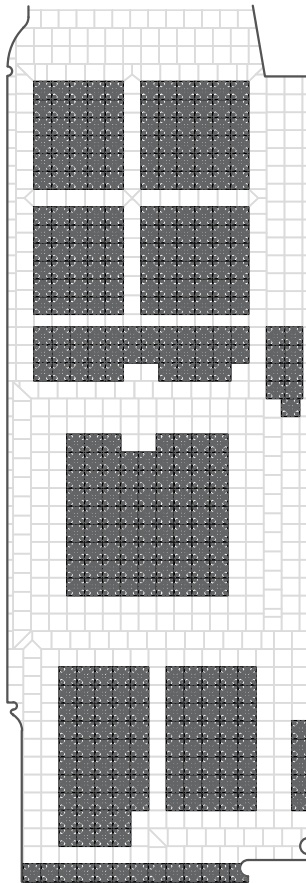
Quando se analisa a relação entre os azulejos que estão completos, 1394 no total, em relação aos 297 que estão seccionados, há algumas conclusões que podem ser analisadas. A primeira é que se localizam várias manchas de azulejos seccionados junto aos degraus, bem como as fiadas que ficam junto às pilastras, aparecendo igualmente azulejos seccionados para fazer os cantos das cercaduras. Mais importante, e certamente invulgar, é o facto de em ambas as paredes existirem duas fiadas completas de azulejos que estão seccionadas, localizadas na base da terceira composição. Esta realidade pode estar relacionada com duas situações, ou existiu um erro de cálculo no número dos azulejos e no momento em que estavam a ser aplicados na parede perceberam que não iam caber todos e então cortaram pela metade uma das fiadas, ou também se pode tratar de uma alteração de projecto que decorreu a meio da aplicação dos azulejos.

No grupo dos azulejos que estão descontextualizados, 89 no total, existem igualmente algumas informações importantes que fornecem. A primeira é que, em ambas as paredes, existe uma mancha de azulejos sobre ambos os rodapés, e do lado do retábulo, que apresenta evidentes sinais de ter sofrido alterações, a segunda é que, e igualmente de ambos os lados e virados para a zona do retábulo, sobre as composições intermédias existem novamente manchas de azulejos que foram alterados. Esta situação pode estar associada à retirada de algum elemento que se encontrava em ambas as paredes, como candelabros ou similares, e que foram retirados posteriormente, surgindo a necessidade de emendar as zonas afectadas pela remoção dos mesmos.

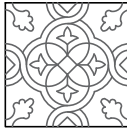


Inteiros (1394) / Partidos (297)

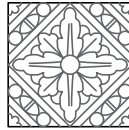
In Situ (1602) / Deslocados (89)



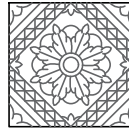
Padrão 09
731 exemplares



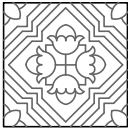
Padrão 19
5 exemplares



Padrão 21
1 exemplar



Padrão 22
1 exemplar

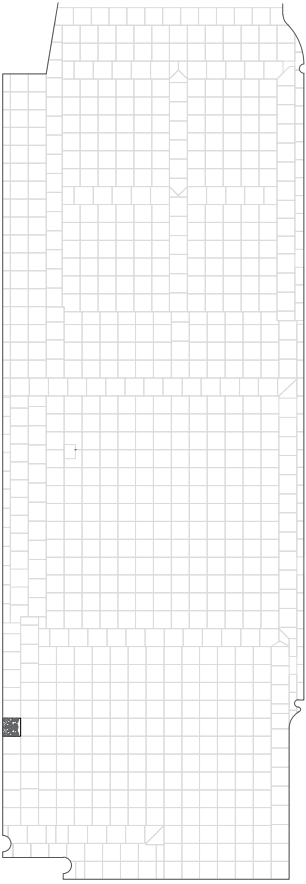
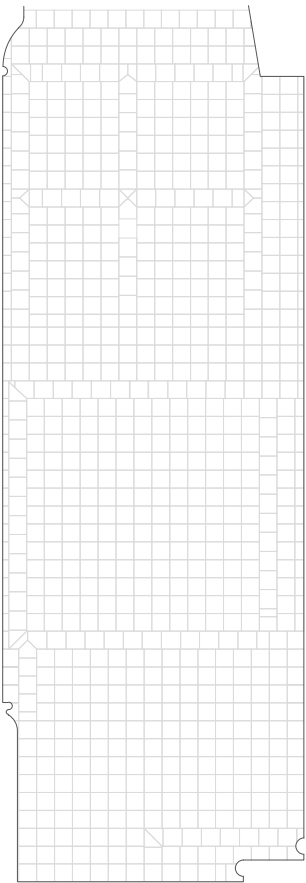


Padrão 33
29 exemplares

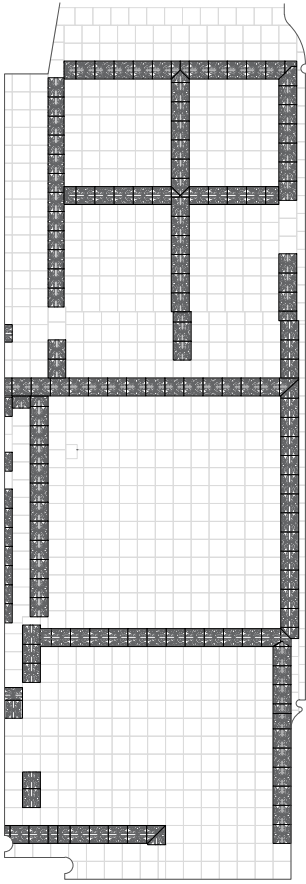
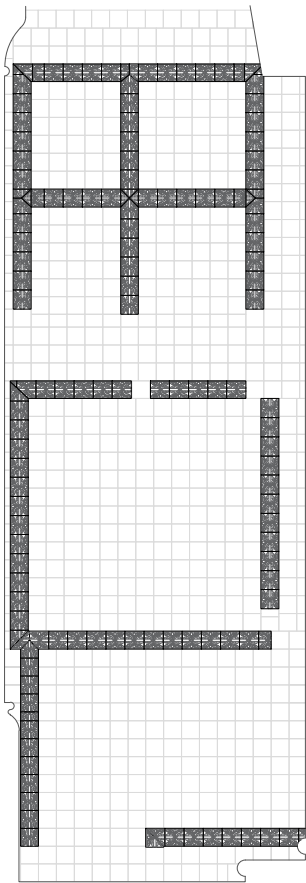




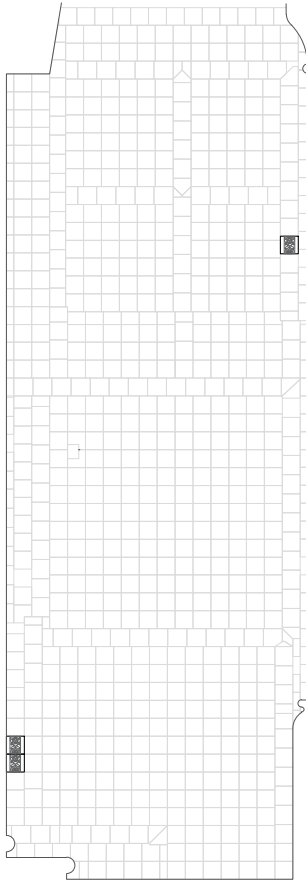
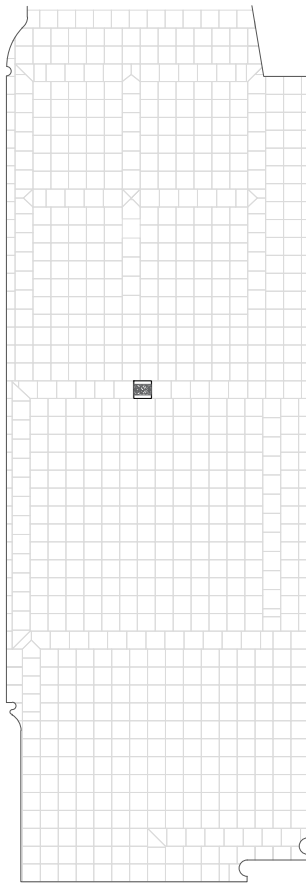
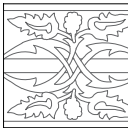
Fig. 366: Igreja Matriz de Nossa Senhora da Assunção, no Alvito, no qual a composição azulejar é utilizada para criar uma moldura em torno da pintura (Fotografia de Marie-Thérèse Faidherbe).



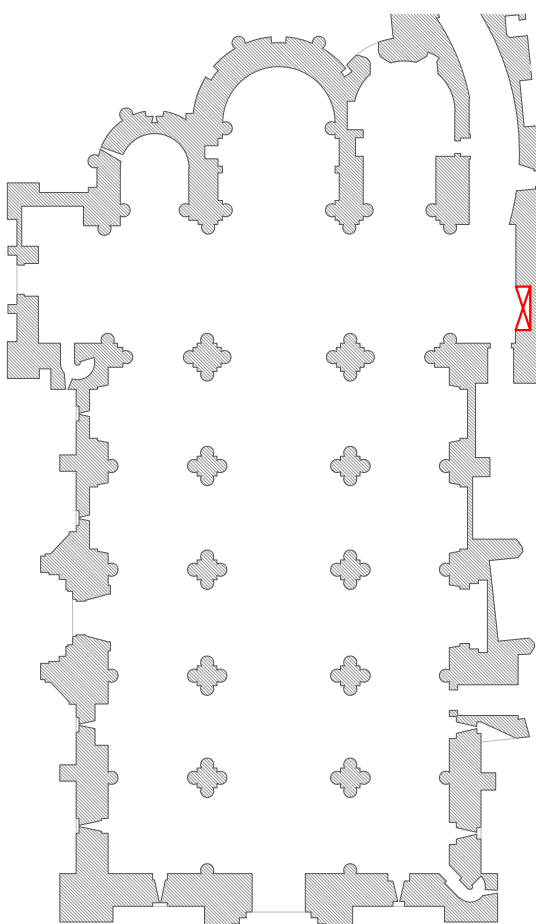
Padrão 34
1 exemplar



Padrão 35
298 exemplares



Padrão 36
4 exemplares



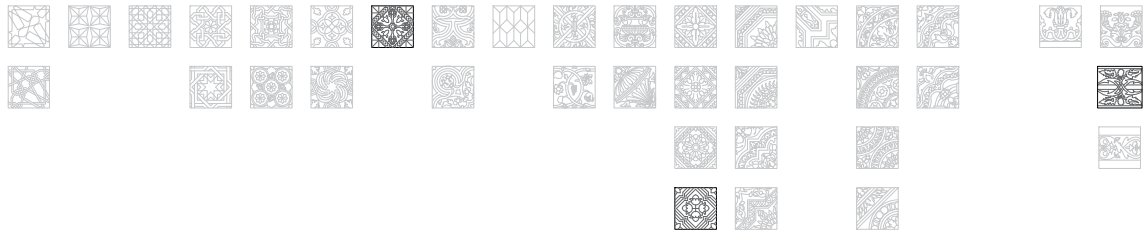
TÚMULO DE D. PEDRO MARTINS

O túmulo de D. Pedro Martins encontra-se completamente forrado por azulejos no seu interior, tendo um total de 231 exemplares aplicados tanto na parede do fundo, como no lado interno do arco.

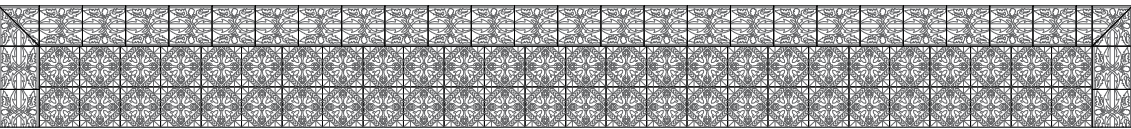
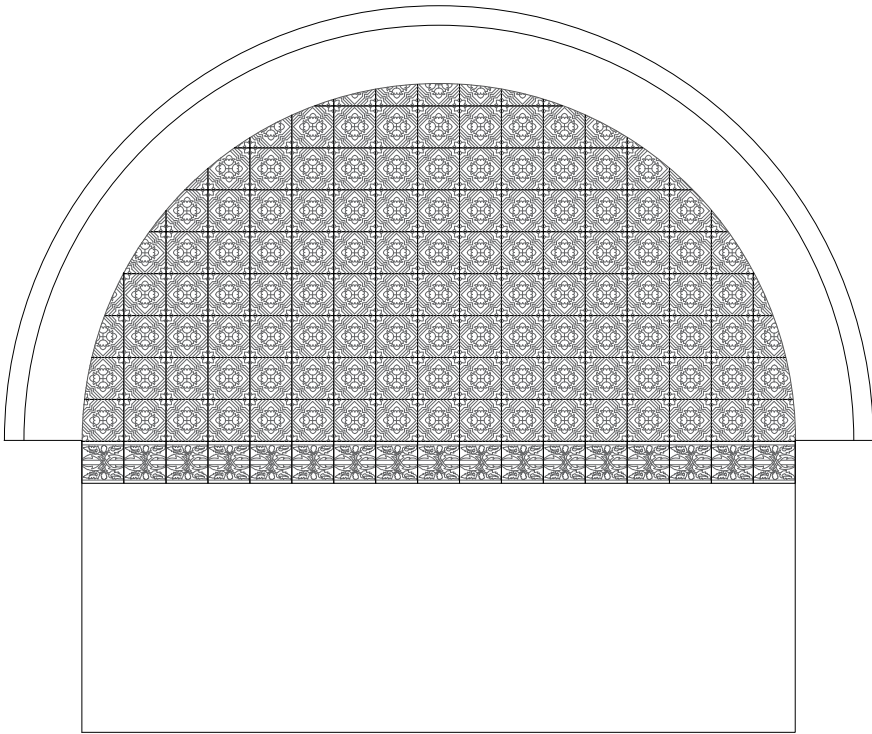
O fundo encontra-se completamente forrado por um tapete formado pelo padrão 22, tendo apenas uma cercadura na sua base que utiliza o padrão 35. Esta realidade tem bastante semelhança com o exemplo do túmulo de D. Egas Fafes, tendo a diferença que aqui foi aplicada uma cercadura, algo que não se verificou no exemplo anterior. No lado interno do arco a escolha de composição seguiu o mesmo parâmetro, ou seja, encontra-se forrado com um tapete do padrão 11, tendo na mesma a cercadura com o padrão 35 a delimitar todo o interior. Não deixa de ser interessante a escolha dos diferentes padrões que foram utilizados para formar os tapetes, ou apesar de terem motivos decorativos distintos, utilizam uma estrutura muito semelhante ao funcionarem no módulo 1x1, bem como tendo uma leitura diagonal.

Na análise deste exemplo torna-se importante referir que originalmente existia um grande rodapé de azulejos nesta parede que fazia a relação com os exemplares que actualmente se conservam dentro do túmulo. Esses azulejos foram retirados nas obras de 1900, não se devendo excluir a possibilidade de originalmente terem existido ainda mais exemplares.

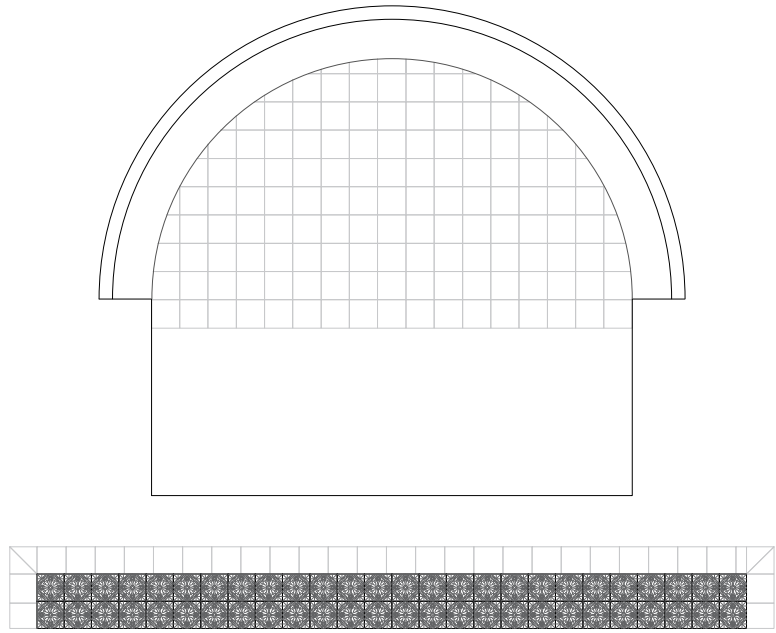
Em relação aos azulejos seccionados, 38 no total, encontram-se junto ao arco, bem como nos cantos da cercadura, ou seja, estão directamente relacionados com questões técnicas e construtivas. Não foram registados quaisquer azulejos descontextualizados, ou que apresentem sinais de terem sofrido adulterações.



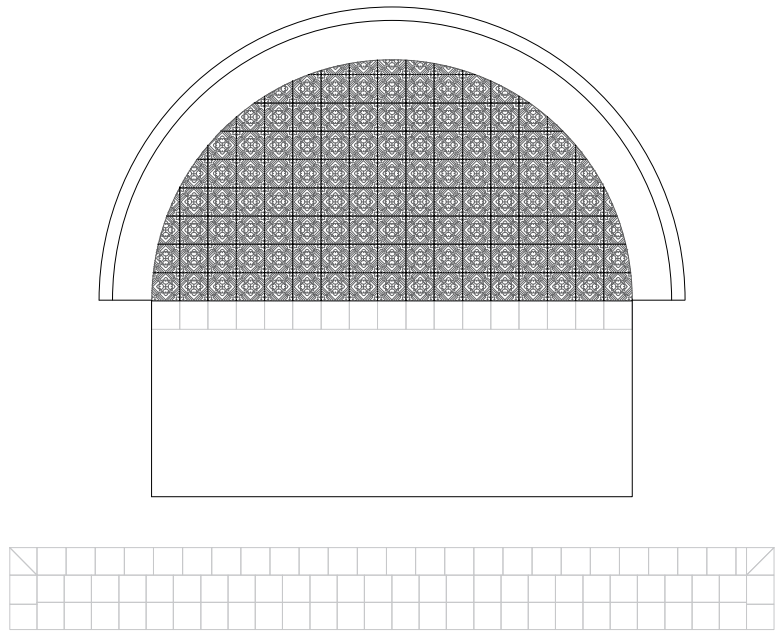
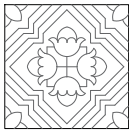
Legenda
— Localização do painel
— Padrão registado no painel
— Padrão não registado no painel



