

DM

**A Circulação do Azulejo  
e Outras Cerâmicas Mudéjares nos  
Territórios da Expansão Ibérica**  
Breve abordagem à Macaronésia e ao Novo Mundo

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Lígia de Fátima Correia Gonçalves**

MESTRADO EM ESTUDOS REGIONAIS E LOCAIS



UNIVERSIDADE da MADEIRA

*A Nossa Universidade*

[www.uma.pt](http://www.uma.pt)

abril | 2019

**A Circulação do Azulejo  
e Outras Cerâmicas Mudéjares nos  
Territórios da Expansão Ibérica**  
Breve abordagem à Macaronésia e ao Novo Mundo

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO

**Lígia de Fátima Correia Gonçalves**

MESTRADO EM ESTUDOS REGIONAIS E LOCAIS

ORIENTAÇÃO

Rui Alexandre Carita Silvestre



**FACULDADE DE ARTES E HUMANIDADES**

**Mestrado em Estudos Regionais e Locais**

**Ano Letivo: 2018/2019**

**Lígia de Fátima Correia Gonçalves**

**Dissertação submetida a aprovação para obtenção do grau de  
Mestre em Estudos Regionais e Locais**

**Orientador: Professor Doutor Rui Carita**

**Funchal 2019**

مكرسة لله لخطوة غير ناجحة أخرى.  
وأنا أعلم أنها لا تزال مجرد بداية.

Dedico a Deus por mais uma etapa vencida.

Sei que é só o começo.

“E desta rua saem serventias para a Sé, que é uma igreja mui populosa, bemassombrada e fresca, e tem uma formosa torre, muito alta, de cantaria, com um formoso coruchéu de azulejo, que, quando lhe dá o raio do Sol, parecem prata e ouro” (Frutuoso, 1979: 113)

## Agradecimentos

O Curso Técnico de Recuperação do Património Edificado em Sintra (2001 - 2004), onde obtive a especialização em Conservação e Restauro em azulejaria, assim como, o posterior estágio profissional no CEAM, os projetos desenvolvidos enquanto Responsável Associativa na área do Património, da Arqueologia e na área Social, entre outras atividades curriculares mais recentes, foram decisivos na maturação do pensamento sobre o estudo da difusão da cerâmica e da azulejaria hispano-árabe. Nessa sequência, os contactos internacionais com a Arqueóloga Elena Sosa Suáres e a Universidade Aberta, donde resultou um grau académico em Arqueologia (2010 - 2014), constituiu um estímulo para aprofundar as matérias sobre o Novo Mundo e, nesta temática, o presente projeto ganhou mais responsabilidade com a participação no Congresso Internacional *Relações Transatlânticas entre a Europa, América e as Ilhas Atlânticas* realizado na Ilha de Santa Maria, nos Açores (entre 1 a 5 de maio de 2014).

A passagem pela Universidade da Madeira, entretanto, foi uma experiência muito gratificante contribuindo para um mais aprofundado estudo sobre as questões regionais e da Macaronésia permitindo confirmar que este tipo de cerâmica teve, em época própria, um importante papel na criação da *madeirensidade*. Durante essa fase embrionária, foi importantíssimo o dinamismo do Professor Doutor Rui Carita, originando a proposta que veio a ser traduzida nesta dissertação. A sua orientação sugeriu linhas e abordagens de atuação em função dos objetivos previamente delineados, por isso, deixo um especial agradecimento por todas as atenções e disponibilidade, pelo incentivo e pela confiança depositada.

Contudo, para a realização deste trabalho final contei ainda com o apoio direto e indireto de múltiplas pessoas, instituições nacionais e internacionais nas quais estou profundamente grata. Deste modo, correndo o risco de injustamente não mencionar alguns dos contributos, quero deixar expresso os meus respeitosos agradecimentos a todos aqueles que, de um modo ou de outro, tornaram possível a realização deste projeto pessoal.

Não poderia deixar de expressar um relevante e destacado agradecimento ao Dr. João Palla Lizardo pelo apoio incondicional, desde o encorajamento na inscrição deste mestrado, ao auxílio sempre prestado ao longo do meu percurso académico.

Muito agradeço aos meus colegas e amigos de mestrado pelo espírito de entreaajuda demonstrada, em especial aos finalistas José Luís e Jani Micaela pelo ânimo durante os fracassos e os avanços, durante os recuos e as pequenas vitórias. Ao colega Johnny Aguiar, na qual assume o cargo de Pároco e que me permitiu analisar e fotografar a pia batismal da igreja da Ponta do Sol.

Para terminar, um agradecimento pelo entusiasmo continuo da minha família. Um carinho especial pelo apoio.

## Resumo

O azulejo é considerado um elemento identitário português (e espanhol) constituindo o cartão de visita do nosso país pela quantidade e originalidade da sua utilização. Contudo, a introdução desse material de revestimento no nosso país verificou-se através das importações a partir de terras andaluzas, no final do séc. XV até meados do XVI, época em que ocorreram as primeiras produções nacionais.

Com a expansão territorial portuguesa e castelhana e conseqüente povoamento, reproduziram-se os modelos sociais, culturais e modos de vida dos territórios continentais da Península Ibérica, sendo enviados para esses locais uma infinidade de objetos e nesse âmbito, destacam-se os azulejos e as pias batismais *mudéjares*.

No ponto de vista da difusão destas cerâmicas, tivemos em conta o seu caráter exótico, comercial e os diferentes contextos em que subsistem, realizando uma breve abordagem tecnológica e expositiva da disseminação nos arquipélagos da Macaronésia e do Novo Mundo, assim como noutras localidades continentais.

O principal recurso foi a observação direta *in loco*, mas não tendo sido fácil dispor de meios para cobrir uma tão vasta área, recorreremos à metodologia de análise documental, na qual, considerámos apropriadas as opiniões de alguns estudiosos e alguns relatórios de escavações arqueológicas que nos ajudaram a fundamentar a frequente circulação destes produtos.

**Palavras-chave:** Azulejos hispano-árabes; Difusão; Expansão Ibérica, Época Moderna; Pias batismais de cerâmica vidrada.

## Abstract

Currently, the tile is considered a Portuguese (and Spanish) identity element and it is recognized as one of the country's main attraction as indicated by the quantity and originality of its use. However, the introduction of the tile in Portugal took place with the first importations from Sevilla between the end of the century XV to mid-century XVI, when the first national productions happened.

With the Portuguese and Castilian territorial expansion, and consequent settlement, the social, cultural and lifestyles models of the continental territories of the Iberian Peninsula were reproduced, and an infinite number of objects were sent to these places, including the *Mudejar* tiles and baptismal fonts.

From the diffusion point of view, several aspects were taken to account, particularly the exotic and commercial singularity of the ceramics, but also the different contexts in which they subsist, conducting a brief technological and expository approach to the situation in the Macaronesian archipelagos and also the New World or other continental locations.

The main resource was direct observation in loco, but it was not easy to have means to cover a wide area, we resorting to the methodology of documentary analysis, in which we considered appropriate the opinions of some investigators and some reports of Archaeological excavations that have helped us to prove the frequent circulation of these products.

**Keywords:** Mudejar tiles; Diffusion; European Expansion of the Modern Era; Ceramic baptismal fonts.

## Abreviaturas

**AAVV** – Autores variados;

**ARCHAIS** – Associação de Arqueologia e Defesa do Património da Madeira;

*Apud.* – Citado por;

**Cap.** – Capítulo;

**Cat. Exp.** – Catálogo de Exposição;

**Cfr.** – Confira também em;

**CEAM** – Centro de Estudos de Arqueologia Moderna e Contemporânea;

**CEHA** – Centro de Estudos de História do Atlântico;

**CHAM** – Centro de História Além-Mar;

**DRAC** – Direção Regional dos Assuntos Culturais;

**DRC** – Direção Regional da Cultura;

**ed.** – Edição;

*et al* – Entre outros;

**Fig.** – Figura;

**IAP** – Instituto de Arqueologia e Paleociências;

**in** – Dentro de;

*ibidem* – Na mesma obra;

*idem* – O mesmo autor;

**LG** – Lígia Gonçalves;

**Ob. Cit.** – Obra citada;

**p./pp.** – Página/Páginas;

**Séc.** – Século;

**SRTC** – Secretaria Regional do Turismo e Cultura;

**s. a.** – Sem autor;

**s. d.** – Sem data;

**s. l.** – Sem local;

**s. p.** – Sem paginação;

**Vol./Vols.** – Volume/Volumes;

**Vide** – Verificar em.

## Índice

<b>Agradecimentos.....</b>	<b>IV</b>
<b>Resumo .....</b>	<b>VI</b>
<b>Abstract .....</b>	<b>VII</b>
<b>Abreviaturas .....</b>	<b>VIII</b>
<b>Capítulo I - Introdução .....</b>	<b>3</b>
1. 1. Objetivos.....	3
1. 2. Estado da arte.....	4
1. 3. Metodologia e condições do trabalho .....	8
1. 4. Enquadramento .....	11
<b>Capítulo II – Carácter e evolução tecnológica .....</b>	<b>17</b>
2. 1. Breve abordagem à origem terminológica do vocábulo <i>azulejo</i> .....	17
2. 2. Definição morfológica do azulejo .....	19
2. 3. Inovação estética: métodos e tipos de aplicação .....	21
2. 3. 1. Considerações gerais sobre a técnica de corda seca usada na louça islâmica e a sua influência no azulejo .....	23
2. 3. 2. A utilização da corda seca na azulejaria e a fase de transição para a técnica de aresta .....	26
2. 3. 3. A técnica de aresta e o seu carácter industrializado.....	30
2. 3. 4. Algumas produções exclusivas.....	33
2. 3. 5. Variedades tecnológicas e funcionalidades .....	35
2. 3. 6. Outros aspetos analisados <i>in situ</i> .....	39
2. 4. Centros produtores de cerâmica de tipologia mudéjar .....	41
2. 4. 1. Algumas observações e opiniões sobre as prováveis produções de azulejos do tipo hispano-árabe em Portugal .....	43

<b>Capítulo III - Circunstâncias que impulsionaram a produção e a comercialização de azulejos e outras cerâmicas mudéjares .....</b>	<b>48</b>
3. 1. A difusão no território continental europeu realçando as encomendas portuguesas ....	48
3. 1. 1. Disseminação em meios de província.....	53
3. 2. Modelos localizados noutras regiões continentais .....	54
3. 3. Irradiação no Novo Mundo.....	56
3. 4. Circulação na Macaronésia com especial destaque para a Ilha da Madeira.....	61
<b>Capítulo IV - Estudos de caso.....</b>	<b>68</b>
4. 1. O espólio azulejar do Convento de Santa Clara do Funchal - análise de um exemplar paradigmático .....	68
4. 2. A propósito da difusão de azulejos: o gosto generalizado pela ornamentação de frontais de altar .....	80
4. 3. As pias batismais de cerâmica mudéjar e a sua associação com a expansão para além do espaço continental europeu.....	87
4. 3. 1. As pias batismais preservadas no continente espanhol.....	94
4. 3. 2. A abundância de pias batismais mudéjares no Arquipélago das Canárias.....	98
4. 3. 3. A exótica pia batismal da Igreja da Ponta do Sol na Ilha da Madeira .....	103
<b>Capítulo V - Considerações finais.....</b>	<b>109</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>115</b>
<b>Glossário.....</b>	<b>129</b>
<b>Imagens .....</b>	<b>147</b>

## Capítulo I - Introdução

### 1. 1. Objetivos

Tendo em consideração que são ainda insuficientes os estudos sistemáticos e divulgação no que diz respeito à cerâmica *mudéjar*, com especial relevância para o estudo da azulejaria hispano-árabe, achamos apropriado desenvolver uma investigação focalizada em conteúdos pouco referidos e analisados, contribuindo para o aperfeiçoamento e complemento histórico e tecnológico, nesta matéria. Poder-se-ia estranhar que nesta dissertação se apresentassem apenas análises relativas aos grandes conjuntos azulejares, mas que antes se colocaram num polo oposto ao cerne da investigação.

Como objetivo genérico, pretendemos correlacionar as pesquisas bibliográficas existentes juntamente com as observações diretas e análises macroscópicas recolhidas, nos mais variados espaços e regiões, assim como, os paralelos tipológicos, formais e decorativos *in situ* ou procedentes de contextos arqueológicos/cronológicos de época similar.

Face ao exposto, no presente trabalho, não se tratou de propor ou discutir critérios estéticos, pois, estas utilizações são muito simples para que se tornem relevantes nessa área, nem tão pouco se pretendeu interferir com as opiniões já desenvolvidas. Tratou-se, sobretudo, analisar um fenómeno sociológico e integrável na chamada *cultura material* e inserida nos *Estudos Regionais e Locais*. Estas considerações são também extensíveis a outros aspetos da cerâmica *mudéjar* que acabou por ficar praticamente esquecida e, na verdade, apenas a atividade arqueológica veio a revelar a temática que primacialmente se irá abordar.

Refletir e indagar sobre a difusão destes produtos, foi o objetivo primordial deste trabalho, e em grande medida, detetáveis no âmbito de investigações e divulgação de achados arqueológicos e que não são dissociáveis das próprias particularidades da Expansão, ou seja, dos territórios ocupados pela força, tendo sido imensamente relevantes, como objetos dotados de características estéticas que prestigiavam as edificações construídas “na hora” e que dificilmente encontrariam outros elementos que

lhes conferiam o prestígio social, correspondendo ao entusiasmo pela novidade das ilhas e continentes recentemente povoados ou ao gosto requintado dos povoadores ibéricos.

Logicamente, serão analisados nesta dissertação, o caráter exótico, comercial e os diferentes contextos em que subsistem, através de uma breve abordagem tecnológica e expositiva da disseminação em territórios continentais diversos, nos arquipélagos da Macaronésia e do Novo Mundo, mas serão apreciados com principal incidência o seu impacto na Ilha da Madeira, até porque, sem qualquer pretensiosismo, se julga tratar de um património regional ainda pouco trabalhado. Neste sentido, ressaltaremos alguns exemplares de procedência arqueológica, assim como, os modelos musealizados e os conjuntos conservados *in situ* que se consideram extremamente importantes para o estudo da circulação da cerâmica *mudéjar*, em contexto regional e local.

Os casos de estudo apresentados consideram-se extremamente pertinentes visto que constituem uma mais-valia na investigação sobre a disseminação da cerâmica hispano-árabe ou *mudéjar*. Começamos por analisar os pavimentos do Coro alto e baixo do Convento de Santa Clara do Funchal e um azulejo destacado desse acervo com uma característica paradigmática e que originou algumas reflexões. De seguida, uma análise sobre a decoração azulejar em frontais de altar e a sua generalização, e ainda, incluído na tipologia da cerâmica *mudéjar*, analisaremos a circulação das pias batismais de cerâmica vidrada e a sua associação com a expansão para além do espaço continental europeu, com destaque para a pia batismal da igreja matriz da Ponta do Sol.

Apesar de não ter sido fácil dispor de meios para cobrir uma tão vasta área geográfica, dentro dos possíveis, por razões de espaço e de características do trabalho, tentamos oferecer um mapeamento dos diferentes intervenientes responsáveis pelas importações e exportações, baseadas na observação direta e análise documental, na qual consideramos as opiniões de investigadores ou a divulgação de achados arqueológicos, numa reflexão de âmbito geral, que se considera inédita sobre a circulação destes materiais.

## **1. 2. Estado da arte**

O estado da arte e a investigação fundamentada na consulta de documentação foi uma parte significativa na estruturação do presente trabalho, consistindo num auxílio ao desenvolvimento dos novos postulados, conceitos e paradigmas. Em termos

bibliográficos, verificámos a existência de trabalhos relevantes virados para o estudo dos grandes conjuntos azulejares, da cerâmica de importação e alguns trabalhos respetivos aos centros produtores, mas com conteúdos muito generalizados. Além disso, observamos que os conhecimentos ultimamente divulgados sobre a azulejaria *mudéjar*, quase sempre se apresentam como enquadramento para o estudo de períodos e estilos seguintes realizados com a técnica da majólica.

Embora o tema sobre o qual se insere a pesquisa (circulação e propagação de azulejos e pias batismais *mudéjares*) sejam raros, foi possível recolher alguma informação documentada, sobretudo em publicações periódicas ou revistas culturais que noticiaram achados arqueológicos, recordando-se que a Arqueologia é neste momento uma referência excecional para este tipo de trabalho, pois, mostra muito especialmente, não só o que se utilizava, como aquilo que se consumia, passava de moda ou se inutilizava. Pela extensão de elementos fotográficos reunidos e analisados, optamos apenas por realçar alguns exemplares, visto não ser possível, em pouquíssimas páginas, expor o inventário na totalidade.

Consultámos as edições de publicações de investigadores, tanto nacionais como internacionais, que abordaram o tema e que serviram de apoio ao presente trabalho, nomeadamente, a vastíssima e importante obra de José Gestoso y Pérez, um investigador Andaluz que descreveu a cerâmica sevilhana, as olarias e inventariou os artesãos e ceramistas que trabalharam no arrabalde de Triana e noutros centros produtores. Devido à globalidade deste autor, existe uma extensa coleção de artigos e livros com reflexões desenvolvidas e baseadas nas suas obras. Por outro lado, o investigador Alfonso Pleguezuelo Hernández, o mais mediático e atual historiador de cerâmica espanhola, também tem publicado estudos interessantes sobre esta matéria.

Importa também realçar os autores portugueses e respetivas obras de referência que se revelaram indispensáveis durante a primeira fase de pesquisa. No caso da Madeira, Açores e continente português, destaca-se o trabalho de Santos Simões, como o investigador com mais trabalhos publicados sobre esta tipologia, nomeadamente, a “*Azulejaria Portuguesa nos Açores e na Madeira*” onde aponta os conjuntos mais prestigiados. Não podemos ignorar, também José Meco e Rui Trindade, que têm dado o seu contributo na história da azulejaria em território nacional. Inclusivamente, este último autor, foi o primeiro a questionar sobre as prováveis manufaturas do tipo hispano-árabe em olarias no nosso país, com base na documentação e em recolhas arqueológicas recentes, na qual, também, nos suscitou um especial interesse em aprofundar o tema.

Relativamente aos artefactos de procedência arqueológica em territórios insulares da Macaronésia, são interessantes os estudos de Elena Sosa Suárez, sobre o Arquipélago das Canárias, por exemplo, o texto intitulado “*Consideraciones sobre los inicios de la producción de la técnica de arista através de los azulejos recuperados en algunas islas atlánticas*” (Sosa Suárez, 2010); Dos Açores, o trabalho de Mário Moura designado “*Cacos falantes, A azulejaria de corda seca e de aresta das terras do ex-mosteiro de Jesus da Ribeira Grande*” (Moura, 1998) que foi interessante por descrever os azulejos associados à investigação arqueológica, servindo de ponto de partida para o estudo deste tipo de azulejaria nesse arquipélago; Sobre o Arquipélago de Cabo Verde, o trabalho de Konstantin Alexander Richter intitulado “*The historic religious building of Ribeira Grande, Implementation of Christian models in the early colonies, 15th till 17th century, on the example of Cape Verde Islands*” (Richter, 2008) dá conta de fragmentos de igual proveniência; No caso da Ilha da Madeira, foram fundamentais os trabalhos de Élvio Sousa, entre os quais, “*Ilhas de Arqueologia. O Quotidiano e a Civilização material na Madeira e nos Açores*” (Sousa, 2012), entre outros estudos, que foram marcantes para as primeiras interpretações sobre esta matéria, originando alguns ensaios preliminares, como: “*Azulejos hispano-árabe descobertos em escavações arqueológicas na Região Autónoma da Madeira. Análise e reflexão tecnológica*” (Gonçalves, 2007) ou o texto “*Azulejos e cerâmicas hispano-árabes na Região Autónoma da Madeira a partir de investigações arqueológicas*” (*idem*, 2017).

Quanto à circulação de azulejos para fora do território continental europeu foi extremamente importante a investigação de Kathleen Deagan em particular o estudo “*Artifacts of the Spain Colonies of Florida and the Caribbean 1500 – 1800*” (Deagan, 1987) que relata a circulação de mercadorias nas embarcações para o Novo Mundo.

Embora estas e outras apreciações tenham contribuído para o aprimoramento da investigação, foi sem dúvida, muitíssimo revelador a pesquisa de campo, permitindo realizar uma parte da coleta de dados *in loco*, preestabelecendo os objetivos principais e métodos propostos.

Consideramos que foi através das características e funções altamente decorativas e utilitárias que os azulejos hispano-árabes passaram a ser especialmente ambicionados para o revestimento arquitetónico e solicitados para vários espaços, alguns documentados e outros detetados apenas no âmbito da Arqueologia. Neste sentido, o achado arqueológico mais relevante do ponto de vista do estudo da azulejaria hispano-árabe em zona portuguesa foi o conjunto, ainda *in situ*, no Convento de Santa Clara-a-Velha de

Coimbra, tanto na igreja como no claustro, e que foram destapados mediante a necessidade de resgate das ruínas enterradas sob o solo arenoso do Mondego. Encontrados na fase final de investigação, entre valiosos objetos e estruturas arquitetónicas de inestimável memória histórica, “juntam-se milhares de azulejos enquadráveis em cerca de uma centena e meia de padrões” (Macedo, 2003:17-23) integrando-se numa das trinta construções onde foram encontrados produtos dessa tipologia e de origem sevilhana no distrito de Coimbra (Goulão, 1986: 153).

O segundo e mais marcante, foi a descoberta de azulejos num forno de tipologia islâmica, localizado em Santo António da Charneca que abriu a possibilidade para prováveis azulejos com características *mudéjares* semelhantes às manufaturas sevilhanas, mas em território português. Sobre esta ocorrência, foi realizado um recente estudo baseado em análises químicas de pastas e vidrados, mas que não revelou, até ao momento, dados concretos.

Ao nível museológico os dois museus portugueses dedicados à azulejaria portuguesa e estrangeira, exibem significativas coleções azulejares desta tipologia. A Casa-Museu Frederico de Freitas, no Funchal e o Museu Nacional do Azulejo, em Lisboa, dão relevância aos azulejos deste período com sentido pedagógico<sup>1</sup>. Mais recentemente, também na Câmara Municipal de Lisboa, têm levado a cabo, interessantes trabalhos de prospeção nesta área, resultando um importante espólio azulejar exibido no Castelo de São Jorge.

Em referência ao território espanhol, chamou-nos a atenção a afirmação do mais mediático historiador da azulejaria espanhola quando afirmou que “dos 25 museus de cerâmica que existem na Península Ibérica, nenhum se encontra em Andaluzia (...) e quase nenhum museu espanhol dispõe de uma sala dedicada à louça e azulejos sevilhanos” (Pleguezuelo H., 2011: 19) e, de facto, presenciámos que, com exceção do recente Centro de Cerâmica de Triana, todas as exposições (Museu de Artes e Costumes Populares de Sevilha e Museu Arqueológico de Sevilha) revelam informações básicas, com pouquíssimos exemplares de azulejos sevilhanos, desde a época muçulmana, mas que servem apenas de breve enquadramento à restante cerâmica iniciada pelo ceramista italiano Francisco Niculoso. Um pouco por toda a região espanhola, foi possível observar *in loco* estas cerâmicas de revestimento que raramente apresentam vestígios de

---

<sup>1</sup> Apesar da falta de sentido pedagógico não podemos deixar de referir o espólio azulejar no Jardim Tropical Monte Palace da Fundação Berardo, na Madeira, ostentando um variado conjunto, embora sem indicação de proveniência, merece igual relevância.

intervenções de Conservação e Restauro, como sucede em Portugal, a área onde se constata uma excecional variedade.

As exposições normalmente compreendem uma cronologia desde o séc. XIII ao XXI, com peças fabricadas em Triana, localidade que desde muito cedo implementou o centro cerâmico mais importante da Península Ibérica, reforçando-se também outros centros produtores, particularmente Valência e Toledo. Evidenciam exemplares representativos das principais criações sevilhanas, exibindo diversas variantes tanto na técnica de *corda seca*, como de aresta, algumas raras e exclusivas, entre outras louças utilitárias e eclesiásticas, como as pias batismais vidradas, que também foram incluídas nesta dissertação.

### 1. 3. Metodologia e condições do trabalho



**Fig. 1.** Levantamento gráfico e fotográfico dos azulejos das Casas Reales em Santo Domingo da República Dominicana (foto: LG).

A primeira fase do trabalho assentou numa análise direta e recolha fotográfica, inicialmente de um modo informal e pessoal, na qual originou algumas observações e pesquisas bibliográficas e a partir daí surgiu a disposição em aprofundar a investigação.

Analisando a documentação efetiva sobre a azulejaria e cerâmica *mudéjar*, apercebemo-nos que o interesse dos historiadores, normalmente, consiste em focar os grandes e notáveis conjuntos e, ocasionalmente, parecem ignorar os pequenos painéis e os modelos isolados. Por outro lado, observámos a falta de intercâmbio entre os dados descritos por Historiadores de Arte e as informações registadas pelos Arqueólogos, no entanto, salientamos que esse aspeto não se verifica apenas no nosso país.

Tendo em conta que uma pesquisa deve apresentar interesses, para além do próprio investigador, devendo colaborar com “contributos teóricos” que possam ser disseminados no seio académico e, sobretudo, gerar algum impacto e debate, surgiu o projeto que culminou na presente dissertação de mestrado em Estudos Regionais e Locais.

As pesquisas de campo, continuaram a ser imprescindíveis para a concretização dos propósitos revelados. Relativamente aos templos católicos, sabemos que é cada vez mais difícil encontrá-los abertos, particularmente os que estão localizados em pequenas vilas ou aldeias e que só abrem em circunstâncias especiais. Ocasionalmente, em alternativa, só através de contactos de “venda” em “venda”, para descobrir a pessoa certa para abrir a porta da igreja, constituiu a única solução. Dependendo da boa vontade, e por vezes, com alguma desconfiança, foi possível visitar e analisar o espólio existente.

Mesmo com acesso ao interior do templo ou das edificações associadas, os azulejos nem sempre estão visitáveis ou acessíveis, como ocorreu no caso da igreja de Ferreira de Aves onde só foi permitido sondar rapidamente e fotografa-los por detrás de um painel de madeira que os tapava, através de um breve afastamento da tábua, o que não aconteceu noutra espaço similar, situado na Igreja de Santo Domingo em Santa Maria de La Palma, nas Canárias.

No caso de espólios musealizados como no convento da Nossa Senhora da Conceição de Beja, não nos foi permitido fotografar como pretendido apesar de se ter informado da realização de um trabalho académico visando a valorização e divulgação desse espaço. Embora com péssima luminosidade e preocupante mau estado de conservação da Sala do Capítulo, foi-nos possível tirar alguns apontamentos gerais.

Quanto à Região Autónoma da Madeira foi extremamente importante a identificação dos objetos recolhidos em trabalhos arqueológicos, assim como, dos exemplares conservados *in situ*, destacando-se os singulares pavimentos dos Coros do Convento de Santa Clara do Funchal, dos quais se desconhece documentação, encomendadores e a exata origem ou local de produção dos mesmos.

Na sequência da descoberta dos vestígios arqueológicos de Santo António da Charneca, que levantaram diversas questões sobre as possíveis produções portuguesas de azulejos do tipo *mudéjar*, sucedeu durante o período de investigação e a comunicação com instituições internacionais e nacionais, o interesse pelo apoio da parte do Departamento Químico da Universidade do Minho para a realização da análise química as pastas e vidrados dos azulejos de aresta monocromáticos do Convento de Santa Clara do Funchal, na qual ainda suscitam dúvidas quanto à sua origem. Contudo, apesar dos esforços, não foi possível reunir as amostras solicitadas pelo laboratório, tendo ficado em aberto para futuras investigações, na certeza de que esse estudo contribuirá para a valorização do conjunto azulejar do convento madeirense, pois, permitirá obter novos e interessantes dados.

Levando em consideração a assumida orientação pretendida para este trabalho, correspondendo à sua inserção nos estudos regionais e locais, apenas se poderia dar por completa a investigação, caso fosse possível circular por todas as vilas e aldeias de uma extensa área incluindo o território continental espanhol e português, os arquipélagos da Madeira, Açores, Canárias, Cabo Verde e do Novo Mundo e restantes áreas, sendo por demais evidente que esse objetivo não seria minimamente realista.

Todavia, sempre que foi possível, optámos por confirmar a localização de conjuntos, através de deslocações e observação direta, inventariando e fotografando as diferentes técnicas, padrões, suportes, dimensões, tipologias, entre outros, a fim de tirar as conclusões com o possível rigor científico. Realçamos que muitos registos aqui apontados, foram encontrados ocasionalmente, como aconteceu com as pias batismais detetadas nas Canárias. De notar ainda que foi imprescindível a ida aos centros cerâmicos, particularmente Sevilha e Toledo, onde conseguimos diagnosticar alguns aspetos tecnológicos e expositivos, alguns dos quais, pouco ou nada referidos em publicações.

É claro que essas incursões em sítios totalmente à margem do conhecimento tradicional acabaram por ser relevantes ao fornecer relevantes dados, como o de Ferreira de Aves ou alguns sítios arqueológicos de Santo Domingo da República Dominicana e Cuba ou das Canárias para os quais não encontramos nenhum documento.

Ao nível da historiografia referente aos Arquipélagos dos Açores e da Madeira, também não são frequentes os trabalhos respeitantes à época que especialmente nos interessa e que abordem este tipo de cerâmica, tanto mais, quando se fala da arte dos séc. XV e XVI, praticamente se referem às importações da Flandres, existindo apenas alguns

ensaios em periódicos regionais sobre importações sevillhanas, justificando-se assim a análise nesta dissertação.

#### 1. 4. Enquadramento

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

Recorde-se que Castela e Aragão foram dois reinos cristãos que se uniram através do casamento, em 1469, da rainha Isabel I de Castela com o rei Fernando II de Aragão, o que levou ao posterior surgimento do Reino de Espanha, sendo que o termo *Espanha* passou a ser utilizado nesse sentido, enquanto, até essa data e, inclusivamente, ainda ao longo do séc. XVI, designava qualquer parte da Península Ibérica.

As condições de estabilidade criadas nos territórios conquistados levaram a que os muçulmanos fossem aceites e tolerados na maioria da extensão hispânica controlada pelos reinos cristãos, permitindo contactos culturais entre os seguidores das duas religiões. Por conseguinte, a Península Ibérica continuou a ser marcada pela forte influência da cultura árabe.

A terminologia *mudéjar* encontra-se em textos castelhanos do séc. XIV, mas só na centúria seguinte é que foi definitivamente divulgada. O vocábulo procede do árabe *mudaggan* que significa tributário, submetido ou domesticado e, foi o termo usado para designar os muçulmanos que permaneceram em áreas conquistadas pelos cristãos e viveram sob o seu domínio político e administrativo. Ou seja, *Mudéjar* ou *mudéjares* foram os muçulmanos que continuaram a residir na Península Ibérica, durante o processo de avanço dos reinos cristãos para o sul, aos quais lhes foi permitido conservar pontualmente a sua religião, os seus costumes, bens, ofícios, idioma e *status* jurídico próprio, mediante o pagamento de um imposto, chegando a instituir, de modo geral, uma minoria notável pelo seu labor respeitado pelos cristãos, mas com fidelidade à fé islâmica

herdada dos seus antepassados (Dias, 1979: 22; García-Pardo, 2009: 458; Lemaître, 1999: 192 - 193).

No final do séc. XV, os *mudéjares* sofreram o primeiro grande revés ao serem obrigados a converter-se ao cristianismo para poderem permanecer em Castela passando, nesse caso, a denominarem-se *mouriscos*. Assim sendo, os *mouriscos* foram os descendentes da população de religião muçulmana convertida ao cristianismo, ou seja, os muçulmanos batizados sob ordens dos Reis Católicos, após 14 de fevereiro de 1502 (García-Pardo, 2009: 458). Em Portugal, a conversão ao cristianismo foi assimilada pelas minorias - mouros e judeus - passando a designar-se de *cristãos-novos* e não *mouriscos* como sucedeu em Espanha. Porém, este vocábulo, entretanto, acabou por ser adaptado no nosso país por influência castelhana e, depois, espanhola, desenrolando-se em consequência da Expansão Portuguesa do séc. XVI, como foi proferido por Maria Barros e José Tavim quando expõem que:

“a análise do material inquisitório revela que em Portugal os muçulmanos convertidos ao Cristianismo e que tomam a designação de mouriscos são, sobretudo uma população ‘nova’, que chegou ao reino no decurso da Expansão Portuguesa do séc. XVI, sendo na maioria uma consequência desta. Tratava-se frequentemente de população escrava, que por vezes era alforriada, originária do Norte de África, mas também da Índia e da Turquia, apanhada no mar ou cativada em terra, no decurso dos confrontos dos Portugueses” (Barros e Tavim, 2008: 4).

Relativamente à arte, José Custódio chama a atenção que só em 1859 e, pela primeira vez, a terminologia *arte mudéjar*<sup>2</sup> passou a ser utilizada, porquanto, antes dessa data, denominava-se *arte dos mouros* ou *arte dos mouriscos*, considerada apenas um apêndice da arte hispânica, resultado da permanência dos muçulmanos nesta área geográfica e, nesse sentido, admite que “só no início do séc. XX passou a entender-se o *mudéjar* como a persistência da estética hispano-muçulmana da arte peninsular, mesmo que fosse praticada por mouros, judeus ou cristãos” (Silva, 2004: 6). Para além da palavra *mudéjar*, é frequentemente empregue a designação *hispano-mourisco*, uma nomenclatura que aparece referida no *Guia de Inventário de Azulejo in situ* (AAVV, 2014: 25), contudo, consideramos esta terminologia aparentemente redundante, uma vez que o termo *mourisco*, em si mesmo, já se reporta a fenómenos próprios da Península Ibérica. Neste

---

<sup>2</sup> José Custódio Vieira da Silva refere em *O Tardo-gótico em Portugal, a arquitectura do Alentejo*, que o termo *mudéjar* foi utilizado pela primeira vez por D. José Amador de los Rios, em 19 de Junho de 1859, no *Discurso de Ingresso en la Real Academia de San Fernando* (Silva, 1989: 18).

seguimento, as terminologias que propomos serem mais adequadas para qualificar a arte desse período cronológico e que consideramos mais adaptadas às características sociais da época são: *mudéjar*, *hispano-muçulmana* ou a definição mais tradicional, *hispano-árabe*. O termo *mudéjar* é também utilizado pelos historiadores espanhóis.

