

Jim Robert Puga Gomes

Exemplos da Azulejaria dos Séculos XVI e XVII, em Coimbra



Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra

Dissertação de Mestrado em História da Arte, Património e Turismo Cultural, especialidade em Azulejaria, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, sob a orientação do Professor Doutor António Filipe Pimentel.

2011

Índice:	Pag.
-Introdução	03
-Sé Velha de Coimbra	
Raízes Históricas de Coimbra e de Portugal	07
Azulejo Hispano-Mourisco	19
-Azulejo de Granada.	
-Azulejo de Valência.	
-Alicatado.	
-Corda Seca.	
-Azulejo de Aresta.	
-Desadornados.	
-Esgrafitados.	
-Relevados.	
Azulejaria Hispano-Mourica da Sé Velha de Coimbra	26
-Antigo Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra	
Descrição da Sacristia do antigo Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra	32
Azulejaria Renascentista em Portugal	41
-Azulejo em Técnica Majolica.	
-Composições em Xadrez.	
-Composições Enxaquetadas.	
-Composições Compósitas.	
-Azulejo de Padrão ou de Padronagem (1ª parte).	
Azulejaria renascentista do antigo Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra	54
-Colégio “Novo” de Santo Agostinho	
A Reforma dos Estudos em Coimbra e Edificação do Colégio de Santo Agostinho	70
Azulejaria utilizada em Portugal no Século XVII	81
-Azulejo de Padrão ou de Padronagem (2ª parte).	
-Painéis ornamentais ou “Brutescos”.	
-Painéis figurados do século XVII.	
-Frontais de Altar.	
-Composições Ornamentais de Albarradas.	
-Azulejo de “Figura Avulsa”.	
-Azulejo Figurativo Holandês.	
Azulejaria do Colégio de Santo Agostinho, do Século XVII	107
-Conclusão.	119
-Bibliografia.	126

-Introdução

A concepção deste trabalho tem como objectivo o estudo, a pesquisa e análise das tipologias e estilos azulejares utilizadas em Portugal nos séculos XVI e XVII. Grande parte desta Arte Azulejar está presente na cidade de Coimbra. A fim de facilitar a estrutura deste trabalho, proponho utilizar três edificações seculares como exemplo às matérias de azulejaria que irei abordar. De certo modo, existem edificações em que as suas soluções decorativas em arte azulejar bem representam determinadas épocas ou períodos da história da arte do azulejo. Ao analisar de forma sequenciada as três edificações, abordarei simultaneamente e também de forma sequenciada as diferentes matérias da história da arte azulejar. Assim sendo, escolho as seguintes edificações a pesquisar e analisar: Sé Velha de Coimbra, o antigo Mosteiro de Santa Cruz e o Colégio de Santo Agostinho. Conforme tenho vindo a referir, não é minha intenção fazer uma pesquisa exaustiva sobre a azulejaria de cada um dos edifícios em separado, mas sim apenas, aos revestimentos decorativos que possam servir como exemplos para os vários estilos e tipologias de azulejos que me proponho a abordar.

Os exemplos azulejares dos séculos XVI e XVII, existentes neste conjunto de edificações, correspondem à grande parte da história do azulejo em Portugal dos referidos séculos. No entanto, possivelmente abordarei alguma tipologia ou estilo azulejar que poderá não ter exemplo correspondente nas edificações escolhidas.

Sobre os vários painéis de azulejo que utilizarei como exemplo, pretendo saber quais os intervenientes, quais os seus objectivos, assim como os resultados conseguidos. No âmbito deste trabalho, estudarei as mais notórias influencias e os gostos estilísticos azulejares, outrora utilizados. Analisarei de forma rigorosa, as dimensões da arte azulejar em pormenor, para melhor conseguir pressionar e entender o estado actual dos antigos painéis. Sendo assim, torna-se da máxima importância encontrar e trabalhar as mais antigas fontes literárias que refiram ou contextualizem os exemplos que me proponho a analisar e pesquisar. O estudo das obras mais recentes, dos grandes autores e especialistas em azulejaria, torna-se também fundamental, pois trata-se de pesquisas aprofundadas, onde aflora, de

um modo geral, um consenso. Estes sérios contributos, além de transmitirem válidos conhecimentos, em alguns casos, indicam e sugerem os caminhos certos para uma rigorosa pesquisa. Durante esta parte processual do trabalho, decerto, encontrarei alguns parágrafos contendo informações vitais sobre os vários temas propostos. Alguns deles autênticas raridades difíceis de encontrar, outros de mais fácil acesso, mas que no entanto, informam de forma muito precisa, aspectos bastante importantes e elucidativos. Por estas razões julgo ser oportuno e aliciante expor esses parágrafos originais, para que o leitor possa ter o contacto directo com essas sintetizadas informações, “em primeira mão”. Pretendo entender, ao longo da pesquisa, os referentes físicos e temporais do azulejo, salientando a importância de alguns aspectos muito característicos desta fascinante Arte Decorativa.

Aspectos esses, mais intrínsecos e menos comentados, que muitas das vezes atingem os pontos fulcrais e mais esclarecedores desta arte altamente tecnológica.

No entendimento de que a Arte é uma dimensão original que caracteriza as sociedades que a produzem, acho antes de tudo oportuno, fazer um breve enquadramento histórico que introduza que transmita não só os aspectos da história sociopolítica das várias épocas, como também os aspectos da história dos próprios edifícios seleccionados para pesquisa.

Deste modo, escolho os seguintes temas como introduções histórico-culturais dos três edifícios que referem os exemplos azulejares:

-Sé Velha de Coimbra- Raízes Históricas de Coimbra e de Portugal. Pela importância deste testemunho histórico e cultural que é a edificação da Sé Velha de Coimbra;

-Antigo Mosteiro de Santa Cruz- Sacristia do Antigo Mosteiro de Santa Cruz. Neste caso a introdução temática é menos histórica e mais cultural. O espaço da Sacristia da Igreja de Santa Cruz foi, e ainda é um espaço onde a excelência estética é extremada. Ao longo dos tempos esta singular Sacristia foi várias vezes descrita por grandes autores nacionais e estrangeiros. É um espaço marcante para quem o visita. Visto eu ter um total acesso, tanto ao edifício como às diversas descrições literárias existentes, entendo oportuno realizar uma nova descrição pormenorizada actual, que possa também reunir o máximo da informação importante sobre este local, e que se encontra dispersa. Pretendo

deste modo salientar o ambiente artístico e de culto atingido neste espaço de Sacristia.

-Colégio de Santo Agostinho- A Reforma dos Estudos em Coimbra e Edificação do Colégio de Santo Agostinho. O colégio da “Sapiência” ou o colégio Novo de Santo Agostinho foi edificado para realização de estudos superiores. Este colégio surge de certo modo em sequência das dinâmicas actividades urbanizantes de Santa Cruz de Coimbra e o Reino de Portugal. Julgo ser apropriado aprofundar estas temáticas ligadas à reforma dos estudos realizada em Coimbra e à edificação dos vários colégios das diversas ordens religiosas, neste caso um colégio da ordem dos cruzios, o colégio da Sapiência. Estes três edifícios religiosos utilizaram, e presenteiam ainda, um prestigioso património azulejar, capaz de servir como valioso exemplo às matérias de azulejaria que abordarei.

Torna-se também essencial encontrar e conhecer as formas de interagir com a arte dos antigos azulejadores, pois é também esta, que nos informa e representa, tornando-se num testemunho reflector dos aspectos históricos, político-sociais, artísticos e metodológicos das nossas antigas sociedades.

Um outro aspecto que tenho a intenção de expor, é o facto das informações artísticas dos espaços referentes aos painéis de azulejo a analisar. Durante o trabalho de pesquisa terei acesso a diversos textos que referem os vários locais, valiosos relatos, actuais e de outros tempos, que contribuem bastante, para uma melhor compreensão dos revestimentos azulejares a abordar. Deste modo, pretendo reunir e anexar, essa informação que referencie os exemplos de estudo.

Este trabalho académico não consistirá somente na vasta pesquisa e análise das várias obras e documentos importantes. O processo exige sucessivas visitas aprofundadas aos locais e às edificações. Os registos de estudo e fotográficos dos painéis, permitem encontrar pormenores reveladores, e por vezes comprovativos, que ajudam em todo o desvendar da sua História. Englobará também este trabalho, diálogos com várias individualidades peritas em azulejaria, assim como reuniões de orientação, construtivas e esclarecedoras com o meu orientador de mestrado o senhor Professor Dr. António Filipe Pimentel.

Parte destes conteúdos, serão novos e reveladores para mim. É minha intenção

fazer um estudo de pesquisa que aborde de forma correcta, verdadeira e objectiva, não só os temas, como também os exemplos escolhidos. Um trabalho de final de mestrado capaz, que se consiga enquadrar na longa tradição do conhecimento que tem a Faculdade de Letras de Coimbra.

- Sé Velha de Coimbra

Raízes históricas da Sé Velha de Coimbra

Com uma localização natural repleta de ambientes e paisagens muito apreciadas, a futura região de Coimbra privilegiava-se de óptimos e potenciais recursos para o estabelecimento e fixação de pessoas ou comunidades. Os povos antigos fixaram-se nesta terra pelo seu vasto território circundante, assim como ao longo do curso ribeirinho do Mondego.

O topo da colina, na margem Norte do rio, era um local elevado, logo adicionava também qualidades estratégicas inerentes e foi ocupado desde os tempos primitivos, como indiciam os vestígios lá encontrados.

O rio, as férteis e vastas planícies “aluvionares”, os prados, assim como os bosques “Hercínicos” a montante, permitiam a sustentabilidade de núcleos sociais nesta região, o que tornava este local fortemente disputado e apetecido. Este facto contribuiu para algumas das características próprias e actuais da cidade de Coimbra. Fig 1.

O nome “Aeminium” é referido pelo povo celta, acantonado no cabeço sobranceiro ao rio, a cerca de 106 m. do nível médio das águas do mar. Este local acolheu um povoado, um castrejo muito significativo nas Idades do Ferro.

No entanto, foi com a chegada dos Romanos que se deu um maior desenvolvimento infra-estrutural da vida no local. O aumento do número de pessoas, os novos traçados urbanísticos, o Fórum, os monumentos públicos, edifícios administrativos e religiosos, tornaram-no o espaço emblemático da Grandeza política do império de Roma. Desenvolveram-se assim os valores culturais da civilização latina.¹ É sobre o domínio romano que “Aeminium” fica melhor documentada pelos autores clássicos. Situada na província Lusitânia, no “conventus iuridicus acallabitanus”, esta era servida e apoiada pela via militar da fachada peninsular ocidental. Aeminium detinha já qualidade de cidade. Em lápide dedicada a Constâncio Cloro pelos habitantes, esta é denominada “Civitas Aemiensis” Fig 2. Assim que a estrutura do poder imperial mostrou instabilidade, em consequência das invasões germânicas, as regiões de fronteira,



Fig. 1.
Fotografia de satélite,
MODIS Rapide Response
Project.



Fig. 2.
Lápide honorífica, séc. IV,
MNMCM, Museu Machado
de Castro, Coimbra.

¹ Cfr. Coutinho, José Eduardo Reis, “Catedral de Santa Maria de Coimbra”, Gráfica de Coimbra, 2001, p. 14.

sem meios operacionais capazes de sustentar as várias ofensivas, cederam às investidas dos suevos e visigodos. Assim, muitos centros citadinos foram pilhados e devastados, originando destruição e grandes extensões de ruínas. Provavelmente no século IV, a cidade tinha-se tornado sede diocesana, mas só em 561 é designada como tal, no I concílio provincial de Braga, onde participou Lucêncio. O primeiro bispo de Coimbra Lucêncio, conhecido como “Conimbricensis Ecclesiae”, não conseguiu reparar a maioria dos estragos físicos e culturais. Ao procurar um edifício seguro em Aemimium, este Bispo conjuntamente com o bispo Possidónio (que participou no II concílio de Toledo, no qual se diz Aeminiensis ecclesiae episcopus), depois de se acolherem numa simples paróquia da diocese, constituíram a simples igreja de Santa Maria de Coimbra nas funções de Catedral.

A permanência dos Bispos de Conímbriga, que residiam em Aemimium, foi motivando o uso e adopção do topónimo Conímbriga, suplantando a designação local. A presença visigótica fez assumir o nome de “Colimbria”, muitas vezes verificado em registos alto medievais.²

As características naturais defensivas da cidadela, da ponte e da via romana, ajudaram a um certo enobrecimento do local nesses tempos. Havia um ambiente de lutas peninsulares, os muçulmanos souberam aproveitar essa desorganização do território e prosseguem com constantes investidas sobre lugarejos e praças. Avançam em todos os sentidos, facilitados pelos traçados itinerários romanos e conseguiram mesmo conquistar alguns centros nevrálgicos Fig 3. Pequenas bolsas ou parcelas de resistência cantábricas, com valorosos guerreiros conseguiram travar, e até fazer recuar por vezes, um inimigo bem armado, disciplinado e com mais recursos bélicos. Foi um pouco o que foi acontecendo em Coimbra. Esta foi tomada em 714, chamaram-lhe Kulúmriya e designaram-na capital de distrito de Grab al-Andaluz. Com divisão militar e jurídica, Coimbra era imprescindível e a sua localização mais a norte, na primeira linha de fronteira com os cristãos, dificultava a implantação de uma só cultura. Até mesmo, os influentes membros das tribos arábicas, os vários povos seguidores do Corão, disputavam constantemente a primazia política de uma região, que por todos era pretendida. Desde então, e por vários séculos, duas religiões e duas culturas se relacionaram,



Fig. 3.
Parte central do Mapa de
Coimbra no séc. VII/XI.

² Cfr. Coelho, Maria Helena da Cruz, “Sé Velha Culto e Cultura”, “Nos Alvores da História de Coimbra”, Ciclo de Conferências, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2003, p. 12.

deixando traços característicos nas estruturas urbanísticas, e até nas modelações económico-sociais da urbe. Muçulmanos e cristãos foram”coexistindo pacificamente sob a hegemonia política de uns e de outros”.

As disputas de poder entre os cultos islâmicos, como que se desgastavam a si próprias, o que a determinado momento, levou à solicitação ocasional de alianças com os adversários cristãos. Este facto encorajou ainda mais as campanhas de reconquista, sempre atentas, cautelosas e bem planeadas. De 714, até á presúria de Coimbra em 878 pelo conde Hermenegildo Guterres, às ordens do Rei de Lião Afonso III, dominaram os muçulmanos. A partir daqui a liderança era cristã e Coimbra era governada por condes da mesma família.³

Coimbra estava nova mente em poder muçulmano e pelo ano 967 é recuperada por S. Rosendo sendo que em 968 volta ao poder daqueles.⁴ Em 981, D. Bermudo com os dois condes Gonçalo retomam a cidade de Coimbra, até à conquista da cidade em 987, pelo tenente Al-Mansur do califado de Omíada. Voltam-se a impor os islamistas durante toda a primeira metade do século XI, até á definitiva reconquista de Coimbra pelos cristãos em 1064, quando Fernando Magano Fig. 4. consegue entrar na cidade, depois de seis meses de cerco. Coimbra era então o maior aglomerado urbano islâmico a norte do Tejo, a cidade mais meridional da cultura cristã.⁵

O domínio muçulmano deixou traços no desenho urbanístico da cidade. As vivências redesenharam a matriz, como é o caso da “qasaba” ou alcáçova no cimo da cidade, com funções de Paço e castelo, e com uma eventual cidadela envolvente, como defende Walter Rosa. No que respeita às acções dos conquistadores sobre as construções moçárabes, em especial as eclesiásticas, os historiadores hesitam, defendem a destruição, assim como, a manutenção dos edifícios. No entanto, os edifícios ou templos paleocristãos permaneceram durante o período de domínio muçulmano.

O que terá acontecido exactamente á Sé Velha de Coimbra, é uma questão, em que se tenta compor uma realidade passada, que dificilmente se vai formando, através das escassas informações disponíveis e também pouco concretas. António de Vasconcelos defende que a catedral, depois de apreendida pelos



Fig. 4.
Desenho de Fernando I de Castela.

³ Cfr. Coelho, Maria Helena da Cruz, Id Ibid., p. 12.

⁴ Cfr. Gonçalves, António Nogueira, “A Sé Velha Conimbrese”, Tip. Empresa Guedes, Porto, 1942, p. 12.

⁵ Cfr. Coelho, Maria Helena da Cruz, Id Ibid., p. 14.

muçulmanos foi destinada a mesquita, e que os moçárabes teriam escolhido uma outra igreja dedicada á virgem Maria, para as funções episcopais. Pierre David admite que a Sé foi destruída pelo saque de Al-Mansor, e que teria sido reconstruída, talvez no século X, como a “veteri sede episcopal Colimbrie”. Já António Nogueira Gonçalves defende que nada aconteceu ao edifício da Sé, nem ao estado religioso “No meio das ruínas se levantava a Sé do século IV, V e no silêncio da cidade, o clero catedrático entoava as horas canónicas”. Walter Rosa releu para além destes, outros autores, como Manuel Real, sugere então, que a Catedral Coimbrã sempre se manteve no mesmo lugar, se não dos tempos germânicos, pelo menos desde o condado de Coimbra de finais do século IX. Este autor acha pouco provável que na Sé Catedral, o culto islâmico tivesse substituído o cristão. À semelhança do que se passou em Toledo com a atitude de Sesnando, era pouco provável, que este interditasse o culto islâmico na mesquita coimbrã para a devolver aos cristãos.⁶ Sugere ainda a possibilidade de a mesquita se ter erguido do lado da Sé, preenchendo o espaço onde é hoje o claustro, e onde outrora, se enterraram túmulos muçulmanos. São estas as hipóteses colocadas, embora muito assertivas e lógicas, nenhuma delas se impõe como uma certeza.⁷

De finais do século IX a finais do século X, são conhecidos os vários preladados de Coimbra, depois da conquista da cidade por Al-Mansor Fig. 5., as fontes nada referem sobre os bispados até á época Sesnandina.⁸

Sesnando Davides, moçárabe natural de Tentúgal, que terá sido feito cativo em incursão de Abbad Motádid (taifa de Sevilha), chega inclusive a ser “vizir” do Sultão mouro. Talvez as agudas dificuldades políticas dos governantes das “taifas”, o fizessem passar para a corte de Fernão Magno, filho de Sancho de Navarra Fig. 6. Sesnando vem a ter aqui um papel de mediador cristão, junto dos reis mouros, o que o torna grande conhecedor das políticas e estratégias tanto dos muçulmanos como dos cristãos. Segundo o Livro Preto indica, foi o próprio D. Sesnando a aconselhar Fernão Magno, a conquistar Coimbra.

Fernão Magno pediu auxílio ao cavaleiro apóstolo de S. Tiago, e com o apoio da rainha, dos infantes, dos leoneses, de gente armada de entre douro e Minho e



Fig. 5.
Pintura de Al-Mansor.
www. Loguia2000.com



Fig. 6.
Pintura de Sancho III de Navarra.

⁶ Cfr. Rosa, Walter, “Diversidade”, Tese de Doutoramento, Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2001, pp. 245/246.

⁷ Cfr. Coelho, Maria Helena da Cruz, Id Ibid., p. 17.

⁸ Cfr. Gonçalves, António Nogueira, Id Ibid., p. 13.

de bispos e abades, fez o cerco à cidade, e passadas seis duras semanas, Coimbra é tomada a 9 Junho de 1064.⁹ Fernão Magno rei de Leão e das Astúrias restabelece novas orientações na política social e religiosa, o que permitiu afirmar a estabilidade concretizada no território Conimbrense. De logo a cidade foi entregue ao governo do Cônsul Sesnando, que era uma figura chave, grande dinamizador do culto e cultura da região, desenvolvendo as actividades pastorais e eclesiásticas da Sé velha. Foi também o grande promotor da coesão social de Coimbra. Na tomada de decisões importantes, sempre ouvia o “concilium” dos homens bons, dos maiores de Coimbra. D. Fernando, durante cerco à cidade de Valença, adoece gravemente, recolhendo-se a Leão onde falece, deixando os seus reinos divididos por três irmãos: Afonso, Sancho e Garcia. Em breve, se dão disputas entre eles. D. Sesnando faz esforços para manter o seu condado em sossego, e sem o conseguir, manifesta especial afeição e amizade ao filho Afonso, que em 1073, é alçado rei de Leão, Castela e Galiza. As relações entre o Rei D. Afonso VI Fig. 7. e o cônsul D. Sesnando vão-se estreitando, tanto ou mais do que com D. Fernando Magno. O cônsul reassume a sua política, proclama os plenos poderes que recebera de D. Fernando I. D. Afonso VI confirma e até amplia os seus limites. Uma nova era se abre na história do condado Conimbrense Fig. 8. A fim de corrigir a política anterior, de introdução de elementos leoneses no condado, o cônsul atrai moçárabes, da Andaluzia para a região do Mondego, cedendo-lhes terras para povoar e cultivar, oferecendo-lhes também, uma eficaz protecção.

Continuando Coimbra sem Bispo, a vasta cristandade que em Coimbra vivia, estava sem um chefe espiritual que a governasse. È então em 1078, que começam a figurar nos diplomas coimbrãos, certos nomes de bispos moçárabes, atraídos ou mandados vir por D. Sesnando, que na cidade se fixaram. D. Julião, D. Domingos e D. João. Um deles realiza ordenação onde foram constituídos alguns pontífices, sendo posta em dúvida a legitimidade desta ordenação, mas, que finalmente acaba por ser aprovada e legitimada mais tarde, em 1100/08, quando o Bispo de Coimbra D. Maurício expõe a causa perante o alto pontífice romano Pascoal II.¹⁰ O Rei Fernando Magno, e D. Sesnando, após a conquista



Fig. 7. Iluminura com imagem do Rei Afonso VI.



Fig. 8. Mapa dos limites do Condado Portucalense no ano de 1070.

⁹ Cfr. Coelho, Maria Helena da Cruz, Id Ibid., p. 19.

¹⁰ Cfr. Vasconcelos, António Garcia, “Sé Velha de Coimbra”, “Tempestade num Copo de Água”, Supl. Vol. II, Coimbra Editora, Lda, 1935, p. 18.

de Coimbra, convidam o bispo de Tortosa D. Paterno para vir “Pastorar o rebanho Conimbrense”, convite esse que aceita, mas não pode cumprir na altura. Em tempos de D. Afonso VI é feito o segundo convite, que D. Paterno aceita. O diploma régio é firmado com grande e especial solenidade, D. Paterno toma posse real e efectiva da sua Sé, governando com zelo e eficácia a vasta diocese, até 1087, sempre com a satisfação de D. Sesnando. Com o falecimento D. Paterno, o Cônsul elege D. Martim Simões para o ministério de bispo e funções de vigário capitular. Esta eleição do clero e do povo de Coimbra não agrada ao concílio de Husillos, presidido pelo cardeal Ricardo. Ali foi nomeado D. Crescónio de Tui. Esta escolha não agradou a D. Sesnando, o que leva a que não se notassem efeitos imediatos. D. Sesnando falece a 25 de Agosto de 1091, sendo sepultado na Sé Velha de Coimbra, possivelmente numa arqueta adoçada à fachada da catedral.¹¹

Um dos aspectos mais notáveis da decoração românica da Sé Velha de Coimbra é o grande número de capitéis esculpidos Fig. 9., cerca de 380, que constituem um dos principais núcleos da escultura românica em Portugal. Estes motivos são entrelaços geométricos e vegetalistas de influência árabe ou pré-românica, assim como quadrúpedes e aves enfrentadas. Praticamente não se encontram representações humanas, nem nenhuma cena bíblica. Esta ausência de figuras humanas, talvez se possa justificar, pelo facto de alguns destes artistas puderem ter sido moçárabes, estabelecidos em Coimbra na época Fig. 10.

O conde D. Sesnando, após sua morte, é substituído por seu genro D. Martim Moniz. É quebrada desta forma a resistência contra a nomeação episcopal de D. Crescónio, e finalmente, é em assembleia magna do clero e do povo de Coimbra que se realiza a sagração do novo bispo Crescónio. Expira desta forma o interessante ciclo do mozarabismo nesta região, que deixa raízes nos caracteres das gentes que vieram a formar o reino de Portugal. A liturgia e o culto gregoriano são impostos pelos perlados franceses ou portugueses, que veiculados aos códigos em francês, abrem a religião e a cultura a outras influências, partilhando a mesma ambiência cultural com a de além Pirenéus.¹²



Fig. 9.
Pormenor de um capitel da Sé Velha de Coimbra.



Fig. 10.
Pormenor do pórtico da Sé Velha de Coimbra.

¹¹ Cfr. Vasconcelos, António Garcia, “A Catedral de Santa Maria Colimbriense ao Principiar o Século XI”, Coimbra Editora Lda., 1935, pp. 27/28.

¹² Cfr. Santos, Maria José Azevedo, Apud, Coelho, Maria Helena da Cruz, “Sé Velha Culto e Cultura”, “Nos Alvares da História de Coimbra”, Ciclo de Conferências, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2003, p. 39.

Coimbra era sede de um vasto território. Sob o poder de Sesnandino foi capital política e administrativa, sob a obediência de Paterno foi uma capital religiosa e cultural, sendo assim readquirida a homogeneidade religiosa pela Sé Catedral.

Nas quatro décadas seguintes, as tendências políticas emancipistas foram-se pronunciando cada vez mais, formando-se o condado de Portugal. Os seus limites iam de aquém e além Douro, indo do Minho ao Mondego e compreendendo a província de Coimbra e de Portugal, que veio a dar-lhe o nome. Este território portugalense tinha aspirações constantes de se ampliar, alargando, por vezes, em situações transitórias o seu limite meridional para sul, até ao rio Tejo.

Estando os borgonheses Raimundo e Henrique Fig. 11. á frente do Condado Portugalense, este espaço, como que impenetrável, funcionava como zona tampão entre o norte Senhorial e o Centro-sul mais urbano. É nesta região que os cristãos nortenhos se fundem com os moçárabes meridionais, dando forma e conteúdo ao futuro reino de Portugal. Coimbra como centro concelhio, religioso, comercial e urbano tornar-se à capital por decisão do rei fundador D. Afonso Henriques.¹³

Após a morte do rei Afonso VI, os negócios políticos entre o condado portugalense e o reino de Leão e Castela foram-se tornando cada vez mais complexos e, até por vezes, difíceis de definir. É clara a intenção de D. Henrique, em aproveitar as tendências dos barões portugueses e conseguir a emancipação política para o condado, tornando-o assim numa nação. Não chega a consegui-lo pois morre em Abril de 1112. Seu filho D. Afonso, seu natural herdeiro, era ainda muito jovem e D. Teresa, sua mãe, entrega os processos educativos aos aios. Estes apoiavam ideias patrióticas e eram também animados de bons desejos. D. Teresa Fig. 12. confia o governo e defesa do condado ao fidalgo galego D. Fernão Pérez e seus aliados sem sequer consultar os barões portugueses. Esta tomada de decisão faz com que os grandes senhores do condado se sentissem desprezados em proveito de estrangeiros.

A 17 de Maio de 1125, o infante D. Afonso Henriques, seguindo o rito de cavalaria, vela as armas na catedral de Zamora e arma-se a si mesmo cavaleiro, como faziam os chefes de nação. Afirma, deste modo solene, a sua emancipação



Fig. 11.
Desenho do Conde D.
Henrique de Borgonha.



Fig. 12.
Desenho D. Thereza.

¹³ Cfr. Coelho, Maria Helena da Cruz, Id Ibid., p. 39.

política civil e militar, continuando, no entanto, a obedecer e confirmar os diplomas de sua mãe.¹⁴

Inesperadamente, no Outono de 1127, Portugal é invadido por D. Afonso VII. A rainha D. Teresa submete-se prontamente à soberania do rei de Leão. Incrédulos e exasperados os barões portugueses, que não tinham sido ouvidos, compreendem a necessidade de arrancar a rainha do domínio dos galegos. D. Afonso Henriques, em meados de Junho de 1228, pratica actos de soberania, entre as quais, doações que favoreciam a sua política separatista. D. Fernão Pérez ao ver os castelos portugueses serem, um após outro, pronunciados pelo infante, e calculando o perigo em que D. Teresa se encontrava, reúne as suas tropas e as da rainha para fazer frente à “insurreição” do infante que, entretanto, se vinha a preparar na região do Minho.

D. Afonso Henriques poderia ter se ido recolher num dos seus castelos, e de lá se defender, mas cheio de coragem e audácia, preferiu com os seus, bater-se a descoberto em batalha campal. As tropas de ambos os lados encontram-se em S. Mamede Fig. 14., a 25 de Julho de 1128. Os portugueses derrotaram os galegos, e D. Afonso Henriques assume o poder.¹⁵ Portugal tinha agora um líder corajoso e com prestígio, cercado de barões prontos a acompanhá-lo nas suas decisões. D. Afonso Henriques dizia-se infante dos portugueses e de Portugal, mas cedo os seus, lhe davam tratamento de Rei de Portugal, título que este entretanto não usava Fig. 15.

Na época pontificava como bispo de Coimbra o Monge D. Bernardo, (1128-1146) francês de nação, que havia sido arcebispo de Braga.¹⁶

A catedral, templo de Santa Maria “Colimbriense”, encontrava-se em ruínas... De uma forma generalizada, defendia-se que a causa desta destruição se devia à invasão dos mouros em 1117, que provocou grandes perdas, bem como a destruição da Sé. No entanto, o autor António Nogueira Gonçalves, baseado na interpretação dos textos e crónicas, sugere que os mouros não chegaram a entrar na cidade, ficando esta apenas cercada.¹⁷

Já no ano antecedente, os muçulmanos tinham tomado a linha de anteparo e defesa da cidade, pela conquista do Castelo de Miranda, Montemor e Soure.

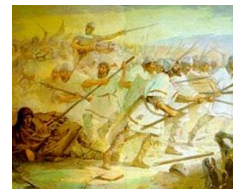


Fig. 14.
Pintura da Batalha de São Mamede.

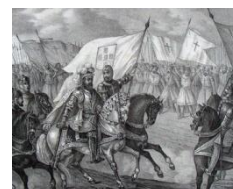


Fig. 15.
Gravura da Aclamação de D. Afonso Henriques.

¹⁴ Cfr. Azevedo, Gonzaga de, “História de Portugal”, Vol. III, Bibliion, Lisboa, 1939, p. 142.

¹⁵ Cfr. Azevedo, Gonzaga de, Id Ibid., p. 153.

¹⁶ Cfr. Vasconcelos, António Garcia, Id Ibid., 1935, p. 36.

¹⁷ Cfr. Gonçalves, António Nogueira, Id Ibid., pp. 19/20.

Aproveitando Coimbra estar desprotegida com a ida das tropas de guarnição para norte, os mouros caem sobre Coimbra inesperadamente a 22 de Junho. A rainha D. Teresa, o bispo Gonçalo e outros, conseguem refugiar-se no castelo seguro, e vendo os mouros que não conseguem conquistar o castelo, retiram-se e vingam-se a destruir e a matar, o que levou a grandes perdas. O Bispo D. Gonçalo predispõe-se a realizar a sua reconstrução, mas outras questões de hierarquia internas tomaram-lhe o tempo, assim como grandes quantias. Os seus sucessores, D. Bernardo o bispo negro, assim chamado pela cor do habito beneditino, e D. João de Anaia viveram também eles, os seus pontificados enredados em disputas e desavenças internas da igreja, que em muito os desgastavam e obrigavam a avultadas despesas. Os tempos não eram favoráveis para a obra de reconstrução da catedral, e assim, a igreja que se encontrava permanentemente a servir de provisória à Sé Velha, era a igreja de S. João.

D. Miguel é eleito e confirmado bispo de Coimbra, D. Miguel de Salomão tinha o desejo de reedificar a igreja-mãe da diocese que se encontrava destruída. Sendo agora outras as circunstâncias, Afonso VII reconhece finalmente a soberania e independência do seu primo D. Afonso Henriques, embora um pouco mais tarde, no ano de 1180, a Santa Sé também venha a reconhecer essa autonomia Fig. 16. Era hasteada a sigla real portuguesa nos castelos de aquéntejo e da província de Al-Kassar. Os territórios a sul iam-se conquistando com uma certa facilidade e rapidez. Em 1165-1166, já Afonso Henriques passava o Guadiana e tomava Al-Conchel, Moura e Serpa.¹⁸

As obras da Sé poderão ter começado na época do bispo Bernardo (1146), mas o impulso definitivo foi dado com D. Miguel Salomão.

D. Miguel antes de ser bispo, tinha já feito uma enorme doação de bens á Sé catedral. Consegue também que regressassem a esta, as inúmeras propriedade que entretanto tinham sido alheadas. Com o aumento e fixação das receitas, era altura de poder seguir com a reconstrução do edifício.¹⁹ Fig. 17.

Ao que se entende, mestre Roberto, que vivia em Lisboa, foi encarregue de delinear o projecto da catedral, e para dirigir a execução das obras em Coimbra, foi incumbido o mestre Bernardo, que a entendeu como mestre, durante dez

¹⁸ Cfr. Vasconcelos, António Garcia, “Sé Velha de Coimbra”, “Reconstrução do Templo no Século XII”, Vol. I, Imprensa da Universidade, 1930, pp. 52/53.

¹⁹ Cfr. Gonçalves, António Nogueira, Id Ibid., p. 42.



Fig. 16. Bula papal que reconhece a independência portuguesa. 23 de Maio de 1179.

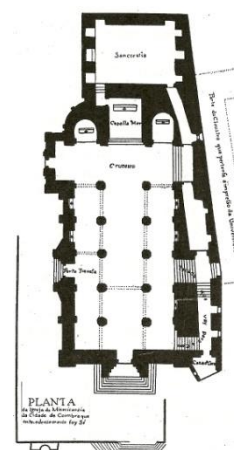


Fig. 17. Planta levantada posteriormente em 1773. Com alterações do projecto original. Depositada no Museu Machado de Castro.

anos, sendo depois substituído por mestre Soeiro, que leva a construção até ao fim.²⁰ Para criar o projecto, ao que se entende, D. Miguel Salomão mandou chamar o arquitecto Roberto, cuja provável origem francesa teve importantes implicações nas características do edifício. De facto, a formação de mestre Roberto terá sido completada através das igrejas de peregrinação que se encontravam um pouco por todo o seu percurso de França à Península Ibérica e, mais concretamente, a Santiago de Compostela.

Talvez por isso a própria planta da catedral a aproxime do grupo das igrejas de peregrinação Fig 18., sem contudo, a deixar incluir nestas. Estes tipos de igrejas, situadas ao longo do percurso que conduzia a Santiago de Compostela, caracterizavam-se sobretudo pela presença de três naves, sendo a nave central mais elevada do que as laterais e coberta com abóbada de berço.

Estas características encontram-se, de facto, na Sé Velha. Contudo, a cabeceira distancia-a deste grupo de edifícios. Enquanto as igrejas de peregrinação são frequentemente dotadas de um deambulatório e de uma abside com capelas radiantes, que permitem a circulação dos peregrinos e a sua aproximação às várias capelas, a Sé Velha apresenta uma cabeceira escalonada, com apenas três capelas e sem deambulatório. Parece, de facto, que uma possível influência de mestre Roberto se misturou, aqui, com características e necessidades típicas da Coimbra românica. Obra reveladora de uma verdadeira mestria no domínio da arquitectura, um conhecimento do estilo românico numa fase evolucionada, alheia ao meio artístico/arquitectónico em Portugal, na época.

O executante do projecto em Coimbra, o mestre-de-obras Bernardo, também ele de origem francesa, trabalhou na Sé durante 10 anos. O bispo Miguel garantiu o seu sustento, assim como também financiou as 4 deslocações de mestre Roberto a Coimbra com a sua comitiva. Aquando morte de mestre Bernardo, sucede-lhe o mestre Soeiro, que termina a obra, e posteriormente vem a trabalhar em várias igrejas da diocese do Porto.

A Sé Velha é erguida ou reerguida muito rapidamente. Estas obras duraram pouco mais de duas décadas, ficando, na época, concluída a zona do cruzeiro,

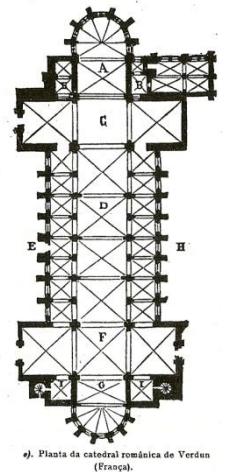


Fig. 18.
Planta da Catedral Românica de Verdun (França). Levantada por Viollet-Le-Duc.

²⁰ Cfr. Vasconcelos, António Garcia, Id Ibid., pp. 55-59.

sendo no entanto, a torre lanterna erguida somente mais tarde, no reinado de D. Afonso II.²¹

Para além da acção activa e decisiva de D. Miguel, que foi o principal edificador da Sé Velha, não devemos esquecer o envolvimento de D. Afonso Henriques que, depois da crucial Batalha de Ourique, escolheu Coimbra como capital do reino e se dispôs a contribuir para a construção da nova catedral. D. Afonso Henriques contribuiu, concedendo mão-de-obra moura, ornamentos litúrgicos e uma avultada soma destinada à construção do claustro, que foi somente construído durante o reinado de Afonso II, situando-se já numa transição para o gótico.

Houve também o contributo do cabido e das contribuições singulares como esmolas e pagamentos de serviços eclesiásticos.

Esta edificação é construída em silharia aparelhada, integralmente abobadada em pedra, e, sendo a sua implantação em terreno difícil, exigiu avultados recursos económicos.

Apesar das divergências de datas, tudo aponta para que a Sé tenha sido construída entre 1162 e 1184, embora os acabamentos se prolongassem um pouco mais.

De facto, em 1186 ela apresenta já as condições necessárias para que aí se realize o acto do ritual solene onde se sagram, coroam e entronizam, os “novos” reis de Portugal Sancho I e Dulce de Berenguer. Fig. 19/20.

Depois da conquista definitiva de Coimbra, da reorganização da diocese e da instalação da corte régia, a construção de uma nova catedral, em solo secularmente consagrado, assumia-se como uma estratégia prestigiante para o bispo, para a cidade e para o reino.

O edifício da Sé Velha foi construído numa parte em que abranda a inclinação do terreno, formando um socalco natural, embora o declive seja, mesmo assim, bastante elevado.

O núcleo amuralhado da cidade encontra-se no espaço da colina. O conjunto da catedral inscreve-se num lugar privilegiado da paisagem urbana através da centralidade geográfica, em posição intermédia entre a porta de Almedina e a Alcáçova. Efectivamente, a situação geográfica e histórica da cidade teve grande



Fig. 19.
Desenho do Rei D. Sancho I de Portugal.



Fig. 20.
Segunda Rainha de Portugal, Dulce Berenguer de Barcelona ou de Aragão.

²¹ Cfr. Pimentel, António Filipe, “A Sagração do Reino em Torno do(s) Projecto(s) da Sé Velha”, Lisboa, ARTIS, 2004, p. 108.

influência na estrutura da Sé Velha. Construída e reconstruída em épocas de instabilidade política, numa cidade de fronteira, onde os territórios cristãos se iam redefinindo, a Sé Catedral tornava-se um potencial alvo de ataque. Talvez por esta razão, são notórios na sua construção, elementos que lhe conferem um típico aspecto fortificado, como é exemplo: o coroamento ameado, raro nos edifícios religiosos da época; as fortes paredes em cantaria, fechadas como muralhas, com poucas aberturas e de tamanho reduzido; a nave central marcada na fachada por um corpo saliente, à maneira de cubelo de fortificação; a janela superior com patamar avançado que permitia a defesa eficaz do portal; assim com a ausência do habitual escalonamento, visto as naves laterais serem sobrepostas pelas galerias do trifório com abóbadas, o que reforça ainda mais o aspecto de paralelepípedo fechado e sem ressaltos.²² Fig. 21.

Esta vontade de resistência teve os seus frutos. 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.

As origens históricas da Catedral da Sé Velha de Coimbra foi o assunto por mim focado. De certo bastante fica por dizer no que respeita à história completa, desta edificação e tudo que a ela se liga.

Tendo como padroeiro principal S. Agostinho Fig. 22., a Sé Velha de Coimbra tem a sua festa litúrgica da dedicação, anualmente a 16 de Novembro.

A Sé Velha de Coimbra é a instituição mais antiga da cidade, tem conseguindo manter “contra o tempo e contra os homens a sua originalidade, a sua missão inalterada e a sua beleza ímpar, feita de graça e de austera imponência”.²³

Múltiplos valores que nos são legados pela Sé Catedral de Coimbra, repleta de gloriosas raízes histórias, reaviva-nos constantemente o significado de culto e de cultura...