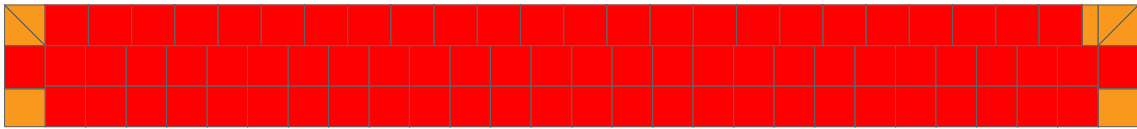
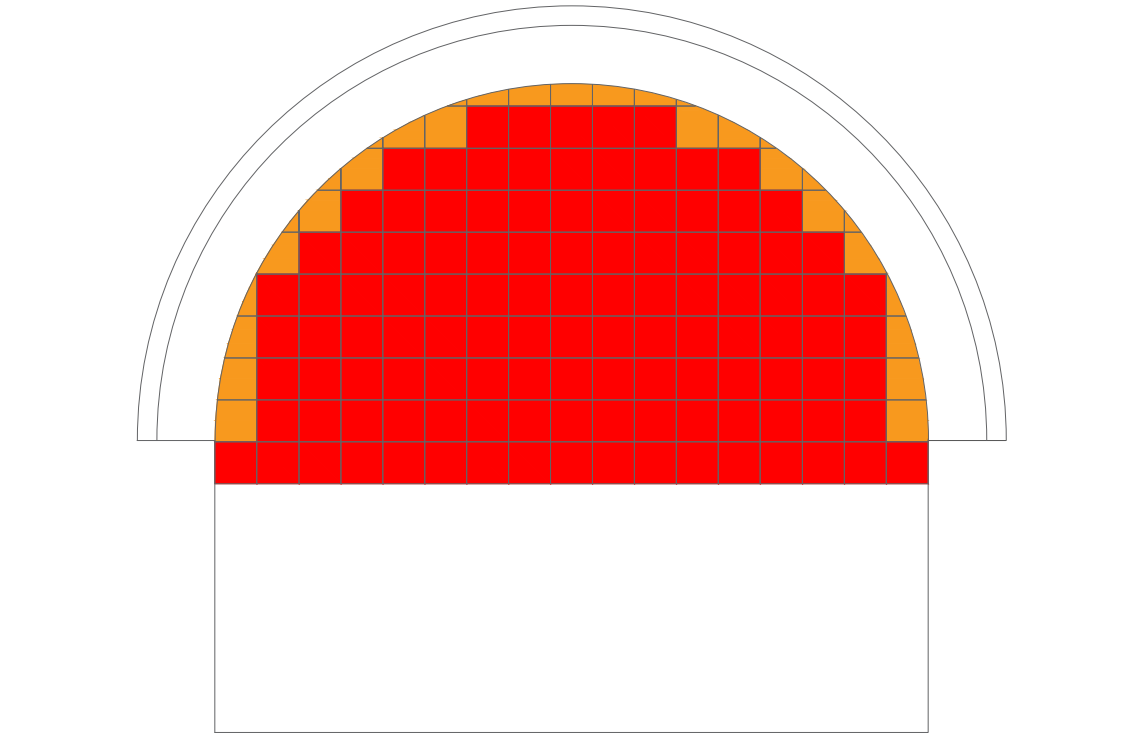
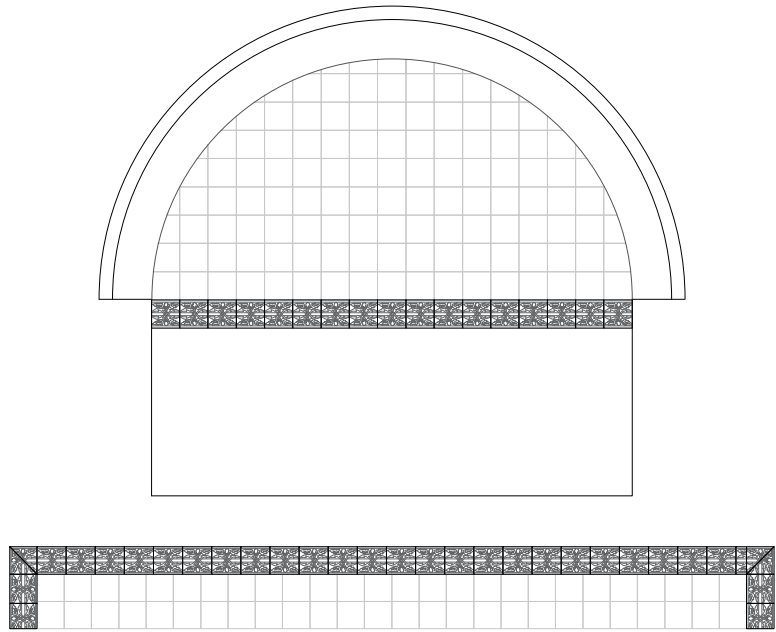
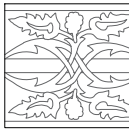
Padrão 11
52 exemplares



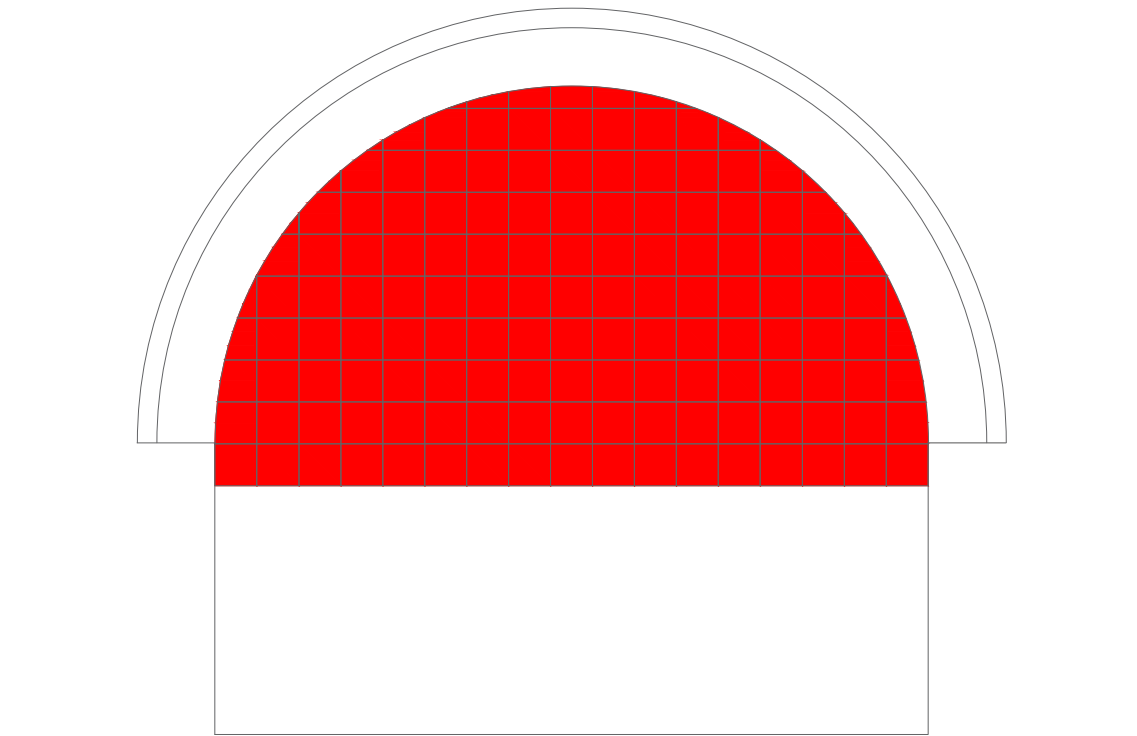
Padrão 22
129 exemplares



Padrão 35
50 exemplares



Inteiros (193) / Partidos (38)



In Situ (231) / Deslocados (0)

ALTAR DE SÃO MIGUEL

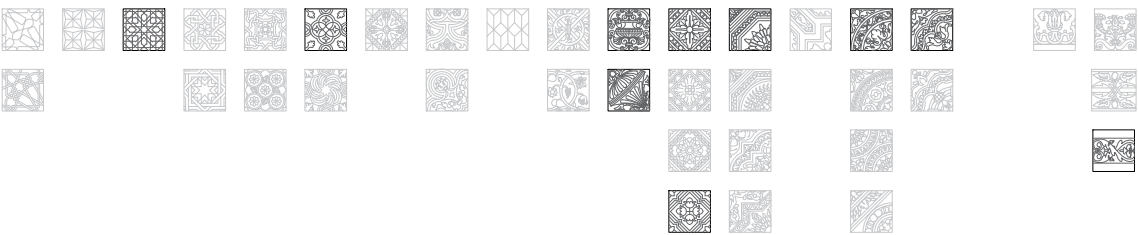
O altar de São Miguel é composto por dois painéis, tendo um em torno da moldura central e o outro na zona da mesa de altar, protagonizando um total de 645 azulejos distribuídos entre 10 padrões distintos.

Começando a análise pelo painel que circunscreve o arco central, ocupando toda a área disponível até aos fustes e abóbada, ele está organizado de forma assimétrica. Do lado esquerdo o padrão 04 cria uma moldura junto ao fuste, delimita quatro tapetes que são preenchidos pelos padrões 18, 23 e 31. Esta forma de organização já tinha sido registada noutros locais da Sé Velha, como por exemplo na Capela de São Pedro, tendo como principal diferença o facto de que neste caso os tapetes foram representados de forma a parecer que estão seccionados pela pilastra. Na sua base o mesmo padrão 04 é utilizado para contornar uma quadra do padrão 31, dando assim a ideia de um rodapé.

O lado direito apresenta uma organização bastante distinta, o padrão 04 é utilizado na mesma forma como elemento estruturante, mas neste caso serve para criar espaços quadrangular, todos alinhados de forma ortogonal que por sua vez são preenchidos com quadras dos padrões 28 e 31, que vão sendo colocados de forma alternada. Perto da zona do capital a estrutura muda, voltando a criar dois tapetes, um com o padrão 17 e 19, e relacionando-se assim de forma mais directa com o lado esquerdo do painel. Não se conseguiu chegar a nenhuma conclusão que explique esta assimetria, é verdade que ela também foi registada no altar de Santo António, que coincidentemente, ou não, estão de frente um para o outro, podendo-se tratar de uma mudança de direcção artística no decorrer da obra, ou algo intencional.

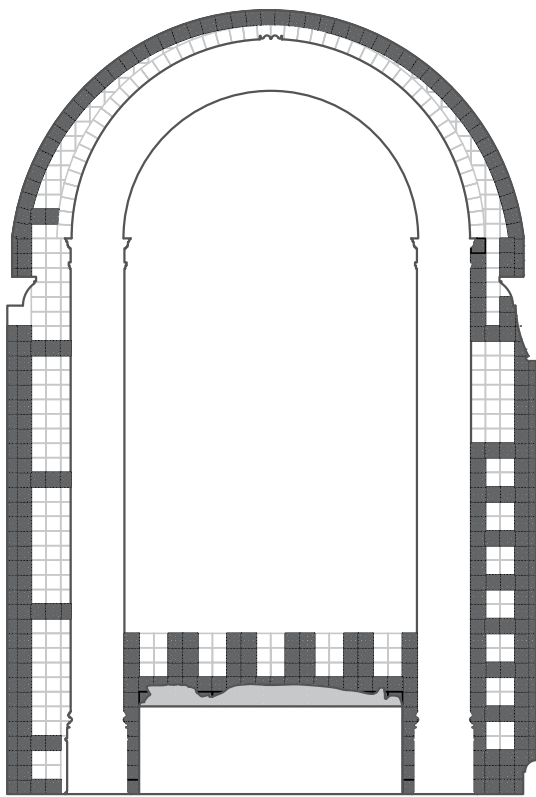
A zona do arco é composta por duas cercaduras, sendo a primeira o padrão 36 que contorna o arco central, e a segunda o padrão 04 que contorna a abóbada, tendo o espaçamento entre ambos completamente forrado pelo padrão 19.

O painel central é igualmente estruturado pelo padrão 04 que forma uma malha ortogonal rectangular, os espaçamentos criados são preenchidos por quatro quadras do padrão 31, tendo ao centro uma quadra do padrão 28. Os restantes espaços livres são ocupados pelos padrões 09 e 19, não tenho nenhuma relação directa com os restantes azulejos. Na análise deste painel torna-se fundamental assinalar que durante o decorrer das obras da década de 40 do século XX este retábulo foi completamente demolido, incluindo os azulejos, e refeito, ou seja, pode-se estar

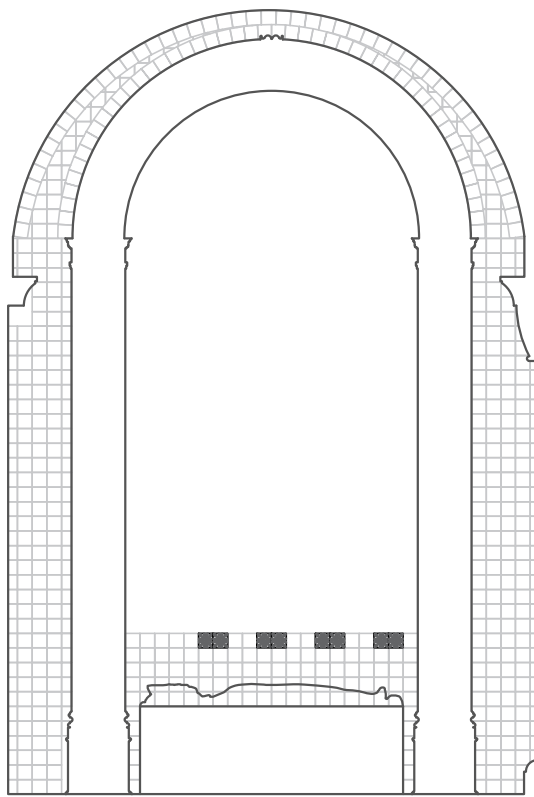
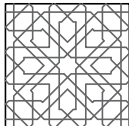


Legenda

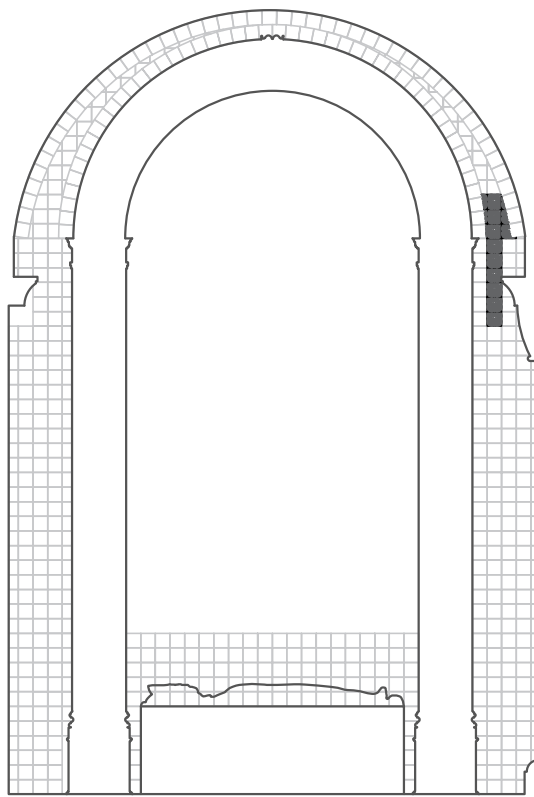
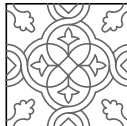
- Localização do painel
- Padrão registado no painel
- Padrão não registado no painel



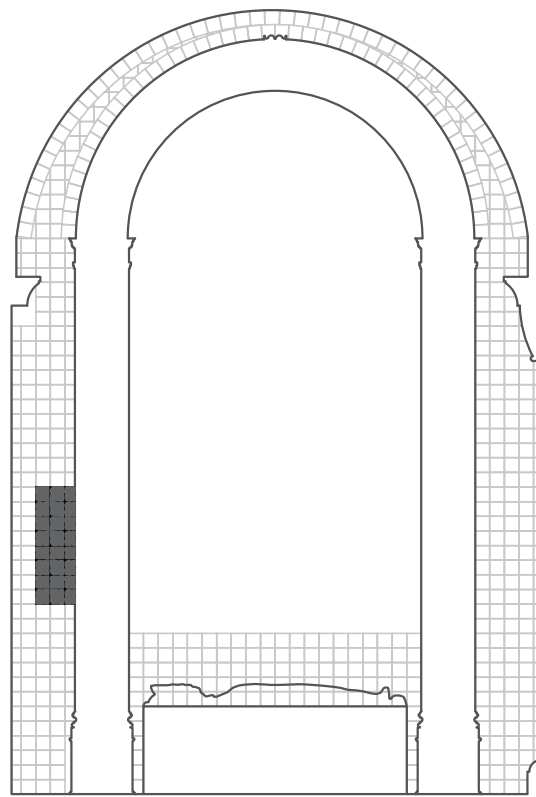
Padrão 04
341 exemplares



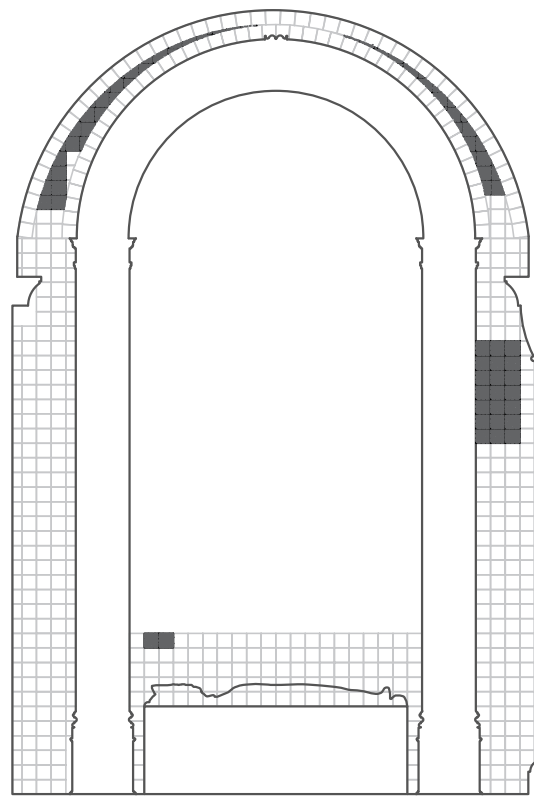
Padrão 09
8 exemplares



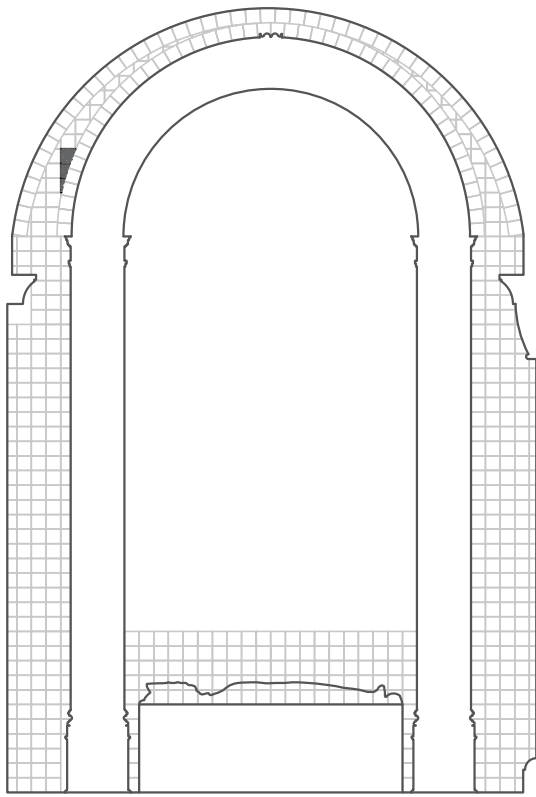
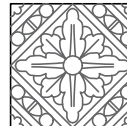
Padrão 17
15 exemplares



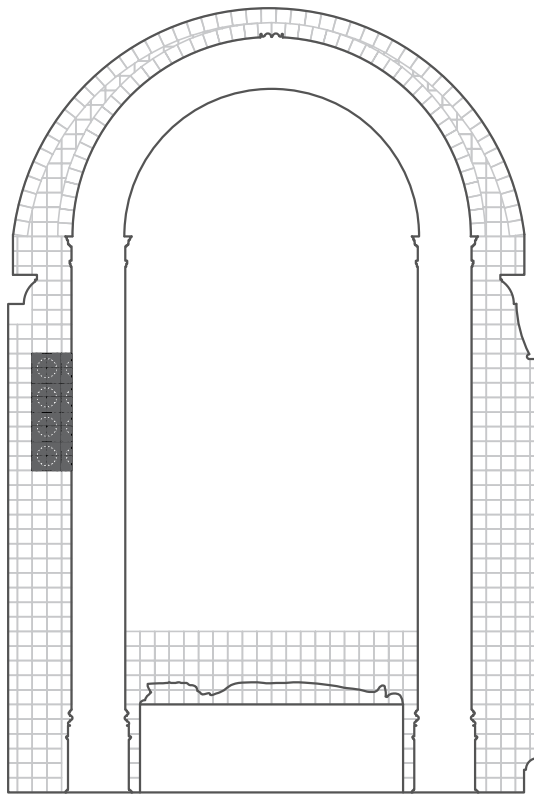
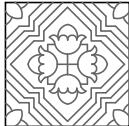
Padrão 18
24 exemplares