Na essência, a arte *mudéjar* manifestou um carácter muito próprio e popular, elaborado pelo *alarife* ou *alvanel*<sup>3</sup>. Na verdade, esta apenas sobreviveu pela funcionalidade e pela tradição, derivando da atividade artística desses muçulmanos que viveram em território cristão na Península Ibérica. Estes criaram e incorporaram as influências do estilo islâmico ou ibero-muçulmano, particularmente os ornamentos com formas geométricas e abstratas, com materiais simples e baratos, tais como, a madeira, o tijolo, o gesso e o barro vidrado, considerando que foi uma arte de alvenaria com objetivo de implementar obras atrativas, através dos efeitos da cor, luz e riqueza decorativa.

Após o processo da reconquista e expulsão dos mouros, as terras e as indústrias ficaram sem mão-de-obra, situação que está bem ilustrada na expressão popular “quem não tem mouro, não tem ouro”, mas, pouco a pouco, através do trabalho dos *mudéjares*, Espanha resplandece (ainda hoje) nas artes decorativas das suas cidades, assim como, no comércio, contrastando com outro tipo de desenvolvimento em curso, na restante área europeia.

O investigador Pedro Dias, realizou um trabalho que abriu caminho a estudos posteriores sobre o mudejarismo Português descrevendo que, o verdadeiro *estilo mudéjar* teve início, no território atual de Espanha em quatro focos principais: “o primeiro, na zona de Toledo; o segundo, a região Castelo-Leonesa, sobretudo nas povoações de Sahagún, Arévalo e Cuellar; o terceiro, Aragão, onde se evidencia Teruel com as suas típicas torres de ladrilho; e por último a Andaluzia, sobretudo em Lebrija e Sevilha” (Dias, 1979: 12) e, relativamente à zona portuguesa, o mesmo autor salienta:

“Por importação castelhana o *mudéjar* se transformou numa moda, e na segunda década do séc. XVI, Sintra e Évora deveriam ter um aspeto curioso, com uma mistura de formas hispano-árabe, obras de claro carácter Gótico, ao Renascimento. No fundo, como em Sevilha e Granada (...). O emprego constante do azulejo sevilhano é, a em nosso parecer, um exemplo dessa característica, de querer fazer à maneira de outro lugar e não a sua” (Dias, 1995:188).

---

<sup>3</sup> Vide glossário: Alvanel.

A grande maioria das cerâmicas *mudéjares* foram realizadas em Manises, Toledo, Granada e Teruel, mas foi sobretudo em Sevilha, onde se concentraram muitas fábricas e comércio das mesmas, sobretudo entre o último quartel do séc. XV à primeira metade do séc. XVI. Durante esse período, a manufatura de azulejos apresentou uma evolução tecnológica face ao crescente consumo e encomendas, compreendendo uma variedade ornamental e tecnológica, realizados consoante a finalidade, ou seja, para tetos, pavimentos, paredes, escadarias, frontais de altar, entre outros.

Ao contrário do que sucedeu a partir do séc. XVI, os azulejos poucas vezes foram usados para cobrir grandes superfícies parietais na totalidade e são esses prestigiados, impactantes e raros revestimentos, que são objeto de estudo da História da Arte compondo a nossa visão contemporânea quanto aos azulejos *mudéjares*. Mas, ao lado da exibição de grandes conjuntos, existe um outro mundo, quase oculto aos nossos olhos e que corresponde a aplicações menos exibicionistas, passando despercebidas por corresponderem a escassos números de azulejos. Em alguns casos, tiveram origem em reaproveitamentos de edifícios próximos ou já extintos, mas que, só por si “enobrecem” os pequenos templos ou as construções rurais. Estes azulejos isolados foram amplamente utilizados, sobretudo, em meios mais modestos e rurais e, por vezes, constituem os únicos elementos enriquecedores do contexto arquitetural em que se encontram.

No contexto da expansão territorial os colonizadores, não apenas, transportaram objetos do quotidiano ou peças para empregar nas novas construções, mas também levaram consigo os artesãos *mudéjares* para a elaboração dessas primeiras edificações e, é por isso, que na maioria dos territórios do *Novo Mundo* (ou *Nova Espanha*) ou nas antigas colónias portuguesas, ainda encontramos o estilo *mudéjar* ou artefactos de influência islâmica e ao gosto europeu do séc. XVI. O estilo *mudéjar* americano, por um lado, reflete as características construtivas usadas em igrejas e mosteiros da Península Ibérica e, de outro modo, assume um estilo arquitetónico adaptado à tradição nativa e ao meio envolvente, ou seja, compôs uma mistura de dois estilos, tendo como exemplo, nas casas coloniais conservadas em Santiago de Cuba e em Havana.

Nesta área geográfica hispano-americana, foram os trabalhos de carpintaria que mais se sobressaíram na arquitetura da expansão, devido à qualidade da matéria-prima, e que permitiram traçar diversos tetos de *alfarge*<sup>4</sup>, como na Igreja da Nossa Senhora de

---

<sup>4</sup> Ainda sobre esta tipologia decorativa Cfr.: *El Mudéjar Iberoamericano, del Islam al Nuevo Mundo* (AAVV, 1995); *Os Tectos de Alfarge da Madeira. Século XVI: As Relações da Madeira com a Arte Islâmica* (Carita, 1989: 171 - 180); *La Architetura Mudéjar en Canárias* (Fraga González, 1980), et al.

Carmen, em Santiago de Cuba ou na Igreja de Santo Cristo da Boa Viagem, em Havana, ou ainda os tetos de edifícios conservados no México: na Igreja dos Jesuítas, Igreja de la Merced e Igreja de São Francisco<sup>5</sup>, à semelhança de muitos tetos conhecidos em edificações espanholas, e com paralelos conservados na Ilha da Madeira.

Verificou-se que os produtos de elevado prestígio social e de relevante custo e qualidades estéticas encontraram grande aceitação a níveis regionais e locais, mas manifestamente mais modestos em todos os aspetos, sendo por demais evidente nestes casos, que a sua utilização foi feita de modo quase marginal, com drásticas limitações, por vezes, reduzidas a uma impercetível amostragem e com peças desencontradas. Esse fenómeno foi testemunhado não apenas em território português, como em diversas localidades, sobretudo fora da área continental europeia, merecendo um particular destaque nesta dissertação.

Foi perfeitamente natural que o mecanismo empregue neste tipo de cerâmica, na visão dos europeus, tivesse sido considerado uma proeza tecnológica e, como tal, beneficiou de muito razoável prestígio na própria Itália, ainda que fosse mais realçada essa característica em zonas muito afastadas da Europa de então. Por isso, quando Gaspar Frutuoso se refere ao Funchal sobreleva “um formoso coruchéu de azulejo, que, quando lhe dá o raio do Sol, parecem prata e ouro” (Frutuoso, 1979: 113) sendo uma evidente particularidade das ilhas da Macaronésia.

O espetacular resultado visual das grandes utilizações, tem vindo a ser relegado para um papel secundário ou levado ao esquecimento o cariz inverso, mas um maior cuidado na investigação, veio demonstrar claramente que, num âmbito geográfico muito amplo, foram extensamente apreciados, traduzindo algo que sob um ponto de vista eminentemente caricatural, poderia ser denominado como *democratização da cultura*.

A facilidade de manufatura, dimensões e peso, tornaram as suas produções aptas a serem usadas como lastro das embarcações e, deste modo, foram transportados para as terras coloniais recém-chegadas, acompanhando particularmente a primeira fase da Expansão Portuguesa e Castelhana. É claro que, foi a raiz do descobrimento do Novo Mundo, que impulsionou uma verdadeira revolução técnica, artística e comercial sobretudo de cerâmica, animada pela expectativa de um próspero comércio fluvial e marítimo. Em contrapartida, no caso português, os encomendadores foram determinantes

---

<sup>5</sup> Cfr: *Las primeras construcciones y la definición del mudéjar en Nueva España* (Guzmán, 1995: 199 - 219).

na disseminação do gosto orientalizante, como testemunham as encomendas do rei D. Manuel para Sintra, do Bispo D. Jorge de Almeida, Coimbra ou D. Brites para o convento de Beja e ainda para a Quinta da Bacalhoa.

De certa forma, definir as condições concretas do quotidiano da Expansão nos Arquipélagos da Madeira e das Canárias pode ser visto em associação com a difusão das cerâmicas *mudéjares* que ganharam especial importância em territórios castelhanos, dotadas de forte ligação à temática ornamental muçulmana e que, também, foram extremamente generalizadas na Macaronésia e a exemplo dessas cerâmicas, são as louças de *corda seca* ou as pias batismais em barro vidrado, também consumidas na América e, em grande número, nos Arquipélagos das Canárias e na Ilha da Madeira.

## Capítulo II – Carácter e evolução tecnológica

### 2. 1. Breve abordagem à origem terminológica do vocábulo *azulejo*

A primeira referência ao material cerâmico destinado a ornamentar superfícies arquitetónicas, remonta aos *alicatados* usados, sobretudo, em paredes, mas também, em pavimentos. Posteriormente, esta tipologia de revestimento acabou por influenciar a execução de placas cerâmicas quadradas, que hoje conhecemos como azulejo. Hoje em dia, ainda se produzem *alicatados* em Marrocos com a denominação de *Zillig*, termo aproximado à palavra adotada pelo geólogo árabe IbnSaid e citado por Alfonso Pleguezuelo<sup>6</sup> que utiliza a palavra *zalaiyi* para definir os mosaicos Andaluces.

Grande parte dos estudiosos que se debruçaram sobre este tema, tentaram de alguma forma, apresentar uma raiz e origem etimológica do azulejo, de modo a apurar a paternidade destes objetos. Quando se recorre a diferentes dicionários etimológicos e às variadas publicações de autores nacionais e estrangeiros, testificámos uma disparidade de opiniões, teorias e explicações para definir a origem do termo *azulejo*.

É comum verificar nas descrições etimológicas que o substantivo *azulejo* teria origem na Pérsia, de raiz mesopotâmica, com analogia ao adjetivo *azul* descrita como “uma pedra semipreciosa de cor muito forte e conhecida por lápis-lazúli (*lazkward*)”. Este termo é referido devido à grande fase de manufatura azulejar na qual foi empregue, maioritariamente, a cor azul e dado à terminologia dos vocábulos *azulejar* e *azulejado*, que figuram no *Grande Dicionário da Língua Portuguesa* com o significado de “(azulejado) azulado, tornada azul” e “(azulejar) tingir, deixar ver a cor azul, tornar-se azul” (Machado, 1981: 188). Embora nem sempre o azul tenha sido o mais utilizado na decoração da azulejaria, continua a ser a definição mais referida em diversos ensaios e estudos, inclusive académicos.

É, pois, um termo de origem incerta, porventura do árabe e que foi adotada no espaço hispano-árabe e nos dialetos magrebinos sob as formas de *zulaig*, *zullaig*, derivado de *zulaigi*. Outra designação frequente para este tipo de objeto é *ladrillo fino de colores*

---

<sup>6</sup> Ob. Cit. *Manual-Guia de Técnica de los Revestimientos y Pavimentos Cerâmicos, Instituto de Tecnologia Cerâmica* (Pleguezuelo H., 1987: 9); Cfr. *Azulejo Sevillano* (Pleguezuelo H., 1989: 21).

sendo a palavra *azulejo* a mais comum na língua espanhola e portuguesa, com a variante antiga na palavra árabe *azurecho*<sup>7</sup>.

Rui Trindade, citando Corominas, refere o seguinte:

“Segundo Vignau, o azulejo é originário do Iraque, já se fabricando no séc. XIV em Espanha e na Mauritânia que o exportavam para a França. Porém, na Europa Ocidental eram já conhecidas na transição do séc. XI para o XII as placas quadradas vidradas utilizadas para revestimentos, nomeadamente de pavimentos, desconhecendo-se nessas produções quaisquer influências tecnológicas de tipologia muçulmana. Perante tal variedade de conjunturas é provável que Steiger tenha razão ao atribuir origem árabe a esta palavra que, não sendo utilizada no árabe clássico, poderá ter sido um diminutivo de *zulug* (pedra lisa), pois, o sentido da raiz da palavra *zlg*, significa deslizar (...). Para Michael Barry, a palavra *azulejo* é uma nomenclatura Ibérica que não provém da palavra azul ou azur, mas de *az-zolaydj*, derivada do marroquino *ez-zeleîdj*” (Trindade, 2007: 35).

Numa publicação datada do final do séc. XVIII, intitulada *Vestígios da Língua Árabe em Portugal* de Fr. João de Sousa (1735 - 1812), autor nascido em Damasco, de pais naturais da Índia Portuguesa, descreve o termo *azulejo* como originário do árabe: “*Azzalujo*. Espécie de ladrilho pintado e vidrado<sup>8</sup> usado entre nós, e bem conhecido. Deriva do verbo *zallaja*, ser liso, escorregadio” (*Apud ibidem*: 35).

Na introdução sobre a *Azulejaria em Portugal*, Santos Simões, considera que as evidências escritas mais antigas encontradas até hoje em Portugal onde aparece o termo *azuleijo*, são os forais manuelinos de início do séc. XVI (Simões, 1969: 41). Pedro Machado, expressando a mesma opinião, defende que “antes, no séc. XV havia a variante *Azorecho* (...). Mas *azulejo* deve ter chegado ao Português pelo castelhano. Neste tem a sua origem no *az-zullaij(u)*” (Machado, 1984: 196). Sobre o mesmo assunto, Rui Trindade, cita um manuscrito que menciona que só a partir do séc. XV é que a palavra *azulejo* começa a ser detetada na documentação portuguesa e muitas vezes ligada à palavra *ladrilho*<sup>9</sup>.

No *Dicionário da Língua Portuguesa* este vocábulo apresenta-se como “ladrilho vidrado de cores” (Machado, 1981: 188) e revela-se como diminutivo da palavra latina *later* conhecido a partir do séc. XIII em arquivos portugueses sob a forma de *ladrielo* que

<sup>7</sup> Ob. Cit.: *Dicionário Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, p. 104 (*Apud*.: Trindade, 2007: 34).

<sup>8</sup> Vide glossário: Vidrado.

<sup>9</sup> Pode ler-se: “esta cisterna (...) he toda ladrilhada com azulejos ou tijolos vidrados” - Ob. Cit.: *O Manuscrito de Valentim Fernandes*, Publicação comemorativa do duplo centenário da Fundação e Restauração de Portugal, Academia da História, Lisboa, 1940, p. 33 (*Apud*.: Trindade, 2004: 36).

tomou a forma de *ladrilho* no final do séc. XIV. No castelhano destina-se a designar o que em Português conhecemos por Tijolo (Trindade, 2007: 37).

Em síntese, verificámos dois tipos de fonemas que se confrontam na Península Ibérica, durante a Idade Média e de dois universos linguísticos tão em voga. Por um lado, os derivados do latim e, de outro modo, do árabe clássico. Observa-se nas terminologias europeias e peninsulares o vocábulo arabizante *azulejo* usado apenas na Península Ibérica, não tendo noutros países qualquer aceitação, nem absorvido pelas respetivas línguas, conservando assim, os vocábulos derivados do latim ou do germânico, nomeadamente, Glazedtile (inglês), Tegel (holandês) com exceção dos italianos, franceses e catalães, que denominam o azulejo por *Mattonelle*, *Carreaux céramique* e *Rajola* (*ibidem*: 33).

Relativamente a Portugal, José Meco explica que a palavra *azulejo* deve ter-se definido nos centros cerâmicos de Andaluzia, de origem muçulmana, onde foi adaptada à língua castelhana distinguindo-se do termo catalão e levantino equivalente, conhecido por *rajola*, e, terá sido importado juntamente com os primeiros exemplares chegados ao nosso país, nas últimas décadas do séc. XIV e, depois, no período marcado pelo elevado fluxo de arte *mudéjar* que teve início no reinado de D. Manuel I (Meco, 1993: 29).

## 2. 2. Definição morfológica do azulejo

O azulejo é uma peça de cerâmica composta por duas partes: corpo cerâmico<sup>10</sup> e vidrado<sup>11</sup>. O corpo cerâmico também designado de *chacota*<sup>12</sup>, é constituído por pastas argilosas de barro cozido, poroso e de composição variada. Um dos lados, identificado por *face nobre*, serve de base para a aplicação da decoração vitrificada através de vidrados incolores com a utilização do vulgar zarcão ou óxido de chumbo, quer ainda, esmaltes brancos e opacos conseguidos com a aplicação de óxido de estanho.

A face que não é vidrada corresponde ao lado posterior, designada de *tardoz*, que pode ser escacilhado<sup>13</sup>, que consiste na retirada de lascas realizadas com um pequeno martelo nos bordos, no lado do *tardoz*, de modo a criar irregularidades na *chacota* para facilitar a fixação dos azulejos na parede, com uma argamassa de assentamento<sup>14</sup>.

---

<sup>10</sup> Vide glossário: Corpo cerâmico.

<sup>11</sup> *idem*: Vidrado.

<sup>12</sup> *idem*: Chacota.

<sup>13</sup> *idem*: Escacilhar.

<sup>14</sup> *idem*: Argamassa de assentamento.

A chacota, após a secagem, passa pelo processo de cozedura<sup>15</sup> essencial na transformação física e química dos materiais constituintes das pastas argilosas, assim como os vidrados e esmaltes, sujeitando-se à ação de altas temperaturas, conferindo dureza e coesão física. O vidrado é um vidro opaco ou transparente, que após a fusão dos componentes, mediante calor, confere uma estrutura solidificada, impermeável e brilhante.

O azulejo pode apresentar espessura e formas variáveis (retangular, hexagonal ou de outras combinações), mas geralmente é de configuração quadrada e retangular, permitindo criar diferentes padronagens e composições decorativas simples ou complexas. É associado à subcategoria de *cerâmica de revestimento* (AAVV, 2007: 18), destinando-se à ornamentação da arquitetura, pode ser usado em superfícies interiores e exteriores, numa disposição complexa ou apenas como o único elemento enriquecedor de um espaço isolado.

As composições e os motivos ornamentais são concebidos pela repetição de uma mesma unidade - o *módulo*, que é composto por um ou vários azulejos, dispostos quer no sentido horizontal, quer no vertical, existindo pontos de ligação entre os mesmos. Tal situação confere-lhes uma especial unidade formal, sendo posteriormente, denominada por tapete cerâmico.

Os azulejos *mudéjares* ou *hispano-árabes* diferenciam-se dos restantes pela tipologia do corpo cerâmico (espessura que pode variar entre 2 cm a 2,9 cm, no máximo), tonalidade dos vidrados (branco, verde, azul, melado ou castanho e negro), temática decorativa geométrica notadamente de inspiração islâmica, gótica ou renascentista, pelas técnicas artesanais (corda seca, corda seca-fendida, relevados, aresta ou mista) ou tipos de fabrico (com ou sem introdução de moldes) e pela presença das três marcas claramente visíveis sobre a face nobre vidrada, coincidindo com pontos de vértices de um triângulo equilátero, provocadas pelas trempes<sup>16</sup>, no decurso da cozedura em fornos de tipologia islâmica.

---

<sup>15</sup> *idem*: Cozedura; Forno.

<sup>16</sup> Vide glossário: Atarifes; Marca de trempe; Trempes.

### 2. 3. Inovação estética: métodos e tipos de aplicação

Desde a antiguidade que as construções foram enriquecidas nos seus interiores com tapeçarias e outros tecidos, tanto nos abrigos dos povos sedentários como dos nômadas, tendo servido de inspiração para a criação dos revestimentos cerâmicos adotados à arquitetura.

A proibição alcorânica de exibição da figura humana contribuíram para a evolução e aperfeiçoamento dos padrões geométricos, simétricos e fitomórficos empregues nas alfombras coloridas. Segundo a ideologia muçulmana, a ilustração humana pode incentivar à idolatria tornando-a mais importantes do que representam e desse modo, as formas assumidas pela arte islâmica manifestam as doutrinas sagradas que regem a vida, a eternidade que se renova tal como o ciclo da natureza.

Estas compreendiam adornos ricamente elaborados, embora com traçados básicos desenvolvidos na vertical, horizontal ou na oblíqua. Os desenhos geométricos realizados ao gosto islâmico foram implementados a partir de polígonos regulares (círculo, triângulo, quadrado, pentágono, hexágono, heptágono, octógono) que obedeciam à lei da simetria, dando origem às ornamentações coloridas, brilhantes e abstratas como as rigorosas geometrias de *laçarias*<sup>17</sup>, que vemos transferidas para os azulejos.

Neste sentido, em meados do final do séc. XIII, pelas mãos dos almóadas<sup>18</sup>, as composições cerâmicas designadas de *alicatados* passaram a ser aplicadas com abundância em zonas Nazarí, tal como sucedeu em Sevilha *mudéjar* e, em menor escala, em Toledo (Caviró M., 1997: 296). Foi um tipo de cerâmica decorativa muitíssimo elaborada, cujos autores permaneceram no anonimato por se tratar de uma produção artesanal.

Na elaboração destas obras, intervieram os artesãos muçulmanos, e cada qual tinha a sua especialidade ou função. Numa primeira fase do processo, laboravam os *alfareros* responsáveis pela manufatura das placas vidradas, mas antes, preparavam o barro e os pigmentos que resultavam as cores finais, e na fase seguinte, dirigiam a cozedura das peças nos típicos fornos de tipologia islâmica.

---

<sup>17</sup> *idem*: Laçarias.

<sup>18</sup> *idem*: Almóadas.

Posteriormente, com as placas já vidradas, passavam para as mãos dos *alarifes*<sup>19</sup> ou ladrilhadores<sup>20</sup>, que eram os artesãos especializados no corte minucioso das placas em pequenas dimensões, mediante um alicate, em formatos geométricos variados, para serem seguidamente, e em simultâneo, aplicados na superfície. Na prática, a organização parietal desenrolava-se a partir de uma pequena peça monocromática estrelada, com 8 ou 16 pontas, colocada no centro da superfície onde, sequencialmente, uniam outros elementos de diferentes cores e formatos criando composições complexas, estreladas, de grande requinte e beleza estética, montadas em linhas que se cruzavam até às extremidades das superfícies (Caballero D., 1998: 140). Toda a metodologia exigia especial mestria e elevada experiência tornando o revestimento de *alicatados* morosa e a sua exportação quase impossível e dispendiosa.

Os *alicatados* foram específicos do reino de Granada e muito apreciados em Sevilha, entre os sécs. XIII e XV. Distinguem-se dos pavimentos medievais europeus<sup>21</sup> pela funcionalidade essencialmente parietal, pela complexidade das composições e das técnicas de fabrico. São pouco comuns as utilizações de *alicatados* em pavimentos, conhecendo-se em Portugal os magníficos e raros exemplares que são considerados “os mais recuados e notáveis que sobrevivem”<sup>22</sup> e podem ser vistos na capela e *quarto de Don Afonso VI* no Palácio Nacional de Sintra (Fig. 21).

---

<sup>19</sup> Vide glossário: Alvanel.

<sup>20</sup> *idem*: Ladrilhar.

<sup>21</sup> Relativamente aos pavimentos medievais europeus, conhecem-se as placas cerâmicas que teriam sido usadas em abadias cistercienses e em edifícios civis constituídos, durante a Idade Média. Estas consistem mosaicos cerâmicos ou placas de barro de formas geométricas diversificadas que podiam ser vidradas com zarcão incolor ou coradas com tonalidades diversas. Os modelos mais antigos encontrados em Portugal acham-se *in situ* na igreja do mosteiro de Alcobaça e têm semelhanças às peças conservadas em abadias europeias, com influências de mosaicos romanos e bizantinos ou, também, muçulmanos. Estes azulejos correspondem a peças quadradas de barro vermelho vidradas na face nobre, com a característica de terem sido cozidas uma única vez. Esta tipologia foi empregue principalmente, em França e Inglaterra, conhecendo-se um diversificado conjunto destas cerâmicas expostas no Museu Britânico em Londres, também, algumas amostras no Museu do Azulejo de Lisboa e na Casa-Museu Frederico de Freitas no Funchal, no qual possui diversos conjuntos provenientes de igrejas inglesas. Cfr.: Meco: 1993: 35.

<sup>22</sup> Ob. Cit.: *A Azulejaria mudéjar em Portugal*, José Meco (2009). Disponível em: <[museudoazulejo.pt/Data/documents/cursos/azulejaria\\_2009/jose\\_meco.pdf](http://museudoazulejo.pt/Data/documents/cursos/azulejaria_2009/jose_meco.pdf)> [consultado a 04 de março de 2017].

### 2. 3. 1. Considerações gerais sobre a técnica de corda seca usada na louça islâmica e a sua influência no azulejo

De acordo com a opinião do investigador Afonso Pleguezuelo, não está comprovado o motivo que levou à substituição dos *alicatados* pela técnica de *corda seca*, no entanto, a versão supramencionada, atribui a causa à complexidade e ao tempo de execução, coincidente com o crescente número de encomendas, à dificuldade de exportação e lenta aplicação (Pleguezuelo H., 1997: 352). Na continuidade deste gosto pela utilidade na arquitetura, foram criados os azulejos quadrados com a tecnologia da *corda seca*, que já era conhecida na decoração de louças diversas, por exemplo, em pratos, escudelas, jarras e outras, permitindo copiar a gramática ornamental característica dos *alicatados*, através de um processo mais rápido, económico e acessível à exportação e deste modo, não nos podemos pronunciar sobre azulejos de *corda seca* sem conhecer a origem deste procedimento.

Alguns investigadores relatam que o termo *corda seca* foi utilizado pela primeira vez na obra de José Gestoso y Pérez quando este descreveu certos pavimentos azulejares da catedral de Sevilha e nesta explicação esse autor expôs uma sugestão sobre a possível metodologia deste processo<sup>23</sup>. A expressão *corda seca* serviu ao autor para definir as linhas de óxido de manganês<sup>24</sup> utilizadas na separação dos vidrados coloridos durante a cozedura, sobre a peça de barro. A partir daí, parece que a terminologia se tornou apropriada para designar certo tipo de ornamentação realizada sobre a cerâmica cuja especificidade reside em motivos delineados e separados por um traço negro. Portanto, a designação acabou por ser empregue por outros investigadores, que embora tenham José Gestoso como referência, apresentam diversas teorias, outras versões e opiniões sobre o procedimento tecnológico e a manufatura da *corda seca*<sup>25</sup>.

Na prática, o mecanismo mais simplificado consistiu em traçar um desenho, a pincel ou com uma corda embebida com óxido de manganês misturado com uma substância gordurosa, normalmente o óleo de linhaça. Essa metodologia foi muito útil

---

<sup>23</sup> Nessa obra pode testificar esta informação através da seguinte observação: “las figuras fueron dibujadas sobre el jaagute, com tinta de manganeso y una substancia grasienta, con una brocha dejan caer en lo espacios limitados por los perfiles negros los acuosos esmaltes o vedríos, que una vez depositados sobre el barro se secan rápidamente al absorber el agua” (Gestoso y Pérez, 1904: 113).

<sup>24</sup> Vide glossário: Manganês (óxido).

<sup>25</sup> Podemos verificar outras opiniões reveladas no seguinte trabalho: *La cerámica de cuerda seca del antiguo convento de San Francisco de Asís de Las Palmas de Gran Canaria* (Sosa Suárez, 2007: 159).

dado que impossibilitava a fusão dos diferentes tipos de vidrado, durante o processo de cozedura.

A investigadora Claire Déléry, tem se debruçado sobre a técnica de corda seca aplicada à louça islâmica, na qual informou que desconhecia a denominação árabe utilizada no Andaluz que definisse este mecanismo, mas que certamente, os objetos com estas características foram espalhados numa larga área geográfica. Relata que, muitas vezes, só através de relatórios de escavações arqueológicas, algumas monografias e breves ensaios é que permite conhecer o percurso destas cerâmicas, sendo esses registos muito importantes como base do estudo da *corda seca* (Déléry, 2003: 194).

Explica que estas foram consumidas desde o séc. X, principalmente em zonas controladas pelo califado e são testemunhos da tendência artística sem marcas iconográficas. Surgiram numa época onde se afirmaram a orientação e arabização das populações de Andaluz, quando os olhares se viravam para Bagdad, lugar de afirmação do poder muçulmano, e também, um grande centro de manufatura artística. Tanto a *corda seca parcial* como a *total* marcam um período de prestígio e riqueza do califado e de grande extensão comercial levada a efeito pelos *Almorávidas*<sup>26</sup> (*ibidem*: 194 e 206).

Já a investigadora canária Elena Sosa Suárez expõe, ao citar alguns autores especializados nestas matérias, que a *corda seca* já se utilizava na Mesopotâmia, antes da produção espanhola, bem como, no Egito Antigo e na época *pré-almôade*<sup>27</sup>, cujos paralelos formais terão sido catalogados entre o séc. X e XI. Todavia, relativamente às cidades que elaboravam louça nesta técnica, afirmou, ao contrário da ideia mantida durante muito tempo, que esta teria sido inventada pelos oleiros muçulmanos e feita pela primeira vez, em território Andaluz, no séc. XI e princípio do XII. Os centros produtores seguros, indicados por esta investigadora, com base nos dados de escavações arqueológicas são: Badajoz, Málaga, Almeria, Toledo, Valência, Cádiz e, especialmente, Sevilha. Neste caso, embora muitos dos trabalhos arqueológicos estivessem canalizados para os achados da época romana, puderam pôr a descoberto algum espólio do período islâmico e, na sua maioria, de origem local onde figuraram as louças de *corda seca* (Sosa Suárez, 2007: 161).

Tudo indica que após certo período de declínio da sua utilização, a *corda seca total* conheceu, durante a Idade Média um renascimento da sua elaboração na Península

---

<sup>26</sup> Vide glossário: Almorávidas.

<sup>27</sup> *idem*: Almôadas.

Ibérica, sob o domínio dos Reis Católicos, nas cidades correspondentes ao Andaluz: Almería, Málaga e Sevilha. Esta última teria sido a cidade mais marcante na manufatura destas cerâmicas, mas parece ter se extinguido nesta fase cronológica, provavelmente associada à expulsão dos muçulmanos (Déréry, 2003: 194; Sosa Suárez, 2007: 165).

A louça de *corda seca parcial* ou *total*, concebida na época cristã, fomentou um revestimento ligado à vontade de demonstrar o poder e riqueza do seu proprietário e, na sua maioria, correspondeu a peças de variados tamanhos com base côncava, paredes baixas e de tipologia aberta, por exemplo, as tigelas, pratos ou outras de formas fechadas como as garrafas, taças, jarros, entre outros (Déréry, 2003: 194).

Em Lisboa, na sequência do acompanhamento arqueológico realizado em abril de 2012, na obra de remodelação da Praça do Comércio, foram descobertos 3 fragmentos de pratos decorados com a técnica de *corda seca* que embora não cole entre si, tudo indica pertencer ao mesmo objeto (Bargão; Ferreira; Silva, 2015:23). Noutra intervenção anterior, levada a cabo em 1995, no pátio antigo do Ministério da Marinha, junto à Avenida da Ribeira das Naus, aquando da obra de expansão da rede Metropolitana de Lisboa, foram identificados mais 2 fragmentos de prato em *corda seca* (Bargão; Ferreira; Silva, 2015:24).

Neste contexto, e em território insular, importa realçar o achado de um fragmento de cerâmica, proveniente da escavação arqueológica na Junta de Freguesia de Machico, na Madeira, em 2006, que vale a pena destacar pela raridade e pelo tipo de gosto que manifesta. Trata-se de uma peça detetada numa estratigrafia ligeiramente posterior ao séc. XV (Sousa, 2011: 400) e apresenta paralelos conhecidos no espólio do convento de São Francisco de Assis de Las Palmas de Gran Canaria, onde foram inventariados 5 fragmentos na *corda seca*, todos de morfologia aberta, semelhantes aos fabricos sevillhanos, dos finais do séc. XV e princípios do séc. XVI (Sosa Suárez, 2007: 169). A ornamentação na parte interna destes recipientes, condiz com a mesma tipologia encontrada nos trabalhos arqueológicos em Machico (Fig. 17 e 18) e estes coincidem com as características descritas por Claire Déréry.

Ainda inserido em contexto de Expansão Portuguesa além-mar, foram recolhidos 22 fragmentos de cerâmicas na *corda seca*, na sua maioria constituída por pratos, com uma temática decorativa vegetalista e fitomórfica<sup>28</sup>, durante uma intervenção realizada em 1970 em Alcácer Ceguér, em Marrocos, cuja presença portuguesa teria decorrido entre

---

<sup>28</sup> Vide glossário: Fitomórfico.

1458 a 1550 (Bargão; Ferreira; Silva, 2015: 24), No território de Expansão Castelhana, em Santo Domingo da República Dominicana, foram registados, por Kathleen Deagan, em estratigrafia do séc. XVI, alguns fragmentos de pratos do mesmo tipo (Deagan, 1987: 55).

### **2. 3. 2. A utilização da corda seca na azulejaria e a fase de transição para a técnica de aresta**

Recordamos que o investigador José Gestoso y Pérez (1904: 55) foi o primeiro a considerar a Sevilha como o principal centro produtor de objetos executados através do método da *corda seca* e, posteriormente, essa procedência foi considerada válida por outros estudiosos. A confirmação dessa origem também teve como referência algumas descobertas arqueológicas, que permitiu analisar pastas cerâmicas comprovando as semelhanças entre os desenhos representados nos pratos exumados e os motivos traçados na azulejaria.

Não parece ter havido uma aplicação muito alargada destes azulejos na época islâmica, conhecendo-se apenas um tipo designado por *Niebla*<sup>29</sup> (Fig. 19), e que são considerados os mais antigos da época muçulmana na Andaluzia ocidental, podendo constituir os primeiros exemplares realizados na técnica de *corda seca* (Pleguezuelo H., 1997: 352).

No séc. XV, por razões muito claras, ligadas ao desenvolvimento e ao esplendor económico, este método decorativo foi posto em prática e cada vez mais apreciado em substituição dos demorados e dispendiosos mosaicos de *alicatados*.