Fig. 21.
Edifício da Sé Velha de Coimbra.



Fig. 22.
Pintura de Santo Agostinho.

²² Cfr. Correia, Virgílio; Gonçalves, António Nogueira; Santos, Reinaldo dos, “Inventário Artístico de Portugal”, “Cidade de Coimbra”, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1947, p. 9.

²³ Padre Jorge, João Evangelista Ribeiro, Ob Cit., “Nos Alvares da História de Coimbra” Proémio, Ciclo de Conferências, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2003.

Azulejo Hispano-Mourisco

A azulejaria “Mudéjar”, em concreto, entra na Península Ibérica com a cultura muçulmana, que trouxe para cá as suas técnicas cerâmicas, assim como novos estilos decorativos. A influência islâmica nas cerâmicas da Península e mais tarde na Europa, foi bastante notória e, mesmo depois da reconquista cristã dos territórios a sul. Esse legado típico foi preservado e adaptado, daí nascendo o estilo Hispano-Mourisco. Este foi um estilo azulejar que se ensaiou e desenvolveu, resultando em diversas tipologias azulejares diferentes, que se afirmam pelas matérias e técnicas usadas, reflectindo cronologicamente as mudanças das linguagens decorativas utilizadas.

Dentro do estilo Hispano-Mourisco, estão contidas as tipologias “Azulejo Granada”, “Azulejo Valência”, “Alicatado”, “Corda Seca”, “Aresta”, “Desadornados”, “Esgrafitados”, “Relevo e Relevado”. De certo todo o enredo associado à utilização da azulejaria Mudéjar e Hispano-Mourisco teve uma certa influencia no desenvolvimento e aperfeiçoamento do gosto pela decoração cerâmica em Portugal.²⁴

Azulejo de Granada

Estes exemplares começaram a ser produzidos no reino de Granada, sendo conhecidos na Península Ibérica desde a época do califado de Córdoba. A técnica decorativa consistia na aplicação do vidrado zarcão sobre o engobe pintado. Os óxidos pintados em motivos ornamentais poderiam ser seguidamente aplicados. Este vidrado de zarcão, também podia ser corado com óxidos metálicos resultando em cores mais opacas. Esta técnica desenvolvida no reino de Granada foi utilizada em peças, azulejos decorados e nos alisares alicatados.²⁵ Portugal não chega a conhecer este tipo de revestimento.

Esta técnica podia servir de base à pintura dourada ou com reflexos metálicos

Fig. 23., conseguida numa última cozedura. Nesta tecnologia azulejar foram



Fig. 23.
Parte central de uma grande placa Granadina.

²⁴ Cfr. Simões, J.M. dos Santos, “A Azulejaria em Portugal nos Séculos XV e XVI”, Introdução Geral, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1969, p. 72.

²⁵ Cfr. Meco, José, “O Azulejo em Portugal”, Publ. Alfa, Lisboa, 1989, p. 34.

Produzidos azulejos de várias formas, assim como peças cerâmicas de grandes dimensões destinadas ao guarnecimento da arquitectura.

Azulejo de Valência

A tipologia cerâmica de Granada, assim como alguns artífices emigram para Valência, mais propriamente para o centro cerâmico de Paterna, tornando-se, também, célebre pelas suas peças de reflexos metálicos. A partir do século XV, estes vidrados aplicados sobre barro cozido monopolizam a produção destinada à aplicação decorativa. Mantendo os processos e os modelos originais, Valência exporta azulejos não só para toda a Península, como para França e Itália.²⁶

Durante todo o século XV e primeira metade do século XVI, chegam a Portugal bastantes exemplares para pavimentos, as chamadas Losetas Fig. 24 com várias formas e decoradas unicamente a azul ou azul e roxo.²⁷ Como o exemplo, da primeira metade do século XVI, encontrado na Casa dos Bicos, em Lisboa.



Fig. 24.
Loseta.

Alicatado

O azulejo “Alicatado” que caracteriza bastante a arte feita em Granada foi também muito produzido e utilizado na Andaluzia, mais propriamente em Sevilha, entre os séculos XIII e XV. Geralmente o azulejo “Alicatado” Fig. 25. era bastante empregue nas paredes e pavimentos, destacando-se agora dos exemplares medievais não só pela complexidade das suas composições, mas também pela sua técnica de execução e aplicação essencialmente parietal. No entanto o maior exemplo existente em Portugal foi concebido como pavimento da Capela Palatina do Palácio nacional de Sintra.²⁸

A técnica desta decoração cerâmica consistia no corte de placas de barro, cobertas por vidrado de várias cores uniformes. Conforme o pretendido, esse corte regular ou irregular era feito com um alicate, por vezes podia acontecer o



Fig. 25.
Revestimento Alicatado.
Sala Árabe. Paço de Sintra.

²⁶ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., p. 53.

²⁷ Cfr. Meco, José, Id Ibid., p. 34.

²⁸ Cfr. Meco, José, Id Ibid., p. 35.

pré moldar na pasta crua pequenas peças de difícil corte.²⁹ Este processo de decoração cerâmica tornava-se moroso e dispendioso, praticamente impossível de exportar sem a mão-de-obra respectiva. Em Portugal os exemplares deste género de azulejaria são escassos Fig. 26., devido ao facto desta tecnologia artística exigir ladrilhadores altamente especializados para o corte e aplicação das peças a utilizar. Aqui o artista é o próprio ladrilhador, porque é ele que corta, assenta e cria o desenho do padrão. Os invulgares exemplos desta técnica podem ser encontrados na capela e quarto de D. Afonso VI no Paço da Vila de Sintra Fig. 27. Este modo artístico de trabalhar o corte das placas cerâmicas lisas e vidrada, origina composições que formam efeitos de laçaria que se entrecruzam, dando origem, na maior parte das vezes, a decorações com motivos islâmicos. No resultado final obtinha-se um pano azulejar muito uniforme, quase que único.



Fig. 26.
Revestimento Alicatado.
Palácio Nacional de Sintra.



Fig. 27.
Pavimento Alicatado.

Corda Seca

No final do século XV surgem transformações no azulejo, ao nível da forma e da técnica de produção. Surge o aparecimento do azulejo tal como o conhecemos hoje, no que respeita á sua modelação quadricular.

A técnica, chamada de “Corda Seca” chega até nós primeiramente nas peças de olaria decorada.³⁰ A cerâmica utilitária era mais acessível quer a nível de custo como de transporte, talvez por essas razões, encontramos em Portugal os primeiros exemplos da tecnologia de “Corda Seca” na olaria decorada.

Este novo processo vai-se caracterizar bastante no azulejo, sendo estes os exemplos azulejares que se começam a exportar verdadeiramente dos fornos do sul de Espanha. É a partir deste momento, que se torna mais facilitado, não só o encomendar, como a colocação final do azulejo. Logo aparece uma aplicação azulejar por artesãos portugueses. É através do controlo na colocação e organização modelar destes azulejos, que são conseguidas as diferentes soluções decorativas. Nasce então, neste momento, um novo interpretar português que se

²⁹ Cfr. Meco, José, In Loc. Cit.

³⁰ Alguns destes raros exemplares estão presentes e podem ser observados no Centro Arqueológico da Maia.

vem a caracterizar nas futuras aplicações efectuadas. O aparecimento desta nova tecnologia no fabrico do azulejo permite várias cópias idênticas de um só exemplar, começando a haver, como que, uma produção seriada Fig. 28. Não se estava mais dependente da “arte” de quem produzia e colocava o azulejo, como acontece com a técnica anterior o “Alicatado”.

O azulejo propriamente dito, quadrado ou rectangular, como hoje o conhecemos, nasce da simplificação dos processos fabrico. A sua forma quadrada e modelar favorecia a produção em serie e também facilitava a sua colocação ou fixação no local a que se destinava. O surgimento de uma produção normalizada em serie dá-se com a técnica de “Corda Seca”, com o azulejo de módulo quadrangular.

Esta decoração cerâmica vem a ser aquela que se começa a exportar dos fornos do sul de Espanha. Os centros cerâmicos da Andaluzia, (Málaga e Sevilha), são quem introduz esta inovação, repercutindo-se também, aos centros cerâmicos do Levante espanhol. No entanto, é a produção andaluza que se vem a destacar.³¹

O azulejo é agora uma placa de barro quadrangular, com uma face lisa, colorida e vidrada. Contudo, a separação das cores na superfície levantava problemas. As substâncias utilizadas podiam misturar-se, quer na fase de aplicação, quer durante a cozedura. Para evitar este contra tempo utilizava-se, como separador, uma barreira gordurosa. Numa primeira fase fazia-se o desenho no azulejo, depois delimitava-se as manchas que iriam ter diferentes cores com uma mistura que poderia conter o óxido de manganês, óleo de linhaça, banha ou matéria gorda. Era desta forma feita a separação dos elementos. Depois de cozida esta mistura de separação adquiria uma cor negra ou um tom metálico Fig. 29. Os outros óxidos que originavam as cores eram colocados dentro desses contornos, directamente sobre a superfície do barro e por final postos a cozer.

Para ajudar ainda mais essa separação dos elementos, e também a repetição dos desenhos ornamentais, começaram a ser utilizadas matrizes, moldes em madeira, que imprimiam fendas, de acordo com o padrão, no azulejo cru conseguindo-se assim uma melhor separação das cores vidradas durante a cozedura. Começam então a aparecer-nos exemplos de azulejos, produzidos através da técnica chamada “Corda Seca Fendida”. Este processo contribuiu também para uma



Fig. 28.
Azulejo de Corda Seca.
Sala das Pegas. Paço de
Sintra.



Fig. 29.
Exemplo Azulejo Corda
Seca, Sé Velha de Coimbra.

³¹ Meco, José, Informação Própria, Oeiras, 2010.

maior uniformidade dos exemplares produzidos. Normalmente não se faz a separação desta variante, mas na realidade esta técnica de “Corda Seca Fendida” constitui uma boa parte, da produção sevilhana, e dos exemplos que chegam a Portugal.³²

Azulejo de Aresta

Numa fase de transição, aparece associada à técnica de “Corda Seca”, a elevação em "Aresta" na superfície do barro. Um pormenor técnico que se vêem a relevar criando uma nova tecnologia de fabrico chamada azulejo de “Aresta”. As arestas eram filetes relevados de barro resultantes da compressão de moldes de madeira, sobre a superfície do biscoito cru, que continham o negativo do desenho ornamental finalmente desejado. Também aqui o uso deste processo volta a funcionar como barreira mecânica de separação das diferentes áreas e dos diversos elementos utilizados na elaboração decorativa do azulejo.

O azulejo de “Aresta” surge, aproximadamente, a partir dos finais do século XV. Esta nova tecnologia cerâmica de “Aresta” coexiste durante um breve período com a técnica anterior de “Corda Seca” e, numa fase inicial, o azulejo de “Aresta” servia-se por vezes da mesma ornamentação usada nos azulejos em “Corda Seca” recorrendo às laçarias e outros motivos mudéjares, surgem por vezes também, exemplares com a técnica mista, onde um traço negro de manganês era aplicado sobre as arestas.³³

A tecnologia cerâmica de “Aresta” rapidamente suplantou os outros métodos ou tecnologias anteriores, facilitando o processo de fabrico dá-se um aumento da produção seriada e uma simplificação da mão-de-obra exigida. As arestas conseguidas através dos moldes em madeira constituem, por vezes, um elemento expressivo dentro dos alvéolos cobertos uniformemente com vidrado corado. Alguns destes azulejos, usados em pavimentos adquiriam apenas um vidrado de uma só cor chegavam a adquirir apenas um banho vidrado de uma cor só. Ex: Coro Alto do Convento de Santa Clara no Funchal.³⁴ Fig. 30.

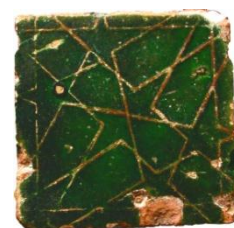


Fig. 30.
Azulejo de Aresta,
Convento de Santa Clara,
Funchal.

³² Cfr. Meco, José, Id Ibid., pp. 35/36.

³³ Cfr. Meco, José, Id Ibid., p. 39.

³⁴ Cfr. Meco, José, Id Ibid., p. 36.

Várias encomendas portuguesas destes azulejos de “Aresta” surgem-nos através das oficinas sevilhanas de Triana. Aqui o formulário decorativo é já outro, agora mais associado às gramáticas renascentistas. Na sua maior parte, o azulejo de “Aresta” existente em Portugal é proveniente dos fornos de Sevilha, um centro produtor que a partir do ano de 1500 executa de forma sistemática estes exemplares, até cerca do ano de 1550 Fig. 31.

Toledo vem também a produzir azulejos com esta tecnologia, diferenciando-se a sua produção através das arestas que são mais finas e cuidadas. Exemplares que apresentam um formulário ornamental ainda ligadas, de certa forma, aos esquemas temáticos mouriscos.

Desadornados

Provavelmente oriundos de Sevilha, os azulejos desadornados começam a surgir em Portugal aquando as encomendas feitas aos fornos de Triana. Estes exemplares eram manufacturados com tecnologias cerâmicas simples, sem ornamentação nem separação de vidrados.

Estes azulejos lisos eram concebidos em cores lisas e destinavam-se a composições geométricas simples, podendo ser de cor branca, azul, verde, ou negra, cobertos unicamente com vidrado de zarcão corado, com óxidos de cobre ou metálicos.³⁵ Podia também acontecer, alguns azulejos verdes terem reflexos irisados, como os exemplares, aplicados no alpendre do Palácio Condes de Basto em Évora ou no revestimento utilizado na entrada da Capela do Palácio da Pena em Sintra, em verde irisado e branco Fig. 32. Estes azulejos assim como os seus antecedentes eram cortados à mão de modo a conseguir as formações desejadas. A produção portuguesa massiva deste tipo de azulejo começa a surgir em meados do século XVI. Estes azulejos poderiam também servir de base à tecnologia azulejar esgrafitada.



Fig. 31.
Exemplar de Azulejo de
Aresta, Sé Velha de
Coimbra.

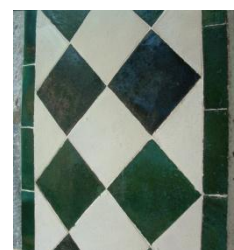


Fig. 32.
Revestimento
Desornamentado, Palácio
da Pena Sintra.

³⁵ Cfr. Meco, José, Id Ibid., p. 39/40.

Esgrafitados

Este tipo de decoração azulejar, bastante rara, provavelmente de origem na Andaluzia, teve a maior difusão em Marrocos (alguns exemplares presentes no Museu do Instituto “Valência de Dom Juan”, em Madrid, são provenientes de Tetuão em Marrocos).³⁶ Esta decoração particular de azulejos, ainda hoje é uma decoração usual em Marrocos.

Esta tecnologia tem por base azulejos “Desadornados”. Tudo indica que os azulejos eram Esgrafitados depois de aplicados no local destinado. Depois de colocados abriam-se os elementos decorativos na superfície do azulejo, através de estilete ou buril, até aparecer o barro do biscoito Fig. 33. Os sulcos obtidos eram posteriormente preenchidos com tintas mate, no caso das placas escuras, como as verdes ou as negras, era utilizada cal, nas placas claras ou brancas, os sulcos eram preenchidos com betume escuro.³⁷ Esta técnica decorativa requeria um artífice especializado neste tipo de trabalho. Existem conjuntos “Esgrafitados” no Paço de Sintra, mais propriamente na Sala dos Cisnes, na Sala das Sereias, Pátio do leão e outros recantos. Bem como na cripta da Igreja do Convento de Jesus em Setúbal.³⁸



Fig. 33.
Azulejo Esgrafitado. Paço da Vila de Sintra.

Relevados

Trata-se de uma tipologia de azulejos quinhentistas com os labores em relevo mais pronunciado que os das arestas. Embora vários autores questionem a origem destes azulejos mais raros, o autor Santos Simões rejeita a hipótese de uma produção portuguesa, pois estes não se repetem em Portugal fora do Paço de Sintra, nem tão pouco a sua rebuscada decoração naturalista fitomórfica faz parte de qualquer tradição azulejar de Portugal.³⁹ Estes exemplares de “Relevados” Fig. 34 apresentam um tratamento muito requintado e erudito. O processo de fabricação é bastante tecnológico, demonstrador de uma perfeita segurança artesanal, conseguida com processos de moldagem complexos.



Fig. 34.
Azulejo de Relevado. Paço da Vila de Sintra.

³⁶ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., p. 60.

³⁷ Cfr. Meco, José, Id Ibid., p. 40.

³⁸ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., p. 60.

³⁹ Cfr. Simões, Santos, In Loc. Cit.

Adianta ainda o mesmo autor, que tecnologicamente estes azulejos se aproximam bastante das peças chamadas Terracotas Relevadas e Esmaltadas da família Della Robbia, pois utilizam barro gordo, ferruginoso de alta plasticidade que depois de cozido adquire grande resistência. Os esmaltes são obtidos segundo as técnicas da Majolica.⁴⁰ Fig. 35



Fig. 35. Azulejo Relevado. Paço da Vila de Sintra.

Embora não se encontre em Sevilha este tipo de azulejo, é certo que esta técnica de terracota esmaltada já era conhecida e praticada nesse centro cerâmico como é o exemplo dos medalhões da portada da Igreja de Santa Paula de Sevilha.⁴¹

Pode acontecer também, alguns destes exemplos, ainda experimentais, utilizarem processos da azulejaria Sevilhana de técnica mista, recorrendo a métodos da “Corda Seca Fendida” para uma separação pontual das cores e à técnica de “Aresta” para os contornos e nervuras que poderiam ser simples ou com aplicação de uma mistura de manganês e gordura.⁴²

Os azulejos existentes do Paço de Sintra são únicos do género. Na época representavam uma novidade dispendiosa, e exclusiva.⁴³

Azulejaria Hipano-Mourisca da Sé Velha de Coimbra “Corda Seca e Aresta”.

As encomendas portuguesas destes azulejos surgem-nos praticamente através do fabrico sevilhano de Triana, que na época já fornecia outras regiões como o sul de Itália, Países baixos e Inglaterra.

Vem a ser com o azulejo de “Aresta” que o formulário decorativo se altera consideravelmente, através da adopção dos ornatos naturalistas e renascentistas.

De meados do século XV, até meados do século XVI, os centros cerâmicos da Andaluzia asseguraram o fornecimento da maior parte dos azulejos utilizados na Península. Inicialmente, no século XV, com uma produção ainda fiel às “modas” mouriscas, com composições de linguagem geométrica, epigráfica e de arabescos, seguindo as crenças islâmicas Fig. 36. Seguidamente, cerca de 1500, os artífices passam a utilizar a técnica de “Aresta” com uma decoração derivada das linguagens da arte Gótica e da Renascença. Verifica-se um esvanecer do



Fig. 36. Azulejo de Aresta com decoração geométrica. Sé Velha de Coimbra.

⁴⁰ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., p. 63.

⁴¹ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., p. 64.

⁴² Cfr. Meco, José, Id Ibid., p. 42.

⁴³ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., p. 64.

Carácter decorativo islâmico. Impõem-se os elementos decorativos e até icónicos das artes e do cristianismo europeu Fig. 37. As vastas encomendas podiam ser privadas, religiosas, ou até de carácter régio.

Toledo também vem a produzir com este processo de “Aresta”, sendo a sua produção diferenciada pelas arestas mais finas e cuidadas, mas com uma apresentação decorativa ainda ligada aos esquemas geométricos mouriscos.⁴⁴

Sevilha estava na vanguarda da inovação, mais aberta às novas técnicas e às novas estéticas. Talvez os melhores exemplos comprovativos sejam os que estão presentes no Palácio Nacional de Sintra e os exemplares do Claustro Manuelino do Palácio da Pena, onde se pode também, encontrar praticamente todas estas tipologias azulejares Hispano-Mouriscas.

É bem notória a transformação técnica e estética deste estilo de azulejo, ao longo do seu tempo de fabrico. A introdução destas novas gramáticas decorativas no azulejo de “Aresta” ganhou posição através deste gosto estético proveniente das correntes artísticas europeias. Nas regiões de produção, a exportação impunha-se na época, e certamente foi um factor acelerador que contribuiu de forma distinta para uma produção intensiva Fig. 38.

No entanto, este azulejo vai conservando sempre características bem anteriores, ainda mudéjares, como é o exemplo de alguns processos de fabrico, cozeduras e a partilha de algumas matérias-primas semelhantes.

A aplicação parietal de azulejos, por parte de artesãos portugueses aparece com a tipologia “Corda Seca”, mas, é com uso massivo do azulejo “Aresta”, que logo se começa a notar uma interpretação própria na aplicação, dos conjuntos, assim como, nas soluções encontradas de forma a se articularem com a arquitectura de suporte. Estas soluções anunciam já, um gosto pela monumentalidade dos revestimentos Fig. 39. Em Espanha aplicava-se os azulejos, normalmente, somente até meia parede, quase sempre apainelados uniformes com respectivas cercaduras. Por cá, surge a tendência de uma aplicação parietal total dos espaços, com padrões diferentes, combinados, e de grande originalidade. A aplicação ou o controlo na colocação, possibilitava uma reorganização modelar, com variações a nível das composições. Os revestimentos em Portugal surgem com originalidade, resultado de vários factores. Este interpretar, servirá de base



Fig. 37. Azulejo de Aresta com decoração renascentista. Sé Velha de Coimbra.



Fig. 38. Azulejo de Aresta. Sé Velha de Coimbra.



Fig. 39. Revestimento parietal total. Sé Velha de Coimbra.

⁴⁴ Cfr. Meco, José, Id Ibid., p. 39.

segura e libertadora para a excelência e mestria em que se irá tornar o azulejar português Fig. 40.

Abordando os azulejos Hispano-Mourisco existentes na Sé Velha de Coimbra, pode encontrar-se neste edifício, basicamente duas tipologias azulejares diferentes: o azulejo da “Corda Seca” e a “Aresta”. Os azulejos de “Corda Seca” que foram aqui aplicados em número bastante reduzido e com o decorrer do tempo foram-se perdendo muitos dos exemplares, restando actualmente, muito poucos exemplares. O azulejo de “Aresta” constitui a quase a totalidade desta aplicação decorativa. Os variados processos interventivos no edifício, inevitavelmente, resultaram na diminuição do número de azulejos Hispano-Mouriscos Fig. 41. Actualmente resta apenas cerca de um terço de todo o forro original.

Bastante assentes nas técnicas de fabrico, estas tipologias produzidas nos centros cerâmicos espanhóis da Andaluzia, não só herdaram as técnicas islâmicas antigas, como também criaram grandes inovações, que originaram a criação de novas tipologias para este estilo de azulejar.

Com o aparecimento da técnica cerâmica italiana da “Majolica” vem a denotar-se um grande domínio, nos exemplos produzidos.

Comparando o número de Azulejos utilizados no território da Diocese de Coimbra, a par da região de Lisboa, foi também ele um dos grandes centros de propagação do azulejo Hispano-Mourisco em Portugal.⁴⁵

O Bispo-Conde D. Jorge de Almeida toma posse episcopal de Coimbra em 1483.

“...um genuíno príncipe da renascença, que à nobreza do sangue real que lhe corria nas veias, aliava os esmeros duma educação primorosa, os recursos de grossa fortuna, a generosidade e grandeza de ânimo dum verdadeiro mecenas.”⁴⁶

Ainda muito novo, com 25 anos torna-se bispo de Coimbra e, tomando a peito o embelezamento da sua catedral, nada lhe parecia demasiado, nem descabido para a decorar. Faz várias obras importantes, de superior mérito artístico, como é o caso da porta “speciosa”, o retábulo da Capela-Mor e altar de S. Pedro assim como muitos outros e variados exemplos. Esta vontade, por parte deste Bispo, em adornar a Sé Velha, em muito a enriqueceu e recuperou, mas, no entanto, e



Fig. 40. Pormenor de colocação. Sé Velha de Coimbra.



Fig. 41. Composição em Azulejo de Aresta. Sé Velha de Coimbra.

⁴⁵ Meco, José, Informação Própria, Oeiras, 2010.

⁴⁶ Vasconcelos, António Garcia, Ob Cit., Id Ibid., p. 168.

inevitavelmente, encobriu partes da antiga e primitiva edificação. Para além das diversas intervenções na catedral, faz também a regularização horizontal do adro exterior, o que implicou o derrube de algumas casas a fim de desafrontar o admirável edifício, assim como também a mudança de sitio do pelourinho.

O Conde-Bispo D. Jorge de Almeida deverá certamente estar relacionado com as várias encomendas de azulejo feitas a Sevilha. Foi também encomendada a estas olarias, uma placa em terracota policromada, na técnica de “Corda Seca”, com as armas de D. Jorge de Almeida Fig. 42. O facto desta placa ter sido realizada na tecnologia de “Corda Seca”, não significa que seja anterior à encomenda de azulejo de “labores” de 1503, pois geralmente este tipo de peças personificadas de carácter único, continuaram a ser executadas nesta tecnologia e por vezes em técnica mista, com realização manual das ranhuras ou com a “Corda Seca” não fendida aplicada a pincel. Não se tornava prático nem vantajoso a execução de moldes para elaboração deste tipo de encomenda, que por vezes se compunham por mais de uma peça, o que implicaria o fabrico de vários moldes.⁴⁷

D. Jorge de Almeida manda “vestir” de azulejos Hispano-Mouriscos as naves laterais, a nave principal (até ao nível da cornija), o transepto (até à cimalha), a abside e absidíolos, os pilares e colunas (excepto os capiteis) da catedral.⁴⁸ Esta aplicação dos azulejos revestia, quase na totalidade, o interior do edifício, mas, sucessivas intervenções fizeram com que, pouco a pouco, grande parte fosse arrancada Fig. 43. Actualmente, em comparação com o revestimento original, este reduz-se a estar disperso em vários locais do templo. Esta “vestidura”, mesmo assim ainda transmite hoje, uma certa imponência aparatosa, com belos desenhos combinados e com um brilho e uma policromia muito distintiva. Os azulejos Hispano-Mouriscos avultavam e avultam aqui na Sé Velha pela sua qualitativa quantidade e variedade de padrões e conjuntos. Os exemplos azulejares mais usados são em azulejo de “Aresta”. Estes misturam os motivos geométricos com o formulário gótico e elementos de inspiração fortemente renascentista.

Os azulejos em “Corda Seca” são aqui escassos, não se encontrando agrupados, mas sim misturados em conjunto com os azulejos de “Aresta”, formando assim juntos, painéis decorativos com duas tipologias azulejares diferentes.



Fig. 42. Placa cerâmica com as armas do Bispo D. Jorge de Almeida. Museu Nacional Machado de Castro. Coimbra.

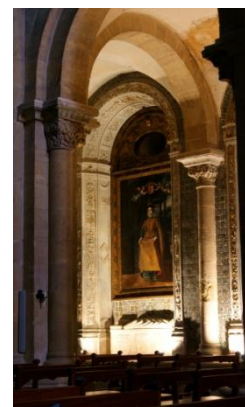


Fig. 43. Interior da Igreja da Sé Velha de Coimbra.

⁴⁷ Meco, José, Informação Própria, Monte Estoril, 2010.

⁴⁸ Cfr. Vasconcelos, António Garcia, Id Ibid., p. 173.

A partir de 1500 surge a técnica de “Aresta” e logo cedo se começam a alterar e a utilizar novas gramáticas. Estes azulejos da Sé Velha de Coimbra, quando combinados, resultam em disposições contrastantes de padrões, com poderosos ritmos oblíquos ou composições radiais. O ilustre Autor José Meco sugere como explicação para esta originalidade expressa nos conjuntos, o facto de terem chegado de Sevilha a Coimbra, poucos exemplares de cada desenho, contrariamente àquilo que era, normalmente, utilizado nas aplicações espanholas. E assim, deste modo, se contornou esta circunstância, conseguindo-se uma notável solução, resultado de uma organização muito original, adequada e particular.⁴⁹ Fig. 44. A rematar, e a delimitar os conjuntos aparecem cercaduras envolventes, que “lembram tapeçarias justapostas”.⁵⁰ Existem também ritmos conseguidos por cercaduras, que, por vezes, chegam a formar esquemas decorativos de elementos arquitectónicos estruturantes.

Na obra de Gestoso e Pérez “História de los Barros Vidriados Sevillanos”, aparecem vários documentos, de (1495-1530), referentes a encomendas de cerâmicas sevilhanas para Portugal. Já muito se escreveu sobre a origem destes azulejos da Sé velha, mas no entanto é o Dr. Vergílio Correia na sua obra “Azulejos Datados”⁵¹ que chega mais perto da verdade. Publica parte do valioso documento, que se encontra na obra espanhola de Gestoso y Pérez, e que demonstra a proveniência de uma das encomendas chegadas à Sé Velha.

Esta é feita a Sevilha por intermédio de Olivier de Grand, mestre flamengo que pela época andava a trabalhar para D. Jorge de Almeida, mais propriamente no retábulo do altar-mor da Sé Velha e que antes trabalhava em Sevilha. A encomenda é realizada a trinta e um de Outubro de 1503, às oficinas de oleiros de Triana, pertencentes a Fernand Martínez Guijarro e seu filho Pedro de Herrera. O documento refere o contrato de venda de azulejos de “labores” no valor de 20.000 maravedis ao mestre “Olivier, entallador, vecino de Coinbra”⁵², devendo sair de Sevilha e destinar-se ao porto de Buarcos, como refere o documento. Dai os azulejos seguiriam em embarcações menores, e chegariam por fim à cidade de Coimbra.



Fig. 44.
Solução Azulejar. Sé Velha
de Coimbra.

⁴⁹ Meco, José, Informação Própria, Oeiras 2010.

⁵⁰ Arruda, Luísa Capucho, Ob Cit., in Pereira, Paulo, “História da Arte Portuguesa”, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, p. 368.

⁵¹ Correia, Virgílio, “Azulejos Datados”, Imprensa Nacional, Lisboa, 1916, p. 5.

⁵² Cfr. Pérez, Gestoso, “História de los Barros Vidriados Sevillanos” Ob Cit., Sevilha, 1904.

O autor Virgílio Correia, comparando o preço com outras encomendas, sugere que essa encomenda foi de cerca de 10.000 azulejos, ou seja, 2 maravedis por azulejo.⁵³

Após duas contagens meticulosas, por mim realizadas, asseguro que actualmente existem na sé velha de Coimbra 12.220 azulejos. A formar estes majestosos panos azulejares podemos encontrar mais exemplares que a conhecida encomenda de 1503. Sabendo-se que, somente resta cerca de um terço do revestimento original, pode-se concluir, que esta decoração cerâmica, outrora, incorporou cerca de 37.000 azulejos. De certo, várias encomendas e remessas de azulejos vieram para a Sé Velha de Coimbra por estas épocas, pois a quantidade aqui empregue foi, demasiado volumosa para uma só encomenda.

É de notar que, este vasto revestimento de azulejar foi aplicado com muito respeito, cuidado e mestria, nenhuma parede ou coluna foi picada ou “trincada”
Fig. 45., para obter mais aderência ou uma melhor configuração na aplicação dos

azulejos. Na restauração da Sé velha, no final do século XIX, foram retirados os azulejos dos pilares da nave, assentes no princípio de século XVI. Assim removidos, apareceu o primitivo aparelho intacto e com as marcas dos canteiros do século XII. É de notar, que em quase todas as obras efectuadas na Sé Velha Coimbra por D. Jorge de Almeida, houve sempre uma grande delicadeza, foram obras quase sem estragos ou mutilações de maior, adornando quase sempre por justaposição. Este Bispo mandou lavrar, também, uma formosa campa no pavimento, à entrada da Capela absidial de S. Pedro, para dormir o seu último sono, onde ainda jaz actualmente.⁵⁴ Fig. 46.

A edificação da Sé Velha, até há poucos anos tinha armazenado azulejos Hispano Mouriscos que resultaram das diversas intervenções no primitivo panejamento azulejar. Alguns desses exemplares chegaram a ser vendidos a proprietários de antiquários alemães, que vinham a Coimbra de avião, propositadamente para comprar estes centenários exemplares.⁵⁵



Fig. 45.
Interior da Sé Velha de Coimbra.



Fig. 46.
Capela Tumular de D. Jorge de Almeida. Sé Velha de Coimbra.

⁵³ Cfr. Correia, Virgílio, Id Ibid., p. 7.

⁵⁴ Cfr. Vasconcelos, António Garcia, Id Ibid., p. 184.

⁵⁵ Segundo as palavras do Sr. padre João (actual padre geral da Sé Velha de Coimbra), um antigo sacristão chegou a estabelecer com estrangeiros, um negócio ilegal de azulejos, chegando a vender cada exemplar a 60 escudos. Assim que descoberto e repreendido, o Sr. Padre João dispensou o sacristão das suas funções, e resolveu doar ao Museu Machado de Castro os restantes exemplares, até então, armazenados na milenar edificação.

Este majestoso núcleo azulejar Hispano-Mourisco “vidente” na Sé Velha de Coimbra, notabiliza-se não só pela qualidade e quantidade dos seus exemplares expostos, mas sim pela interpretação decorativa que se obteve, de onde se tira partido dos desenhos e colorações, mas também da monumentalidade arquitectónica do local. Exemplo demonstrador de uma nova direcção azulejar em Portugal, bem própria e característica, tão desconforme com os sistemas e esquemas decorativos espanhóis utilizados na época.

- Antigo Mosteiro de Santa Cruz

Descrição da Sacristia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

O mosteiro de Santa Cruz de Coimbra foi fundado em 1131 num contexto em que a cidade de Coimbra assumia um crescente protagonismo derivado da sua localização geoestratégica. Este mosteiro foi dedicado à ordem de Santo Agostinho, e em permanente clima de rivalidade com a Diocese de Coimbra e com outras ordens religiosas que progressivamente se instalavam na cidade. Os Cónegos regantes de Santo agostinho contaram com privilégios papais e com o apoio do poder político que se prolongou para além da Idade Media. A ordem consegue acumular um considerável património, assim como um forte estatuto político-cultural. O Mosteiro de Santa Cruz Fig. 47. foi uma acreditada escola, onde estudou Por exemplo S. António. Era um local de passagem obrigatório para as elites, tanto do poder, como da intelectualidade. Do primeiro mosteiro romântico praticamente nada resta. As grandes reformas manuelinas concretizadas no mosteiro, representam uma enorme viragem na renovação dos espaços e das formas. “Concilia a exuberância plástica do Manuelino com a feição humanizada da escultura do Renascimento. Com D. João III tem inicio a mais decisiva aposta na reformulação dos espaços que acompanha a reforma monástica liderada por frei Brás de Braga...”⁵⁶

Após diversas renovações pontuais na estrutura monástica, em 1622 é criada nova Sacristia que substitui as antigas dos períodos Românico e Manuelino.

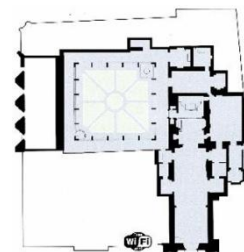


Fig. 47.
Planta Actual do Mosteiro
de Santa Cruz de Coimbra.

⁵⁶ Craveiro, Maria de Lurdes, Mosteiro de Santa Cruz”, Guia Português, Instituto Português do Património Arquitectónico, Euro Scanner, Lisboa, 2001.

A quando da escolha, de um conjunto edificado, que bem pudesse representar a azulejaria renascentista em Coimbra, o antigo Mosteiro de Santa Cruz tornou-se incontestavelmente o eleito. Aqui neste espaço religioso de grande riqueza decorativa, tanto o revestimento cerâmico como a ornamentação religiosa foi e permanece uma constante. São de vários estilos, tipologias e épocas os conjuntos de azulejos que em todas estas paredes se podem observar. A expansão aplicativa destes revestimentos decorativos começou a surgir, inicialmente de forma esporádica, por alguns dos espaços interiores do antigo mosteiro.

Actualmente, analisando de forma pormenorizada a localização total dos conjuntos, o local da Sacristia Fig. 48. surge, com todo o esplendor, como espaço demonstrador de uma prestância extremada, conseguida na decoração cerâmica utilizada pelo mosteiro. Assim sendo, torna-se imprescindível uma apreciação descritiva deste local da Sacristia, para melhor se sentir toda esta ambiência, caracterizada por uma estética refinada. Este espaço da Sacristia da Igreja de Santa Cruz de Coimbra, antes da ampliação feita em 1622, era um espaço religioso em estilo manuelino, muito rico e representativo de uma certa excelência artística. Na descrição da Sacristia do Mosteiro de Santa Cruz de Frei Jerónimo Roman, que é anterior à renovação de 1622, pode ler-se o seguinte “és pieça mui rica e grande...ay de bueno acerca de ornamentos, porque los ay mui ricos, y nada ay que no sea muy bueno... y lo extra ordinário, es riquíssimo”.⁵⁷

Naturalmente, a sumptuosidade do espaço da Sacristia sai reforçada com a nova ampliação. Novos valores arquitectónicos se impuseram, que não somente a tornaram mais espaçosa, como mais iluminada, resultando num conjunto artístico muito característico⁵⁸ e impar, de elevada qualidade Fig. 49.

Uma outra referência, mais recente, atesta a preservação no tempo, da excelência ornamental desta Sacristia. Esta referência está publicada na obra do autor Sousa Viterbo “O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Anotações e Documentos”⁵⁹, trata-se dum excerto da obra “El Peregrino Curioso y Grandezas de Espanha”, de 1889, onde uma breve descrição da nova sacristia refere o



Fig. 48.
Sacristia de Santa Cruz de
Coimbra.



Fig. 49.
Sacristia de Santa Cruz de
Coimbra.

⁵⁷ Frei Jerónimo Roman de Logronô, Apud, Correia, Virgílio, “Uma Visão Quinhentista do Mosteiro de Santa Cruz”, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1930, p. 17.

⁵⁸ Muito do espólio existente era anterior a esta renovação de 1622.

⁵⁹ Viterbo, Sousa, “O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra Anotações e Documentos”, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1914.

seguinte: “muchas cosas notó nuestro pelegrino en lá sacristia, que és buena de ornamentos y cosas de plata”.⁶⁰

Claramente o ambiente da Sacristia da Igreja de Santa Cruz de Coimbra tem anunciado ao longo da história, uma postura de excelência artística. Esta “nova” restauração, data do início do século XVII, é uma solução que supera em espacialidade o resultado conseguido com o acrescento anterior da sacristia, nas vastas obras manuelinas, do início do século XVI.⁶¹ Trata-se de uma obra de arquitectura maneirista, pré-baroca, ao que se entende. Segundo o autor Pedro Dias, a planimetria é baseada na arquitectura da Sala Régia do Vaticano⁶².

A acta capitular de 21 de Dezembro de 1582, publicada pelo autor Mário Brandão, tem o título “Ordem para se construir a sacrestia” ou “sobre o fazerse a .s. cristia”, refere a proposta do padre geral D. Pedro de refazer a sacristia, pois era uma das “oficinas mais necessárias”. Assenta o convento que o padre geral fizesse “a dita sancristia o melhor que ser podesse”.⁶³

O “Códice Miscelâneo”, de 1622, assim chamado pelo próprio autor memorialista D. José de Cristo natural de Bertandos, tem um capítulo designado “Os oficiais q fizeraõ as obras de Santa Cruz”⁶⁴ Fig 50. Este descreve parte do processo e das pessoas envolvidas na reconstrução da “nova sacristia”. Ao ler este manuscrito ao qual tive acesso na Biblioteca Municipal do Porto, pode entender-se que esta descrição é realizada no momento simultâneo às obras de reconstrução de 1622. Parte desta descrição está presente na publicação de Teixeira de Carvalho “Arte e Arqueologia”⁶⁵. Também o antigo director da Biblioteca Pública Municipal do Porto, o autor António Cruz se debruçou sobre as “Miscelâneas de D. José de Cristo”. Estas análises literárias estão publicadas na obra “Santa Cruz de Coimbra na Cultura da Idade Media”⁶⁶.



Fig. 50.
Parte da obra manuscrita de
D. José de Cristo.
Biblioteca Pública
Municipal do Porto.

⁶⁰ Bartholomé de Villaba Estaña, Apud, Viterbo, Sousa, “O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra Anotações e Documentos”, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1914, p. 48.

⁶¹ Cfr. Gonçalves, António Nogueira, “A Capela Matriz do Isento de Santa Cruz de Coimbra”, Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1988, p. 130.