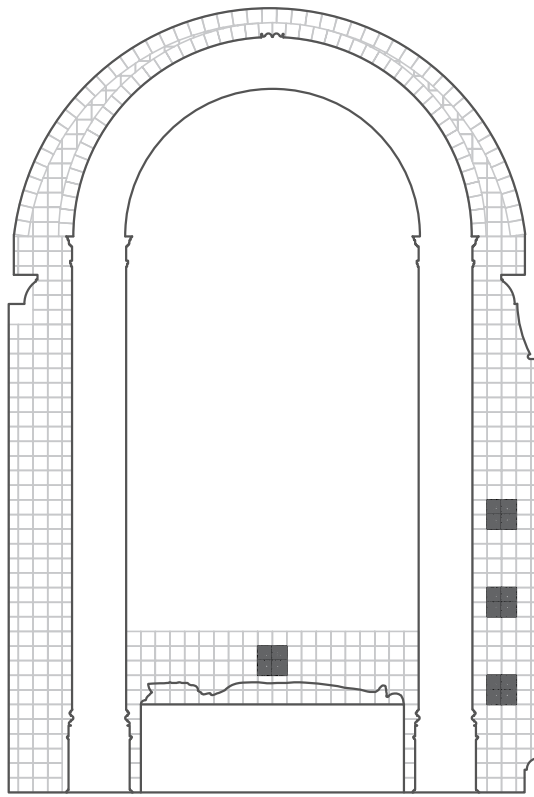
Padrão 19
83 exemplares



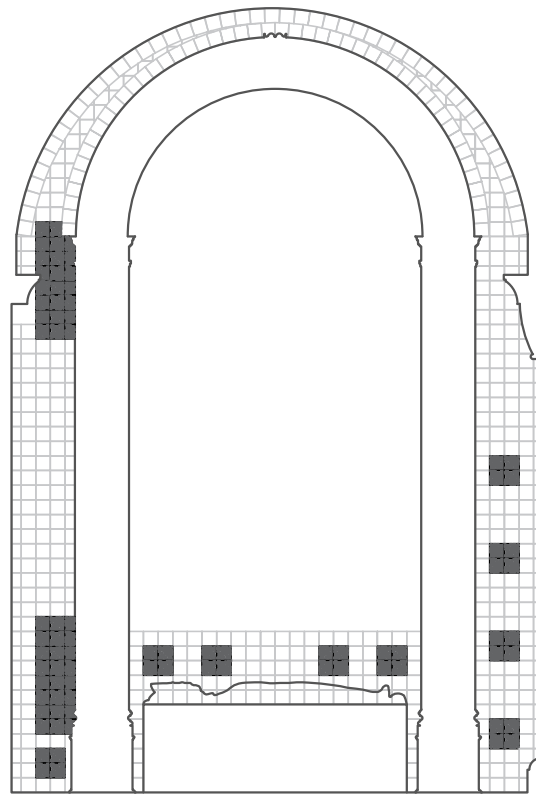
Padrão 22
3 exemplares



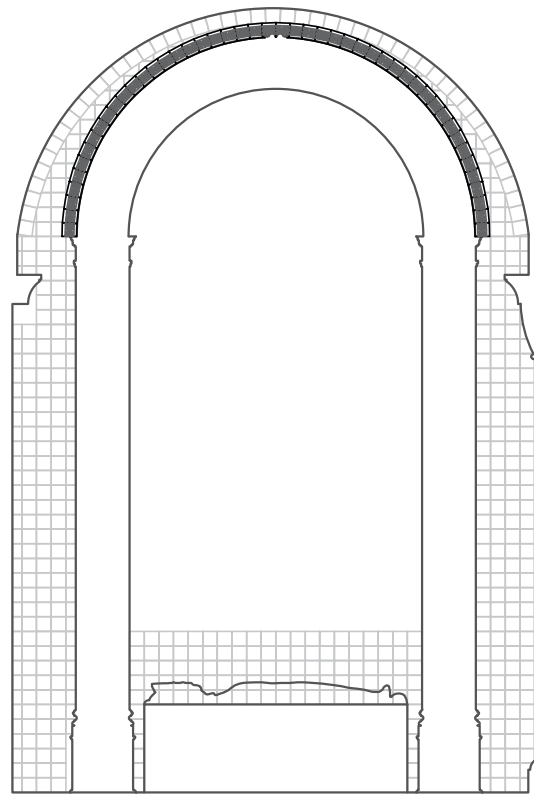
Padrão 23
24 exemplares



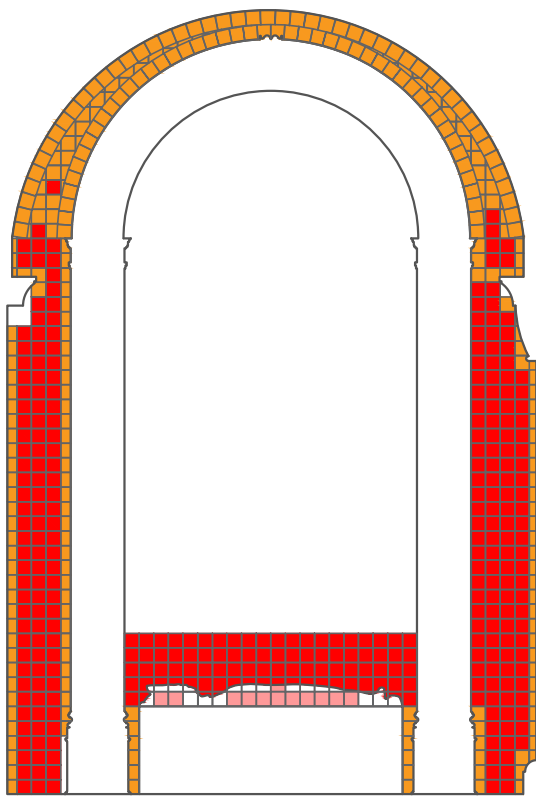
Padrão 28
16 exemplares



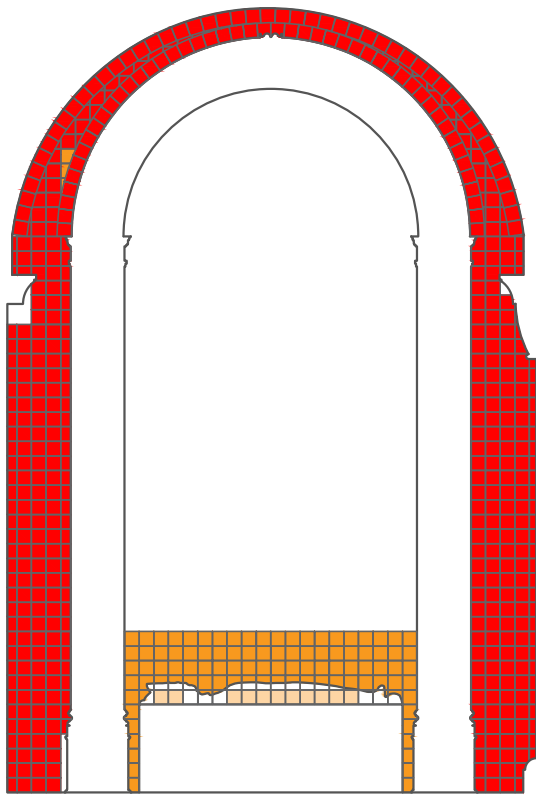
Padrão 31
83 exemplares



Padrão 36
48 exemplares



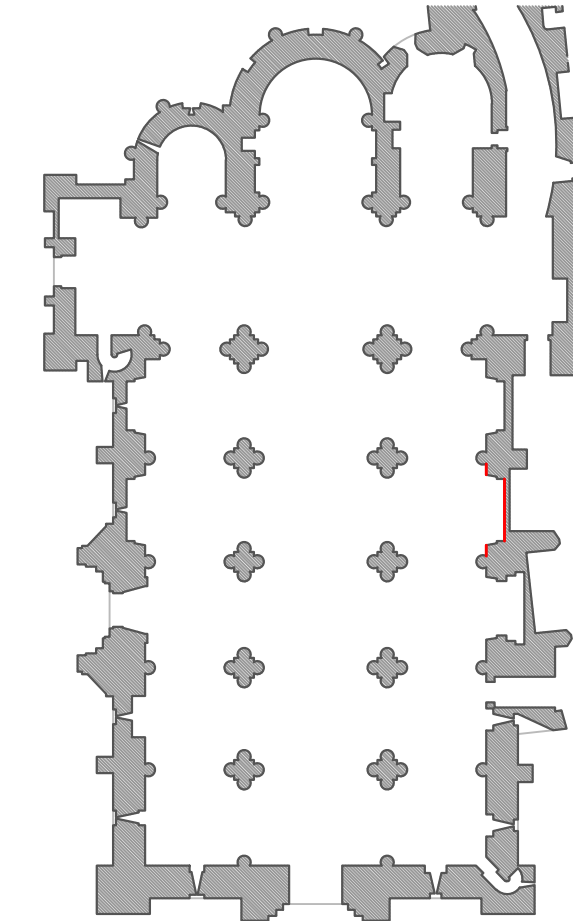
Inteiros (339) / Partidos (306)



In Situ (530) / Deslocados (115)

perante um caso de um restauro de um painel pré-existente, ou uma total invenção da época.

O grupo dos azulejos que estão seccionados, 306 no total, resume-se aos vários exemplares que se encontram junto a elementos arquitectónicos pré-existentes, não havendo conclusões de maior importância a serem retiradas. No grupo dos azulejos que estão, ou poderão estar, descontextualizados, 115 no total, o maior destaque vai para um pequeno grupo de três azulejos que estão do lado esquerdo do arco central. Estes azulejos são do padrão 22 e estão rodeados pelo padrão 19, algo que pode corresponder a um remendo realizado em períodos posteriores, ou pode ser original e significar apenas que não houve um grande cuidado na aplicação dos azulejos desta zona, algo que seria perfeitamente justificável dada a semelhança entre ambos os padrões.



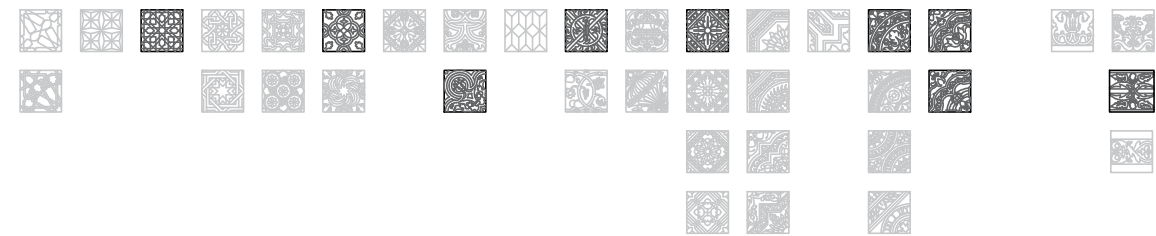
ALTAR DE SÃO CRISTÓVÃO

O altar de São Cristóvão é preenchido por 498 azulejos, dividindo-se em nove padrões distintos, que se distribuem em torno do arco central, bem como um pequeno painel que se exhibe atrás do túmulo.

Este conjunto apresenta uma estrutura decorativa mais regular que o exemplo anterior, sendo simétrico na sua decoração e utilizando novamente o padrão 04 como elemento estruturante. As abas laterais do painel são compostas por várias quadras dos padrões 13 e 31 que vão sendo dispostas alternadamente, tendo de ambos os lados um pequeno rodapé com quatro fiadas utilizando o padrão 19. Na zona dos capiteis o padrão 04 muda a sua função, passando a ser aplicado como se de um tapete se tratasse e servindo de “base” para a colocação das duas cercaduras que delimitam o arco e a abóbada, nomeadamente, os padrões 35 e 09. Este painel revela um grande cuidado tanto no seu processo criativo, como durante a sua aplicação, existindo um notável equilíbrio na relação entre os padrões com motivos geométricos e os restantes azulejos com motivos mais orgânicos.

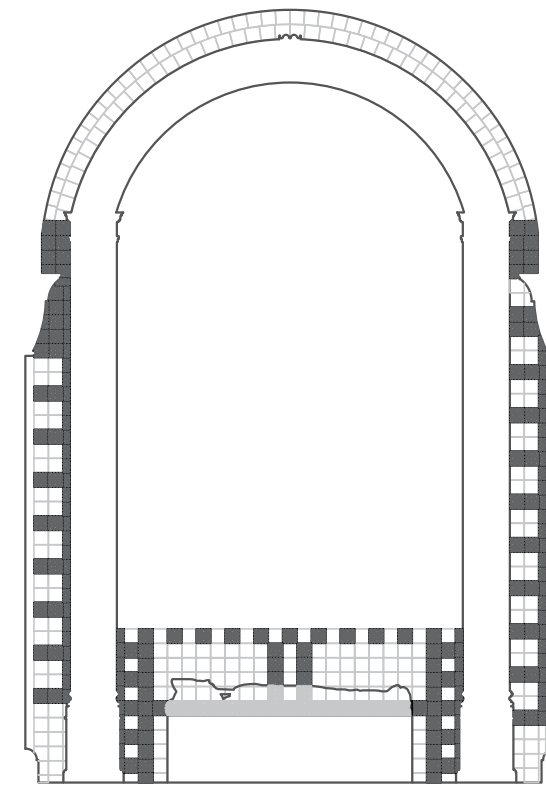
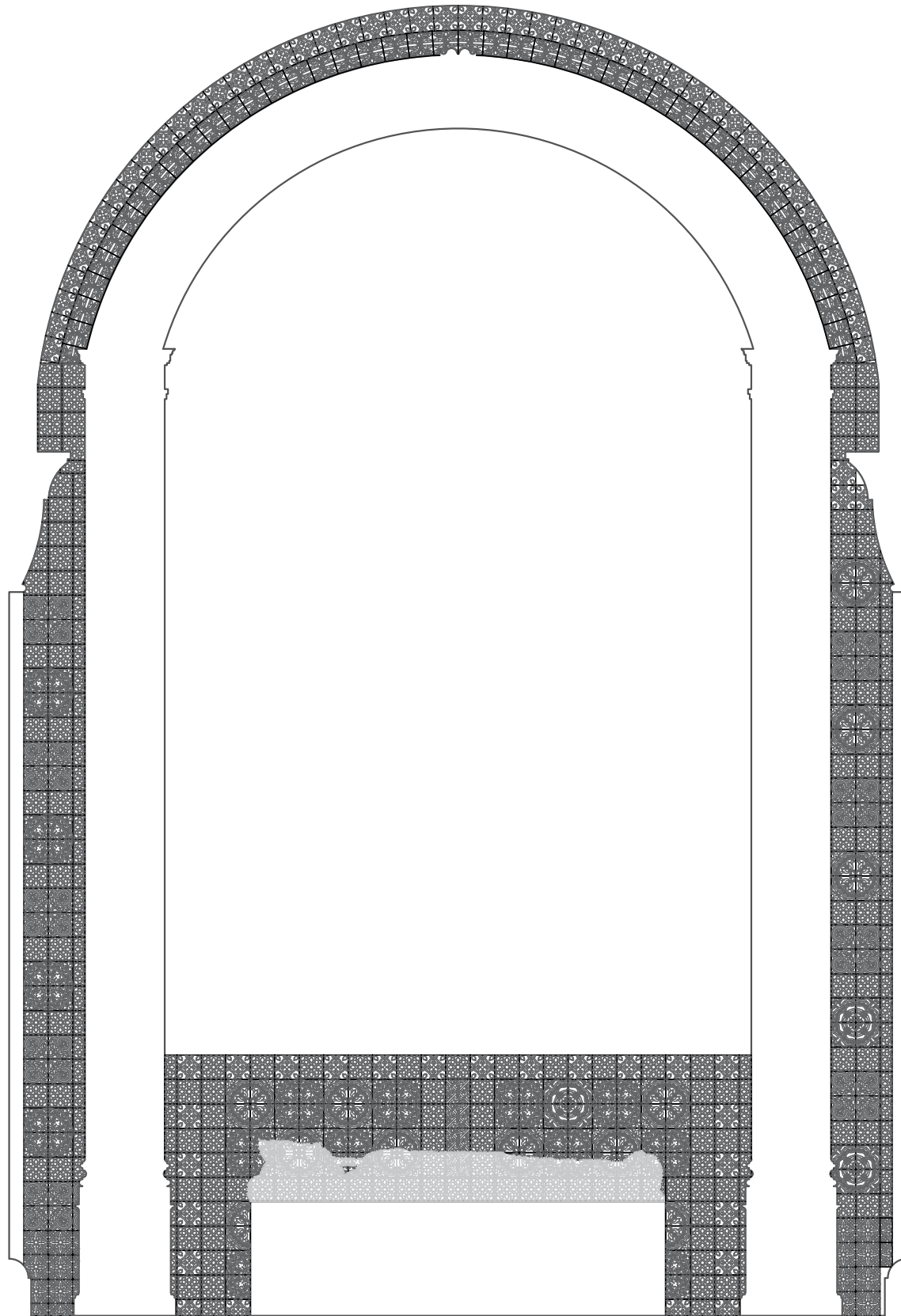
O painel central tem uma composição mais complexa, mas ainda assim estabelecendo importantes relações decorativas com os restantes azulejos que estão aplicados na parede. A estrutura é ortogonal dividindo o painel em duas partes horizontais, esse alinhamento é realizado com base na altura do túmulo, seguidamente é criada uma esquadria que divide a restante área em quatro tapetes. Esta esquadria é conseguida através da aplicação do padrão 04, algo que se relaciona directamente com os restantes altares já descritos. O padrão 15 aparece numa fiada vertical que divide toda a composição em duas partes de iguais dimensões, algo incomum quando comparado com as restantes mesas de altar da Sé Velha. As zonas dedicadas aos tapetes são forradas com quadras dos padrões 28 e 31 que vão sendo dispostos de forma alternada. Mais incomum ainda é a moldura que é desenhada em torno dos tapetes centrais, sendo composta pelos padrões 04 e 09 que vão sendo colocados de forma alternada, conseguindo-se desta forma uma cercadura que utiliza dois padrões diferentes, em vez de apenas um só como é comum.

Conforme foi referenciado nos altares de Santa Úrsula, Santo António e São Miguel, as zonas vulgarmente denominadas de mesas de altar, ainda que na prática essas mesas não existem deixando assim um espaço vazio, foram todas profundamente alteradas durante a década de 40 do século XX.

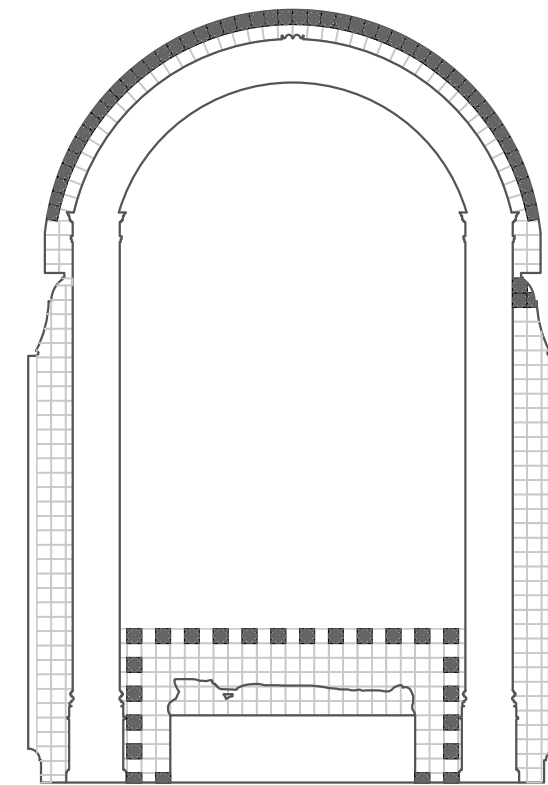
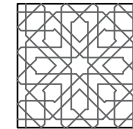


Legenda

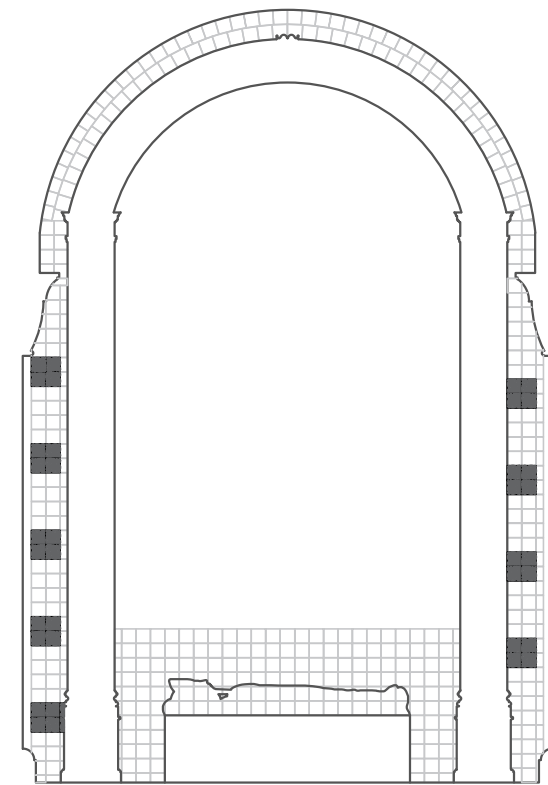
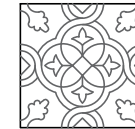
- Localização do painel
- Padrão registado no painel
- Padrão não registado no painel