Verificámos, assim, que o fabrico de azulejos de *corda seca mudéjar* parece situar-se sobretudo na Península Ibérica, seguindo, sem dúvida, o desenvolvimento de Castela e León, após a reconquista e a preponderância tanto económica como política. Neste sentido, foi durante a segunda metade do séc. XV, na época dos Reis Católicos, que as olarias passaram a criar com mais regularidade estas placas cerâmicas através desta tecnologia.

Estes azulejos foram usados habitualmente para revestir superfícies parietais, pavimentos e tetos, e como amostra mais significativa desta tipologia conservada *in situ*

---

<sup>29</sup> Vide glossário: Niebla (Azulejos).

no território continental espanhol, acha-se os exemplares observados na Capela da Flagelação, na Casa Ducal de Medinaceli, localizados na Casa de Pilatos em Sevilha (Fig. 110), os mais antigos, correspondentes a um silhar<sup>30</sup> e frontal de altar<sup>31</sup> cuja composição é formada por azulejos de padrões de laçarias<sup>32</sup> geométricas de raiz islâmica. Este conjunto marca a transição da utilização da técnica de *alicatados* para a *corda seca* e foram considerados inovadores para a época, tanto nas composições como nos motivos usados, tendo sido muito reproduzidos durante o séc. XV, em especial no reinado dos Reis Católicos, em Sevilha (Pleguezuelo H., 1997: 352).

Dentro do procedimento tecnológico da *corda seca* existem pelo menos três variantes. Uma corresponde à linha negra muito bem definida, também conhecida por *corda seca plana* e muitíssimo comum tanto na louça, como na azulejaria. Como demonstração desta tipologia distinguimos uma placa retangular que figurou na exposição particular da *Coleção Carranza* no Real Alcázar em Sevilha (Fig. 20) e que corresponde a uma placa de teto nessa técnica. No nosso país, como paradigma é conhecido o pavimento do *quarto de Don Afonso VI*, no Palácio Nacional de Sintra (Fig. 21), e nesta composição, constituída por pequenas peças de *alicatados* coloridos de diferentes formatos, encaixam-se entre si, alguns azulejos quadrados com diferentes e raros padrões na técnica de *corda seca plana* realizados com um módulo geométrico delineado a negro “várias vezes associados a produção sevilhana, marroquina ou local, mas possivelmente têm origem toledana”<sup>33</sup>, formando uma organização abstrata e colorida.

A segunda variante tecnológica é conhecida por *corda seca mista ou fendida* e aparece com frequência na designação de *pré-aresta* (Á. Zamora, 2004: 309). Prevaleceu até ao início do XVI, marcada pela fase da gradual substituição deste procedimento pela designada técnica de aresta, executada de modo artesanal mediante a utilização de um molde ou matriz<sup>34</sup>.

A *corda seca fendida* assegurava a repetição fiel dos motivos, mas não pode ser confundida com a técnica de aresta, que também teria como objetivo de criar, sulcos na argila ainda amolecida com o apoio de um molde, na qual posteriormente, se delineava a óxido de manganês misturado com o óleo de linhaça, um processo importante na

---

<sup>30</sup> Vide glossário: Silhar.

<sup>31</sup> *idem*: Altar.

<sup>32</sup> *idem*: Laçarias

<sup>33</sup> Ob. Cit.: *A Azulejaria mudéjar em Portugal*, José Meco (2009), Disponível em: <[museudoazulejo.pt/data/documento/cursos/...](http://museudoazulejo.pt/data/documento/cursos/...)> [consultado a 04 de março de 2017].

<sup>34</sup> Vide glossário: Matriz (ou molde).

separação das diferentes cores. Na realidade, e como já tínhamos explanado, esta estratégia de obtenção de um motivo ornamental por intermédio de uma matriz não surgiu nesta época e conta com outros precedentes. Desde o período califal já se faziam cerâmicas através desse método e foi também utilizado pelos artesãos egípcios ou mesopotâmicos<sup>35</sup>. Não podemos esquecer que a *corda seca* conviveu com outras técnicas aplicadas na cerâmica vidrada, como os esgrafitados, os estampilhados<sup>36</sup> ou os relevados.

Foi uma fase caracterizada pela experimentação e para que fosse possível desenvolver um método de separação das cores de modo rigoroso, rápido e eficaz, foi frequente, tal indica um manuscrito citado pela investigadora Maria À. Zamora, os oleiros recorrerem ao apoio técnico de Carpinteiros e Ferreiros para a execução e preparação dos motivos impressos em matrizes previamente preparadas, permitindo a repetição dos módulos<sup>37</sup>. Além da utilização de molde de madeira, foram comuns, também, as matrizes de ferro, designadas por *gradilha* que tinham duas asas laterais para facilitar o manuseamento. Estes mecanismos permitiam adquirir sulcos incisos ou pequenas barreiras salientes, caracterizando o processo seguinte, designado de *aresta* (Caviró M., 1991).

Ainda a respeito de períodos precedentes, o investigador F. Javier Moldes González defendeu que a novidade tecnológica mais importante introduzida pela invasão muçulmana na Península Ibérica foi, sem dúvida, a utilização do esmalte opaco à base de óxido de estanho<sup>38</sup>. Neste ponto de vista, o mesmo autor considera este método o mais antigo, consubstanciado em azulejos, especialmente os que foram revestidos com esmalte branco, verde, melado, manganês e azul, introduzidos no séc. XV<sup>39</sup>, correspondendo à policromia também utilizada na *corda seca* (e de seguida, na azulejaria de aresta).

Durante a fase marcada pela transição, entre a temática islâmica e o gótico-renascentista, foi habitual utilizar-se diferentes métodos em simultâneo, como se

---

<sup>35</sup> Cfr.: Tinajas medievales españolas. islâmicas y mudéjares (Caviró M., 1991).

<sup>36</sup> Vide glossário: Estampilhado.

<sup>37</sup> Um documento citado pela investigadora Maria À. Zamora diz respeito ao gasto de uma encomenda de moldes. Este registo demonstra que os moldes também serviam de amostra no ato da encomenda de azulejos padronados, tal e qual se expõe na seguinte descrição: “8 sueldos a maestre Damián fustero, por los moldes que hizo para lo moros para la muestra de los ladrillos que avian de hazer para el coro, porque los señores del Capitol mexor se pudiesen determinar de la suerte que los querrian” Ob.Cit. de: António Durán Gudiol, (1991): *Catedral de Hesca*, Instituto de Estudios Alto aragoneses, Huesca, pp. 139-143 – (Apuđ.: Á. Zamora, 2004: 310).

<sup>38</sup> Vide glossário: Vidrados.

<sup>39</sup> Ob. Cit.: *La Casa Palacio de los Ribera*, Disponível em: <<http://www.google.pt/amp/docplayer.es/amp/1407884-la-casa-palacio-de-los-ribera-f-javier-moldes-gonzález.html>> [consultado a 07 de fevereiro de 2017].

testemunhou em coleções azulejares de elevada riqueza decorativa, conservados *in situ*, um pouco por toda a área Andaluz, constituído por painéis compostos ou peças isoladas, sendo os mais significativos, os modelos observados no Convento de Santa Clara em Carmona, tanto no interior da igreja como no exterior desse convento ou também, os silhares do claustro do Convento de Santa María de las Cuevas, em Sevilha (Fig. 30 e 31).

Em Portugal, embora em menor número que em Espanha, conhecemos o gosto pela ornamentação parietal de azulejos de *corda seca*. Para além do espetacular e conhecido conjunto azulejar desta técnica que faz parte do ataviamento de vários recintos do Palácio Nacional de Sintra, são conhecidos exemplares no Convento de Conceição em Beja, na Capela-mor da Igreja de Santa Maria do Castelo em Abrantes (Fig. 116), na Igreja paroquial de São Paulo de Frades em Coimbra (Fig. 36 ) no qual se realça o padrão de laçaria de inspiração islâmica, utilizando o melado, azul, branco e os motivos delineados a castanho ou quase negro, com claras semelhanças aos azulejos da capela da Casa de Pilatos de Sevilha.

Quanto ao repertório decorativo, verificámos que no final do séc. XV, tornou-se muito mais extenso, estendendo-se cada vez mais o uso de peças em formato quadrado, geralmente com novos desenhos geométricos de tradição islâmica, elementos decorativos de cariz mais naturalista ou uma temática gótica cristã (Pleguezuelo H., 2011: 39). Foi frequente a ornamentação de *corda seca* com os mesmos adornos utilizados na louça executada com o mesmo método, afeições as linhas em ziguezague, tranças, palmetas, elementos florais, estrelas de laço, representação de aves, retratos de personagens ou temas heráldicos, entre outros. Os motivos mais comuns foram os padrões designados de *pata de galo* ou as estrelas simples e complexas de laçarias. Os mais raros correspondem a encomendas especiais e exclusivas, tal como o padrão de esfera armilar para o Palácio de Sintra. Já na fase de transição e gradual substituição para a técnica de aresta, é de notar a excelência da composição azulejar, em superfícies parietais de edifícios, na qual se combinaram motivos de estímulo da cultura islâmica com motivos góticos, com a apresentação de diferentes modelos de laçaria e padrões de *brocados*<sup>40</sup> sugerindo tapeçarias coloridas (Fig. 2).

No território continental espanhol, tivemos a possibilidade de depreender que, durante a fase de experimentação dos dois processos, foi comum o assentamento de

---

<sup>40</sup> Vide glossário: Brocados (padrão).

azulejos de *corda seca fendida* (com sulcos incisos), da técnica de aresta (com barreiras salientes), por vezes, na mesma peça, sendo o mais habitual, na mesma superfície parietal (Fig. 2 e 31).

A terceira variante, foi mais rara e correspondeu na manufatura de padrões relevados executados mediante a utilização de um molde, mas com a característica de apresentar uma demarcação com linha definida a óxido de manganês, que origina a cor negra. Essa linha limitava os respetivos alto relevos e impedia a fusão dos vidrados, tais como nos azulejos padronizados com folhas de videiras do Palácio Nacional de Sintra (Fig. 40). Estes foram tidos como portugueses no trabalho de Rui Trindade, mas, além de existirem em Sevilha e identificados como produção local, os mesmos modelos relevados, também fazem parte da ornamentação da pia batismal da Igreja de São Pedro de Carmona.

### 2. 3. 3. A técnica de aresta e o seu carácter industrializado

A manufatura de azulejos na técnica de *aresta*, denominada em Andaluzia por *cuenca* ou *labores*, surgiu numa fase de crescente procura e solicitação desta cerâmica de revestimento por comerciantes e encomendadores privados.

A azulejaria hispano-árabe nesta tecnologia foi extremamente utilizada em Castela, Andaluzia e Aragão, centrando-se, sobretudo, em Toledo e Sevilha. Embora se desconheça ao certo, onde, quando e em que circunstâncias se começaram a elaborar azulejos neste processo, o investigador Afonso Pleguezuelo é da opinião que “não se sabe se foi Sevilha o primeiro centro a produzir azulejos de aresta sendo o mais provável que tenha sido antes em Toledo e Muel (...), tão pouco se tem a segurança sobre se foi algum ceramista em particular quem iniciou a confeção” (Pleguezuelo H., 2011: 36), isto porque, José Gestoso y Pérez tinha atribuído a invenção da técnica de aresta ao mestre Fernán Martínez Guijarro, no qual os Reis Católicos concederam privilégio, através de um documento régio datado de 1503, que descrevia o oleiro como um excelente executor de *azulejos de labores* (Gestoso y Pérez, 1904: 145).

Há quem sugira o começo da azulejaria de aresta na região de Toledo, no início do séc. XV, em simultâneo com azulejaria da técnica de *corda seca* (Quintana, 1954: 22). Outros autores mais recentes apontam para o último terço do séc. XV, embora outros considerem difícil definir uma cronologia exata (Á. Zamora, 2004: 305). O historiador

António Sancho Corbacho propõe, embora sem grande fundamento, que se iniciara por volta de 1475 (Sancho Corbacho 1953:14 - 15).

Conhecemos, sobretudo através da obra de Gestoso, vários nomes de oleiros que manufaturaram azulejaria hispano-árabe destinados a revestir edifícios espanhóis ou encaminhados para diversas localidades, inclusivamente para Portugal. O oleiro Fernán Martínez Guijarro (1423 - 1509) teria sido especialista nas inúmeras tipologias cerâmicas, entre as quais as talhas, louça arquitetónica e eclesiástica, louça diversificada, representando a perfeição e o manejo das técnicas tradicionais, incluindo uma série de inspirações da arte islâmica acrescentando atributos e simbologias específicas da cultura cristã. Paralelamente, foi o ceramista italiano Francisco Niculoso Pisano (1450 - 1529) que parece ter transformado radicalmente e introduzido a novidade tecnológica na manufatura tradicional desta cerâmica, incorporando novos procedimentos, temáticas e padronagens mais elaboradas com efeitos inéditos na azulejaria, de cariz renascentista<sup>41</sup>.

Os oleiros mais conhecidos e citados (Guijarro e Niculoso), trabalharam no arrabalde de Triana, no qual, produziram uma ampla variedade de louça vidrada ou não vidrada e azulejaria. Embora tivessem o mesmo ofício, seria provável que não tivesse havido nenhuma relação entre eles, tirando o facto de residirem na mesma rua e realizaram o mesmo tipo de azulejo, daí que não apareçam juntos em nenhum documento. É possível que houvesse, inclusivamente, um clima de competição entre os velhos artistas e o italiano recém-chegado (Pleguezuelo H., 1992: 179).

As originalidades criadas por Niculoso causaram um novo impacto no gosto sevilhano e estrangeiro, estimulando as encomendas e, por consequência, um grande desenvolvimento industrial, ao ponto de Afonso Pleguezuelo considerar este ceramista como o grande difusor, se não o próprio inventor, da versão mais depurada da técnica de aresta e essa intervenção poderá justificar o emprego de um repertório decorativo muito mais renascentista, a partir de 1500, período coincidente com a época em que este esteve instalado em Triana. O mesmo acrescenta a ideia de que a simplificação do método e a crescente procura deste produto tivesse levando outros oleiros a copiar o conceito e as matrizes introduzidas por Niculoso (Pleguezuelo H., 1992: 178).

Por estas razões, alguns investigadores consideram esta época como sendo uma fase pré-industrial que possibilitou uma produção quase seriada de azulejos e de toda a

---

<sup>41</sup> Em relação aos artesãos que trabalharam em Sevilha, entre os quais, os ceramistas Fernán Martínez Guijarro e Francisco Niculoso, podemos consultar o *Ensayo de un Diccionario de los artífices que florecieron en Sevilla desde el siglo XIII al XVIII inclusive* (Gestoso y Pérez, 1899: 90 e 87).

tipologia de louça utilitária, ao empregar o mesmo molde para a estampagem de muitas peças. Nesta perspectiva chamou-nos a atenção a descrição sobre as *Ordenações de Sevilha* referidas por José Gestoso y Pérez (1904: 187), no que diz respeito às regras de preparação, explicitando, que nessa época, deveriam ser realizados modelos iguais em todas as olarias. E isso esclarece a existência de padrões idênticos provenientes de olarias diferentes, realizados por vários oleiros e, por vezes, em localidades distintas.

Independentemente do seu precursor, o certo é que este processo de fabrico revolucionou a manufatura destes materiais cerâmicos hispano-árabes realizados em Espanha. A rapidez de execução dos azulejos de arestas contribuíram para suplantar o processo anterior de *corda seca* simples e *corda seca* fendida, muito mais complexa e lenta de execução, que requeriam a intervenção de diferentes especialistas, permitindo ampliar a difusão e a circulação destes artigos dentro e fora da Península.

Apesar do seu provável baixo custo<sup>42</sup>, comparativamente com outros de grande valor, como as tapeçarias, o uso do azulejo continuou a ser um luxo e requinte quando aplicados em edifícios, tendo sido muitíssimo apreciados e solicitados pela aristocracia e pelo clero. Por esse motivo, muitas vezes, os revestimentos azulejares aparecem reproduzidos na pintura renascentista<sup>43</sup> (Fig. 22) refletindo esse gosto especial pela animação dos fundos e utilização de tapetes cerâmicos vidrados.

Incorporado no mecanismo tecnológico da aresta, também se consideram algumas variantes. Neste sentido, conhecem-se, por exemplo, peças com dupla aresta<sup>44</sup> executadas no barro ainda humedecido, os reflexos dourados e metálicos, os azulejos com arestas

<sup>42</sup> Ao contrário da ideia que os azulejos eram de baixo custo, com base na investigação de Rui Trindade, pudémos verificar que teriam um elevado preço e eram considerados acessíveis, comparativamente com outros materiais. Este investigador cita uma escritura datada de 1495, autorizando D. Isabel de Sousa a se sepultar numa igreja (não identificada) e nela teriam despendido largas somas de dinheiro para a sua ornamentação, na qual foi mandado “fornar as paredes da capella mor d’azulejos e pôr num retábulo no altar mor (...) [e o pavimento] de lageas e azulejos a ditta (capela)” (*Apud*: Trindade, 2007: 60). Quando expõe esta descrição, o autor refere que “nos documentos mais antigos, nos quais se incluem aqueles provenientes de Espanha, demonstra-se que os azulejos foram objetos de luxo e de elevado preço, invariavelmente ligados às questões de aparato para o qual se demonstraram elementos decorativos ideais” (*ibidem*).

<sup>43</sup> A pintura renascentista converteu-se numa reprodução fiel e cuidada de objetos, ambientes, relações sociais da nobreza e da riqueza dos encomendadores, por isso, nalgumas dessas obras figuram pavimentos com a imitação quase exata da azulejaria hispano-árabe muito apreciada na época, por exemplo, no quadro *Casamento de Santo Aleixo* de Garcia Fernandes, depositada no Museu de São Roque, em Lisboa; no Retábulo de Santos-o-Novo (1540 - 1545), procedente daquele mosteiro, junto a Xabregas e, atualmente, exposto no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa. Nele reflete um gosto especial pela animação dos fundos e é no quadro da “Anunciação” que figura no pavimento uma composição cerâmica de ladrilhos não vidrados e azulejos hispano-árabes. Existem outros exemplos em: *Pavimentos cerâmicos na pintura portuguesa do século XVI (1500 - 1550)* (Peralta, 2014: 367 - 391).

<sup>44</sup> Conhecemos uma peça correspondente a uma placa de teto monocromática, exibida no Museu do Castelo de São Jorge em Lisboa (Fig. 95).

salientes delineadas a óxido de manganês<sup>45</sup> ou ainda arestas delineadas a óxido de cobalto, na cor azul e que normalmente estavam associados aos reflexos dourados e metálicos (Fig. 41).

Na obra de José Gestoso y Pérez, o autor descreve algumas considerações sobre a qualidade dos vidrados e das pastas cerâmicas e, nesse capítulo, ressalta a observação de que os azulejos de aresta sofreram uma visível perda de qualidade com o aumento das encomendas, marcada pela presença de defeitos de fabrico evidenciados com o transbordar e a fusão dos vidrados, correspondendo “à fase de decadência dos azulejos de aresta” (Gestoso y Pérez, 1919: 14) e que coincidiu com a transição para a fase seguinte, da utilização da manjólica, na qual, o oleiro Niculoso teve uma grande e respeitável influência.

#### 2. 3. 4. Algumas produções exclusivas

De acordo com algumas informações recolhidas no Centro Cerâmico de Triana, tudo indica que as peças mais antigas, datadas de 1251 a 1325, foram elaboradas em Sevilha e correspondem a placas relevadas com a exibição de escudos heráldicos identificando o seu proprietário e têm um formato retangular ou quadrado (Fig. 42).

Todavia, durante auge da cerâmica hispano-árabe, criaram uma vastíssima tipologia de placas, como as quadradas com dimensões diversas (p.ex. 29,0 x 29,0 x 3,0 cm) destinadas a decorar o centro das composições azulejares, tal sucedeu na Casa de Pilatos em Sevilha ou no Convento da Conceição de Beja, no Paço Ducal de Vila Viçosa e Paço Episcopal de Coimbra (Museu Nacional de Machado de Castro).

Embora a realização de objetos cerâmicos exclusivos tivessem sido bastante comuns em Espanha, como se verificou na grande variedade de peças que figuram em exposições particulares, é em Portugal que se conservam *in situ* as maiores coleções exclusivas e encomendas especiais em edifícios civis. A exemplo destas, evidenciamos os revestimentos do Palácio Nacional de Sintra, encomendados por D. Manuel I, particularmente o padrão da esfera armilar do *pátio da carranca*, vários motivos relevados como o padrão das parras, videiras e flores, ou ainda, os que adornam a Casa do Lago na

---

<sup>45</sup> Este procedimento, provavelmente, teria uma função meramente decorativa e, também, é designada por “falsa *corda seca*”.

Quinta da Bacalhoa, em Azeitão (Figs. 39 e 40) assim como, diversas placas heráldicas, azulejos com efeitos metálicos e reflexos dourados, entre outros.

Quanto às produções exclusivas de azulejos relevados fabricados em olarias sevilhanas nos finais do séc. XV, Afonso Pleguezuelo admite a ideia de “que deveriam revestir edifícios [sevilhanos] hoje desaparecidos”, conhecendo-se apenas os modelos do Palácio Nacional de Sintra e Quinta da Bacalhoa, sendo estes os mais notáveis conjuntos representativos destas técnicas mistas (Pleguezuelo H., 2011: 46).

Obtidos com o auxílio de moldes, foi também frequentemente utilizado o óxido de manganês na separação da policromia, constituindo uma variante da *corda seca*, verificando-se que alguns padrões relevados do Palácio de Sintra, teriam sido executados com os mesmos moldes que serviram para a ornamentação da pia batismal vidrada na cor verde, instalada na Igreja de São Pedro de Carmona nos arredores de Sevilha<sup>46</sup> (Figs. 131 e 133).

Ainda na tipologia das encomendas especiais, incluem-se os reflexos dourados, associados aos azulejos de aresta e sobre o procedimento, Alfonso Pleguezuelo comprova a sua remota origem referindo existir evidências referentes à louça dourada em Sevilha, datadas de 1443, 1485, 1501, 1507 e 1549. Os dados arqueológicos têm desempenhado um importante contributo para completar e materializar as informações escritas na História da Arte (Pleguezuelo H., 2014: 316).

Outra investigadora referiu que “os primeiros azulejos dourados na península foram realizados na época de Muhammad II (1273 - 1302) para o seu palácio real granadino” (Malo Cerro, 2001: 19). O fascínio pelo brilho do ouro produziu nos homens da Idade Média um amplo reflexo artístico na decoração de louça dourada, realizada em Andaluzia e distribuída pelo resto da Europa Mediterrânea e Atlântica. Esses brilhos dourados mesmo que reproduzidos no barro, foram considerados um material menos nobre, acabando por refletir-se como um atrativo similar nesses objetos, fonte de luz e vida, materializada no mito do luxo, do exotismo do Oriente e das influências recebidas das pérolas, ouro e prata das Índias (Pleguezuelo H., 2011: 85).

A tecnologia que atribuiu reflexos metálicos à cerâmica deriva da arte islâmica e foi introduzida na Península Ibérica pelos árabes. Foi um procedimento utilizado de modo

---

<sup>46</sup>Esta analogia faz-nos crer que tenham sido produzidos com as mesmas matrizes, na mesma olaria ou pelo mesmo oleiro. A utilização de moldes para fabricar azulejos também caracteriza o gosto e a estética muçulmana, produzida em Sevilha, desde os finais do séc. XIII. Foi habitual na ornamentação de objetos com grandes dimensões, tal como se descreve no cap. 5.3. nesta dissertação.

especial, tanto por muçulmanos, como pelos *mudéjares* de Andaluzia e Valência, tendo sido transmitida de geração em geração, com grande secretismo. Contudo, o seu esplendor máximo ocorreu no séc. XIV e XV, quando as peças passaram a ser exportadas para inúmeros pontos da Europa, África e oriente. Na prática, esta técnica consistiu na mistura de sulfato de prata e sulfato de cobre, diluídos em vinagre, aplicado com pincel sobre o vidrado estanífero, necessitando de três cozeduras para se conseguir o efeito pretendido (Malo Cerro, 2001: 19).

Neste âmbito, destacamos um conjunto *in situ*, de *alicatados* do Pátio das Donzelas no Real Alcázar, em Sevilha, datado de 1356 e são considerados os azulejos de reflexos dourados mais antigos. Outro que merece referência é o frontal de altar do Mosteiro de Tentudía em Badajoz correspondente a azulejos de aresta, decorados a branco, azul e dourado atribuídos à oficina de Niculoso. Além de azulejos com reflexos dourados em frontais de altar, conhecem-se os reflexos metálicos em tetos, como o que se conserva no Instituto Valência de Don Juan de Madrid (Pleguezuelo H., 2014: 316 e 322).

A Portugal provavelmente teria chegado pouquíssimos exemplares, conhecendo-se os padrões expostos na casa-Museu Frederico de Freitas, no Funchal e que têm como proveniência o desaparecido Convento da Nossa Senhora da Piedade de Santa Cruz (Fig. 74), mas também são conhecidos modelos no Convento da Conceição de Beja e *in situ* os azulejos assentados sobre a porta de entrada do Palácio da Pena em Sintra assemelhando-se aos protótipos desenhados por Niculoso<sup>47</sup>.

### 2. 3. 5. Variedades tecnológicas e funcionalidades

Nunca será demais recordar que a cultura muçulmana teve um relevante impacto na Península Ibérica influenciando consideravelmente as cerâmicas Andaluzas, na qual foram introduzidas importantes tecnologias e elementos decorativos como os esgrafitados, reflexos dourados, *corda seca*, relevos, entre outros mecanismos empregues nos mais diversificados tipos de peças, com temáticas geométricas extremamente

---

<sup>47</sup> Cfr: “Loza dorada de Sevilla en el siglo XVI: testimonios documentales, analíticos y materiales” (Pleguezuelo H., 2014: 328).

ornamentadas. É este tipo de paramento, caracterizada por uma espécie de horror ao vazio, que identifica a arte islâmica.

Não sendo um artigo excepcionalmente caro, comparativamente com outros materiais, o azulejo ofereceu possibilidades quase infinitas de utilização, tais como, pavimentos, paredes, tetos ou em variadíssimas funcionalidades, inseridos em edifícios de carácter religioso ou civil. O seu brilho esmaltado, as cores fortes e contrastantes, assim como o diversificado repertório decorativo, conferiram-lhes um acentuado toque exótico.

### **a) Azulejos desadornados**

Os azulejos desadornados são peças cerâmicas que não possuem adorno ou por vezes não apresentam vidrado como acabamento, evidenciando as marcas de trempe<sup>48</sup> bem visíveis na face vidrada. Foi utilizado no revestimento parietal e a exemplo dessa aplicação, distinguimos um recanto no Convento do Espinheiro em Évora (verde e branco) (Fig. 37), no Palácio Nacional de Sintra, entre outros, em Santo Domingo da República Dominicana (Fig. 60). No caso dos pavimentos com esta tipologia, evidenciamos o piso da Capela da Nossa Senhora do Faial, em Santa Maria Maior, no Funchal (verde, azul e branco) (Fig. 72), no Convento de Santa Clara do Funchal e na Capela de São Sebastião em La Gomera, nas Canárias (Fig. 68). Noutras utilidades, ressaltamos os azulejos monocromáticos do coruchéu da Sé do Funchal (verde, azul, branco e castanho) e do claustro do Convento de Santa Clara-a-Velha de Coimbra (azul, verde, castanho) (Fig. 38).

### **b) Placas de teto**

As placas vidradas destinadas ao embelezamento de tetos foram manufaturadas desde o séc. XV, com modelos planos na técnica de *corda seca* e, posteriormente, generalizadas na técnica de aresta. O hábito construtivo de armar tetos em vigas de madeira combinadas com placas em terracota foram frequentes na arquitetura dos povos visigodos hispânicos do séc. VII e perduraram até aos princípios do séc. XVI, onde se

---

<sup>48</sup> Vide glossário: Trempe.

aplicaram na ornamentação de tetos os ladrilhos vidrados formando composições coloridas e contrastantes (Pleguezuelo H., 2011: 47).

Essas categorias de placas são designadas em Espanha de *ladrillo por tabla*, e por cá, são conhecidas simplesmente por placas de teto<sup>49</sup>. As peças retangulares foram muito frequentes em igrejas e edifícios privados, mas são poucos os exemplares que sobreviveram *in situ*, tendo sido detetados diretamente no pátio do Convento de Santa Maria de las Cuevas (Fig. 43) e no pátio central do Hotel Las Casas de la Judia, ambos em Sevilha (Fig. 44). Em Portugal apenas se conhece os que teriam pertencido ao desaparecido Convento da Nossa Senhora da Piedade de Santa Cruz, expostas no Museu a Quinta das Cruzes, no Funchal (Figs. 76) e uma de proveniência desconhecida, que se acha no Núcleo Museológico do Castelo de São Jorge, em Lisboa (Fig. 95).

Já em território hispânico-americano, pela informação recolhida, verificámos que foram muito apreciados, desconhecendo-se outros para além do modelo do Museu de Havana (Fig. 67) e os painéis no Museu das Casas Reales, em Santo Domingo da República Dominicana (Fig. 63).

Estes objetos caracterizam-se pela forma retangular e, geralmente, são o dobro do tamanho dos azulejos quadrados e com dimensões variáveis (p.ex.: 29,0x13,5 cm ou 29,5x12,5 cm, espessura de 2,5 cm ou 3,0 cm). Normalmente, cada placa é composta por um desenho central complexo formado por uma ou duas peças. Tem a particularidade de exibir bandas de apoio não vidradas, nas duas extremidades, que serviam para encaixar nas vigas de madeira<sup>50</sup>.

### c) Placas de teto adaptadas às paredes

Chamamos a atenção para uma prática que foi bastante comum em Andaluzia, desconhecendo-se exemplares em Portugal. Corresponde ao reaproveitamento das *placas de teto* retangulares adaptando-as aos revestimentos parietais do interior de edifícios. Os painéis *in situ* que tomámos como análogo, localizam-se no Real Alcázar, em Sevilha (Fig. 45) e na exposição particular designada por *Coleção Carranza*, no mesmo edifício.

---

<sup>49</sup> Vide glossário: Placas de teto.

<sup>50</sup> *Idem*: Placas de teto.

Segundo Afonso Pleguezuelo, teria sido muitíssimo frequente a reutilização de placas removidas dos espaços originais de edifícios devolutos ou remodelados. Embora esta particularidade seja pouco referido, foi um habito relativamente moderno. As placas, entretanto, sofreram claras modificações através da eliminação das bandas laterais, que primitivamente se destinavam ao encaixe nas vigas de madeira, consideradas pouco atrativas na sua nova função decorativa (Pleguezuelo H., 2011: 77).

#### **d) Remates de silhar**

Outros de uso muitíssimo comuns, são os azulejos destinados a remates de silhar<sup>51</sup>. São constituídas por um motivo avulso que se repete em sentido horizontal e que conferem um acabamento na composição da parte superior do painel. Estão claramente vinculados com os *alicatados* islâmicos, e, além disso, no ponto de vista estético, estão também relacionados com os motivos utilizados em tapeçarias islâmicas. Normalmente, cada azulejo mede entre 15,0 x 13,0 cm ou 14,0 x 12,0 cm por 2,0 ou 2,5 cm de espessura, podendo ser ainda de formato quadrado e da mesma dimensão dos restantes<sup>52</sup> (Figs. 97, 98 e 99).

#### **e) Losetas para aplicação pavimentar**

Uma tipologia muitíssimo mais utilizada no séc. XVI, tanto em Espanha, como noutras localidades, consistiu nos tapetes cerâmicos conformados por peças pequenas, quadradas ou estreladas, com dimensões variáveis (sendo as mais vulgares com 7,0 x 7,0 cm ou 5,0 x 5,0 cm) designadas em Espanha de *olambrilla*, sendo que em Portugal são

---

<sup>51</sup> Vide glossário: Silhar.

<sup>52</sup> Esta tipologia foi frequente em padrões monocromáticos e policromos. O padrão de aresta na cor verde do Convento de Santa Clara do Funchal tem paralelos com exemplares policromos do Convento da Nossa Senhora da Conceição de Beja. Outro azulejo de remate de silhar na técnica de aresta encontra-se no conjunto azulejar no pavimento da Igreja Matriz de Santa Cruz da Ilha da Madeira, provavelmente, procedente do extinto convento da Piedade. Atualmente, onde está localizado, corresponde a uma arrecadação de apoio à igreja. O azulejo mede aproximadamente 15,0 x 13,0 cm e é semelhante aos modelos de remate examinados no convento de la Cartuja em Sevilha e no Convento de Santa Clara de Carmona. Sobre este azulejo na qual foi criada “a hipótese de não ser de Sevilha, mas provavelmente de Toledo” (Sousa, 1990: 104) justificação adequada pelo autor, por “apresentar as arestas muito finas e um desenho de grande requinte” (*ibidem*). No entanto, esta característica não comprova essa proveniência porque também foi analisada em azulejos sevilhanos.

designadas de *loseta*. Serviam para integrar em conjuntos pavimentares, constituindo uma extensa variedade de composições geométricas e diversidade decorativa das respetivas losetas. Quanto à temática ornamental, ressaltam os temas *mudéjares* como as laçarias de inspiração islâmica ou outros motivos figurativos extraídos do repertório renascentista italiano e plateresco<sup>53</sup>, nomeadamente os bustos humanos, animais reais e fantásticos, entre outros (Figs. 24, 46 e 47). Por vezes, as peças de união eram combinadas com ladrilhos ou tijoleiras desadornadas com ou sem vidro, com formatos poligonais, normalmente, quadrados, retangulares ou hexagonais, sendo abundantes os *alfardons*<sup>54</sup>.

Os pavimentos conformados apenas por azulejos vidrados de *corda seca* e aresta, foram raros em Andaluzia, embora tenham existido outros nos séc. XIV e XV, que se consideram casos excepcionais em Portugal (Fig. 25 e 35b) ou noutras áreas geográficas, como Itália (Fig. 23) e Inglaterra<sup>55</sup>.

### 2. 3. 6. Outros aspetos analisados *in situ*

Durante a fase de experimentação, foi comum o assentamento de azulejos de *corda seca* e aresta na mesma superfície parietal (Fig. 31) ou o emprego das duas, no mesmo azulejo, sendo também frequente, o uso de reflexos dourados e metálicos na técnica de aresta como os que se acham no Convento de Santa Maria de las Cuevas, em Sevilha (Fig. 2 e 31).