⁶² Cfr. Dias, Pedro, “Coimbra Guia para uma Visita”, Gráfica de Coimbra, Coimbra, 2002, p. 103.

⁶³ Brandão, Mário, “Actas dos Capítulos do Mosteiro de Santa Cruz”, Ob Cit., Publicações do Arquivo e Museu de Arte da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1946, p.131.

⁶⁴ Frei José de Cristo, “Códice Miscelâneo”, Ob Cit., Códice Manuscrito, Coimbra, 1622, p. 51.

⁶⁵ No Documento Original encontra-se uma anotação escrita a lápis referindo que parte desta descrição está publicada na obra de Carvalho, Teixeira, “Arte e Arqueologia”, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1930, pp. 26/27.

⁶⁶ Cruz, António, “Santa Cruz de Coimbra na Cultura da Idade Media”, Oficina da Empresa Industrial Gráfica do Porto, Porto, 1964.

A descrição original e completa refere que o Padre Geral D. António mandou fazer a nova Sacristia, e que “Correu com ele”⁶⁷ D. Pedro Camerareo, que segundo o próprio Frei D. José de Cristo, era homem de muito talento, tendo executado obras notáveis do mosteiro, tendo-lhe todos satisfação “ por lhe luzir dinheiro nas mãos, e fazer cõ pouquo o q outros não faze cõ m.to”⁶⁸. Esta crónica foi escrita durante o processo de construção, como afirma no texto “...acrescentando a sancristia uelha a qual agora neste anno de mil e seiscentos e uinte e dous se desfez em cujo mesmo lugar se fabrica outra.”⁶⁹. Num outro trecho indica “hum grande mestre de Lisboa q ueo para fazer a sancristia noua a quem chamão o Tinoco, q se maravilhou...”⁷⁰ com a obra dos retábulos da claustra do silencio do escultor renascentista gaulês Jaques Loquin. Num outro passo do manuscrito referindo-se à sacristia, o autor cita que no mês de Junho de 1622, “se reedificou ou comessou a edificar a terceira uez...por traça de hu mestre de Lisboa...”⁷¹, refere também ainda o seguinte: “Ao lugar onde edificamos a sancristia a parte sul, iunto das figuejrinhas no quanto da sancristia q fica pêra o poente acharão os homens q desemtularão os alicerces hua mina de gesso finíssimo o qual eu ui e mostrej ao mestre de obras q veio de Lisboa e disse me q era finíssimo...”⁷².

A referência mais antiga conhecida de Pedro Nunes Tinoco data de 20 de Setembro de 1604, um alvará das chancelarias régias que refere a sua nomeação oficial, para um dos três lugares de aprender arquitectura, ficando abonado com 20.000 reis anuais.⁷³

É ao trabalho do arquitecto Pedro Nunes Tinoco, que se deve esta bela e majestosa obra operada em Santa Cruz de Coimbra. No entanto vem a ser o seu filho João Nunes Tinoco (aprendiz da escola de arquitectura fundada por Tércio), que vem a ter mais notoriedade na dinastia dos Tinocos, pelas obras que executou entre 1631/39.⁷⁴

⁶⁷ Frei José de Cristo, Ob Cit., Id Ibid., p. 52.

⁶⁸ Frei José de Cristo, Ob Cit, In Loc. Cit.

⁶⁹ Frei José de Cristo, Ob Cit, In Loc. Cit.

⁷⁰ Frei José de Cristo, Ob Cit, Id Ibid. p. 51.

⁷¹ Frei José de Cristo, Ob Cit, Id Ibid. p. 53.

⁷² Frei José de Cristo, In Loc. Cit.

⁷³ Cfr. Serão, Victor Manuel, “O Arquitecto Maneirista Pedro Nunes Tinoco”, Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa, Ramos Afonso & Mota, Lda., Lisboa, 1977, p. 14.

⁷⁴ Cfr. Santos, Reynaldo dos, “Oito Séculos de Arte Portuguesa”, Empresa Nacional de Publicidade, 19??, Lisboa, p. 217.

Em 1622, Pedro Nunes Tinoco esteve em Coimbra dirigindo varias obras de Santa Cruz, sendo o autor da soluçãõ da nova Sacristia, que é talvez o melhor exemplo onde se pode melhor admirar a sua mestria e estilo.⁷⁵

No mesmo ano de 1622 foram dirigidas à Câmara coimbrã, duas provisões, ordenando que fossem feitos lances sobre as obras das pontes, cais e caminhos da cidade, ouvido o parecer de Pedro Nunes Tinoco que então ia ao mosteiro de Santa Cruz, sobre o orçamento e as traças dessas obras de arquitectura civil e urbanística.⁷⁶

Segundo o memorista frei Manuel da Esperança, Pedro Tinoco fez também a reedificação do Convento de Santa Clara de Lisboa em 1613 (destruído pelo terramoto de 1755). Desde 1620 foi o arquitecto do priorado do Crato, onde planificou várias outras construções.

Para realizar este projecto em Santa Cruz de Coimbra, teve o empreiteiro Manuel João e João Gaspar forneceu toda a pedra de Ançã.⁷⁷ Começados os trabalhos em 1622, foram acabados em 1624. É também de notar que, embora o traço delineador venha de fora do círculo evolutivo de Coimbra, a obra de cantaria exhibe certas características da região. É uma obra arquitectónica de grande equilíbrio, que embora demonstre uma certa sumptuosidade de pormenor, o traçado tem uma clareza capaz de se transmitir ao espaço físico.⁷⁸

O autor Vergílio Correia, nas páginas iniciais da sua obra intitulada “Uma Visão Quinhentista do Mosteiro de Santa Cruz”⁷⁹, faz referência a várias descrições antigas do mosteiro. Uma de D. Francisco de Macenha, traduzida pelo cônego D. Veríssimo no ano de 1542, a descrição de Frei Jerónimo Roman, apresentada em parte, na obra referida de Vergílio Correia, uma de D. José de

⁷⁵ Cfr. Santos, Reynaldo dos, “História da Arte em Portugal”, Portucalense Editora, S.A.R.L., Porto, 1953, p. 38.

⁷⁶ Cfr. Campos, Ayres de, Apud, Serrão, Victor Manuel, “O Arquitecto Maneirista Pedro Nunes Tinoco”, Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa, Ramos Afonso & Mota, Lda., Lisboa, 1977, p. 16.

⁷⁷ Cfr. Correia, Virgílio; Gonçalves, António Nogueira; Santos, Reinaldo dos, “Inventário Artístico de Portugal”, “Cidade de Coimbra”, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1947, p. 48.

⁷⁸ Cfr. Gonçalves, António Nogueira, “A Arte em Portugal”, Edição Marques Abreu, Porto, 1960, p. 10.

⁷⁹ Correia, Virgílio, “Uma Visão Quinhentista do Mosteiro de Santa Cruz”, Imprensa da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1930.

Cristo com data de 1622, e ainda uma outra de D. Nicolau de Santa Maria datada de 1668.⁸⁰ Fig. 51.

Na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, na secção de documentos antigos, pode-se consultar a obra D. Nicolau de Santa Maria com o título “Chronica da Ordens dos Cónegos Regrantes do Patriarcha S. Agostinho”⁸¹. Dois volumes que se apresentam em excelente estado de conservação. No II volume, desta obra original impressa em caracteres móveis sobre papel de linho, existe o capítulo XXIV Fig. 52., que é dedicado à descrição da Sacristia do Mosteiro de Santa Cruz. O texto é posterior, em cerca de 42 anos, à conclusão das obras. Esta minuciosa e elegante descrição, explica de forma pormenorizada toda a estrutura, assim como a qualidade da grande maioria dos adornos e peças, lá existentes na época. A nova sacristia é uma obra de excelência, “...confiderado tudo o bon de Europa, he o mais perfeito neste género de Sancrífia...”⁸². Esta descrição torna-se indispensável para uma análise evolutiva deste espaço, permitindo uma confrontação entre o espaço actual e as descrições anteriores. Comparando actualmente, em linhas muito gerais, ressaltando uma ou outra excepção, toda a estrutura e grande parte do recheio permanece no sítio. Ainda hoje é possível sentir, em parte, o ambiente artístico que se viveu nesta Sacristia, há 342 anos atrás. O autor D. Nicolau de Santa Maria, natural de Lisboa, deixa-nos também nesta obra, algumas informações sobre os conjuntos azulejares aqui utilizados, que mencionarei mais à frente.

Pode-se descrever esta Sacristia, como um espaço religioso triunfado em ordem Coríntia, Dórica, Jónica e Atigurga⁸³ que se divide em três tramos. Estes estão marcados por agrupamentos de pilastras dóricas almofadadas. A divisão do espaço é repetida através dos arcos torais na abobada de caixotões, que se apresentam em gosto de uma certa gentileza. O pavimento é em pedra preta e branca e simula a composição do desenho da abóbada. São cortadas as testeiras por quatro portais coríntios, de forma a delimitar o espaço lateralmente. Os frontões dos portais são interrompidos por duas grandes janelas rectangulares. Nos lunetos das abobadas rasgam-se três janelas a nascente e outras três a



Fig. 51. Manuscrito de D. Nicolau de Santa Maria. Biblioteca Geral Universidade de Coimbra.

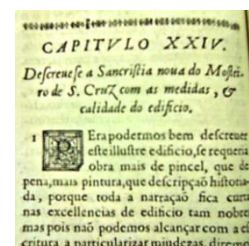


Fig. 52. Capitulo XXIV, “Descreve a Sacristia Nova do Mosteiro de S. Cruz com as Medidas, e Qualidade do Edifício”.

⁸⁰ Cfr. Correia, Virgílio, Id Ibid. p. 8.

⁸¹ D. Nicolau de Santa Maria, “Crónica dos Cónegos Regrantes do Patriarcha Santo Agostinho”, Officina de Ioan da Costa, Lisboa, 1668.

⁸² Cfr. D. Nicolau de Santa Maria, Id Ibid., p. 96.

⁸³ Designativo do estilo arquitectónico de Ática, da capital grega Atenas.

poente, cujos remates superiores acompanham a curvatura abóbada. Esta solução torna a Sacristia num local bastante claro e iluminado. A pedra utilizada nesta obra é toda da mesma qualidade, com uma cor branca única e vinda de Ançã. A pedra, ou calcário de Ançã tem bastante dureza para se poder estruturar a edificação e a brandura necessária para bem se poder lavar ou esculpir.

Segundo D. Nicolau de Santa Maria esta Sacristia tem 72 palmos de comprimento, 47 de largura e 44 palmos da altura do pavimento à cornija, somam-se outros 22 palmos da cornija até ao ponto arredondado mais alto da abobada, o que dá uma altura total de 66 palmos, acrescentando ainda o autor que as proporções de escala entre estas medidas, respondem às “proporções da Arte”⁸⁴.

A completar a arquitectura, varias esculturas em madeira de grande qualidade, do século XVII. Sobre uma grande e lavrada peanha em pedra, encontra-se uma peça muito bem acabada de Jesus Cristo Crucificado em tamanho natural Fig. 53. Em 1668, esta estava debaixo de um rico dossel franjado de ouro e, ladeando o crucifixo, estão em cada um dos lados, em nichos cavados nas pilastras e sobre suas peanhas a “Virgem Senhora Nossa e São João Evangelista”⁸⁵. Também no lado oposto, em dois nichos cavados nas pilastras, estão as esculturas em madeira de duas santas da ordem Agostinha (Gulília e Gertrudes). Do lado direito da Sacristia corre, a todo o comprimento, um arcaz de pau-preto muito bem machetado, do século XVII, de estilo Filipino, feito por Samuel Tibau⁸⁶. Os seus embutidos são geométricos, em filetes em marfim, os puxadores e fechaduras são em bronze dourado com um estremado feitio cinzelado no centro. No lado oposto da Sacristia encontra-se uma credencia, do século XVIII, com um grosso tampo em mármore Fig. 54. Na parte superior, acima da credencia e entre as pilastras, está colocada uma tela de grandes dimensões com a representação da crucificação.

Os portais das testeiras opostos à entrada servem para os seguintes fins: o que está próximo à entrada da Casa do Capítulo tem um amituário embutido, recentemente restaurado com apoio camarário, da mesma qualidade, estilo e autor do arcaz corrido. Na parte superior do amituário, no luneto, encontra-se



Fig. 53.
Crucifixo em tamanho natural.
Sacristia da Igreja de Santa Cruz de Coimbra.



Fig. 54.
Credencia Século XVIII.
Sacristia da Igreja de Santa Cruz.

⁸⁴ D. Nicolau de Santa Maria, Ob Cit., Id Ibid., p. 95.

⁸⁵ D. Nicolau de Santa Maria, Ob Cit., Id Ibid., p. 97.

⁸⁶ Cfr. Dias, Pedro, “Guia para uma Visita”, Gráfica de Coimbra, Coimbra, 2002, p. 103.

um baixo-relevo em madeira dourada representando a cruz sustida por dois anjos. O outro portal ao lado dá para um espaço que servia de Lavabo onde os sacerdotes se purificavam antes de qualquer celebração Fig. 55. Este espaço é estreito, alto e abobadado, e tem as paredes revestidas com azulejaria: da meia altura até à sanca foi empregue o “Enxaquetado Compósito”, na parte inferior das paredes foi utilizado azulejo de “Padrão” do início do Século XVII Fig. 56.

Num dos lados estão as fontes, onde a água caía por esguichos de bronze dourados para uma pia de mármore branco. As paredes são completadas por armários embutidos, em “Jaípes”⁸⁷ (mármore) lisboenses brancos, pretos e vermelhos.

Na testeira oposta, no arco junto à porta da Capela-Mor (actual acesso à Sacristia), ficava a entrada para uma capela que servia de oratório. Aí se guardavam, também, as peças mais ricas de ouro e prata da igreja. Estaria também nesta Capela, (hoje antecâmara de entrada para a Sacristia) um armário para guardar cálices, cruces, custódias, castiçais e a prata do serviço do altar e dos pontífices. Este armário servia também de apoio à preparação dos sacerdotes antes de dizer a missa. A vestidura dos paramentos é normalmente, acompanhada de oração, pois segundo o autor D. Nicolau de Santa Maria, havia neste espaço um crucifixo muito devoto, o qual já na época do documento é descrito como muito antigo.⁸⁸

No luneto do portal de acesso à Sacristia está um baixo-relevo em madeira, do mesmo estilo do seu oposto, mas neste exemplar, os dois anjos seguram um cálice.

O portal contíguo dá para um espaço de dimensões idênticas ao do Lavabo, a antiga Capela do “Chrifto Antigo”⁸⁹ Fig. 57. Este espaço teve outrora “...ricos caixões, & contadores de pao preto matchetados de marfim...todo mui cheirofo, & perfeito.”⁹⁰. Esta área oposta ao Lavabo é actualmente, toda ela revestida de azulejos em altura, e apresenta a mesma solução que foi usada no espaço de Lavabo. Até meia cota das paredes, azulejo de “Padrão”, na parte superior, formações azulejares em “Enxaquetado Compósito”. De um dos lados desta Ante-Capela, nasce uma escada que dá acesso á casa episcopal.

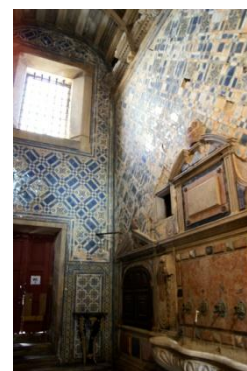


Fig. 55.
Lavabo da Sacristia de
Santa Cruz de Coimbra.



Fig. 56.
Solução Conjugada.



Fig. 57.
Portal da Capela dos
Mártires.

⁸⁷ D. Nicolau de Santa Maria, Ob Cit., Id Ibid., P. 96.

⁸⁸ Cfr. D. Nicolau de Santa Maria, Id Ibid., P. 97.

⁸⁹ D. Nicolau de Santa Maria, Ob Cit., Id Ibid., P. 98.

⁹⁰ D. Nicolau de Santa Maria, Ob Cit., Id Ibid., P. 97.

Ao fundo deste espaço, fica a antiga Capela do Tesouro ou actual Capela dos Mártires. Tem à entrada um portal renascentista, obra de desenho muito puro, talvez da autoria de Pedro Nunes Tinoco, notando-se nos ornatos uma interpretação artística da tradição Conimbrense.

No interior da Capela foram utilizados azulejos “Enxaquetados” para o revestimento das paredes. Como decoração dos vãos dos portais laterais e central, foi utilizado azulejo de “Padrão” idênticos aos que estão aplicados no Lavabo e Ante-Capela dos Mártires Fig. 58.

Voltando ao interior da Sacristia, os panos das paredes são totalmente revestidos por dois tipos de azulejos de ”Padrão” policromáticos e diferentes daqueles utilizados nos lavabos, Ante-Capela e Capela dos Mártires. Os exemplares da Sacristia são envolvidos por frisos e largas cercaduras com ornamentação colorida, do mesmo género dos centros. Nos conjuntos superiores, entre o padrão e a cercadura, existe um simples friso branco, que provoca a ilusão de o padrão fluir por um fundo branco Fig. 59.

Nas paredes encontram-se também, expostas obras de grandes mestres pintores, como é o caso das tábuas de Vasco Fernandes, Cristóvão de Figueiredo, Garcia Fernandes ou ainda a grande tela do pintor setecentista André Gonçalves.⁹¹

Existe neste espaço da Sacristia um espelho com moldura de talha dourada muito lavrada do princípio do século XVIII, actualmente colocado junto à porta de acesso à Casa do Capítulo. Foi recentemente colocada nesta Sacristia, uma escultura em madeira pintada da Nossa Senhora da Piedade, que conjuntamente com a pia de água benta da igreja, são provenientes da Igreja da Nossa Senhora do Arnado Fig. 60.

Torna-se difícil descrever tão majestoso ambiente espacial, de forma merecida. Conforme as antigas palavras do próprio Frei Nicolau de Santa Maria, que tão bem caracterizou esta espacialidade, a descrição deste ambiente requeria: “obra mais de pincel que de pena”⁹², pois qualquer tentativa de o descrever “ fica curta nas excellencias de edificio tam nobre”⁹³.

De facto este projecto do architecto Pedro Nunes Tinoco, como que se transforma numa obra-prima, num testemunho de excelente racionalidade e de



Fig. 58.
Capela dos Mártires de Marrocos.



Fig. 59.
Pormenor do padrão superior da Sacristia.

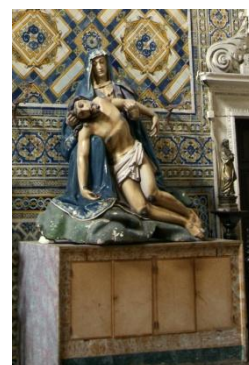


Fig. 60.
Escultura em madeira da Nossa Senhora da Piedade.

⁹¹ Cfr. Dias, Pedro, “Guia para uma Visita”, Gráfica de Coimbra, Coimbra, 2002, p. 103.

⁹² D. Nicolau de Santa Maria, Ob Cit., Id Ibid., P. 95.

⁹³ D. Nicolau de Santa Maria, Ob Cit, In Loc. Cit.

desmedida fruição estética, apreciada por muitos autores. Termino esta descrição com as palavras do professor Henrique Pais da Silva sobre este local, citadas na obra “O arquitecto Pedro Nunes Tinoco” de Victor Serrão: “Maneirismo- Corrente estética em que naturalmente se insere. Pelo seu traçado severo e grandiloquente, vitalizado por uma plasticidade que ressalta do seu inconstante e ambíguo desenho linear, bem se pode considerar a mais elegante sacristia Portuguesa de Seiscentos”⁹⁴.

Azulejaria do Renascentista em Portugal

A introdução em Portugal, do gosto pela utilização do azulejo, como material de decoração arquitectural, processou-se através do azulejar Hispano-Mourisco. No entanto é através de uma outra tecnologia cerâmica, emanada da Itália renascentista, que a exaltação desse gosto se vem a glorificar.

A Arte Cerâmica Italiana da Majolica atinge um grande desenvolvimento técnico e artístico nos finais do século XV. Esta tecnologia de decoração, para além de usar materiais de grande qualidade, traz também inovações nos processos de execução. Esta produção de faiança inicia-se na Toscana, a partir da 2ª metade do século XV, inicialmente em Florença e logo se proliferou para outras cidades como Faenza (que dá nome à faiança) Urbino, Gubbio, Siena, Deruta, Pesaro, Caffaggiolo e Castel Durante.⁹⁵

Houve também o desenvolvimento das novas peças cerâmicas relevadas e esmaltadas da família Della Robbia, tornando-se muito características, não só pela qualidade das pastas e vidrados utilizados, mas também pelo minucioso trabalho de pormenor e excelência cromática Fig. 61.

A cerâmica em técnica “Majolica” é conhecida também, como “Louça de Pisa”, não por ter lá havido produção, mas sim, por se tratar do porto de exportação desta faiança na época. Trata-se de um processo resultante do aperfeiçoamento dos fornos. Eram conseguidas temperaturas mais elevadas nas cozeduras, cerca de 900° c, que permitia a obtenção de um esmalte muito branco e inovador, com grande concentração de óxido de estanho, chamado “Bianchi di Faenza”. Este



Fig. 61.
Peças cerâmicas das
Oficinas Della Robbia.
“Visita da Virgem Maria à
Santa Isabel”.

⁹⁴ Silva, Henrique Pais da, Apud, Serão, Victor Manuel, Id Ibid, p. 33.

⁹⁵ Cfr. Meco, José, Id Ibid., p. 44.

esmalte, enquanto cru, era aplicado sobre o biscoito cozido, formando, depois de seco, uma camada uniforme e porosa, que absorvia, de forma rápida, os vários pigmentos aplicados a pincel, as chamadas “cores de grande fogo”. Eliminava-se desta forma, a necessidade de compartimentações relevadas para a separação dos pigmentos ou óxidos. Numa fase final, estas cores ou pigmentos eram cozido pela segunda e última vez.⁹⁶

Azulejo em Técnica Majolica

Em Itália, a produção de azulejo nesta técnica, teve grande expansão ao nível de pavimentos, embora poucos sobrevivam completos. Os primeiros exemplos de azulejos que nos chegam, restringem-se a placas soltas ou a pequenas placas para incorporar nos pavimentos dos requintados ambientes renascentistas.

O azulejo em si, como suporte decorativo requeria processos complexos e materiais de pintura e dispendiosos, o que não o tornou tão frequente na época. Houve, no entanto alguma exportação de azulejos de Itália. A produção chega a satisfazer algumas encomendas do exterior, mas não comparável com a produção que vem a ser conseguida nos fornos de Ocidente. Em Portugal temos, como exemplo, os painéis italianos da Quinta das Torres em Azeitão, encomendados às oficinas cerâmicas de Urbino, na segunda metade do século XVI. Este novo processo, permitiu a criação de imagens narrativas coloridas, aplicadas a pincel, sobre uma superfície lisa, aproximando-se assim a azulejaria da pintura. Abre-se um novo horizonte aos ceramistas, agora “mais pintores que oleiros”⁹⁷ Fig. 62.

Alguns ceramistas italianos emigram, levam consigo os segredos dos modernos processos cerâmicos, já integrados no movimento artístico do renascimento italiano.

A partir do final do século XV, por volta do ano 1488, o ceramista “Pisano” Francesco Nicoloso viaja para Espanha e estabelece-se em Sevilha, na região de Triana, mais propriamente no bairro dos “Alfarelos”, e ali exerceu as suas actividades. Nos seus fornos foram, recentemente, encontrados exemplos de



Fig. 62.
Pormenor de painel
Majolica. Proveniente do
Convento de Odivelas.
MNA. Lisboa.

⁹⁶ Cfr. Meco, José, Id Ibid., p. 45.

⁹⁷ Cfr. Simões, Santos, Ob Cit., Id Ibid., p. 83.

azulejos de “Aresta”, técnica “Majolica”, “Peças de Relevo”, o que indica que, bem cedo, Sevilha conheceu as inovações cerâmicas vindas de Itália. A nova técnica cerâmica da “Majolica”, por si só, não obteve um sucesso imediato. Não totalmente desaproveitada, veio a ser absorvida pela azulejaria tradicional sevilhana Hipano-Mourisca.⁹⁸

Francesco Nicoloso, em Sevilha, produziu azulejos na técnica de “Aresta”, com decoração renascentista, assim como o seu filho Juan Bautista Nicoloso que não prevaleceu na pintura de azulejos ditos “pisanos”.⁹⁹

Um outro ceramista que sai de Itália, de Castel Durante é Guido di Savino. Este aparece como fabricante de louça fina em Antuérpia desde de os inícios do século XVI, onde adopta o nome Guido Andrea. Lá introduz a técnica “Majolica”, funda uma escola de ceramistas onde é notório, numa fase inicial, o uso de uma gramática decorativa ainda muito ao estilo italiano do Renascimento. Desta escola saem artífices que, por sua vez, espalham esta técnica pelo norte da Europa, Inglaterra e o norte de França, na segunda metade do século XVI.

A linguagem ornamental renascentista vai-se distinguindo e caracterizando na Flandres. É denunciada pela delicadeza do seu desenho, que se aproxima da iluminura, assim como uma opção cromática que tira partido do contraste entre as cores quentes e frias, com poucas cores neutras. O espaço das cenas figurativas é também, normalmente delimitado por cartelas de limites enrolados.¹⁰⁰

Este azulejo flamengo, filho de Itália, com o decorrer dos tempos, vai-se tornando tecnicamente menos preciosista em relação ao azulejo italiano. Foi às oficinas de Antuérpia, que D. Teodósio I fez encomenda de azulejos, destinada ao palácio de Vila Viçosa, que na época ampliava Fig. 63. Estes exemplares, datados de 1558, não só atestam a qualidade da produção flamenga, como também, assinalam este gosto que começava a sentir entre os “grandes de Portugal”¹⁰¹.

Finalmente, alguns ceramistas da Antuérpia, ainda em meados do século XVI, aproveitaram as possibilidades criadas pelo desenvolvimento dos centros

⁹⁸ Meco, José, Informação Própria, Oeiras, 2010.

⁹⁹ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., p. 84.

¹⁰⁰ Cfr. Arruda, Luísa Capucho, Id Ibid., p. 371.

¹⁰¹ Simões, Santos, Ob Cit., Id Ibid., p. 86.



Fig. 63.
Parte de um painel do Paço
Ducal de Vila Viçosa.

cerâmicos ibéricos, e fixaram-se em Sevilha, Talavera de la Reina e Lisboa, onde implantaram definitivamente a técnica italiana “Majolica”, já divulgada por Francesco Nicoloso, meio século antes. Trazem um novo gosto, que ignora a pesada herança mourisca e mudéjar da técnica de azulejo relevado e repetido. Talvez um pouco, por influência foi abolido tudo quanto pudesse lembrar a arte islâmica.¹⁰² No entanto, segundo o autor José Meco, este novo gosto absorve alguma da monumentalidade, entretanto já alcançada na península.¹⁰³

O azulejo plano, fabricado com técnicas originárias da “Majolica”, começou a ganhar significativa importância, e em substituição passaram a proliferar os motivos ornamentais italo-flamengos, associados já a um pós renascimento.

Frans Andries, filho de Guido Andries fixa-se em Sevilha, onde se associa ao ceramista de Triana, Roque Hernández, e lá inicia a produção de azulejos “Pisanos”. Este centro cerâmico de Sevilha foi aquele que mais forneceu Portugal. Os registos da “Estatística de Lisboa”, de 1552, não referem produção de louça branca em Lisboa, apenas de barro vermelho e barro vidrado (louça verde). Esta produção de Sevilha usava, agora, técnicas e linguagens italianas, as composições continuavam fiéis à produção italo-flamengos, mas com frequência o resultado se apresenta com uma estética simplificada, quando confrontada com os exemplos flamengos ou italianos.

Os azulejos de padronagem chamados “Ponta de Diamante” ou “Clavos” (designação de origem) Fig. 64., surgem em Sevilha, pelos finais do século XVI, como novo tema deste centro produtor.¹⁰⁴ A decoração destes azulejos sevilhanos “Ponta de Diamante” ou de “Jóias”¹⁰⁵ combinava sempre a forma geométrica quadrada com o interior demarcado na diagonal formando prismas, com outros motivos geométricos, rosetas, cabochões, arabescos. As orlas marcavam ritmos, muitas vezes em meios ovados como ondas. O padrão desta decoração vinda de Sevilha, muitas vezes, resulta da simples rotação de um só azulejo. No entanto apesar de ainda se encontrar uma simetria no desenho produzido, começam a aparecer padrões “Ponta de Diamante” que já requerem uma organização específica de diferentes módulos para formação do padrão



Fig. 64.
Exemplos de azulejos Ponta de Diamante.

¹⁰² Cfr. Meco, José, *Id Ibid.*, p. 52.

¹⁰³ Cfr. Meco, José, “Azulejaria Portuguesa”, Bertrand, Lisboa, 1992, p. 17.

¹⁰⁴ Cfr. Meco, José, “O Azulejo em Portugal”, Publ. Alfa, Lisboa, 1989, p. 52.

¹⁰⁵ Cfr. Santos, Reynaldo, “O Azulejo em Portugal”, *Ob Cit.*, Editorial Sul Limitada, Lisboa, 1972, p. 65.

final. Ex: Igreja São Roque em Lisboa Fig. 65. O emprego deste tipo de decoração cerâmica vai prolongar-se até ao primeiro quartel do século XVII. Segundo o autor Reynaldo dos Santos alguns exemplos mais simples, encontrados também em Portugal, parecem copiar os modelos espanhóis, sugerindo uma possível fabricação nacional.¹⁰⁶ Cópias essas, que denotam menor qualidade, com uma elaboração simplificada, quer a nível ornamental, como cromático. No entanto, em Sevilha este tipo de azulejo “Ponta de Diamante” vem também a sofrer de uma fabricação massiva, que confere ao azulejo uma produção menos cuidada, mais vigarizada, o que por vezes, dificulta a sua autenticação.¹⁰⁷

Jan Floris outro ceramista vindo da Antuérpia, trabalhava já em Espanha, em Placencia, desde cerca de 1558 quando é contratado como mestre pintor de azulejos por Filipe II, em 1563. Fixa-se então em Talavera de la Reina, onde transmite a sua acentuada influência flamenga à produção local tornando-se o principal centro cerâmico abastecedor da nova capital, Madrid. Sucede-lhe como pintor real Juan Fernandez activo desde cerca de 1670, que dá continuação ao seu trabalho, mas afastando-se progressivamente das linguagens flamengas já empregadas.¹⁰⁸

Os “Alfarelos” de Talavera em meados do século XVI especializam-se em certos tipos de azulejos, como frontais e retábulos de altar, e adaptaram nestes modelos típicos, inspirados nos tecidos sumptuosos que os azulejos tentavam reproduzir.

No revestimento de três Salas do Paço Ducal de Vila Viçosa, podemos encontrar notáveis exemplares deste centro produtor de Talavera, realizados por e Fernando de Loayza, em 1602, encomendados por D. Teodósio II.¹⁰⁹

Em Portugal, uma das referências mais antigas sobre produção de louça estanífera, encontra-se no Livro “Notícias de Portugal”¹¹⁰ de Manuel Severim de Faria, publicado em 1655. Segundo o autor João Lúcio de Azevedo, em “Elementos para a História Económica de Portugal”¹¹¹, o texto já estaria pronto em 1624. Este original refere a vinda de um oleiro de Talavera de la Reina, que



Fig. 65. Painel em azulejo Ponta de Diamante. Igreja de São Roque. Lisboa.

¹⁰⁶ Cfr. Santos, Reynaldo, *Id Ibid.*, p. 65.

¹⁰⁷ Meco, José, *Informação Própria*, Monte Estoril, 2010.

¹⁰⁸ Cfr. Meco, José, *Id Ibid.*, p. 52.

¹⁰⁹ Meco, José, *Informação Própria*, Carcavelos, 2010.

¹¹⁰ Faria, Manuel Severim de, “Notícias de Portugal”, 1655.

¹¹¹ Azevedo, João Lúcio de, Macedo, Jorge Borges de, “Elementos para a História de Portugal, séculos XII a XVII”, Universidade Técnica de Lisboa (G. investigação), Lisboa, 1967.

em Lisboa começa a lavar “...louça vidrada branca, não só como a de Talavera, mas como a da china”¹¹². Uma outra referência, anterior, aparece, no Livro de Lançamento e Serviço Que a Cidade Fez a El-Rei Nosso Senhor, de 1565. Este livro indica entre vários oleiros que trabalhavam em Lisboa, alguns “malegieiros”¹¹³ flamengos como João de Góis (mestre malegieiro), Roberto Jácome, Filipe de Góis e refere também a localização dos dois principais centros de produção cerâmica da Cidade de Lisboa, o Bairro do Mocambo, na Madragoa, e o Bairro das Olaias que ocupava parte da Mouraria e da colina da Senhora do Monte. Foi nos meados do século XVI, que os chamados “Fornos de Veneza” ou “Fornos de Pisa”, capazes de cozer esmaltes opacos, se instalam em Portugal. Logo se denota um desenvolvimento da produção portuguesa de azulejos. Esta produção portuguesa inicial, dependente da produção espanhola, pelo contrário, o azulejo português consegue alcançar uma pintura vistosa, com resultados muito próximos da pintura a óleo, o que atesta um excelente domínio no desenho das composições estéticas, compreendendo de uma forma livre, a linguagem maneirista flamenga.¹¹⁴ É de notar também a notável qualidade de fabrico destes azulejos, demonstradores de um pleno conhecimento das técnicas italo-flamengas da “Majolica”. Entre outros conjuntos, os azulejos que revestem da capela da igreja de S. Roque, assinados por Francisco de Matos em 1584, são exemplos desta produção portuguesa.¹¹⁵

O azulejo elaborado em técnica cerâmica “Majolica” chega a Portugal das regiões de Urbido, Antuérpia, Sevilha e Talavera de la Reina. No entanto, quaisquer que tenham sido as influências externas na produção nacional, elas desvanecem-se de forma veloz, assim que se radica em Lisboa a fabricação intensiva de azulejos Fig. 66., a partir do início do século XVII, Lisboa conseguia já fornecer azulejos, de forma regular, a um grande mercado que se desenvolvia nessa altura.

Mais uma vez, este azulejo modernizado, originário de Itália, oferece uma sumptuosa capacidade de diálogo entre os povos e as épocas. Um evidente gosto pela novidade associado a uma vontade de transmitir, faz com que



Fig. 66.
Revestimento em azulejo de Padrão. Quinta da Bacalhoa. Azeitão.

¹¹² Azevedo, João Lúcio de, Macedo, Jorge Borges de, Ob Cit. Id Ibid.

¹¹³ In Azevedo, José Correia, “Portugal História Arte e Cultura”, Vol.5, Euro Formação, p 24.

¹¹⁴ Cfr. Meco, José, Id Ibid., p. 54.

¹¹⁵ Cfr. Meco, José, Id Ibid, In Loc. Cit.

despretensiosos pormenores técnicos se reforcem, e as temáticas das diferentes culturas se entrelacem.

Composições em Xadrez

Em simultâneo com este azulejo figurativo mais “erudito”, que prossegue apenas até aos finais do século XVI, desenvolveu-se também, a produção de azulejos cobertos de esmalte uniforme, branco, azul, com vidrado corado de verde com reflexos irisados (reflexo do espectro visual fragmentado) e em casos invulgares cor de mel. Estes azulejos assemelham-se bastante a uma tipologia azulejar “Hispano-Mourisco”, os azulejos “Desornamentados” importados do sul de Espanha, mais propriamente de Triana. Por cá, este tipo de azulejo era também esmaltado de forma uniforme utilizando-se muitas das vezes o azul e o branco. Estes azulejos simples feitos em Portugal e de acessível fabrico, destinavam-se a composições geométricas simples, que se desenvolvem, até se tornarem cada vez mais compostas e elaboradas Fig. 67.

Embora, sem informação segura, o autor Santos Simões, sugere que desde os princípios do século XVI, possivelmente, já se fizessem, em Portugal, composições de “Xadrez” com peças cerâmicas esmaltadas de forma uniforme, mais propriamente em Évora, Tomar e Coimbra. Dada a sua acessível tecnologia de fabrico, estes azulejos foram empregues, e talvez produzidos em Portugal, desde os inícios do século XVI, até aos meados do século XVII.

Os novos processos de fabrico ditam também novas características formais para azulejo, uma escolha mais homogénea, a purificação e a desidratação das pastas, possibilitava melhores cozeduras com óptimos resultados de resistência. Para se conseguir placas cozidas, sem empenos, tem de haver uma relação entre as dimensões da superfície do azulejo, e sua espessura. No entanto este números podiam variar, conforme os procedimentos técnicos e os materiais utilizados nos diversos centros cerâmicos, não se podendo assim, estabelecer, através destes factos, um processo científico de identificação e datação.¹¹⁶ A potencialidade decorativa do azulejo, não está só nos elementos ornamentais ou nas figurações



Fig. 67.
Revestimento da Ermida de
São Brás. Évora (1575).

¹¹⁶ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., p. 92.

neles existentes. O azulejo por si só tem características plásticas suficientes, capazes de determinar ritmos decorativos. Tiravam-se benefícios estéticos dos ligeiros empenos, do reticulado proporcionado pelas juntas dos azulejos, conseguindo assim oferecer vivas dinâmicas, com vários centros de interesse visual, aos espaços a que se destinavam. Por estes tempos, o azulejamento de uma superfície, era antes de mais, um acto de decoração, independentemente dos desenhos ou ornatos adicionados aos azulejos. As linhas de forças constituem como que um fundo neutro, que não deturpa o mecanismo de percepção visual. Estes ritmos lineares saem reforçados, com a combinação de azulejos de várias cores: nos casos simples, alternavam-se duas cores, normalmente o azul e o branco, ou o verde e o branco (embora outras cores já referidas, pudessem ser utilizadas). Obtinha-se assim os exemplos conhecidos como “Composição de Xadrez” Fig. 68/69. Deste modo, o azulejo desfragmenta-se em parte da sua quadratura e passa a abranger toda uma área. Imensas soluções foram conseguidas, e ainda hoje podemos conhecer grande parte. Destes exemplares distinguem-se os ritmos lineares e cromáticos que estabelecem a escala entre as partes e um todo edificado.

O reconhecimento de que só por si, a aplicação de azulejo, traz potencialidades rítmicas, leva este tipo de conjunto português, a considerar o azulejo como uma unidade no seu composto conjunto. A grande racionalidade destes forros azulejares anulam a “pobre” materialidade do azulejo que desta forma se notabiliza, transfigura e impõem.¹¹⁷

Parece nada ter escapado a esta nova “moda renovadora”. Estes exemplos foram aplicados em edifícios românicos, góticos, renascentistas, tentando construir uma nova unidade através de um diálogo transtemporal.¹¹⁸

O costume de aplicar o reticulado na posição diagonal torna-se uma constante na organização destes azulejos, prevenindo desta forma deturpações visuais de alinhamento, resultantes das grandes extensões de azulejos colocados na posição horizontal. Este efeito decorativo diagonal ou oblíquo provoca um contraste propositado com as linhas verticais e horizontais usadas na arquitectura. Esta abordagem prevalece também ainda durante a primeira metade do século XVII.



Fig. 68.
Revestimento da Ermida de
São Brás. Évora (1575).

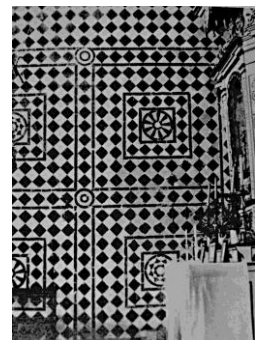


Fig. 69.
Pormenor do revestimento
referido. Évora (1575).

¹¹⁷ Cfr. Arruda, Luísa Capucho, “História da Arte Portuguesa”, Círculo de Leitores, Vol II, Lisboa, 1995, p. 19.

¹¹⁸ Cfr. Pereira, Paulo, Id Ibid., p. 18.

Composições Enxaquetadas

É notória nestes conjuntos a evocação às grandes linhas rectas, assim como a um gosto pela forma quadrangular ou pela quadrícula. O gosto por este tipo de decoração é crescente, e torna-se ampliado quando se opta por realçar ainda mais os ritmos quadriculados das “Composições de Xadrez”. As linhas rítmicas destas composições foram acrescidas e valorizadas, através da introdução, entre os azulejos normais, de tarjas e pequenos ladrilhos quadrados (elementos de ligação). Contendo um lado comum entre eles, acontece sempre uma relação entre as dimensões do azulejo e as tarjas que os separam. A largura desses elementos de menor dimensão é sempre um submúltiplo da largura do azulejo. Inicialmente formavam-se esquemas simples. Com o tempo estes ampliam-se, para esquemas mais compostos e de maior escala, onde se pode chegar a encontrar, composições bastante elaboradas.¹¹⁹

Quando as soluções formam composições de “Xadrez”, de “Enxaquetado” bastante elaboradas e compostas, são também referidas como “Azulejos de Caixilho”¹²⁰ como lhes chamou o autor Vergílio Correia Fig. 70.