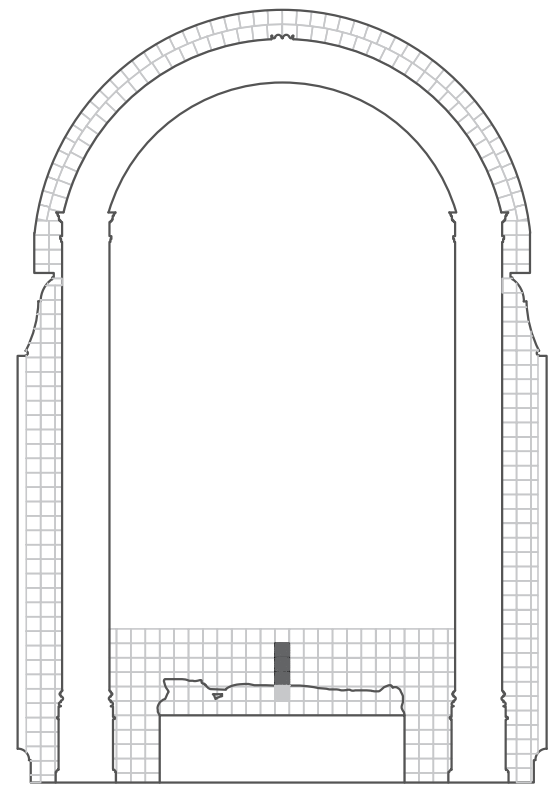
Padrão 04
208 exemplares



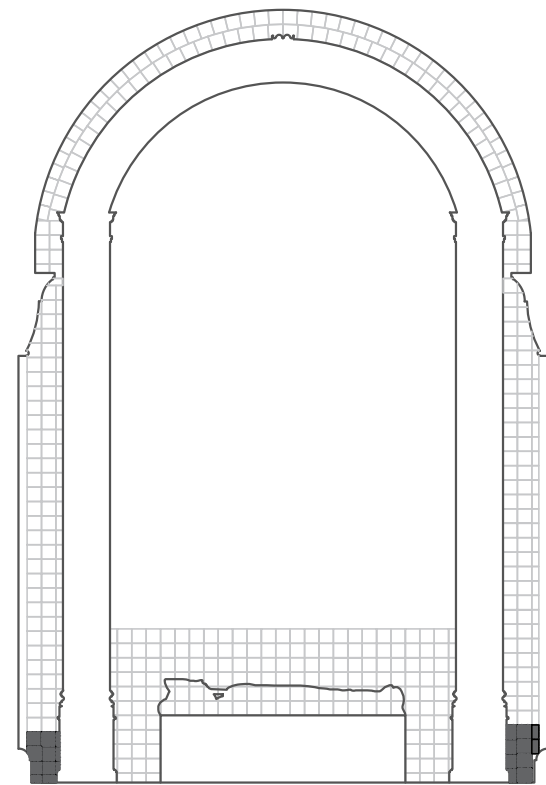
Padrão 09
75 exemplares



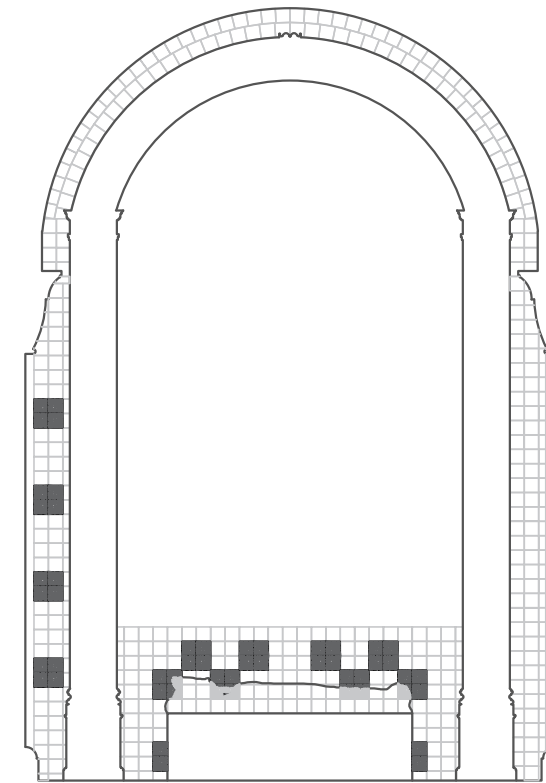
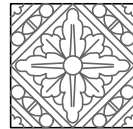
Padrão 13
38 exemplares



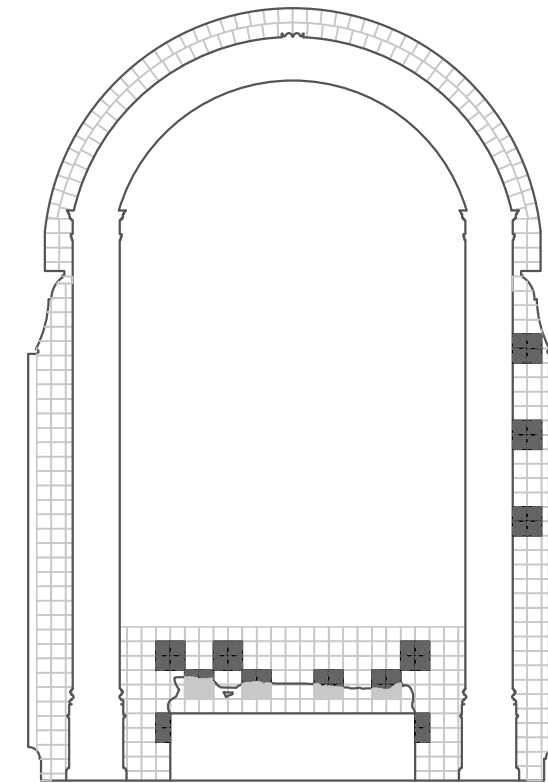
Padrão 15
4 exemplares



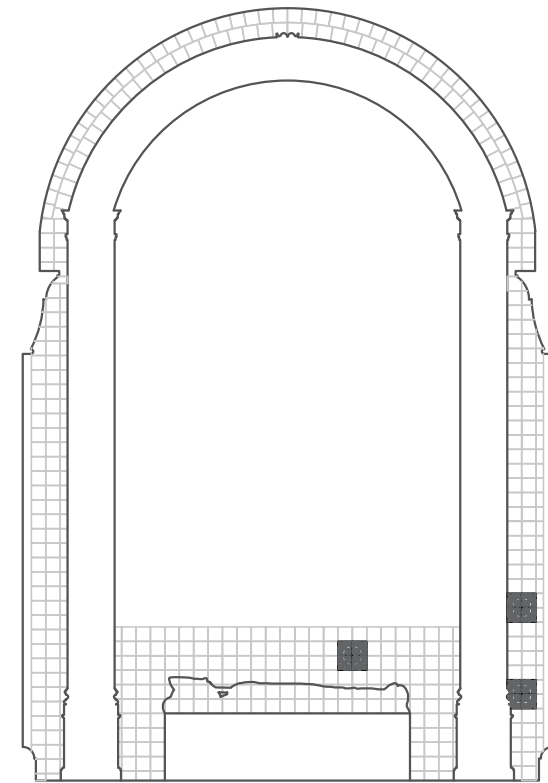
Padrão 19
21 exemplares



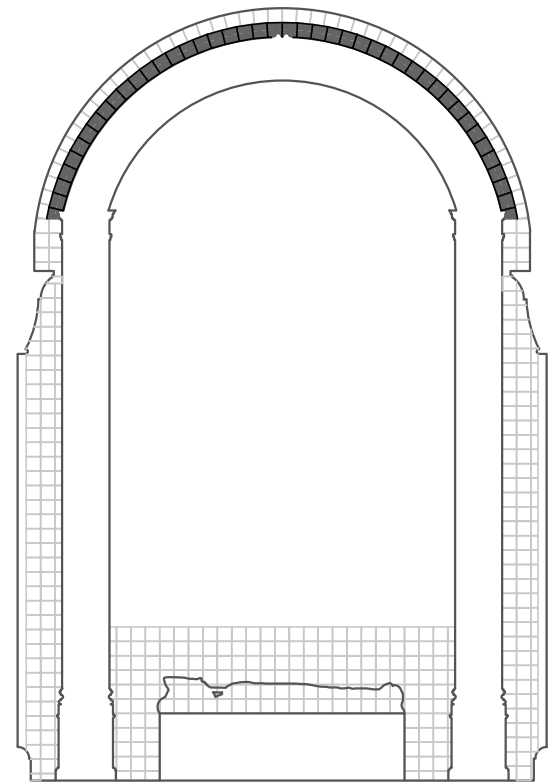
Padrão 28
52 exemplares



Padrão 31
44 exemplares



Padrão 32
12 exemplares

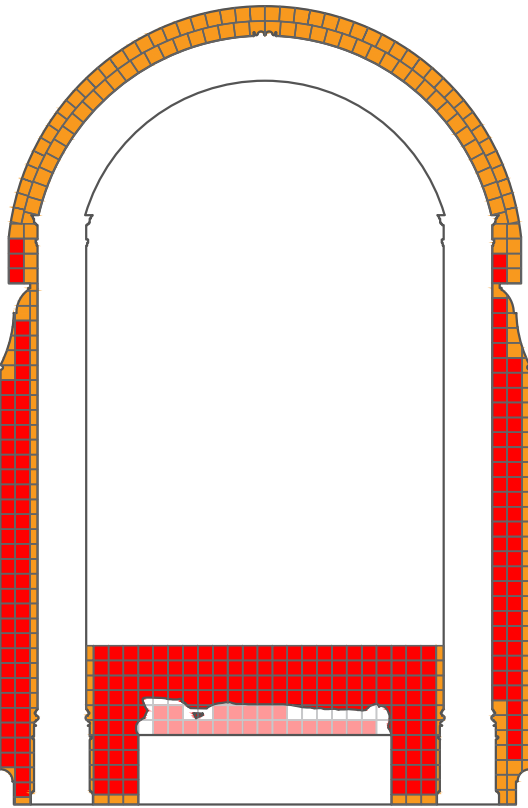


Padrão 35
44 exemplares

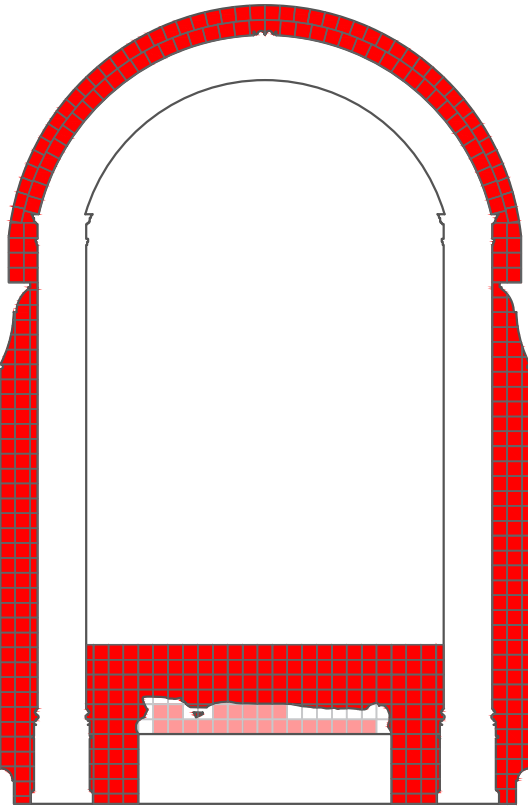


O Caso do altar de São Cristóvão é distinto pelo facto de não se ter conseguido encontrar informação que comprove a sua adulteração. Isto levanta a séria dúvida sobre a sua autenticidade, pois se por um lado é verificável que todos os restantes foram seriamente adulterados, ou até totalmente inventados, também é igualmente verdade que este caso apresenta características distintas dos demais. Essas características são visíveis na organização mais completa, na maior variedade de aplicação de padrões e no facto de ter azulejos colocados de forma “errada”. Este último é particularmente importante pois nos restantes altares todos os azulejos estavam colocados de uma forma muito perfeita, não havendo nenhum que aparentasse estar “fora do seu local”, no entanto, neste altar, no tapete superior do lado direito está uma quadra do padrão 32. É constatável a enorme semelhança que existe entre esse padrão e os restantes azulejos do padrão 31, no entanto, também é verificável que não são iguais, e que como tal, este não deveria estar neste local. Perante toda esta situação decidiu-se considerar esta mesa de altar como tendo alguma probabilidade de ser original, ainda que pareça de estudo mais aprofundado para se poder chegar a uma conclusão sólida.

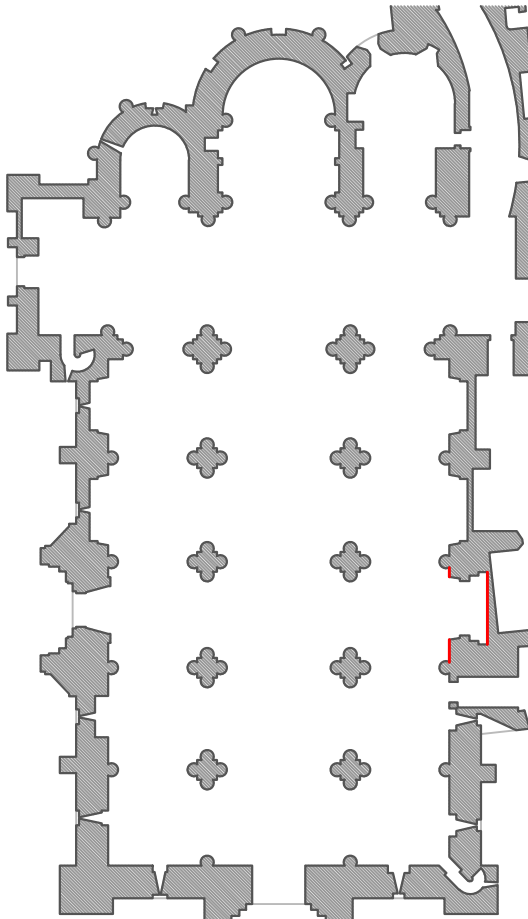
O grupo dos azulejos que estão seccionados, 223 no total, em função dos 275 que estão inteiros, é verificável tanto nas zonas em que foi necessário contornar os elementos arquitectónicos pré-existentes, ou que foi necessário criar fiadas verticais de menor dimensão para aproveitar o espaço disponível. Em termos de azulejos descontextualizados, apenas foi encontrado um pequeno grupo de três azulejos do padrão 09 que estão colocados no meio do padrão 04 junto ao capitel do lado direito. Esta situação pode anunciar um local que tenha sido adulterado em momentos posteriores, ou pode ser um simples erro de aplicação, ainda que, dado o grande cuidado na forma de construção deste painel seja mais provável a primeira possibilidade.



Inteiros (275) / Partidos (223)



In Situ (498) / Deslocados (0)



ALTAR DE NOSSA SENHORA DA CONCEIÇÃO

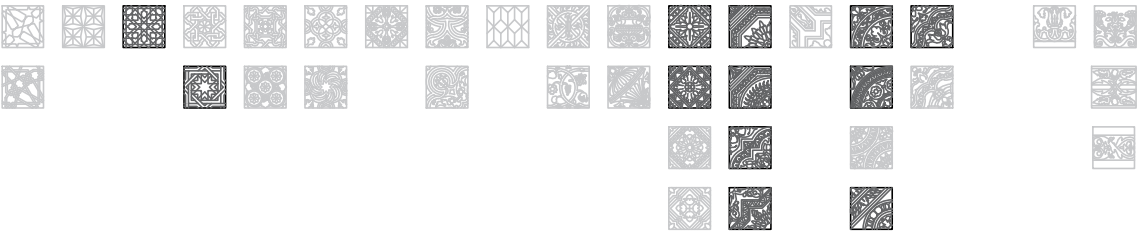
O último painel a ser analisado é o altar de Nossa Senhora da Conceição que actualmente conserva 761 azulejos, divididos entre 12 padrões e tendo como principal elemento que o distingue dos demais o facto de ter o arco central encostado ao fuste do lado esquerdo, resultando assim num painel assimétrico.

A sua estrutura começa por colocar um rodapé com três fiadas do padrão 20, sendo este o único local onde se possa encontrar este padrão *in situ*. A decoração segue uma organização em tudo semelhante ao altar de São Cristóvão, ou seja, é criada uma malha ortogonal quadrangular com o padrão 04, que vai contornando várias quadras do padrão 31. Uma vez mais o efeito aqui pretendido é de ter um traçado geométrico que vai rodeando, e servindo de base pictórica, para depois irem aparecendo “florões” com motivos mais orgânicos criando assim um certo contraste decorativo entre ambos.

Quando se alcança a altura da imposta do arco central a estrutura decorativa muda completamente, onde se mantém a utilização do padrão 04 enquanto elemento que desenha uma malha ortogonal, tendo na mesma o formato quadrangular e com dimensões consideravelmente maiores. Esta mudança estará relacionada com um conceito de escala, ou seja, à medida que o painel vai subindo, e como tal o objecto do azulejo vai-se tornando mais pequeno perante a vista do observador, vai surgindo a necessidade de deixar de aplicar quadras, para se passarem a aplicar tapetes, criando assim um efeito visual mais adequado.

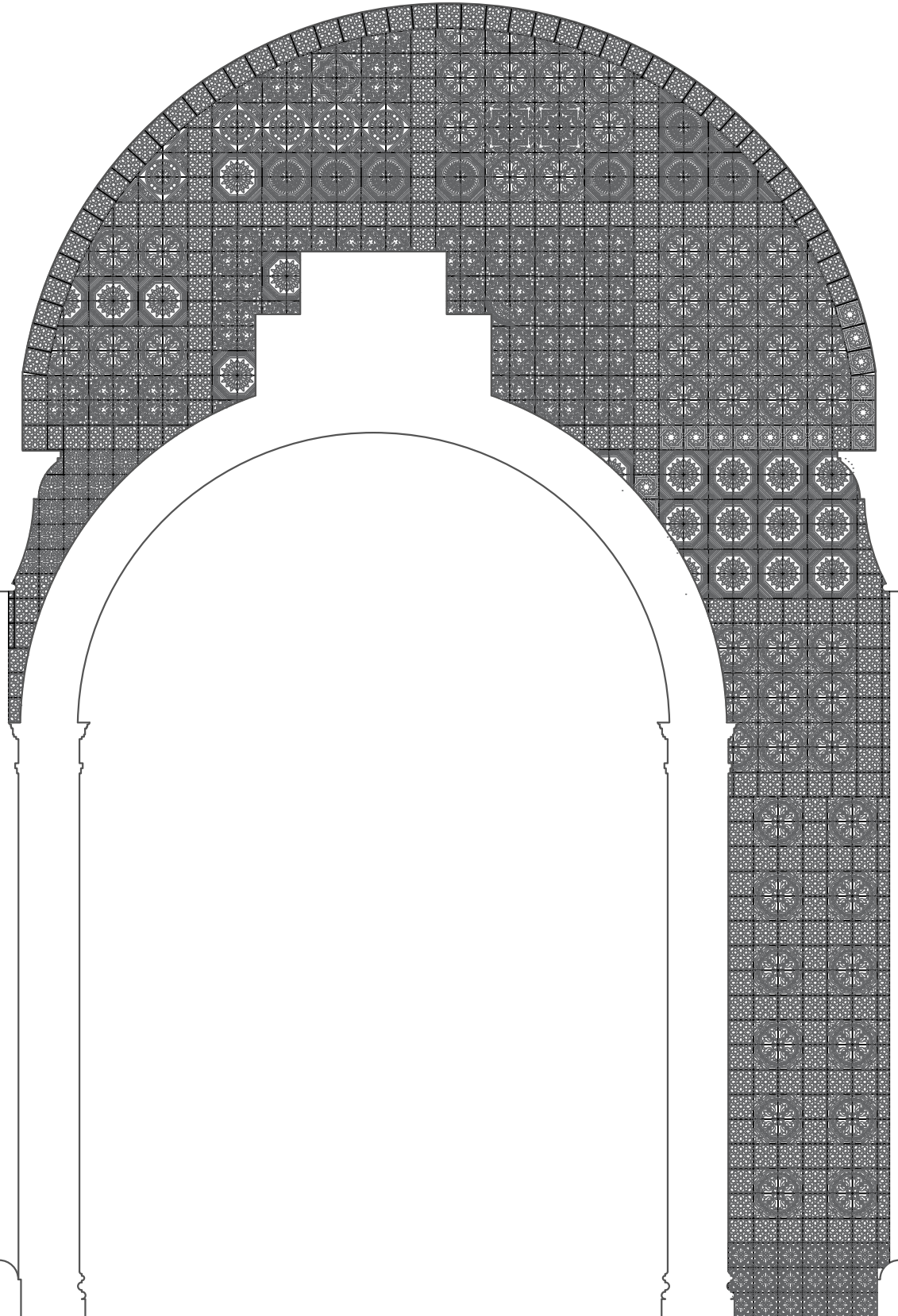
Os quatro primeiros tapetes do lado direito apresentam uma grande coerência na sua aplicação, não tendo praticamente elementos que estejam fora do seu correcto local. Os padrões utilizados são o 31, por cima foi aplicado o 23, mais acima encontra-se novamente o 31, tendo do seu lado esquerdo o 28 e mais acima o 24. Este grande cuidado na aplicação parece sofrer uma redução nos restantes painéis, sendo que nalgum caso torna-se inclusive difícil de indicar qual é o padrão que seria suposto ali estar. No tapete que se encontra por cima do arco existe uma grande perfuração de azulejos, dispostos em quadras, que não apresentam qualquer coerência decorativa, misturando-se no mesmo lugar os padrões 23, 24, 25, 28 e 30.