Verificámos a existência de algumas diferenças entre as utilizações sevilhanas e as portuguesas (o maior encomendador deste tipo de cerâmica às oficinas de Sevilha) assim como, noutras localidades analisadas nesta pesquisa. No caso dos revestimentos espanhóis, observámos a existência de uma maior variedade de tamanhos (Fig. 3), exibindo medidas diversificadas e um repertório decorativo muito mais vasto.

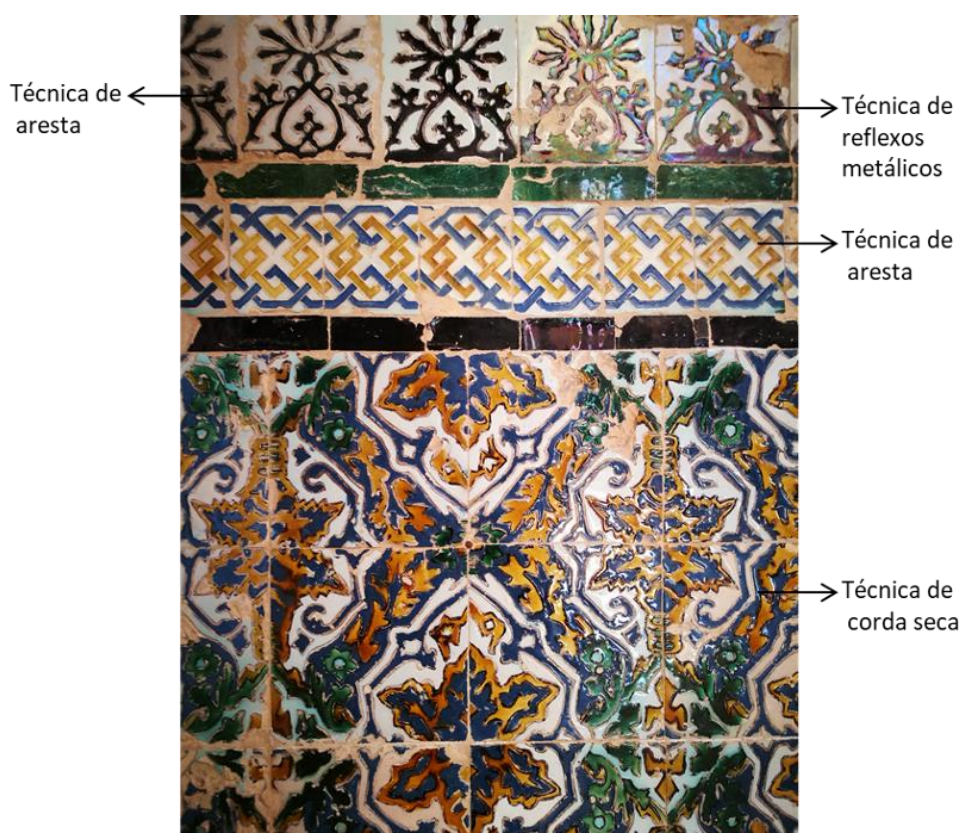
---

<sup>53</sup> O Plateresco foi um estilo arquitetónico e artístico exclusivo do Renascimento espanhol, surgido no início do Séc. XV estendendo-se pelos dois séculos seguintes. Teve como característica a fusão do estilo *mudéjar* e do gótico flamejante. Foi um modelo muito apreciado nas construções hispano-americanas, dos territórios do Novo Mundo ocupados pelos espanhóis.

<sup>54</sup> Vide Glossário: Alfardons. Sobre as várias composições pavimentares sevilhanas também podemos consultar a obra: “História de los vidrados sevillanos desde su orígenes hasta nuestros días” (Gestoso y Pérez, 1904: 192).

<sup>55</sup> Sobre este assunto, Vide Cap. 3. 1. 2. nesta dissertação.

Neste seguimento, aferindo à documentação existente, testificamos que inicialmente, o azulejo sevilhano não tinha uma dimensão normalizada e só a partir de meados do séc. XVI, é que as olarias passaram a seguir regras próprias, descritas nas *Ordenações de Sevilha* recolhidas e citadas por José Gestoso y Pérez. Nessas Ordenações são impostas diversas normas, entre as quais, as dimensões gerais que deveriam ser empregues aos azulejos *mudéjares*. Estes deveriam apresentar um comprimento e espessura *standard*, em consequência do aumento da produção, derivado ao elevado número de encomendas (Gestoso y Pérez, 1904: 187).



**Fig. 2.** Pormenor de silhar com azulejos hispano-árabes de diversas técnicas, claustro do Convento de Santa Maria de las Cuevas também conhecido por Convento da Cartuja, em Sevilha (foto: LG).



**Fig. 3.** Azulejos observados *in situ*. Os três pormenores que aqui se destaca pertencem ao claustro do Convento de Santa Maria de las Cuevas em Sevilha e têm as seguintes dimensões: a) 10,5 x 20,0 cm; b) 18,5 x 18,5 cm; c) 13,5 x 13,5 cm. A utilização de diferentes formatos foi muito frequente em edifícios sevilhanos. Em Portugal, os mesmos motivos existem no Convento da Nossa Senhora da Conceição de Beja, mas em medidas regularizadas (14,0 x 14,0 cm/14,5 x 14,5 cm) (foto: LG).

Estas características podem ser observadas no Real Alcázar (Figs. 3 e 45) e no claustro do convento da Cartuja, ambos em Sevilha ou no Centro Cerâmico de Triana, entre outros locais, em comparação com os modelos exportados para fora do centro sevilhano, como sucedeu em território português, macaronésio e americano, onde se afere as proporções normalizadas, p.ex.: 14,5 x 14,5 cm para o azulejo vulgar e 7,0 x 7,0 cm para as *losetas* de pavimento.

#### 2. 4. Centros produtores de cerâmica de tipologia mudéjar

A arte cerâmica sevilhana alcançou desde a Baixa Idade Média um grande escoamento, atingindo o auge no final do séc. XV, aumentando substancialmente as encomendas de louça e azulejos durante o séc. XVI, dando lugar a uma rápida fama em todos os domínios, pela perfeição e beleza estética. Sevilha foi a cidade distinguida das outras regiões pelo carácter próprio confirmado através das obras que ali se realizaram. Os oleiros e ceramistas criaram um variado repertório artístico e utilitário: louça de uso

quotidiano, louça eclesiástica (pias batismais e de água benta), talhas, recipientes de diversas tipologias, azulejos, telhas, tijolos<sup>56</sup> e outros.

No início do séc. XVI, as cerâmicas *mudéjares*, incluindo os azulejos, passaram a ser os símbolos da opulência e luxo, sendo cada vez mais comercializadas. Durante o séc. XVI, a qualidade do barro de Triana atingiu especial fama atraindo oleiros especializados, estrangeiros e comerciantes<sup>57</sup>.

O crescimento das encomendas de objetos cerâmicos e de azulejos fez aumentar o número de olarias e dos centros produtores. As fábricas foram sobretudo, instaladas preferencialmente, em áreas de fácil extração das matérias-primas. Os centros mais valorizados estavam estabelecidos em Granada, Toledo<sup>58</sup>, Valência<sup>59</sup>, Málaga, sendo Sevilha, capital de Andaluzia, o centro mais elogiável desde o séc. XIV, especialmente, devido à sua localização privilegiada com um porto fluvial aberto e acessível ligação ao oceano através do rio Guadalquivir.

Documentos históricos relatam que em Triana<sup>60</sup>, onde se instaladas cerca de 50 olarias<sup>61</sup>. Embora esta localidade tivesse usufruído de uma relevante importância,

<sup>56</sup> Relativamente à tipologia de cerâmica produzida nas olarias sevillanas podemos consultar, por exemplo, as referências: “los oficiales que labraban toda suerte de obra cerámica, vidrada ó no, así platos y fuentes, tazas, escudillas, aguamaniles, jarros, tinajas, brocales de pozo, pilas bautismales y todo genero de azulejaria para techumbres, zócalos, frontales de altar y olambrillas que, combinadas con los ladrillos en los pavimientos, producian vistoso efecto” (Gestoso y Pérez, 1899: XXVI); “este lugar de Triana se haze mucha y muy buena loça, o vedriado, blanco, o amarillo, y de toda suerte: ay casi cinquenta tiendas, donde se haze, y de donde se lleva para muchas partes” (Pleguezuelo H., 2014: 316).

<sup>57</sup> José Gestoso y Pérez chamou à atenção para o facto de mercadores ingleses, franceses, italianos, portugueses e muitos outros viajantes, que frequentaram a cidade sevillana, terem contribuído e facilitado a exportação de toda a tipologia de objetos cerâmicos. Segundo o mesmo autor, seria provável que a louça dourada e de corda seca tenham sido tão conhecidas como azulejaria hispano-árabe, pois, os mercadores estrangeiros quando entravam em contacto com os ceramistas de Triana adquiriam “tantas cargas de labor de olleria” (Gestoso y Pérez, 1904: 256).

<sup>58</sup> Sobre as criações específicas das olarias toledanas, verificamos a seguinte afirmação: “graças aos achados arqueológicos e aos fornos de tipo islâmico que vão aparecendo ao longo dos últimos anos, temos a completa segurança de que em Toledo se fabricou esta cerâmica com técnicas muito diversas, que vão desde a corda seca, verde e manganês, estampilhada, louça de tipo doméstico a verde, melado, amarelo de antimónio.” Ob. Cit.: *La cerámica en Toledo: de lo islámico al esplendor del renacimiento*, Disponível em: <[www.realacademiatoledo.es/files/toletum/0054/01.pdf](http://www.realacademiatoledo.es/files/toletum/0054/01.pdf)> [consultado a 20 de julho de 2017].

<sup>59</sup> Sobre as técnicas de aresta de origem valenciana, podemos consultar, por exemplo, o estudo: *Azulejaria de los Siglos XVI y XVII (1500 - 1680)* (Coll Conesa, 2008: 151 - 159). Este indica um capítulo destinado à azulejaria dos sécs. XVI a XVII (1500 - 1680), na qual descreve genericamente a produção do séc. XV com temáticas geométricas de inspiração islâmica, evidenciando um exemplar do Castelo de Alaquàs, que apresentam cores diferentes das sevillanas e das toledanas, especialmente na utilização do azul-turquesa e do amarelos antimónios.

<sup>60</sup> Triana foi a região estratégica, escolhida pelos ceramistas locais e estrangeiros para a instalação das olarias e das lojas de comercialização das louças. Além da sua localização ribeirinha, constituiu numa zona rica em matérias-primas imprescindíveis para a manufatura das cerâmicas *mudéjares*, tais como o barro e a lenha para os fornos (Padrón Morales, 1989: 53).

<sup>61</sup> Cfr.: *Loza dorada de Sevilla en el siglo XVI: testimonios documentales, analíticos y materiales* (Pleguezuelo H., 2014: 316).

encontrámos também referência à existência de outras fábricas instaladas nos arredores da cidade que também produziram louça e azulejos com as mesmas tipologias de cerâmicas vidrada e não vidrada cuja indústria artística caracterizava-se, numa primeira fase, pela influência islâmica<sup>62</sup> e seguidamente pela gótica e renascentista italiana. A exemplo dessas, sobrelevamos as olarias posicionadas em São Pedro, São Sebastião, São Marcos, Bajoncillo (São Vicente), Tablada e na Porta de Goles ou Real. Todas essas fábricas escoavam os seus produtos vendendo diretamente a comerciantes, clientes locais e estrangeiros, que por vezes, encomendavam peças específicas e exclusivas (Padrón Morales, 1989: 153).

#### **2. 4. 1. Algumas observações e opiniões sobre as prováveis produções de azulejos do tipo hispano-árabe em Portugal**

Não há nenhuma dúvida que Espanha foi o maior produtor e exportador de cerâmicas para o nosso país. No entanto, subsistem algumas controvérsias a respeito da possível existência de azulejos *mudéjares* de proveniência portuguesa no nosso país. Os investigadores que se apoiam em achados arqueológicos dividem opiniões com os especialistas em História da Arte mais tradicionais e incrédulos perante essas possibilidades e indícios de prováveis produções nacionais.

A maioria apenas aceita que o fabrico português deste tipo, tenha surgido a partir do último terço do séc. XVI, associado às influências Italo-flamengas, partindo do princípio que as produções terem ocorrido só após as primeiras referências, atestadas por fundamentação escrita. Embora as escrituras não mencionem diretamente a palavra *azulejo*, subsiste um registo que submete para a pintura de um painel azulejar, cuja descrição conclui trataria-se de azulejos planos, provavelmente na técnica de majólica. Esse registo é citado tanto por Virgílio Correia, como por Santos Simões quando apontam as primeiras manufaturas azulejares produzidas na cidade de Lisboa. O referido

---

<sup>62</sup> O *Diccionario de los artífices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII* (Gestoso y Pérez: 1899) é um livro organizado por ordem alfabética que contém uma lista exaustiva de todos os artesãos, das mais variadas especializações, que trabalharam em Sevilha. Figuram os nomes e descrições profissionais de alguns azulejeiros reputados, como Fernán Martínez Guissarro, Pedro Herrera, Roque Fernández e Juan Polido, entre outros, inclusive os oleiros estrangeiros, como o italiano Francisco Niculoso Pisano. Verificámos, também, a vivência de artesãos que trabalhavam em diferentes bairros sevilhanos e que evidenciam nomes *mudéjares*: Abrahem Aguja, Mahomad Obeci, Abdallá de la Rosa, Lope de Agudo filho do Mahomad Agudo, Alí Aguja, Antón Garcia, entre outros.

manuscrito tem por finalidade denunciar à inquisição de um pintor de azulejos, em 1575 e narra o seguinte relato:

“Filipe de Goes, de 35 anos, flamengo, homem de boa estatura e barba loura, mestre de louça vidrada, morando então na Praia da Boa Vista, onde estão as casas caídas no forno onde se coze louça vidrada. Neste forno estava Marçal de Matos pintando um arco para a capella da Nossa Senhora da Conceição, quando lhe ouviu certas afirmações que considerou heréticas e de que o acusou perante a inquisição” (Correia, 1956: 114; Simões, 1969: 100).

Este episódio histórico foi também para o investigador Rui Trindade uma referência importante e o ponto de reflexão sobre a hipótese de terem aparecido produções azulejares no nosso país, justificando que:

“A ausência quase total da palavra Azulejo (ou de outras com ela relacionadas) na documentação escrita e a falta de referências diretas ao seu fabrico, anteriores aos meados do séc. XVI, não têm permitido aos investigadores portugueses obter pontos de referência claros que permitam concluir pela existência de produção daquele material no nosso país, antes daquela época” (Trindade, 2007: 28 - 32).

O mesmo justifica que a historiografia portuguesa disponível, em que especifica claramente a palavra *Azulejo*, são relativamente escassos e pouco explícitos, comparados com outros registos espanhóis. Este pormenor terminológico parece ter sido um dos entraves à investigação sobre a azulejaria anterior ao final do séc. XV, período para a qual, não se encontra na documentação portuguesa (pelo menos até ao momento), qualquer referência à palavra *Azulejo*, levando os investigadores a concluírem da existência deste material apenas por via da importação estrangeira desencadeando a ideia de haver uma “total ausência de capacidade técnica para a manufatura do azulejo no nosso país, pelo menos até aos meados do séc. XVI, ideia que veio a ser reforçada através da bibliografia quinhentista sobre a importação de azulejos de Sevilha para Portugal, divulgados na obra de José Gestoso y Pérez” (*ibidem*: 30).

O facto de não ter sido encontrada qualquer registo de olarias *mudéjares* em Portugal, pode em parte estar relacionada com a perda, extravio ou da completa destruição de evidências escritas, muito especialmente, com o terramoto de 1755. No entanto, o espectro arquivístico português tem vindo a revelar a subsistência de fontes válidas praticamente esquecidas, que juntamente com dados arqueológicos, remetem para a presença de olarias de tipologia islâmica no território português (*ibidem*: 32).

Um apontamento transcrito pelo investigador José Gestoso, datado de 1508, descreve a encomenda de D. Manuel I de milhares de azulejos hispano-árabes a Sevilha

para a ornamentação do Palácio de Sintra, apontando para a possibilidade de terem sido produzidos pelo oleiro Fernán Martínez Guijarro (e o seu filho Pedro de Herrera), que ficou conhecido como um dos mais extraordinários ceramistas sevilhanos da primeira metade do séc. XVI. Nesse seguimento, refere que as ininterruptas encomendas, levaram à criação de um documento régio, citado pelo mesmo investigador, proibindo os envios exagerados de azulejos para o nosso país e, apesar de ser dirigido à olaria do ceramista mais solicitado (Guijarro), também abrangeria as restantes olarias sevilhanas (ou a todo o território castelhano). Provavelmente, no nosso intender, essa interdição poderia ter suscitado a necessidade de se produzirem azulejos hispano-árabes no nosso país devido à elevada utilização, uma vez que foram muitíssimo apreciados<sup>63</sup>.

Outra ocorrência indicada por Rui Trindade, menciona uma notícia sobre a descoberta (em 1885) de um forno cerâmico nas imediações do Palácio de Sintra, no Largo Gregório de Almeida, junto à igreja da Misericórdia, cujo espólio teria sido depositado no Palácio após a sua demolição, entre 1507 e 1510<sup>64</sup>, correspondendo a alguns azulejos, fragmentos de ladrilhos, tijoleiras e barro cozido de forma irregular. Neste sentido, o mesmo investigador é de opinião que a construção de fornos cerâmicos, abasteceriam o Palácio com cerâmicas, abrindo a possibilidade de não ter sido exclusivo de Castela, mas também do nosso país (Trindade, 2007: 249).

De acordo com a descrição de Florival Monteiro, na zona de Beja foram encontradas trempes de vidragem podendo indicar a existência de olarias locais. Além deste acontecimento, foi descoberto, numa vala de eletrificação, um azulejo de pasta avermelhada e características próprias dos barros de Beja, decorado com vidrado de tonalidade melada, com um desenho constituído por quatro quartos de círculo irradiando dos seus cantos e quatro pequenos círculos realizados por incisão direta na argila ainda húmida. Este objeto que parece ter sido chanfrado<sup>65</sup> lateralmente, apresenta as dimensões

---

<sup>63</sup> Sobre este assunto, verificámos a seguinte descrição: “lo documento prueban la considerable exportación à Portugal los ceramistas Fernán Martínez Guijarro y su hijo Pedro de Herrera” (Gestoso y Pérez, 1904: 263). Lamentavelmente, esta informação apesar de interessante e poder explicar a necessidade de uma manufatura de azulejos do tipo *mudéjar* em Portugal, constitui um dado muito vago, e talvez, por esse motivo, não foi possível encontrar esta referência em trabalhos de investigadores que normalmente citam a obra de José Gestoso y Pérez ou em última análise, podemos pensar que esta referência não teria sido detetada, uma vez que se trata de uma obra vastíssima.

<sup>64</sup> A esse respeito, consideramos a seguinte afirmação: “é tradição no Palácio que foram aqui fabricados, para o que existia um forno, do lado da actual pharmacia da Mesiricordia, que em 1885 foi descoberto, encontrando-se alli muitos dos mesmos azulejos inteiros e fragmentados. Este forno teve de ser novamente aterrado, visto a impossibilidade de ficar descoberto, por estar n’um nível muito inferior ao da actual rua” (Cunha, António A. R., *Cintra Pituresca ou Memória Descritiva das Vilas de Cintra e Colares*, Nova Edição Empreza da História de Portugal, Lisboa, 1905, p. 59 (*Apud*: Trindade, 2007: 249).

<sup>65</sup> Vide glossário: Chanfrado.

de 12 x 12 cm. Apesar de sair do contexto de toda a demais azulejaria hispano-árabe, pelo tipo de óxidos utilizados e pelo ornamento que o compõe, o autor defende trata-se de uma obra dos finais do séc. XV e um provável ensaio de imitação dos azulejos sevillanos (Monteiro, 2015: 47).

Relativamente aos azulejos de aresta monocromáticos a verde<sup>66</sup>, dos pavimentos do Coro alto e baixo do Convento de Santa Clara do Funchal e que suscitam dúvidas quanto à sua proveniência, Rui Trindade expressa que “a historiografia devotou para plano secundário por serem entendidos como imitações grosseiras da azulejaria de tipo sevillano” (Trindade, 2007: 222), isso porque, ainda não está comprovada a sua real origem, tendo o próprio atribuído como sendo portuguesa, justificando com base na tese do investigador espanhol Afonso Pleguezuelo, no qual reconhece que “não foi ainda detetada com rigor a produção de azulejos de aresta monocromáticos executados por mestres sevillanos que possam desfazer estas dúvidas” (*ibidem*: 221).

Convém recordar que a técnica de aresta se destina precisamente a evitar a fusão das diversas cores durante a cozedura, portanto, não faz sentido essa utilização senão forem aplicadas para essa finalidade.

Será que a constante divisão de tarefas entre os artesãos, que caracterizava esta produção, explica que chacotas já dotadas de arestas viessem a ser objeto de uma solução simplificada, com uma só tonalidade? Será que foram intencionalmente, encomendadas com essa particularidade? Será que não foram também fruto de uma encomenda especial, ou seja, uma criação exclusiva para esse edifício, tal como sucedeu com outras produções de Sintra? Poderíamos colocar ainda a interrogação, se terem sido transportadas apenas as chacotas, por vidrar, para serem terminadas numa olaria nacional, e daí o emprego de apenas uma tonalidade como simplificação. Contudo, essa ideia, no nosso entender, também não seria economicamente viável, nem faria sentido, atendendo ao grande número de fábricas existentes nos arredores de Sevilha, os referidos “50 fornos”<sup>67</sup> que se dedicavam exclusivamente à execução de cerâmicas e azulejos vidrados para exportação.

A primeira e a mais importante chamada de atenção do ponto de vista científico, para prováveis azulejos *mudéjares* ou indícios de experiência para o seu fabrico, em território português, surgiu através da evidência arqueológica relatada na sequência do achado, no ano de 1997, na povoação de Santo António da Charneca, margem sul do Rio

---

<sup>66</sup> Vide Cap. 4.1. nesta dissertação.

<sup>67</sup> Ob. Cit.: Padrón Morales, 1989: 153. A este respeito pode ler-se também em: *Loza dorada de Sevilla en el siglo XVI: testimonios documentales, analíticos y materiales* (Pleguezuelo H., 2014: 316).

Tejo, correspondendo a uma olaria renascentista constituída por fornos de tipologia islâmica, datada do final do séc. XV ou inícios do XVI<sup>68</sup>. Durante essa escavação, foram descobertos abundantes fragmentos de cerâmica comum, enchacotada<sup>69</sup> e vidrada, algumas trempes e azulejos de aresta com os mesmos padrões feitos em olarias sevilhanas (Barros, 2003: 295 - 305)<sup>70</sup>.

Embora os exemplos aqui supracitados tenham sido apenas de carácter experimental, tal indica a opinião da grande maioria dos investigadores, a verdade é que as amostras encontradas nas prováveis olarias de Sintra, nos fornos em Santo António da Charneca, Mata da Machada e o azulejo encontrado em Beja, acabaram por abrir a possibilidade para as prováveis evidências de produções do tipo hispano-árabe em Portugal e são pontos de partida para análises sobre esta matéria.

Apesar das recentes análises arqueométricas realizadas ao espólio azulejar da Charneca não tenham revelado grandes conclusões, poderíamos colocar como opções secundárias e de forma especulativa, a hipótese destes terem sido encomendados a olarias espanholas sem o vidrado (apenas as chacotas já devidamente preparadas com os modelos de aresta sevilhanos) no intuito de serem vidrados em fornos nacionais, apresentando o mesmo perfil tecnológico de tipologia islâmica utilizada em Espanha, não excluindo a hipótese da vivência de uma olaria local com mão de obra importada e, nesse caso, poderíamos considerar as amostras encontradas com defeitos de fabrico, sendo objetos de refugio<sup>71</sup> e não apenas experimental.

---

<sup>68</sup> Relativamente ao espólio recolhido no forno em Santo António da Charneca tivemos em consideração a seguinte descrição: “nas prospeções que se realizaram à superfície foram recolhidos muitos fragmentos de cerâmica, entre os quais seis azulejos de aresta hispano-árabe (...) é a confirmação da produção local de azulejos de arestas, no reinado de D. Manuel I. Era até ao momento desconhecida a sua produção nacional, sendo habitualmente referidos como de produção sevilhana” (Barros, 2003: 295).

<sup>69</sup> Vide glossário: Enchacotar.

<sup>70</sup> O mesmo material recolhido durante as escavações arqueológicas levadas a cabo no forno de Santo António da Charneca foram objeto de estudo e análise arqueométrico, um método científico muito utilizado como auxílio na determinação de proveniências de fabrico cerâmico arqueológico. Esta tecnologia, não invasiva, permitiu comparar resultados conhecidos e confirmados como de origem sevilhana, alguns dos quais, originários de sítios arqueológicos portugueses, cujas encomendas estão documentadas como importações do reinado de D. Manuel I. Apesar do rigor científico, não foi possível determinar uma conclusão exata. Este diagnóstico pode ser consultado em: *Portuguese 16th century tiles from Santo António da Charneca's kiln: a spectroscopic characterization of pigments, glazes and pastes* (Ferreira; Casimiro; et al, 2014: 838 - 847).

<sup>71</sup> Vide glossário: Refugio.

### Capítulo III - Circunstâncias que impulsionaram a produção e a comercialização de azulejos e outras cerâmicas mudéjares

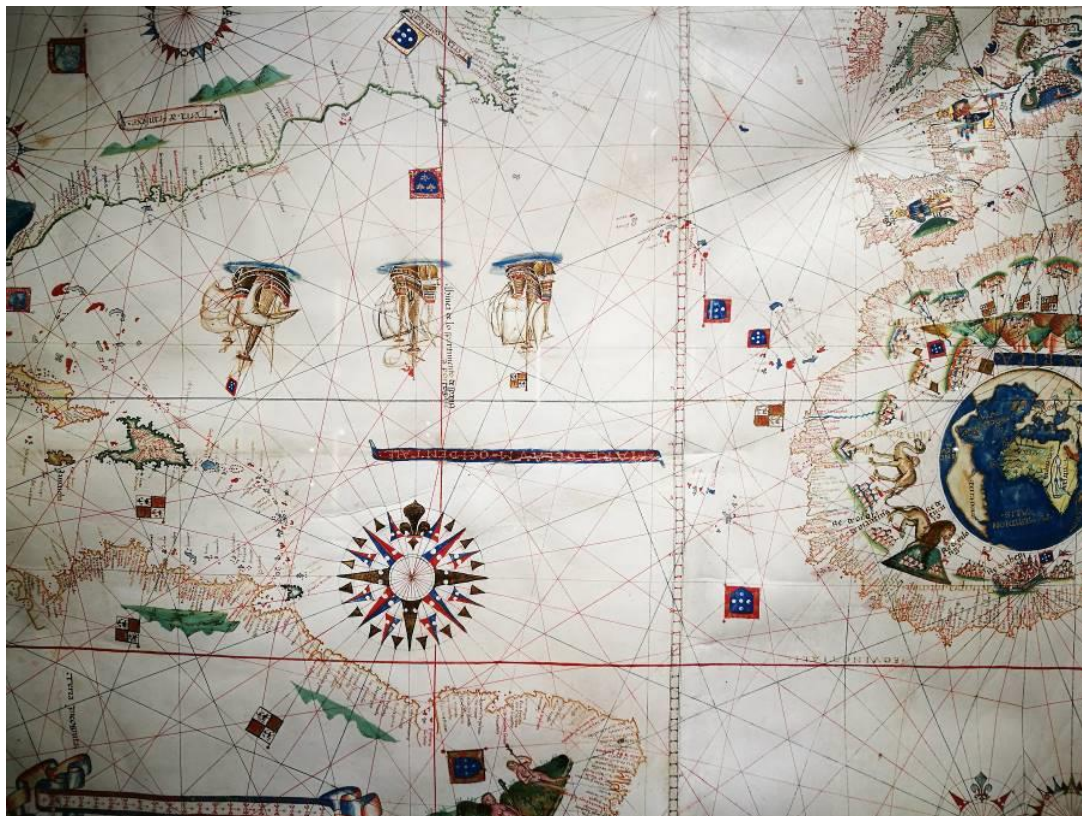


Fig. 4. Pormenor da Cartografia Marítima datada de 1531, Exposição TEFAF, Maastrich 2016 (foto: LG).

#### 3. 1. A difusão no território continental europeu realçando as encomendas portuguesas

A circulação da cerâmica consistiu num reflexo indiscutível das relações políticas entre os povos e, não teria sido por acaso que o início da tradição da sua produção no Ocidente tenha coincidido com alguns acontecimentos que tiveram implicações ao nível político, artístico, militar e religioso. Nesse contexto, os centros de produção de azulejos desenvolveram-se na península Ibérica, quase sempre, em cidades com importância política em determinados períodos, podendo afirmar que estes produtos passaram a ser bens de troca em tempos de paz e de discórdia.

Nessa perspectiva, a grande produção de cerâmicas para revestimento arquitetônico estariam relacionados com a emigração e deportação de povos inteiros em consequência da conversão forçosa dos muçulmanos e judeus espanhóis expulsos de Granada em 1502, por isso, foi em Marrocos onde se fabricaram grandes superfícies de *alicatados* de fundo cultural islâmico.

Através do trabalho artístico dos artesãos *mudéjares*, o território espanhol resplandece nas artes decorativas em todas as suas cidades, assim como no comércio, contrastando com outro tipo de desenvolvimento, no restante território europeu. O azulejo associado à ornamentação de palácios, castelos, conventos, mosteiros e igrejas, começou pouco a pouco, a popularizar-se e a gerar uma massiva produção industrial para responder à grande procura e encomendas.

Foi sobretudo a partir e durante o séc. XV, através de importações dos centros cerâmicos espanhóis como Valência, Toledo e, principalmente, Sevilha, que Portugal importou numerosas quantidades deste material cerâmico para decorar os edifícios civis e religiosos, porém, a política diplomática e as relações entre Portugal, Castela e Aragão foram consolidadas, desde o séc. XIV, através de consórcios reais entre as três coroas. Lisboa e Sevilha, converteram-se no início do mundo moderno, em portos abertos ao mercado da América e Ásia, enquanto Valência estaria no auge da Coroa de Aragão. Esses factores facilitaram, certamente, as condições para as encomendas e importações, para o nosso país, tanto de azulejos, como de todo o tipo de louça.

O intercâmbio comercial e o tráfego marítimo e terrestre entre os dois países foram intensos nessa época, havendo muitos “exemplares de ‘cartas de segurança real’ concedidas a marinheiros espanhóis para virem a Portugal trazer mercadorias do seu país” (Iria, 1975: 9 - 83) permitindo a entrada de diversos objetos, como as louças utilitárias, cerâmicas arquitetónicas, entre outras importações.

Outro acontecimento marcante ocorreu quando se iniciaram as disputas territoriais nos reinos de Portugal e Castela, quando foi firmado o primeiro Tratado<sup>72</sup> e negociado

---

<sup>72</sup> O Tratado de Alcáçovas ou Alcáçovas-Toledo, também conhecido como *Paz de Alcáçovas* distingue-se, entre os múltiplos tratados assinados, necessários durante a marcante Expansão Portuguesa e um papel importante na História dos Descobrimentos. Foi um diploma assinado na vila portuguesa de Alcáçovas, a 4 de setembro de 1479, pelos representantes dos Reis Católicos (Isabel de Castela e Fernando de Aragão) espanhóis e D. Afonso V de Portugal, pondo um fim à *Guerra de sucessão de Castela* (1475 - 1479), e mais tarde, ratificado pelos Reis Católicos, a 6 de março de 1480, na cidade de Toledo, ficando conhecido como *Tratado de Alcáçovas-Toledo*. Entre outros aspetos, neste tratado se reparte os territórios do Atlântico entre os dois países. Portugal mantém o controle sobre a Guiné, a Costa da Mina, Madeira, Açores e Cabo Verde.

por D. Beatriz<sup>73</sup> com a sua sobrinha Isabel - a *Católica*, filha da sua irmã mais velha. Esse acordo não só trouxe a paz entre Portugal e Castela, como apaziguou os ódios que provinham do tempo de D. João II, levando muitos nobres lusos a exilarem-se, principalmente em Sevilha. Entre esses exilados contam-se D. João de Bragança, marquês de Montemor-o-Velho (filho do duque D. Fernando), casado com Isabel Henriques (ou Noronha) conhecida por *Marquesa de Portugal*, prima e amiga de D. Beatriz. D. Isabel Henriques “fundadora do Convento de Santa Paula em Sevilha, tendo as encomendas azulejares sido realizadas a Niculoso Pisano e, com alguma probabilidade, a Férnan Martínez Guijarro” (Monteiro, 2015: 26 - 48).

Provavelmente, esses factores teriam promovido as encomendas dos primeiros azulejos *mudéjares* ao reino português, e sobre o início do mudejarismo no nosso país, o autor de *Arte Azulejar em Beja* argumenta que:

“Quando o infante D. Fernando manda construir o seu Paço de Beja deve ter encomendado ao arquiteto responsável o equivalente a uma ala de alcáçovas, introduzindo o azulejo, o estuque, os tetos de gavetões com madeira policromada e as janelas e varandas com arcos ultrapassados de tijolo artesoadado. Estávamos no último quartel do séc. XV e aqui, nesta cidade, surgiam as primeiras manifestações do mudejarismo em Portugal” (*ibidem*: 41).

O final do séc. XV e seguinte, foram marcados pelo elevado fluxo da arte manuelina, pela sistematização de motivos iconográficos próprios, gerando uma variação portuguesa que combinou um repertório gótico e *mudéjar*, copiando os modelos espanhóis, incorporando, mais tarde, ornamentações do Renascimento italiano. Neste sentido, a utilização de azulejos hispano-árabes revelou-se mais ampliada, um pouco por todo o país, visto o seu carácter definitivo ou duradouro contribuir para a substituição dos tapetes e panos de armar, que tinham um elevado custo e um carácter efémero. Assim sendo, os revestimentos cerâmicos tornaram-se preferencialmente apreciados:

---

Castela ficou com as Canárias. Representou não só a primeira divisão do espaço ultramarino, antecedendo o Tratado de Tordesilhas de 1494, mas também foi uma formalização do programa expansionista português. (Disponível em: <[www.fcsh.unl.pt/cham/eve/content.php?printconceito=768](http://www.fcsh.unl.pt/cham/eve/content.php?printconceito=768)> [consultado a 23 de abril de 2017].