Os revestimentos “Enxaquetados” alcançam ricos e complexos esquemas, que de certo modo, se apropriam da arquitectura. Em algumas igrejas edificadas de raiz no século XVII, é notória uma escala mais modesta, muitas vezes de planificação longitudinal com uma espacialidade simples. Possivelmente, parte desta simplicidade espacial era intencionada ou propositada, pois previa a incorporação de painéis azulejares, e trabalho de talha, para assim se distinguir artisticamente todo um conjunto.¹²¹ Nas composições com esquemas mais simples, os azulejos eram normalmente colocados somente na parte inferior das paredes, os chamados “silhares”. Quando a opção era dar importância ao revestimento em altura, adoptavam soluções, onde se combinavam vários esquemas de organização, sendo a parte inferior, normalmente do tipo mais simples. Por vezes acontece também, o uso de um mesmo modelo, mas com escalas diferentes Fig. 71.



Fig. 70.
Revestimento Enxaquetado.
Capela de São Pedro.
Torres Vedras.

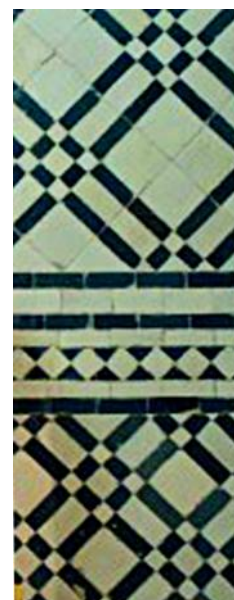


Fig. 71.
Igreja de Santa Maria de
Marvila. Santarém.

¹¹⁹ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., p. 96.

¹²⁰ Correia, Vergílio, Passim.

¹²¹ Cfr. Pereira, Paulo, Id Ibid., p. 18.

Estes revestimentos de “Caixilho” ou em “Enxaquetado”, com esquemas complexos, eram sempre emoldurados por bordaduras rectilíneas, tarjas da mesma natureza e coloração dos azulejos. São estes elementos que estabelecem a concreta ligação entre a decoração cerâmica aplicada e a arquitectura.

A partir deste momento, estas soluções vão tornar-se numa constante do azulejar em Portugal. As combinações de esquemas ornamentais em altura conferem escala à decoração, atribuindo dinamismo aos espaços, através das elaboradas soluções de ritmos lineares, que por vezes podiam-se apresentar até a três níveis de cota diferentes.

De inegável valor ornamental, este tipo de decoração cerâmica não é, normalmente, de uma estremada qualidade técnica. No entanto, estas aplicações azulejares eram bastante demoradas o que tornava a aplicação destes revestimentos bastante dispendiosa.

Esta azulejaria foi preponderantemente utilizada na decoração de espaços religiosos. Por vezes, torna-se difícil esclarecer, de forma pormenorizada, alguns destes conjuntos, se a sua produção pertence ao século XVI ou ao século seguinte, até cerca de 1640, devido ao facto de este tipo de decoração azulejar ter sido empregue durante um largo período, que abrange a passagem destes dois séculos.

Composições Compósitas

As composições em azulejo “Enxaquetado” evoluem, e já na entrada do século XVII, aparecem os primeiros conjuntos onde se substituí os azulejos quadrados de maiores dimensões, por azulejos ornamentados com elementos decorativos de padrão, nascendo assim as composições de “Caixilho Compósito” ou o actualmente chamado “Enxaquetado Compósito”¹²² Fig. 72.

Os ritmos diagonais do azulejar são, mais uma vez, reforçados e animados cromaticamente pela introdução de azulejos ornamentados e policromados nas composturas. Estes esquemas cada vez mais elaborados, sobrepondo-se às soluções de esquemas anteriores. Obtiveram-se formações enxaquetadas com 4



Fig. 72.
Claustro do Convento da
Madre Deus. Museu
Nacional do Azulejo.
Lisboa.

¹²² Meco, José, Informação Própria, Oeiras, 2010.

azulejos ornamentados e policromados no centro do padrão. Por vezes pode acontecer, em composições deste género, a inserção de tarjas ornamentadas e policromadas¹²³, assim como frisos ou cercaduras do mesmo género.

A sua utilização deste azulejar permanece até ao primeiro terço do século XVI Fig. 73., surgindo esporadicamente até 1640.¹²⁴ Manteve-se o gosto pelos vastos revestimentos totais, acontecendo também no entanto, curiosas soluções de compromisso, entre esquemas de “Enxaquetado Compósito” e azulejos de “Padrão”. Para a parte superior das paredes era utilizado conjuntos em “Enxaquetado Compósito”, para a parte inferior ou “silhar”, utilizava-se azulejo padrão, por vezes inspirado no efeito diagonal dos seus azulejos congéneres. Por vezes, pode acontecer, as composições de azulejo “Enxaquetado Compósito” utilizarem como elementos ornamentados, azulejos do “Padrão” utilizado nas composições aplicadas nas zonas inferiores das paredes Fig. 74.

De facto, de princípio os azulejos e tarjas uniformes e monocromáticos eram mais económicos, pois não exigiam ornamentação pictórica. Com a constante evolução deste tipo de azulejaria, passa a haver também azulejo ornamentado incluído. Os esquemas das soluções vão-se tornando cada vez mais complexos, necessitando de uma colocação mais minuciosa e demorada o que tornava mais dispendioso o fabrico e a mão-de-obra do ladrilhador. Talvez este tenha sido um dos motivos, para o abandono deste azulejar tão especificamente português. Mesmo num período áureo, cerca de 1620, este azulejar dispendioso, não conseguiu grande clientela, quando comparando com a adopção do azulejo de padronagem. São pouco os revestimentos significativos deste tipo de decoração cerâmica. No entanto pode-se destacar para além do imponente exemplo de Santa Cruz de Coimbra, o claustro do Convento da Madre de Deus ou a Igreja Matriz de Vila do Conde. O seu abandono só se faz sentir verdadeiramente, a partir do primeiro terço do século XVII, assim que se generaliza o emprego do azulejo policromado de “Padrão”, ou “Padronagem”.



Fig. 73.
Enxaquetado Compósito.
Museu Nacional do
Azulejo.

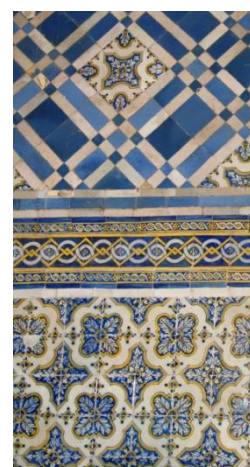


Fig. 74.
Decoração conjugada.
Ante-Capela dos Mártires
de Marrocos. S. Cruz de
Coimbra.

¹²³ Meco, José, Informação Própria, Oeiras, 2010.

¹²⁴ Cfr. Simões, Santos, “Azulejaria em Portugal nos Séculos XVII”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1997, p. 19.

Azulejo de Padrão

Na complexidade da azulejaria produzida em técnica “Majolica”, torna-se importante fazer uma distinção entre os azulejos que, no seu conjuntos formam um painel, representativo com figuras narrativas, e aqueles que se destinam a uma decoração de repetição, chamados azulejos “Padrão” ou de “Padronagem”. Os revestimentos em azulejo de “Padrão” são uma decoração cerâmica que assenta na composição e interpretação de variados elementos ornamentais. Em alguns casos, elementos mais abstractos contribuem, também, para uma harmoniosa composição dos padrões. Esta é uma decoração ornamental que começou a ser produzida na Antuérpia e fazia parte do reportório da azulejaria flamenga, que a partir dos meados do século XVI se disseminou por toda a Europa. Esta tipologia azulejar foi interpretada e produzida em Talavera de lá Reina e em Sevilha, com atrás referi. É admissível que os “Malegueiros” flamengos que se haviam estabelecido em Lisboa, por meados do século XVI, possam ter produzido e transmitido alguns exemplos. Podendo-se assim supor que o azulejo de “Padrão” produzido em Portugal no século XVII, possa ter tido, não só, uma influência indirecta, vinda da flandres por via de Espanha, mais propriamente da azulejaria de frontais e retábulos de altar, importados de Talavera, mas também por uma influencia directa, que se desenvolve através da herança deixada pelos malegueiros flamengos anteriormente fixados em Lisboa. Inicialmente, estes azulejos decorados eram utilizados nos esquemas ornamentais de um modo pontual. Restringiam-se à inclusão nas composições de azulejo ”Enxaquetado”, originando as formações em azulejo ”Enxaquetado Compósito”.

Os Azulejos de “Padrão” policromados e ornamentados deixam o “esqueleto” das composições de “Caixilho”. Começam a ter uma utilização mais abrangente e generalizada, que se vai distinguir e impor definitivamente.¹²⁵ Fig. 75.

Em alguns dos primeiros revestimentos de “Padrão” que começaram a surgir, no início XVII, são notórias curiosas relações de compromisso com as formações de estilo anterior, as “Composições Enxaquetadas” e as “Composições Compósitas”. A criação do padrão é nitidamente inspirada nos



Fig. 75.
Revestimento integral em azulejo de Padrão.
Ermida de Nossa Senhora da Alegria.
Castelo de Vide.

¹²⁵ Cfr. Meco, José, “Azulejaria Portuguesa”, Bertrand, Lisboa, 1992, p. 28.

efeitos rítmicos das composições azulejares anteriores. Foram conseguidos, com grande mestria, padrões bastante elaborados, formados por azulejos unicamente quadrados, que recriam as composturas resultantes das tipologias antecedentes. Este azulejar de “Padrão” específico consegue a ampliação dos motivos ornamentais. Baseando-se na interligação dos ornatos dos azulejos, estes conjuntos vão criando uma malha ornamental cada vez mais cerrada para revestir a totalidade das superfícies parietais.

Nesta fase inicial, surgem composições de azulejo de “Padrão” em azul e branco. Alguns destes exemplos são encomendados às oficinas cerâmicas espanholas Fig. 76. Outros exemplos são produzidos já em Portugal e apresentam, ainda, alguma influência deste género de azulejaria feita em Espanha, mais propriamente em Talavera de la Reina.

Mais à frente explanarei as diferenças entre, o azulejo de “Padrão” azul e branco do início do século XVII, e o azulejo de “Padrão” em azul e branco do final do século.

A produção portuguesa de azulejos de “Padronagem” do início do século XVII, é de má qualidade, quer técnica, quer material. As pastas e a pintura popular, com o escalonamento do tempo, vão sofrer alterações Fig. 77. Uma produção em larga escala, vai-se vulgarizando, e o azulejo perde alguma qualidade estética e morfológica.

O azulejo “Ponta de Diamante”, ou azulejo de “Clavos” como é chamado em Espanha, aparece na península no final do século XVI. Vindo de Sevilha¹²⁶, este tipo de revestimento cerâmico pode ser denominado também por “Padron del Arzobispo”, talvez por ter sido originalmente feito para o arcebispo de Toledo, depois de 1560. Este estilo azulejar utiliza uma ornamentação geométrica. A decoração baseava-se em prismas de pontas cortadas, podendo também conter rosetas, pontas simples, cabochões com arabescos e orlas formadas por séries rítmicas de meios ovados como ondas, sendo o motivo principal uma figura com a forma de diamante.¹²⁷ Fig. 78.

O azulejo de “Ponta de Diamante” ou azulejo de “Jóias” originário de Espanha, foi por cá também muito reproduzido e vulgarizado durante o primeiro quartel do século XVII, onde se transformou o fino desenho de padrão da Andaluzia,



Fig. 76.
Revestimento em azulejo de Padrão azul e branco.
Capela Mor.
Reitor D. João Coutinho
1611/1618. Universidade de Coimbra.



Fig. 77.
Sacristia da Sé Velha de Coimbra.



Fig. 78.
Pormenor de azulejo Ponta de Diamante.

¹²⁶ Cfr. Meco, José, *Id Ibid.*, p. 20.

¹²⁷ Cfr. Santos, Reynaldo, *Id Ibid.*, p. 65.

em elementos mais densos e pictóricos, causando uma maior evidência decorativa, em relação aos revestimentos decorativos produzidos e utilizados no país vizinho.¹²⁸ Algumas versões em Portugal formam tapetes limitados por cercaduras próprias, chamadas “Dente de Lobo”¹²⁹. Tendo este azulejo alguma utilização em Portugal até ao primeiro quartel do século XVII, pode-se encontrar vários conjuntos do género, como por exemplo: Igreja de São Roque (Lisboa), Sacristia da Igreja do Espírito Santo (Évora), convento de Santa Iria (Tomar), Convento do Carmo (Colares), Igreja de São Pedro (Torres Vedras), Igreja de Santo Quintino (Sobral de Monte Agraço), Capela do Palácio da Pena (Sintra).

Azulejaria Renascentista do antigo Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra

Aqui, no antigo Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra permanecem vários revestimentos cerâmicos de diversas categorias. Neste capítulo irei somente destacar de forma mais aprofundada os conjuntos azulejares em sequência ao “Azulejo Hispano-Mourisco”. Um novo azulejar representativo de uma razão renascida. Nestes estão incluídos, azulejos em técnica “Majolica”, composições em “Xadrez”, composições “Enxaquetadas”, “Enxaquetado Compósito”, azulejo de “Padrão” (parte inicial). As composições de azulejo de “Xadrez” e as composições de azulejo “Enxaquetado” são aqui incluídas, não tanto pela sua cronologia, que é ampla, nem pelas linguagens estéticas ou ornamentais, que são quase inexistentes, mas sim pelas suas complexas e elaboradas formações, demonstrativas de uma grande racionalidade artística muito modernizadora. O caso do azulejo de “Padrão”, numa fase inicial, é um caso invulgar, embora este tipo de decoração denote já alguns elementos ornamentais relacionados e característicos do maneirismo. No estudo da azulejaria o maneirismo corresponde a uma fase mais avançada do azulejo de “Padrão”, o chamado azulejo de “Tapete” ou “Ramos” Fig. 79., onde a linguagem maneirista está mais expressa. Numa fase primária o azulejo de “Padrão”, ainda no século XVI,



Fig. 79.
Exemplo referido.

¹²⁸ Cfr. Meco, José, *Id Ibid.*, p. 20.

¹²⁹ Cfr. Simões, Santos, “Azulejaria em Portugal nos Séculos XV e XVI”, *Introdução Geral*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1990, p. 89.

continha bastante erudição técnica e artística, quer a nível das pastas, quer a nível da ornamentação. Com o decorrer já do século XVII, este tipo de decoração cerâmica vai-se popularizando, e assim perdendo qualidades. Para o final do século surgem profundas alterações ornamentais, cromáticas e a nível das composições.

A azulejaria abordada nesta edificação de Santa Cruz de Coimbra está directamente ligada às novas técnicas cerâmicas da “Majolica”. Em Coimbra, pode encontrar-se no Museu Machado de Castro, uma guarnição de azulejos de tipo “Majolica” ou “Pisano”, documentados pelo autor Joaquim Teixeira de Carvalho em “A Cerâmica Coimbrã no século XVI”.¹³⁰ Segundo a tradição oral, este conjunto é proveniente da Igreja de Santa Cruz de Coimbra. Trata-se de um dos mais antigos exemplos dos modelos maneiristas hispano-flamengos.¹³¹ Estes azulejos formam uma delicada guarnição com ornamentação de urnas, quimeras e caveiras, sendo um notável exemplar de azulejaria ornamental, que segundo o autor Santos Simões deve trata-se de uma obra lisboeta, de cerca de 1570 Fig. 80.

É possível encontrar neste antigo Mosteiro, mais propriamente no antigo refeitório e na Capela da Deposição, escassos conjuntos formados por azulejo de “Xadrez” azul e branco e tarjas de cor verde irisada. Conjuntos bastante característicos que mais a frente abordarei.

Nesta edificação de Santa Cruz existem duas composições diferentes de azulejo “Enxaquetado”, uma mais simples, outra mais elaborada. Nas composições mais simples são utilizados 5 elementos diferentes, os ritmos diagonais são marcados por duas tarjas paralelas que envolvem um azulejo quadrado branco ou azul, nas intersecções as tarjas cercam um conjunto de 4 elementos quadrados de pequenas dimensões, os chamados elementos de ligação, 2 azuis e 2 brancos. Nas composições “Enxaquetadas” mais elaboradas, são utilizados 6 elementos diferentes. Para a marcação diagonal dos painéis é usado um conjunto de 3 tarjas paralelas a envolver um azulejo branco, sendo a tarja do meio ligeiramente mais larga e também de cor branca, as tarjas exteriores são azuis e mais estreitas, nas zonas de intersecção, estas envolvem um conjunto com 9 elementos de ligação



Fig. 80.
Parte da guarnição original.
Museu Machado de Castro.
Coimbra.

¹³⁰ Carvalho, Joaquim Martins Teixeira de, “A Cerâmica Coimbrã no Século XVI”, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1921, p. 154.

¹³¹ Cfr. Meco, José, Id Ibid., p. 19.

(formado por 3 peças cerâmicas diferentes) e de menores dimensões. Esta tipologia azulejar utilizou-se largamente ainda no século XVII¹³²

Os revestimentos parietais em “Composição Enxaquetada” dos espaços do Refeitório, Casa do Capítulo, Capela de Jesus, Lavabo, Ante-Capela e Capela dos Mártires, são do mesmo género. Porém, nos conjuntos superiores usados na decoração do Lavabo da Sacristia e da Ante-Capela dos Mártires, são incluídos elementos ornamentados, um pormenor diferenciador entre as “Composições Enxaquetadas” e as “Composições Compósitas”. Dada a sua similitude, tudo leva a crer, que todos estes azulejos do tipo “Enxaquetado” pertençam a um só centro cerâmico. Várias encomendas que reflectem o prolongamento deste gosto, onde numa fase mais adiantada, se começou a incluir aos poucos azulejos de “Padrão”, provenientes dos centros cerâmicos de Lisboa, formando assim as composições de azulejos “Enxaquetado Compósito”.

As colossais dimensões do forro azulejar, onde é usado a tipologia “Enxaquetada”, de certo requereu uma aplicação minuciosa e demorada.

Os vários revestimentos azulejares em “Enxaquetado” existentes nas diversas edificações religiosas da zona de Coimbra podem sugerir uma produção local. No entanto, analisando, e tendo em conta as dimensões azulejares empregues na região, não é isso que se entende. Caso tivesse havido uma produção local da tipologia “Enxaquetado”, esta havia-se espelhado pela cidade, e facilmente era encontrada, aplicada em muitos mais locais em pequenos painéis. Não é isso que encontramos na cidade de Coimbra, mas sim, sempre colossais revestimentos parietais em locais determinados e específicos Fig. 81/82.

Vários autores, afirmaram que a produção azulejar na região, somente começou em meados dos séculos XVII. O autor Joaquim Teixeira de Carvalho apresenta as referências mais antigas que se conhecem sobre a existência de “Malegieiros” na cidade de Coimbra. Trata-se de alguns regimentos e orientações municipais, que surgem a partir do ano de 1556, aos ceramistas que dominavam os processos da faiança, os quais eram designados “Malegieiros”. Conhecedores da técnica, não implica que tivessem produzido revestimentos decorativos.



Fig. 81.
Revestimento em azulejo
Enxaquetado Corredor da
Sacristia da Sé Velha de
Coimbra.

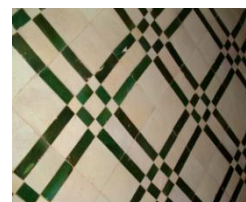


Fig. 82.
Pormenor do revestimento
do Corredor da Sacristia da
Sé Velha de Coimbra.

¹³² Simões, Santos, Azulejos Arcaicos em Portugal, “Estudos de Azulejaria”, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Lisboa, 2001, p. 74.

Analisando os textos, meticulosamente descritivos, do Mosteiro, os autores mais antigos apenas referem apenas a palavra “azulejo”, nada referem sobre a origem dos conjuntos “Enxaquetados”, passando estes despercebidos, menosprezados ou vistos como um comum. Na descrição do antigo mosteiro, de Frei Nicolau de Santa Maria, também nada é relatado sobre os conjuntos “Enxaquetados”. Apenas surge uma referência ao conjunto “Enxaquetado Compósito” do Lavabo que cita o seguinte: “Efta cafa eftá toda guarnecida pellas paredes de fino azulejo”¹³³, e quando passa para à descrição dos conjuntos de “Padrão” da Sacristia, a referência é já mais precisa “painéis guarnecidos de fino, & luftrofo azulejo de Lisboa.”¹³⁴.

Este modo de azulejar requeria várias e significativas encomendas a centros cerâmicos distantes, o que não só tornaria o processo demorado como bastante dispendioso. Na época, certas instituições religiosas tinham avultadas posses, que sustentavam as encomendas deste gosto azulejar monumental. Certamente dispendioso, este tipo de revestimento decorativo cerâmico constituía, também, uma obra simbólica, transmissora de um certo poder e desafogamento económico.¹³⁵

As soluções decorativas em azulejo “Enxaquetado Compósito”, pelas suas características, testemunham a introdução progressiva do gosto azulejar de “Padrão” ornamentado e policromado Fig. 83. O gosto pelas decorações cerâmicas “Enxaquetadas” não termina repentinamente. Vai conviver e associar-se com a emergida decoração cerâmica de “Padrão”, até se esvanecer e ceder ao gosto e preferência pela decoração azulejar dos padrões ornamentais.

Casa do Capítulo

Este amplo espaço é uma obra “Manuelina”, delineada por Boytac¹³⁶ Fig. 84. Ao longo das paredes encontra-se um assento corrido, em madeira, com alto espaldar, dos meados do século XVI. È de notar, a porta que dá acesso ao claustro. Tem arcos policentricos de excelentes proporções artísticas. No seu

¹³³ D. Nicolau de Santa Maria, Ob Cit., Id Ibid., p. 96.

¹³⁴ D. Nicolau de Santa Maria, Ob Cit., Id Ibid., p. 97.

¹³⁵ Pimentel, António Filipe, Informação Própria, Lisboa, 2010.

¹³⁶ Cfr. Correia, Virgílio; Gonçalves, António Nogueira; Santos, Reinaldo dos, Id Ibid., p. 48.

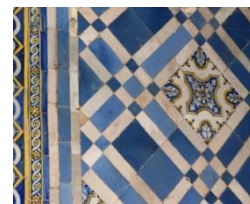


Fig. 83.
Lavabo Santa Cruz de
Coimbra.



Fig. 84.
Casa do Capítulo. Santa
Cruz de Coimbra.

género é um exemplo único, neste mosteiro. Na extremidade oposta fica a Capela de São Teotónio, marcada por duas épocas, o interior foi obra de D. Pedro da Assunção e delineada por Tomé o Velho, em 1582, o arco triunfal da capela é obra mandada fazer mais tarde, por D. Miguel de Santo Agostinho, entre 1627/30 Fig. 85. No lado oposto à porta da Sacristia encontra-se a entrada, do século XVI, para a Capela manuelina de São Miguel, com seu recuperado altar em pedra de meados do século XVII, onde estão esculpidas as figuras dos três arcanjos S. Miguel, S. Gabriel, S. Rafael.¹³⁷

Na obra “Actas Capitulares do Mosteiro de Santa Cruz”¹³⁸ do autor Mário Brandão aparece-nos publicada uma acta do dia 3 de Março de 1582, com o seguinte titulo “Ordem para se construir a Capela de S. Teotónio e forrar de azulejos a Sala do Capitulo”¹³⁹. O texto relata a intenção e proposta do Padre Geral D. Pedro em construir uma capela, na Casa do Capitulo, para os restos mortais de São Teotónio, e forrar de azulejos todo o restante espaço. A proposta para a “suotua & rica” capela é aceite pelo “conuento” sem limites de custo. O autor Santos Simões encontrou uma outra referência documental sobre composições de azulejos de “Caixilho” ou “Enxaquetado” do antigo Mosteiro de Santa Cruz. Esta referência está publicada na obra “Arquivo de Aveiro” de Alberto Souto, a qual a Santa Casa da Misericórdia de Aveiro resolveu o seguinte: “que a nossa casa...se forrasse de azulejos, para o que foi logo chamado Matias Fragoso, de Lisboa, que estava em Coimbra e era mestre de ladrilhos”, este documento especifica ainda que a Misericórdia aveirense fez contrato com este mestre de Lisboa em 28 de Janeiro de 1607 e que os azulejos seriam “do mesmo feitio de Santa Cruz de Coimbra, de cor verde e branco”. O prestigiado autor Santos Simões relaciona esta referência com os azulejos da Casa do Capitulo, segundo o autor, o revestimento deste espaço é em azulejos e tarjas “brancos e verdes”¹⁴⁰ No entanto, ao examinar a Casa do Capitulo, deparamo-nos com azulejo de “Enxaquetado” sim, mas em azul e branco, ficando assim sem entender este relacionamento estabelecido pelo grande Autor e especialista. O revestimento azulejar da Casa do Capitulo, é um revestimento



Fig. 85.
Capela de São Teotónio.
Casa do Capitulo.
Mosteiro de Santa Cruz de
Coimbra.

¹³⁷ Cfr. Correia, Virgílio; Gonçalves, António Nogueira; Santos, Reinaldo dos, Id Ibid., p. 49.

¹³⁸ Brandão, Mário, “Actas dos Capítulos do Mosteiro de Santa Cruz”, Publicações do Arquivo e Museu de Arte da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1946.

¹³⁹ Brandão, Mário, Ob Cit., Id Ibid., p. 129.

¹⁴⁰ Cfr. Simões, Santos, “Azulejaria em Portugal nos Séculos XV e XVI”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1990, p. 65.

em azulejo “Enxaquetado” azul e branco Fig. 86. A aplicação nas paredes é em toda a sua altura, e usa a composição “Enxaquetada” mais elaborada das duas existentes e já referidas. Este revestimento colocado na diagonal é dividido, em altura, por uma banda de azulejo branco, rematado por tarjas azuis, a qual circula todo o espaço, á cota superior das misulas das abóbada, e faz também o contorno superior do cadeiral e acompanha parte do portal e janela que dão para o claustro.

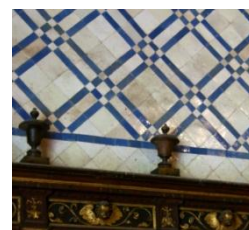


Fig. 86.
Revestimento Enxaquetado em azul e branco. Casa do Capítulo. Santa Cruz de Coimbra.

Capela de Jesus

Nesta capela a abóbada é talvez da autoria de Boytac¹⁴¹ e forma um só tramo. As suas nervuras são em esquema estrelado, e tem no fecho central o brasão de Portugal, assim como a esfera armilar nas duas chaves ou fechos laterais. Nesta capela, para além de outros, estão nas paredes laterais, os túmulos dos antigos priores Mor, João de Noronha, um “conservador das liberdades do mosteiro”¹⁴² e de D. Pedro Gaivão. São dois Túmulos com delicados arcossálios manuelinos, que muito se assemelham. Ladeados de contrafortes, acolhem cada um deles, as ossadas dos antigos pontífices, assim como os respectivos brasões. Ainda nesta capela encontra-se um retábulo do século XVIII, com um crucifixo em tamanho natural do século XVII que se sobrepõem a uma tela que representa a imagem de S. João e da Virgem Maria Fig. 87.

Todo o espaço parietal de fundo é revestido a azulejo “Enxaquetado” azul e branco. Aqui está colocado o padrão mais elaborado dos conjuntos “Enxaquetados” existentes no mosteiro. Esta solução decorativa foi aplicada de forma a envolver e salientar toda a antiga obra artística de cantaria, neste espaço contida.



Fig. 87.
Capela de Jesus.
Claustro do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

¹⁴¹ Cfr. Correia, Virgílio; Gonçalves, António Nogueira; Santos, Reinaldo dos, *Id Ibid.*, p. 49.

¹⁴² Carvalho, Teixeira de, *Ob Cit.*, “A Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra”, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1921, p. 101.

Capela-Mor

Esta capela é um espaço rectangular, com abóbada do tipo estrelado, mais elaborada que a da nave. Nos tramos centrais deste espaço encontram-se os túmulos de D. Afonso Henriques e D. Sancho I, esculpidos em pedra, obras manuelinas, onde se pode já encontrar alguns elementos da linguagem estética do renascimento.¹⁴³

Actualmente a Capela-Mor tem um revestimento de estilo tipicamente barroco em azul e branco, do segundo quartel do século XVIII. Assim como os azulejos da nave e capelas laterais, este exemplares da capela-mor são uma produção barroca, lisbonense e a suas pinturas recriam momentos de notável importância da vida do Rei D. Afonso Henriques Fig. 88.

No entanto existe uma acta, na obra de Mário Brandão intitulada “Actas dos Capítulos do Mosteiro de Santa Cruz” com o seguinte título: “Ordem para se forrar a igreja e capela-mor de azulejos”¹⁴⁴. Esta acta é de 11 de Abril de 1600 e refere a proposta do padre geral, da época, de forrar de azulejos a igreja e capela-mor para “ficar mais clara e ayrosa”¹⁴⁵. A intenção foi aceite pelo convento, ficando ainda registado que fosse gasto o necessário para que tal se concretizasse. Pela data desta acta, seria provável a utilização de azulejo de “Enxaquetado”.

Num outro documento, apresenta-se uma referência sobre azulejos do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra que é digna de nota e apreciação: trata-se do “Rol dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho”¹⁴⁶, memórias escritas por D. Gabriel de Santa Maria e que nos é apresentado pelo autor Pedro de Azevedo, em 1912 e em 1918.¹⁴⁷

Ao narrar a morte do padre D. Acúrcio, em 26 de Novembro de 1612, D. Gabriel de Santa Maria refere algumas das obras e feitos do falecido sacerdote, que passo a citar: “era bom letrado e pregador e em principio leo hum curso dantes e theologia ... foy prior alghuas vezes e duas geral e fez em seu tempo

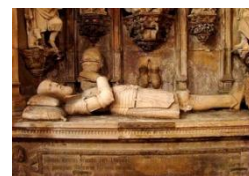


Fig. 88.
Túmulo de D. Afonso Henriques. Capela-Mor da Igreja de Santa Cruz de Coimbra.

¹⁴³ Cfr. Correia, Virgílio; Gonçalves, António Nogueira; Santos, Reinaldo dos, *Id Ibid.*, p. 44.

¹⁴⁴ Brandão, Mário, *Ob Cit.*, *Id Ibid.*, p. 165.

¹⁴⁵ Brandão, Mário, *Ob Cit.*, *In Loc. Cit.*

¹⁴⁶ D. Gabriel de Santa Maria, *Apud Azevedo, Pedro*, “Rol dos Cónegos Regrantes de Santo Agostinho, por D. Gabriel de Santa Maria”, *Boletim da Segunda Classe, Academia das Ciências de Lisboa*, Tipografia da Academia, 1918.

¹⁴⁷ O autor fez duas publicações deste documento nos “Boletim da Segunda Classe”, a primeira em 1912, no vol. 7/8, e a segunda em 1918, no vol. 11.

boas obras e necessárias o primeiro triénio começou o colégio e fez o dormitório dos noviços... e provimento na sacristia de uestimentas, o segundo mandou fazer toda a igreja e capelas de estuque e azuleijos e tudo dourado...”¹⁴⁸, “mandou também abrir alghuas das frestas fazelas mor e por outras vidraças mais claras por que as que tinhaõ eraõ pintadas e faziam a igreja muito escura...”¹⁴⁹. O texto continua descrevendo as diversas obras e intervenções feitas por D. Acúrcio no mosteiro, em seu tempo.

O interessante desta referência sobre os azulejos, é que esta não refere uma pretensão ou intenção de azulejar, como indicam certas referências presentes nas actas capitulares, mas sim uma execução efectivamente concretizada por D. Acúrcio no seu segundo triénio como prior geral. Realmente as frestas foram ampliadas, e no que respeita aos azulejos uma pequena parte ainda se encontra no local original.

A quando da remoção do órgão para restauro apareceu por de traz deste, o antigo revestimento “Enxaquetado” referido no documento de D. Gabriel de Santa Maria.

A autora Dr.^a Maria de Lurdes Craveiro teve a amabilidade de me ceder uma fotografia tirada posteriormente à remoção do órgão Fig. 89. Nesta, aparece parte do revestimento total em “Enxaquetado” de outrora. Torna-se assim desta forma, claro que anteriormente ao revestimento azulejar que actualmente existe em estilo Barroco, um outro o precedeu.

Decerto tratou-se de um forro de azulejo “Enxaquetado” em azul e branco igual ao que está presente na Casa do Capitulo e que antecede em mais de um século os conjuntos barrocos actualmente existentes na igreja.

Uma outra nota deve-se ao facto de na fotografia aparecerem dois frisos de tarjas policromadas paralelas e que delimitam uma fila de azulejos brancos colocados na posição diagonal Fig. 90. Esta invulgar banda horizontal, composta por frisos ornamentados associados a tarjas e azulejos “Enxaquetados”, fazia uma marcação em altura do majestoso e antigo revestimento da igreja, dos primeiros anos do século XVII.

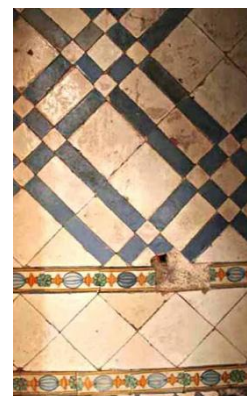


Fig. 89. Vestígios do antigo revestimento em azulejo Enxaquetado. Nave da Igreja de Santa Cruz de Coimbra.



Fig. 90. Pormenor da banda Horizontal.

¹⁴⁸ D. Gabriel de Santa Maria, Ob Cit., Id Ibid., p. 166.

¹⁴⁹ D. Gabriel de Santa Maria, Ob Cit., In Loc. Cit.

Depois de alguma pesquisa acabei por encontrar um friso semelhante a este, na solução azulejar adoptada para o revestimento em azulejo de “Padrão” da Sacristia da Sé Velha de Coimbra Fig. 91.

Conforme se pode visualizar na imagem do antigo revestimento “Enxaquetado” da Igreja de Santa Cruz, a solução conseguida é pouco usual e estranha, podendo levar a crer que esta banda poderia ter sido aplicada posteriormente. No entanto uma observação mais atenta e experiente do grande autor professor Dr. José Meco torna claro que esta banda pertence ao revestimento original.

Primeiramente, porque existe um perfeito ajuste entre as arestas dos azulejos dos painéis superior e inferior com as fileiras de tarjas policromadas. Seguidamente porque estes dois frisos de tarjas se distanciam na medida exacta de uma fila de azulejos brancos colocados na posição diagonal. Também os esquemas criados na parte superior e inferior, embora iguais, não se alinham nem conjugam, o que torna credível, que este conjunto é todo ele originalmente da mesma época.¹⁵⁰ Fig. 92.

Quanto à sua datação, conforme informa o documento de D. Gabriel de Santa Maria a respeito da morte de D. Acúrcio, este antigo revestimento azulejar data do segundo triénio de D. Acúrcio. Em 1590 D. Acúrcio foi eleito para o seu primeiro triénio, o segundo como Prior Geral da consagração, entre 1599 e 1602.¹⁵¹ Datas que abrigam a data da acta capitular do Mosteiro de Santa Cruz de 11 de Abril de 1600.

Esta acta, atrás indicada, refere a proposta do padre geral de se forrar de azulejos a igreja e Capela-Mor para os espaços ficarem mais claros e airosos. Pelo que se pode entender esta proposta foi mesmo avante e outrora, entre 1600 e 1602 a igreja e possivelmente também a Capela-Mor receberam um revestimento total em azulejo “Enxaquetado”, com marcações de altura em bandas frisadas com tarjas ornamentadas e policromadas.

Curiosamente este característico friso aparece também no enquadramento dos conjuntos de azulejo de “Padrão” existentes na sacristia da Sé Velha de



Fig. 91.
Friso do revestimento em azulejo de Padrão da Sacristia da Sé Velha de Coimbra.



Fig. 92.
Solução do antigo revestimento em azulejo Enxaquetado.

¹⁵⁰ Meco, José, Informação Própria, Oeiras, 2010.

¹⁵¹ Pimentel, António Filipe, “As Empresas Artísticas do Bispo-Conde D. Afonso de Castelo Branco”, Mundo da Arte, n.ºs 8-9. Coimbra, 1982.

Coimbra, obra situada entre 1599 e 1600.¹⁵² Estes frisos dos dois locais diferentes, além de raros, denotam grande semelhança e apresentam datas muito próximas, sugerindo que estes exemplares possam ser originários do mesmo centro produtor.

Na esplendorosa Capela-Mor, pode-se ainda encontrar com um conjunto de azulejo de “Padrão” p-82¹⁵³, aplicado precisamente no vão resultante do fecho da antiga porta manuelina do evangelho. Actualmente esta passagem está tapada e o espaço deste vão serve de altar e oratório de São João Baptista Fig. 93. O conjunto cerâmico em azulejo de “Padrão” aqui utilizado neste vão é semelhante ao padrão que está aplicado nas superfícies parietais inferiores da Sacristia. O modo como este conjunto está colocado, com um ajuste perfeito das cercaduras e painel apenas à largura do espaço onde está aplicado, leva a considerar que possivelmente, este seja resultado de um reaproveitamento. O facto de os exemplares se apresentarem muito quebrados de certo modo reforça este sentido.

A questão essencial deste conjunto prima por tentar saber de onde provêm este conjunto? Estes exemplos são iguais aos azulejos utilizados nos silhares da Sacristia. No entanto o revestimento da Sacristia, ao que aparenta, permanece na sua totalidade intacto, e em mais nenhum outro local deste mosteiro se conhece este género de padrão.

Estariam estes exemplares guardados? Será que foram retirados da parte posterior do arcaz corrido? E colocados aquando o preenchimento da porta do evangelho e que dava entrada directa para o claustro?

Refeitório

Foi por portaria de 1865 que este espaço do refeitório foi cedido, para sede da Associação de Artistas. Actualmente é um espaço camarário chamado “Sala da Cidade” e está de novo cedido, por um período de 10 anos, à igreja de Santa Cruz.



Fig. 93.
Altar oratório de São João Baptista. Capela-Mor Igreja de Santa Cruz de Coimbra.

¹⁵² Meco, José, Informação Própria, Oeiras, 2010.

¹⁵³ Simões, Santos, referência do “Catálogo de Padrões”.

O revestimento azulejar deste espaço do Refeitório é constituído por duas tipologias diferentes, únicas, neste antigo mosteiro: “Composições de Xadrez” e azulejos “Enxaquetados” na versão mais simples Fig. 94.

No corredor de acesso ao Refeitório, pelo claustro, pode-se encontrar as paredes revestidas de azulejo “Enxaquetado”, somente até à meia altura das paredes, sendo uma situação única em toda esta edificação religiosa, pois todos os outros revestimentos em azulejo “Enxaquetado” são aplicados a toda a altura dos espaços Fig. 95. O mesmo modelo, em azul e branco, foi adoptado no interior do Refeitório e consiste no exemplo mais simples, dos únicos dois existentes no mosteiro de Santa Cruz. O resultado final conseguido apresenta um maior ritmo a nível de policromia, devido ao facto de esta solução, contrariamente à outra existente no convento, utilizar azulejos quadrados azuis e brancos e não somente o azulejo branco, como acontece na outra solução conseguida. Esta solução e sua característica aplicação estende-se por todas paredes deste antigo refeitório. Na extremidade nascente do espaço, a aplicação dos azulejos contorna as formas dos elementos arquitectónicos presentes. O “Inventario Artístico de Coimbra” refere que estes azulejos foram ali colocado entre 1630/33.¹⁵⁴

Outro caso interessante existente neste mosteiro é as composições de azulejo em “Xadrez” que utilizam placas quadradas azuis e brancas cercadas por frisos de tarjas verdes irisadas. Esta antiga tipologia azulejar está aplicada nos bancos deste refeitório. Sobre estes azulejos específicos, existe uma acta capitular do mosteiro, de 4 de Maio de 1579, com o título “Autorização para se revestirem de azulejos os assentos e encostos do refeitório”¹⁵⁵. Esta acta está publicada na obra “Actas Capitulares do Mosteiro de Santa Cruz”¹⁵⁶, de Mário Brandão, e refere a proposta do prior geral, na época D. Lourenço, de “cobrir” de azulejos os assentos e encostos do refeitório.