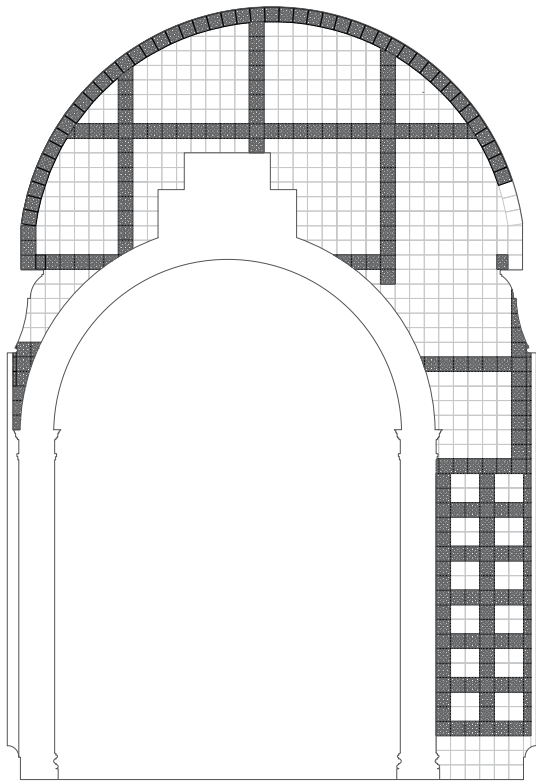
Ao contrário dos restantes altares, em que se fez um levantamento e descrição detalhada dos azulejos que estavam nas respectivas mesas de altar, neste caso esse método não foi aplicado.



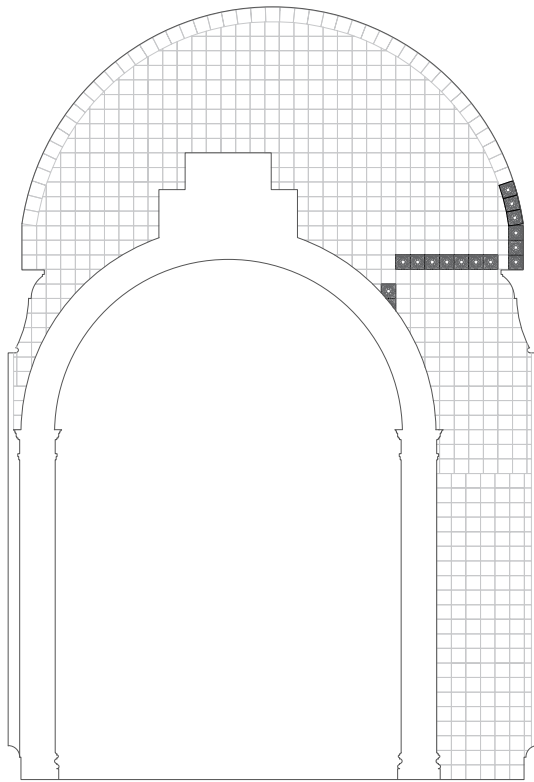
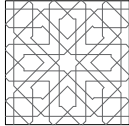
Legenda

- Localização do painel
- Padrão registado no painel
- Padrão não registado no painel

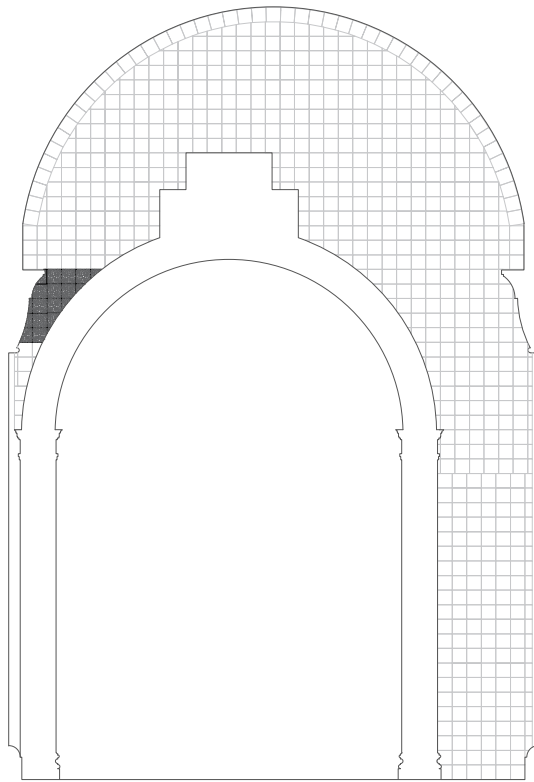
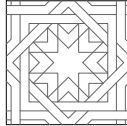




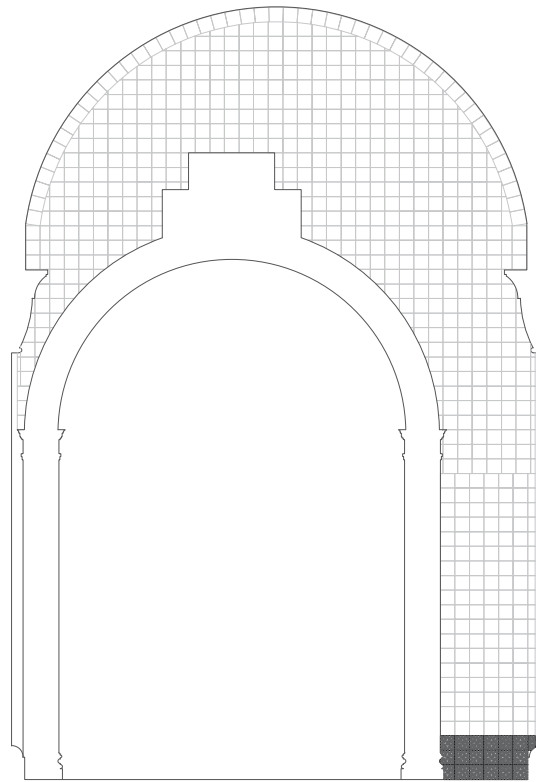
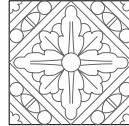
Padrão 04
251 exemplares



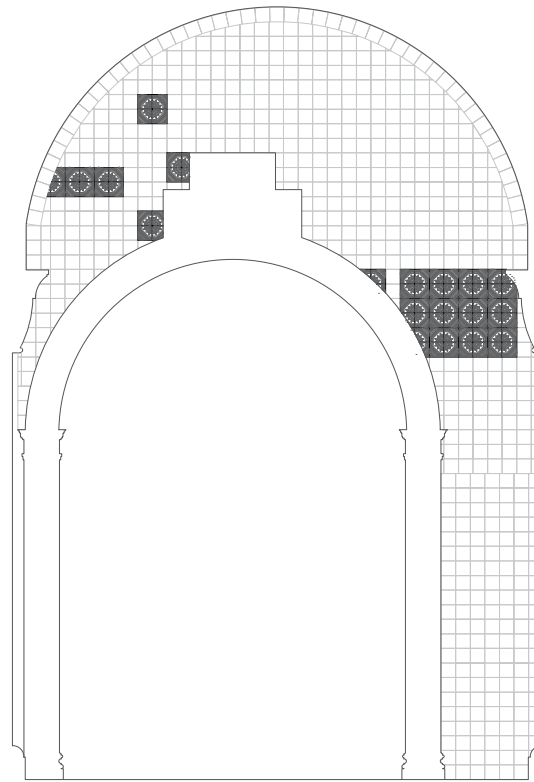
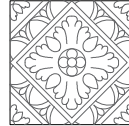
Padrão 06
15 exemplares



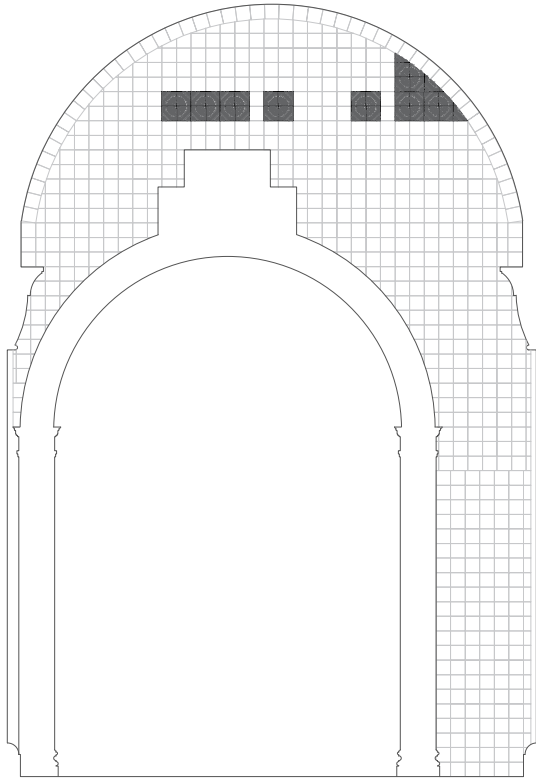
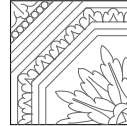
Padrão 19
20 exemplares



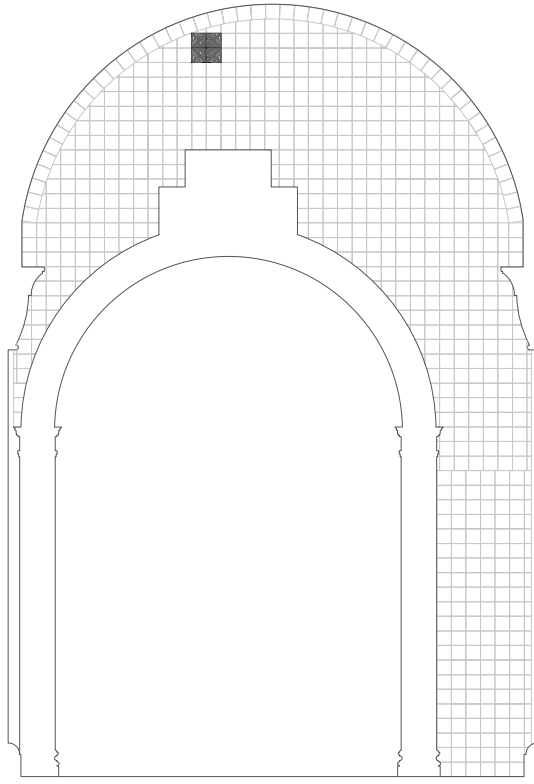
Padrão 20
19 exemplares



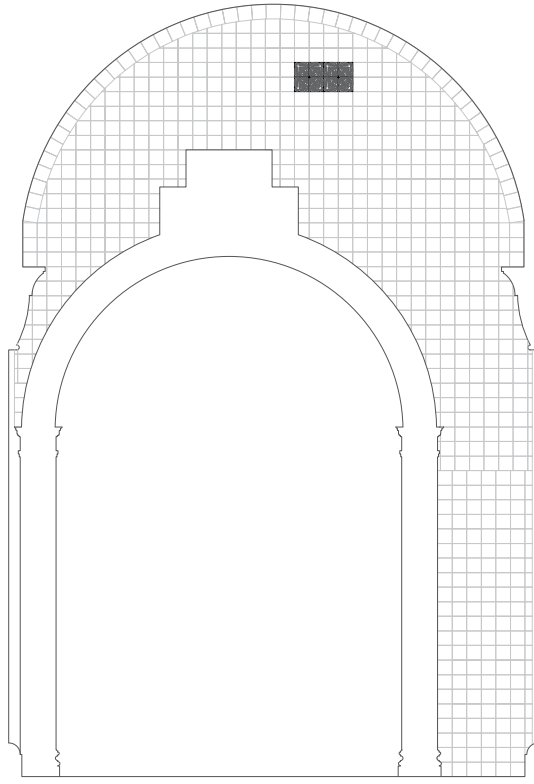
Padrão 23
73 exemplares



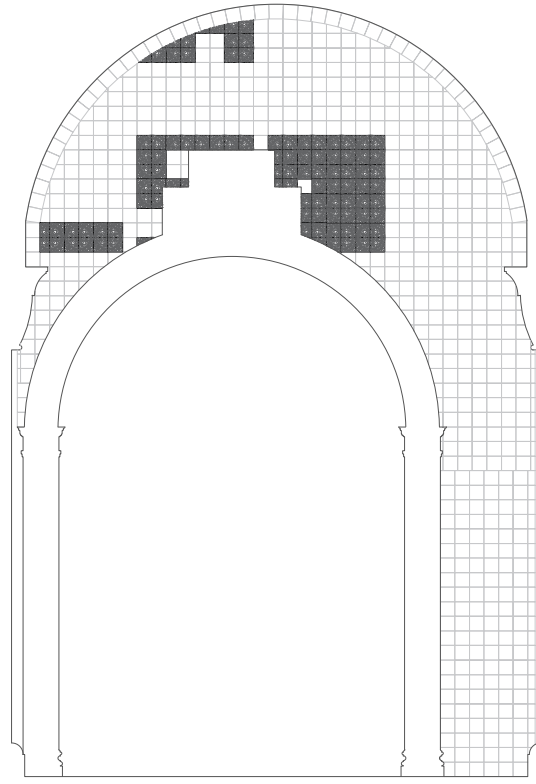
Padrão 24
38 exemplares



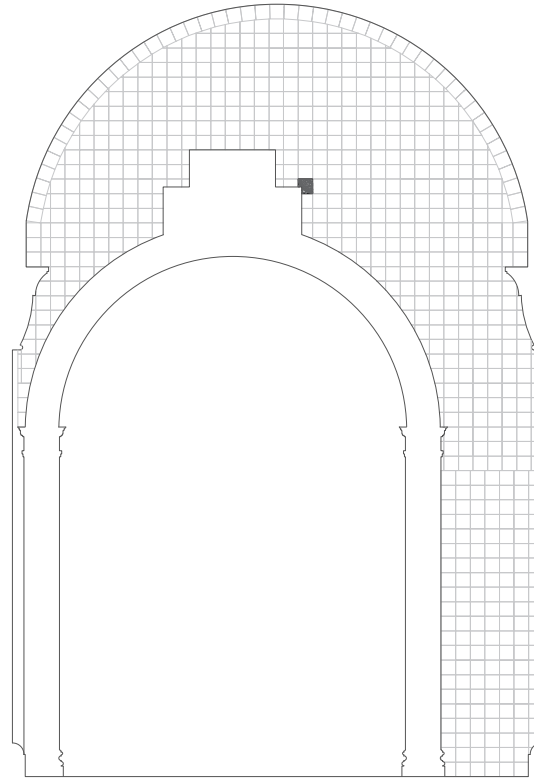
Padrão 25
4 exemplares



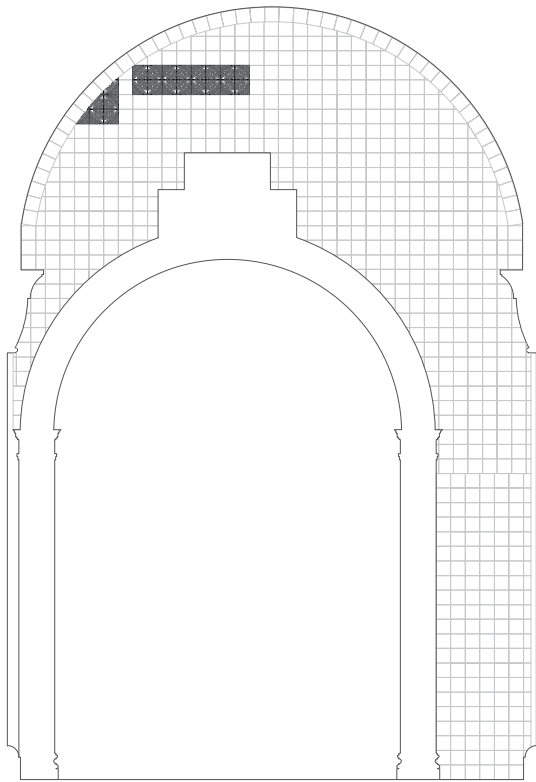
Padrão 26
8 exemplares



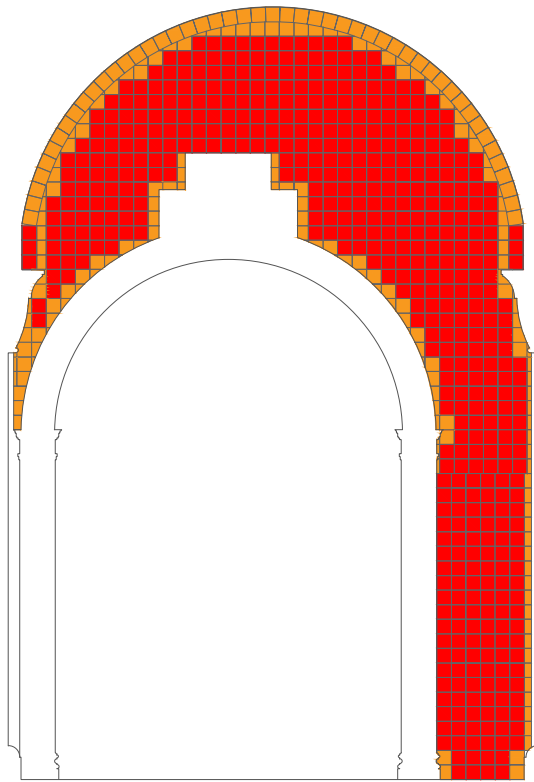
Padrão 28
102 exemplares



Padrão 29
1 exemplar



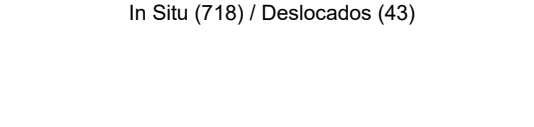
Padrão 30
25 exemplares



Inteiros (536) / Partidos (225)



Padrão 31
205 exemplares



In Situ (718) / Deslocados (43)

A razão para isto é que apesar de existirem informações sobre as profundas alterações que todos eles tiveram nas obras da década de 40 do século XX, existe a probabilidade de os azulejos ali existentes serem baseados em painéis que se conservassem nos respectivos lugares, ou pelo menos, que se tenham reutilizado azulejos que estivessem nos respectivos altares. Inclui-se no exemplo do túmulo do Bispo Vasco Rodrigues existe a possibilidade de terem reutilizado os azulejos que se encontravam nesse local. Essa situação não se verifica no altar de Nossa Senhora da Conceição, pois originalmente era o arco que daria acesso à zona do claustro, tendo sido entaipado e criado no contexto dessas obras, ou seja, sabe-se que todos os azulejos que se encontram em torno do retábulo foram colocados de forma completamente inventiva em meados do século passado. Por este motivo optou-se deliberadamente por não se incluírem no respectivo estudo.

Na relação entre os azulejos seccionados, 225 no total, para os restantes 536, não se verificou nenhum caso de particular interesse, tratando-se todos eles de peças que estão junto aos elementos arquitectónicos pré-existentes, e como tal, tiveram de ser recortados para se poderem encaixar nos respectivos lugares.

O tema dos azulejos que estão fora dos seus locais originais é de mais complexa análise, foram identificados 43 exemplares que apresentam sinais de estarem, provavelmente, fora dos seus respectivos lugares. O primeiro caso, e talvez o mais flagrante, são duas fiadas que se encontram sobre o capitel do lado direito, utilizando o padrão 06 num local onde era altamente provável que tivesse o padrão 04 de forma a dar seguimento a toda a restante quadrícula. Da mesma forma, no tapete que se encontra do lado direito do arco central, e que utiliza o padrão 28, apresenta um exemplar do padrão 29 colocado de forma a substituir um azulejo que já tenha desaparecido. De mais difícil explicação são as várias quadras, que estão colocada de forma aparentemente aleatória, do lado esquerdo e por cima do arco central. Estes azulejos não aparentam ter nenhuma coerência decorativa, nem estabelecem nenhuma relação entre ambos, pelo que deve-se colocar a possibilidade de já terem sofrido diversas adulterações ao longo do tempo.