<sup>73</sup> Sobre D. Beatriz, (1420 - 1506) pode ler-se: “Filha do Infante D. João, mestre da Ordem de Santiago, casou em 1447 com seu primo D. Fernando (1433 - 1470), duque de Viseu e filho de D. Duarte, e viria a ser mãe de D. Leonor, mulher de D. João II; (...) Ao longo da sua vida exerceu uma imensa atividade política, por vezes mal avaliada, intervindo por várias vezes na direção da Ordem de Cristo de que foi, por largo tempo, administradora. Nas negociações para a paz com a coroa de Castela, em 1479, avistou-se com a rainha, D. Isabel, ‘a católica’, na vila de Alcântara, em março desse ano, sendo a paz firmada em setembro (...)” (Carita, 2015: 27).

“face ao seu baixo custo e às suas capacidades de requalificação arquitetónica, como a higienização dos espaços muito concorridos, em especial das igrejas e capelas, assumiu-se rapidamente como o elemento essencial de decoração (...). Com estas diferentes características, desde as possibilidades de uma rápida lavagem, à reflexão da luz ambiente, à possibilidade de ampliar visivelmente os espaços e de lhes dar infinitas variantes cromáticas, o azulejo veio a assumir-se como das produções mais originais da cultura portuguesa” (Carita, 2015: 258).

Outro factor que teria sido determinante na encomenda de azulejos sevillhanos para o nosso país, foi relatado por Santos Simões e diz respeito à amizade entre D. Isabel de Noronha e o ceramista italiano Niculoso, apontando as datas de 1504 a 1509 para a época dessas relações pessoais entre ambos, coincidindo com “a época das grandes obras da Conceição, já animadas pelo patrocínio de D. Manuel (...) dessa época seriam alguns dos azulejos de *corda seca* ali encontrados” e, a partir dessa afirmação questiona: “Podemos, de qualquer forma relacionar as duas obras?” (Simões, 2001:84). Dessas viagens e contactos pessoais entre as primas (D. Beatriz e D. Isabel), seria normal que tivesse surgido o interesse de D. Beatriz em adotar a mesma linguagem artística dos conventos sevillhanos. E isso poderá justificar a utilização de azulejos hispano-árabes, na decoração do Palácio e Convento da Nossa Senhora da Conceição de Beja<sup>74</sup>, com encomendas realizadas a Manises e Sevilha, verificando-se aplicações parietais semelhantes aos edifícios andaluzes. É especialmente interessante lembrar que D. Beatriz teve um papel muito importante na fundação do Convento de Santa Clara do Funchal, que recebeu um considerável número de azulejos de aresta e monocromáticos a verde<sup>75</sup>.

A respeito de D. Fernando e D. Beatriz conta-se que “este casal, senhores de quase toda a região de Setúbal, deve ter estabelecido contactos com centros levantinos com vista à importação de alfordons e rajolas para pavimentos, cujos restos foram encontrados no Convento da Nossa Senhora da Conceição em Beja” (Goulão, 1986: 152), indicando

---

<sup>74</sup> Acerca do antigo Convento da Nossa Senhora da Conceição de Beja, cujas encomendas teriam sido provavelmente realizadas por D. Fernando e D. Beatriz, pais do futuro rei D. Manuel I, considerados os “maiores senhores que nunca houve, em Hespanha, que não fosse reis”, o *Diário do Alentejo* relaciona a “semelhança absoluta entre a barra que termina superiormente o silhar da Casa do Capítulo, e a outra que forma a volta abastada sobrejacente à estátua tumular do sepulcro de Don Léon Enrique, na Igreja de Santa Paula, em Sevilha”. Ainda o mesmo autor refere que “o desenho desta cercadura é original e muito notável. Representa claramente um modelo de estilização vegetal e é uma variante, mais feliz de desenho, dessa outra barra que encima os painéis que forram interiormente o pátio da chamada Casa de Pilatos, em Sevilha. É tão perfeita a semelhança entre aqueles e os seus irmãos bejenses e tão exata a representação do ornato que é lícito supor-lhes origem e molde comum” Ob. Cit. de Cândido Marrecas, “Os azulejos da Casa do Capítulo da Conceição”, in *Diário do Alentejo*, Beja, 22 de Abril de 1940 (*Apud*: Goulão, 1986: 135).

<sup>75</sup> Vide: Cap. 5.1. Nesta dissertação.

ainda “os exemplares na igreja do Convento de Santa Paula e na casa de Pilatos de Sevilha, reforçam esta hipótese e são indicadores claros da preferência dada em Portugal à produção sevilhana” (*ibidem*: 135).

Embora tenham sobrevivido pouquíssimos registos sobre encomendas de azulejos hispano-árabes para Portugal, temos verificado que a História da Arte Portuguesa tem posto de manifesto a relevância que assumiram as importações sevilhanas a partir dos registos que relatam o “envio de grandes quantidades de azulejos a partir do reino de D. Manuel I conhecido por ‘rei das encomendas’” (Pleguezuelo H., 2013: 32). Sabemos, conforme a documentação consultada, que foi em 1508, que se exportaram para Portugal, milhares de azulejos hispano-árabes para ornamentar vários edifícios do país, como ocorreu no Palácio de Sintra, alguns dos quais, realizados na olaria de Fernán Martínez Guijarro e Pedro de Herrera (o seu filho) e de outros artesãos<sup>76</sup>.

Relativamente aos azulejos de Sintra o *Livro de Receita e Despesa de André Gonçalves de 1508*, do almoxarife do Paço de Sintra, indica o transporte de “azulejos ‘de toda a sorte’ descarregados nesse ano, em Belém e transportados em ceiras para Sintra” (Meco, 1993: 187) (Fig. 5). Outra evidência datada de 1502 refere uma descarga em Sesimbra de azulejos da oficina do oleiro Pedro de Herrera, filho de Fernán Martínez Guijarro (*ibidem*: 187) e outra encomenda para Coimbra em 1503, ao mesmo oleiro, descarregada em Buarcos (Gestoso, 1904: 267; Meco, 1993: 187).

No caso da Sé Velha de Coimbra, que foi integralmente coberta de azulejos de *aresta*, por iniciativa e gosto pessoal do bispo D. Jorge de Almeida, o seu encomendador “revestiram-se as superfícies parietais com molduras concêntricas, composições simulando portas de arco quebrado ou trilobado, e rosáceas, numa aplicação espectacular que, na sua totalidade, transgrediu a maneira sevilhana de utilizar azulejos” (Pais, 1998: 296), sendo de realçar as sobras dessas encomendas que foram modestamente usadas em edifícios mais próximos, quer templos mais rudimentares que assim ficavam nobilitados, quer em obras em localidades isoladas e de difícil acesso, como o caso da fonte de Góis (Fig. 53).

---

<sup>76</sup> Em relação a este podemos examinar a seguinte descrição: “Que en sevilla y à fines del siglo XV se fabricaban grandes cantidades de azulejos de cuerda seca, queda ya suficientemente comprobado y si para algunos nolo estuviere, hablen por nosotros las ricas colecciones de los palacios reales de Cintra (...) considerable exportación que hicieron de sus productos à portugal los ceramistas Fernán Martinez Guijarro y su hijo Pedro de Herrera” Ob. Cit.: (Gestoso y Pérez, 1904: 117 e 263).



**Fig. 5.** O transporte destes azulejos era realizado por barco através do rio Guadaquivir, a partir de Sevilha até Lisboa, onde seriam transportados para as diversas localidades pelo rio Tejo ou por terra. Por terra as mercadorias eram carregadas em *cirões* ou *ceiras* de burros, provavelmente, do mesmo modo como ainda hoje se faz na cidade de Lamu, no Quênia - imagem de 2016 (foto: LG).

### 3. 1. 1. Disseminação em meios de província

Estes produtos cerâmicos funcionam ainda hoje como focos de difusão e gosto *mudéjar* português que se atesta ter atingido uma propagação, um pouco por todo o território luso e, nalguns casos, fixados em localidades totalmente isoladas em meios de província, constituindo um verdadeiro fenómeno, muitas vezes esquecido por existir a tendência em focar os grandes e mais importantes conjuntos.

O brilho esmaltado, as cores fortes e contrastantes e os variadíssimos padrões decorativos conferem um acentuado toque exótico aos edifícios de carácter religioso ou civil, em superfícies externas ou internas, onde foram utilizados (Figs. 32 e 33). Acresce que o seu uso, especialmente em recintos de carácter religioso e com grande frequência, oferecia ainda condições especiais de higiene, dada a facilidade de limpeza. Por vezes verificámos a sua presença em construções muito modestas, tanto em Espanha como em Portugal (Figs. 48 a 57).

Muitos destes azulejos de aplicabilidade reduzida, provinham de grandes encomendas ou demolições onde eram aproveitadas as sobras ou as peças em melhor estado de conservação para o seu aproveitamento em construções próximas, na sua maioria, em edifícios religiosos, como ermidas e capelas, ocasionando, por vezes, o único elemento dignificante que resultava particularmente do colorido e brilho e, como observou também o investigador Pedro Dias, foi “em muitos casos o único toque de luxo ao alcance da bolsa das modestas populações rurais” (Dias, 1979: 44).

### 3. 2. Modelos localizados noutras regiões continentais

Durante o séc. XVI, sucederam as relações entre Espanha e Itália, através da residência e passagem de muitos comerciantes milaneses e genoveses pela cidade Andaluza que compravam e vendiam diversos objetos, entre os quais as cerâmicas e azulejos. De Roma, também foram encomendados azulejos pelo Papa Leo X (1513 - 21) para o piso da sua capela no interior do Castelo de Sant' Angelo (Rosser-owen, 2010:102). No pavimento da Igreja de Santa Maria di Grazie em Milão, na capela do lado da Epístola, acha-se um revestimento de azulejos polícromos, na técnica de aresta do séc. XVI, com a decoração mais vulgar produzida em Triana, nessa centúria (Fig. 23). Por outro lado, são conhecidos os frontais do altar na Igreja Santa Maria do Castelo (Fig. 125) e os modelos parietais no Palácio de Negri, ambos em Génova, entre outros que podem ser observados no Museu de Santo Agostinho, na mesma cidade<sup>77</sup>, e que são testemunhos da preferência e gosto pela aquisição de objetos do estilo *mudéjar* espanhol, nestas regiões.

Os azulejos sevilhanos também chegaram a Inglaterra e foram aplicados, preferencialmente, em pavimentos como sucedeu na Capela de Santa Margarida da Abadia de Westminster e na Igreja de All Hallows em Lombard Street (Londres) tendo sido, também, implantado por volta de 1527, um grande pavimento com cerca de 750 azulejos de aresta na Capela-mor do Lord Mayor em Bristol, numa importante cidade portuária que mantinha uma estreita ligação com Sevilha (*ibidem*, 2010:102). Todos estes são perfeitamente identificados como provenientes de fábricas de Triana, e provavelmente, foram transportados por comerciantes que viajavam regularmente a Sevilha, contactando com os ceramistas e com as olarias dessa cidade.

---

<sup>77</sup> Sobre os azulejos de tipo hispano-árabe de origem italiana, na região de Liguria, esta tipologia é conhecida por *Laggioni*, elaborados entre o séc. XIV a XVI e, foi comum a utilização da técnica de aresta. Estas criações terão tido influenciadas pelos azulejos sevilhanos ou, então, pelo contacto direto com o ceramista italiano Niculoso, que trabalhou esse mecanismo em Sevilha. Para a sua divulgação foi realizada uma exposição temporária, de 21 de abril a 2 de setembro 2007, no Museu de San't Agostino em Génova (cat. exp. *Azulejos Laggioni - Cerâmica per l'architettura in Liguria dal XIV al XVI secolo* (Pessa e Mattiauda, 2007). Como é sabido, noutras áreas europeias, já existiam, durante os sécs. XV e XVI, olarias que manufacturavam louças e azulejos, tal como sucedeu com as produções francesas de *Masséot Abaquesne*, que são conhecidas pelos motivos decorativos, preferencialmente, renascentistas e de inspiração italiana, na qual se desconhece o emprego da corda seca e da aresta. Cfr. Garbier, Aurélie (2016): *La mode des carreaux de faïence au XVIe siècle*, Exposition Événement à Écouen et à Rouen, Masséot Abaquesne, L'éclat de la faïence à la Renaissance, Dossier de L'Art, n.º 239 (Mai 2016), France, pp.38 - 40.

No que corresponde aos dados arqueológicos recolhidos em Inglaterra, podemos aqui evidenciar o registo de achados de azulejos de aresta em diversas localidades de Bristol, tais como fragmentos em escavações na Igreja de All Hallows e que atualmente pertencem ao Museu de Londres.

No caso francês, as descobertas ocorridas em trabalhos arqueológicos em Avignon e Marseille, não deixam dúvidas quanto à comercialização e aplicação de azulejos hispano-árabes, particularmente de aresta, nessa área geográfica<sup>78</sup>.

Quanto ao continente africano, conhece-se também a utilização de azulejos hispano-árabes, graças a escavações arqueológicas no Castelo de Arguim (Mauritânia), a primeira feitoria portuguesa fortificada<sup>79</sup> e povoação levantada numa pequena ilha, situada na extremidade norte da República Islâmica da Mauritânia, na costa ocidental de África. Por outro lado, no mesmo continente, o achado na Igreja de Santa Maria da Misericórdia, em Alcácer Ceguer, uma vila costeira localizada no norte de Marrocos, no norte de África e antiga colónia portuguesa (de 1510 - 1529). Aí foram identificados e referenciados vários materiais de construção, cerâmicas, pedras e utensílios metálicos, muitos dos quais, em estilo Manuelino. A maioria dos artefactos evidenciam as relações comerciais entre Alcácer e outros locais, sobretudo na Península, e os responsáveis pelos trabalhos arqueológicos concluem que “as suas paredes e pisos seriam decorados com uma variedade de azulejos policromados na técnica de aresta” (Redman and Boone, 1979: 38 – 39 e 85 - 100 e Redman, 1986).

---

<sup>78</sup> A este respeito deste registo podemos ler: “La présence espagnole est tout aussi logique au regard du contexte économique, mais archéologiquement encore peu prouvée dans ce domaine (...). Des découvertes de carreaux de technique espagnole (carreaux d’arêtes), faites à Avignon et Marseille dans des contextes XVIe et début du XVIIe Siècle ne laissent aucun doute à ce sujet” (Amouric, 1997: 181).

<sup>79</sup> Arguim foi uma feitoria da quase total responsabilidade da Madeira, tendo o bispo do Funchal e Arguim, como foi o seu título, ali tido uma ouvidoria e onde esteve destacado o depois cronista insular cónego Jerónimo Dias Leite (c. 1540 - c. 1598). Cfr.: *L’île d’Arguin (Mauritanie), Essai Historique* (Monod, 1983).

### 3. 3. Irradiação no Novo Mundo

As grandes explorações marítimas europeias levadas a cabo, quase exclusivamente, pelos portugueses e castelhanos, foram animadas pelo desejo da descoberta de novas rotas marítimas para a aquisição, comercialização e distribuição ultramarina de produtos. Estas iniciativas desencadearam não somente importantes inovações científicas, como o aperfeiçoamento dos instrumentos náuticos e os progressos em navegação, mas sobretudo, desenvolveram uma verdadeira indústria artesã de manufatura de objetos, nos mais diversos materiais e técnicas.

A expansão europeia para fora dos respetivos limites continentais, não estava imune à presença de vários grupos e correspondentes estratégias de domínio e exaltação do poder económico e social entre eles. Nesse sentido, com o descobrimento, a conquista e a colonização das novas terras, a sociedade colonial, à medida que foi assentando e desenvolvendo, recebeu de Castela e Portugal uma vasta variedade de produtos reproduzindo os modos de vida característicos do ocidente europeu ao gosto da corte dominante a que pertenciam os descobridores.

É notório que a exportação de cerâmicas para os territórios recém-conquistados não foi a direta consequência da falta de condições nesses locais, antes pelo contrário, quando os povoadores espanhóis chegaram à América, encontraram as terras habitadas por indígenas que elaboravam com tecnologia primária os seus próprios utensílios “com linhas depuradas e decoradas mediante engobes brunidos de grande atração estética”<sup>80</sup>, que certamente poderiam ser aproveitados e utilizados pelos povoadores.

No entanto, como é de esperar, os artefactos locais não apresentavam a qualidade correspondente ao gosto dos povoadores europeus, inclusive, os preconceitos relativamente às culturas autóctones e a rejeição desses objetos que eram bem diferentes dos que estavam acostumados e considerados pouco prestigiantes, tornou forçoso o recurso às produções do reino castelhano ou, em larga medida, de outros países europeus. Para além de terem origem na metrópole, a sua importação revestia as novas sociedades de um cunho prestigiante e luxuoso. Assim sendo, o fluxo comercial e o tráfego marítimo foram crescendo conforme se acentuava e desenvolvia a colonização, cruzando o Atlântico todo o tipo de mercadorias.

---

<sup>80</sup> Ob. Cit. *Museo del Hombre Dominicano* (AAVV, 1990: 10).

Para controlar a entrada e saída das mercadorias e indivíduos, foi criada em Castela, a *Casa de Contratação* que foi a primeira sede para o comércio das Índias Ocidentais e foi concebida pela monarquia castelhana em 1503. Desde o início da colonização da América, desencadeou e impulsionou a expansão da cidade do séc. XVI, acabando por influenciar e estimular comerciantes, banqueiros, marinheiros, entre outros, a investir no abastecimento das novas habitações construídas nas terras recém-descobertas da *Nova Espanha*. As *Casas de Contratação* eram responsáveis pela administração das atividades comerciais no Novo Mundo, arrecadação de impostos, controlo e distribuição de mercadorias coloniais feitas no território europeu, preparação de navios e contratação de mão de obra, instituindo também o Regime de Porto Único.

Inferimos que as mercadorias seriam levadas quer para os arquipélagos atlânticos, quer para outras margens do oceano e tinham como proveniência a cidade de Sevilha, embora também incluíssem objectos de Génova, Flandres e outros pontos da Europa, como Nuremberga ou Antuérpia. Neste panorama, o envio de cerâmicas foi uma constante, desde os primeiros anos do descobrimento e povoamento, sendo que o cenário quotidiano dessas cidades seria, provavelmente, o enorme movimento dos portos, o carregamento de milhares de objetos feitos de barro e outros artigos.

De Sevilha saíam através do rio Guadalquivir, com destino às Américas, inúmeras embarcações carregadas com cerâmicas e diversas mercadorias. No caso dos azulejos e dos demais materiais de construção, assim como os metais e objetos mais pesados e de maior dimensão, foram também imprescindíveis como lastros<sup>81</sup> dos navios.

É claro que o comércio de cerâmicas não teve um tráfego especializado, mas realizou-se conjuntamente com outros artigos de variadas naturezas, tais como, os têxteis, mobiliário, livros, entre outros, por comerciantes e banqueiros que selecionavam todo o tipo de objetos em função do gosto dos clientes, das encomendas e dos preços.

Durante as primeiras décadas do séc. XVI, os portos de receção foram quase exclusivamente as ilhas americanas da República Dominicana e San Juan de Puerto Rico e, a partir destes se distribuía as cerâmicas embarcadas de Sevilha, pelas outras ilhas menores e outros assentamentos continentais (Sánchez, 1996: 125 - 142). A exportação de cerâmica de revestimento arquitetónico foi extremamente significativa para o enriquecimento das primeiras edificações coloniais relacionadas com a permanência das classes dominantes, tanto de edifícios civis, como eclesiásticos (conventos e igrejas)

---

<sup>81</sup> Vide glossário: Lastro.

assim como algumas habitações particulares pertencentes aos estratos mais privilegiados da sociedade colonial.

Nalguns casos, a presença de vestígios cerâmicos nestas áreas geográficas só foi possível clarificar através de trabalhos arqueológicos permitindo obter uma perspectiva geral sobre a circulação e propagação destes produtos<sup>82</sup>. Neste contexto, muito dos assentamentos que utilizaram esta tipologia, são relacionados aos trabalhos arqueológicos realizados nessas regiões, como ocorreu com as recolhas de azulejos no primeiro Capitólio de Caparra, em Puerto Rico, estabelecido em 1508 e que é conhecido pelo sítio arqueológico de Caparra, em Guaynabo e equivale à evidência mais antiga dos espanhóis no Novo Mundo (Delgado e Herrero, 2007: 199).

Foi também possível verificar a existência de vestígios azulejares na América do Sul, mais precisamente, no claustro conventual dos Dominicanos de Lima, localizado no Perú, assim como, também, nas ruínas do convento de Santo Domingo na cidade velha, no Panamá (*ibidem*: 199).

Durante as deslocações a Santo Domingo da República Dominicana, Santiago de Cuba e Havana, ambos em Cuba, foi possível apurar a existência de azulejos *mudéjares*, através dos indícios arqueológicos conservados em museus locais e exemplares mantidos *in situ*. Neste sentido, a deslocação a Santo Domingo da República Dominicana revelou-se um local de extrema importância no consumo de louça e azulejos *mudéjares* em edifícios construídos durante o início da ocupação e colonização castelhana.

Detetámos algumas referências históricas em relatórios de trabalhos arqueológicos onde figuram, embora com breves alusões, três locais escavados onde foram revelados azulejos hispano-árabes. Entre estes conta-se as ruínas do Convento de São Francisco, o primeiro mosteiro erigido em Santo Domingo após a chegada dos franciscanos, em 1508, tendo sido terminado em 1560. O segundo registo diz respeito à escavação nas ruínas do Hospital de São Nicolau de Bari, que pertence à mesma época da Catedral de Santo Domingo. As suas ruínas revelaram que o edifício foi inspirado em hospitais renascentistas italianos seguindo uma linha arquitetónica gótica. Em terceiro, o vestígio

---

<sup>82</sup> Referências sobre achados arqueológicos de azulejos hispano-árabes na América ou os relatos da circulação de mercadorias nas embarcações como o envio de cerâmicas, entre outras descrições que se podem confirmar em: (Lister, 1987: 201; Deagan, 1987: 117; Nieves Sicart, 1990: 73 a 78) e, mais generalizadamente, em (Ortega, 1982).

correspondente a alguns fragmentos recolhidos na igreja do Convento da Nossa Senhora das Mercedes.

Em 1511, Santo Domingo foi convertida a sede da diocese e, no ano seguinte, começou a obra da sua catedral, passando a ser o monumento mais importante da cidade. O edifício, inicialmente muito modesto, veio a ser erigido, essencialmente, entre 1521 e 1537 por impulso do bispo Alexandre Geraldini que misturou o estilo *mudéjar* com o gótico e o plateresco, exclusivo do Renascimento espanhol e muito apreciado nas construções hispano-americanas. Nesse edifício aferimos a presença de três grandes painéis parietais policromados *in situ* correspondentes a silhares<sup>83</sup> revestidos a azulejos hispano-árabes na Capela de Santa Ana<sup>84</sup>, situada no falso transepto, com claras semelhanças aos exemplares conservados em edifícios sevilhanos e portugueses (Figs. 58, 59 e 60).

O conjunto expõe as semelhanças formais dos azulejos com as dimensões padronizadas, referidas por Gestoso, e que foram destinadas à exportação, nas quais, conhecemos paralelos em Portugal. Depois de adequada medição, constatamos que correspondiam a azulejos quadrados de 13,5 x 13,5 cm ou 14,5 x 14,5 cm, segundo as medidas normalizadas ao nível peninsular, o mesmo sucedendo com as pequenas *losetas* para fins pavimentares, de 7,0 x 7,0 cm ou 5,0 x 5,0 cm, de outros edifícios.

A mesma tipologia foi observada na fachada da igreja do Convento dos Dominicanos (Fig. 65), um edifício católico considerado o mais antigo do Continente Americano. Noutra zona da cidade, na igreja do Convento de Santa Clara de Santo Domingo, em prováveis aproveitamentos, observamos a sua presença em recantos e frisos.

Expostos no Museu do Palácio dos Governantes, conhecido como Casas Reales de Santo Domingo (Fig. 63) detetamos painéis de placas de teto, com procedências desconhecidas. Neste edifício, na zona de jardim, foi possível registar e realizar um levantamento *in loco* de algumas losetas na técnica de aresta que fazem parte da ornamentação da fonte e respetivo tanque do mesmo Palácio (Fig. 62).

Noutro edifício público no centro da cidade, acha-se a Sala Arqueológica Elpidio Ortega, onde foi observada numa vitrina a exibição de fragmentos diversos de louças e

---

<sup>83</sup> Vide glossário: Silhar.

<sup>84</sup> A respeito do silhar azulejar instalado na Catedral de Santo Domingo da República Dominicana, consultamos a seguinte informação: “O painel de azulejos de origem Sevilhana corresponde à época da construção do edifício” Ob. Cit.: (Chez Checo, 2011: 421), constituindo o único dado sobre a presença de azulejos preservados nessa área geográfica.

de azulejos de aresta e majólica italiana e espanhola, ressaltando uma loseta 7x7 cm, a verde, melado e branco, na técnica de *corda seca* (Fig. 64) e de origem não identificada, mas que teria sido recolhida nessa cidade. Esta tem equivalente analogia às losetas observadas em edifícios sevilhanos, como no Claustro do Convento de Santa Clara de Carmona, mas que também encontramos semelhantes modelos no Claustro do Convento de Cristo em Tomar (Fig. 55) ou outros de proveniência arqueológica, particularmente as losetas pavimentares expostas no Museu do Açúcar do Funchal, que a seguir se descreverão.

Observamos que a similitude com exemplos peninsulares e variedade decorativa observada não tem beneficiado de suficiente divulgação, o que não deixa de ser surpreendente.

Relativamente a Havana e Santiago de Cuba, a visita que à partida não teria nenhum sucesso, revelou-se singular. A grande maioria da azulejaria chegada a Cuba, no séc. XVI, como seria de esperar, desapareceu dos edifícios, e muitas das construções da época colonial onde, provavelmente, poderiam conter este tipo de azulejos apresentam um avançado mau estado de conservação e estão totalmente devolutos. Por outro lado, sucedeu que muitas dessas edificações desapareceram dada a transformação e modernização das zonas mais antigas dessas cidades. Neste caso, foi também relevante a informação recolhida pelas escavações arqueológicas permitindo confirmar a permanência destes produtos em Cuba.

Na coleção do Gabinete de Arqueologia de Havana, contemplámos a existência de 3 fragmentos que exibem motivos de estilo renascentista italiano, com elementos vegetalistas e geométricos na técnica de aresta. O primeiro (Fig. 66 a), foi recolhido nas escavações arqueológicas do Palácio dos Capitães Gerais, recente Museu da Cidade de Havana e, provavelmente, teria pertencido à desaparecida Paróquia Maior, erguida em meados de 1550. O segundo vestígio arqueológico (Fig. 66 b) provém do Convento de São Francisco de Assis, e possivelmente, teria pertencido ao primeiro mosteiro da Ordem Franciscana em Havana Velha. O terceiro (Fig. 66 c), é de origem desconhecida e recolhido em local incerto, na Cidade de Havana.

De realçar nesta coleção, um azulejo hispano-árabe intacto de formato retangular (27,5 x 12,5 x 2,5 cm) da tipologia conhecida por placa de teto (Fig. 67), exibindo um desenho na superfície da face nobre, em sentido longitudinal. Como analogia deste tipo de aplicação, acha-se um conjunto de azulejos de aresta, com elementos decorativos

tipicamente *mudéjares* e inspiração renascentista, numa construção ocupada pelo Cabido da Cidade de Santiago de Cuba, fundada em 1516, e recentemente designado por Palácio do Governo, onde se identificam também outros atributos arquitetónicos *mudéjares* do séc. XVI, como os tetos de *alfarge* (Delgado e Herrero, 2007: 197 - 215).

No que respeita a outras regiões americanas, não foi exequível realizar a observação direta e, neste sentido, não se concretizou qualquer investigação em território mexicano. No entanto, a referência de vestígios arqueológicos de azulejos hispano-árabes nesse país, foram incluídos no trabalho de Kathleen Deagan, revelando recolhas de fragmentos quer de *corda seca*, quer de aresta (Deagan, 1987: 117 e 118) que complementam os dados recolhidos sobre a disseminação das cerâmicas *mudéjares* no Novo Mundo.

### **3. 4. Circulação na Macaronésia com especial destaque para a Ilha da Madeira**

No caso do Arquipélago dos Açores não são notórias as aplicações em superfícies extensas, conhecendo-se apenas utilizações no frontal de altar na Ermida da Nossa Senhora dos Remédios da Vila de Lagoa, em São Miguel (Fig. 7) e os azulejos de *aresta* que pertenceram à mesma Ermida e que se encontram no Museu de Carlos Machado na Ponta Delgada, tanto em depósito, como em exposição. Além destes exemplares, conhecem-se os azulejos *mudéjares* na Nossa Senhora da Lapinha no Sanguinho em Água d'Alto, assim como, os vestígios recolhidos em trabalhos arqueológicos, entretanto, musealizados no Convento da Ribeira Grande em São Miguel<sup>85</sup> e um no Museu de Angra, na Ilha Terceira, do Convento da Nossa Senhora da Luz, na Praia da Vitória (Simões, 1963: 56).

---

<sup>85</sup> O trabalho de Arqueólogo Mário Moura, foi importante como ponto de partida para o estudo deste tipo de azulejaria no Arquipélago dos Açores. Num texto policopiado que se acha no *Arquivo da biblioteca da Fundação Gulbenkian*, relata a existência de “Fragmentos de azulejos encontrados nas terras do ex-mosteiro de Jesus da actual Ribeira Grande, Ilha de São Miguel”. O mesmo descreve que: “conhecem-se alguns azulejos pertencentes às coleções do Marquês de Jácome Correia e ao Dr. Luís Bernardo Leite de Ataíde” Ob. Cit.: (Moura, s.d.). O autor refere também, relativamente ao espólio azulejar que: “os de *corda seca* conhecidos até ao momento não constituem mais do que um pequeno grupo de dois ou três inteiros na Capela do Sanguinho (recolocados), em Água d'Alto, uns fragmentos, segundo se diz, encontrados pelo Arqueólogo Dr. Manuel de Sousa de Oliveira, nas escavações levadas a cabo na década de sessenta algures em Vila Franca do Campo (...) e dois fragmentos encontrados, ao que tudo indica no seu contexto inicial, na Ribeira Grande” Ob. Cit.: (Moura, 1990: 30).

Quanto ao Arquipélago das Canárias, tal como sucedeu nos Açores, não se conhecem grandes aplicações parietais, destacando-se outro, ainda *in situ*, correspondentes a azulejos desadornados na cor melada e verde, no pavimento da Capela de São Sebastião, em La Gomera (Fig. 68). Na Ilha de La Palma, detetamos duas igrejas com azulejos hispano-árabes a aparatar o batistério: na Igreja da Nossa Senhora dos Remédios, em Los Llanos de Aridane, está disposto na parede do lado direito da pia batismal, um pequeno painel em forma de cruz, que originariamente estava no altar da Virgem do Rosário (Fig. 70), e outro exemplo, na Igreja da Nossa Senhora do Rosário, em Barlovento correspondendo a um pequeno nicho envidraçado, ou pequeno armário de apoio ao batistério e embutido na parede, composto por 10 azulejos de aresta (Fig. 69), localizado numa igreja onde também existe, uma pia batismal vidrada a verde, que mais adiante será referida. Igualmente *in situ*, na capela de São Tomás da Igreja de Santo Domingo, localizada em Santa Cruz de La Palma, acha-se um frontal de altar revestido a azulejos desta tipologia, mas está escondido com frontal de madeira datado de 1792.

Dos vestígios arqueológicos conhecidos e divulgados por Elena Sosa, sobressaíram os dois fragmentos de azulejos, um de *corda seca* e outro de aresta, recuperados do Convento de São Francisco de Assis de Las Palmas em Gran Canaria, entre outros dispersos que têm sido recolhidos em variados pontos<sup>86</sup> nomeadamente em Tenerife.

De igual forma, bem mais ao sul, na Cidade Velha de Santiago de Cabo Verde, numa das dez ilhas situadas na costa oeste africana, detetaram-se, através de notícias referentes a descobertas arqueológicas<sup>87</sup> da capela e Igreja da Nossa Senhora da Conceição construída pelos portugueses no final do séc. XV, o vestígio de fragmentos e modelos intactos de azulejos da tipologia *mudéjar* (Fig. 72).

---

<sup>86</sup> Sobre esta afirmação podemos considerar a seguinte descrição: “vários fragmentos de azulejos de aresta têm sido localizados de maneira fortuita na ilha de Tenerife” (Sosa Suárez, 2010: 111).

<sup>87</sup> Sobre a azulejaria recolhida em Cabo Verde, só foi possível saber da sua existência pelos seguintes trabalhos: *The historic religious building of Ribeira Grande, Implementation of Christian moles in the early colonies, 15th till 17th century, on the example of Cape Verde Islands* (Richter, 2008); *Escavações Arqueológicas na Cidade Velha (de Cabo Verde)* (Amaro, 1983: 85 - 87) e pela divulgação do achado em: *A publication of the Archaeological Institute of America*, 16th-C. Church Unearthed in Slave-Trade Capital, Friday, 06 - november - 2015: Disponível em: <<http://archaeology.org/news/3860-151106-cabo-verde-church>> [consultado a 08 de novembro de 2015].

Na Região Autónoma da Madeira, sabemos que azulejos e cerâmicas hispano-árabes apareceram numa fase amadurecida do povoamento, no princípio do séc. XVI, época em que se assistiu ao desenvolvimento industrial e agrícola, sobretudo na produção e comércio do açúcar. A economia açucareira desenvolvida na Ilha da Madeira, assim como, o negócio dos cereais ou da casta de vinha malvasia babosa, contribuiu para o enriquecimento de algumas famílias locais, atraindo muitos mercadores estrangeiros, com o mesmo objetivo de desenvolver negócios frutuosos. Este desenvolvimento económico, do fim do séc. XV e primeira metade do séc. XVI, fez florescer na região o gosto pela aquisição de diversos artigos de qualidade artística, recorrendo às importações de obras de arte de diferentes proveniências, principalmente, da Flandres, Itália e Espanha, sobretudo, Sevilha e Valência.