Actualmente, no local, encontra-se unicamente esta tipologia azulejar em “Xadrez” nos assentos corridos Fig. 96. Possivelmente, antes do revestimento “Enxaquetado” das paredes, existissem a cobrir os encostos dos assentos composições em “Xadrez” como refere o documento.



Fig. 94. Antigo refeitório do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.

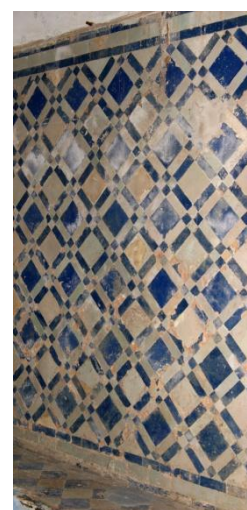


Fig. 95. Silhar Enxaquetado composição simples. Refeitório do Mosteiro de Santa Cruz.



Fig. 96. Revestimento em Xadrez. Bancos do Refeitório do Mosteiro de Santa Cruz.

¹⁵⁴ Cfr. Correia, Virgílio; Gonçalves, António Nogueira; Santos, Reinaldo dos, Id Ibid., p. 56.

¹⁵⁵ Brandão, Mário, Ob Cit., Id Ibid., p. 127.

¹⁵⁶ Brandão, Mário, Ob Cit., In Loc. Cit.

O padrão formado por azulejos quadrados azuis e brancos estão colocados na posição diagonal e de modo alternado, configurando um padrão simples em xadrez. Uma outra característica singular nesta aplicação cerâmica resume-se às cercaduras formada por tarjas de cor verde com reflexos metálicos Fig. 97. Actualmente os azulejos da base ou testeira dos bancos do lado Este encontram-se cobertos por uma argamassa pintada de azul, estando visível apenas o forro de “Xadrez” na parte dos assentos Fig. 98.

Esta tipologia azulejar em “Composição de Xadrez” está também presente e é possível de ser encontrada, em parte do pavimento da Capela da Deposição Fig. 99. Esta capela faz a passagem entre a Capela do Senhor dos Passos, e a Capela de Santo António. A Capela da Deposição foi restaurada pelo senhor Cónego José Bento, faltando actualmente no local a escultura de Jesus Cristo Deposto, que se encontra a ser restaurada no Museu Machado de Castro.¹⁵⁷ É também pelo espaço da Capela da Deposição que se tem acesso ao belo púlpito renascentista, obra atribuída a Nicolau de Chanterenne, datada de 1521.

Lavabo

O espaço designado Lavabo servia para os sacerdotes “purificarem as mãos”¹⁵⁸ antes das celebrações litúrgicas. As paredes são revestidas por azulejos do século XVII, que de forma envolvente, tornam ainda mais nobre a estética do trabalho artístico presente neste espaço. São aqui aplicados duas tipologias diferentes de azulejo. De meia altura até à sanca, o forro cerâmico aplicado é em “Enxaquetado Compósito”, e usa como elementos inclusos para os centros de padrão exemplares de “Padrão” p-91¹⁵⁹, semelhantes aos aplicados nas formações inferiores em azulejo de “Padrão”. A solução encontrada tira partido, não só da melhor combinação entre os reticulados das tarjas e azulejos, como também da inclusão de azulejos de “Padrão” ornamentados e policromados. Estes azulejos com decoração colorida, ao serem incluídos tornam-se no elemento pictórico central nas composições em “Enxaquetado Compósito”. Pois



Fig. 97. Pormenor dos bancos do refeitório.



Fig. 98. Parte do revestimento encontra-se coberto com argamassa pintada.



Fig. 99. Conjunto de azulejo de Xadrez aplicado como pavimento.

¹⁵⁷ Cónego José Bento, Informação Própria, Coimbra, 2010.

¹⁵⁸ D. Nicolau de Santa Maria, Ob Cit, Id Ibid., p. 96.

¹⁵⁹ Simões, Santos, Referência do “Catálogo de Padrões”.

é através da junção de quatro destes azulejos ornamentados, que se desenvolve a restante combinação entre as tarjas brancas e azuis e os azulejos azuis uniformes Fig. 100. Este facto torna-se numa das chaves principais para o entendimento da evolução de certas tipologias de azulejos existentes aqui mosteiro. No fundo as composições de azulejo “Enxaquetado”, “Enxaquetado Compósito” e “Padrão”, parecem estar, todas elas, associadas por um período onde se manifesta a existência de certos elementos cerâmicos comuns. O resultado obtido torna este azulejar “Enxaquetado Compósito” ou “Caixilho Compósito”, numa arte fortemente decorativa.¹⁶⁰ Fig. 101.

Neste espaço de Lavabo foi utilizado, para o revestimento inferior, azulejo de “Padrão” p-91¹⁶¹ policromado e colocado na horizontal. A composição resultante, de 2x2 azulejos, surge através da rotação de um só azulejo ornamentado. A meia cota das paredes as cercaduras dos diferentes painéis juntam-se resultando numa volumosa banda que marca em altura os diferentes conjuntos. A cercadura dos panos superiores em “Enxaquetado Compósito” é formada por frisões de tarjas, duas brancas centradas por uma azul central. A cercadura dos painéis inferiores em azulejo de “Padrão” é composta por um friso de tarjas brancas na parte interior. Associam-se-lhe duas bandas de tarjas ornamentadas com entrançado policromado que ladeiam uma cercadura colocada na posição horizontal e decorada com o motivo ornamental de entrelaçado e frisado geométrico Fig. 102.

Na descrição deste espaço feita pelo autor Frei Nicolau de Santa Maria, aparece a seguinte referência sobre estes exemplares cerâmicos “Efta cafa eftá toda guarnecida pellas paredes de fino azulejo, & he de aboboda de pedra branca”¹⁶². Nada mais esclarece, apenas atesta a superior qualidade das soluções artísticas conseguidas, reforçando, de certo modo, um sentido de modernidade atingido neste espaço.



Fig. 100.
Revestimento Enxaquetado Compósito. Lavabo da Sacristia da Igreja de Santa Cruz de Coimbra.

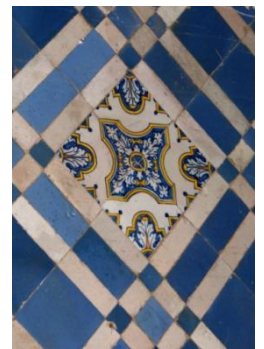


Fig. 101.
Pormenor do exemplo referido.



Fig. 102.
Pormenor da cercadura divisória.

¹⁶⁰ Cfr. Gonçalves, António Nogueira, “Mosteiro de Santa Cruz”, Epatur Edições Portuguesas de Arte e Turismo Lda., Coimbra, 19??, p. 30.

¹⁶¹ Simões, Santos, Referência do “Catálogo de Padrões”.

¹⁶² D. Nicolau de Santa Maria, Ob Cit., Id Ibid., P. 96.

Ante-Capela do Tesouro

A área que antecede a antiga Capela do Tesouro faz parte do actual Museu de Arte Sacra do Mosteiro de Santa Cruz. Para além de outros objectos, este local contem uma pintura de grandes dimensões, que outrora esteve colocada na boca da tribuna do altar da Capela-Mor. O revestimento azulejar aqui aplicado é do tempo da execução do azulejar do Lavabo, sendo a ambos os espaços atribuídas soluções decorativas iguais Fig. 103.



Fig. 103.
Ante-Capela do Tesouro.
Mosteiro de Santa Cruz de
Coimbra.

Antiga Capela do Tesouro ou das Relíquias

Este espaço religioso de veneração pelos Mártires de Marrocos é o actual Museu de Arte Sacra do Mosteiro de Santa Cruz¹⁶³, albergando grande parte da opulenta colecção de objectos litúrgicos e religiosos reunida pelo mosteiro ao longo do tempo.

No que respeita ao estudo azulejar, este espaço torna-se numa divisão de grande interesse de análise. É o único local deste antigo mosteiro onde se pode encontrar uma decoração azulejar resultante da combinação de painéis de Padronagem, com painéis de “Enxaquetado”. Aqui não se optou pela mesma solução utilizada na Ante-Capela e nos lavabos em “Enxaquetado Compósito”, nem se misturaram as duas tipologias. As formações cerâmicas decorativas apresentam os estilos azulejares de modo separado.

As formações cerâmicas ornamentadas e policromas estão aplicadas nos vãos dos portais laterais e central. Tratando-se dos exemplos de “Padrão” p-91¹⁶⁴, colocados na posição horizontal, iguais aos azulejos utilizados nos silhares da Ante-Capela do Tesouro e do Lavabo Fig. 104.

As diminutas dimensões parietais desta capela, onde as bases dos quatro portais quase se tocam, talvez tivessem sido o factor decisório para a utilização de formações em azulejo “Enxaquetado” para o diminuto revestimento parietal dos cantos superiores. Conseguindo-se assim a aplicação de um esquema



Fig. 104.
Azulejo de Padrão
referenciado.

¹⁶³ Cfr. Craveiro, Maria de Lurdes “Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra”, Guia, Versão em Português, Departamento de Estudos/IPAR, Euro-Scanner, 2001.

¹⁶⁴ Simões, Santos, Referência do “Catálogo de Padrões”.

simplificado, mais reduzido e ajustável Fig. 105. Este pormenor sai ampliado por testemunhar o uso destes diferentes gostos azulejares, numa mesma época, sugerindo que ao gosto pelas formações “Enxaquetadas” se agregou, por vezes, o gosto pelo azulejo de “Padrão”.

Sacristia

Este relevante e soberbo revestimento decorativo conseguido em arte azulejar, de certa forma pesou na escolha deste edifício, como o exemplo mais representativo da azulejaria de “Padrão” em Coimbra, não querendo retirar qualquer importância a outras imponentes superfícies azulejares em azulejo de “Padrão” existentes em outros valiosos espaços da cidade.

Não existe em todo este espaço da Sacristia, qualquer pano parietal que não esteja revestido com azulejo de padrão de extrema qualidade estética e material. Trata-se de uma decoração cerâmica em azulejo de “Padrão” muito erudita e sábia para a época.

A solução decorativa da Sacristia da Igreja de Santa Cruz é composta por duas variantes de padrão diferentes em azulejo de “Padrão”, dispostas em altura. Na parte inferior os azulejos estão colocados na posição horizontal e são do padrão p-82¹⁶⁵ Fig. 106, muito parecido com os azulejos ornamentados aplicados no Lavabo, Ante-Capela dos Mártires e Capela dos Mártires, que, embora diferentes partilham do mesmo género de cercadura. Esta é formada por um friso branco e tarjas ornamentadas com o elemento entrançado e azulejos ornamentados com o motivo de entrelaços. È interessante notar que a cota superior dos conjuntos inferiores da Sacristia é menor, uma característica que se desenvolve conforme se generaliza o uso de azulejo de “Padrão”. Nos painéis superiores os azulejos estão colocados na posição diagonal, estendendo-se em altura cobrindo todo pano parietal desde o silhar até à cornija. Estes conjuntos superiores exibem o padrão p-999¹⁶⁶ Fig. 107, em que são notórias curiosas relações de compromisso com as formações de estilo anterior, as composições “Enxaquetadas” e “Enxaquetado Compósito”. O padrão do é criado de uma

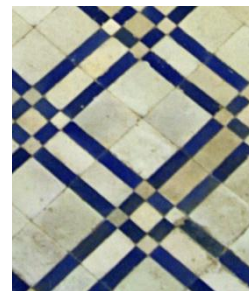


Fig. 105.
Solução Enxaquetada da
Capela dos Mártires.



Fig. 106.
Azulejo de Padrão
referenciado.



Fig. 107.
Azulejo de Padrão
referenciado.

¹⁶⁵ Simões, Santos, Referência do “Catálogo de Padrões”.

¹⁶⁶ Simões, Santos, Referência do “Catálogo de Padrões”.

forma intencional, recria os efeitos rítmicos diagonais resultantes das formações das quadrículas, próprias das composições dos estilos anteriores já referidas. Com grande mestria é criado um padrão bastante elaborado, formado por 12x12 azulejos quadrados, colocados na diagonal, com 14 elementos diferentes. Desta forma é conseguida uma grande ampliação dos motivos ornamentais, que anteriormente, ao estarem apenas inclusos, se apresentavam em diminuta escala. Baseando-se na interligação dos ornatos dos azulejos, estes conjuntos criam uma elaborada malha ornamental Fig. 108.

A solução encontrada para este padrão parece flutuar sobre um fundo branco, devido a um simples friso de tarjas que circunda e divide o padrão da sua cercadura. As cercaduras de ambos os painéis voltam-se a encontrar e desta forma é alargada a marcação em altura dos diferentes painéis. A cercadura ou guarnição que envolve as composições superiores é composta por quatro fiadas de azulejo ornamentado colocado na posição horizontal, rematadas por uma banda de tarjas ornamentadas com o motivo de entrançado. É interessante notar que esta elaborada cercadura ornamentada emprega já uma estética mais intrincada, muito sugestiva de uma linguagem mais avançada do azulejo de “Padrão” o chamado azulejo de “Ramos” Fig. 109. Também a colocação horizontal dos azulejos da cercadura, aponta para aquilo que se tornará o mais comum na aplicação generalizada do azulejar de “Padrão”.

A mais antiga referência por mim encontrada sobre esta majestosa decoração cerâmica, está presente na já referida obra de D. Nicolau de Santa Maria. Estas memórias apresentam um capítulo dedicado à descrição da Sacristia do Mosteiro de Santa Cruz. Trata-se de um minucioso registo descritivo do ambiente espacial da Sacristia e das suas divisões imediatas, com detalhe regista as suas funções e os objectos existentes. Segundo a descrição do autor, estes excepcionais painéis do foro cerâmico da Sacristia são uma ilustre produção lisbonense. “Aos três painéis de abóbada defta Sancristia correpondem por baixo da cornija outros três painéis guarnecidos de fino, & luftrofo azulejo de Lisboa”¹⁶⁷. No fundo este revestimento azulejar superior da Sacristia do Mosteiro de Santa Cruz é um notável exemplo do padrão máximo da azulejaria portuguesa do século XVII.¹⁶⁸

¹⁶⁷ D. Nicolau de Santa Maria, Ob Cit., Id Ibid., p. 97.

¹⁶⁸ Cfr. Simões, Santos, “Azulejaria em Portugal no Século XVII”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1997, p. 124.



Fig. 108. Composição azulejar em azulejo de Padrão. Sacristia da Igreja de Santa Cruz de Coimbra.



Fig. 109. Cercadura do padrão superior da Sacristia. Igreja de Santa Cruz de Coimbra.

Na época, estes exemplares formavam um azulejar certamente dispendioso, de uma extremada qualidade técnica, material e estética. Resultado de uma criação de grande mestria, muito racionalizada, que vem a servir de inspiração a outros padrões utilizados durante o século. Capazes de transmitir ostentação de riqueza, estes esquemas mais elaborados aparecem normalmente associados a grandes e abastados templos Fig. 110.

O preocupante estado destes azulejos pedem uma rápida intervenção dos processos de restauro, pois estas são das mais notáveis criações da azulejaria portuguesa, devendo estas composições ser legalmente protegidas pelas entidades competentes pelo zelo do nosso património artístico.¹⁶⁹



Fig. 110. Planta do antigo Mosteiro de Santa Cruz.

- Colégio de Santo Agostinho

A Reforma dos Estudos em Coimbra e Edificação do Colégio de Santo Agostinho

O Rei D. Manuel Fig. 111. falece no Paços da Ribeira, em 1521, sucedendo-lhe seu filho, D. João III Fig. 112. Somente no penúltimo dia do ano de 1523 a Universidade de Lisboa elegeu como seu protector o novo monarca, ainda que por advertência do próprio.



Fig. 111. Desenho do Rei D. Manuel I.

O mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, desde a sua fundação, exerce um papel fundamental na cultura portuguesa. Foi a partir do ano de 1199 que os cónegos regantes deste mosteiro enviaram os primeiros bolseiros para Paris. Seguindo a regra de Santo Agostinho, os ensinamentos no mosteiro assentavam no elemento do amor pela cultura. Onde Deus é a origem de todos os princípios, e que pela cultura, o homem é estimulado a descobrir.¹⁷⁰

Foi por toda uma envolvência e tradição no ensino, que o Mosteiro de Santa Cruz se vê participante na criação e renovação dos estudos universitários.



Fig. 112. Pintura do Rei D. João III.

¹⁶⁹ Um conjunto azulejar patrimonial que se está a perder de dia para dia. Parte destes conjuntos encontram-se em estado de degradação, suplicando por uma urgente intervenção das entidades responsáveis e entendidas.

¹⁷⁰ Cfr. Borges, Nelson Correia, “Colégio de Santo Agostinho Espaços Monástico-Ecolares”, Santa Casa da Misericórdia, Coimbra, 2002, p. 127.

Esta reforma “espiritual e material”, iniciada em 1527, envolveu o Rei D. João III, o frade da ordem de S. Jerónimo Frei Braz de Braga ou Barros Fig. 113. e o próprio Mosteiro de Santa Cruz. Esta vem a ser ”A mais formidável engrenagem de poder ligado às estruturas de conhecimento”¹⁷¹.

Os cônegos de Santa Cruz pretendiam reforçar as suas tradições nas políticas de ensino, através da criação dos colégios de S. Miguel e Todos os Santos, foram assim substituídos os colégios de S. Agostinho e de S. João Baptista que funcionavam nas laterais do mosteiro.¹⁷²

Parece haver autores que supõem que, para poder satisfazer o número de estudantes que afluíam as aulas dos mestres vindos de França, D. João III ordenou ou insinuou a Frei Brás construir as escolas nas vizinhanças do mosteiro, disciplinando e controlando assim, a formação académica, num ambiente citadino, dirigindo-o para uma vertente mais humanista vinda do exterior. Os colégios de S. João Baptista e S. Agostinho, estabelecidos para as aulas preparatórias ao ensino superior, funcionaram até 1537, ano em que a Universidade de Lisboa é transferida novamente para Coimbra Fig. 114.

Interessa saber, que quando a Universidade volta para Coimbra, havia já no Mosteiro de Santa Cruz acreditadas escolas, com excelentes mestres e já com uma imprensa bem ordenada. O Mosteiro de Santa Cruz, na sua generalidade, constituiu os alicerces para as bases do ensino universitário Fig. 115.

Cento e setenta anos após a última translação para Lisboa, a Universidade é novamente transferida para Coimbra, em Abril de 1537. Na falta de documentos que autentiquem o porquê destas intenções, pode-se encontrar alguns motivos plausíveis. Talvez D. João III tomasse nota da desatenção, e tivesse ficado ressentido com alguns procedimentos da Universidade em Lisboa, que revelavam menosprezo pela soberania e faziam antever tendências para repelir a intervenção régia nos assuntos dos estudos. Por outro lado continuava a haver bastante corrupção, desabonando fortemente a instituição. Era notório, uma certa resistência às providências régias, já dadas, no sentido de repor os valores e a ética na instituição e em alguns docentes da Universidade. Tanto o aumento



Fig. 113.
Frei Brás de Barros.



Fig. 114.
Desenho antigo da
Universidade de Coimbra.



Fig. 115.
Desenho Antigo do
Mosteiro de Santa Cruz.

¹⁷¹ Craveiro, Maria de Lurdes, Ob Cit., “A Reforma Joanina e a Arquitectura dos Colégios”, Monumentos, nº 8, Lisboa, D.G.E.M.N., 1998, p. 21.

¹⁷² Cfr. Craveiro, Maria de Lurdes, Id Ibid., p. 21.

da população, como o aumento do comércio na cidade de Lisboa, tornavam a capital, num local menos sossegado e tranquilo para a dedicação aos estudos.¹⁷³

A transferência da Universidade para Coimbra resolvia assim vários embaraços. Aqui a corrupção dos mestres, e a integridade dos estabelecimentos jamais poderiam estar questão. A reforma da Universidade, promovida por D. João III vem encontrar Coimbra no caminho do Renascimento, tanto a um nível literário como plástico.

No fundo, D. João III pretendia uma reorganização do ensino, de maneira a aproxima-lo mais das tendências humanistas. Estes estudos já floresciam, de certo modo, no Mosteiro de Santa Cruz, graças aos mestres que D. João III mandara vir das universidades de cidades estrangeiras.

O autor Silva Dias aponta duas razões para a política cultural iniciada por D. João III. A primeira razão tem a ver com o facto de Portugal, na época, se ter tornado próspero e reconhecido em função dos descobrimentos. Era necessário então “acertar o passo com a Europa culta”. A outra razão sugerida pelo autor, indica a pretensão em criar uma elite de portugueses letrados formada em estudos humanísticos, direito civil e teologia, no exterior, que, ao regressarem ao reino, reforçariam os quadros e o oficialato régio de um Estado que se tentava modernizar.

No entanto, o autor Luís de Sousa Rebelo aponta outras motivações para as estratégicas culturais de D. João III, sugerindo os seguintes factores explicativos: A grande concorrência mercantil que se fazia sentir durante o seu reinado, sobretudo no comércio das especiarias, tornava necessário formar uma elite capaz de criar boas relações em toda a Europa e de trazer informações comerciais para o reino. O outro motivo apontado por este autor, indica a pretensão em criar em Portugal um clero culto e letrado que fosse capaz de fazer frente à reforma de 1521, à “heresia protestante”, e que também fosse capaz de evangelizar o enorme império português, afirmando-se assim desta forma, o poder da monarquia portuguesa.¹⁷⁴

¹⁷³ Cfr. Ribeiro, José Silvestre, “História dos Estabelecimentos Scientificos Litterarios e Artísticos de Portugal nos Successivos Reinados da Monarchia”, Academia Real das Ciências, Lisboa, 1871/93, pp. 69/70.

¹⁷⁴ Cfr. Paiva, José Pedro Matos, Seminário de “Cultura Portuguesa”, Estudos do 2º Ciclo “História da Arte Património e Turismo Cultural”, Faculdade de Letras de Coimbra, 2009/10.

D. João III ordena, por carta regia de 16 de Junho de 1537, que Coimbra se regulasse pelos estatutos de Lisboa. Estes ainda eram, os próprios originais assinados pelo rei D. Manuel. Pela carta de 23 de Setembro, D. João III manda fazer “Escolas geraes” e assenta que o bairro alto de Coimbra se começasse a povoar. Ordenou também que os estudos se mudassem para os paços reais e que neles se começasse a ler, já no mês de Outubro do mesmo ano. Todos os lentes passaram a ler nos paços da Universidade, a não ser os lentes de teologia que liam nos colégios de Santa Cruz. Em 1538, por carta regia de 16 de Janeiro, mandou o rei que a medicina fosse também leccionada nos colégios, e em 1544 ordena que os lentes dos colégios de Santa Cruz, viessem logo ler nos Paços Reais. Pretendia desta forma, que não houvesse diferença alguma entre os professores da universidade e os professores do Mosteiro de Santa Cruz. Todos os seus alunos e estudantes deveriam ser regidos pelo reitor e concelho, como nos estatutos indicava.¹⁷⁵

Muitas ordens religiosas surgem com os seus colégios, “gravitando” em torno da universidade, empenhados em acompanhar todo o processo de instalação das estruturas académicas na esperança estratégica de virem a ter acesso aos cargos administrativos nos quadros do império.¹⁷⁶ Coube ao Rei e ao antigo Mosteiro de Santa Cruz o desenvolvimento do processo de reforma.

Os colégios de Todos os Santos e de S. Miguel parecem promover e marcar o arranque da magnífica e monumental Rua da Sofia Fig. 116. No entanto, de todos os colégios que surgiram, o Colégio das Artes em Coimbra, recriado à imagem dos colégios europeus, foi aquele que veio a tornar-se o mais relevante. Começou a funcionar sob a supervisão do grande humanista André de Gouveia, que trouxe consigo o modelo de ensino francês, e de outros mestres estrangeiros, como exemplo o escocês George Buchanan Fig. 117. ou o francês Elias Vinet. Este Colégio caracterizou nitidamente, a procura de articulação entre o humanismo e o catolicismo da contra reforma.

O dinamismo académico deste colégio não se modelava pelos ideais monásticos de contemplação e retiro, mas sim por um ideal laico de uma existência social e civil. Não eram monásticos, mas sim “homens do mundo”, aqueles que os mestres professores agitavam em formar. Contrapondo-se de certo modo aos



Fig. 116.
Rua da Sofia. Coimbra.



Fig. 117.
George Buchanan.

¹⁷⁵ Cfr. Ribeiro, José Silvestre, Id Ibid., p. 72.

¹⁷⁶ Cfr. Craveiro, Maria de Lurdes, Id Ibid., p. 22.

colégios eclesiásticos, este foi um colégio Real de fidalgos e burgueses, em que o internato é substituído por uma vida social e em família, caracterizada não pela obediência, mas sim pelo “senhorio de si mesmo”. Este colégio não passou por ser um aparelho de recuperação social, mas sim um agente de promoção de humanidade e cultura das classes mais favorecidas do mundo laico.¹⁷⁷ Factores como a morte de André de Gouveia, a chegada dos Jesuítas, a quem foi entregue o colégio, as lutas internas do professorado e as perseguições da inquisição, tornaram um pouco efémera a existência deste colégio.

A actividade urbanizante de Frei de Braz de Braga, com a ajuda do arquitecto régio Diogo de Castilho, dá origem ao notável exemplo de racionalidade arquitectónica que constitui a Rua da Sofia. Foram melhorados os traçados de algumas vias, assim como as praças na envolvência do antigo Mosteiro de Santa Cruz. Diogo de Castilho torna-se o arquitecto responsável pela organização dos espaços dos colégios, construídos de um modo geral, a partir de 1540, que impõem os seus modelos tipológicos da arquitectura para espaços religiosos. Este arquitecto vem de Lisboa na companhia de seu meio-irmão João de Castilho para a execução dos túmulos das primeiras Majestades de Portugal. Encontra a ordem dos Crúzios, que no fundo, vem a projectar o seu nome e obra até a actualidade. Com a morte do arquitecto régio Marcos Pires, Diogo de Castilho é, em 1524, nomeado mestre para as obras dos Paços Reais, continuando responsável pelas obras do Mosteiro de Santa Cruz. Aquando da reforma espiritual do mosteiro, Diogo de Castilho torna-se, como que, o braço direito do cónego regente frei de Brás de Braga, criando novas soluções para os espaços, muito dentro dos sistemas racionais e estéticos das teorias artísticas renascentistas.¹⁷⁸ As extensas e intensas campanhas de construção, obrigam à reunião de um grupo de excelentes artistas, locais e do exterior, como de Nicolau de Chanterenne, João de Ruão e outros artistas europeus, que colaboraram de forma contributiva para a introdução das gramáticas plásticas do renascimento. Aqui desenvolveu-se uma “nova mentalidade” consoante com as “exigências culturais” adoptadas pela ordem dos Crúzios. A renascença em Coimbra afirmava-se como um movimento local e personalizado nascido da

¹⁷⁷ Cfr. Craveiro, Maria de Lurdes, “O Renascimento em Coimbra: Modelos e Programas Arquitectónicos”, Tese de Doutoramento em História da Arte, FLUC, 2002, Coimbra, p. 199.

¹⁷⁸ Cfr. Craveiro, Maria de Lurdes, “A Reforma Joanina e a Arquitectura dos Colégios”, Monumentos, nº 8, Lisboa, D.G.E.M.N., 1998, p. 22.

acção dos escultores e arquitectos da época, que colocam esta cidade, como centro difusor das novas ideias no âmbito nacional.¹⁷⁹

As estruturas colegiais não seriam as únicas a ocupar este espaço, da nova Rua da Sofia. Outras estruturas seculares, como casas de habitação, com lojas no piso térreo, fixaram-se no alçado poente do arruamento, contribuindo na época, para o desenvolvimento das estruturas religiosas de ensino.

Os colégios, já incorporados na Universidade, dependiam de uma autorização régia, que os confinava a um espaço mais ou menos variável de menor ou maior privilégio, sempre num ambiente de concorrência. A Rua da Sofia foi projectada sobre terrenos do mosteiro de Santa Cruz, e houve aqui a notória preocupação em manter a harmonia nos alçados. As linhas rectas do traçado Fig. 118, a escala e amplitude da rua, são demonstradores, sobretudo na época, de uma grande racionalidade projectual, que de certa forma colocava o mosteiro Crúzios no centro do saber humanístico, para assim vencer de vez a decadente escolástica¹⁸⁰. A associação das directrizes do renascimento à arquitectura ia de encontro aos ideais do aparelho de estado que empunham uma disciplina programada. Todo este magnífico processo associado às esferas do saber, é demonstrador do nível de poder das partes envolvidas.

D. João III agiu no sentido de dinamizar a fundação de vários colégios para as mais diversas ordens religiosas, para que assim, todos pudessem frequentar os estudos superiores.

As providências tomadas pelo monarca, ao longo de alguns anos, fizeram com que os estudos chegassem a florescer na Universidade de Coimbra, mas a justiça manda focar que os benefícios das primeiras providências reais ficam inutilizados com a implantação em Portugal do bárbaro tribunal da inquisição.

Por carta régia 10 de Setembro de 1555, manda o monarca entregar o Colégio das Artes ao padre Diogo Mirão da Companhia de Jesus. Entrega também a direcção dos estudos à mesma companhia. A partir de então, fica preparada a lastimável decadência dos estudos em Portugal. Tornam-se rivais da Universidade e dos Bispos, agiam perante as outras ordens religiosas de maneira superior e decidida.¹⁸¹



Fig. 118.
Traçado da Rua da Sofia.
Coimbra.

¹⁷⁹ Cfr. Craveiro, Maria de Lurdes, Id Ibid., p. 23.

¹⁸⁰ Cfr. Borges, Nelson Correia, Id Ibid., p. 128.

¹⁸¹ Cfr. Ribeiro, José Silvestre, Id Ibid., p. 75.

Todas as acções urbanísticas tinham o maior empenho por parte de Frei Brás de Braga. Reformas que destacam a Cidade do Mondego em lugar cimeiro no contexto cultural da época.

Com a deslocação provisória dos Estudos Gerais, para os Paços Reais Fig. 119, a zona alta assume uma nova posição dinâmica na cidade. Pensava-se criar edifícios autónomos, para as diferentes faculdades, dentro de uma tipologia urbanística de esquema reticulado ou de quadrícula, criando quarteirões mais ou menos regulares. Em 1544 registam-se as primeiras fundações dos colégios das ordens religiosas. Em 1566, a Companhia de Jesus transfere também o Colégio das Artes, para a alta da cidade. A sua construção vem a ser feita dois anos mais tarde, no espaço entre os terrenos dos Colégios de Jesus e de São Jerónimo.

Colégio de Santo Agostinho (processo de edificação).

Poucos anos antes da viragem do século XVI, deu-se o início da construção do Colégio de Santo Agostinho. Patriarca africano natural da cidade de “Tagifte”, nascido “do anno do senhor de 355, a treze de Nouembro, tendo a cadeira, Apoftolica o Papa São Liberio”¹⁸² Fig. 120.

Este colégio está situado a meio da encosta Noroeste do Paço das Escolas, tem a fachada principal virada para a baixa da Cidade e está próximo da sua casa mãe, o Mosteiro de Santa Cruz. A ampla e dinâmica edificação colegial universitária vai manter-se durante o século XVII, até ao século XVIII, principalmente nesta zona virada a sul. Forma-se então, na alta da Cidade, um autêntico bairro Universitário, que com a rua da Sofia conferem à Cidade de Coimbra uma fisionomia muito própria, soberba e inteligível.

Após, as várias tentativas falhadas em tentar recuperar os colégios ocupados pelos Jesuítas, o Mosteiro de Santa Cruz reclama a indemnização devida, uma modesta quantia que tarda a ser paga.

Já no tempo em que D. Francisco de Mendanha era padre-geral, em 1555, se faziam os novos estatutos para os colégios, apresentando-se estes com um amplo carácter humanista.¹⁸³



Fig. 119.
Paço Real de Coimbra.
Actual Universidade de
Coimbra.



Fig. 120.
Papa São Libério.
352 até 24 de Setembro de
366.

¹⁸² Timóteo dos Mártires, “Breve Exemplar da Vidas de Alguns Santos Cónegos Regulares do Grande Patriarcha Santo Agostinho”, Ob Cit., Impressão de Manuel Carvalho, Coimbra, 1648, p. 227.

¹⁸³ Cfr. Craveiro, Maria de Lurdes, “O Colégio da Sapiência, ou de Santo, na Alta de Coimbra”, Monumentos, nº 25, D.G.E.M.N., Lisboa, 2006, p. 68.

É em capítulo geral de 1569 que primeiramente aparece referenciado o “colégio apartado do convento de Santa Cruz”¹⁸⁴ Fig. 121.

Torneando os obstáculos levantados pelo bispo de Coimbra, decidiu-se em capítulo geral do Mosteiro de Santa Cruz, em 1572, levar avante a pretensão de adquirir um local para a edificação do novo colégio. Somente no priorado geral de D. Acúrcio, em acta capitular de 1590, se conseguiu reunir um determinado numero de factores decisivos à condução do inicio da construção.¹⁸⁵ Finalmente, a 27 de Março de 1593, estava decidido o sítio exacto para a implantação do novo Colégio de Santo Agostinho, e consequentemente foram comprados os terrenos.¹⁸⁶ O inicio da construção do colégio está registado para lembrança, em acta capitular do dia 31 de Março de 1593. O texto foi escrito como lembrança “para que em todo o tempo conste desta Verdade”, refere que no “derradeiro” dia “se lançou a primeira pedra no collegio de nosso padre Sancto Augustinho”.¹⁸⁷ No entanto, Frei Nicolau de Santa Maria refere Fig. 122. que o dia de lançamento da primeira pedra foi no dia 30 de Março de 1593. Resolvidos os problemas levantados no processo de aquisição de toda a área pretendida, a ordem dos Crúzios iniciou a obra, num local altamente estratégico, sobretudo na época, pois respondia de certo modo, ao ambiente concorrencial entre o mosteiro de Santa Cruz e a Universidade de Coimbra. Em proximidade física com a Universidade, podia-se reafirmar como um “fortíssimo interlocutor no processo do poder e do conhecimento”¹⁸⁸.

A edificação do colégio requeria determinadas regras de construção. A abordagem ao processo de implantação encontrava-se dificultada, devido às características geográficas do terreno destinado à edificação Fig. 123.

Tem sido aceite pela historiografia a comunicação de frei Nicolau de Santa Maria, que ao descrever a cerimónia oficial do lançamento da primeira pedra para novo colégio, refere o nome de Filipe Terzi, como o projectista que deu traça ao novo edifício colegial. Há conhecimento de que o arquitecto italiano estaria em Coimbra a negociar com o rei, em 1592. No entanto novas



Fig. 121. Fachada do Colégio de Santo Agostinho.



Fig. 122. Desenho da obra de Frei Nicolau de Santa Maria.



Fig. 123. Vista do Colégio da Sapiência, Coimbra.

¹⁸⁴ D. Marcos da Cruz, Apud, Craveiro, Maria de Lurdes, “O Colégio da Sapiência, ou de Santo, na Alta de Coimbra”, Ob Cit., Monumentos, nº 25, D.G.E.M.N., Lisboa, 2006, p. 68.

¹⁸⁵ Cfr. Borges, Nelson Correia, Id Ibid., p. 131.

¹⁸⁶ Cfr. Craveiro, Maria de Lurdes, Id Ibid., p 69.

¹⁸⁷ Brandão, Mário, “Actas dos Capítulos do Mosteiro de Santa Cruz”, Ob Cit., Publicações do Arquivo e Museu de Arte da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1946, p.153.

¹⁸⁸ Craveiro, Maria de Lurdes, Ob Cit., Id Ibid., p 69.

informações surgiram. A autora Dr.^a Maria de Lurdes Craveiro trás à luz do dia, um documento que contem uma referência directa, e não indirecta, quanto à acção de dar traça ao edifício. Trata-se de um documento onde, o futuro arquitecto régio em Coimbra e da Universidade Jerónimo Francisco reclama o pagamento por lhe ter “dado a traça”. Jerónimo Francisco é, na época, o mais credenciado arquitecto da cidade e parece estar ligado à construção do colégio, desde os finais do ano de 1592.¹⁸⁹ A ele recorriam as maiores instituições da época. O ciclo construtivo de Coimbra desenvolvia-se para uma arquitectura depurada, muito limpa, capaz de responder ao cariz moralizador divulgado pela contra-reforma. Jerónimo Francisco era um personagem frequente no mosteiro Santa Cruz, que de certo contribuiu de um modo resolutivo para o problema da edificação do novo colégio Crúzio.¹⁹⁰

Ultimamente as edificações de Terzi Fig. 124. tem sido revista. À sua identidade artística é-lhe atribuída uma função mais de carácter pedagógico e administrativo, e não tanto de construtor.¹⁹¹ Alguns autores contrapõem, quando se referem à marca estilística do arquitecto italiano no edifício¹⁹²

Possivelmente, estes dois nomes estão envolvidos na traça do novo colégio, não se contrapõem nem se anulam, complementam-se e talvez de modo conjunto e planeado justifiquem o extrapolamento atingido nas estéticas e gramáticas conseguidas e utilizadas.

A solução arquitectónica é genial, e o novo Colégio da Sapiência tocou a grande mestria da planimetria, contornando o acentuado declive existente no terreno de implantação. Foi conseguida uma utilização total do espaço aproveitável, dando ao edifício o aspecto externo de grandiosidade que oculta a admirável racionalidade do seu interior.¹⁹³ Fig. 125.

Eram tempos de expansão da congregação de Santa Cruz. Reuniram-se os fundos para o pagamento dos trabalhos de edificação, que foram avultados, dada a grande volumetria do novo colégio. Em onze anos o essencial da obra estava concluído, a 25 de Março de 1604 começaram-se a instalar os cónegos



Fig. 124. TERZI, Filippo, “Estudos sobre embadometria, estereometria e as ordens de arquitectura”. Arquitecto e Engenheiro Militar em Portugal 1578/16??.

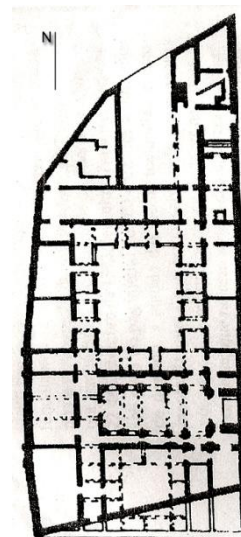


Fig. 125. Planta do antigo Colégio da Sapiência. Patrícia Costa Ferreira. 1996.

¹⁸⁹ Cfr. Craveiro, Maria de Lurdes, Id Ibid., p. 70.

¹⁹⁰ Cfr. Craveiro, Maria de Lurdes, “O Renascimento em Coimbra: Modelos e Programas Arquitectónicos”, Tese de Doutoramento em História da Arte, FLUC, 2002, Coimbra, pp. 279/280.

¹⁹¹ Cfr. Borges, Nelson Correia, Id Ibid., p. 133.

¹⁹² Cfr. Borges, Nelson Correia, In Loc. Cit.

¹⁹³ Cfr. Vasconcelos, António, “Escritos Vários”, Vol. I, Publicações do Arquivo da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1987, p. 259.

regrantes, mestres e alunos universitários “Como fica dito, a construção em estilo da renascença é muito interessante e formosa; especialmente o claustro e a capela ou igreja, prendem as atenções, pela enriedomia e nobreza das linhas, e pela bela ornamentação das abobadas, etc.”¹⁹⁴ Fig. 126.

Os colegiais viviam sob as mesmas telhas com os restantes Cónegos Crúzios, mas com disciplina à parte. Para primeiro Reitor foi eleito D. Acúrcio de Santo Agostinho, que havia sido o seu fundador, enquanto Prior Geral da Congregação.¹⁹⁵

Existiu anteriormente, durante muitos anos, um Colégio de Santo Agostinho instalado no interior do Mosteiro de Santa Cruz. O novo colégio erigido com o mesmo “Titular”, passou a ser conhecido pela denominação vulgarizada de “Colégio Novo de Santo Agostinho”, de tal forma se fixou esta designação, que ainda hoje é conhecido como o “Colégio Novo”.¹⁹⁶

Esta nova edificação contava com uma extensa cerca Fig. 127. e com uma comunicação directa ao mosteiro de Santa Cruz, através de um corredor subterrâneo abobadado e com escadas. Deste túnel apenas se conhecem notícias, e sabia-se que ia sair a montante do jardim da Manga, no local conhecido por laranjal.¹⁹⁷ Fig. 128.