CAPÍTULO VI - CONCLUSÕES

O património, ou pelo menos a sua definição, consiste na manifestação cultural, tanto material, como imaterial, que caracteriza um determinado povo. Esta relação simbiótica é expressa pelo facto da criação e transformação da matéria ser conseguida através da manifestação espiritual do seu criador, da mesma forma, que a relação metafísica que existe entre todos os indivíduos de uma nação, é expressa através da matéria. Esta construção de património acontece continuamente, transformando-se, evoluindo, e às vezes dissolvendo-se, seguindo inseparavelmente do seu povo, da sua nação, do seu estado, ou ainda, do seu reinado.

Neste sentido o património não se restringe ao acto de criar algo, mas tem de ser inevitavelmente também o seu estudo, compreensão e divulgação. Esse processo de investigação para ser frutífero deve compreender a relação que existe entre as várias manifestações culturais e patrimoniais, para numa segunda fase se poder centralizar num determinado objecto.

A Arquitectura, vulgarmente atribuída como sendo a primeira das sete artes clássicas, distingue-se das demais pelo facto de ser a única que forçosamente tem de ter um cariz prático e utilitário. Revela-se também distinta pelo facto de ser a única que pode abrigar no seu interior todas as restantes artes, compondo-se desta forma, de um necessário equilíbrio entre as diferentes expressões que a constituem.

O contexto geográfico é um dos elementos que mais a caracteriza, sendo que a necessária adaptação aos elementos naturais e climatéricos, permite que a arquitectura adapte no seu interior distintos elementos materiais e artísticos para tornar a vivência humana mais confortável. Alguns elementos arquitectónicos ganham particular aceitação, expandindo-se para além das fronteiras e contextos naturais, sendo possível registar a sua aplicação em todo o continente europeu. O azulejo é um desses exemplos, apesar de ter tido uma aplicação mais visível, e continuada, na zona mediterrânica, é possível encontrar produção e aplicação desde a zona mais sul de Itália até ao extremo norte de Inglaterra.

A utilização do azulejo foi especialmente utilizada em países como Itália, Espanha e Portugal, sendo que no último caso teve uma aceitação de tal ordem que se tornou num dos símbolos mais característicos da arquitectura. Com a sua chegada nos finais do século XV, ainda que resumida a locais como o Paço de Sintra, Paço Real de Évora ou Paço dos Henriques em Beja, teve uma considerável expansão durante a centúria seguinte e alargou-se a vários edifícios tanto de contexto religioso como civil.



Fig. 367: Capela do Santíssimo Sacramento da Sé Velha de Coimbra.

Fig. 368: Conjunto de quatro quadras do Padrão 24 que se encontram aplicadas no Real Alcazar de Sevilha

Durante este período foi registada uma grande variedade de técnicas aplicadas, começando pela corda-seca, passando para a aresta, azulejos de relevo, esgrafitados e finalmente a majólica que se estabeleceu de forma permanente, sendo utilizada até à actualidade. Esta variedade técnica foi acompanhada por várias mudanças estilísticas e decorativas, tendo existido uma clara preferência pelos motivos islâmicos nos primeiros anos de 1500, mudando rapidamente para as temáticas renascentistas, e terminando nos painéis de grotescos que anunciavam a chegada de uma estética proto-barroca.

Esta variedade técnica e estilística resultou numa forma de aplicação variada e num processo de adaptação do azulejo à arquitectura que se foi expandindo até atingir o seu auge no caso da Sé Velha de Coimbra. Através das obras do Bispo D. Jorge de Almeida, entre 1483 e 1542, foi realizado um vasto conjunto de intervenções para modernizar e embelezar todo o espaço. Um dos elementos que ganhou especial destaque neste conjunto de intervenções foi a utilização do azulejo, o qual, foram aplicados dezenas de milhares de peças de forma a cobrir quase totalmente o interior do espaço religioso.

As vastas quantidades de azulejos aplicados na Sé Velha de Coimbra transformaram a espacialidade, criando-se assim um conjunto de cor, decoração e reflexão de luz que criava uma sensação completamente distinta de todas as outras catedrais existentes na época. Infelizmente este conjunto foi severamente afectado com as obras de “restauro” de 1900, tendo-se nessa época removido quase 2/3 dos azulejos existentes, a pretexto de “devolver o aspecto românico original”. Esta delapidação significou uma perda de identidade, e um desmantelamento de um conjunto decorativo que estava estruturado de forma coerente, tornando-se assim em algo desmembrado.

Perante a enorme riqueza que este conjunto representa, bem como a singularidade da sua aplicação no panorama nacional, a presente investigação propôs-se fazer um inventário profundo de todos os azulejos que ainda se conservam, e ainda lançar algumas propostas interpretativas sobre os mesmos. Esta inventariação tem como objectivo principal, criar uma base de estudo sólida sobre o património azulejar existente na Sé Velha de Coimbra, bem como, colmatar uma falha que existe no levantamento dos azulejos que ainda se conservam, para assim se poder, numa futura investigação, estudar a fundo as complexas intenções decorativas que caracterizam este espaço.

De forma a se poder ter uma análise o mais completa possível do conjunto azulejar, e tendo em conta os milhares de azulejos que foram dispersos durante o século anterior, fez-se numa primeira fase uma catalogação tanto dos padrões que ainda se conservam *in situ*, como dos que estão reaproveitados noutros locais. Esta metodologia permitiu atingir uma inventariação de 36 padrões ainda aplicados no local de estudo, 13 que já só foram registados em locais dispersos, e não se devendo excluir a possibilidade de terem existido ainda mais. Posteriormente a esta inventariação foi criado um esquema que organizasse todos estes padrões por temas decorativos e estilos arquitectónicos, foi possível concluir a existência de uma grande diversidade de temas aplicados na Sé Velha de Coimbra. Foram registados azulejos que têm uma temática assumidamente islâmica, outros que já apresentam influências cristãs, vulgarmente denominados de mudéjar, registaram-se ainda alguns motivos góticos, sendo que o maior grupo é caracterizado por utilizar temas renascentistas. Se por um lado é verdade que durante os primeiros anos do século XVI houve de facto uma utilização e uma incorporação de diversas influências no panorama artístico, também é igualmente constatável que o local de estudo apresenta uma invulgar diversidade, tornando-se assim num exemplo de uma decoração muito ecléctica. Apesar desta diversidade decorativa, foi também constatável a maior tendência para motivos renascentistas, registando um total de 29 padrões dos 49 registados no total. Esta constatação reforça a problemática que existe em torno da datação da encomenda dos azulejos, da qual Virgílio Correia associou o documento de 1503 à Sé Velha de Coimbra, data que parece ser demasiado cedo para esta utilização dos temas renascentistas de forma tão assumida.

A análise à padronagem aplicada no local de estudo não se restringiu à sua inventariação, de tal forma que se procuraram estudar e registar os locais em território nacional que ainda conservam azulejos que partilhem dos mesmos motivos decorativos. Esta busca por edifícios em que tenham sido aplicados os mesmos padrões que a Sé Velha não pretende ser uma catalogação detalhada de todos os locais, mas antes uma mostragem, o mais precisa quanto se conseguiu realizar, de forma que se tenha uma noção da dispersão dos respectivos padrões. Essa inventariação permitiu chegar a algumas conclusões como o facto dos padrões 02, 04, 10 e 19, terem tido uma grande aceitação em território nacional, tendo sido registados um pouco por todo o país e aplicados tanto em contexto religioso, como civil. Em oposição os padrões 32 e 34, apenas foram registados ou no local de estudo, ou guardados em algum museu nacional, o que



levanta a possibilidade de apenas terem sido originalmente aplicados no local de estudo. Da mesma análise, concluiu-se excluir a possibilidade de existirem padrões que tenham sido realizados intencionalmente para a Sé Velha de Coimbra, algo que se justifica tanto pelo facto de se terem encontrado azulejos similares noutros locais, ou ainda, por se terem registado os mesmos padrões em cidades como Sevilha.

Apesar da enorme quantidade de azulejos removidos, destruídos e dispersos durante as várias campanhas arquitectónicas que se registaram durante a primeira metade do século XX na Sé Velha de Coimbra, ainda existe uma grande quantidade de exemplares que se conservam no interior do templo. De forma a poder fazer um levantamento dos painéis azulejares que seja tanto um registo preciso, como um elemento de trabalho que permitisse a sua interpretação, foi criado um método de registo que consiste na atribuição de uma layer distinta a cada padrão e seguidamente ir colocando cada “azulejo” em desenho de forma a conseguir representar a integridade dos painéis. Para que o resultado fosse o mais preciso possível, os azulejos foram representados nas suas exactas posições, ou seja, elementos que se encontravam fora do seu local original, ou seccionados, ou colocados na posição errada, foram representados exactamente dessa forma.

Isto permitiu criar uma base gráfica bastante precisa de todos os painéis, bem como uma enumeração de todos os 13824 azulejos, e ainda ter um conjunto de desenhos que permitem desconstruir cada um dos painéis nos seus diferentes padrões, possibilitando perceber as diferentes estruturas decorativas. Outra das grandes vantagens deste método de trabalho é que permite ser uma ferramenta de inventariação, registo e estudo, não apenas da Sé Velha de Coimbra, mas como de qualquer edifício que contenha azulejos. Em última análise, pode-se ainda utilizar esta metodologia para comparar a aplicação dos mesmos padrões em distintos locais, permitindo assim criar uma base de dados que ajude no estudo da aplicação azulejar em contexto arquitectónico.

Através desta metodologia foram representados os 15 painéis que se encontram no local de estudo, tendo-se incluindo não apenas as aplicações parietais, mas também pavimentos e coberturas. Cada um dos painéis foi posteriormente desconstruído colocando-se em evidência a posição que cada padrão ocupa respectivamente.

Fig. 369: Exemplares de padrões que existiam na Sé Velha de Coimbra, mas que actualmente já não se conservam *in situ*.

Desta forma foi possível registar alguns elementos comuns entre todos eles, como é o caso da utilização dos padrões 04, 35 e 36 enquanto elementos estruturantes, organizando as suas respectivas composições. Foi ainda possível entender que certos padrões, como é o caso do 33, foram utilizados com funções muito específicas, demonstrando assim um perfeito entendimento dos seus elementos decorativos por parte dos ladrilhadores. Também foram levantadas algumas dúvidas sobre a forma como, por exemplo, os padrões 16 e 27 estavam aplicados, visto que apenas se registou um exemplar de cada um deles. Foram ainda registados padrões, como é exemplo o 19, que foram utilizados de forma muito versátil, tendo sido aplicados tanto como tapete, cercadura, quadra ou em grelha. O caso concreto da Capela de São Pedro, torna-se um exemplo particularmente interessante neste tema, pelo facto de utilizar quadras dos padrões 23 e 24 de forma irregular, levantando assim a possibilidade de ter existido uma intenção de criar um ritmo decorativo, sem se ter tido atenção às diferenças decorativas entre ambos. Tão importante como registar e entender o que existe, é também perceber o que terá existido através dos azulejos que ainda se conservam. Dois exemplos fulcrais são os casos dos padrões 01 e 03, dos quais foram registados escassos exemplares e aplicados de forma completamente dispersa, indicando assim que se tratam de reaproveitamentos, e levantando a possibilidade de ter existido um conjunto azulejar anterior àquele que actualmente se conserva.

Outro tema que foi abordado consistiu na relação entre a composição azulejar e a simulação de elementos arquitectónicos. Os dois primeiros exemplos são os painéis que se encontram no primeiro tramo da nave lateral esquerda, onde foram representadas portas tardo-góticas, uma em ogiva, outra com arco trilobado, tendo-se tido um grande cuidado na sua construção e no qual inclusive se chegou ao detalhe de se representarem degraus. No caso do primeiro painel, esse conceito de simulação arquitectónica é elevado ao ponto de simular diferentes fases construtivas, algo conseguido através da aplicação de quadras do padrão 24 que criam a ideia de “medalhões” tipicamente renascentistas, elementos esses que se encontravam nas portas exteriores da catedral. No caso da Porta Especiosa existe uma mistura entre a simulação de um cruzeiro, algo conseguido através do padrão 14, e a utilização de uma moldura composta por diferentes fiadas que utilizam vários padrões de forma a reforçar, e acentuar, o arco de volta perfeita que circunscreve. A imitação, e simulação, de elementos arquitectónicos existentes no espaço da igreja alargou-se também ao caso do túmulo de D. Egas Fafes e Altar de Santa Clara que têm as suas coberturas cobertas por azulejos que simulam o tecto em caixotões da sacristia.

Este processo de interpretação dos elementos decorativos, e da forma como os azulejos estão aplicados, necessitaria de uma análise completa na qual se faria um estudo comparativo com outros edifícios que tenham azulejos similares. O caso do território no qual a cidade de Coimbra está inserida é particularmente frutífero tendo-se registado ao longo deste estudo casos como a Igreja de Santa Maria do Castelo em Montemor-o-Velho, o Mosteiro de Santa Clara-a-Velha, bem como o de Santa Clara-a-Nova, ou ainda o Fontanário de Góis que conservam azulejos iguais entre si, bem como formas de aplicação igualmente semelhantes. Este estudo, no entanto, torna-se mais complexo do que uma mera comparação visual entre ambos, visto terem sido recolhidas informações contraditórias sobre a autenticidade de algumas destas aplicações. É preciso igualmente ter em conta que no caso da Sé Velha de Coimbra está-se perante um lugar que conserva azulejos que foram aplicados há quase 500 anos, o que naturalmente implica adulterações aos painéis originais, tendo algumas delas sido identificadas ao longo deste estudo. Levanta-se ainda o problema da comparação entre as aplicações nacionais com as que se encontram em território espanhol, nomeadamente Sevilha, Granada e Valência, existindo certamente semelhanças e diferenças entre ambos.

Perante esta complexidade, bem como a necessidade de estudar cada um destes locais a fundo, e ainda as suas respectivas fases construtivas, esta investigação optou por não se alargar, correndo o risco de se dispersar, conservando-se assim nos seus objectivos principais. Torna-se imperativa a necessidade de um estudo que determine a forma como o azulejo foi interpretado na Sé Velha de Coimbra, que influências existiram, bem como que intenções artísticas foram tomadas de forma a distinguir este espaço dos demais, existindo assim a intenção de continuar futuramente este estudo para tentar resolver algumas destas questões.



Pater noster, qui es in cælis:
sanctificétur nomen tuum;
advéniat regnum tuum; fiat volúntas tua sicut in cælo, et in terra.
Panem nostrum cotidiánum da nobis hódie;
et dimítte nobis débita nostra,
sicut et nos dimíttimus debitóribus nostris;
et ne nos indúcas in tentatiónem;
sed líbera nos a malo.

Ad Aeternum Helena, Luísa, Conceição

DEDICATÓRIA

As palavras, forma primordial para a partilha e transmissão de ideias, pensamentos e sentimentos ganharam um carácter intemporal através da invenção da escrita. Essa invenção permitiu imortalizar acontecimentos, pessoas e momentos, tanto os passageiros, como aqueles que se arrastaram no tempo.

Nesta perspectiva, e utilizando as potencialidades tanto da palavra, como da escrita, deixo permanentemente assinalado o agradecimento por todo o apoio incondicional, imutável e inquestionável que tive da Carolina. Atitude essa que se alastrou à capacidade de incentivar, de criar prazos, de se deslocar por esse país fora, por estar sempre de máquina fotográfica na mão para registar estas pequenas placas cerâmicas vidradas que tanta energia e força requereram da minha parte. Mas mais do que tudo isso, pelo simples facto de estar presente, de através do seu olhar conseguir dar cor ao mundo, mesmo nos dias em que o meu cansaço físico e psicológico, tornavam tudo cinzento.

Por tudo isso, e por tudo mais que esta invenção maravilhosa que o ser humano chamou de escrita, ainda não consegue transmitir, lhe dedico todo este trabalho.

AGRADECIMENTOS

O desenvolvimento deste trabalho, com todas as suas dificuldades e percalços, foi sendo sempre realizado com a companhia, dedicação, solidariedade e espírito de amizade do meu pai, e irmãos, a quem presto um profundo agradecimento por toda a ajuda.

A orientação fornecida pelos professores Maria do Céu Tereno e João Rocha revelou-se como determinante para o produto final desta investigação. Desde as incontáveis conversas, discussão sobre as diferentes abordagens que o trabalho poderia ter seguido, até questões estéticas, ou ainda a muito conhecimento que me foi transmitido, é algo sem o qual não poderia ter abdicado.

Ao Victor Rafael de Sousa que me acompanhou em várias visitas, bem como ajudou-me a identificar inúmeros azulejos perdidos por esse país fora, e sem o qual teria sido impossível ter realizado um levantamento dos casos similares conforme foi feito.

Gostaria também de agradecer ao Joel Sabino e à Raquel Misarela pela forma como fui acolhido na Sé Velha de Coimbra, pelo acesso a tantos espaços que normalmente estão encerrados, pelo envio de fotos, pela ajuda, partilha de informação e colaboração. Da mesma forma preto agradecimento à doutora Eunice do Instituto de Arqueologia da Universidade de Coimbra que me deu acesso incondicional aos espaços do Palácio Sub-Ripas, bem como pelo envio de fotografias de alguns azulejos.

Agradeço ainda a todos aqueles que me acompanharam ao longo deste percurso, pessoas com a Joana, Laura, Marc, Hugo, Pedro, Carina, Margarida, Guilherme, João entre tantos outros com o qual todos os dias do meu percurso académico partilhei alegrias, tristezas, dificuldades e conquistas. Mesmo estando longe, em terras costeiras, a amizade eterna do Miguel, Inês e Rúben foram pilares fundamentais para ter chegado onde cheguei.

FIGURAS E RESPECTIVAS FONTES

METODOLOGIA

Fig. 6: Consultado no dia 04.07.2022 na página: tinyurl.com/2s3t4vmp
Fig. 7: Consultado no dia 04.07.2022 na página: tinyurl.com/2p8784d7
Fig. 8: Consultado no dia 04.07.2022 na página: tinyurl.com/hcz7c7h4
Fig. 10: Consultado no dia 04.07.2022 na página: tinyurl.com/5862ypm7

ESTADO DA ARTE

Fig. 14, 15: Consultado no dia 05.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/2p96k6wv>
Fig. 16: Consultado no dia 05.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/bhnrmeqd>
Fig. 17: Consultado no dia 05.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/yc86psce>
Fig. 18: Consultado no dia 05.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/3ynuzmre>
Fig. 19: Consultado no dia 05.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/2cjdxfchn>
Fig. 20: Consultado no dia 30.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/ysarauz9>
Fig. 21: Consultado no dia 05.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/hk8u6b9n>
Fig. 22: Consultado no dia 05.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/3rmumf9j>
Fig. 23: Consultado no dia 05.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/bdd4f2en>
Fig. 24: Consultado no dia 05.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/2ptz7dyh>
Fig. 25: Consultado no dia 05.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/yu87psfk>
Fig. 26: Consultado no dia 05.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/263r2wn4>
Fig. 27: Consultado no dia 05.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/2aannutb>
Fig. 28: Consultado no dia 05.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/4x3awshp>
Fig. 29: Consultado no dia 05.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/3t789yzu>
Fig. 30: Consultado no dia 05.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/2p8kbzz5>
Fig. 31: Consultado no dia 05.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/yc875cty>
Fig. 32: Consultado no dia 05.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/mpwar8fs>
Fig. 33: Consultado no dia 05.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/yckw3smw>
Fig. 34: Consultado no dia 05.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/5n79t3pa>
Fig. 35: Consultado no dia 05.07.2022 na página: purl.pt/6384
Fig. 37: Consultado no dia 05.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/2p8xhnzn>
Fig. 38: Consultado no dia 30.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/2vyd2xmu>
Fig. 39: Consultado no dia 05.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/y3vesmdx>
Fig. 40: Consultado no dia 05.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/2p9dbsyt>

CONTEXTO POLÍTICO E SOCIAL

Fig. 42: Consultado no dia 31.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/2xcw4bk6>
Fig. 43: Consultado no dia 17.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/5ad5vzjx>
Fig. 44: Consultado no dia 31.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/3bw2fb6h>
Fig. 45: Consultado no dia 01.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/4abuyacj>
Fig. 46: Consultado no dia 17.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/284rk925>
Fig. 47: Consultado no dia 17.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/cz6cp2cs>
Fig. 48: Consultado no dia 17.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/ysftxe3z>
Fig. 49: Consultado no dia 01.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/2bymwu7x>
Fig. 50: Consultado no dia 04.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/25ejdk6s>

POLÍTICA DE PRESERVAÇÃO E CADASTRO DO ESPÓLIO AZULEJAR

Fig. 52: Consultado no dia 22.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/2dx3zy4m>
Fig. 53: (da esquerda para a direita) Consultado no dia 03.08.2022 na página: <https://famportugal.pt/>; “800 Anos de História do Azulejo”, Museu Berardo Estremoz, Gráfica Maia Douro, Maia, pag. 258-261; Consultado no dia 03.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/sdt6jy3d>;
Fig. 54: Consultado no dia 03.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/2ss5cx8x>
Fig. 55: Consultado no dia 03.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/ntr8ehcj>
Fig. 56: Consultado no dia 03.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/2p8ha2th>
Fig. 57: Consultado no dia 03.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/3yj2t3wp>
Fig. 58: Consultado no dia 03.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/bdmuc9rh>

AZULEJARIA NA ARQUITECTURA

Fig. 60: Consultado no dia 04.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/2p93ex4j>

AZULEJARIA NA ARQUITECTURA PORTUGUESA

Fig. 66: Consultado no dia 10.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/mr35j2wm>
Fig. 74: Consultado no dia 10.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/2cm2bwe8>
Fig. 75: Consultado no dia 10.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/2p8p7vsb>
Fig. 76: Consultado no dia 10.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/4c28mp35>

Todas as fotografias que não se encontrem aqui assinaladas ou são de autoria própria, ou têm o seu autor referido na respectiva legenda.