A encomenda de objetos muito apreciados na Península Ibérica, contribuiu para a definição local e regional do mudejarismo aliada ao estilo Manuelino, destacado pelo embelezamento das novas edificações civis e religiosas erguidas na região. Os edifícios adquiriam grande pujança e qualidade dos materiais construtivos e os proprietários exibiam a sua riqueza e bom gosto, na compra de objetos quotidianos, relíquias religiosas flamengas ou mármore italianos e aquisição de obras de arte *mudéjar* espanhola, particularmente os tetos de *alfarge*, as cerâmicas arquitetónicas e louças variadas.

Neste seguimento, conhecem-se várias encomendas de azulejos feitas para a região, especialmente de Sevilha, “mas também não será de excluir a existência de encomendas, muito mais esporádicas a Valência, de onde provém, um fragmento encontrado nas obras de um muro exterior da Casa Museu Frederico de Freitas” (Sousa, 1990: 103). A exposição permanente do Museu Frederico de Freitas dispõe de uma coleção de azulejaria hispano-árabe de *corda seca* e aresta com uma vasta variedade de padronagens, correspondente a 24 tipos de origem sevilhana e uma evidência valenciana.

Como já tinha sido referido, os estudos relatam que Portugal foi particularmente abastecido pelas fábricas de Triana com grandes quantidades de azulejos desadornados (lisos de uma só cor) em branco, azul, verde ou castanho (Meco, 1993: 40). No caso da Madeira, provavelmente a encomenda azulejar mais antiga corresponde aos monocromáticos planos, para o revestimento do pináculo do coruchéu da Sé do Funchal, datados de 1514, e que são organizados na diagonal numa composição simples. O conjunto é disposto em pirâmide e é constituído por cerca de 73 azulejos nas cores: azul,

branco, verde e melado<sup>88</sup>. Quando o investigador Santos Simões se referiu aos azulejos que forram as quatro faces desse remate piramidal do coruchéu da Sé do Funchal, classificou-os como sendo “os mais antigos de que há notícia em Portugal” (Simões, 1963: 177), sendo muito provavelmente excessivo.

Da mesma tipologia monocromática do séc. XVI, teriam havido azulejos aplicados em superfícies pavimentares no Convento da Nossa Senhora da Piedade de Santa Cruz (Sousa, 1990: 106), como se acha no pavimento da capela da Quinta da Nossa Senhora do Faial, no Funchal (Fig. 72) e exemplares dispersos nos pavimentos do Convento de Santa Clara do Funchal. Todos os azulejos deste tipo evidenciam na parte nobre vidrada as características verrugas ou marcas de trempe que identificam a utilização de cozedura em fornos de tipologia islâmica.

No que concerne à considerável quantia de azulejos de aresta, monocromáticos a verde, datados do final do séc. XV e início do XVI, conservados nos pavimentos Coros alto e baixo do Convento de Santa Clara do Funchal<sup>89</sup> (Fig. 88), apesar de alguns investigadores referirem que são únicos no país, encontramos equivalentes protótipos no Palácio de Sintra (Trindade, 2007: 222; Meco, 1993: 39 e 172), na Sala do Capítulo do Convento da Conceição de Beja (Trindade, 2007: 222) e um azulejo retangular, da tipologia de placa de teto, com padrão conhecido por *pata de galo* de dupla aresta, exposto no Núcleo Museológico do Castelo de São Jorge, em Lisboa (Fig. 95).

Na Madeira, os resultados arqueológicos têm revelado dados extremamente importantes e resultados interessantes. O trabalho arqueológico mais relevante no que diz respeito à descoberta de cerâmicas hispano-árabes ocorreu, em 1961, quando foi descoberto as ruínas do Convento da Nossa Senhora da Piedade em Santa Cruz, antes das obras de construção do aeroporto de Santa Catarina, local onde estaria edificado o mesmo. Contrariamente ao que sucedeu, durante a descoberta mais importante nesta área e que ocorreu no Convento de Santa Clara-a-Velha de Coimbra, a escavação do antigo Convento da Nossa Senhora da Piedade na Madeira foi pouco fundamentada, não

---

<sup>88</sup> A presente encomenda está registada na recomendação por carta de D. Manuel, datada de 2 de agosto de 1514, dirigida ao Cabido da Sé do Funchal, documento depositado no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, março 17, doc. 167. Transcrito por Eduardo C. N. Pereira (1989) em *Ilhas de Zargo*, vol. II, p. 1235; por Pita Ferreira (1963) em *A Sé do Funchal*; por Rui Carita (2015) em *A Sé do Funchal: 1514 - 2014; et al.*

<sup>89</sup> Vide o cap. 5.1. *O espólio azulejar do Convento de Santa Clara do Funchal - análise de um exemplar paradigmático*, nesta dissertação.

havendo nenhuma informação relativa à intervenção arqueológica, tornando-se pouco clara a inventariação dos objetos lá encontrados.

A avaliar pelo estado de conservação das faces nobres e a variedade de padronagens recuperadas, pode indicar que “primitivamente os azulejos deveriam estar aplicados no pavimento” (Sousa, 1990: 104). Desse lote de azulejos foram reaproveitados os melhores exemplares e expostos na Casa-Museu Frederico de Freitas (Fig. 73), sendo “parte deles colocados na sacristia e no acesso à torre da matriz de Santa Cruz” (Carita, 1989: 293) (Fig. 75) e o restante espólio depositado no Museu da Quinta das Cruzes, no Funchal.

Numa das salas de exposição da Quinta das Cruzes, existem alguns painéis desse convento, entre os quais, dois modelos representativos de placas de teto (Fig.76) (Gonçalves, 2007: 8 -13; Gonçalves, 2007<sup>a</sup>; Sousa, 2011:306)<sup>90</sup>. No que tange aos azulejos destinados à ornamentação de tetos, sabemos que foram muitíssimo frequentes em Espanha e nos territórios do Novo Mundo, mas, em Portugal, apenas se conhecem modelos que teriam vindo do desaparecido Convento da Nossa Senhora da Piedade e que atualmente estão na Casa-Museu Frederico de Freitas e no Museu da Quinta das Cruzes, no Funchal e outro paradigma monocromático, exposto no Núcleo Arqueológico do Castelo de São Jorge, em Lisboa (Fig. 95).

Na proximidade da Igreja Matriz de Santa Cruz, foram recuperados numa área de prospeção, três fragmentos de azulejos hispano-árabes, na técnica de aresta, decorados com padrões vegetalistas estilizados e do tipo laçaria. A descoberta ocorreu na sequência do acompanhamento arqueológico, durante a obra de melhoramento da Santa Casa da Misericórdia de Santa Cruz<sup>91</sup> (Fig. 79 e 80).

No interior da Igreja Matriz de Santa Cruz, numa superfície pavimentar (Fig. 77), podemos observar e concluir, embora sem confirmação, que pelas características da disposição, corresponderia à localização de um altar lateral com alguma relevância, tendo em conta que estes azulejos serviam para aparatar espaços importantes, pelo que não faz sentido que estejam ocultos, como veio a suceder. Por alguma razão, este espaço foi sujeito a uma alteração na organização da respetiva matriz com a aplicação de um altar de madeira moderno tapando totalmente a zona onde estes se encontram, tendo sido

---

<sup>90</sup> Outras peças com esta origem surgiram mais recentemente em leilões promovidos pelos familiares de António Aragão, ignorando-se qual tivesse sido o seu destino.

<sup>91</sup> Cfr.: *Relatório dos trabalhos arqueológicos (acompanhamento) da Santa Casa da Misericórdia de Santa Cruz (2005-06)* (Sousa e Brasão, 2006) e *Ilhas de Arqueologia. O Quotidiano e a civilização material na Madeira e Açores* (Sousa, 2012).

aproveitado esse espaço para uma arrecadação improvisada<sup>92</sup> impossibilitando o acesso normal.

No Funchal, no âmbito da escavação arqueológica no Solar de Dona Mécia<sup>93</sup> e respetiva capela, levadas a cabo, no ano 2000, pelo Gabinete de Arqueologia da Câmara Municipal do Funchal, descobriram-se exemplares do tipo laçaria na técnica de aresta e azulejos na gramática de *loseta*, com as dimensões de 7,0 x 7,0 cm, na técnica de *corda seca* (Ramos, 2003: 74), exposto no Museu do Açúcar do Funchal (Fig. 82). Os dois de *corda seca* exibem um motivo de xadrez, a branco, azul, ocre e verde. Como analogia, foi detetado pela primeira vez, um semelhante azulejo no Convento de Santa Clara de Carmona, nos arredores de Sevilha (Fig.84) a enfeitar a lateral de um dos três poços do claustro. Dada a quantidade de espólio exumado na antiga capela da Conceição desse Solar, assim como a sua colocação estratigráfica, tudo leva a crer tratar-se de espólio proveniente do antigo convento de São Francisco do Funchal, que ficava ao lado desse edifício.

Além desta *loseta*, subsistem mais três na técnica de aresta (Fig. 83) que terão vindo do mesmo local e outro do Palácio dos Cônsules do Funchal (Fig. 83), tendo esta, como paralelo, a peça encontrada nas ruínas do Convento da Nossa Senhora do Loreto, em Santiago do Cacém e que está no Museu de Arte Sacra, podendo ainda ter como paradigma os canteiros do Claustro do Convento de Cristo, em Tomar (Fig. 55).

Noutra ocorrência integrada numa obra de construção unifamiliar no Sítio do Povo, na Freguesia de Gaula, foi recolhido à superfície um fragmento de azulejo hispano-árabe padrão de laçaria na técnica de aresta (Fig. 78), com pasta clara e cor rosada (Sousa, 2011: 207), ainda que não seja possível associá-los a um contexto arqueológico.

O achado mais recente na mesma freguesia ocorreu após o incêndio ocorrido na Capela da Quinta de São João Latrão<sup>94</sup>. No âmbito de investigações, evidências históricas

---

<sup>92</sup> Pela informação recolhida, em conversação com o Cónego responsável pela igreja, o local nunca foi conhecido como *arrecadação de velas*, tal é designado no artigo de Francisco Clode: *Os azulejos hispano-mouriscos do Convento de N<sup>a</sup> S<sup>a</sup> da Piedade em Santa Cruz* (Sousa, 1990:104).

<sup>93</sup> Sobre o Solar de Dona Mécia do Funchal recordemos que “é o último edifício civil residencial quinhentista da Madeira, ainda com elementos manuelinos e estabelecendo um importante paralelo como os seus congéneres religiosos, como a Sé e a Capela da Encarnação, e civis administrativos, como a antiga alfânega do Funchal, hoje Assembleia Legislativa Regional” (Carita, 1999: 59).

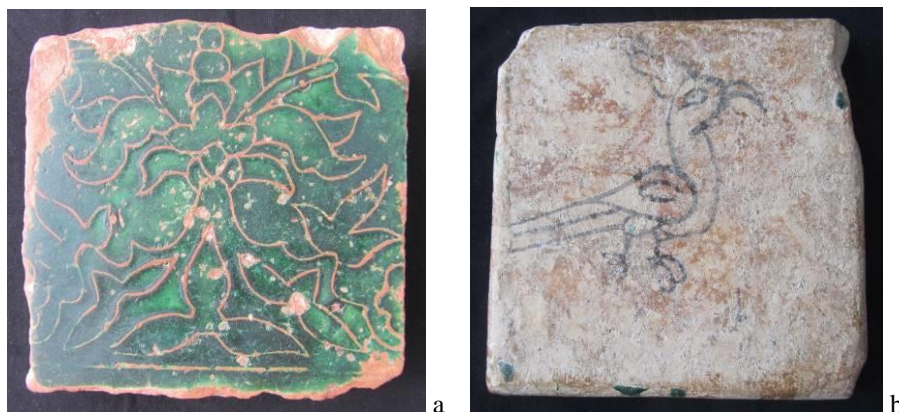
<sup>94</sup> “A Capela de São João Latrão (Gaula), fundada por Nuno Fernandes Cardoso e sua mulher, D. Isabel Dias, que em 1470 já estariam na Madeira. Trata-se de um fidalgo rico, que pedira passagem de armas ao rei D. Manuel em 1508, onde mostrava ligação à casa de Avis-Beja, mercador com ligações ao estrangeiro (Itália, La Rochelle, Valência), plantador de cana-de-açúcar e proprietário de vastas terras e engenho, cuja terça associada à capela rendia um milhão de réis, valor mais elevado que encontramos até hoje associado apenas a um proprietário” Ob. Cit.: Rodrigues, 2017: 67.

e arqueológicas, detetaram-se azulejos hispano-árabes intactos, provavelmente da capela primitiva, guardados na arrecadação e alguns fragmentos à superfície, no jardim dessa quinta (Figs. 85, 86 e 87). Tratam-se de 4 artefactos claramente referenciáveis com as produções sevilhanas, na técnica de aresta com motivos vegetalistas e simétricos, de carácter renascentista da primeira metade do séc. XVI (Gonçalves, 2017: 27 - 53). Os azulejos da Capela de São João de Latrão, apesar de terem sido destinados a uma frequência familiar, constituem um ponto alto, senão o ponto mais alto na revelação do poder económico e social do seu comprador e proprietário.

Através das investigações arqueológicas aqui reveladas, foi possível ampliar a localização destes materiais que se difundiram para fora do Funchal, revelando circuitos comerciais antes insuspeitos e outros conjuntos descobertos, para além daquelas que já tinham sido estudados, confirmando em suma, que estes azulejos seguiram um largo mercado de exportação, abraçando as rotas mais importantes de ligações comerciais de Sevilha, passando por diversas localidades ultramarinas dos territórios da Macaronésia (Cabo Verde, Canárias, Açores e Madeira) e Novo Mundo, tendo sido também incluídos nas rotas de outros mercados europeus, tais como Itália, França e Inglaterra, inclusive, em localidades ainda mais longínquas, como sucedeu no continente africano.

## Capítulo IV - Estudos de caso

### 4. 1. O espólio azulejar do Convento de Santa Clara do Funchal - análise de um exemplar paradigmático



**Fig. 6.** Frente (a) e verso (b) de azulejo monocromático que teria pertencido ao Convento de Santa Clara do Funchal. A face vidrada a verde apresenta um padrão de inspiração gótica executada na técnica de aresta. O lado oposto, sem vidrado, tem delineado uma ave exótica, provavelmente um papagaio (foto: LG).

Merecem particular destaque, pela beleza e raridade, os conjuntos azulejares ainda conservados nos pavimentos dos Coros alto e baixo do Convento de Santa Clara do Funchal (Fig. 88 e 90), do final do séc. XV, que contêm uma considerável quantidade de azulejos hispano-árabes monocromáticos a verde. Estes retratam equivalentes modelos, mas em reduzido número, no Pátio do Leão no Palácio Nacional de Sintra (Trindade, 2007: 222; Meco, 1993: 39 e 172), sendo possível, também, observar afinidades com os azulejos em depósito, referidos por Rui Trindade, os quais teriam pertencido à Sala do Capítulo no Convento da Conceição de Beja.

O revestimento azulejar do pavimento do coro inferior do Convento de Santa Clara do Funchal esteve muito tempo relegado ao esquecimento, pelo menos a partir das obras de 1736, quando foi reformado o cadeiral e todo o pavimento coberto a soalho de madeira. Em 1979 foi objeto de obras de consolidação tendo o soalho sido levantado para apoio dessas obras. Do entulho das mesmas, foi recolhido um azulejo isolado, de propriedade privada, encontrando-se hoje no Museu Cidade do Açúcar, que provavelmente pertenceu a esse convento. Por não estar inserido do seu suporte original,

permitiu a observação do tardo<sup>95</sup> servindo de ponto de partida para o estudo que originou as notas que se seguem.

Recorde-se que “os finais do séc. XV e inícios do séc. XVI são tempos, no Funchal, para a efetivação de uma série de construções mais ou menos monumentais para a época e para o local, como o Convento de Santa Clara” (Carita, 2015: 42), a 6 de julho de 1496, o Papa Alexandre VI enviou uma carta de Roma autorizando que o Convento do Funchal fosse “de Regular Obediência, com perpétua clausura, grande recolhimento e obedecendo em tudo ao Guardião do convento do Funchal” (Sousa, 1991: 136). Nessa mesma carta, aprovou a vinda de cinco freiras do Convento da Conceição de Beja e com elas, por abadessa, D. Joana de Noronha, filha do 2º Capitão Donatário do Funchal para povoar o novo convento (Fontoura, 2000: 59). Ao que parece, a primeira abadessa não teria sido D. Joana, mas D. Isabel, também filha de João Gonçalves da Câmara: “logo o Capitão partiu para Beja, donde trouxe não D. Joana, mas sim D. Isabel (...) com quatro fundadoras (...) e algumas meninas nobres suas parentes que se criavam para freiras” (*idem*: 59), tendo assim surgido essa instituição monástica de clarissas destinada às religiosas do sexo feminino, constituindo a solução ideal para as famílias nobres ou burguesas da Madeira (Veríssimo, 2000: 371).

João José de Sousa referiu não ser por acaso que as freiras fundadoras do convento do Funchal tivessem vindo do Convento da Conceição de Beja justificando, em primeiro lugar, pela circunstância do convento de Beja ter sido fundado por D. Fernando e D. Beatriz, os pais de três Senhores da Madeira: D. João, D. Diogo e D. Manuel. Em segundo, pelo facto de D. Beatriz ter administrado em diversos períodos a Madeira como tutora dos filhos e, em terceiro, por Zarco o fundador da linhagem dos Câmara de Lobos, ter sido criado da casa de D. Henrique, cujos herdeiros e sucessores no senhorio da Madeira foram os duques de Viseu e de Beja (Sousa, 1991: 16).

O padroeiro do Convento de Santa Clara do Funchal, João Gonçalves da Câmara, o 2º capitão do Funchal, demonstrou um especial interesse na implementação de uma casa religiosa para albergar as suas filhas e outras jovens que desejassem seguir a vida monástica, mas logo também D. Manuel, duque de Beja, enquanto Senhor da Madeira e Mestre da Ordem de Cristo, apoiou a construção de um edifício religioso na ilha para esse fim, como consta na sua carta de Almada, de 17 de julho de 1488, onde insistia com as

---

<sup>95</sup> Vide glossário: Tardo.

autoridades para que a obra se iniciasse. No entanto, isso só se concretizou após a obtenção de uma nova autorização, em 1 de fevereiro de 1491 (Fontoura, 2000: 55).

As famílias nobres fixadas na ilha após o povoamento, viam nos conventos ótimos lugares para as filhas que não contraíam o matrimónio. Sendo a função dos nobres ao serviço do rei, logo sendo continuamente destacados para o Norte de África e, depois, para a Índia, as instituições conventuais femininas foram o local ideal de recato e ensino para as mais novas, enquanto não casavam e, inclusivamente, depois, também de recolhimento para as viúvas, além do prestígio que o padroado dava aos instituidores, “o valor do dote comparado com o do casamento era de menor valor” (Veríssimo, 2000: 371).

Relativamente à encomenda dos azulejos de Santa Clara do Funchal, como já descrevemos, desconhece-se por completo a sua origem. A espetacularidade e a raridade destes pavimentos do Convento de Santa Clara do Funchal deve-se, por um lado, ao facto da maioria ser do tipo *mudéjar*, na técnica de aresta, vidrados somente a verde cobre com padrões de inspiração gótica e islâmica. Por outro lado, devido à utilização total de azulejos desta tipologia em pavimentos, tornando este conjunto quase inédito, não apenas em Portugal como também em Espanha.

Conferimos que o pavimento do Coro alto é formado por um interessante núcleo de azulejaria na técnica de aresta com motivos variados, na sua maioria monocromáticos a verde, ocupando o espaço quase na totalidade, apresentando um piso constituído por cerca de 90 m<sup>2</sup>, revestido a azulejos com padrões gótico-cristão e islâmico. Ao centro do espaço, existe uma disposição formada por um quadrado de 10 x 10 azulejos do padrão policromado de laçaria, e na prolongação dos vértices desse quadrado, encontra-se 3 azulejos que vão estabelecer a ligação com outro quadrado composto por 4 azulejos policromados.

O livro de Santos Simões sobre *Azulejaria da Madeira e Açores* menciona apenas o pavimento do Coro alto do Convento de Santa Clara indicando que este investigador quando estudou o espólio azulejar deste espaço, não teve acesso aos azulejos do Coro baixo. O pavimento do Coro inferior, efetivamente, só foi posto a descoberto aquando do restauro do teto, com a colocação de vigas para consolidação do piso superior, data em que ficou salvo do esquecimento a que esteve relegado. O pavimento azulejar foi então todo inventariado, levantado e restaurado, voltando depois a ser reposto de acordo com o esquema original e completado com azulejos vindos dos espólios da reserva dos

Monumentos Nacionais, em princípio, dos congéneres apeados poucas décadas antes da Sé velha de Coimbra.

Numa observação pormenorizada verificámos a presença dos mesmos padrões monocromáticos verdes na técnica de aresta que permanecem no Coro superior, misturados com azulejos policromos de aresta e de *corda seca*, e são esses exemplares que fazem parte da remessa vinda, propositadamente, durante a intervenção anteriormente referida. Contabilizámos na totalidade, 1734 azulejos de dimensão padronizada 13,5 x 13,5 cm (Fig. 96), entre os quais, 8 lisos na cor verde e 1 azul, sendo que, parte do pavimento é constituído por tijoleiras retangulares de 10,0 x 20,0 cm não vidradas e azulejos policromados cortados para assemelhar a *losetas* quadradas, de 4,5 x 4,5 cm (Fig. 93), sendo uma prática usual em Andaluzia, tal os paralelos observados no pavimento do Convento de Santa Clara de Carmona, em Sevilha (Fig. 47).

Todos os azulejos apresentam as 3 marcas claramente visíveis na superfície vidrada coincidindo com os pontos dos vértices de um triângulo equilátero provocadas pelas *trempes*<sup>96</sup> que auxiliaram na cozedura<sup>97</sup> e são testemunhas da sua contextualização e a utilização de fornos de tipologia islâmica.

Rui Trindade é da opinião, relativamente aos azulejos de aresta monocromáticos que “a historiografia devotou para plano secundário por serem entendidos como imitações grosseiras da azulejaria de tipo sevilhano” (Trindade, 2007: 222) isso porque, ainda não está comprovada a sua real origem, tendo o próprio atribuído como sendo portuguesa, justificando com base na tese do investigador espanhol Afonso Pleguezuelo, no qual reconhece que “não foi ainda detetada com rigor a produção de azulejos de aresta monocromáticos executados por mestres sevilhanos que possam desfazer estas dúvidas” (*ibidem*: 221).

Convém recordar que a técnica de aresta se destina precisamente a evitar a fusão das diversas cores durante a cozedura, portanto, não faz sentido a execução dessa senão forem para essa finalidade. Neste seguimento, será que a constante divisão de tarefas entre os artesãos, que caracterizava esta produção, explica que chacotas já dotadas de arestas viessem a ser objeto de uma solução simplificada com uma só tonalidade? Será que foram intencionalmente, encomendadas com essa particularidade, tal sucedeu com outros conjuntos exclusivos?

---

<sup>96</sup> Vide glossário: *trempes*.

<sup>97</sup> *idem*: Cozedura.

Poderíamos colocar ainda a possibilidade de terem sido transportadas as chacotas, por vidrar, para serem terminadas numa olaria nacional e daí a utilização de apenas uma tonalidade como simplificação. Contudo, essa ideia, no nosso entender, também não seria economicamente viável nem faria sentido, tendo em conta o grande número de fábricas existentes nos arredores de Sevilha, os referidos “50 fornos”<sup>98</sup> que se dedicavam exclusivamente à execução de cerâmicas variadas e azulejos para exportação.

Se permanecem as dúvidas quanto à origem dos azulejos monocromáticos do Convento de Santa Clara do Funchal, o certo, é que de qualquer forma, quer a pasta que compõe o azulejo, quer o desenho que lhe foi impresso na face nobre, coincidem com as produções seguramente sevilhanas. Podemos também apontar um paralelo para a cor verde cobre e que foi muito usado na cerâmica sevilhana, principalmente na louça monocromática comum, arquitetónica ou eclesiástica, tal como as pias batismais vidradas<sup>99</sup>. Além do mais, a maioria dos padrões impressos compatibilizam com os modelos observados em Sevilha, alguns dos quais, muito vulgares na técnica de *corda seca* e que podemos encontrar analogia no claustro do convento da Cartuja, também designada por Convento de Santa Maria de las Cuevas, assim como, no Convento da Conceição em Beja, ou na Igreja de Santa Maria do Castelo, em Abrantes.

Face à grande quantidade de azulejos de *aresta* na cor verde nos pavimentos dos coros do Convento de Santa Clara do Funchal, poderíamos reforçar a hipótese, sem qualquer confirmação, que teriam sido objeto de uma encomenda única, especial e propositada para este edifício, mas, o facto de acharem-se apenas alguns exemplares verdes em Sintra e Beja, faz-nos supor terem sido transportados para esses locais, talvez por influência de uma religiosa. Nesse contexto, verificámos que as freiras de Santa Clara do Funchal, filhas do 2º capitão, acabaram por ir para o congénere convento de Beja, onde professaram, ficando as obras a cargo de uma outra irmã, D. Constança de Noronha. Nesse momento seu pai (João Gonçalves da Câmara) encontrava-se fora da ilha, estando de volta no natal de 1496, altura em que os coros, por certo, já estavam montados.

Para além da versão dos azulejos quadrados na cor verde, que aqui sublinhamos, distinguimos outros formatos, também monocromáticos e na técnica de *aresta*, na versão de placa de teto, correspondente a uma peça exposta no Núcleo Museológico do Castelo

---

<sup>98</sup> Ob. Cit.: Padrón Morales, 1989: 153. A este respeito pode ler-se também em: *Loza dorada de Sevilla en el siglo XVI: testimonios documentales, analíticos y materiales* (Pleguezuelo H., 2014: 316).

<sup>99</sup> Sobre esta tipologia podemos consultar o cap. 5.3. nesta dissertação.

de São Jorge (Fig. 95). Durante o período de pesquisa, em território Andaluz, não observamos nenhuns azulejos de aresta, totalmente vidrados numa única tonalidade, inclusive nas restantes cores comuns nos hispano-árabes, como o melado ou azul, e no caso português, consideramos apenas um modelo de aresta, exibindo um padrão tipicamente sevilhano e muitíssimo usual em edifícios e exposições nesse centro produtor, vidrado a branco, detetado num fontanário localizado em Sintra (Fig. 94).

Voltando à observação do espólio do convento do Funchal, podemos supor que teriam como finalidade a ornamentação parietal e não para pavimento. Observando com cuidado os padrões existentes no conjunto, verificamos um considerável número de motivos destinados a remate de silhar<sup>100</sup>. Além disso, poderíamos ter em conta, a opinião do investigador José Gestoso y Pérez (1899: XXVII) quando chamou a atenção para a raridade dessa aplicação pavimentar ao descrever os exemplares quadrados 13,5 x 13,5 cm, policromados de influência renascentista que ornamentam o piso do túmulo de Garcia de Resende, no Convento do Espinheiro em Évora (Fig. 25), ou seja, para o autor, essa funcionalidade não era frequente em Sevilha.

O azulejo isolado que nos propusemos analisar, obedece a essa tipologia de remate de silhar, constituído por um módulo realizado com arestas salientes e bem delineadas, com boa qualidade técnica. O padrão da face nobre corresponde a uma imagem fitomórfica enquadrada em arcos trilobados, donde partem ramalhetes de plantas com três folhas, inspirado num padrão de tecido de damasco<sup>101</sup>. Trata-se de um padrão comum em Andaluzia que encontramos no Convento de Santa Paula e no Convento de Santa Maria de las Cuevas, ambos em Sevilha, no Convento de Santa Clara em Carmona<sup>102</sup> ou no Convento da Nossa Senhora da Conceição em Beja (tanto em Beja, como em Carmona, figuram na técnica de *corda seca*).

Se a face nobre<sup>103</sup> é particularmente curiosa, aquela que se destinava a ficar oculta, ou seja, o tardo, expunha uma interessante e bem desenhada ave pincelada a óxido de manganês de tonalidade negra. A tipologia destes azulejos com desenho no reverso tem sido referida por alguns autores, mas tratando-se de desenhos que ficaram encobertos, aquando da sua colocação em pavimentos e paredes, não é possível saber qual seria a

---

<sup>100</sup> Vide glossário: Silhar.

<sup>101</sup> *idem*: Damasco (padrão).

<sup>102</sup> Apesar de ser pouco referido, é excepcional a qualidade e variedade dos azulejos deste convento.

<sup>103</sup> Vide glossário: Face nobre.

extensão dessa utilização, apenas só no caso se levantassem sistematicamente todos os azulejos, sendo escassos os exemplares avulsos de tardo ilustrado.

Procurando bibliografia sobre o tema, percebemos a mostra de um texto relativo aos azulejos de Beja da autoria de Abel Viana (Vieira, 1950: 248) (Figs. 101 e 102), citando o investigador Santos Simões, na qual destacamos a seguinte opinião:

“Os azulejos de *corda seca* que actualmente se expõem ao visitante do Museu de Beja formam um belo núcleo museológico, não só pela variedade e riqueza de padrões como até por patentarem mais de uma modalidade morfológica (...) alguns destes azulejos têm a particularidade de apresentarem na face posterior alguns desenhos, letras ou simples traços, que podem ser esboços de composição, ensaios de pincelada ou simples entretenimento de quem os fêz” (*ibidem*: 248).

E ainda neste seguimento, vale a pena enfatizar a afirmação de Santos Simões, numa publicação sobre os *Azulejos de Beja*:

“Uma particularidade curiosa é a que se nota em alguns azulejos expostos: a presença de letras, iniciais, ou simplesmente gatafunhos, inscritos no verso dos ladrilhos. Não é raro encontrarem-se destes sinais nos azulejos sevillanos dos finais do séc. XV e princípio do XVI, nem eles têm outra importância além de simples curiosidade [ou] ensaios de pinceladas, apontamentos, divertimentos de aprendizes sem qualquer preocupação representativa” (Simões, 2001: 82).

Independentemente destas opiniões, será muito mais lógica a conclusão que estes desenhos possam estar associados uma marca de manufatura, embora alguns exibam pinceladas mais elaboradas, não compatíveis com simples marcas de oleiro. No conjunto de desenhos ressaltamos os leões ou animais míticos equivalentes a imagens surgidas, em simultâneo, nas faces nobres, como os expostos no Museu Nacional do Azulejo, em Lisboa<sup>104</sup> (Fig. 103), com especial incidência nas designadas *olambrillas* ou *losetas*, de pequenas dimensões e motivo único. No entanto, as ide notar que as imagens desses leões pouco correspondem à realidade e aproximam-se das figuras fantásticas, não sendo possível apontar qualquer grau de exigência na descrição das características dos animais, como, aliás, seria natural para a época em causa.

---

<sup>104</sup> Alguns exemplares depositados no Museu Nacional do Azulejo correspondentes à série que apresentam no tardo desenhos delineados a manganês procedem da cripta do Convento de Jesus, em Setúbal, de onde foram desmontados, temporariamente, por motivo de obras de Conservação e Restauro, tendo sido levados para o museu com a finalidade de serem restaurados ficando posteriormente, a pertencer ao espólio da exposição permanente (Pleguezuelo H., 1992: 29).

No espólio conservado nas reservas do Paço Nacional de Sintra, analisado por Rui Trindade, foram identificados também azulejos com figuras desenhadas no verso. Relaciona-se com um azulejo na técnica de *corda seca* de padrão geométrico, cujo tardo apresenta a óxido de manganês, um desenho que o autor os identifica como sendo manufaturados por oleiros cristãos:

“Trata-se da representação de um Sol de dez raios com uma cruz ao centro e um pouco mais ao lado, um círculo cortado por uma cruz bem mais parecida com sinais de manufatura oleira ou com siglas de pedreiro (...) idênticas características cristãs encontramos num desenho registado no tardo doutra peça em técnica de *corda seca* e aresta, conservada na mesma instituição. Trata-se da representação de um pelicano” (Trindade, 2007: 224).

O pelicano foi considerado um animal mítico, adotado por D. Leonor, mulher de D. João II, para as Misericórdias que fundou e foi utilizado como símbolo régio da própria, tendo sido, também, um animal que foi várias vezes referido no Velho Testamento, simbolizado na iconografia cristã, como signo do sacrifício e ressurreição de Cristo<sup>105</sup>.

No entanto, tal não põe em causa a raridade que antes se apontou e a estranheza pela sua utilização numa zona tão desinteressante e destinada a não ficar visível, como é o verso de um azulejo. Conhecem-se outros do mesmo tipo em Espanha através do trabalho do investigador Afonso Pleguezuelo, que afirmou ser frequente em pratos de *corda seca* em museus com temas e imagens semelhantes ao reverso dos azulejos observados. Ao estudar a coleção de azulejos do Museu de Artes e Costumes Populares de Sevilha, este investigador verificou a presença de azulejos de *corda seca* com desenhos delineados no tardo, atribuindo semelhanças aos motivos que adornam os vários pratos da mesma técnica (desenhos delineados a óxido de manganês). Afonso Pleguezuelo pensou inicialmente que seriam casos únicos. Procurou confirmar a possível afinidade entre os azulejeiros sevillanos aplicados neste tipo de procedimento na cerâmica arquitetónica e os fabricantes da louça de controversa proveniência, visto que muitos dos pratos de *corda seca*, frequentemente atribuídos a Sevilha, eram também identificados como produção da zona de Toledo (Pleguezuelo H., 1992: 17-30).

Este autor analisou os textos publicados por Santos Simões e por Abel Viana chegando à conclusão que os motivos reproduzidos pelo primeiro autor não coincidem

---

<sup>105</sup> Sobre o pelicano, Cfr.: *Dicionário dos símbolos. Significado dos símbolos e simbologias*. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/pelicano/>> [consultado a 20 de julho de 2017]

com os que decoram os reversos dos próprios azulejos, que lhes servem de suporte, conectando plenamente com o repertório empregue nas louças. O segundo mostra alguns esboços nos versos de azulejos com padrões realizados na técnica de *corda seca* semelhantes ao tipo encontrado no espólio do Museu de Artes e Costumes Populares de Sevilha, designado por *pata de galo* e *brocado* (ou, segundo Gestoso y Pérez, por “motivo de Santa Paula”) (*ibidem*:18).