Em 1834, com a extinção das ordens religiosas, este edifício, como vários outros caíram no abandono. Exposto ao vandalismo, foi destruído o coro da igreja, o bom órgão e um riquíssimo oratório. As autoridades civis intervieram rapidamente evitando mais destruições e furtos. Nesta intervenção, ficou encarregue de habitar parte do colégio o ex-cónego regrante D. António da Maternidade. Mais tarde o edifício e as cercas foram arrendados e as salas do rés-do-chão converteram-se em tribunal judicial.

No ano de 1835, a Câmara Municipal, por ofício de 30 de Maio, indica o “Colégio Novo” como edificio necessário à cidade para Misericórdia e “Casa de Expostos”.



Fig. 126.
Interior da Igreja do Colégio de Santo Agostinho.



Fig. 127.
Cerca do Colégio de Santo Agostinho.



Fig. 128.
Fotografia antiga do Claustro da Manga. Santa Cruz de Coimbra.

¹⁹⁴ Vasconcelos, António, “O Edifício do Colégio Novo”, Ob Cit., Jornal “Correio de Coimbra”, Sábado, 19 de Novembro de 1932.

¹⁹⁵ Cfr. Vasconcelos, António, “Escritos Vários”, Vol. I, Publicações do Arquivo da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1987, p. 259.

¹⁹⁶ Cfr. Vasconcelos, António, “O Edifício do Colégio Novo”, Ob Cit., Jornal “Correio de Coimbra”, Sábado, 19 de Novembro de 1932.

¹⁹⁷ Cfr. Silva, A. Carneiro, “A Criação e Levantamento do Colégio da Sapiência”, Publicações Comemorativas do Meio Milénio da Misericórdia Coimbrã”, Santa Casa da Misericórdia de Coimbra, Coimbra, 1992, p.21.

Em 27 de Outubro do ano de 1836, uma portaria manda entregar à Universidade os edifícios de 12 colégios, um dos quais o Colégio de Santo Agostinho. A Universidade apenas ocupa parte do edifício, arrendando os restantes espaços e cercas. Por final, a carta de lei de 15 de Setembro de 1841 ordena que todo o edifício e suas cercas fossem entregues à Santa Casa da Misericórdia, que recupera e adapta o edifício, em menos de um ano, para a trasladação dos colégios das Órfãs e dos Órfãos. A 19 de Julho de 1842, procede-se à mudança dos colégios das Órfãs e dos Órfãos para este edifício colegial. A ala nascente foi destinada à ocupação dos rapazes, as raparigas ocuparam parte do restante edifício.¹⁹⁸

Este edifício, depois de adaptado, adquire de novo as funcionalidades para o qual foi construído. Com a passagem do cartório e dos serviços da Capela da Misericórdia, a 2 de Abril de 1843, ficaram reunidas todas as repartições da Misericórdia num mesmo edifício, exceptuando a Botica.¹⁹⁹

Com o intuito de facilitar a entrada do público à igreja, é aberta uma porta, onde tinha existido a efémera portaria da Rua de Sobre Ribas, originando assim uma nova interpretação da fachada sul em 1849 Fig. 129. Uma década depois, junto a esta fachada foi erguida uma torre sineira que causou o desaparecimento de dois tramos do antigo e incompleto pequeno claustro.

Em Novembro de 1887, um grande aluimento de terras provocou a derrocada do muro que suportava os socalcos da cerca. A quantidade de entulho foi tal que obstruiu a Rua do Corpo de Deus e Rua das Figueirinhas. Obrigada a intervir, a Câmara Municipal acorda com a Santa Casa a demolição do arco passadiço e da torre da muralha que lhe ficava adjacente.²⁰⁰ Por infelicidade do destino, este nobre edifício sofre um desmedido e destrutivo incêndio, na madrugada de 15 de Janeiro do ano de 1967 Fig. 130. A combustão do fogo devastou grande parte do seu interior, exceptuando a igreja e as áreas ocupadas pelos serviços administrativos da Santa Casa da Misericórdia. No ano de 1980 começam as obras de recuperação e de restabelecimento, que dão de novo um propósito pedagógico a este edifício de raiz colegial, o estabelecimento da Faculdade de



Fig. 129.
Entrada Sul do Colégio de Santo Agostinho. Coimbra.



Fig. 130.
Fotografia do Antigo Altar da Capela do Colégio Novo.

¹⁹⁸ Cfr. Silva, A. Carneiro, Id Ibid., p. 160.

¹⁹⁹ Cfr. Vasconcelos, António, “Escritos Vários”, Vol. I, Publicações do Arquivo da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1987, p. 262.

²⁰⁰ Cfr. Borges, Nelson Correia, Id Ibid., p. 161.

Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra.²⁰¹ Perdida grande parte da estrutura espacial original, ao Colégio da Sapiência apenas resta intacto, o casco externo, a igreja e o claustro.²⁰² As calamidades e adversidades do tempo e da história encarregaram-se de criar um “quebra-cabeças” para a interpretação da especialidade arquitectónica e vivencial desta majestosa construção religiosa de ensino superior.

No contexto em que o Colégio da Sapiência Fig. 131. foi construído, é notória a intenção e determinação em cunhar na textura urbana da cidade. Com a súbita perda de protagonismo na acção exercida junto da Universidade, “eclipsando-se” a sua influência perante a companhia de Jesus, foi necessário e fundamental impor a sua presença nas tradições do ensino em Coimbra. Este edifício construído em estilo Maneirista Fig. 132. constitui um marco na malha urbana da Cidade, com forte carácter monumental, que fica sem dúvida marcado na memória de quem conhece Coimbra.



Fig. 131.
Colégio Santo Agostinho.
Coimbra.



Fig. 132.
Portal da fachada Este do
Colégio de Santo
Agostinho.

Azulejaria utilizada em Portugal no Século XVII

Azulejo de Padronagem

O azulejo de “Padrão” é a tipologia azulejar mais característica do século XVII. Os vastos forros cerâmicos policromados apresentam vários géneros. Azulejo de “Padronagem”, azulejo de “Tapete”, azulejo de “Ramos” pela semelhança e aparente influencia dos padrões dos tecidos orientais lavrados, muito em voga na época, utilizados pelas classes mais abastadas da Europa. Fig. 133.

No início do século surgem exemplos de azulejo de “Padrão” em azul e branco. Alguns destes exemplares são encomendados às oficinas cerâmicas de Talavera, como os utilizados exemplo na Igreja do Loreto, em Lisboa (dos quais só restam alguns exemplares num cubículo da sacristia). Outros porem, são produzidos já em Portugal, alguns deles apresentando influência da azulejaria de



Fig. 133.
Padrão de “Tapete”, 1ª
metade do século VXII.

²⁰¹ Cfr. Gomes, Joaquim Ferreira, “O Edifício da Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação”, Revista Portuguesa de Psicologia, Vol. 19, Coimbra, 1985, pp. 434-437.

²⁰² Cfr. Borges, Nelson Correia, Id Ibid., p. 161.

“Padronagem” produzida em Espanha, como por exemplo a escadaria filipina no Convento de Cristo em Tomar.²⁰³

Os painéis de azulejos de “Padronagem” em azul e branco, muitas das vezes podem aparecer colocados na posição diagonal. É usual, também, estes conjuntos forrarem totalmente os espaços arquitectónicos onde são colocados, ou formarem silhares com abastada cota. Também os desenhos dos padrões está ainda muito associado à técnica do desenho, quando comparados com os exemplos de “Padrão” do final do século XVII, onde o desenho se torna mais solto.

O azulejo seiscentista de “Padrão” policromado foi uma Arte Cerâmica capital na decoração da arquitectura civil Fig. 134. e sobretudo sagrada. A sua evolução abrange os três primeiros quartéis do século XVII com alguma ressonância ainda no último, uma longa duração que é prova de um prestígio e de um gosto que esta tipologia soube manter.²⁰⁴

Os azulejadores portugueses criaram padrões excepcionais que manifestadores de uma fertilidade e um poder imaginativo, ainda hoje é difícil de superar. Souberam conferir uma desmedida monumentalidade às composições cerâmicas que revestem vastas superfícies, como se elas fossem parte da arquitectura que valorizam Fig. 135.

No que respeita à paleta cromática usada no azulejo de “Padrão” durante o século XVII, pode dizer-se que a policromia foi usada durante o primeiro e segundo terços do século, e que no terço final dá lugar a pintura em azul e branco.

Um outro aspecto apontado pelo autor Dr. José Meco tem directamente a ver com os contornos utilizados na pintura. Durante a primeira metade do século XVII era usado um desenho a azul-cobalto a servir de contorno. Na segunda metade do século, na fase final da policromia e início da pintura a azul e branco, os contornos tornam-se negros, conseguidos com manganês. Somente nos últimos anos do século os contornos voltam a ser a azul-cobalto acompanhando os inícios do azulejar figurativo em azul e branco.²⁰⁵



Fig. 134.
Palácio de Vila Flor.
Guimarães.



Fig. 135.
Revestimento em azulejo de
Padrão. Templo de Nossa
Senhora da Graça do Divor.
Évora.

²⁰³ Meco, José, Informação Própria, Oeiras, 2010.

²⁰⁴ Cfr. Santos, Reynaldo, Id Ibid., p. 67.

²⁰⁵ Cfr. Meco, José, “O Azulejo em Portugal”, Publ. Alfa, Lisboa, 1989, p. 56.

O azulejo de “Padrão”, durante o século XVII apresenta-se com uma técnica de desenho bastante firme, com contornos finos e definidores.

As cores mais usadas na produção dos azulejos de “Padrão” começam por ser, o azul e o amarelo (antimónio) sobre o branco, podendo associar-se-lhes, por vezes, o castanho-alaranjado (óxido férrico), o verde-azeitona (mistura do amarelo com o azul).²⁰⁶ Na fase final da policromia, a paleta cromática torna-se mais variada e rica, com a utilização do cromo, dos verdes-cobre intensos e vivos e também através do recurso à pintura em manganês que origina o roxo ou a chamada “cor de vinho”, conseguida quando diluída.²⁰⁷

Esta fase de expressa policromia manifestou-se fortemente na década de 1665-1675. Podendo esporadicamente em casos muito raros, chegar ao ponto de se poder excluir o azul-cobalto.

A região do Porto também produziu alguma azulejaria de “Padronagem”, desde a primeira metade do século XVII até ao início do século XVIII. É uma produção nitidamente inspirada nas composições lisboenses, mais simplificada e com algumas diferenças técnicas. Os azulejos produzidos em Lisboa têm a dimensão aproximada de 14x14 cm, enquanto na produção da região do Porto os azulejos são menores, com dimensões aproximadas de 13x13 cm ou 13,5x13,5 cm. A produção do Porto apresenta uma fabricação azulejar mais rudimentar, não tão delicada, com um esmalte estanífero menos branco e com mais impurezas. Também a paleta cromática é mais restrita com azuis muito carregados e tons laranjas bastante densos, tornando-se característicos desta produção portuense.²⁰⁸

A tipologia azulejar de “Padrão”, como acontece com as tipologias anteriores, começa também por cobrir integralmente as paredes dos edifícios, embora distintos no que respeita à organização e ornamentos utilizados.²⁰⁹

Conforme se avança na azulejaria de padronagem, a cota divisória em altura das diferentes soluções em andares, têm a tendência a diminuir e tornar-se assim uma constante destes forros cerâmicos.

Com o fim de responder à generalização deste gosto estético foram criados numerosos exemplos de padrões. Alguns passam por ser recriações ou

²⁰⁶ Cfr. Meco, José, Id Ibid., p. 57.

²⁰⁷ Cfr. Meco, José, Id Ibid., p. 59.

²⁰⁸ Cfr. Meco, José, Id Ibid., p. 57.

²⁰⁹ Cfr. Meco, José, “Azulejaria Portuguesa”, Bertrand, Lisboa, 1992, p. 30.

reinterpretações dos padrões dos inícios do século XVII. Vem a ser na azulejaria do primeiro terço do século XVII, que se conseguem os belos padrões que vão influenciar toda a concepção do azulejo de “Padrão” policromado do restante século.

É de exaltar toda a obra do engenheiro J. M. dos Santos Simões Fig. 136., em especial todas as meticulosas campanhas de rastreio dos exemplos de padronagem em Portugal. Com grande mestria, este autor estudou e decompôs os segredos de vastíssimos exemplares de “Padrão”, e, de um modo metucioso, explicitou as possíveis variantes existentes. Por esta razão acho oportuno transcrever uma diminuta parte elucidativa desta tipologia azulejar, que está presente na obra “Azulejaria em Portugal no século XVII”:

“Módulo de repetição era, na quase totalidade dos casos, quadrado, isto é, completava-se em um único azulejo (quadrado por definição), em quatro azulejos (2x2), dezasseis (4x4), trinta e seis (6x6), etc., a aquilo que se passava chamar ‘quadra’.

Por sua vez estas repetições podiam ser obtidas com um único ‘elemento’ ocupando por rotação de 90° em torno de um dos cantos – centro de rotação – quatro posições, ou pela combinação de mais de um ‘elemento’. Poderemos, para efeitos metodológicos, definir o ‘padrão’ pelo seu ‘módulo’ – 2x2, 4x4, 6x6, etc. – E pelo número de ‘elementos’ diferentes que o compõem, para o que adoptamos a noção 2x2/1, 2x2/2, 4x4/2, 4x4/4, etc., que leremos dois por dois a um, dois por dois a dois, quatro por quatro a dois, etc.

São os ‘padrões’ colocados lado a lado – a que chamamos adição linear – que vão formar finalmente o ‘tapete’ “²¹⁰

Ainda segundo o autor, possivelmente a tarefa de inventariação dos padrões existentes não estará esgotada, devido ao facto de os processos artesanais de fabricação se terem prolongado por um dilatado espaço de tempo, originando enúmeras variantes.²¹¹

O modelo mais requerido e propagado no azulejar de “Padronagem” em Portugal foi o 2x2/1, talvez pela sua eficácia económica Fig. 137.

È notório também, uma relação de escala, entre o tamanho dos módulos e as dimensões dos espaços a revestir. Os padrões com módulos menores



Fig. 136.
João Miguel dos Santos
Simões.



Fig. 137.
Padrão 2x2/1.
1º terço século XVII.
Olarias de Lisboa. Diocese
de Évora.

²¹⁰ Simões, Santos, Ob Cit., Id Ibid., p.22.

²¹¹ Cfr. Simões, Santos, In Loc. Cit.

destinavam-se aos espaços reduzidos ou às partes inferiores das paredes, os silhares, os módulos maiores destinavam-se aos conjuntos superiores ou para os espaços mais amplos.²¹²

O azulejo de “Padrão” ou de “Padronagem” atinge, em pleno século XVII, uma espectacularidade cenográfica muito fascinante. A sua criatividade está ligada ao imaginário estético do Maneirismo Chão português, de forma vitalizadora este azulejar complementa, de forma quase destacada, uma arquitectura austera, de estruturas rectilíneas e despidas.

Conforme se expande a utilização da azulejaria de “Padronagem”, os azulejos de alguns conjuntos tendem a perder uma colocação diagonal, para passarem a ser colocados na posição horizontal. Porém, os ritmos oblíquos são preservados de um modo diferente, passando a ser percebidos através da pintura dos ornamentos, que se ordenam e movimentam de forma a criar a sugestão do efeito diagonal. Desta forma era conseguida uma sobreposição de ritmos, resultante da combinação do efeito pictórico diagonal, com a grelha horizontal formada pela colocação dos azulejos.

A pintura dos ornamentos dos azulejos vai-se densificando, os elementos decorativos dos padrões tornam-se bastante mais intrincados e complexos, conseguindo-se assim deste modo, um forte impacto visual unificado pelo conjunto. Na divisão ou emolduramento dos diferentes painéis e padrões, surgem novas cercaduras, frisos, barras e outros componentes cerâmicos ornamentados, que para além de diferenciarem simplesmente os conjuntos, se tornam os elementos de ligação com as formas da arquitectura.

Aproximadamente a partir de 1675 começa a ser adoptada a pintura a azul e branco, que de uma forma breve coexiste com a última fase da policromia, até ser alcançado na última década de seiscentos um completo domínio técnico e estético.²¹³ Nesta fase inicial decoração somente a azul, o azulejo de “Padronagem” limitou-se em vários casos a imitar os anteriores padrões policromados em dois tons de azul. No entanto, logo “incorpora” a gramática dinâmica da decoração dos tectos, como elementos florais e as características volutas de folhagens.²¹⁴ Fig. 138.



Fig. 138. Padronagem em azul e branco. Último quartel do século XVII. Colégio de Santo Agostinho.

²¹² Cfr. Meco, José, *Id Ibid.*, pp. 28/29.

²¹³ Cfr. Meco, José, “O Azulejo em Portugal”, Publ. Alfa, Lisboa, 1989, p. 64.

²¹⁴ Cfr. Meco, José, “Azulejaria Portuguesa”, Bertrand, Lisboa, 1992, p. 40.

Como já referi, em alguns casos, o azulejo de “Padrão” desta fase, continua a usar as matrizes conhecidas, porém novas versões de “debuxos” foram criadas e recriadas. Estes novos padrões dirigem-se para uma linguagem ornamental mais floral, começando-se a denotar uma libertação das pinceladas que se vão tornando mais soltas e abertas.

Estes exemplos de padronagem em azul e branco começam a aparecer, com frequência, associados a silhares, quando os grandes forros de tapetes começam a ser substituídos pelos painéis figurados.²¹⁵

São varias as causas que promovem a pintura apenas a azul na azulejaria. O gosto e o fascínio pela porcelana chinesa, que há muito se fazia sentir em Portugal, influenciou de certa forma a produção da faiança europeia. Os fornos cerâmicos holandeses, espanhóis e portugueses passam essa influência também para os seus azulejos.

Segundo o autor Dr. José Meco Fig. 139., o azulejo aplicado à arquitectura teve um papel inovador na decoração dos interiores, “destacava o efeito desmaterializador apropriado ao gosto renovado da época e à necessidade de abandonar esquemas ornamentais ultrapassados”²¹⁶.

Também a preferência pelo uso do azul e branco em detrimento da policromia azulejar tornava o processo de pintura mais simplificado, estabilizando e economizando uma crescente produção que se fazia sentir.²¹⁷

Para além de outros factores, a redução da paleta cromática favoreceu o começo da especialização dos pintores, que através das características próprias da técnica²¹⁸, e do modo original de utilização, conseguem diferenciar e caracterizar de modo eficaz, as produções portuguesas.²¹⁹

Na fase de transição para o azulejo a azul e branco, entre 1670/80, foram mantidos os contornos a manganês utilizados na fase tardia da policromia. Com o decorrer do tempo começam a surgir azulejos dos diversos tipos com contornos a manganês cada vez mais finos e também exemplos realizados com contornos a azul-cobalto.²²⁰



Fig. 139.
Fotografia do Autor e
Professor Dr. José Meco.

²¹⁵ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., p.58.

²¹⁶ Cfr. Meco, José, “O Azulejo em Portugal”, Ob Cit., Publ. Alfa, Lisboa, 1989, p. 64.

²¹⁷ Cfr. Meco, José, In Loc. Cit.

²¹⁸ Capacita a obtenção de esbatidos, conseguidos com a dissolução do azul-cobalto.

²¹⁹ Cfr. Meco, José, In Loc. Cit.

²²⁰ Cfr. Meco, José, In Loc. Cit.

O azulejo de padronagem evidenciou as potencialidades decorativas da cerâmica mural durante um longo período de criatividade.

Como que desafiando a imaginação, multiplicaram-se ricas e imprevisíveis soluções estéticas por todo Portugal que completavam e beneficiavam não só as novas construções como também os antigos edifícios.

Painéis Ornamentais de Brutescos

São os artistas flamengos que buscam novidades dos “grottesche” então reveladas pelas edições de gravuras. Em Antuérpia desenvolveu-se uma significativa indústria gráfica, com edição de estampas avulsas e de álbuns ilustrados, fruto do labor de pintores e arquitectos, servidos por excelentes abridores de chapas. Estas publicações de fácil acesso pelos artífices cerâmicos tornam-se em manuais de gramáticas ornamentais, originando um verdadeiro estilo ornamental ao qual se pode chamar também de “Flamengo”.

Durante a segunda metade do século XVI surge uma forte actividade editorial de estampas, por parte dos editores flamengos. Os azulejeiros portugueses não ignoravam estas publicações, e através delas aprenderam o “grutesco” ou “brutesco” Fig. 140. Seguiram e alteraram os modelos originais, conseguindo com grande mestria, uma melhor adaptabilidade das soluções para espaços arquitectónicos.²²¹

A produção desta tipologia azulejar em Portugal, começa a apresentar-se estável durante a primeira metade do século XVII. As composições ornamentais livres são baseadas nos esquemas maneiristas derivados dos “grottesche” ou grotescos, interpretados de forma popularizada, com a designação de Brutescos Fig. 141. A organização destes elementos ornamentais era realizada, propositadamente, em função das dimensões dos espaços específicos a que se destinavam, como por exemplo, as paredes de Capelas-Mor, a frente das arcadas das igrejas de três naves, escadarias etc.²²² Estas composições cerâmicas específicas e singulares, tornavam-se necessariamente mais caras que as tipologias seriadas, oferecendo também uma outra originalidade e riqueza decorativa aos encomendadores.



Fig. 140.
Imagem de Grutesco. Igreja
de São Pedro de Soria.
1100.



Fig. 141.
Painel Brutesco. Igreja
Santa Maria do Castelo.
Alcácer do Sal.

²²¹ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., p.190.

²²² Cfr. Meco, José, “Azulejaria Portuguesa”, Bertrand, Lisboa, 1992, p. 32.

Estes painéis ornamentais atingem a sua etapa culminante nas duas décadas centradas em 1630. Vários painéis, diferentes entre si, demonstram proveniências artesanais diversas, que certificam que pela época, este gosto pelo “brutesco” se difundiu entre várias oficinas, solicitando o trabalho de vários artificieis. A voga do azulejo de “brutesco” parece vir a declinar a partir de finais do século, embora posteriormente possam aparecer esporadicamente composições, que acusam algumas “degenerências semânticas”.²²³

As composições de “Brutescos” Fig. 142. têm sempre um motivo principal no centro, em muitos dos casos cartelas. Os painéis desenvolvem-se simetricamente segundo um eixo vertical. São vários os ornatos lineares ou figurativos, que pelo seu conjunto formam uma unidade decorativa. As figurações animais podem ser: cães, macacos, pássaros, etc. As figuras humanas ou quimeras podem passar por ser: faunos, anjos, grifos, sereias, esfinges, etc.

A toda esta imaginaria ornamental, junta-se a partir de 1640, uma flora exótica, inspirada provavelmente nos tecidos que chegavam do oriente, os mesmos elementos vegetalistas utilizados na azulejaria de frontais de altar.²²⁴

Estes revestimentos decorativos cerâmicos consistem em composições “reduzidas à expressão mais rudimentar na técnica de faiança”, pois a grave crise que se abateu em Portugal durante a maior parte do século XVII, impunha uma produção cerâmica de baixo custo, comportável pela maioria dos clientes, da época.²²⁵

Talvez se realizasse esta produção azulejar com fraca materialidade, embora a mão-de-obra devesse ser muito barata, era exigida para o execução deste tipo de decoração azulejar.

As soluções dos painéis ornamentais estão bastante presas à técnica do desenho, com contornos finos definindo as principais figuras e motivos maneiristas, tanto na fase da policromia como na da pintura apenas a azul.²²⁶ A paleta cromática exacerba-se também, na fase final da policromia seiscentista, cerca de 1665/75. Tal como aconteceu com o azulejo de “Padrão” e também com a louça de faiança em geral, a partir dos meados, e durante o terceiro quartel do século XVII, os contornos dos desenhos a azul-cobalto são substituídos pelos traços



Fig. 142. Banda vertical em azulejo Brutesco. Montagem fotográfica. Diocese de Évora.

²²³ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., p. 191.

²²⁴ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., p. 192.

²²⁵ Cfr. Meco, José, “O Azulejo em Portugal”, Publ. Alfa, Lisboa, 1989, p. 56.

²²⁶ Cfr. Meco, José, In Loc. Cit.

negros de manganês concentrado e com brilho metálico preenchido com cores variadas. Somente nos últimos anos do século, voltam a ser utilizados os contornos a azul-cobalto delimitando pinceladas e aguadas azuis.²²⁷

O final da guerra da restauração, em 1767, e o restabelecimento das relações com Espanha, França e Holanda, concertaram com a fase de desenvolvimento da azulejaria portuguesa, directamente relacionada com a reconstrução e construção de palácios que necessitavam de novos azulejos adaptados à decoração e à escala desses edifícios.

Em alguns painéis de decorados de “grotescos”, é possível denotar uma certa ingenuidade a nível de composição, ainda muito assente nas técnicas de desenho. No entanto, para o final do século, começam a surgir alguns efeitos de volume, através de pinceladas espontâneas e esbatidas, apontando para a libertação pictural do azulejo português.²²⁸

Os painéis de “Brutescos” Fig. 143. são de uma espantosa riqueza a nível de expressão decorativa e cromática, mas o que mais distingue a sua dignidade é a sabia conjugação dos seus azulejos com as casualidades circunstanciais dos elementos arquitectónicos, como cornijas, arcarias, misulas, nichos, etc. Aproveitando e equacionando os espaços, os azulejadores organizavam as composições de azulejos em painéis, de forma a conseguirem um perfeito enquadramento entre elementos ornamentais utilizados e as circunstâncias arquitectónicas encontradas nos espaços edificados. Pelo que se pode denotar, não houve uma estabilização dos modelos usados, antes uma improvisação das decorações cerâmicas aos sabores das encomendas e dos espaços a decorar.²²⁹

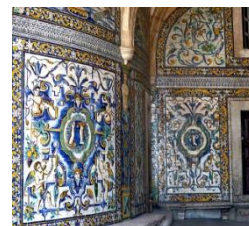


Fig. 143.
Revestimento com painéis
Brutesco. Capela de Santo
Amaro. Lisboa.

Painéis Figurados do Século XVII

Embora tivesse começado antes, a realização das composições figurativas começa a apresentar-se estável a partir da primeira metade do século XVII.

Desde os inícios e ao longo do século XVII, utilizaram-se pequenos painéis com simbologia religiosa, ingénuas composições figurativas. Estes conjuntos,

²²⁷ Cfr. Meco, José, Id Ibid., p. 59.

²²⁸ Cfr. Meco, José, Id Ibid., pp. 59/60.

²²⁹ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., p. 194.

para além da função de devoção, tinham a funcionalidade de fomentar a religiosidade popular, perdendo a expressão e realização erudita dos painéis figurativos do século antecedente Fig. 144.

Estes exemplos policromáticos são de qualidade inferior, quando comparados com as composições eruditas dos conjuntos figurativos do século anterior, no entanto é esse tratamento ingénuo que tornam este exemplos “despretensiosos” e adoráveis.²³⁰

Estes painéis azulejares figurados caracterizam-se por uma ingenuidade no tratamento anatómico e uma imaturidade na concepção espacial. Estes conjuntos podiam formar “series narrativas”²³¹ Fig. 145., outras vezes observa-se a introdução de pequenos painéis nos conjuntos de “Padronagem”, particularmente santos, alegorias religiosas, custódias, cruzes, etc.

É natural que os artificios que imaginavam os padrões se aventurassem nas criações figurativas, ou a copiar estampas dos livros de vocacionais.²³² Em grande parte dos casos, a pintura da figuração humana ou emblemática era concebida propositadamente como um quadro, perfeitamente delimitado com a sua moldura. A partir de 1635 os azulejeiros passam a incluir os painéis figurados na linha de produção normal, multiplicando-se os exemplos pelas oficinas. A época “áurea” dos painéis figurados foi entre 1645 e 1670. Existem três grupos de temáticas: painéis “emblemáticos”, painéis “hagiográficos” e painéis “narrativos” Fig. 146.

Colocados em locais específicos das igrejas, podiam alguns destes painéis conter inscrições ou dísticos religiosos. Outros temas poderiam ser os que se ligam ao calendário litúrgico com elementos como a cruz, martelo, cravos, coroa de espinhos etc. Outros ostentam emblemas de brasões Heráldicos de famílias ou corporações, denominados “azulejos Armoriados”

Temas “Hagiográficos” têm forte inspiração nas imagens dos santos e nos quadros piedosos. Denominados também “azulejo de Santos” estes painéis podiam ser colocados de forma isolada nos templos, por vezes mesmo nas fachadas, mas fundamentalmente eram feitos para completar a decoração. Quando se dava o caso de agrupamento (cenais de presépio), denota-se sempre o



Fig. 144.
Painel com a imagem de S. Diogo. Século XVII, Casa Pia, Lisboa.



Fig. 145.
Igreja N. S. da Assunção da Atalaia, Vila Nova da Barquinha, Santarém. 1630-1650.



Fig. 146.
Painel Emblemático da Fonte Diogo Vaz Pascoal. Fotografia de J. M. Santos Simões.

²³⁰ Cfr. Meco, José, Id Ibid., p. 30.

²³¹ Cfr. Meco, José, “Azulejaria Portuguesa”, Bertrand, Lisboa, 1992, p. 32.

²³² Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., p. 202.

cuidado em manter as caras dos personagens mais sagradas num só azulejo. O tema mais utilizado foi o da Virgem Maria nas suas mais diversas vocações.

Temas “narrativos” consistiam em cenas historiadas ou na conjugação de vários painéis figurativos, formando sequências narrativas nas paredes dos templos e mais tarde nas edificações privadas. A quantidade ou variedade de exemplares caracteriza esta modalidade de pintura azulejar de carácter religioso do século XVII.²³³

Inicialmente as oposições figurativas estavam bastantes presas à técnica do desenho, com contornos finos a definir as principais figuras e os pormenores anatómicos. Ainda nesta fase os contornos eram feitos a azul-cobalto, que eram preenchidos por cores uniformes com pinceladas espessas, ainda sem esbatimentos de cores. As cores eram principalmente o azul e amarelo sobre o branco, às quais, por vezes se associavam os castanhos alaranjados, e o verde azeitona. A partir de meados, e durante o terceiro quartel, a pintura de azulejos sofre modificações. Os contornos das figuras a azul-cobalto são substituídos por traços negros com brilho metálico conseguidos através do manganês concentrado. Também a paleta cromática torna-se mais rica e variada durante a fase final da policromia seiscentista.²³⁴

Nestas composições figuradas, as dimensões das barras e ornatos envolventes e até a escala das figuras, estão bastante dependentes do número de azulejos abrangidos e da regularização que as retículas da quadrícula impõem.²³⁵

No terceiro quartel do século XVII inicia-se uma renovação temática nos painéis figurativos. Começam-se a evidenciar as representações profanas, destinadas a palácios. Composições despreziosas, à moda de banda desenhada, com intenção caricatural e irónica. É o caso das cenas de “singeries” ou “macacarias” que ocultavam uma mordaz crítica social da época.²³⁶ Fig. 147.

Durante a fase de transição para a pintura somente a azul (1670/80), é conseguida uma maior homogeneidade estética através do uso do azul-cobalto, que contrariamente aos outros pigmentos consegue manter-se mais estável às variações de temperatura e aos outros processos de fabrico. Os primeiros painéis figurativos, pintados a azul, mantêm os contornos a negro de manganês, no



Fig. 147.
Nossa Senhora da
Conceição com os símbolos
Marianos. Diocese de
Évora.

²³³ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., p. 202-208.

²³⁴ Cfr. Meco, José, “O Azulejo em Portugal”, Publ. Alfa, Lisboa, 1989, p. 59.

²³⁵ Cfr. Meco, José, “Azulejaria Portuguesa”, Bertrand, Lisboa, 1992, p. 25.

²³⁶ Cfr. Meco, José, Id Ibid., p. 37.

entanto agora preenchidos por aguadas a azul-cobalto. Mantêm também, ainda, a técnica de pintura muito presa ao desenho, sem autonomia pictórica. Na continuação desta fase monocromática, começam a surgir conjuntos com contornos finos a azul-cobalto, onde se dá um “desdobramento” da pintura em dois tons de azul (carregado e diluído), conseguindo-se assim uma maior sugestão de volume. No início da pintura azulejar “claro-escuro”, entre 1680 e 1690, é ainda notória uma certa ingenuidade criativa e “incipiente”, que no entanto, permitiu que a azulejaria adquirisse uma expressão mais pessoal.²³⁷ Nesta fase, as cercaduras tornam-se, também, mais dinâmicas, apresentando elementos escultóricos como cariátides, atlantes, sereias, meninos, golfinhos, combinados com grinaldas floridas e volutas. Surge a tendência de tentar fixar os volumes da arquitectura, com grande importância decorativa.²³⁸

Na última década do século XVII, a culminar esta fase evolutiva, o pintor e decorador de origem espanhola Gabriel del Barco, fixado em Portugal em 1669, substitui a técnica de desenho pela técnica de pintura que “subalternizava” os contornos e permitia a força expressiva das pinceladas autonomizadas e os seus efeitos picturais resultantes das gradações do azul-cobalto.²³⁹ O resultado o azulejar vem adquirir uma outra expressividade com maior impacto e profundidade visual e estética.

Frontais de Altar

Em Portugal reflectiu-se o modo espanhol de revestir a azulejo, vindos de Sevilha, as partes frontais dos altares. No entanto, é a partir dos inícios de seiscentos que este gosto atinge, em Portugal, um maior volume. A abundância cerâmica de Talavera afirma-se, e vai substituir as influências andaluzas, com a adopção do azulejo de superfície lisa. Talavera de la Reina torna-se, desde o último quartel do século XVI, o centro produtor por excelência dos azulejos “Pisanos”. Apesar de Sevilha ter criado um tipo específico de frontal em azulejo de técnica “Majolica”, o centro cerâmico rival de Talavera, logo se esmerou no



Fig.148. Parte do painel “Grande Panorama de Lisboa”.



Fig. 149. Pormenor do painel. Mosteiro de S. Bento da Saúde. Gabriel del Barco.

²³⁷ Cfr. Meco, José, “O Azulejo em Portugal”, Publ. Alfa, Lisboa, 1989, pp. 64/66.

²³⁸ Cfr. Meco, José, “Azulejaria Portuguesa”, Bertrand, Lisboa, 1992, p. 39.

²³⁹ Cfr. Meco, José, “O Azulejo em Portugal”, Publ. Alfa, Lisboa, 1989, p. 66.

fabrico de painéis destinados a revestir as frentes de altar, embora não tivesse essa tradição mudéjar.²⁴⁰ Fig. 150/151.

A produção de Talavera deste tipo de revestimento dominava a clientela mais permeável às novidades do último renascimento, e que se afastava dos tradicionalismos mouriscos.

Frontais de Talavera vêm para Portugal e é a partir deles que se começa a processar a evolução semântica que irá conduzir ao frontal português.

Inicialmente os frontais de altar transpunham os tecidos lavrados para cerâmica, copiando de forma exacta e fiel às composições têxteis usadas para adornar as mesas de altar.

Esta tipologia de revestimento cerâmica era aplicada aos altares tipo “caixa”, constituídos por um paralelepípedo com uma face plana frontal. Em casos de menor exigência eram utilizados azulejos frequentes de padronagem, com cercaduras concebidas propositadamente para o efeito.

A decoração do frontal divide-se em: *sanefa*, *sebastos*, *pano* Fig. 152. A *sanefa* é a barra ornamental que ocupa toda a largura da parte superior do frontal. A ornamentação da *sanefa* pouco variou durante o século XVII, consistia normalmente em ornamentação que imitava tecidos bordados, tendo um motivo central de onde irradiam folhagens ou elementos brutescos. Estes ornatos eram normalmente pintados a azul ou amarelo sobre fundo branco. Os *sebastos* são os elementos ornamentais que limitam lateralmente o frontal. Normalmente são orlados nos extremos laterais e inferiores, procurando simular cordões espiralados. Os *sebastos* seguem a ornamentação e os esquemas cromáticos da *sanefa*, de modo a formar uma unidade de enquadramento. Nos casos vindos de Talavera, por vezes, os *sebastos* continham uma cartela oval na sua parte inferior. O *Pano* é a parte central do painel que está contida entre a *sanefa* e os *sebastos*. O pano é a zona mais importante e, também, aquela onde mais se exerceu ou aplicou a imaginação dos azulejadores. Nos casos mais simples e económicos optava-se por preencher o pano com azulejo de “Padrão” Fig. 153. que poderia conter um emblema central com imagem ou motivo distintivo. Na generalidade, porém, o pano constituía numa unidade especialmente concebida com inspiração têxtil. Assim era aceitável uma classificação tipológica de



Fig. 150.
Exemplo de Frontal de Altar em azulejo Hispano-Mourisco.



Fig. 151.
Exemplo referido.



Fig. 152.
Frontal de Altar.
Convento do Buçaco.



Fig. 153.
Pormenor de Frontal de Altar em azulejo de Padrão.
Diocese de Évora.

²⁴⁰ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., p. 211.

acordo com o tipo de tecido que servia de modelo – adamascado, estampado, brocado, etc. As *ilhargas* são as faces laterais da mesa de altar. Para o seu revestimento era muitas vezes usado azulejo de “Padrão”. Nos casos mais requintados era usada decoração ornamental, igual à temática do pano, ou simplesmente vasos floridos. Finalmente para rematar o frontal, eram empregues, em Portugal, peças especiais como frisos e cantoneiras de formato alongado. Os frisos eram iguais aos utilizados nas composições de “Tapetes”. As cantoneiras eram peças produzidas propositadamente para guarnecer os ângulos ou arestas vivas, sendo os motivos usados na sua ornamentação baseados em desenhos de rendas. É a partir destes elementos constitutivos dos frontais que se pode analisar as distintas tipologias exemplares.²⁴¹

Frontais Adamascados – Na tentativa de imitar tecidos nobres, este tipo de frontal foi muito usual em Portugal. Originária de Talavera, esta tipologia foi reproduzida possivelmente pelos azulejadores portugueses desde os finais do século XVI. Neste primeiro tipo, o motivo ornamental básico era a “palmeta” que se repetia de modo a preencher o pano. Ainda neste grupo de frontais “adamascados” se devem incluir aqueles que se inspiram nos tecidos lavrados derivados dos “fustões” Fig. 154/155. As oficinas cerâmicas de Talavera produziram bastantes exemplares deste tipo de frontais, durante as primeiras décadas do século XVII. Nestes exemplos o ornato deixa de ser a “palmeta” convencional, e passa a ser uma sábia combinação de laçarias que se desenvolvem a partir de eixos de simetria, formando outros padrões repetitivos. Nestas combinações é patente a intenção imitativa dos tecidos no tracejamento dos fundos. Pode ainda aparecer dentro desta inspiração outras composições em que a “palmeta” é reduzida à escala do padrão, talvez produtos “marginais” que aparecem esporadicamente, vindos dos centros cerâmicos de Talavera.²⁴²

Frontais de Brutesco – A produção dos azulejadores portugueses começa a concorrer com a produção de Talavera, a partir de 1640. Seguindo os protótipos vindos de Espanha, os exemplos portugueses mantiveram-se fiéis às composições com os elementos “constantes” de sanefas e sebastos. Para os “panos”, porém, procuraram temáticas originais, abandonando as imitações dos damascos e brocados. A partir de cerca de 1630, começa a surgir a nova



Fig. 154. Frontal de Altar. Igreja do Convento de Nossa Senhora do Carmo, Moura.

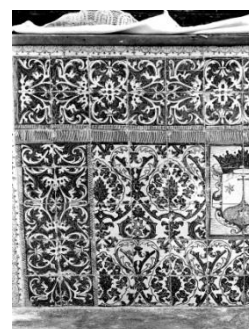


Fig. 155. Frontal de Altar. Convento dos Carmelitas Descalços, Bussaco.

²⁴¹ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., p. 213.