Todos os links foram encurtados utilizando a aplicação "tinyurl" de forma a facilitar a sua consulta por parte do leitor.

Fig. 78: Consultado no dia 10.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/yckzv8kt>
Fig. 81: Consultado no dia 10.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/mpm555ey>
Fig. 82: Consultado no dia 10.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/23u6b49s>
Fig. 84: Consultado no dia 10.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/yea7urfn>
Fig. 95: Consultado no dia 12.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/mhs3bjay>
Fig. 96: Consultado no dia 12.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/yea7urfn>
Fig. 97: Consultado no dia 12.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/mkawzb5v>
Fig. 104: Consultado no dia 23.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/2prryxms>
Fig. 105: Consultado no dia 23.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/3kbp2nh9>
Fig. 112: Consultado no dia 10. 10.2022 na página: <https://tinyurl.com/ycxav7m7>
Fig. 124: Consultado no dia 06. 10.2022 na página: <https://tinyurl.com/mr2wj5v3>
Fig. 125: Consultado no dia 06. 10.2022 na página: <https://tinyurl.com/29n29tzz>
Fig. 126: Consultado no dia 06. 10.2022 na página: <https://tinyurl.com/yvzjs3dm>
Fig. 127: Consultado no dia 06. 10.2022 na página: <https://tinyurl.com/369y8drn>
Fig. 129: Consultado no dia 10. 10.2022 na página: <https://tinyurl.com/yrh69eb6>
Fig. 130: Consultado no dia 10. 10.2022 na página: <https://tinyurl.com/2p8hks3p>
Fig. 131: Consultado no dia 10. 10.2022 na página: <https://tinyurl.com/336jmhmf>

PARTICULARIDADES DO REVESTIMENTO AZULEJAR NA ARQUITECTURA

Fig. 134: Consultado no dia 23.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/mas6jcmm>
Fig. 135: Consultado no dia 09.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/2p9cu6nd>

O URBANISMO

Fig. 140: Consultado no dia 10.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/2fanrsx2>
Fig. 141: Consultado no dia 10.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/e8tfm7mb>
Fig. 142: Consultado no dia 10.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/3n5v66xn>
Fig. 142: Consultado no dia 10.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/3n5v66xn>

CAMPANHAS ARQUITECTÓNICAS

Fig. 146: Consultado no dia 11.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/2p87uy27>

Fig. 147: Consultado no dia 11.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/d23w337b>
Fig. 148: Consultado no dia 11.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/3unxdkp3>
Fig. 149: Consultado no dia 11.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/thvsetp2>
Fig. 150: Consultado no dia 06.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/yckx2t6k>
Fig. 151: Consultado no dia 11.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/mrxtpkz5>
Fig. 152: Consultado no dia 06.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/yckx2t6k>
Fig. 153: Consultado no dia 11.09.2022 na página: <https://am.uc.pt/item/67541>
Fig. 154: ARINTO, Agnès (2009) “Le Retable majeur de la Sé velha de Coimbra: et la polychromie dans le diocese de Coimbra à l'époque baroque. Aspects techniques et esthétiques”, Vol. II, p.24.
Fig. 155: Consultado no dia 11.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/yckx2t6k>
Fig. 157: Consultado no dia 11.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/yckx2t6k>
Fig. 158: Consultado no dia 12.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/mrxtpkz5>

ANÁLISE ESPACIAL

Fig. 164: Consultado no dia 13.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/24jhzphp>
Fig. 165: Consultado no dia 06.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/2s3kcyhx>
Fig. 166: Consultado no dia 12.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/3mmf8mhh8>

APLICAÇÃO AZULEJAR

Fig. 171: Consultado no dia 13.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/e3hz58bz>
Fig. 178: Consultado no dia 06.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/yckx2t6k>

DISPERSÃO DOS AZULEJOS REMOVIDOS

Fig. 194: Consultado no dia 14.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/mrx45hyf>
Fig. 196: Consultado no dia 14.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/5m86s2ha>
Fig. 198: Consultado no dia 14.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/2tcwjx7p>
Fig. 199: Consultado no dia 14.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/2s4f5kut>
Fig. 200: Consultado no dia 14.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/mr4deper>
Fig. 201: Consultado no dia 14.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/3rs6bkh6>
Fig. 202: Consultado no dia 14.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/5n6cb65c>
Fig. 203: Consultado no dia 14.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/yck9rp7c>

Fig. 204: Consultado no dia 14.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/2p8ny3ze>
Fig. 205: Consultado no dia 14.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/2p92va4z>
Fig. 206: Consultado no dia 14.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/4r2y34af>
Fig. 207: Consultado no dia 14.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/2nnb7tkc>
Fig. 208: Consultado no dia 14.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/yfat9e3u>
Fig. 209: Consultado no dia 14.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/yt8h9smw>
Fig. 210: Consultado no dia 14.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/4xc78ryb>
Fig. 211: Consultado no dia 14.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/yc7cep9b>
Fig. 212: Consultado no dia 14.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/2rjahhaz>
Fig. 213: Consultado no dia 14.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/366d9nax>
Fig. 214: Consultado no dia 14.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/mvuu3rtz>
Fig. 215: Consultado no dia 14.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/3bnj6esp>
Fig. 216: Consultado no dia 14.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/2p98rhca>
Fig. 217: Consultado no dia 14.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/38e79xz6>

DESCRIÇÃO DOS PADRÕES

Fig. 220: Consultado no dia 17.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/2t788yca>
Fig. 221: GONÇALVES Lúgia (2017) Azulejos e cerâmicas hispano-árabes na Região Autónoma da Madeira a partir de investigações arqueológicas. Em: "*Quotidiano do Açúcar. Território da Antiga Capitania de Machico*", Núcleo Museológico do Machico, Câmara Municipal Machico, pp.27-54
Fig. 225: Consultado no dia 02.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/mryvckuu>
Fig. 226: Consultado no dia 17.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/3vtt9wf5>
Fig. 227: Consultado no dia 17.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/mut8baj9>
Fig. 231: Consultado no dia 15.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/mwedumh8>
Fig. 234: Consultado no dia 15.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/4j3mva6t>
Fig. 238: Consultado no dia 21.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/mwedumh8>
Fig. 240: Consultado no dia 22.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/mwedumh8>
Fig. 245: Consultado no dia 19.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/2ktypc7n>
Fig. 247: Consultado no dia 19.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/3vmwm666>
Fig. 248: Consultado no dia 19.08.2022 na página: <https://tinyurl.com/2jc9jjyn>
Fig. 252: Consultado no dia 18.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/mmfzfes3>
Fig. 253: Consultado no dia 18.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/3vbwf5rn>
Fig. 263: Edição de imagem proveniente de: MONTEIRO, Florival (2001) “A Azulejaria do

Convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja”, Região de Turismo Planície Dourada, Gráfica Maiadouro, Maia.

Fig. 266: Edição de imagem proveniente de: TRINDADE, Rui (2007) “Revestimentos Cerâmicos Portugueses. Meados do século XIV à primeira metade do século XVI”, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Edições Colibri, Lisboa.

Fig. 274: Consultado no dia 19.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/mucdrbzz>
Fig. 276: Consultado no dia 19.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/ezcedve3>
Fig. 281: Consultado no dia 19.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/2x28fysk>
Fig. 286: Consultado no dia 19.09.2022 na página: <https://tinyurl.com/5fc2f2k8>
Fig. 295: Consultado no dia 23.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/26vnn5jc>
Fig. 296: Consultado no dia 23.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/2p9vsew7>
Fig. 297: Consultado no dia 17.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/mvzt8frv>
Fig. 298: Consultado no dia 22.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/kfsrm4wr>
Fig. 301: Consultado no dia 21.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/2yz4k7ej>
Fig. 304: Consultado no dia 22.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/4t7sc2sn>
Fig. 318: Consultado no dia 19.04.2022 na página: <https://tinyurl.com/4r2y34af>
Fig. 319: Consultado no dia 23.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/59pvdv4z>
Fig. 320: Consultado no dia 17.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/mr2urzbz>
Fig. 325: Consultado no dia 15.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/57bypwsz>
Fig. 326: Consultado no dia 15.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/2p9b9nay>
Fig. 327: Consultado no dia 14.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/4zmrp9uh>
Fig. 329: Consultado no dia 17.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/m39vxhjh>
Fig. 330: Consultado no dia 17.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/kktrwdmv>
Fig. 331: Consultado no dia 02.07.2022 na página: <https://tinyurl.com/mpht4nd6>
Fig. 332: Consultado no dia 23.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/3uhyec2t>
Fig. 333: Consultado no dia 23.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/2p8n82az>
Fig. 334: Consultado no dia 23.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/mp3mrzxf>
Fig. 337: Consultado no dia 21.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/4c57kd7u>
Fig. 338: Consultado no dia 21.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/3b59679r>
Fig. 343: Consultado no dia 23.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/5n8nrjzh>
Fig. 345: Consultado no dia 23.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/5fh7f663>
Fig. 347: Consultado no dia 22.06.2022 na página: <https://tinyurl.com/mppuhhpz>

BIBLIOGRAFIA

PUBLICAÇÕES

ALARCÃO, Adília, ALCOFORADO, Ana, PACHECO, António, ALVES, Fernanda, FERRÃO, Pedro, GOMES, Virgínia (2005) "*Roteiro Museu Nacional de Machado de Castro*", Instituto Português de Museus, Lisboa.

AMARAL, João (1961) "*Roteiro Ilustrado da Cidade de Lamego*", Tipografia Moderna, Lamego.

BORGES, Ana (2017) "*Azulejo. Coleção do Museu de Évora*", Direcção Regional de Cultura do Alentejo, Évora.

CALADO, Rafael (1986) "*Azulejo - 5 séculos de azulejo em Portugal*", Direcção dos Serviços de Filatelia, Lisboa.

CALADO, Rafael, MECO, José (1990) "*Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*", Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.

CÂMARA, Maria, CARVALHO, Rosário, PIRES, Isabel (2011) "*O azulejo no Montijo*", Câmara Municipal do Montijo, Divisão de Cultura, Bibliotecas e Turismo, Montijo.

CARVALHO, Rosário, SILVA, Libório (2017) "*Azulejos Maravilhas de Portugal*", Centro Atlântico, Fmalicão.

CHOAY, Françoise (2005) "*Património e Mundialização*", Casa do Sul Edições, Évora.

CHOAY, Françoise (2006) "*A Alegoria do Património*", Edições 70, Lisboa.

CONESA, Jaume, MÂNTUA, Ana (2005) "*Cores para a Arquitectura. Azulejaria Valenciana: século XIII ao século XX*", Museu Nacional do Azulejo, Facsimile Lda, Lisboa.

CORBACHO, Antonio Sancho (1953) "*La Ceramica Andaluza, Azulejos Sevillanos del Siglo XV*", Universidade de Sevilha, Sevilha.

CORREIA, Virgílio (1947) "*Inventário Artístico de Portugal - Cidade de Coimbra II*", Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa.

CORREIA, Vergílio (1956) "*Azulejos*", Livraria Gonçalves, Coimbra.

CRAVEIRO, Maria (2011) "*A Sé Velha de Coimbra*", Direcção Regional da Cultura do Centro, Coimbra.

DIAS, Pedro (1979) "*O Mudejarismo na Arte Coimbrã. Séculos XV e XVI*", Instituto de História da Arte, Universidade de Coimbra, Coimbra.

D.G.E.M.N. (1962) "*Sé Velha de Coimbra*", Ministerio das Obras Publicas, Empresa Industrial

Gráfica do Porto.

FLOR, Susana (2014) "*A Herança de Santos Simões, Novas Perspectivas para o Estudo da Azulejaria e da Cerâmica*", Colibri, Lisboa.

HAUPT, Albrecht (1924) "*A Architectura do Renascimento em Portugal*", Rodrigues & Cº, Livreiros-Editores

JOKILEHTO, Jukka (1999) "*A History of Architectural Conservation*", Elsevier, Burlington.

LE GAC, Agnès, ALCOFORADO, Ana (2003) "*Frei Cipriano da Cruz em Coimbra*", Capital Nacional da Cultura, Coimbra.

LOPES, Marco (2018) "*António Macedo Ramalho Ortigão e a Coleção de Azulejaria do Museu Municipal de Faro*", Município de Faro, Ideias Frescas-Design e Multimédia Lda, Faro.

MACHADO, João (1987) "*Azulejos do Hospital Termal das Caldas da Rainha, séculos XVI-XVIII*", Instituto Português do Património Cultural, Videocomp, Rio Maior.

MARTINS, Francisco (1980) "Subsídios para o Inventário Artístico dos Açores", Direcção Regional dos Assuntos Culturais, Hangra do Heroísmo.

MECO, José (1985) "*Azulejaria Portuguesa*", Bertrand, Lisboa.

MECO, José (1993) "*O Azulejo em Portugal*", Publicações Alfa, Lisboa.

MONTEIRO, Florival (2001) "*A Azulejaria do Convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja*", Região de Turismo Planície Dourada, Gráfica Maiadouro, Maia.

MONTEIRO, Miguel (2000) "*Indivíduos e Estruturas Sociais, Migrantes, Emigrantes e Brasileiros, Territórios, itinerários e trajectórias*" (1834-1926)", Edição de autor, Fafe.

NETO, José (2017) "*As Esposas de Cristo*", Prima Folia-Cooperativa Cultural, Várzea da Rainha Impressores, Óbidos.

PÊGO, Maria (1999) "*Guia do Museu Municipal D. Lopo de Almeida*", Câmara Municipal de Abrantes, Negócios-Artes Gráficas.

PEREIRA, João (1995) "*As Coleções do Museu Nacional do Azulejo*", Instituto Português de Museus, Sfera/Garzanti, Milão.

PEREIRA, João (2014) "*O Brilho das Cidades, A Rota do Azulejo*", AGIR-Produções Gráficas, Camarate.

PEREIRA, Paulo (1995) "*História da Arte Portuguesa*", Vol. 1, Círculo de Leitores, Porto.

PEREIRA, Paulo (2014) "*Arte Portuguesa: História Essencial*", Temas e Debates, Lisboa.

PINTO, Luís (1994) "*Azulejo e Arquitectura, Ensaio de um Arquitecto*", Banco Nacional de Crédito Imobiliário, Getecno, Lisboa.

QUEIROZ, Jorge, MANTEIGAS, Rita (2018) "*Tavira, patrimónios do mar*", Museu Municipal de Tavira, Textype-Artes Gráficas, Lisboa.

RACZYNSKI, Atanazy (1846) "*Les arts en Portugal. Lettres adressées a la société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents*", Libraires-Éditeurs, Paris.

RASTEIRO, Joaquim (1895) "*Quinta e Palacio da Bacalhôa em Azeitão, Inícios da Renascença em Portugal*", Comissão dos Monumentos Nacionaes, Imprensa Nacional, Lisboa.

RILEY, Noel (2004) "*Tile Art-A History of Decorative Ceramic Tiles*", Quantum Books, London.

SABO, Rioletta, FALCATO, Jorge (1998) "*Azulejos. Arte e História*", Edições Inapa, Lisboa.

SAMPAIO, Jorge, BOTHELHO, Cândida (2000) "*Casas Portuguesas e Brasileiras*", Inapa, Lisboa.

SANTOS, Reynaldo dos (1957) "*O Azulejo em Portugal*", Editorial Sul Limitada, Lisboa.

SIMÕES, João (1990) "*Azulejaria em Portugal nos Séculos XV e XVI*", Fundação Calouste Gulbenkian, Minerva do Comércio, Lisboa.

SIMÕES, João (1990) - "*Azulejaria em Portugal nos Séculos XVII*", Fundação Calouste Gulbenkian, Minerva do Comércio, Lisboa.

SIMÕES, João (2001) "*Estudos de azulejaria*", Imprensa Nacional, Casa da Moeda, Lisboa.

TRINDADE, Rui (2007) "*Revestimentos Cerâmicos Portugueses. Meados do século XIV à primeira metade do século XVI*", Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, Edições Colibri, Lisboa.

VASCONCELOS, António (1930) "*Sé Velha de Coimbra*", Vol. I, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra.

VASCONCELOS, António (1935) "*Sé Velha de Coimbra (Apontamentos para a sua história)*", Vol. II, Imprensa da Universidade de Coimbra.

VELOSO, António, ALMASQUÉ, Isabel (1991) - "*Azulejaria de Exterior em Portugal*", Inapa, Lisboa.

VIANA, Abel (1950) "*Azulejos quatrocentistas e quinhentistas do Museu Regional de Beja*", Câmara Municipal de Beja.

ARTIGOS

ALARCÃO, Jorge (1996) A Evolução urbanística de Coimbra: das origens a 1940. Em: "*Cadernos de Geografia. Actas do Primeiro Colóquio de Geografia de Coimbra*", Instituto de Estudos Geográficos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp.1-10.

AMORIM, Sandra (2003) Contributos para o Estudo do Azulejo Publicitário. Em: "Ciências e Técnicas do Património" I Série, Vol. 2, Revista da Faculdade de Letras Porto, 2003, pp. 783-801.

ARRUDA, Luísa (1995) Azulejaria nos Séculos XIX e XX. Em: "*História da Arte Portuguesa*", Edição Círculo de Leitores, Lisboa.

BARGÃO, André, FERREIRA, Sara (2017) Policromias e padrões - Azulejos de aresta e de corda-seca do Palácio dos Condes de Penafiel, Lisboa (séculos XV-XVI). Em: "*Arqueologia em Portugal. 2017-Estado da Questão*", Associação dos Arqueólogos Portugueses, Greca-Artes Gráficas, Amieira, pp.1781-1794.

BARROS, Luís, CARDOSO, Guilherme, GONZALEZ, António (2003) Primeira notícia do forno de S. António da Charneca - Barreiro. Em: "*Actas das 3ª Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval*", Jornadas de Cerâmica Medieval e Pós-Medieval Tondela, Câmara Municipal de Tondela, pp.295-307.

CALADO, Rafael (1998) Características do Azulejo em Portugal. Em: "*O Revestimento Cerâmico na Arquitectura em Portugal*", Editora Estar, Lisboa, pp.7-17.

CALADO, Rafael, FERNANDES, Isabel, OLIVEIRA, António (2001) Colecção de azulejaria do Museu de Alberto Sampaio: O núcleo Hispano-Mourisco. Em: "*III Congresso Histórico de Guimarães. D. Manuel e a sua época, 4ª Secção*", Câmara Municipal de Guimarães, pp.351-386.

CARVALHO, Cristina (2014) O Azulejo Publicitário: Evolução e Aspectos. Em: "*A Herança de Santos Simões. Novas Perspectivas para o Estudo da Azulejaria e da Cerâmica*", Biblioteca Nacional de Portugal, Edições Colibri, Lisboa, pp.263-285.

CARVALHO, Rosário, MANGUCCI, Celso (2018) Quem faz o quê: a produção de azulejos na época moderna (séculos XVI a XVIII). Em: "*ARTisON nª6*", Instituto de História de Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, pp.9-24.

CASIMIRO, Tânia, SEQUEIRA, João (2018) Dois conjuntos de azulejos Hispano-Mouriscos. O Tejo e a Igreja do Senhor da Boa Morte (século XVI). Em: "*Cira Arqueologia nª6*", Centro de Estudos Arqueológicos de Vila Franca de Xira, Câmara Municipal de Vila Franca de Xira, pp.243-253.

CAMPS, Josep (2008) Sobre la manera de fabricar la azulejería en manises durante los siglos XIV al

XVI. Em: “*El azulejo, evlución técnica del taller a la fábrica*”, Asociación de Ceramología, Alicante, pp.85-95.

COELHO, Catarina, GONÇALVES, José (2003) A Ermida do Espírito Santo (Sintra). Intervenção arqueológica realizada em 2001. Em: “*Revista Portuguesa de Arqueologia, Vol 6, Nº2*”, Direcção-Geral do Património Cultural, Frases Favoritas Lda, Coimbra, pp.521-544.