Sobre a gramática decorativa que também se encontra no reverso dos azulejos, refere que:

“o motivo de ziguezague (Fig. 100) é o mais comum na decoração de cerâmica *mudéjar*, mas tem paralelos exatos em peças da série de potes de farmácia do Museu de Artes e Costumes Populares de Sevilha e em pratos do Instituto Valência de Don Juan. O motivo vegetalista que representa uma flor [designada tília por Abel Viana] tem influência califal e alguns paralelos com a série verde e melada de Paterna, mas aparece frequentemente empregue como motivo secundário nesta série de pratos (...). Dos motivos principais (...) retratos de personagens, leões rampantes, lebres saltando, aves, dragões, servos, flores e outros elementos estilizados como pinhas, folhas de carvalho, motivos geométricos como ziguezague, círculos, estrelas, etc” (Pleguezuelo H., 1992: 20).

Parece ter havido uma ligação entre os azulejeiros e os oleiros especialistas em louça ou os mesmo era responsável por todas as tarefas, tendo em consideração as recolhas nas escavações recentes, realizadas em Andaluzia, na qual, têm surgido, inclusive no mesmo forno, material diverso associado a azulejos *mudéjares* e louça de mesa, incluindo louça comum de ir ao fogo, numa olaria que pertenceria a Niculoso, demonstrou que este artesão trabalhou diferentes tecnologias em simultâneo<sup>106</sup>. Este acontecimento confirma as afirmações de José Gestoso y Pérez quando se referia à produção *de toda a classe de louça* saída dos fornos sevilhanos, quando descrevia o oleiro Fernán Martínez Guijarro, o “mestre de fazer azulejos, pias batismais e de todas as coisas do seu ofício”.

Continuando a confrontar a informação disponível, constatamos que, para além do modelo do Convento de Santa Clara do Funchal e outros já referidos, também acham-se semelhantes padrões no Museu Nacional do Azulejo de Lisboa, no Museu Regional de Beja, no Paço Nacional de Sintra e em exemplares encontrados no Museu de Artes e Costumes Populares de Sevilha, no claustro do Convento de Santa Maria de las Cuevas

---

<sup>106</sup> Sobre os dados arqueológicos do forno de Niculoso podemos consultar: *Francisco Niculoso Pisano. Datos Arqueológicos* (Pleguezuelo H., 1992: 171 - 191).

em Sevilha e Igreja de Santa Maria de Abrantes, em Portugal<sup>107</sup> (*ibidem*: 21) (Figs. 101 a 106).

O azulejo aqui desagrupado (Fig. 6) procedente do Convento de Santa Clara do Funchal exhibe no seu reverso um desenho a manganês com as mesmas particularidades anteriormente descrito. No entanto, o motivo da face nobre executado na técnica de aresta, demonstra que não foi apenas um fenómeno específico na técnica de *corda seca*. O desenho do taroz apresenta pinceladas fluidas que demonstram a agilidade e destreza manual do artista, assim como, claras semelhanças com o grafismo e facilidade da escrita decorativa árabe. Após uma pesquisa morfológica da figura ilustrada, chegamos à conclusão que deve tratar-se de um *papagaio*.

Os livros denominados como *Bestiários ou Livros das Aves*, descrevem as características *morais* atribuídas a cada animal e apontam para *lições* de cariz religioso retirado dessas supostas especificidades sendo nas iluminuras que ilustraram o ponto de vista aquelas facetas lendárias. No *Dicionário de Símbolos*<sup>108</sup>, o papagaio é designado como sendo *um dos símbolos de Maomé*, figurando nalgumas histórias árabes simbolizando o psicopompo (guia das almas), uma espécie de Hermes que fala sempre a verdade, embora de forma um tanto dúbia. A respeito dos pássaros, o mesmo dicionário refere que:

“o pássaro simboliza a inteligência, a sabedoria, a leveza, o divino, a alma, a liberdade, a amizade. Por possuírem asas e capacidade de voar, em muitas culturas são considerados mensageiros entre o céu e a terra. Na cultura islâmica os pássaros representam o símbolo dos anjos uma vez que possuem asas e podem chegar aos céus” (Lexikon, 1990).

Num trabalho especificamente destinado à alegoria das aves em iluminuras (Yapp, 1981: 43) afirma-se que as interpretações medievais se reportam a uma única espécie de papagaio, tendo surgido a meio do séc. XIII. Os seus sinais distintivos equivalem, sobretudo, a longas penas da cauda separadas entre si, correspondendo a 3 rémiges, o bico

---

<sup>107</sup> Em relação aos conjuntos azulejares mencionados pelo investigador no convento da Cartuja, em Sevilha e na Igreja de Santa Maria de Abrantes, em Portugal, descreve que são os mais importantes azulejos sevilhanos de *corda seca*. O autor refere que, em 1992, existiu uma intervenção de conservação e restauro em ambos o que permitiu examinar o taroz dos azulejos e verificar alguns destes desenhos (Pleguezuelo H., 1992: 29).

<sup>108</sup> Sobre o papagaio, Cfr.: *Dicionário dos símbolos. Significado dos símbolos e simbologias*. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br>> [consultado a 20 de julho de 2017].

grosso, a cabeça redonda e as patas com 3 dedos bem salientes, como constam no desenho que comentamos (Fig. 108).

Vêm estas observações ao caso porque, ao contrário das impressões já referidas, a figura que surge no verso deste azulejo é perfeitamente identificável, tratando-se de um papagaio de *Alexandria*, designado assim, por terem sido trazidos (pelos cruzados) para a Europa após as cruzadas, no séc. XIII. No séc. XVII, ainda se refere ao papagaio como “uma espécie como os que vêm de Alexandria”<sup>109</sup>. Quanto às singularidades dessa ave, surgem as 3 rémiges bem destacadas, não deixando dúvidas quanto à sua identificação.

Estes papagaios surgem com alguma frequência nas iluminuras europeias e encontram também uma ótima reprodução numa taça de vidro do séc. XIV de fabrico Sírio que se encontrou exposta no Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa (Fig. 109). No caso da figura marcada no tardo do azulejo, surge uma espécie de crista sem correspondência com qualquer ave e puramente fantasiosa, apesar do realismo da restante figura.

Como é bem conhecido, os estudos de História Natural só tardiamente passaram a fazer parte da cultura europeia estando totalmente subordinadas aos valores morais dos bestiários e livros de aves, dificilmente correspondendo à realidade. Porém, pelos finais da Idade Média, existia uma zona europeia em que era frequente a representação de aves em diversas especialidades artísticas, nomeadamente, na cerâmica, correspondendo a uma temática dotada de alguma graciosidade e de rigor no desenho, tais as produções efetuadas da zona de Valência, mais conhecidas como de Paterna e Manises. Aliás, para a mesma área geográfica, datadas dos finais do séc. XIV, conhece-se a figura de um grifo, neste caso, cinzelado numa medalha de metal, tratando-se de um animal que é raríssimamente ilustrado, por isso, essa imagem deu origem a um estudo sobre este tipo de aves<sup>110</sup>.

Voltando aos desenhos no reverso dos azulejos, não será excessivo concluir-se que estes seriam utilizados como identificação para um oleiro procedente da zona de Valência, talvez não tanto como marca profissional, mas como afirmativo pessoal e/ou religioso e, neste contexto, Afonso Pleguezuelo com base nas descrições de Abel Viana e noutros, afirma que:

---

<sup>109</sup> Cfr.: “Duas descrições seiscentistas da Guiné” (Ferreira, 1993: 31).

<sup>110</sup> Cfr.: *A paixão pela caça a propósito da singular representação de um grifo (Gyps Fulvus) num ornamento medieval* (Lizardo e Lizardo, 2012: 381-392).

“talvez o motivo mais frequente entre os desenhos nos reversos seja o pássaro (...) geralmente tanto num suporte como noutra, reproduz-se uma ave de difícil identificação cujas características variam de garça, pavão, perdiz e águia sem que nenhuma espécie se reconheça totalmente (...) normalmente aparecem as cabeças, o corpo, as patas de perfil e as asas abertas em visão frontal” (Pleguezuelo H., 1992: 23).

Noutra perspetiva, não podemos esquecer que o simples papel era uma dispendiosa raridade e muito dificilmente seria utilizado numa oficina de cerâmica, daí ter resultando a necessidade de efetuar estudos, esboços ou treino de pinceladas sobre outros suportes, de mais fácil acesso, considerando que, paralelamente, se produziam azulejos de *corda seca plana* cujos desenhos eram pincelados a óxido de manganês, o que poderá constituir também uma explicação para este fenómeno.

Em suma, podemos terminar esta reflexão expondo que um exemplar desgarrado, embora sem a necessária associação ao conjunto, como o que se achou instalado no pavimento do Convento de Santa Clara do Funchal, veio facultar informações interessantes e fornecer sugestões muito variadas.

#### 4. 2. A propósito da difusão de azulejos: o gosto generalizado pela ornamentação de frontais de altar



**Fig. 7.** Frontal de altar com azulejos monocromáticos lisos e de aresta, na Ermida da Nossa Senhora dos Remédios, na Vila de Lagoa em São Miguel, Açores (foto: LG).

O emprego de azulejos hispano-árabes, generalizadamente, inseriu-se no enriquecimento das construções, nalguns casos, em localidades de difícil acesso ou isolados dos grandes centros populacionais, como o caso dos frontais de altar<sup>111</sup> revestidos com azulejos. Este gosto foi oficializado em Castela por regulamento régio, em 1509<sup>112</sup>, em cumprimento de uma disposição tomada no concílio de Sevilha, desaconselhando o uso de tecidos bordados luxuosos em altares. Contudo, tanto em Castela, como em Portugal, muito antes dessa data, já se utilizavam azulejos para esse fim. A rápida generalização da azulejaria hispano-árabe na região centro do território continental português ocorreu após 1503, data da importação de azulejos de *corda seca* e de aresta, adquiridos nas olarias sevilhanas, por encomenda de D. Jorge de Almeida, que governou a diocese de Coimbra de 1483 a 1543<sup>113</sup>.

<sup>111</sup> Vide glossário: Altar.

<sup>112</sup> O Decreto Eclesiástico da Catedral de Sevilha de 3 de outubro de 1509, ordenava que em todos os frontais de altar desse tempo “se fagan frontaleras de azulejos de manera que parezcan frontales, porque las fiestas pongan los frontales buenos que tienen” (Malo Cerro, 2001:148) portanto, podemos situar a utilização oficial de azulejos em frontais de altar a partir dessa data.

<sup>113</sup> Ob. Cit.: *Cerâmica*, Disponível em: <<http://www.museumachadocastro.gov.pt/pt-PT/colecoes/ContentDetail.aspx?id=621>> [consultado a 18 de abril de 2017].

A introdução ao estudo dos frontais de altar em igrejas e capelas deveu-se, essencialmente, ao professor Pedro Dias, num trabalho que abriu caminho a investigações posteriores sobre o *mudejarismo* português (Dias, 1994). Neste trabalho, apresentou uma lista de edifícios religiosos com frontais de altar revestidos com azulejos hispano-árabes sevillanos na qual podemos referenciar outros paralelos com características similares, tanto na cronologia, nas técnicas de fabrico e na disposição dos azulejos nos panos frontais e laterais.

Constatamos que esta utilização motivou um gosto muito generalizado no nosso país, e embora existam poucos conservados sem Espanha, verificámos que também foi uma prática decorativa com bastante profusão nos próprios centros produtores, como justifica o que foi já referido no regulamento castelhano de 1509. Embora não tenha sido possível recensear todos os exemplares conservados, sobrelevamos apenas alguns que tivemos a oportunidade de corroborar, tais como: o frontal de altar com azulejos de aresta da Igreja do Convento de Santa Isabel em Toledo, combinando padrões, vidrados e técnicas característicos de olarias locais; A Capela da Flagelação na Casa Ducal de Medinaceli, popularmente conhecida por Casa de Pilatos em Sevilha, expõe um frontal de altar e silhar de azulejos na técnica de *corda seca* (Fig.110); Na Igreja de São Pedro situada a sul de Sevilha, a decoração inicia num ataviamento de um lanço de escada de acesso ao altar-mor e ao respetivo altar forrado a azulejos de aresta; No altar dedicado à Virgem de los Mareantes, no Real Alcázar em Sevilha, constituído por azulejos de aresta de 6,5 x 6,5 cm; Na Capela da Anunciação ou das Donzelas; Na Catedral de Sevilha com dois silhares laterais, numa zona superior, e um frontal de altar, numa área inferior, composto por três panos centrais, cada qual, com o escudo do fundador do edifício (Fig. 111); No altar lateral direito da Igreja de Santa Maria da Assunção em Carmona (Fig. 114); No Coro alto do Convento de Santa Clara em Salamanca (Fig. 113); Na Capela da Nossa Senhora Imaculada Conceição e Capela batismal ambos na Catedral de Badajoz (Fig. 112); No Mosteiro de Tentudía em Badajoz com azulejos de aresta decorados a azul, branco e dourado, atribuídos à oficina de Niculoso<sup>114</sup>.

A respeito da azulejaria *mudéjar*, no território continental português, Pedro Dias recordou que:

---

<sup>114</sup> Sobre este frontal de altar podemos consultar o artigo referente aos azulejos de aresta com reflexos dourados, de origem sevillhana (Pleguezuelo, 2014: 316).

“Em Portugal encontram-se mais de cem núcleos, cobrindo todos os tipos de padrões, de aresta e de *corda seca*, em relevo, com desenhos geométricos de raiz muçulmana e gótica ou mesmo renascentista, com urnas e candelieri, ou em revestimentos completos, como se faz na Sé de Coimbra, ou como os frontais de altar, de que há largas dezenas (...)” (Dias, 1994: 55).

Depois de referir que *há largas dezenas* de frontais de altar revestidos a azulejos hispano-árabes na zona de Coimbra, expôs também um rol de revestimentos que ainda se conservam em várias igrejas de Sintra e os seus arredores “fruto de encomendas certamente inspiradas na profusão azulejar de Sintra” (*ibidem*: 55), demonstrando que estas aplicações teriam sido extremamente frequentes. Entre estas fez menção à Igreja Matriz de Santa Maria, em Sintra; Igreja de São João Degolado, na Terrugem; Igreja Matriz de Montelavar, em Sintra; Igreja Matriz de São Pedro da Cadeira, em Torres Vedras; Capela da Nossa Senhora, na Cátela, em Torres Vedras; Capela do Espírito Santo, no Torral; Igreja Matriz de Cheleiros, em Sintra (também designada de Igreja Matriz da Nossa Senhora do Rocamador); Igreja de São João Batista, em São João das Lampas, em Sintra; Igreja Matriz de São Quintino (também designada de Igreja da Nossa Senhora da Piedade), em Sobral de Monte Agraço, Lisboa; Capela da Nossa Senhora do Monte (edificada por D. João de Castro, em 1542), em Sintra; Igreja da Nossa Senhora da Assunção, de Enxara do Bispo, em Mafra; Capela da Nossa Senhora do Ameal, em Torres Vedras; Igreja da Nossa Senhora da Oliveira, de Sobral da Abelheira, em Mafra; Igreja de Santa Maria Madalena, de Aldeia Gavinha, em Alenquer; e Igreja da Senhora da Salvação de Arruda dos Vinhos.

À lista de Sintra acrescentamos, para além dos três conhecidos frontais de altar na capela palatina do Palácio Nacional de Sintra, incluímos também os frontais do altar-mor da Igreja de São Miguel de Odrinhas e da Ermida do Espírito Santo em São João das Lampas, e, um pouco mais a norte, 3 altares e vestígios de revestimentos *mudéjares* na Igreja de Santa Maria de Óbidos (Fig. 118) ou na Igreja da Nossa Senhora do Pópulo das Caldas da Rainha e na Igreja de Santa Catarina, no Largo do Pelourinho desta cidade (*ibidem*: 73).

Este tipo de embelezamento constituía um procedimento normal demonstrado não só pela grande quantidade, que já temos acesso, mas também, por um trecho das visitas de Coimbra de 1508, citado por Pedro Dias, onde os visitantes ordenaram ao comendador D. Fernando de Sousa que fizesse obras, recomendando para a Igreja da

Nossa Senhora da Conceição de Ega e se utilizassem os azulejos *mudéjares* do séc. XVI, para o frontal de altar<sup>115</sup>.

De evidenciar ainda o exemplo da Igreja do Salvador de Coimbra, que Pedro Dias refere ter visto após a deslocação do painel pintado que lhe estava anteposto (Dias, 1982: 214), outro na igreja monástica de São Paulo de Almaziva cuja capela-mor se encontra quase completamente recoberta de azulejos *mudéjares* sevilhanos do mesmo tipo dos que o bispo-conde D. Jorge de Almeida encomendou para o interior da sua catedral (*ibidem*: 227), ou ainda na igreja Colegiada da Santa Maria de Alcáçova em Montemor-o-Velho, onde permanecem, também, no interior alguns painéis de azulejos sevilhanos (*ibidem*: 252).

No *Inventário Artístico de Portugal* referente ao Distrito de Santarém também são referidos os frontais de altar com azulejos hispano-árabes, como no da Ermida de São Lourenço, em Tomar, “templo quinhentista fundado por Aires do Quental (...) interiormente um silhar de azulejos de axadrezados a azul e branco, e, no redondo do altar-mor, outro silhar de azulejos espanhóis de corda seca. O frontal da banqueta é, também, revestido destes mesmos azulejos” (Sequeira, 1949: 118).

A Igreja Paroquial de São João Baptista, em Rio Maior, embora seja um edifício modesto, evidencia uma torre sineira cilíndrica, o que resta da almenara de uma antiga mesquita, na qual tem: “o frontal do altar-mor de azulejos *mudéjares*, com pinturas sobrepostas a imitar a franja da toalha” (*ibidem*: 58) constituído por cento e doze azulejos de padrão 2 x 2, com motivos fitomórficos de influência renascentista. Já na Igreja da Misericórdia da antiga vila da Erra em Coruche, “interiormente, tem o clássico coro lateral das Misericórdias, capela-mor e dois altares laterais (...) um dos lados do altar lateral do Evangelho, reveste-se de azulejos do tipo *mudéjar*” (*ibidem*: 33).

Outro paralelo desta utilização acha-se num dos altares do transepto da Igreja Matriz da Golegã, mas que não são originais dessa igreja, informando o *Inventário Artístico* terem vindo de Viana do Alentejo (*ibidem*: 49). Neste caso, observámos que a igreja apresenta 3 frontais de altar forrados a azulejos. O altar-mor é organizado por 15 x

---

<sup>115</sup> Pedro Dias cita um relatório de visitação feita pelos frades cavaleiros D. João Pereira e D. Diogo do Rego, em fevereiro de 1508, ao comendador D. Fernando com as seguintes recomendações: “Proveendo os ditos visitadores sobre as cousas que neçessarias som para a dicta egreja mandarom ao dito comendador moor, que faça levantar o altar da oussiahuum boom tavoloiro que chegue de parede a parede ellehuum boom degraa ao tamanho do altar todo de obra limpa e bem feita e mandara ladrilhar ou lagear (...) porque pello dito comendador moorfoyo dito que elle tinha comprados azulejos pera o dito altar, lhe mandaron que os posseschi no dicto altar (...)” (Dias, 1982: 275 - 276).

6 azulejos com 2 padrões vegetalistas, tanto do lado do Evangelho, como da Epístola. O pano frontal é organizado por 13 x 7 azulejos com 2 padrões vegetalistas distintos. Na banqueta de cada altar subsistem mais 2 filas de 14 azulejos composto por um padrão geométrico comum de laçaria.

Merecem especial relevo os azulejos que restam na capela-mor da Igreja de Santa Maria do Castelo, em Abrantes (Fig. 116), igreja edificada por D. Afonso II em 1215 e, posteriormente, reconstruída no séc. XV, já com características góticas e manuelinas, após a sua destruição provocada pelo terramoto de 1429. Neste caso, o conjunto azulejar que reveste a capela-mor quase na totalidade, é “do tipo dos da Sé Velha de Coimbra, que - diz-se - foram igualmente encomendados por D. Jorge de Almeida” (*ibidem*: 2) exibindo motivos de laçarias e estrelas, em variados padrões na técnica de *corda seca*. Observamos que esse frontal de altar é composto por 24 x 8 azulejos, sendo 171 azulejos de padrão 2 x 2 com laçarias de inspiração islâmica, formado por linhas cruzadas. Os azulejos 21 de padrão mais simples e geométrico, também na *corda seca*, a azul, verde, melado e negro, da mesma matriz decorativa que figura na Capela da Flagelação da Casa de *Pilatos em Sevilha*. O altar contém uma cercadura do tipo cantoneiras<sup>116</sup> laterais vidradas a verde, sendo que a face lateral apresenta um motivo de laçaria diferente do modelo do pano central e que, ornamenta as paredes laterais dessa capela-mor, juntamente com outros padrões vegetalistas.

Ainda na localidade de Abrantes, localizada numa zona rural, fica a Ermida de São Lourenço, um templo quinhentista com um altar-mor e um altar lateral, no lado do Evangelho, revestidos com azulejos hispano-árabes na técnica de aresta (*ibidem*: 6). No pavimento da capela-mor conservam-se azulejos de aresta, “alguns com a representação do rodízio de navalhas, emblema do martírio de Santa Catarina”<sup>117</sup> que, infelizmente, não foi possível visionar, pois, tal como sucede com a maioria dos edifícios religiosos, estava fechado, abrindo apenas em épocas especiais.

No caso do Concelho de Torres Novas<sup>118</sup>, foram inventariados por Matos Sequeira, e referidos por outros autores, o frontal do altar principal e dois laterais da

---

<sup>116</sup> Vide glossário: Cantoneiras.

<sup>117</sup> Ob. Cit.: *Sistema de Informação para o Património Arquitectónico*, Disponível em: <[www.monumentos.pt](http://www.monumentos.pt)> [consultado a 20 de abril de 2017].

<sup>118</sup> Estes foram objeto de estudo autónomo, em publicações para as quais se remetem a respectiva descrição em: *Alguns contributos para o estudo dos azulejos hispano-árabes aplicados em frontais de altar - exemplos nas imediações de Torres Novas* (Gonçalves, 2017<sup>a</sup>:185 - 196). Cfr.: *A respeito da difusão dos azulejos hispano-árabes: os exemplares da Igreja do Salvador e da Ermida do Vale em Torres Novas* (Gonçalves, 2011: 140 - 148).

Ermida da Nossa Senhora do Vale (Figs.120 a 123). Segundo a descrição deste autor “os dois altares colaterais têm os frontais revestidos de azulejos de *corda seca*, quinhentistas, nalguns pontos postos ao acaso” (Sequeira, 1949: 131). Ora, a respeito de tais afirmações, em primeiro lugar, numa visita recentemente efetuada, confirmou-se de facto a presença de azulejos, mas não na técnica de *corda seca*, como refere, mas de aresta. Em segundo lugar, verificámos que os 3 altares (altar-mor e 2 laterais) estão cobertos com uma disposição uniforme, simétrica, cuidada e não ao acaso. Caracterizam-se pela homogeneidade, revelando um cuidado nas composições e a boa qualidade técnica que contribuiu para o seu bom estado de conservação.

Pouco divulgado, acha-se o altar lateral do lado do Evangelho, da Igreja do Salvador (Fig. 119) parcialmente preenchido com azulejos do séc. XVII, a azul e amarelo sobre fundo branco, padrão de maçaroca, folhas espalmadas, fitas entrelaçadas e cruzadas, de proveniência da Capela da Nossa Senhora de Montserrat na Meia-Via (*ibidem*: 122) e também foram utilizados, tanto do corpo como da capela-mor da Igreja do Salvador e sacristia da Ermida do Vale (*ibidem*: 165).

Ao contrário do ocorrido na Ermida do Vale, onde se denotaram 4 padrões com boa qualidade e cuidadosamente montados em 3 altares, no caso da Igreja do Salvador, também de Torres Novas, o único altar onde se detetaram azulejos desta tipologia, apresenta apenas uma barra de 6 padrões diversificados, na sua maioria com defeitos de fabrico, com os vidrados a transbordar das arestas, podendo indicar serem mais recentes que os anteriores e, provavelmente, correspondentes à “fase de decadência dos azulejos de aresta” (Gestoso y Pérez, 1919: 14).

Noutras localidades, registámos outros, como o frontal de altar da Igreja do Convento de Jesus em Setúbal (Fig. 115); capela dos Reis na Igreja Matriz da Nossa Senhora da Anunciação, no interior do Castelo de Viana do Alentejo (Fig. 117); na Igreja Matriz de Santo Eusébio, em Aguiar da Beira e na Capela da Nossa Senhora da Piedade e na Igreja de São João Batista, em Quintela de Azurara.

Um exemplo que ainda parece inédito, devido ao facto de não estar visível, corresponde ao altar com azulejos de aresta de padrão fitomórfico que se encontra tapado por uma tábua em madeira policromada com pintura relativamente mais recente, instalado na lateral direita da Igreja de Ferreira de Aves, no distrito de Viseu, onde só foi possível observar, após um pequeno afastamento da respetiva madeira que o oculta (Fig. 124).

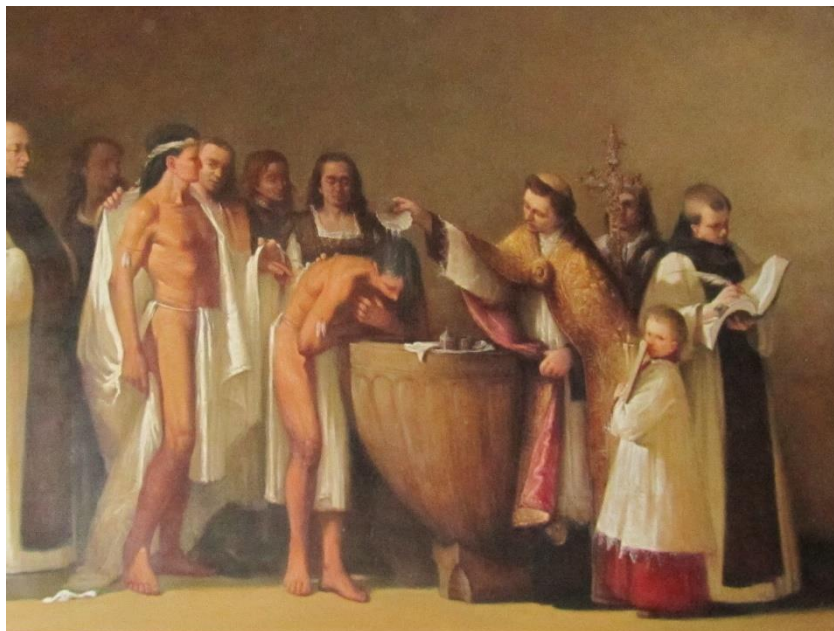
No que concerne às ilhas, Pedro Dias constatou que “não houve nos Açores, tanto quanto nos podemos aperceber pelos edifícios e memórias que deles que se conservam, que tenha havido um interesse pela arte *mudéjar*, como na Madeira e Canárias” (*ibidem*: 86). No entanto, no caso açoriano, verificámos a permanência do frontal de altar na Ermida da Nossa Senhora dos Remédios da Lagoa, em São Miguel (Fig. 7) referido por Pedro Dias, na qual descreve “que lá ainda se conserva (...), mas de data ligeiramente posterior, com motivos já renascentistas” (*ibidem*: 86) e outro desaparecido, da Ermida da Mãe de Deus, da Ponta Delgada, em São Miguel.

No Arquipélago das Canárias apenas foi detetado um frontal de altar com azulejos de aresta, na capela de São Tomás da Igreja de Santo Domingo, situada em Santa Cruz de La Palma, mas que está escondido com frontal de madeira datado de 1792. No caso da Ilha da Madeira, por enquanto, não se conhece qualquer exemplar com esta tipologia decorativa.

Noutras áreas geográficas, registamos na Igreja Santa Maria do Castelo de Génova, em Itália, tanto em aplicações azulejares no silhar lateral, como no respetivo pano frontal do altar (Fig. 125).

Relativamente ao território americano e africano, por enquanto, não foram registados vestígios desta utilização em altares. Face ao exposto, consideramos que o levantamento aqui apresentado seja valioso como confirmação da tendência generalizada e a difusão desta tipologia decorativa em frontais de altares, antes descritos e outros que não foram aqui referidos, não sendo de descartar a hipótese de que venham a ser assinalados outros ainda desconhecidos.

### 4. 3. As pias batismais de cerâmica mudéjar e a sua associação com a expansão para além do espaço continental europeu



**Fig. 8.** Pormenor de uma pintura romântica (autor desconhecido) que retrata o batismo católico dos indígenas americanos, exposta no interior do Mosteiro Guadalupe, Cáceres. As pias batismais paradoxalmente realizadas por oleiros *mudéjares* constituem num valioso testemunho histórico da evangelização e conversão (à força) de muçulmanos e judeus, perante a ameaça de expulsão durante a reconquista cristã do Reino de Granada. Nesta fase, foi extremamente frequente a utilização das pias batismais para o simbolismo da iniciação ao cristianismo dos aborígenes das Canárias ou dos indígenas dos territórios americanos recém-povoados pelos colonizadores espanhóis. A imagem que aqui se reproduz é bem elucidativa dessa prática (Foto: LG).

Desde o Neolítico que os objetos feitos de barro tiveram uma finalidade funcional, tendo sido imprescindíveis para o armazenamento de líquidos e sólidos, para a cozedura<sup>119</sup> de alimentos, iluminação ou para fins funerários. Por vezes, as superfícies exteriores dos objetos cerâmicos serviam de suporte para a expressão artística, com o emprego de inúmeros procedimentos: incisa, excisa, impressa (estampilhada<sup>120</sup>), moldada, modelada, relevada, pintada, entre outros. Posteriormente, surgiu o vidrado à base de óxidos metálicos (chumbo, estanho, ferro, cobre, cobalto e manganês) a função de ornamentar, e impermeabilizar as superfícies exteriores e interiores, tapando os poros

<sup>119</sup> Vide glossário: Cozedura.

<sup>120</sup> *Idem*: Estampilhados.

das argilas cozidas permitindo conter líquidos. Entre as técnicas que mais perduraram e alcançaram uma diversidade de suportes foi, sem dúvida, a estampilha, muito usada nas civilizações grega e romana, sobretudo no *mundo muçulmano*, chegando a ser muito frequente, embora com menor qualidade, durante o período *mudéjar* (Silva, 2015: 355).

Neste sentido, nunca é demais lembrar que a cultura islâmica teve um relevante impacto na Península Ibérica influenciando consideravelmente, a produção de cerâmica Andaluza com a inclusão de importantes métodos tradicionais, como a *corda seca*, reflexos metálicos ou os relevos, aplicados no barro vidrado de grandes dimensões (antecedentes das pias batismais de cerâmica vidrada), como as talhas e os bocais de poço, considerados artigos de luxo, em estelas funerárias ou nas peças destinadas a ocupar espaços relevantes no interior das habitações.

Além dos referidos elementos estampilhados, os oleiros incorporaram os esgrafitados feitos diretamente nas peças com punções pontiagudas ou mediante carimbos fabricados em barro, cujo motivo em negativo, permitia a repetição dos elementos nas paredes cerâmicas (Fig. 126) e de outra forma, acham-se os adornos relevados, moldados à parte e fixos com barbotina<sup>121</sup>, entre outros processos, como os reflexos dourados e a *corda seca*. As estampilhas e esgrafitos aparecem distribuídas em esquemas rítmicos, em modo aleatório ou seguindo um esquema linear vertical, horizontal ou circular (Silva, 2015: 355) e é este tipo de adorno caracterizado por uma espécie de *horror ao vazio* que identifica a arte islâmica.

A temática decorativa foi muitíssimo diversificada e a ornamentação tipicamente islâmica assenta em motivos epigráficos (em cúfico ou escrita cursiva com ensinamentos do Corão), geométricos (estrelas isoladas ou em conjunto, losangos, tranças), vegetalistas (palmetas, flores, amêndoas, pinhas), arquitetónicos (arcos simples, arcos polilobados) e apotropaicos (*mão de Fátima*<sup>122</sup>, chave<sup>123</sup>), sendo próprio dessa arte a realização da cobertura total com estampilhas e vidrado verde ou melado, geralmente de boa qualidade, transparentes ou opacos.

Uma especialista canariana nesta matéria, Elena Sosa, tendo como referência Balbina Martínez Caviro, afirmou que embora Sevilha tivesse sido a cidade produtora de cerâmica por excelência, devido, sobretudo, às suas condições de porto fluvial, será

---

<sup>121</sup> Vide glossário: Barbotina ou lambuge.

<sup>122</sup> *idem*: Mão de Fátima.

<sup>123</sup> Tal como o talismã da representação da *mão de Fátima*, também a chave “era, o signo simbólico usado pelos Soffis, que denotava inteligência e sabedoria, por meio da qual Deus abre o coração dos crentes e os prepara para receber a verdadeira fé” (Gestoso y Pérez, 1904:129).

conveniente crer que outras cidades como Toledo, Córdoba ou Málaga tenham executado talhas e bocais de poços, mas sem dúvida foi em Sevilha, principalmente no bairro de Triana, onde se estabeleceram grande quantidade de artesãos e ceramistas muçulmanos, que executaram muitos exemplares destas tipologias (Sosa Suárez, 2000: 468).

Após a expulsão dos muçulmanos, permaneceu durante a época cristã, a tradição do uso dos poços no interior das casas mantendo-se também os métodos tradicionais. As talhas, bocais de poço, pias batismais e outros objetos cerâmicos feitos em Sevilha, na transição do séc. XV para o XVI, continuaram a apresentar os mesmos elementos decorativos específicos da arte islâmica, sobretudo do vidrado verde<sup>124</sup> (Fig. 130).

O batismo é um ritual religioso representando para os cristãos, o caminho da salvação, simbolizando o *nascimento espiritual* que converte os crentes em filhos de Deus e membros da Igreja e, neste sentido, a pia batismal simboliza a fonte da vida situada no paraíso, cujas águas purificam o Mundo. É um recipiente destinado a receber a água benta para esse batismo e está habitualmente à entrada das igrejas, localizado no batistério (Lemaître, 1999: 48 e 222). Por outro lado, a água é um elemento protagonista do ritual iniciático para dar entrada do indivíduo na comunidade de crentes e, nesse sentido, na alta Idade Média utilizava-se para este ato, uma tina ou uma espécie de talha que apenas possuía a metade inferior, e daí que as pias batismais sevilhanas em cerâmica, mais antigas, tivessem essa configuração e semelhante dimensão.