²⁴² Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., p. 216.

gramática ornamental de brutesco na decoração dos “panos”, substituindo os padrões têxteis de repetição. Daqui em diante o “pano” é, com frequência centrado por alguma imagem ou emblema Fig. 156, enquadrados com cartelas próprias. Em alguns casos, esse motivo central isola-se com independência, ladeado com cercaduras ou frisos. Noutros porém, o motivo central é envolvido pela ornamentação. Ex: Igreja Nossa Senhora da Assunção, em Cascais.²⁴³

Frontais de Aves e Ramagens – Segundo o Autor Santos Simões, não tem sido fácil determinar a época exacta em que começaram a entrar em Portugal os chamados “panos da Índia”, de algodão e raramente em seda (estampados no oriente). Estes tecidos, novos na Europa, eram característicos de certa produção indiana (região de Palampur). Conhecidos em Inglaterra por “Chites”, em França por “Indiennes”, em Portugal ficaram designados por “Chitas”. Termo que por facilidade passou a designar todo e qualquer tecido de algodão pintado. Estes panos serviram de inspiração aos bordadores de Goa, e estão na origem das “Colchas de Noivado” que as freiras agostinhas introduziram em Portugal, e vulgarizaram no seu convento de Castelo Branco. Os panos de “Chita” tiveram imediatamente aplicação nos frontais de altar, quer nas suas formas originais, quer em forma de bordados. Esta novidade foi aproveitada pelos azulejadores portugueses como fonte de inspiração para os painéis destinados aos frontais de altar. A partir de 1650, este tipo de frontal cerâmico passa a apresentar uma produção regular, reivindicando uma marca verdadeiramente portuguesa, totalmente desconhecida noutros países. Os primeiros exemplos de painéis seguiram fielmente a ornamentação dos “Panos da Índia”. Através desta fidelidade, nasce um critério lógico simplificado que servirá para escalonar no tempo os vários subtipos de uma possível evolução. Esta estética de “ramagens” Fig. 157. que se tornou “moda”, manteve-se apenas até cerca de 1670/80 (durante a última fase da policromia), caindo em abandono com o surgimento do gosto pela azulejaria em azul e branco.

Com uma produção limitada, dentro do último quartel do século XVII, este tipo de frontal de altar teve uma ampla quantidade de exemplares produzidos, embora apenas uma parte tenha chegado aos nossos dias.

²⁴³ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., pp. 217/218.



Fig. 156.
Parte de Frontal de Altar
Brutesco. Diocese de
Évora.



Fig. 157.
Frontal de Altar.
Museu Nacional do
Azulejo. Lisboa.

Surgem os frontais cujo “pano” se apresenta com certa unidade decorativa, onde apenas se transpõem os motivos ornamentais exóticos. Nestes exemplos, os “panos” ostentavam, como motivos principais, aves de grande e pequeno porte entre arbustos floridos, gafanhotos, borboletas, flores etc. Uma característica comum a todos os frontais de “ramagens” é a presença, na fila inferior, de animais (alguns exóticos) como elefantes, gazelas, lebres, leões, camelos, javalis, lobos, chacais etc. Simultaneamente estes “panos” dos frontais eram animados com cartelas centrais, dentro das quais se pintavam os padroeiros ou emblemas heráldicos dos encomendadores Fig. 158. Todos estes elementos decorativos eram associados e enquadrados aos fundos que eram enfeitados com as ramagens usadas nas “Chitas”.

Pode atribuir-se a maioria destes frontais à produção lisboeta, ainda que seja impossível separa-los por oficinas.

Alguns frontais do género aparecem de forma espontânea e apresentam características típicas de fabricação nortenha – Coimbra e do Porto. Estes exemplos distinguem-se dos seus congéneres de Lisboa, não pela ornamentação do tipo de “ramagens” com as cartelas, e a fauna e flora bem características dos “panos da índia”, mas sim pelo modo de execução, onde se denota uma menor perfeição técnica e uma maior rigidez do desenho que apresenta simetrias mais convencionais.

Um outro grupo mais numeroso de frontais de altar, produzidos nas oficinas de Lisboa entre 1660/70, apresenta características particulares tanto a nível técnico como morfológicas. Entre outros, são exemplo os quatro frontais provenientes do antigo Convento das Carmelitas de Coimbra, agora presentes no Museu Machado de Castro. Nesta tipologia é feita a substituição da fauna exótica por espécies europeias, como patos, cisnes, peixes, coelhos, mochos e a presenças da figura humana como caçadores e pescadores, casarios e barcos à vela e outros Fig. 159/160. Neste novo grupo morfológicamente individualizado, por vezes, o “pano” é bipartido, mostrando ainda a inspiração das chitas de ramagens, mas com desenho mais convencional e com a composição simétrica em relação a um eixo vertical.

Como já referido, em poucos casos, o revestimento das frentes e ilhargas dos altares foi feito em azulejo de “padrão”, onde se conjugavam com os painéis figurativos no centro dos “panos”. Mais raros ainda, são os exemplos que



Fig. 158. Frontal de um Altar do Convento de Santa. Teresa. Lisboa.



Fig. 159. Parte de Frontal de Altar. Museu Nacional Machado de Castro.



Fig. 160. Pormenor do exemplo anterior. Coimbra.

respondem aos capricho dos devotos, em que se aplicou verdadeiros painéis figurativos a preencher toda a frente do altar.

Com o advento da azulejaria em azul e branco passa a moda do frontal de inspiração oriental, embora persistam esporadicamente exemplos de frontais “de cores”, na azulejaria dos Açores e Madeira.²⁴⁴

Os frontais de altar portugueses, do século XVII, estabelecem uma das manifestações artísticas de mais originalidade estética da arte portuguesa.²⁴⁵

Independentemente deste valor artístico, estes frontais são das mais fascinantes manifestações de aculturação na arte portuguesa do século XVII. A temática profana e a simbologia pagã são adoptadas do mundo oriental para a decoração dos altares, lugares privilegiados do ritual cristão. Esta influência oriental dos frontais alargou-se, nos meados e segunda metade do século XVII, a outros painéis com temática ornamental profana.²⁴⁶

Esta capacidade narrativa dos frontais de altar tornou mais duradouras as formas móveis dos tecidos ornamentais orientais, ocupando um lugar central no ritual da missa. Este abundante repertório é servido por uma grande riqueza cromática que empresta a estas composições uma grande e serena beleza.²⁴⁷

Composições Ornamentais de Albarradas

Como já referi, com o declinar do século observam-se transformações no gosto de azulejar. Essas transformações fizeram-se sentir quer a nível da paleta cromática empregada, quer das composições utilizadas. Houve um abandono da policromia em suprimento da pintura apenas a azul, e também a nível da composição dos conjuntos azulejares houve alterações Fig. 161. Aproximadamente a partir de 1680, foi crescendo a tendência para abandonar os sistemas de composição modular repetitivos, utilizados nos revestimentos de “Padronagem”. Novos sistemas surgem a nível de composição azulejar, mantendo no entanto, uma função ornamental específica. Um dos motivos decorativos que parece ter



Fig. 161.
Painel Ornamental de
Albarradas. Diocese de
Évora.

²⁴⁴ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., pp. 221-223.

²⁴⁵ Cfr. Meco, José, “Azulejaria Portuguesa”, Bertrand, Lisboa, 1992, p. 32.

²⁴⁶ Cfr. Meco, José, Id Ibid., pp. 33/34.

²⁴⁷ Cfr. Pereira, Paulo, Id Ibid., p. 21.

merecido predilecção especial, por parte dos azulejadores, foram os vasos floridos.

Nas últimas décadas do final do século XVII, após a “autonomização” dos vasos, potes e cestos floridos, estes passam a agrupar-se linearmente em silhares, designando-se “Albarradas”.²⁴⁸ Fig. 162.

As “Albarradas” foram um tema seiscentista do terceiro quartel do século XVII que “invadiu” o século XVIII, e abundaram nos espaços religiosos e civis. Particularmente precoce, um dos primeiros exemplos surge no átrio da capela redonda de Santo Amaro de Lisboa, com tema policromado Fig. 163. O autor Reinaldo dos Santos atribui-os ao primeiro terço do século XVII, um protótipo que marcaria a manifestação do tema.²⁴⁹

No entanto só mais tarde, nos finais do século, as “Albarradas” voltam a aparecer em força, em azul e branco, como decoração cerâmica mural Fig. 164.

Algumas das composições de “Albarradas” tinham surgido, já anteriormente. Por vezes, aparecem nas partes laterais dos Frontais de Altar e nos revestimentos inferiores dos painéis figurados, particularmente com santos, alegorias religiosas, custodias, pombas etc. É nestas localizações, ainda no século XVII, que se encontram alguns dos mais belos exemplares de cestos e vasos floridos, agora, pintados apenas a azul.

Nos poucos documentos referentes às encomendas de azulejos, este tipo de decoração cerâmica pode ser referida com o nome genérico de “Azulejos de Jarras”.²⁵⁰

Estas composições cerâmicas com motivos de “Albarradas” destinavam-se à decoração de silhares e tinham a preocupação de ornamentar, enriquecer e modernizar os espaços. De um modo geral estas composições, também chamadas de “Azulejos de Jarras”, permitiam o guarnecimento de vastas superfícies, desenvolvendo-se no sentido do horizontal, sendo destinados, quase sempre, a compartimentos secundários como corredores, escadas, alegretes de jardim etc.



Fig. 162.
Silhar de Albarradas.
Palácio Condes de Almada.
Rossio, Lisboa.



Fig. 163.
Um outro exemplo
policromado. Igreja Matriz
de São João Baptista.
Moura.



Fig. 164.
Silhar de Albarradas. Igreja
da Nossa Senhora de
Brotas. Montemor-o-Novo.

²⁴⁸ Cfr. Meco, José, *Id Ibid.*, p. 39.

²⁴⁹ O autor faz referência a um exemplo policromado e precoce, presente no átrio da Capela Redonda de Santo Amaro em Lisboa.

²⁵⁰ Cfr. Simões, Santos, “Azulejaria em Portugal no Século XVIII”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979, p. 51.

Este género azulejar, ainda que produzido em serie, permitia varias combinações dos seus elementos. Uma extraordinária variedade de esquemas e soluções que surgiram, a tal ponto, que são poucas as composições que se repetem. Foi através desta decoração cerâmica, prolongada pela 1º metade século XVIII, que “os azulejadores mantiveram o espírito decorativo da azulejaria portuguesa nas suas características de monumentalidade e de modernidade”²⁵¹

Os esquemas decorativos de “Albarradas” eram formados conforme as vontades e possibilidades económicas dos clientes, mas sempre dentro de regras de densidade e equilíbrio. No silhares de “Albarradas” os motivos apresentam-se ordenados em função das reticulas, repetindo-se regularmente pelos espaços destinados.²⁵² Fig. 165.

A altura do silhar variava proporcionalmente, conforme a cota e a extensão dos espaços a revestir. O comprimento variava, não só pela extensão a revestir, como também pelas dimensões entre as portas e janelas, de modo a se obter um correcto enquadramento dos motivos aplicados. Os painéis tinham obrigatoriamente uma barra ou cercadura que os isolava. Em muitos casos a fiada inferior, ou rodapé, era composta por azulejos lisos, marmoreados ou esponjados, independente da decoração dos painéis. O número de modelos de barras ou cercaduras divisórias era reduzido e pouco variavam. Para obter uma continuidade na decoração dos espaços, eram utilizados com grande inteligência motivos de ligação ou de separação que permitiam um equilíbrio simétrico a partir de um eixo central de cada painel. Os motivos centrais eram, em geral, vasos floridos, cestos com flores ou frutas, urnas etc. Os motivos de ligação poderiam ser jarras, balaústres, sereias, golfinhos, anjinhos, festões, etc. Para um melhor ajuste dos painéis aos espaços eram usados motivos complementares como peanhas, flores, pássaros, ornatos, e outros.

Através destes elementos o azulejador poderia resolver os problemas mais complexos, pois podia alargar ou encurtar as composições, de forma a obter um ajuste mais adequado aos espaços a revestir.



Fig. 165.
Silhar de Albarradas. Autor
Agostinho de Paiva.
Biblioteca Municipal do
Porto.

²⁵¹ Simões, Santos, Ob Cit., Id Ibid., p. 51.

²⁵² Cfr. Meco, José, Id Ibid., p. 25.

Azulejo de Figura Avulsa

O azulejo de “Figura Avulsa” pode também ser denominado “Azulejo de Pintura Solta”, “Motivo Solto” ou ainda “Azulejo de Estrelinhas”²⁵³.

Estas denominações identificam aquele azulejo que contém em si mesmo um motivo principal, flores, aves, personagens, paisagens ou outros ornatos Fig. 166.

Os azulejos de “Figura a Avulsa” têm uma cronologia cujas raízes alcançam o final do século XVII. São azulejos que apresentam um desenho de carácter ingénuo e popular. A independência de cada ladrilho tornava a decoração ilimitada e fácil de conjugar, sendo geralmente emoldurados por orlas de volutas barrocas como as que acompanham algumas composições historiadas²⁵⁴ e os silhares de “Albarradas”.

Vendidos às dúzias pelos oleiros, estes exemplares correspondem à produção mais barata e acessível à clientela menos abastada. A produção intensa, muitas vezes utilizava mão-de-obra infantil.

Estes exemplares de “Figura Avulsa” foram muito populares e versáteis durante todo o século XVIII. Apesar do seu baixo custo, cerca de cinco réis cada, não destronou a azulejaria ornamental de painéis, antes veio conquistar preferência ao azulejo de “Padrão” seiscentista.²⁵⁵ Fig. 167.

Este azulejo apresenta uma certa ingenuidade na enorme variedade de assuntos pintados. Com uma certa clareza, e diminuto valor ornamental quando comparado com a padronagem ou com os painéis decorativos, este azulejo foi muito utilizado no revestimento de dependências secundárias como corredores, cozinhas, pequenas salas, alegretes de jardins... Quando se observam as colecções deste género azulejar descobre-se que raramente existem azulejos iguais encontrando-se uma grande liberdade interpretativa nos desenhos criados.²⁵⁶ Fig. 168.

Quanto à origem do azulejo de “Figura Avulsa” português, de forma geral encontra-se a resposta na influência da azulejaria de “Figura Avulsa” holandesa. De facto foi da Holanda que recebemos os espécimes deste tipo azulejar. Esta



Fig. 166.
Antiquário Ana Antiques.



Fig. 167.
Capela Nossa Senhora da
Conceição, Buarcos.



Fig. 168.
Exemplos de azulejo de
Figura Avulsa. Mosteiro de
Santa Cruz de Coimbra.

²⁵³ Cfr. Simões, Santos, “Azulejaria em Portugal no Século XVII”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1997, p. 23.

²⁵⁴ Cfr. Santos, Reynaldo, *Id Ibid.*, p. 106.

²⁵⁵ Cfr. Simões, Santos, *Id Ibid.*, p. 69.

²⁵⁶ Cfr. Simões, Santos, *Id Ibid.*, p. 70.

influência surge logicamente, na sequência do movimento de importação de azulejos que teve início cerca de 1660, onde o azulejo de “Figura Avulsa” não teve grande importância. O processo de introdução deste tipo de azulejo no nosso país tem a ver com um papel relevante por parte dos próprios holandeses, nos meados do século XVII. É curioso notar que os exemplos mais recuados de azulejos de “Figura Avulsa” holandeses encontram-se em Portugal, precisamente nos locais em que os mercadores e navegadores Batavos²⁵⁷, mais frequentavam. Existem exemplos seiscentistas nos Açores, Ilha de São Tomé, Brasil e outros locais.²⁵⁸

Em Portugal continental, somente a partir de finais do século XVII se começam a vulgarizar os azulejos de “Figura Avulsa” holandeses, curiosamente em localidades portuárias como Viana do Castelo Fig. 169., Figueira da Foz, Lisboa e Setúbal. Podendo-se concluir que não terá havido um comércio regular deste tipo de azulejo da Holanda, antes conseguido através das relações pessoais entre os mareantes e os clientes portugueses.²⁵⁹

A Casa do Paço na Figueira da Foz acolhe a maior colecção mundial de azulejo de “Figura Avulsa”.

Os investigadores e metodólogos holandeses usam a ornamentação utilizada nos cantos dos azulejos, os motivos centrais e as técnicas de pintura, para distinguir os “enkele tegels” (azulejo figura avulsa) Fig. 170. Os ornatos “cantonais” (dos cantos) serviam para permitir uma uniformidade óptica, formando na junção dos quatro azulejos um interesse rítmico (flor-de-lis, flor de quatro pétalas). O azulejo holandês que primeiro deve ter influenciado o azulejo de “Figura Avulsa” portuguesa, foi aquele com os cantos ornamentados com a flor-de-lis. No entanto, o azulejo com os cantos ornamentados com o motivo de flor de quatro pétalas ou “aranhão” foi aquele que prevaleceu e que, deu por simplificação, o canto bem conhecido das “estrelinhas”.²⁶⁰

Os exemplares holandeses isoladamente constituem, como que, uma pequena e delicada pintura, executada com grande mestria. No entanto, o seu conjunto resulta demasiado complexo e mesmo monótono em relação às nossas



Fig. 169.
Azulejo de Figura Avulsa.
Proveniência Museu
Municipal de Viana do
Castelo. Colecção privada.



Fig. 170.
Azulejo “Enkele Tegels”,
Holandês. Proveniência
Museu Municipal de Viana
do Castelo. Colecção
privada.

²⁵⁷ Significado do termo: das Índias Orientais Neerlandesas.

²⁵⁸ Cfr. Simões, Santos, “Azulejaria em Portugal no Século XVIII”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979, p. 70.

²⁵⁹ Cfr. Simões, Santos, *Id Ibid.*, p. 71.

²⁶⁰ Cfr. Simões, Santos, *In Loc. Cit.*

decorações murais, em que a própria simplicidade e clareza do motivo mais deixa ressaltar o efeito decorativo da cor e do esmalte. Acima de tudo, o efeito ornamental ou decorativo, mais que o próprio tema, é que deve dominar na apreciação estética dos revestimentos murais.²⁶¹

Estes exemplos holandeses eram, na época, um produto novo, diferente e moderno. As cores utilizadas eram o azul-cobalto, ou por vezes, o roxo manganês. Estes azulejos destacam-se, também, pela extrema qualidade das pastas utilizadas, pelas placas finas, desempenadas e com dimensões menores que os exemplos portugueses, entre 12,5 e 13cm de lado). Também a pintura ornamental destes azulejos, baseada em estampilhas, demonstra grande mestria, assim como o esmalte utilizado, que é de uma imaculada brancura cintilante.²⁶²

A produção portuguesa do azulejo de “Figura Avulsa” foi muito variada, tornando difícil fazer-se uma enumeração temática. Muitos foram os motivos representados nestes modestos azulejos, desde simples flores em diferentes posições, às aves, animais, emblemas ou figuras caricaturais. Em alguns casos favoreceu-se determinados temas, como motivos de culinária destinados a cozinhas, costumes e actividades nacionais ou estrangeiras, ou ainda, figuras de frades capuchos, como por exemplo os exemplos do convento franciscano de Vila Viçosa.²⁶³

Lisboa foi um grande centro produtor, e nesta cidade se fixou certos termos ornamentais específicos, como os cantos em estrelinhas. A partir do final do século XVII, Coimbra também produziu este género azulejar de “Figura Avulsa” típico, onde o motivo central ocupa praticamente toda a superfície da peça, sem necessidade de ornamentação nos cantos. Um outro tipo raro de azulejo de “Figura Avulsa” é o caso dos azulejos policromados de fabricação lisboeta, da segunda metade do século XVII, nos quais os motivos ornamentais principais são a flor ou um barco, como os exemplos presentes na Sacristia da Igreja de São Domingos ou na antiga Capela de Santa Luzia, em Viana do Castelo Fig. 171. Na região do Porto (Gaia) o azulejo de “Figura Avulsa” foi usado com abundância e muita variedade. Um modelo que teve bastante aceitação foi o



Fig. 171. Revestimento em azulejo de Figura Avulsa policromado. Sacristia da Igreja de São Domingos. Viana do Castelo.

²⁶¹ Cfr. Santos, Reynaldo, *Id Ibid.*, p. 107.

²⁶² Cfr. Simões, Santos, “Azulejaria em Portugal no Século XVII”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1997, p. 67.

²⁶³ Cfr. Simões, Santos, “Azulejaria em Portugal no Século XVIII”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979, p. 72.

azulejo, em azul forte, que mostra cabeças humanas, ou fantásticas, de perfil, e em muitas das quais se vê sair uma flor da boca. Um outro modelo muito utilizado na região do Porto e de Coimbra, apresenta uma grande flor Fig. 172. Nestes casos o desenho preenche todo o campo do azulejo, não havendo ornamentação “cantonal”. Em Viana do Castelo e ao longo da Ribeira do Lima, encontra-se um outro tipo deste azulejo com características próprias, talvez originário de Viana do Castelo.²⁶⁴

Em alguns casos a posição das figuras assentam no bordo inferior do azulejo. Noutros ainda, a posição dos ornatos centrais sugerem que os azulejos se destinavam a ser colocados na diagonal, talvez para o revestimento de escadas.

Os exemplos portugueses de azulejo de “Figura Avulsa” são sem dúvida diferentes dos exemplos holandeses. Para além da superioridade estética e morfológica dos exemplos holandeses, existem outros aspectos técnicos que os diferenciam, como a espessura do biscoito (os exemplos portugueses são mais grossos), o corte (os exemplos holandeses apresentam um corte muito preciso das placas), o escassilhamento (grande parte dos exemplos holandeses usados em Portugal são escassilhados à mão, a fim de se obter uma melhor aderência na aplicação) Fig. 173/174., para além de muitos dos exemplares holandeses apresentam uns “furinhos”, nos cantos, resultantes das matrizes metálicas utilizadas no corte das placas.²⁶⁵

Talvez devido à sua característica produção e ao seu baixo preço no mercado da época, o azulejo de “Figura Avulsa” tem abundando no comércio antiquário actual, mercê das destruições de algumas edificações urbanas.

Azulejo Figurativo Holandês

Em simultâneo com a evolução que a azulejaria portuguesa estava a processar, através do contributo de Gabriel del Barco, surge a concorrência da azulejaria holandesa. Muitas oficinas cerâmicas dos Países Baixos produziram painéis figurativos soltos que exportaram para vários países europeus. No seguimento



Fig. 172.
Exemplar do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra.



Fig. 173.
Parte de trás de Azulejo de Figura Avulsa.
Escassilhado.



Fig. 174.
Parte de trás de um exemplo Holandês. Sem escassilhamento.

²⁶⁴ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., pp. 72/73.

²⁶⁵ Meco, José, Informação Própria, Oeiras, 2010.

dessa “moda” Portugal começa a encomendar da Holanda painéis figurativos para o revestimento de alguns abastados edifícios religiosos e civis.²⁶⁶

A importação de azulejos da Holanda do último quartel do século XVII, teve muita importância no desenvolvimento e na evolução da azulejaria portuguesa do século seguinte.

A partir de 1687 eram comuns os produtos cerâmicos holandeses no mercado de Lisboa Fig. 175. Esta concorrência aos produtos nacionais determinou o edital passado pelo Conselho da Fazenda que proibia essas importações. No entanto esta medida não chegou a atingir os seus fins. A existência de um mercado exigente, apreciador da fineza do azulejo que vinha de Amesterdão, de Roterdão ou de Harlingen, fez com que em 1698 o edital fosse revogado.²⁶⁷

Um dos aspectos que beneficiou a entrada dos painéis holandeses em Portugal, para além do baixo preço, foi uma produção seriada e o próprio peso do azulejo, que pesava menos de metade do seu congénere português.

Os mais antigos exemplos dos grandes painéis são os que estão presentes na sala dos painéis do Palácio dos Marqueses de Fronteira Fig. 176/177. Existem outros conjuntos, dos finais do século XVII e início do século XVIII, reveladores da grande elaboração e complexidade atingida por parte da azulejaria vinda da Holanda. Os exemplos holandeses mantêm a superioridade técnica. Quanto ao papel desempenhado na arquitectura, apresentam muito poucas inovações, devido ao facto de serem realizados a partir das medidas e indicações enviadas de Portugal.²⁶⁸

As características comuns destas composições figurativas que vinham da Holanda são a limitação dos “quadros” por barras de dois azulejos e disposição. Nas igrejas esses painéis eram aplicados sobre um silhar ornamental de azulejos que serviam de base para as composições propriamente ditas.²⁶⁹

Alguns conjuntos são posteriores a 1700, como o conjunto presente na nave da igreja da Conceição dos Cardeais em Lisboa, com curiosa e rara cercadura policromada.²⁷⁰



Fig. 175.
Painel de azulejo Holandês.



Fig. 176.
Painel azulejo holandês.
“Batalha do Montijo”. Sala dos Painéis. Palácio Fronteira.



Fig. 177.
Pormenor do painel
“Batalha dos Montes Claros” Sala dos Painéis. Palácio Fronteira.

²⁶⁶ Cfr. Meco, José, “O Azulejo em Portugal”, Publ. Alfa, Lisboa, 1989, p. 67.

²⁶⁷ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., p. 13.

²⁶⁸ Cfr. Meco, José, Id Ibid., p. 67.

²⁶⁹ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., p. 16.

²⁷⁰ Cfr. Meco, José, “Azulejaria Portuguesa”, Bertrand, Lisboa, 1992, p. 41.

Apesar dos painéis holandeses serem realizados por artistas profissionais com formação plástica, a nível da pintura mostram alguma falta de experiência. O processo de pintura recorria à cópia de gravuras, com uma grande fidelidade quanto à anatomia e perspetivação do espaço. No entanto, servia-se ainda da “técnica de traço” sem alcançar uma expressão pictural específica, ao contrário da produção portuguesa.²⁷¹

Os painéis holandeses, muito pormenorizados, sem volume e de grafismo frio; em nada se assemelham com a pintura cerâmica desenvolvida em Portugal, na época, que em muito vêm a contribuir para azulejaria portuguesa.²⁷²

Cornelis Boumeester, Jan Van Oort Fig. 178/179, Willem Van der Kloet, artistas holandeses executores de painéis, por vezes respondiam às encomendas específicas mas na grande parte das vezes os encomendadores teriam deixado aos seus arbítrios a escolha dos temas. Curiosamente a produção de azulejos historiados holandeses para Portugal apresentam temática católica, embora na Holanda “vigorasse” o culto protestante.²⁷³

Em Portugal adoptou-se rapidamente a pintura a azul, característica da produção azulejar neerlandesa, podendo-se constatar grandes diferenças qualitativas entre os dois produtos rivais.

No início do século XVIII, alguma clientela mais evoluída preferia o azulejo holandês. Manteve-se a produção seriada da azulejaria de “Padrão” em azul, e assiste-se à “eclosão” da “grande pintura” que vai competir com os painéis que vinham da Holanda.

As importações de azulejaria vinda da Holanda vão diminuindo gradualmente, e ainda segundo o autor Santos Simões os últimos painéis conhecidos vindos da Holanda serão de cerca de 1715, tratam-se dos “Panoramas” do Palácio Saldanha, atribuídos a Cornelis Boumeester.²⁷⁴

Portugal “liberta-se” dos produtos holandeses, curiosamente quando o azulejo naquele país estava em franco progresso e se impunha no mercado europeu, tentando chegar a todo o mundo.²⁷⁵



Fig. 178.
Painel Convento dos
Cardaes. Autor: Jan Van
Oort.



Fig. 179.
Painel alusivo à vida de
Santa Teresa. Convento dos
Cardaes.

²⁷¹ Cfr. Meco, José, “O Azulejo em Portugal”, Publ. Alfa, Lisboa, 1989, p. 67.

²⁷² Cfr. Meco, José, “Azulejaria Portuguesa”, Bertrand, Lisboa, 1992, p. 43.

²⁷³ Cfr. Meco, José, Id Ibid., p. 41.

²⁷⁴ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., p. 14.

²⁷⁵ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., p. 14.

As olarias portuguesas melhoraram o fabrico e os pintores alcançaram uma formação mais cuidada e erudita, através da pintura a óleo. Este processo evolutivo ganhou consistência a partir do contributo de Gabriel del Barco e concretiza-se plenamente com o “Ciclo dos Mestres”. Durante o primeiro quartel do século XVIII a produção portuguesa de azulejaria deu um significativo salto qualitativo. Os mais notáveis artistas do “Ciclo dos Mestres” dividem-se em duas “tendências”. Os artistas António Pereira e Manuel dos Santos estavam mais próximos da produção holandesa, predominando ainda nas suas composições a técnica do desenho, embora se denotasse algumas manifestações pictóricas muito pessoais. António de Oliveira Bernardes e o seu filho Policarpo de Oliveira Bernardes seguiram uma via mais pictural anunciada por Gabriel del Barco, embora reforçada com um requinte singular, através da conjugação de pinceladas, esfumados, manchas e transparências. O mestre P.M.P. com uma obra muito descritiva seguiu uma via intermédia e com menos tendência erudita, sugestionando os volumes e sombras com grande economia de meios.²⁷⁶

A recepção de azulejos holandeses durou, relativamente pouco tempo e “tornou-se difícil depreender se a pintura azul desses painéis contribuiu para a sua generalização na azulejaria portuguesa ou se reflecte momentaneamente a mudança de gosto então sentida em Portugal.”²⁷⁷

De certo modo o azulejo holandês teve um certo impacto no meio português, trazendo a insistência da coloração azul sobre branco. Reflectia a nova moda que avassalava a cerâmica, imitando os esquemas cromáticos das porcelanas que vinham da China, das últimas fabricações da dinastia Ming. A coloração azul “consustanciava-se” com a qualidade atribuída a essa louça semipreciosa. Na última parte do século XVII, respondeu às exigências estéticas da sociedade mais culta e viajada. O azulejo vindo da Holanda Fig. 180/181. deixou uma mensagem na Europa, através dos seus desenhos artísticos figurativos em azul vibrante sobre brancos imaculados, que “bebiam” directamente no novo mundo da imaginária.²⁷⁸

As grandes composições figurativas holandesas, compostas com azulejos mais finos, leves, desempenados e regulares eram um material novo e aliciente, de

²⁷⁶ Cfr. Meco, José, “O Azulejo em Portugal”, Publ. Alfa, Lisboa, 1989, p. 68.

²⁷⁷ Meco, José, Ob Cit., Id Ibid., p. 67.

²⁷⁸ Cfr. Simões, Santos, Id Ibid., pp. 14/15.



Fig. 180.
Painel holandês.
Igreja da Madre Deus.
Lisboa.



Fig. 181.
Pormenor do exemplo
anterior.

fácil aplicação, e, de certa forma, tornaram-se um exemplo a admitir, influenciando, até certo ponto, os azulejadores portugueses para o rumo dos seus novos azulejos.

Azulejaria do Colégio de Santo Agostinho (século XVII)

Inscrito na longa tradição escolar do Mosteiro de Santa Cruz, a estrutura colegial do Colégio de Santo Agostinho Fig. 182/183. era e continua a ser de grande qualidade. Existem boas salas unicamente destinadas às aulas de ensino superior.

Na continuação estética usada pela ordem dos Crúzios no antigo Mosteiro de Santa Cruz, este novo Colégio da Sapiência elege também o azulejo como elemento decorativo parietal. Aplicado em quase todas as áreas do edifício, o azulejo que foi originalmente utilizado, todo ele desfruta de várias estéticas do século: XVII e XVIII.

Muitos conjuntos originais, ainda descritos no “Inventario Artístico de Coimbra”²⁷⁹, já não se encontram nos locais. Para além do caso do antigo silhar de azulejo de “Padrão” outrora aplicado na parte superior do claustro central, outros exemplares foram retirados, como é o caso do “alisar” da antiga Capela do Dormitório, que imitava “uma balastrada com Albarradas e criancinhas com cornucópias”²⁸⁰.

Uma outra interessante referência é sobre o revestimento azulejar do antigo Refeitório “Cerca-o um alto alisar de azulejos de tarjas, em azul e branco, com inclusões de pequenos panos de tapete, acompanhadas no alto de cabecinhas aladas de crianças, em relevo, únicos exemplares em Coimbra”²⁸¹. Actualmente o antigo Refeitório está transformado em Gabinetes de Informática, e uma das paredes está revestida a gesso cartonado pintado. Segundo referências de antigos professores e funcionários aquando a passagem da Faculdade de Psicologia para este edifício, ainda lá se encontravam os exemplares referenciados. Tudo



Fig. 182.
Colégio de Santo Agostinho. Coimbra.



Fig. 183.
Colégio de Santo Agostinho. Coimbra.

²⁷⁹ Correia, Virgílio; Gonçalves, António Nogueira; Santos, Reinaldo dos, “Inventário Artístico de Portugal”, “Cidade de Coimbra”, Academia Nacional de Belas Artes, Lisboa, 1947.

²⁸⁰ Correia, Virgílio; Gonçalves, António Nogueira, Santos, Reinaldo dos, Ob Cit., Id Ibid., p. 118.

²⁸¹ Correia, Virgílio; Gonçalves, António Nogueira, Santos, Reinaldo dos, Ob Cit., Id Ibid., p. 119.

indicava que estes raros azulejos resistiram às obras de recuperação e adaptação que se iniciaram em 1980²⁸². Fazia todo o sentido conseguir ver se ainda permaneciam por de traz dessa parede efémera. Depois de alguma insistência fui autorizado pela senhora directora desta faculdade, Dr. Luísa Morgado a proceder à remoção de uma pequena parte da parede de gesso cartonado. Depois de várias pequenas aberturas, nada encontrei dos azulejos, apenas reboco pintado com tinta-areada, concluindo assim, deste modo, que este revestimento cerâmico, ou parte dele, em “Enxaquetado Compósito” foi retirado à recentemente, quando comparado com os séculos em que neste sitio permaneceu.

Espaço de Entrada

É o espaço que se sucede à porta de entrada, a sul. Uma área que antecede o corredor que serve a igreja, o claustro e as restantes divisões do colégio. Esta área da entrada Sul está separada do corredor através de uma portada de madeira com vidros batidos.

Neste espaço de entrada foi utilizado um silhar de azulejo, que devido ao seu estado físico sugere poder tratar-se de um recolocamento subsequente da nova interpretação da fachada sul, em 1849, onde foi aberta uma porta a fim de facilitar a entrada à Igreja.

Este revestimento cerâmico de “Albarradas” está aplicado, também, na divisão seguinte, no corredor. Com o fim de contornar a falta do lambril de alvenaria, no espaço de entrada e se poder dar continuidade com os silhares do corredor que começam acima do lambril, optou-se por aplicar nos silhares da entrada, junto ao chão, seis fiadas de azulejo completamente branco até atingir a cota desejada. Somente na sétima fiada começam as ornamentações de “Albarradas”, iguais às que à frente referirei no espaço do corredor Fig. 184.



Fig. 184.
Espaço de Entrada Sul.
Colégio de Santo
Agostinho. Coimbra.

²⁸² Cfr. Borges, Nelson Correia, Id Ibid., p. 161.

Corredor

Sucedese-se à área de entrada, e é um espaço com seis tramos cobertos por abóbadas sequenciadas, em tijolo com arestas vivas, separadas por arcos de volta perfeita em cantaria, assentes em misulas frisadas. Neste espaço encontram-se, em ambas as paredes laterais, vários bancos corridos com encosto, feitos em madeira, assim como variados quadros pintados, com retratos de antigos religiosos. Arcas e outras peças em metal complementam a decoração deste espaço Fig. 185. Nas paredes estão aplicados azulejos do último quartel do século XVII ornamentados com “Albarradas e Açafates Floridos”. Os silhares de azulejos são ornamentados por sequências de cestos e vasos floridos pintados e dispostos de forma alternada. Uma cercadura de ramagens emoldura o conjunto. Do lado Oeste do corredor estão aplicadas formações de “Albarradas”, em toda a sua extensão e em continuidade com a galeria baixa da parte ocidental do claustro. Fig. 186. O corredor encontra-se separado do claustro através de um gradeamento em ferro, que veio da Capela de Nossa Senhora da Conceição da Ponte.²⁸³ Ainda neste espaço de corredor encontra-se a porta de entrada da igreja, que é de pilastras e entablamento de interpretação dórica “modilhonar”. O topo é rematado com duas pequenas pilastras que formam uma pequena janela central.²⁸⁴



Fig. 185.
Espaço de Corredor.



Fig. 186.
Silhar de Albarradas.
Corredor Colégio de Santo
Agostinho.

Claustro Maior

Este claustro central é do tipo “clássico” e data de 1596. A sua planimetria é rectangular com quatro arcos nas faces Este e Oeste, e três nas faces Norte e Sul. A fachada na sua parte inferior é da ordem dórica “denticular”, com “triglifos” e pequenos discos ornados nas “métopes”²⁸⁵. O andar superior tem um tratamento estético jónico simples. O espaço está repartido por arcos. As portas abrem-se

²⁸³ Cfr. Correia, Virgílio; Gonçalves, António Nogueira, Id Ibid., p. 117.

²⁸⁴ Cfr. Correia, Virgílio; Gonçalves, António Nogueira, In Loc Cit.

²⁸⁵ Cfr. Correia, Virgílio; Gonçalves, António Nogueira, Id Ibid., p. 118.

em intercolúnios alargados. Nas varandas, grades grossas em ferro forjado, do século XVII.²⁸⁶ Fig. 187.

Segundo o que está descrito no “Inventario Artístico de Coimbra”, no corredor Este do andar superior do claustro encontravam-se azulejos de “Padrão”, dos finais do século XVII, com folhagens, diferentes dos que mais à frente referirei. Actualmente, existe um revestimento decorativo cerâmico recente, em azul e branco, que imita rudemente um padrão do século XVII.

As galerias térreas têm abóbadas de aresta, divididas por arcos de cantaria. Estas abóbadas são ricamente ornamentadas com formas relevadas em argamassa Fig. 188. Os arcos são fechados por muros baixos integrados no envasamento. Todas as paredes envolventes da galeria inferior estão decoradas com azulejo de “Albarradas” em azul e branco, igual à decoração aplicada no corredor Fig. 189. Trata-se de extensos silhares que preenchem a parte inferior dos panos parietais, com sequências alternadas de vasos e cestos floridos, emoldurados com cercaduras de ramagens. A figuração dos vasos é bastante delicada e ornamentada. Estes têm duas pegas de cada lado e deles saem arranjos de folhagens e flores. Dois mochos pousados na terra ladeiam o vaso central complementando a composição. As pinturas dos cestos florais apresentam-se também bastante pormenorizadas mostrando detalhadamente o trabalho de cestaria. Destes cestos desabrocham folhagem, ramagens floridas e duas flores centrais, sendo a superior muito parecida com a flor Protea ou com um Girassol estilizado. A ladear estes cestos encontram-se, também, dois leõezinhos, um de cada lado.

Segundo a opinião especializada do autor Dr. António Filipe Pimentel, estes painéis azulejares de “Albarradas” fantasiosas e livres, apresentam uma estética muito idêntica à decoração azulejar de “Albarradas” utilizada no claustro do Paço da Alcáçova, actualmente Faculdade de Direito da Universidade de Coimbra.²⁸⁷

Para além do autor Santos Simões e Virgílio Correia, também a autora Ana Gaulão Machado referência estes azulejos do piso nobre do claustro dos Gerais.



Fig. 187.
Claustro Principal.



Fig. 188.
Pormenor da decoração das abóbadas.



Fig. 189.
Silhares de “Albarradas”
Claustro Principal.

²⁸⁶ Cfr. Correia, Virgílio; Gonçalves, António Nogueira, In Loc Cit.

²⁸⁷ Pimentel, António Filipe, Informação Própria, Lisboa, 2010.

Lá se encontram silhares de “Albarradas”, vasos floridos com molduras de folhagem azul branca com máscaras pintadas nos ângulos das molduras.²⁸⁸

Ainda sobre o Pátio dos Gerais, existem documentos que comprovam encomendas de azulejos passadas a um ladrilhador, João de Góis, entre 1696 e 1702. Estes azulejos foram feitos em Coimbra por João Fonseca e Inácio Rodrigues, ambos oleiros, sendo azulejador o pintor Agostinho de Paiva. Também da mesma época e pintados pelo mesmo pintor são as “Albarradas” colocadas nas paredes da Sala do Exame Privado no piso superior da “Via Latina”.

Não só pela contemporaneidade, mas também pela linguagem estética presente nos conjuntos de “Albarradas” do Colégio de Santo Agostinho, certamente serão da autoria do ilustre azulejador Agostinho de Paiva. Esta produção de Coimbra apresenta azulejos de tamanho ligeiramente inferior aos fabricados em Lisboa. Também o vidrado estanífero de Coimbra é característico, menos branco e mais baço que o utilizado, na época em Lisboa.²⁸⁹

Segundo o autor Dr. José Meco, a oficina de Agostinho de Paiva “alimentou” o Norte e Beira Interior, com a sua azulejaria variada Fig. 190/191. Outros painéis de “Albarradas” do mesmo azulejador são possíveis de encontrar, por exemplo: no Colégio do Carmo em Coimbra, ou no andar superior do claustro da Sé de Viseu.²⁹⁰

Escadas

Na extremidade Norte da ala Este do claustro principal nasce uma escada em pedra que acede ao piso superior do claustro. Esta escada contém três patamares, tendo o primeiro um degrau. Estes patamares vencem toda a largura da caixa de escadas. Deles nascem duas entradas, uma para a actual reprografia, e outra para um piso intermédio (actual bar). No patamar superior, à cota do piso superior do claustro existe uma entrada directa para a Sala do Conselho.