COENTRO, Susana, TRINDADE, Rui, MIRÃO, José (2013) Hispano-Moresque ceramic tiles from the Monastery of Santa Clara-a-Velha (Coimbra, Portugal). Em: “*Journal of Archaeological Science*”, Elsevier, pp.21-28.

CORREIA, Ana (2014) Uma Relação Fecunda: O Azulejo e a Arquitectura. Em: “*O Brilho das Cidades. A Rota do Azulejo*”, AGIR-Produções Gráficas, Camarate, pp.157-175.

COSTA, Vasco (2007) Património e Cidade: Mesa-redonda, Universidade de Évora, 2 de Dezembro de 2006. Em: “*Monumentos, nº26*”, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Lisboa, pp.198-219.

COSTA, Vasco (2007) O Sistema de Informação Técnica e Científica para o Património - SIPA. Em: “*Monumentos, nº26*”, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Lisboa, pp.250-253.

DAVID, Feliciano (2017) Abertura. Em: “*José Meco. Uma vida dedicada ao azulejo. Depoimentos em Homenagem*”, Amigos do Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, pp.5-7.

DIAS, Pedro (1994) Arquitectura Mudéjar Portuguesa: Tentativa de Sistematização. Em: “*Mare Liberum, nº8*”, Comissão Nacional para as comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, pp.49-90.

GARCÍA-PARDO, Rafael (2009) Arte e Arquitetura mourisca e mudéjar na Espanha medieval e na América. Em: “*I Encontro Estadual de Estudos Medievais*”, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Porto Alegre, pp.458-463.

GONÇALVES Lígia (2017) Azulejos e cerâmicas hispano-árabes na Região Autónoma da Madeira a partir de investigações arqueológicas. Em: “*Quotidiano do Açúcar. Território da Antiga Capitania de Machico*”, Núcleo Museológico do Machico, Câmara Municipal Machico, pp.27-54

GOULÃO, Maria (1986) Alguns problemas ligados ao emprego de azulejos "Mudéjares" em Portugal nos séculos XV e XVI. Em: “*Relaciones artísticas entre Portugal y España*”, Junta de Castilla Y Leon, Consejería de Educación y Cultura, Europa Artes Gráficas, Salamanca, pp.129-154.

HENRIQUES, Paulo (2007) O Museólogo. Em: “*João Miguel dos Santos Simões 1907-1972*”, Museu Nacional do Azulejo, Corlito, Setúbal, pp.183-196.

HENRIQUES, Paulo (2014) Investigação no Museu Nacional do Azulejo: Entre um projecto de centro de estudos e uma rede temática. Em: “*A Herança de Santos Simões. Novas Perspectivas para o Estudo da Azulejaria e da Cerâmica*”, Biblioteca Nacional de Portugal, Edições Colibri, Lisboa, pp.17-28.

LOBO, Rui (2000) Coimbra: evolução do espaço urbano. Em: “*Novos mapas para velhas cidades*”, Departamento de Arquitectura da Universidade de Coimbra, pp.27-34.

JORGE, José (2002) A Matéria do Património. Em: “*A Matéria do Património: Memórias e Identidades*”, Colibri, Lisboa, pp.11-17.

PAIS, Alexandre (2017) Palácio Nacional da Pena. Em: “*Azulejos, Maravilhas de Portugal*”, Centro Atlântico, Famalicão, pp.132-139.

PERALTA (2014) Pavimentos cerâmicos na pintura portuguesa do século XVI (1500-1550). Em: “*A Herança de Santos Simões. Novas Perspectivas para o Estudo da Azulejaria e da Cerâmica*”, Biblioteca Nacional de Portugal, Edições Colibri, Lisboa, pp.367-391.

PLEGUEZUELO, Alfonso (1992) Francisco Niculoso Pisano. Datos Arqueológicos. Em: “*Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza Annata LXXXVIII nº3-4*”, Museo Internazionale delle Ceramiche, Faenza, pp.171-191.

PLEGUEZUELO, Alfonso (2007) Santos Simões e a sua visão da Azulejaria Espanhola. Em:” *João Miguel dos Santos Simões 1907-1972*”, Museu Nacional do Azulejo, Corlito, Setúbal, pp.49-66.

PLEGUEZUELO, Alfonso (2014) Loza dorada de Sevilla en el siglo XVI: testimonios documentales, analíticos y materiales. Em: “*A Herança de Santos Simões. Novas Perspectivas para o Estudo da Azulejaria e da Cerâmica*”, Biblioteca Nacional de Portugal, Edições Colibri, Lisboa, pp.313-329.

PLEGUEZUELO, Alfonso (2020) Azulejos Españoles en la Colección Berardo. Em: “*800 Anos de História do Azulejo*”, Museu Berardo Estremoz, Gráfica Maia Douro, Maia, pp.19-218.

MACEDO, Marta (2006) A conquista do terceiro espaço: uma abordagem ao ensanche oitocentista de Coimbra. Em: “*Monumentos, nº25*”, Direcção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais, Lisboa, pp.122-129.

MANGUCCI, Celso (1996) Olarias de Louça e Azulejo da Freguesia de Santos-o-Velho: dos meados do século XVI aos meados do século XVIII. Em: “*Al-Madan*”, IIª Série, Nº5, Centro de Arqueologia de Almada, pp.155-168.

MANGUCCI, Celso (2015) O painel de azulejos de composição geométrica do núcleo arqueológico da Rua dos Correiros. Em: “*Uma cada pré-pombalina na baixa de Lisboaeta. Núcleo Arqueológico da Rua dos Correiros*”, Fundação Millennium BCP, Centro de História d’Áquém e

d’Além-Mar, Lisboa, pp.67-69.

MANGUCCI, Celso (2017) Convento de Nossa Senhora da Conceição, actual Museu Regional de Beja. Em: “*Azulejos, Maravilhas de Portugal*”, Centro Atlântico, Famalicão, pp.298-305.

MARGARIDO, Ana (1987) A morfologia urbana da “Alta” de Coimbra: Ensaio sobre o traçado da malha e sua evolução. Em: “*Cadernos de Geografia*”, Vol. 6, Instituto de Estudos Geográficos, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp.43-69.

MECO, José (2017) Palácio Nacional de Sintra. Em: “*Azulejos, Maravilhas de Portuga*”, Centro Atlântico, Famalicão, pp.140-149.

MIMOSO, João, PEREIRA, Sílvia, PAIS, Alexandre (2019) A comparison of the earliest faience tiles produced in Lisbon with earlier and later types. Em: “*Studies in Heritage Glazed Ceramics On the origin of majolica azulejos production in Portugal, Vol 1*”, Portuguese Foundation for Science and Technology, Divisão de Divulgação Científica e Técnica, Lisboa, pp.25-45.

MINGORANCE, Luis (2020) “*Aportaciones al estudio de la azulejería de la Ventana mudejar del Centro de Acogida al Turista. C/Boticas, nº4. Zafra. Descripción, estudio comparativo y conclusiones sobre la cronología*”, Asociación Niculoso Pisano, Sevilla.

NÓBREGA, Patrícia (2015) “*A 6ª exposição temporária - Azulejos, 1947, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa*”, International Conference - Glazed Ceramics in Architectural Heritage, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, Lisboa.

NÓBREGA, Patrícia (2017) “*As encomendas de azulejo mudéjar nos séculos XV e XVI: convergências e divergências na aplicação e ornamentação*”, AZLab#33 - Quem faz o quê: Processos Criativos em Azulejo

OLMO, Javier (2018) “*Niculoso Y Sevilla: una simbiosis perfecta*”, Asociación Niculoso Pisano, Sevilla.

RUIZ, José, PAREDES, Villada (2015) Decoración Arquitectónica. Em: “*Lisboa 1415 Ceuta, “História de duas Cidades*”, Câmara Municipal de Lisboa, Departamento de Património Cultural, Lisboa, pp.41-44.

SARMENTO, Ricardo (2021) Azulejos Sevillhanos inéditos do Paço Real de Évora. Em: “*Conimbriga Vol. LX*”, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, pp.247-288.

SEIXAS, Miguel (2014) Heráldica e Símbolos Coletivos. Em: “*O Brilho das Cidades. A Rota do Azulejo*”, AGIR-Produções Gráficas, Camarate, pp.185-194.

SERRÃO, Joaquim (2005) Portugal e Castela no séc. XV. Em: “*O Tempo histórico de D. João II nos 550 anos do seu nascimento*”, Academia Portuguesa da História, Lisboa, pp.13-30.

SIMÕES, João (1947) Considerações sobre a colecção de azulejaria do Museu Nacional de Arte Antiga. Em: “*Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga, vol. I, n.º 2*”, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, pp.86-95.

SOUSA, Vítor, OLIVEIRA, Rui (2019) Um Azulejo Valenciano de Finais do Século XV - Inícios do Século XVI na Quinta das Flores. Em: “*Al-Madan Online*”, II Série (22), Tomo 3, Centro de Arqueologia de Almada, pp.114-118.

SOUSA, Vítor, VALONGO, António (2021) Subsídios para o estudo da azulejaria Medieval em Portugal. Os exemplares das escavações arqueológicas da Rua do Arsenal, Lisboa. Em: “*MANTVA Nº 3*”, ARKATROS S.L, Madrid, pp.71-91.

VALDIVIESO, Maria (2005) Isabel la católica. Una princesa “Portuguesa”. Em: “*O Tempo histórico de D. João II nos 550 anos do seu nascimento*”, Academia Portuguesa da História, Lisboa, pp.31-56.

VELOSO, Maria (2006) D. Maurício, monge de Cluny, bispo de Coimbra, peregrino na Terra Santa. Em: “*Estudos em homenagem ao professor doutor José Marques*”, Volume IV, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, pp.125-135.

MONOGRAFIAS

AGHABAYLI, Aydan (2016) “*Geometric Patterns in Islamic Decoration, A Parametric envision of Portuguese and Azerbaijan Islamic Motifs*”, Dissertação de Mestrado em Arquitectura, Faculdade de Universidade de Lisboa.

ALMEIDA, Miguel, GONÇALVES, Filipe (2005) “*Sistema de galerias Subterrâneas de Coimbra*”, Relatório final de Arqueologia Preventiva, Dryas Arqueologia Lda, Coimbra.

ARAÚJO, Luís (2015) “*Alta de Coimbra: Evolução urbana e funcionalidades*”, relatório de Mestrado em Ensino de História e Geografia, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

ARINTO, Agnès (2009) “*Le Retable majeur de la Sé velha de Coimbra: et la polychromie dans le diocese de Coimbra à l'époque baroque. Aspects techniques et esthétiques*”, Dissertação de Doutoramento em Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia, Universidade Nova de Lisboa.

BELCHIOR, Lucília (2010) “*Karl Albrecht Haupt (1852-1932) e o 'Desenho de Viagem'. O registo dos monumentos nacionais*”, Tese de Doutoramento em História, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

BENTO, Carina (2009) *“Azulejaria da Coleção Berardo, Estudo, Criação de um Sistema de Inventário e Gestão da Coleção, e proposta de Museu Virtual”*, Dissertação de Mestrado em Museologia e Museografia, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa.

GOMES, Jim (2011) *“Exemplos da Azulejaria dos Séculos XVI e XVII, em Coimbra”*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, Turismo e Património Cultural, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

GONÇALVES, Lígia (2019) *“A Circulação do Azulejo e Outras Cerâmicas Mudéjares nos Territórios da Expansão Ibérica. Breve abordagem à Macaronésia e ao Novo Mundo”*. Dissertação de Mestrado em Estudos Regionais e Locais, Universidade da Madeira.

MANGUCCI, António (2020) *"História da Azulejaria Portuguesa, Iconografia e Retórica"*. Tese de Doutoramento em História da Arte, Universidade de Évora.

PONTES, Maria (2009) *"A Sé Velha de Coimbra: uma proposta de interpretação museológica"*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Património Cultural, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

ROCHA, Nisa (2015) *“Reflexo(s) do Porto: Processo para a Produção de um Guia do Azulejo na Cidade”*. Dissertação de Mestrado em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

SILVA, Heitor (2014) *“O fenómeno mudéjar no tardo-gótico alentejano”*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Medieval, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa.

SILVA, Mariana (2022) *"A azulejaria portuguesa do século XVIII: uma abordagem iconográfica"*. Dissertação de Mestrado em História da Arte e Património, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

VINAGRE, Maria (2019) *“O núcleo de azulejos da Coleção Marciano Azuaga”*, Relatório de Estágio no âmbito do Mestrado em História da Arte, Património e Cultura Visual, Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

CIBERGRAFIA

Assembleia da República (2014) “Decreto-Lei nº 164/2014, de 4 de Novembro”, consultado no dia 10 de Julho de 2021 em: <https://tinyurl.com/ycx3f28d>

Assembleia da República (2017) “Lei nº79/2017, de 18 de Agosto”, consultado no dia 15 de Junho de 2022 em: <https://tinyurl.com/pfvks3r3>

BARATTO, Romullo (2015) “Azulejo português é candidato à lista de Patrimônio da Humanidade”, consultado no dia 15 de Junho de 2022 em: <https://tinyurl.com/3vsfjrbe>

BRANDÃO, Lucas (2021) *“A história do azulejo portugueses”*, consultada no dia 17 de Maio de 2021 em: <https://tinyurl.com/27h47jb5>

CARVALHO, Rosário, PAIS, Alexandre (2013) “Az Infinitum - Sistema de Referência e Indexação de Azulejo”, consultado no dia 12 de Maio de 2021 em: <https://tinyurl.com/3zkjknak>

QUEIROZ, José (1907) “Cerâmica Portuguesa”, consultado no dia 16 de Junho de 2022 em: <https://purl.pt/6384>

RACZNSKI, Atanazy (1846) “Les Artes en Portugal: Lettres adressées a la société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents”, consultado no dia 16 de Junho de 2022 em: <https://purl.pt/6390>

“Az Infinitum”, consultado no dia 08 de Junho de 2021 em: <https://tinyurl.com/ytfbwxv5>

“Museu Nacional do Azulejo”, consultado no dia 10 de Junho de 2021 em: <https://tinyurl.com/59rbn63u>

“Azulejo português vai candidatar-se a Património da Humanidade”, consultado no dia 15 de Junho de 2022 em: <https://tinyurl.com/ydtbr767>

“Retablo Cerámico. Estudio y divulgación del patrimonio cerámico”, consultado no dia 17 de Junho de 2022 em: <https://tinyurl.com/2t788yca>

MatrizNet - Ficha de Inventário “42.1 MFTPJ”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/4br2anch>

MatrizNet - Ficha de Inventário “51.18 MFTPJ”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/4aav899w>

MatrizNet - Ficha de Inventário “108”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/2rc83b25>

MatrizNet - Ficha de Inventário “151/Ea”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/kbx3kw4k>

MatrizNet - Ficha de Inventário “153/Ea”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/3hzxwwsn>

MatrizNet - Ficha de Inventário “154/Ea”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/2p8ppns9>

MatrizNet - Ficha de Inventário “157/Ea”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/2wzmb3am>

MatrizNet - Ficha de Inventário “161/Ea”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/2p92uskv>

MatrizNet - Ficha de Inventário “168/Ea”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/yn46zjn4>

MatrizNet - Ficha de Inventário “169/Ea”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/4ycr5jmm>

MatrizNet - Ficha de Inventário “171/Ea”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/59e3rs4n>

MatrizNet - Ficha de Inventário “175/Ea”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/2f5ne54y>

MatrizNet - Ficha de Inventário “177/Ea”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/y6x3p4pk>

MatrizNet - Ficha de Inventário “594”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/2s4f5kut>

MatrizNet - Ficha de Inventário “595”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/38e79xz6>

MatrizNet - Ficha de Inventário “598”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/366d9nax>

MatrizNet - Ficha de Inventário “599”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/mvuu3rtz>

MatrizNet - Ficha de Inventário “600”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/3bnj6esp>

MatrizNet - Ficha de Inventário “601”, consultado no dia 14 de Julho de 2022 em: <https://tinyurl.com/2p8ny3ze>

MatrizNet - Ficha de Inventário “602”, consultado no dia 14 de Julho de 2022 em: <https://tinyurl.com/2p92va4z>

MatrizNet - Ficha de Inventário “603”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/4r2y34af>

MatrizNet - Ficha de Inventário “604”, consultado no dia 14 de Julho de 2022 em: <https://tinyurl.com/2nnb7tkc>

MatrizNet - Ficha de Inventário “605”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/yfat9e3u>

MatrizNet - Ficha de Inventário “606”, consultado no dia 14 de Julho de 2022 em: <https://tinyurl.com/yt8h9smw>

MatrizNet - Ficha de Inventário “607”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/2p98rhca>

MatrizNet - Ficha de Inventário “608”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/5n6cb65c>

MatrizNet - Ficha de Inventário “609”, consultado no dia 14 de Julho de 2022 em: <https://tinyurl.com/3rs6bkh6>

MatrizNet - Ficha de Inventário “998.1.28”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/47uz96kw>

MatrizNet - Ficha de Inventário “1300”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/2tcwjx7p>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MAS A 1”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/wmf9s9ewnq>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MAS A 4 (4)”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/25j346kt>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MAS A 5 (7)”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/593xpeb6>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MAS A 6”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/4d9tc844>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MAS A 11”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/4he84zdr>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MAS A 12”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/2bf4tm55>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MAS A 14”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/bddem6bz>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MAS A 17 (10)”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/2p8w72y6no>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MAS A 18 (8)”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/yz2xxn4n>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MAS A 23 (4)”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/45rtanud>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MAS A 24 (4)”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/3w2fz68z>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MAS A 27”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/mr486jrr>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MAS A 29 (3)”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/2p84kfbp>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MAS A 30”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/2s3a7cdj>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MAS A 31”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/2p9jyb4d>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MAS A 32”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/3znpwd8d>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MAS A 34”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/2589hwre>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MAS A 35 (6)”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/2hahc97m>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MAS A 55 (4)”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/4e3m6r25>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MAS A 59”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/4vvtte2z>

MatrizNet - Ficha de Inventário “ME 137”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/z6zzw2hr>

MatrizNet - Ficha de Inventário “ME 1633”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/yu42xshz>

MatrizNet - Ficha de Inventário “ME 1634/2”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/nhdc83ys>

MatrizNet - Ficha de Inventário “ME 1638”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/k2tmn7f7>

MatrizNet - Ficha de Inventário “ME 1640/2”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/2p8djhum>

MatrizNet - Ficha de Inventário “ME 1643”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/z4wzf927>

MatrizNet - Ficha de Inventário “ME 1645/1”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/4n46dwysno>

MatrizNet - Ficha de Inventário “ME 1649”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/22954csf>

MatrizNet - Ficha de Inventário “ME 1652”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/jwhsumv6>

MatrizNet - Ficha de Inventário “ME 1655/2”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/yvy637sm>

MatrizNet - Ficha de Inventário “ME 1657”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/4rvuyhxi>

MatrizNet - Ficha de Inventário “ME 1659”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/32zuwc4r>

MatrizNet - Ficha de Inventário “ME 1660”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/3vfwwt7n>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MNAz 12 AZ”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/5ctb2f79>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MNAz 41 AZ”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/y3jmr9j>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MNAz 64 AZ”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/zdpstb56>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MNAz 69 AZ”, consultado no dia 05 de Setembro de 2022 em: <https://tinyurl.com/ycx3f28d>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MNAz 73 AZ”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/fu2sx4p9>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MNAz 77 AZ”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/29bzfnp>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MNAz 79 AZ”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/4smwptab>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MNAz 83 AZ”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/n293cw66>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MNAz 85 AZ”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/5dne5b27>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MNAz 86 AZ”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/2v2ww2zt>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MNAz 99 AZ”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/25crw7pp>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MNAz 103 AZ”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/48y8emy3>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MNAz 105 AZ”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/bdd7ftw7>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MNAz 106 AZ”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/4phfbw8p>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MNAz 255 AZ”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/3yyjxes6>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MNAz 258 AZ”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/2cunk9cs>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MNAz 260 AZ”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/3nkc7f6z>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MNAz 262 AZ”, consultado no dia 28 de Junho de 2022 em: <https://tinyurl.com/yx5xsk94>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MNAz 291 AZ”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/2p86s2ke>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MNAz 507 AZ”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/2ktypc7n>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MNAz 4024 AZ”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/yckahjvd>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MNAz 4401 AZ”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/43smdpwy>

MatrizNet - Ficha de Inventário “MNAz 7162 AZ”, consultado no dia 19 de Abril de 2022 em: <https://tinyurl.com/ye254u5y>