²⁸⁸ Cfr. Machado, Ana Goulão, “Azulejaria dos Séculos XVII e XVIII”, Monumentos, Nº 8, D.G.E.M.N., Lisboa, 1998, p. 67.

²⁸⁹ Meco, José, Informação Própria, Oeiras, 2010.

²⁹⁰ Meco, José, Informação Própria, Oeiras, 2010.



Fig. 190.
Revestimento de
Albarradas. Entrada sul,
Corredor e Claustro
Principal (piso térreo).
Agostinho de Paiva.
Colégio de Santo
Agostinho.



Fig. 191.
Revestimento de Albarradas
Claustro Menor (piso
térreo). Agostinho de Paiva.
Colégio de Santo
Agostinho.

Todos estes lances e patamares estão revestidos com um silhar seis fiadas de azulejo de “Padrão”. Este painéis e respectivas cercaduras, em azul e branco são dos finais da Padronagem do século XVII Fig. 192/193. Um padrão bem representativo desta fase final e que mais à frente irei descrever. O “Padrão” conseguido foi também utilizado em outros espaços deste Colégio, actualmente apenas se pode presenciar nas Escadas e na actual Sala do Conselho.

Sacristia

Do lado da Epistola da Capela-Mor existe uma comedida área, que se situa entre o espaço lateral à Capela-Mor, que serve de entrada a um dos púlpitos laterais, e a área da Sacristia. Este espaço com cerca de dois metros e meio por quatro, tem três entradas, uma Norte uma a sul e uma outra a Oeste Fig. 194. Na extremidade Este deste espaço situa-se um pequeno altar com uma escultura de Jesus Cristo sentado. Em baixo deste, junto ao chão e sobre uma almofada de veludo vermelho, encontra-se uma outra escultura à escala natural de Jesus Cristo deitado e deposto Fig. 195.

O revestimento azulejar aqui empregue é exactamente igual ao que foi utilizado no espaço da Sacristia, ocupando também a totalidade dos planos verticais do espaço. As simples cercaduras destes alisares são em estreitas tarjas azuis e brancas. Estas cercam o revestimento pronunciando, assim, a prenunciada abóbada de cruzaria de forma elipsoidal.

Do lado Sul deste espaço situa-se a entrada principal da Sacristia. Construída por cerca de 1630, aquando das obras de finalização de algumas divisões e espaços, a Sacristia é um pequeno espaço rectangular de abóbadas curvas, em caixotões simples sem decoração. Na parte superior da parede da extremidade Este abre-se uma janela, descentrada, para o exterior, fazendo a iluminação natural do espaço. Para além do avultado recheio em Arte Sacra, corre no lado nascente um arcaz de madeira exótica, com desenhos geométricos em filetes de marfim, feito em 1685 pelo ensamblador Manuel Vieira. Na parede do mesmo lado, sobre uma prateleira assente em duas misulas, de madeira, encontra-se um crucifixo com uma grande base. Este está emoldurado por uma profunda



Fig. 192. Silhar em azulejo de Padronagem. Finais século XVII. Escadas de acesso aos pisos do Claustro Principal.



Fig. 193. Pormenor do Exemplo anterior.



Fig. 194. Revestimento em azulejo de Padrão azul e branco. Inícios do século XVII.



Fig. 195. Altar referido.

moldura com dossel em madeira, e com fundo em tecido de veludo de cor vermelha Fig. 196.

Toda a superfície parietal do espaço está revestida a azulejo de Padrão de Laçarias azul e branco do primeiro terço do século XVII. Este cercado por cercaduras compostas por frisos de tarjas que destacam os característicos volumes arquitectónicos do espaço. Este majestoso revestimento cerâmico por si só é demonstrador do óptimo trabalho por parte do azulejador. Vários aspectos fazem crer que este panejamento azulejar seja da época da construção da Sacristia Fig. 197., cerca de 1630. São vários os factores sustentadores e que indicam que esta decoração cerâmica pertence à fase inicial do azulejo de “Padrão” em azul e branco do início do século XVII. O revestimento total em altura vem em continuação do gosto mais antigo do azulejar Enxaquetado, adoptado durante grande parte da utilização do azulejo de “Padrão” policromado do século XVII.

No decorrer do século XVII, o gosto pela colocação dos azulejos na posição diagonal esvanece-se, optando-se, na maior das vezes, na padronagem do final do século em azul e branco, pela aplicação azulejar horizontal. No que respeita à padronagem em si, este azulejamento integral da Sacristia do Colégio de Santo Agostinho apresenta um padrão ainda muito ligado à técnica do desenho. Aqui, neste caso do revestimento azulejar da Sacristia, o padrão exposto apresenta-se muito denso e intrincado, ainda muito dentro do género em voga em alguns exemplos do início do século XVII.

O autor Santos Simões chegou a catalogar este padrão, atribuindo-lhe a referência p-378²⁹¹ Fig. 198 e cercadura C-66²⁹². Descobriu-o também no antigo colégio da Nossa Senhora do Carmo, sugerindo poder tratar-se de uma “fabricação local”. De facto este padrão surge, também, em Lisboa com uma fabricação menos rude e uma dimensão maior, onde o esmalte estanífero é mais branqueado e o azul-cobalto menos enegrecido e duro.²⁹³



Fig. 196.
Objectos descritos.



Fig. 197.
Sacristia do Colégio de
Santo Agostinho.



Fig. 198.
Azulejo de Padrão azul e
branco. Início do século
XVII. Sacristia do Colégio
de Santo Agostinho.

²⁹¹ Simões, Santos, Referência do “Catálogo de Padrões”.

²⁹² Simões, Santos, Referência do “Catálogo de Padrões”.

²⁹³ Cfr. Meco, José, Id Ibid., p. 60.

Actual Sala do Conselho

A descrição presente no “Inventário Artístico de Coimbra” é pouco clara quanto à localização da Capela Dormitório, apenas refere que a entrada era feita pelo corredor Este. O espaço desta antiga Capela terá tido outrora, um silhar de azulejo com composições de “Albarradas” muito característico. O “Inventário Artístico de Coimbra” refere o seguinte: ”tem alisar de azulejos do século XVII-XVIII, imitando uma balaustrada com Albarradas e criancinhas com cornucópias”²⁹⁴. Em nenhuma parte deste edifício aparecem estes azulejos tão detalhadamente referidos e de género conhecido.

Segundo o trabalho académico do Departamento de Arquitectura da FCTUC, feito em 1996 por Patrícia da Costa Ferreira²⁹⁵, esta actual Sala do Conselho correspondeu, outrora, a espaços de celas tratando-se de uma área correspondente a duas ou até três celas Fig. 199.

Este espaço tem duas entradas: Uma na continuação do corredor Este do piso superior do Claustro Maior. Uma outra, no patamar da escada Nascente da ala Este que faz o acesso entre a galeria térrea do Claustro e o piso superior do mesmo.

As paredes interiores deste espaço estão revestidas por silhares de azulejos de “Padrão” dos finais do século XVII, igual ao que está aplicado nas escadas da extremidade Norte da ala Este do Claustro Principal. Trata-se de um padrão floral a azul e branco, com respectiva cercadura. Este padrão está catalogado pelo autor Santos Simões em “Azulejaria em Portugal no século XVII, Tomo I”, tendo como referencia P-486 e a cercadura B-1.²⁹⁶ Fig. 200/201.

Esta solução azulejar é exactamente igual à que está aplicada nas escadas nascentes da ala Este do Claustro Principal. Trata-se de um silhar de seis fiadas de azulejo de Padronagem de uma fase final em azul e branco. A cercadura do tipo de folhagens é constituída por uma fiada de azulejo que cerca todo o revestimento.

²⁹⁴ Correia, Virgílio; Gonçalves, António Nogueira, Santos, Reinaldo dos, Ob Cit., In Loc. Cit.

²⁹⁵ Ferreira, Patrícia da Costa, “O Colégio de Santo Agostinho”, Prova Final de Licenciatura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra, Coimbra, 1996.

²⁹⁶ Simões, Santos, Referências dos Catálogos.



Fig. 199.
Sala dos Conselhos.
Colégio de Santo
Agostinho. Coimbra.



Fig. 200.
Silhar em azulejo de Padrão
azul e branco. Finais do
século XVII.



Fig. 201.
Pormenor do silhar referido.

Um outro aspecto referenciado neste nobre e acreditado Inventário de Arte em Coimbra é o seguinte facto: “e no corredor de cima encontram-se mais azulejos da mesma época (séc. XVII-XVIII) com padrão de folhagens. Nas restantes divisões em que está instalado o colégio das órfãs repetem-se os mesmos azulejos até agora mencionados ou em desenhos levemente diferentes”²⁹⁷.

Actualmente, a grande parte destes painéis já não se encontram nos locais onde foram originalmente colocados. Estas referências detalhadas, em conjunto com os variados painéis ainda existentes, apontam para uma edificação religiosa fortemente ornamentada com Arte Cerâmica.

Claustro Menor

Piso Térreo - Este claustro é também chamado claustro imperfeito. Esta designação deve-se ao facto deste apenas formar três galerias assimétricas. Este belo Claustro apresenta-se incompleto faltando-lhe toda a sua lateral Sul. Construído por volta de 1630²⁹⁸, somente tem arcos e abóbadas em três dos lados, levantados em pilares dóricos. É licito pensar que aqui houve a intervenção do arquitecto Pedro Nunes Tinoco. Como é sabido, este teve intervenção na Sacristia do Mosteiro de Santa Cruz e com toda a probabilidade no mosteiro de São Jorge.

O pequeno claustro do Colégio da Sapiência tem um lançamento esbelto, com um conceito de abertura total ao espaço do pátio e sem sobre-claustro.

Um arco e uma abóbada, da lateral poente, foram removidos devido à inserção da actual torre sineira, construída em 1859 Fig. 202.

A circundar este espaço estão aplicados silhares de azulejos de “Albarradas” dos finais do século XVII e inícios do século XVIII. Estes extensos painéis são ornamentados por sequências de vasos esguios com pegas. Deles saem variadíssimas flores e folhagens, sendo também ladeados por duas aves e encimados por dois passarinhos, um de cada lado. Estes distintos painéis de “Albarradas” são enquadrados por duas fiadas de azulejos que formam uma composta cercadura com motivos florais ritmados Fig. 203/204. Na parede sul, onde

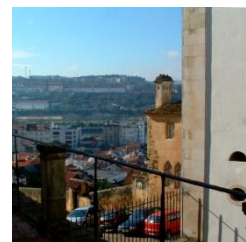


Fig. 202.
Claustro Imperfeito.
Colégio de Santo
Agostinho. Coimbra.



Fig. 203.
Piso térreo Claustro Menor.



Fig. 204.
Silhar de Albarradas. Autor:
Agostinho de Paiva.
Claustro Menor.

²⁹⁷ Correia, Virgílio; Gonçalves, António Nogueira, Santos, Reinaldo, Ob Cit., Id Ibid., p. 118.

²⁹⁸ Cfr. Correia, Virgílio; Gonçalves, António Nogueira, Santos, Reinaldo dos, Id Ibid., p. 116.

não existem arcos nem galeria, a ornamentação do painel está interrompida, do lado direito da parede. A extremidade direita deste silhar não tem a sua cercadura lateral, devido à inserção da torre sineira já referida Fig. 205.

Piso Superior - Toda o piso superior deste claustro é aberta. Nas três paredes envolventes existentes, estão aplicados altos silhares de azulejo de “Padrão” a azul e branco do início do século XVII. Estes altos silhares preenchem os panos de parede entre as várias entradas existentes para este piso superior do Claustro Menor Fig. 206. Os azulejos do padrão destes painéis estão aplicados na posição diagonal, contrastando com as suas guarnições colocadas na posição horizontal. Esta solução de padrão igual aos exemplares dos revestimentos da Ante-Sacristia e Sacristia. No entanto, no piso superior do Claustro Menor a cercadura dos silhares é mais completa, pois apresenta uma fiada de azulejo ornamentado azul e branco, que contorna o padrão Fig. 207. Dois frisos de tarjas azuis e brancas rematam a parte exterior dos silhares. Esta cercadura intermédia a que me refiro foi também ela inventariada pelo Autor Santos Simões e referenciada como C-66, no “antigo Colégio de Santo Agostinho”²⁹⁹. Ainda segundo o mesmo autor, muitas destas cercaduras eram feitas propositadamente para satisfazer encomendas individualizadas.

Apesar destes majestosos painéis estarem aplicados no exterior do edifício, completamente expostos aos elementos climáticos, encontram-se em melhor estado de aderência que os seus similares aplicados nas outras áreas já referidas.

Sala dos Actos

Em frente à porta de entrada da igreja, situa-se a Sala dos Actos. Este espaço não sofreu grandes modificações com o decorrer dos tempos. É um espaço abobadado com três janelas e com um tratamento especial em termos de espacialidade decorativa. Era nesta sala que se faziam as provas académicas, assim como os actos solenes do antigo colégio.³⁰⁰ Fig. 208.

Toda esta Sala está revestida a azulejo de “Padrão”, existindo dois tipos de padronagem diferentes. As superfícies parietais Norte, Sul, Oeste e parte da



Fig. 205.
Pormenor descrito.



Fig. 206.
Silhares em azulejo de Padrão. Piso Superior do Claustro Menor.



Fig. 207.
Piso superior do Claustro Menor.



Fig. 208.
Sala dos Actos.

²⁹⁹ Simões, Santos, Referência do “Catálogo de Padrões”.

³⁰⁰ Cfr. Borges, Nelson Correia, Id Ibid., p. 146.

parede Este encontram-se revestidas por extensos e altos silhares (até altura dos capiteis) de azulejo de “Padrão” policromado, com as suas respectivas cercaduras. A solução a que me refiro é um exemplar bastante elaborado, que utiliza uma matriz de 6x6 azulejos e é composto por 8 azulejos diferentes Fig. 209/210. Este padrão era normalmente utilizado para o revestimento de grandes superfícies, sendo bastante utilizado na grande época da padronagem do século XVII, desde 1630 até ao final do século. O padrão descrito e respectiva cercadura, Está catalogado pelo autor Santos Simões com a referência P- 604³⁰¹. Ainda segundo o autor, a presença deste padrão foi já registada em oitenta núcleos diferentes, desde Caminha até aos “confins do Brasil”.

Nos finais de seiscentos encontram-se algumas variantes deste exemplar pintadas somente com azuis.

A cercadura policromada que circundar este elaborado padrão é composta por dois frisos de tarjas ornamentadas F-10³⁰² que envolvem duas fiadas de azulejo ornamentado com motivos de intrelaçados B-11³⁰³ Fig. 2011.

O outro padrão que existente nesta sala encontra-se aplicada em parte da parede Este e fora um silhar da mesma cota dos outros. Trata-se de uma solução mais simples com uma matriz de 2x2 azulejos e é formada através da rotação de um único azulejo. Também este padrão policromado de laçaria, e respectiva cercadura, estão catalogados na obra do autor Santos Simões acima indicada. O padrão tem a referência P-43³⁰⁴ e é muito similar a um padrão de surto sevilhano usado desde o princípio do século XVII que se vulgarizou entre nós durante a primeira metade de seiscentos.³⁰⁵ Fig. 212.

A circundar esta solução encontra-se uma cercadura policromada, formada por uma fiada de azulejo B-1³⁰⁶ envolta por um friso de tarjas ornamentadas F-39³⁰⁷. É interessante notar que os azulejos da cercadura estão catalogados como sendo pertencentes a um conjunto de uma barra formada por duas fiadas de azulejos. Onde os cantos formam uma matriz de 2x2 azulejos com 4 azulejos diferentes. A solução adoptada neste caso que descrevo, apenas utiliza a fiada exterior da

³⁰¹ Simões, Santos, Referência do “Catálogo de Padrões”.

³⁰² Simões, Santos, Referência do “Catálogo de Padrões”.

³⁰³ Simões, Santos, Referência do “Catálogo de Padrões”.

³⁰⁴ Simões, Santos, Referência do “Catálogo de Padrões”, o autor sugere P-41.

³⁰⁵ Cfr. Simões, Santos, “Azulejaria em Portugal no Século XVII”, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1997, p. 32.

³⁰⁶ Simões, Santos, Referência do “Catálogo de Padrões”.

³⁰⁷ Simões, Santos, Referência do “Catálogo de Padrões”.



Fig. 209.
Padrão referido.



Fig. 210.
Pormenor do padrão referido.



Fig. 211.
Cercadura referida.



Fig. 212.
Padrão referido, Sala do Conselho. Colégio de Santo Agostinho.

cercadura catalogada. Estes azulejos envolventes a que me refiro têm uma dimensão menor que os azulejos utilizados no padrão central, logo surgem desajustes entre a quadrícula do campo com a da cercadura Fig. 213.

Ambos os painéis de padronagem aplicados nesta sala foram já alvo de restauro, pois tanto os centros como as cercaduras apresentam-se completados com exemplares diferentes e pertencentes a outros painéis.

Ainda na parede Este deste espaço, por detrás da porta de entrada, é possível encontrar um painel composto por uma mistura de azulejos variados Fig. 214., um reaproveitamento das várias tipologias azulejares existentes neste antigo colégio. Alguns deles podem parecer azulejos de figura avulsa, pois são pintados somente a azul e contêm apenas um motivo central. No entanto, uma observação mais atenta revela que são originários dos conjuntos azulejares de “Albarradas”, utilizadas nas referidas áreas deste edifício.



Fig. 213.
Exemplo referido.



Fig. 214.
Exemplo referido.

- Conclusão

A azulejaria em Portugal do século XV, época que marca o início das encomendas aos centros cerâmicos da Península Ibérica. Esta produção de tradição mourisca teve como fonte de tradição a arte e a técnica islâmicas. Na produção azulejar surgem as olarias Hispano-Mouriscas, marcando o início de uma produção seriada de azulejos. A rápida evolução destes processos produtivos origina novas tipologias tecnológicas, assim como novas linguagens ornamentais.

O cromatismo brilhante dos esmaltes e reflexos metálicos não se limita às representações de ornamentos islâmicos. A interpenetração das várias culturas origina na azulejaria “Hispano-Mourisca” alterações das linguagens estética, tornando reconhecível, numa parte final, a presença de um formulário gótico e renascentista. O azulejo “Hispano-Mourisco” importado foi-se enraizando no gosto nacional. Desde cedo as várias tipologias azulejares foram articuladas com os espaços arquitectónicos, enaltecendo e afirmando-os. De todos os centros cerâmicos da Península, Sevilha veio a ser a mais importante fonte das encomendas portuguesas. A aplicação portuguesa dos azulejos decorativos, vindos de Espanha, adquire características próprias, contrariamente ao modo espanhol. Estas originais colocações são demonstradoras de uma grande liberdade na composição dos padrões dos revestimentos que se articulavam, de um modo cada vez mais directo, com as formas arquitectónicas.

As várias encomendas feitas aos centros cerâmicos Espanhóis, destinadas para o vasto revestimento da igreja da Sé velha de Coimbra, são um óptimo exemplo do modo azulejar português. Também a aplicação destes conjuntos seriados de azulejos, demonstra características próprias, no que respeita à liberdade na aplicação e à sua articulação com as formas dos edifícios. Os revestimentos em azulejo “Hispano-Mourisco” não se restringiram somente às edificações religiosas. Este gosto azulejar estendeu-se também a outras instituições de carácter real e privado.

O gosto pela expressão ornamental na azulejaria ganha novos rumos, a partir das alterações nos processos de fabrico criados pelas oficinas cerâmicas da Majolica. Com a evolução e o aperfeiçoamento dos fornos, tornou-se possível conseguir temperaturas mais elevadas, de cerca de 900° c. Estes novos processos

permitiram a obtenção de um esmalte muito branco e inovador. O esmalte conseguido era aplicado no biscoito cozido. Enquanto cru, este esmalte formava uma camada seca e porosa, que absorvia, de forma rápida, os pigmentos pintados a pincel, as chamadas “cores de grande fogo”. Foi assim eliminada desta forma, a necessidade de compartimentações relevadas para a separação dos pigmentos ou dos óxidos. A finalizar o processo, o azulejo era cozido pela segunda e última vez. Este processo, para além de facilitar e tornar mais minuciosa a conjugação da paleta cromática, torna viável, também, a produção de imagens narrativas, numa significativa aproximação da pintura.

As oficinas de faianças peninsulares receberam artificies italianos e flamengos que introduziram as suas novidades técnicas e estilísticas. O azulejo de carácter flamengo caracteriza-se pela sua riqueza material e também pela delicadeza e minúcia do desenho. A viragem de gosto na direcção da esfera italo-flamenga preparou também o aparecimento de pintores portugueses de azulejos, que trabalhavam em técnica oriunda da Majolica. Na segunda metade do século XVI, os artistas portugueses produziam já painéis figurativos de qualidade, ainda que estas composições se ordenassem arquitectónicamente, por vezes, como uma representação retabular. A partir da mesma época também começaram a surgir alguns exemplos muito eruditos de azulejaria de “Padrão” e de “Brutescos”, que por vezes envolviam painéis figurados.

Durante toda a segunda metade do século XVI surgiu uma forte actividade editorial de estampas, por parte dos editores flamengos. Os azulejeiros em Portugal não ignoraram estas publicações, e através delas aprenderam a recriar o “Grotesco” ou “Brutesco”. Seguiram e alteraram os modelos originais, conseguindo, com grande mestria, uma melhor adaptabilidade das soluções aos volumes arquitectónicos a revestir. No entanto, a produção desta tipologia azulejar, em Portugal, somente se começa a apresentar estável durante a primeira metade do século XVII.

Em simultâneo com azulejo figurativo, mais “erudito”, desenvolveu-se também, a produção de azulejos de “Xadrez” e de azulejos “Enxaquetados”. Trata-se de azulejos e tarjas cobertos de esmalte uniforme, branco, azul, ou verde, e em que em alguns casos invulgares a cor de mel. Estes azulejos simples, feitos em Portugal, e de acessível fabrico, destinavam-se a composições geométricas simples, que se foram desenvolvendo, até se tornarem cada vez mais complexas

e elaboradas. Embora, sem informação segura, vários autores, sugerem o facto de que desde os princípios do século XVI, possivelmente já se fizessem, em Portugal, composições de “Xadrez” com peças cerâmicas esmaltadas de forma uniforme, mais precisamente em Évora, Tomar e Coimbra.

Surge a decoração em azulejo “Enxaquetado” com um gosto crescente pelos ritmos diagonais que são valorizadas, através da introdução de azulejos rectangulares (tarjas) e pequenos ladrilhos quadrados (elementos de ligação). As linhas rítmicas foram ainda acrescidas e ampliadas, quando se optou por incluir azulejos de padronagem nas formações dos revestimentos originando a tipologia “ Enxaquetado Compósito”. Majestosos revestimentos esmaltados em enérgicos desenhos diagonais foram conseguidos com estas tipologias. Utilizados preponderantemente nos interiores dos edifícios religiosos, estes característicos revestimentos decorativos tornaram-se num estilo muito livre, original e autêntico da Arte Azulejar Portuguesa.

Na transição do século XVI para o século XVII, a produção de Talavera de La Reina de “Frontais de Altar” dominava a clientela mais permeável às novidades do último renascimento, e que se afastava dos tradicionalismos mouriscos.

Inicialmente os “Frontais de Altar” transpunham os tecidos lavrados para cerâmica, copiando de forma exacta e fiel os têxteis usados para adornar as mesas dos altares. Na tentativa de imitar tecidos nobres, este tipo de frontal tornou-se muito usual em Portugal. Originária de Talavera, esta tipologia foi reproduzida e interpretada, possivelmente pelos azulejadores portugueses, desde os finais do século XVI. A sua produção estendeu-se durante todo o século seguinte. O frontal talaverano veio para Portugal, e foi a partir dele que se começou a processar a evolução semântica que irá conduzir ao “Frontal Português”. Começam-se a transpor vários elementos exóticos de uma linguagem estética assente nos elementos decorativos colonialistas.

A azulejaria em Portugal dos séculos XV e XVI, no seu processo de fixação, demonstra grande abertura aos estilos e géneros vindos do exterior. Num sentido experimental a azulejaria adquire a sua estética e a sua fundamental vitalidade sempre modernizadora. Inicia-se na definição dos seus modelos essenciais e na articulação com as obras arquitectónicas. A partir do primeiro terço do século XVII a produção das composições, tanto ornamentais como figurativas começa a ser bastante estável. No entanto conforme se avança pelo século, o azulejo

populariza-se e nalguns casos resulta numa diminuição da qualidade de produção. Os revestimentos azulejares portugueses, através do azulejo de “Padrão”, começam a assumir um espírito deslumbrante de espectáculo cenográfico. Em pleno século XVII, a arte azulejar, por uma via cada vez menos erudita, vem a ganhar uma maior eficácia interventiva, ocupando parte destacada no imaginário do Maneirismo Chão português. A padronagem vai abandonando progressivamente a colocação na posição diagonal, embora os ritmos dos desenhos dos padrões permaneçam, na maior parte das vezes, nessa posição. A azulejaria em Portugal torna-se cada vez mais portuguesa, mais associada aos ritmos da arquitectura, resultando de forma conjunta, numa decoração rica, única e muito característica.

Os deslumbrantes e majestosos painéis em azulejaria de “Padrão”, do século XVII, não foram conseguidos apenas pelo trabalho artesanal do ceramista, mas sim pelo resultado perfeito de um trabalho em equipa. Oleiro, azulejador e arquitecto colaboravam de forma ideal, conscientes do fim que pretendiam atingir.

A policromia azulejar utilizada, no primeiro e segundo terço do século XVII, deu lugar à produção da pintura azul e branco, que se manifestou no terço final do século.

Durante um breve período, a pintura somente a azul coexistiu com a policromia. No entanto este azulejar a azul e branco afirmou-se de um modo progressivo atingindo um domínio que se começa a sentir, na última década do século XVII.

Várias foram as variantes que surgiram, em Portugal, a nível de composição azulejar. Mantiveram, no entanto, uma função ornamental específica. Um dos motivos decorativos que parece ter merecido predilecção especial, por parte dos azulejadores, foram as designadas “Albarradas”. Nas ultimas décadas do final do século XVII, ocorre como que uma “autonomização” de vasos, potes e cestos floridos, que passam a agrupar-se linearmente em silhares, tanto em interiores como exteriores. Estes silhares foram um tema seiscentista que “invadiu” o século XVIII. Frequentes em espaços secundários, tanto nas exposições religiosas como privadas.

O fascínio pelas porcelanas chinesas azuis e o desenvolvimento da indústria cerâmica da Holanda parecem ter sido algumas das causas para a adopção da azulejaria somente pintada a azul-cobalto. Este tipo de pintura para além de se

manter mais estável às variações de temperatura nas cozeduras simplificou a produção de azulejos, permitindo também, o começo de uma especialização de pintores dentro da mesma obra.

Em paralelo com a evolução contínua e gradual da pintura azulejar portuguesa, assistiu-se à concorrência da azulejaria das oficinas dos Países Baixos. Portugal foi um grande encomendador dos “Azulejos do Norte”. Vieram na época, maioritariamente “Painéis Figurativos”, assim como de azulejos de “Figura Avulsa”. Os conjuntos de painéis eram concebidos segundo indicações enviadas de Portugal. Esta produção bastante elaborada mantinha, na época, uma superioridade técnica. No entanto, a sua pintura recorria ainda bastante à técnica de desenho, baseando-se na cópia de diversas gravuras. A recepção deste azulejo mais regular, em Portugal, foi relativamente curta no tempo, mas nem por isso, deixou de se tornar um fenómeno de moda, que influenciou e informou a azulejaria portuguesa. A necessidade de combater a concorrência desta azulejaria holandesa, obriga os centros cerâmicos portugueses a um aperfeiçoamento. Desenvolveram a sua formação, assim como o fabrico dos seus produtos. Nos finais do século XVII, o azulejo português era superado pelos centros cerâmicos do Norte, apenas na sua parte tecnológica. A vertente artística ou pictórica conseguida em Portugal pelos artistas nacionais apontava já para o triunfante caminho que se manifestará no seguinte século. De facto a produção da azulejaria portuguesa, no primeiro quartel do século XVIII, vem a dar um enorme salto qualitativo, a todos os níveis, com o chamado “Ciclo dos Mestres”.

A azulejaria portuguesa dos séculos XVI e XVII, soube entender e superar as influências dos estilos e géneros vindos de países exteriores. Nos seus processos de interpretação é notório um sentido experimental que sempre termina, numa produção de qualidade superior. Em Portugal, neste vasto período, assistiu-se a um uso e a uma produção azulejar variadíssima, demonstradora de toda uma evolução tecnológica, acompanhada de linguagens estéticas bem entendidas e conseguidas. A fundamental vitalidade sempre modernizadora da azulejaria, em terras lusas, permitiu uma afirmação da Arte Azulejar Portuguesa entre os restantes países produtores. De certo, é também notório, nestas obras cerâmicas abordadas, o fascínio pelas Artes dos Azulejos em geral. Fascínio este que sai

enaltecido pelos valiosos impulsos de perfectibilidade que se afirmaram e se desenvolveram.

Respeitante aos conjuntos azulejares estudados e pesquisados, todos eles foram adquiridos por instituições religiosas, que nessa época, usufruíam de uma favorável situação financeira. Estes estilos e tipologias abordados foram também utilizados por instituições civis abastadas. No entanto as aplicações azulejares dos espaços religiosos, primam pelas suas vastas dimensões. De modo geral os azulejos analisados, pela sua qualidade e dimensão, testemunham a riqueza e a excelência artística presente nos ambientes religiosos dos séculos XVI, XVII em Coimbra. Uma vez mais, a Arte Azulejar presente nas elites sociais de outros tempos afirmando-se com prestígio na História das Artes Decorativas Europeias.

Actualmente, o importante património abordado, todo ele, necessita da mais urgente intervenção de conservação e restauro pelas entidades competentes. A humidade nas estruturas dos edifícios é notoriamente a causa principal da rápida e continua deterioração, que em alguns locais, se manifesta.

A execução deste trabalho de Pesquisa processou-se de um modo contínuo. Li, analisei, comparei, descrevi e comprovei os aspectos próprios e característicos dos exemplares abordados. Entendo que foquei as matérias e os temas mais importantes da Arte Azulejar em Portugal, dos séculos XVI e XVII. Os exemplares escolhidos como exemplo pertencem ao património azulejar da Cidade de Coimbra, que pelas suas características e originalidade nos reporta aos patamares da mais extrema qualidade e excelência artística. Algumas das informações mais relevantes que consegui obter, ao longo da pesquisa, foram por opção, trabalhadas somente no final do trabalho. Depois de as partilhar, debater e estudar de forma prolongada, tornou-se possível fazer uma análise fria e lógica da totalidade dessas informações mais importantes e significativas.

Este trabalho de pesquisa surge, em parte, devido à ajuda, abertura e disponibilidade de várias pessoas e entidades, que deste modo tornaram possível aprofundar os processos de estudo, o entendimento das matérias e dos exemplares em concreto.

Torna-se oportuno deixar aqui um expresso agradecimento ao autor e professor Dr. José Meco, pela sua disponibilidade. Personalidade que tem vindo, desde cedo, a construir e reconstruir a História da Arte Azulejar, não só de forma científica, como também ideológica. Agradeço-lhe os prémios conteúdos que me

transmitiu, o longo tempo que me disponibilizou e a sua companhia tão humana e construtiva.

Ao meu professor orientador Dr. António Filipe Pimentel, agradeço todo o sábio acompanhamento de orientação nesta pesquisa. Toda a abertura e disponibilidade que me conseguiu conceder. Um enorme obrigado por me permitir sentir e entender, de perto, a sua notabilidade de pesquisa nas altas esferas da Arte.

Um agradecimento à professora Isabel Sottomayor pela correcção de alguns aspectos gramaticais deste trabalho de pesquisa.

Agradecido à Misericórdia de Coimbra, Faculdade de Psicologia da Universidade de Coimbra, À Igreja de Santa Cruz de Coimbra e à Sé Velha de Coimbra pela forma como me receberam, permitindo uma abordagem de estudo de livre acesso, assim como o registo fotográfico de todas divisões dos edifícios.

Agradeço à Universidade de Coimbra a oportunidade proporcionada de frequentar este 2º ciclo de ensino superior, através da Faculdade de Letras de Coimbra. Guardarei sempre gratidão e admiração pelo vosso correcto direccionamento nos percursos certos do conhecimento.

Assim termino esta pesquisa com sentimento de gratidão e dever cumprido. Entendo que este trabalho se debruçou bastante pelas matérias essenciais, sempre com um pensamento crítico, no campo artístico, humanitário e Social. Julgo ainda que os seus conteúdos contribuem e promovem as actividades dos saberes artístico e culturais, relativos ao ser humano no tempo e no espaço.

Bibliografia

- Azevedo, G. (1939). “História de Portugal”. Lisboa: BÍblion.
- Azevedo, J. C. “Portugal História Arte e Cultura”. Euro Formação.
- Azevedo, J. L. (1967). “Elementos para a História de Portugal, séculos XII a XVII”. Lisboa: Universidade Técnica de Lisboa (G. investigação).
- Azevedo, P. (1918). “Rol dos Cónegos Regrantos de Santo Agostinho, por D. Gabriel de Santa Maria”. Lisboa: Tipografia da Academia.
- Borges, N. C. (2002). “Colégio de Santo Agostinho Espaços Monástico-Ecolares”. Coimbra: Santa Casa da Misericórdia.
- Brandão, M. (1946). “Actas dos Capítulos do Mosteiro de Santa Cruz”. Coimbra: Publicações do Arquivo e Museu de Arte da Universidade de Coimbra.
- Carvalho, J. M. (1930). “Arte e Arqueologia”. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Carvalho, J. M. (1921). “A Cerâmica Coimbrã no século XVI”. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Carvalho, J. M. (1921). “A Livraria do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra”. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Catálogo de Manuscritos. (1880). “Índice Preparatório do Catálogo dos Manuscritos”. Porto: Tipografia de Manuel José Pereira.
- Coelho, M. H. (2003). “Sé Velha de Coimbra Culto e Cultura”, “Nos Alvores da História de Coimbra”. Coimbra: Imprensas da Universidade.
- Correia, V. (1930). “Uma Visão Quinhentista do Mosteiro de Santa Cruz”. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.
- Correia, V. (1914). “O Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra Anotações e Documentos”. Coimbra: Imprensa da Universidade.
- Correia, V. Gonçalves, A. N., & Santos, Reynaldo. (1947). “Inventário Artístico de Portugal”, “Cidade de Coimbra”. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.
- Coutinho, J. E. (2001). “Catedral de Santa Maria de Coimbra”. Coimbra: Gráfica de Coimbra.
- Craveiro, M. (1998). “A Reforma Joanina e a Architectura dos Colégios”. Lisboa: D.G.E.M.N.

- Craveiro, M. (2006). “O Colégio da Sapiência, ou de Santo Agostinho, na Alta de Coimbra”. Lisboa: D.G.E.M.N.
- Craveiro, M. (2002). “O Renascimento em Coimbra: Modelos e Programas Arquitectónicos”. Coimbra: Tese Doutoramento FLUC.
- Frei José de Cristo. (1622). “Códice Miscelâneo”. Coimbra: Obra Manuscrita.
- Cruz, A. (1964). “Santa Cruz de Coimbra na Cultura da Idade Media”. Porto: Oficina da Empresa Industrial Gráfica do Porto .
- Dias, P. (2002). “Coimbra Guia para uma Visita”. Coimbra: Gráfica de Coimbra.
- Faria, M. S. (1655.). “Notícias de Portugal”.
- Ferreira, P. (1996). “O Colégio de Santo Agostinho”. Coimbra: Prova Final de Licenciatura, Departamento de Arquitectura da Faculdade de Ciências e Tecnologia da Universidade de Coimbra.
- Gomes, J. F. (1985). Gomes, Joaquim Ferreira, “O Edifício da Faculdade de Psicologia e de Ciências da Educação”, Vol. 19. Coimbra: Revista Portuguesa de Psicologia.
- Gonçalves, A. N. (1960). “A Arte em Portugal”. Porto: Edição Marques Abreu.
- Gonçalves, A. N. (1942). “A Sé Velha Conimbrese”. Porto: Tip. Empreza Guedes.
- Gonçalves, A. N. (1988). “A Capela Matriz do Isento de Santa Cruz de Coimbra”.
Coimbra: Boletim do Arquivo da Universidade de Coimbra.
- Gonçalves, A. N. (19??). “Mosteiro de Santa Cruz”. Coimbra: Epatur Edições Portuguesas de Arte e Turismo Lda.
- Machado, A. G. (1998). “Azulejaria dos Séculos XVII e XVIII”. Lisboa: Monumentos, Nº 8, D.G.E.M.N.
- Frei Nicolau de Santa Maria, (1668). “Crónica dos Cónegos Regrantes do Patriarcha Santo Agostinho”. Lisboa: Officina de Ioan da Costa.
- Timóteo dos Mártires, (1650). “Vida de São Teotónio Primeiro Fundador do Real Mosteiro de Santa Cruz”. Coimbra: Impressão de Manoel Carvalho.
- Timóteo dos Mártires, (1648). “Breve Exemplar da Vidas de Alguns Santos Cónegos Regulares do Grande Patriarcha Santo Agostinho”. Coimbra: Impressão Manoel Carvalho.

- Meco, J. (1989). “O Azulejo em Portugal”. Lisboa: Publ. Alfa.
- Meco, J. (1992). “Azulejaria Portuguesa”. Lisboa: Bertarnd.
- Pereira, P. (1995). “História da Arte Portuguesa”. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Pérez, G. (1904). “História de los Barros Vidriados Sevillhanos”. Sevilha.
- Pimentel, A. F. (2004). “A Sagração do Reino em Torno do(s) Projecto(s) da Sé Velha”. Lisboa: ARTIS.
- Pimentel, A. F. (1982). “As Empresas Artísticas do Bispo-Conde D. Afonso de Castelo Branco”, Coimbra: Mundo da Arte, nºs 8-9.
- Ribeiro, J. S. (1871/93). “História dos Estabelecimentos Científicos Literários e Artísticos de Portugal nos Sucessivos Reinados da Monarquia”. Lisboa: Academia Real das Ciências.
- Rosa, W. (2001). “Diversidade”. Coimbra: Policopiada.
- Santos, R. (1972). “O Azulejo em Portugal”. Lisboa: Editorial Sul Limitada.
- Santos, R. (19??). “Oito Séculos de Arte Portuguesa”. Lisboa: Empresa Nacional de Publicidade.
- Santos, R. (1953). “História da Arte em Portugal”. Lisboa: Portucalense Editora, S.A.R.L.
- Serrão, V. M. (1977). “O Arquitecto Maneirista Pedro Nunes Tinoco”. Lisboa: Ramos Afonso & Mota, Lda.
- Silva, A. C. (1992). “A Criação e Levantamento do Colégio da Sapiência”. Coimbra: Publicações Comemorativas do Meio Milénio da Misericórdia Coimbrã”, Santa Casa da Misericórdia de Coimbra.
- Simões, J. (1969). “A Azulejaria em Portugal nos Séculos XV e XVI”, Introdução Geral. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Simões, J. (1990). “Azulejaria em Portugal nos Séculos XV e XVI”. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.
- Simões, S. (2001). “Estudos de Azulejaria”. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda.
- Simões, S. (1979). “Azulejaria em Portugal no Século XVIII”. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

-Simões, S. (1997.). “Azulejaria em Portugal nos Séculos XVII”. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

-Vasconcelos, A. (19 de Novembro de 1932). “O Edifício do Colégio Novo”. Coimbra: Jornal “Correio de Coimbra”.

-Vasconcelos, A. G. (1935). “A Catedral de Santa Maria Colimbriense ao Principiar o Século XI”. Coimbra: Coimbra Editora Lda.

-Vasconcelos, A. G. (1930). “Sé Velha de Coimbra” Vol. I. Coimbra: Imprensa da Universidade.

-Vasconcelos, A. G. (1935). “Sé Velha de Coimbra” Vol. II. Coimbra: Coimbra Editora, Lda.

-Vasconcelos, A. G. (1987). “Escritos Vários” Vol. I. Coimbra: Publicações do Arquivo da Universidade de Coimbra.