Embora também fosse habitual a manufatura, noutras localidades, de pias batismais em pedra ou bronze, foi nas olarias situadas no território Andaluz que os ceramistas criaram em elevado número destas peças feitas em barro, especialmente, em Espanha meridional, onde já existia a tradição de cerâmica vidrada, herdada do mundo islâmico (Pleguezuelo H., 2016: 56 - 68).

O investigador Gestoso no seu trabalho publicado em 1904 sobre a história dos barros vidrados sevilhanos, reservou um capítulo destinado às cerâmicas eclesiásticas, por considerar que “as peças mais importantes que se produziram nas fábricas de Triana foram as pias batismais” (Gestoso y Pérez, 1904: 145) e, de facto, este equipamento

---

<sup>124</sup> Na cultura islâmica, a cor verde tem um sentido místico e simbólico muito forte, assim como, também, na tradição cristã. No islamismo, o verde é a cor sagrada que representa a fertilidade e o conhecimento, tendo sido associada ao Islão durante séculos e mencionada em vários versículos do Corão, como sendo a cor da roupa do Paraíso e a cor do Profeta. Já na tradição cristã, o verde simboliza a renovação, o renascimento, o triunfo da vida sobre a morte e é a cor litúrgica utilizada durante a Epifania e na celebração do Pentecostes (Lexikon, 1990).

cristão, paradoxalmente, realizadas por oleiros *mudéjares*, tiveram uma relevante importância constituindo num valioso testemunho histórico da evangelização e conversão de muçulmanos e judeus, perante a ameaça de expulsão, durante a reconquista cristã do Reino de Granada, assim como, o batismo dos aborígenes das ilhas Canárias ou dos indígenas dos territórios americanos recém-povoados, merecendo ser realçadas como parte do património religioso, artístico e cultural, especialmente associado à Expansão.

Quanto à forma destas pias batismais, podemos traçar dois tipos de pias batismais em barro vidrado sevilhano, evidenciando uma tipologia de taça esférica que se encaixa numa base cerâmica e outra de taça unida a uma coluna assente na base, numa única peça. Estruturalmente são constituídas em 3 partes: taça, pedestal e base. Atendendo à forma da taça, acham-se diferentes tipologias que discordam consoante o local de fabrico e/ou o gosto do oleiro, podendo apresentar uma estrutura esférica e cilíndrica ou poligonal (com predileção para a forma octogonal<sup>125</sup>) e troncocónica. Do ponto de vista formal, predominam os pedestais cilíndricos e as bases de forma circular, poligonal ou quadrada.

Durante a fase de pesquisa e inventário, tivemos a perceção que foi Sevilha o principal produtor, mas, também sabemos que foram confeccionadas em Toledo e em Jaén, podendo-se inclusive certificar algumas diferenças entre estes. As pias batismais sevilhanas são compostas por taça, pedestal e base circulares e todas profusamente ornamentadas, são monocromáticas, vidradas a verde intenso e brilhante, tanto no exterior como no interior, sendo ocasionalmente, também vidradas a branco no interior. Já as pias batismais de Toledo, configuradas apenas pela taça de formato octogonal, com uma forma troncocónica na parte inferior, sendo suportadas por uma estrutura em ferro.

Tanto as sevilhanas, como as toledanas datam da segunda metade do séc. XV e anos seguintes, com incidência na época dos Reis Católicos quando a produção de cerâmica atingiu o auge, sendo que em Sevilha foi muito superior à quantidade fabricada noutras cidades espanholas.

---

<sup>125</sup> A numerologia, geometria ou simetria foram muitíssimo importantes desde a Grécia antiga e no Oriente. Chegaram ao ocidente por meio dos persas e à Península Ibérica pelos muçulmanos e judeus. O número 8, por exemplo, está muito presente na arte *mudéjar*, nas designadas estrelas *mudéjares* de 8 pontas ou através da figura geométrica do octógono. O 8 é o número da eternidade de Deus, pois, girando 90º designa-se de infinito ou eternidade divina com o símbolo ∞. Embora sobre influência da cultura islâmica, foi um número aceite pelo cristianismo sendo habitual a presença nos batistérios e nas pias batismais feitas sob o símbolo da estrela de 8 pontas. Na azulejaria verificamos a sua representação nos padrões de laçaria, como o quadrado duplo que forma a estrela de 8 pontas. É o número do novo começo, dos novos cristãos e aqueles que vêm depois dos judeus, a renovação, o advento e o dia do Senhor (*Dicionário dos símbolos. Significado dos símbolos e simbologias*. Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/numero-8/>> [consultado a 20 de julho de 2017] e Chetwyd, 1982: 300).

No que diz respeito à gramática decorativa mais frequente nas pias batismais, são característicos os elementos motivados pela cultura e arte islâmica, misturados com motivos de inspiração cristã, tais como os cachos de uvas, rosetas, folhas, símbolos de santos ou cabecinhas, monogramas de Jesus *JHS*<sup>126</sup> e da Virgem Maria, letras góticas e iniciais dos Reis Católicos com as elegorias *F* e *I*, coroas, castelos, entre outros símbolos e variadíssimos adornos, dos mais simples aos mais complexos, podendo observar-se também a influência do estilo renascentista.

Têm a particularidade de exibir ornamentos diversificados e aleatoriamente dispersos, sem haver uma clara relação iconográfica entre eles, dando a ideia de não ter resultado uma planificação prévia antes do seu aprimoramento, ou seja, consistia numa espécie de criação artística no momento. Apesar disso, verificámos que todas têm um estilo comum apresentando elementos idênticos, por exemplo, os cordões<sup>127</sup> que rodeiam o diâmetro das peças, com nós salientes que se distanciam uns dos outros. Outros elementos frequentes são os cachos de uvas, que correspondem a símbolos eucarísticos, que fazem a ligação entre o trabalho *mudéjar* e a liturgia cristã, visto que, formalmente, estes cachos são idênticos às pinhas<sup>128</sup> reveladas na arte islâmica. A razão pela qual alguns investigadores denominam de *pinhas* e não cachos de uvas, teria sido porque “as pinhas islâmicas transformadas em cachos de uva são geralmente representadas com a ponta virada para cima, ao invés da forma “caída” com que surgem os frutos da videira” (Lizardo, 2010: 21).

Foram objetos de difícil confecção, tanto pelas dimensões gerais, como pelas ornamentações aplicadas. No caso sevilhano, resultavam de elementos estampilhados misturados com relevos moldados à parte, mediante a utilização de moldes e agregados à

---

<sup>126</sup> Vide glossário: JHS.

<sup>127</sup> Sobre este assunto pode ler-se, citando caso análogo: “O ‘cordão da eternidade’ é das grandes referências no mundo islâmico, presente em muitas cerâmica, embora mais pequenas, encontrando-se igualmente decoradas a azul e dourado, atribuíveis aos séculos XIV e XV” (Casimiro, 2008: 232). Trata-se de um distintivo muito antigo simbolizando “num sentido mais místico, uma ligação sagrada entre a matéria e o espírito” (Lexikon, 1990: 64) e “quando possui nós simboliza ligação, vínculo e união” Ob. Cit.: *Dicionário dos símbolos. Significado dos símbolos e simbologias*, Disponível em: <<https://www.dicionariodesimbolos.com.br/corda/>> [consultado a 20 de julho de 2017].

<sup>128</sup> As pinhas “são dos frutos que a tradição vem considerando como elementos simbólicos com o significado de imortalidade ou longevidade. Os autores mais céticos questionam se este fruto é um mero elemento decorativo ou tem um determinado simbolismo, de maneira que parece ser que a arte árabe adota de civilizações anteriores a pinha como parte substancial da sua decoração vegetalista predestinada a decorar superfícies parietais e artes menores (...) cuja riqueza exuberante certamente nos transporta a um paraíso ou ao Allah simbolizado (...) é o fruto que alcançou maior continuidade ou estabilidade nas artes islâmicas do Ocidente” Ob. Cit. *Los frutos de la decoración vegetal hispanomusulmana. Simples elementos decorativos o iconos simbólicos*, Disponível em: <[www.basiliopavonmaldonado.es](http://www.basiliopavonmaldonado.es)> [consultado a 20 de julho de 2017].

com o barro ainda mole, ao contrário das pias batismais toledanas, onde foi frequente a moldagem direta na peça. O tamanho dificultava a elaboração e o ato da cozedura, pois, tecnicamente, bastaria não estarem completamente secas, antes da primeira fornada, para se estragar o trabalho do oleiro, porque, por vezes, poderia suceder a sua fratura no interior do forno, com o aumento da temperatura, devido à presença de humidade, o que, para assegurar uma perfeita coesão, tornando imprescindível muitos dias de preparação e secagem. Consistia num trabalho extremamente minucioso e demorado que requeria muito tempo e dedicação, além da necessidade de uma especial mestria e experiência no manuseamento das matérias-primas e dos fornos, o que possivelmente, encarecia a produção.

Sobre a manufatura das pias, José Gestoso também dá a sua opinião afirmando que a qualidade do barro de Triana favoreceu o seu sucesso, permitindo que pudessem sofrer altas temperaturas nos fornos, ultrapassando os riscos ocorridos durante a cozedura, na medida em que, quanto maior a espessura das peças maior o perigo de fratura (Gestoso y Pérez, 1904: 145). Na verdade, o que contribuiu para que Sevilha tivesse sido a maior fornecedora destas cerâmicas, não teve apenas a ver com a qualidade dos insumos, mas, sobretudo pela qualidade dos fornos em detrimento do grande desenvolvimento industrial e comercial nessa região.

Para a investigadora Elena Sosa, foi provável que as pias batismais vidradas fossem fruto de encomendas especiais, por compradores mais abastados e poderosos, como sucedeu no caso canariano, na qual teriam sido adquiridas pelos senhores que fixaram o seu interesse na conquista de Gran Canaria e daí a hipótese de terem lá chegado por Pedro de Vera (Sosa Suaréz, 2005: 23).

Embora José Gestoso y Pérez tivesse apontado, por diversas vezes, que o oleiro Fernán Martínez Guijarro teria sido o principal “mestre de azulejos e pias”<sup>129</sup>, alguns investigadores chamam a atenção para o facto de não existir nenhum registo específico assegurando que esse oleiro tenha se dedicado às pias batismais. A partir de 1492, foram efetuadas em grande número para serem enviadas para as novas terras evangelizadas do Novo Mundo, estando registadas, por exemplo, num documento datado de 1534, a aquisição de 2 pias da autoria do oleiro Hernando de Olmedo, com destino a *Terra*

---

<sup>129</sup> O investigador Gestoso y Pérez foi o primeiro a realçar a produção de pias batismais de cerâmica vidrada em Sevilha, na qual destaca o oleiro sevilhano Fernán Martínez Guijarro. Descrevendo-o como o mais importante nessa área: “ (...) es my grand maestro de azulejos e de pilas bautismales e todas las casas de su officio que no lo hay otro tal en este reino (...) le ha fecho dios merced por ser muy buen oficial que de portugal e de otras partes le vieren buscar e llevar de su obra” (Gestoso y Pérez, 1919: 4).

*Firme*<sup>130</sup>, ou seja, o continente americano e não insular, assim como o registo da *Casa de Contratación* que descreve os objetos transportados nas embarcações saídas de Sevilha<sup>131</sup>.

A partir do Renascimento a manufatura de pias batismais em cerâmica vidrada foi se tornando cada vez mais rara, caindo em desuso por consequência das proibições eclesiásticas, que não as consideravam dignas para serem inseridas num culto cristão. O investigador José Gestoso y Pérez foi o primeiro a fazer referência às “Ordenações por D. Fray Afonso de Santo Tomás em 1671, Bispo de Jaén, especificando que todas as pias batismais de cerâmica fossem de pedra e não de barro e, onde houvesse alguma, fosse destruída e substituída por outra, em prazo de mês” (Gestoso y Pérez, 1904: 143; *idem*, 1919: 12) sendo muitos os autores que o citam.

Nesse quadro, após a imposição destas *Ordenações*, pouco a pouco, os párocos foram substituindo as pias de barro por outras de pedra, um material considerado mais nobre e digno. O investigador Afonso Pleguezuelo Hernández teorizou que estas pias em barro eram chamadas de *pias mouriscas* e não eram muito bem vistas pelos arcebispos, que olhavam com algum receio o ritual do batismo cristão celebrado num objeto fabricado por mãos muçulmanas, mesmo estes sendo mais ou menos convertidos, como os *mudéjares* e, além do mais, eram peças decoradas com adornos de inspiração islâmica e na cor do profeta<sup>132</sup>. Resulta estranho pensar que apesar das *Ordenações*, aparentemente rígidas, em certas localidades ainda restem intactas algumas *pias verdes*, como sucede em Jaén onde encontramos pelo menos 2 pias batismais (uma, na paróquia de Santo Domingo de Guzmán de Torres, e outra, na Igreja de São Batolomeu de Jaén), podendo-se considerar uma verdadeira proeza terem sobrevivido até aos nossos dias, provavelmente,

---

<sup>130</sup> Relativamente à circulação de pias batismais vidradas para o Novo Mundo, neste caso, o envio para “terra firme”, tivemos em conta a seguinte descrição: “por virtude de la cual dicha cedula de su magestad (...) compramos de Hernando Olmero (...) las dos pilas vidriadas en la dicha cedula contanida por prescio de seis ducados de oro que son dos mill e doscientos e quinienta marvedís a razon de três ducados cada una las cuales se entregaron al dicho don fray Thomas de berlanga obispo de tierra firme com o su magestad lo manda (...)” (Gestoso y Pérez, 1904: 142).

<sup>131</sup> Quanto às pias batismais em cerâmica vidrada enviadas para o América foi interessante o relato da saída de mercadorias nas embarcações para esse destino, discrito em *Andalusian Ceramics un Spain and New Spain* dando conta de uma listagem de “Registros de transporte espanhol do século XVI contendo referências a cerâmicas e terracota arquitetônicas” onde aparece a seguinte referência: “Santa María Antigua; Diogo Rodríguez, Captaín; Diogo Fernández de Morón, olleiro: 400 vasos de loza; 140 seras de azulejos; 40 tinajas verdes; 100 morteros; 2 pias verdes” (Liste and Lister, 1987: 200). Os mesmos autores consideram que “de todas as cerâmicas difundidas pelos espanhóis nas Américas, as pias tinham a mais forte ligação com os muçulmanos do Al-Andaluz (...). No século seguinte (1671) as pias batismais de cerâmica foram banidas pelas autoridades eclesiásticas em prol de mais importantes e mais caros exemplares em pedra (...)” Ob. Cit.: (*ibidem*).

<sup>132</sup> Ob. Cit.: *La pila bautismal de la iglesia de San Pedro en Carmona*, Disponível em: <<http://www.asociacionpisano.es/xpspiezadelmes2017-03.htm>> [consultado a 15 de março de 2017].

devido ao facto de muitas dessas igrejas estarem situadas em locais isolados, tal como aconteceu com outros conservados, e ainda em uso, no restante Arquipélago das Canárias ou como a pia batismal da matriz da Ponta do Sol, na Ilha da Madeira.

#### 4. 3. 1. As pias batismais preservadas no continente espanhol

Das produções toledanas localizadas no continental espanhol apenas se conhecem 5 exemplares conservados: na Igreja da Nossa Senhora da Redonda em Villamiel de Toledo; a pia proveniente da Igreja de São Salvador, atualmente colocada no Museu de Santa Cruz de Toledo; na Igreja paroquial da Nossa Senhora do Rosário, Camarenilla de Toledo; na Capela de Santo António, Santa Cruz de Retamar em Toledo<sup>133</sup> e uma peça exposta no Museu Hispanic Society of América em Nova York

As pias batismais da Igreja de Santo Domingo de Guzmán e Igreja de São Bartolomeu do município de Torres (Jaén em Andaluzia) são labores locais, dos finais do séc. XV ou princípios do XVI, e formalmente ligeiramente diferentes das restantes, compostas por taça semiesférica, com vidrado branco no interior e verde no exterior.

Ao longo da pesquisa, verificámos a presença de 9 pias batismais sevilhanas situadas em diferentes localidades espanholas, incluindo as Canárias. O Palácio dos Marqueses de Algaba, edificado no *Centro do Mudéjar*, em Sevilha, tem a seu cargo uma pia batismal com uma cronologia apontada para o final do séc. XIV, composta apenas por uma taça esférica, moldada em barro de tonalidade ocre e vidrada no interior e exterior a verde, apresentando uma decoração constituída por motivos estampilhados, na parte superior do bordo e cordões relevados expostos verticalmente que se unem a outro cordão horizontal.

As pias mais antigas, são datadas dos finais do séc. XIII e do séc. XIV, nos quais se conhece o fragmento encontrado no convento da Cartuja ou Convento de Santa Maria de las Cuevas e o modelo de uma coleção particular pertencente ao Palácio dos Condes da Casa de Galindo, ambos em Sevilha, e que têm a particularidade de serem vidrados a branco no interior e a verde esbatido de tonalidade turquesa no exterior, próprias dessa época (Pleguezuelo H., 1997: 360). A taça sem pedestal tem um bordo saliente,

---

<sup>133</sup> Ob. Cit.: *La cerámica en Toledo: de lo Islámico al esplendor del Renacimiento (yIII)*, Disponível em: <[www.realacademiatoledo.es/files/toletum/0054/01.pdf](http://www.realacademiatoledo.es/files/toletum/0054/01.pdf)> [consultado a 20 de julho de 2017].

apresentando um arranjo rítmico com castelos e, por baixo deste, uma fileira de pinhas em relevo, separadas entre si, a certa distância, sendo os espaços intermédios ocupados por águias de forte carácter mourisco. Podemos complementar a observação, atestando que, formalmente, esta seja a mais parecida com a pia batismal da Igreja de Santiago de Gáldar de Gran Canaria.

A mais conhecida está no Museu Provincial de Belas Artes de Sevilha e pertenceu ao antigo Hospital de São Lázaro de Sevilha. É constituída por taça e pedestal, ornamentada com videiras apinhadas de cachos, folhas e rebentos de flor que envolvem toda a superfície, sendo que na taça, os sarmentos das videiras estão expostos na horizontal e no pedestal, na diagonal.

A pia batismal que pertenceu à paróquia de São Salvador de Antequera, localizada na cidade de Alcazaba de Antequera, está neste momento no Museu da Cidade<sup>134</sup>. Salvou-se da destruição, aquando das ordens de substituição por pias de pedra, porque São Salvador deixou de ser paróquia antes dessas disposições. É do estilo *mudéjar* misturado com o renascentista, exibindo um baluarte de perfil clássico de meados do séc. XVI e uma exuberante ataviamento com relevos (pinhas, conchas, botões e rosetas), aplicadas na frente circular da taça e no pedestal. Encontramos semelhanças decorativas na pia batismal da Igreja Matriz da Nossa Senhora da Luz da Ponta do Sol, na Ilha da Madeira.

Na Igreja Paroquial de Santiago Apóstol de Castilleja de la Cuesta, em Sevilha, encontramos na capela batismal deste edifício uma pia de cerâmica vidrada, com as seguintes características: Junto ao bordo, apresenta um cordão que abraça todo o diâmetro e, por baixo deste, um rebordo fino e liso servindo de remate decorativo. O motivo central, exhibe um ramo ondulado com folhas de cardos que rodeia toda a superfície. Nos espaços vazios, integram diferentes elementos, tais como: leões, cães, vários tipos de flor de lis, castelos, bolotas, imagem da virgem, apóstolos e outras figuras humanas indeterminadas, entre outros ornatos.

A pia batismal da Ermida da Nossa Senhora da Graça de Archilona posiciona-se na antiga mesquita do séc. IX, em Málaga. A taça e o pedestal está ornamentado com os mesmos enfeites, formados por uma grande variedade de elementos relevados, numa disposição aleatória, onde ressaltam as conchas, flor de lis, flores, brasões, castelos, sol, figura do *menino Jesus*, monograma *JHS* e cordões.

---

<sup>134</sup> Foi selecionada como peça do mês de julho de 2013 e figurou no catálogo de exposição: *Antequera 1410-2010 reencuentro de culturas* (Arjona Bueno, 2010: 282-283).

De todas as pias aqui inventariadas, destacamos uma que encontramos altamente protegida, dentro de um armário envidraçado, que dispõe o seguinte esclarecimento: “En esta pila y parroquia se batizó entre otros el B. Juan Grande y la Madre de Santa Rosa de Lima”. Trata-se da pia batismal da Igreja de São Pedro em Carmona, conservada na Capela de San Juan Grande (Fig. 131) e é assim salientada, por ser uma peça muito especial.

O primeiro aspeto que podemos relatar, é o facto de ter sobrevivido às ordens eclesiásticas do séc. XVII que obrigavam à destruição das pias de barro vidrado e a forçada substituição por outras de cantaria, o material considerado mais nobre. Em segundo, por ser a única obra que se conhece a autoria através da assinatura do oleiro Juan Sánchez Vachero. O curioso é que este nome figura no *Diccionario de los artifices que florecieron en esta ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII* (Gestoso y Pérez, 1889) como sendo a única obra identificada ou conhecida desse artífice. Sobre esta pia, o investigador Afonso Pleguezuelo recorda uma documentação paroquial revelando que “foi pago ao seu autor no simbólico ano de 1492, ano que coincide com o Descobrimento da América e a Reconquista cristã pelo Reino de Granada”<sup>135</sup>.

Outra observação sobre esta pia batismal que cabe aqui destacar é que a ornamentação que a compõe, recorda perfeitamente os mesmos módulos decorativos dos azulejos relevados (motivos de parras, vides e cachos de uvas, folhas, friso de flores) conhecidos no Palácio Nacional de Sintra e que fazem parte do paramento de paredes, remates recortados de silhares, portas, janelas e jardins e outros. Estes azulejos foram tidos como portugueses no trabalho de Rui Trindade, contudo, existem modelos em Sevilha e identificados como produção local (Fig. 132 – 133).

Durante muito tempo, esses elementos foram atribuídos às primeiras produções portuguesas e isso teve muito a ver com a visita de José Gestoso a Sintra, que na época, não reconheceu os azulejos relevados como sevilhanos, escrevendo que “a julgar pelos seus desenhos, cores e procedimento de produção, duvidamos que sejam obra sevilhana” (Gestoso y Pérez, 1904:268). Sobre essa opinião, Santos Simões pronunciou:

“Ainda que Gestoso não aceite estas peças como sevilhanas, o certo é que a técnica de terracota já era conhecida e praticada naquele centro cerâmico e, aliás foi o próprio historiador dos vidrados sevilhanos que revelou o nome do imaginário Pedro de Millan como autor dos medalhões da portada da igreja de

---

<sup>135</sup> Ob. Cit.: *La pila bautismal de la iglesia de San Pedro en Carmona*, Disponível em: <<http://www.asociacionpisano.es/xpspiezadelmes2017-03.htm>> [consultado a 15 de março de 2017].

Santa Paula (de Sevilha) executados em terracota (...) hoje podemos acrescentar que a prática dos relevos ditos ‘terracotas delarobianas’ chegou a ter relativa importância em Sevilha nos princípios do séc. XVI, sendo atribuíveis a este centro cerâmico algumas peças ‘delarobianas’ inspiradas, se não, vazadas dos protótipos florentinos” (Simões, 1990: 64)

De facto, os processos italianos de moldagem e esmalte de objetos relevados desenvolvidos pela família *Della Robbia*, já tinham uma vasta difusão europeia, principalmente, nas olarias sevilhanas pelas mãos do ceramista italiano Niculoso, não sendo de estranhar que, tanto a pia de Carmona, como os azulejos de Sintra, tenham essa influência.

José Meco, ainda que os definisse como “polémicos e invulgares”, afirmou que “embora a atribuição desta azulejaria relevada a Sevilha seja pouco segura, é absurdo que tenham sido considerados como a primeira produção portuguesa (por Reinaldo dos Santos, entre outros)” (Meco, 1993:43) e, se havia indecisões quanto à sua origem, o investigador Afonso Pleguezuelo veio confirmar a proveniência sevilhana aos azulejos relevados do Palácio de Nacional de Sintra quando visitou e observando que:

“dos 14 motivos ornamentais contabilizados ao analisar os azulejos de relevo originais que decoram as paredes do palácio português, pude verificar que sete deles com os mesmos tamanhos que em Sintra, estão presentes na decoração exterior da pia de Carmona o que induz a pensar que as duas obras foram feitas na mesma olaria de Triana com os mesmos moldes”<sup>136</sup>.

Trata-se de uma pia batismal formada uma taça, que apresenta uma ornamentação extremamente exuberante, diferente das restantes pias batismais conhecidas e, por um pedestal. No bordo da taça ressalta um padrão floral que se repete por todo o diâmetro e, no seguimento deste, um padrão de folhas de videira e outros elementos fitomórficos, idênticos aos padrões de azulejo relevado utilizados no Paço de Sintra. Este modelo correspondente a folha de videira, também foi usado na ornamentação de cantarias, como o exemplo que se acha no interior da Catedral de Salamanca (Fig. 132, 133 e 134). O pedestal é mais simplificado, constituído por bordo e base salientes, contendo apenas um zigzagado esgrafitado e um fino cordão horizontal no centro da peça.

---

<sup>136</sup> Ob. Cit.: *La pila bautismal de la iglesia de San Pedro en Carmona*, Disponível em: <<http://www.asociacionpisano.es/xpspiezadelmes2017-03.htm>> [consultado a 15 de março de 2017].

### 4. 3. 2. A abundância de pias batismais mudéjares no Arquipélago das Canárias

Ao que diz respeito ao número de pias batismais nas Canárias, Elena Sousa refere no seu ensaio que “se conservam atualmente cinco pias batismais” (Sosa Suárez, 2000: 467), entretanto já foram inventariadas muitas mais.

O investigador e professor catedrático em História da Arte Jesus Hernandez Pereira no seu artigo sobre “as primeiras pias batismais em Canárias”, revelou alguns registos paroquiais encontrados por don Francisco Caballero no Arquivo Acialcázar de Las Palmas, sobre as visitas paroquiais do bispo de Canárias, em 1544, onde se confirma a presença, tanto em Lanzarote, como em Forteventura, de pias batismais góticas de cerâmica vidrada na cor verde, cerca de 1500, seguramente de origem sevilhana. Nesse mesmo artigo, enumera alguns desaparecidos com base no arquivo paroquial, tendo como exemplo, a pia batismal da Igreja de Santa Maria do Vale da paróquia de Forteventura<sup>137</sup> e da Igreja paroquial de Santa Maria de Guadalupe de Teguisse em Lanzarote<sup>138</sup>. Devido aos ataques de Corsários e saques sofridos nestas duas ilhas, não perduraram nem tão pouco se sabe do seu paradeiro. Como aponta o investigador, o mesmo sucedeu nas restantes ilhas onde persistiram, certamente, as *pias verdes*, podendo-se considerar uma proeza a conservação das pias batismais das ilhas Gran Canaria, La Palma e Tenerife (Pereira H., 1992: 194).

Para a Ilha de Gran Canaria, S. Jiménez Sánchez citado por Elena Sosa Suárez, mencionou que também nos batistérios de Agüines, Gáldar e São Agustín em Las Palmas existiu esta tipologia de pias e, segundo a tradição oral, provavelmente, houve na Igreja da Nossa Senhora da Candelaria em Moya (Sosa Suárez, 2000: 476). Outra pia desaparecida em Tenerife pertenceu à igreja de Santiago em Realejo Alto e, neste caso,

---

<sup>137</sup> Sobre estas pias desaparecidas descritas em *Las primeras pilas bautismales en Canarias*, o autor cita o “Registro de la vititación quel Obispo, mi señor, hizo en la isla de Fuerteventura, año de 1544”.podendo ler-se o seguinte: “En la villa del valle de Santa María que es en esta isla de Fuerteventura, lunes, doze días del mês de mayo, año del nacimiento de nuestro salvador Jesus Cristo de mill y quinientos y quarenta y quatro años el Yltre (...) visitó el sacramento (...) e de ay fue a visitar la pila del bautismo, la qual halló que era de barro vedriada de verde y su cubierta de madeira, y cercada a la redonda de una reja de palo, com un pie de madeira (...)” (*Apud:* Pereira H., 1992: 194)

<sup>138</sup> Também no mesmo texto *Las primeras pilas bautismales en Canarias*, o autor cita uma “Visita pastoral del obispo de Canarias Alonso Ruiz de Virués a Lanzarote, 28 de mayo de 1544” no qual foi possível recolher o seguinte: “En la villa de Teguisse, que es en la isla de Lanzarote, miercoles, veinte y ocho de mayo, año del del nacimiento de nuestro salvador Jesus Cristo de mill e quinientos y quarenta y quatro años, el Yltre y Rvdo. Señor don Alonso Ruíz de Virués, por gracia de Dios y (...) queriendo começar a vesitar la yglesia de nuestra señora Santa María de Guadalupe, que es parrochia desta dicha ysla (...) e de ay fue a visitar la pila del bautismo, la qual halló que era de barro vidriado de verde y su cubierta de madera y cercada a la redonda de una reja de madera (...)” (*Apud:* Pereira H., 1992:194)

existiu um documento que especificava a presença de uma pia de barro verde, talvez da mesma tipologia de Gáldar, sem pedestal<sup>139</sup>.

A relevância dada estes produtos durante as visitas paroquiais pelo bispo das Canárias, revela a importância que adquiriram, dado o acelerado ritmo na conversão e batismo dos indígenas. Na primeira fase da colonização, entendeu-se que seria mais rápido o transporte de pias de barro vidrado, embora com os condicionantes normais do tempo de execução, sendo certamente mais rápido que as encomendas de pias em pedra, como no caso da Igreja do Salvador de Santa Cruz de La Palma que, por volta de 1550, adquiriu uma pia batismal importada de Génova e, além disso, “seria difícil que nesse Arquipélago já estivessem instalados canteiros que fossem capazes de esculpir em condições” (Lizardo, 2006: 16).

A pia batismal vidrada mais antiga, registada em zona insular, parece ter sido a pia da Igreja de Santiago de Gáldar (Fig. 135), situada no norte de Gran Canaria, onde se conhece como *la pila verde*. Foi trazida de Andaluzia por Pedro de Vega em 1485 para o batismo e conversão à nova religião levada pelos castelhanos após a conquista da ilha e que, desde meados do séc. XIX, deixou de ser utilizada nas cerimónias de iniciação, passando apenas a fazer parte do espólio consagrado da igreja<sup>140</sup>.

Esta apresenta uma taça semiesférica de barro, vidrada a branco no interior e verde no exterior. Está ornamentada por uma cercadura composta de 2 cordões lisos, com cabecinhas moldadas e separadas entre si, a certa distância, sendo os espaços intermédios adornados com conchas e outros motivos. O bordo e a parte inferior da sanefa contêm pinhas, cabeças de leões e conchas. Em termos formais e decorativos, assemelha-se à pia batismal do Palácio dos Condes da Casa de Galindo, em Sevilha.

A Ermida de São Miguel Arcanjo, em Valsequilo de Gran Canaria (Fig. 136), possui uma pia batismal dos finais do séc. XV, que pertenceu à Igreja de São João Batista de Telde que a substituiu por uma pia de pedra (inaugurada a 3 de maio de 1774), justificada pela renovação paroquial e por se encontrar em desuso, desde 1770 - 1780 ou por perder a água e os óleos consagrados durante a cerimónia do batismo. A ermida de Valsequilo por estar a necessitar de uma pia com urgência, adquiriu a antiga à paróquia

---

<sup>139</sup> Em relação a este assunto: “bautizáronse en un lebrillo de barro barnizado de verde los menceyes guanches que se rindieron” (Sosa Suárez, 2000: 477).

<sup>140</sup> Sobre a substituição da pia batismal de cerâmica de Gáldar por outra em cantaria, tivemos acesso à seguinte informação: “La de Gáldar aparece ya en el inventario de 1541 (...) es una pila grande de cerámica vidriada. Fue substituida por una de mármole traída de Marselha, lo mismo que el mármole del piso, por mediación de don Francisco de León, vecino de Las Palmas” (Pereira H., 1992: 197).

de Telde no ano de 1800, com o custo de 10 pesos (Pereira H., 1992: 198; Sosa Suárez, 2000: 474). Esteve durante muito tempo, pintada de branco para parecer de mármore, acompanhando a moda da época ou com a intenção de ocultar o barro vidrado. Em 1937, foi novamente restituído a aparência original, com a limpeza de toda a cal e sucessivos repintes<sup>141</sup>.

Composta por taça e pedestal, vidrados a verde, tanto no interior como no exterior. O paramento da taça consiste na aplicação de elementos relevados, arrumados em linhas horizontais, constituídas por medalhões circulares com cruces ou águias no interior. No centro das duas fileiras tem motivos de jarrinhas que exibem três pinhas e a parte inferior da taça é adornada com os mesmos motivos de medalhões.

O pedestal cilíndrico contém cordões lisos salientes dispostos na diagonal com um efeito torcido, muito usual na cerâmica sevilhana do final do séc. XV e durante o séc. XVI. Essa ornamentação também sobressai no pedestal da pia batismal da Igreja de Conceição de La Laguna (Fig. 146) e foi uma temática muitíssimo frequente na louça utilitária (Fig. 137) e arquitetónica, como um interessante conjunto de 3 fragmentos de manilhas<sup>142</sup> tubulares de cerâmica arquitetónica vidrada a verde (óxido de cobre), provavelmente de proveniência sevilhana, do início do séc. XVI, destinado ao sistema de escoamento de águas do edifício do Convento da Nossa Senhora da Piedade de Santa Cruz, da Ilha da Madeira (Fig. 138), nas quais, 2 delas exibem um enfeite de cordões helicoidais salientes, semelhante à gárgula que figurou no Museu Municipal de Loulé (Fig. 139)<sup>143</sup>.

Durante o breve roteiro na Ilha de La Palma, com o objetivo de confirmar a existência *in loco* de pias batismais em cerâmica vidrada, foi possível recensear mais 3

---

<sup>141</sup> Esta informação está relatada em: *El cabildo restaura la pila verde de la Iglesia de san Miguel*, Disponível em: <<http://www.valsequillogc.es/ayto2/index.php/component/k2/item/223-el-cabildo-restaura-la-pila-verde-de-la-iglesia-de-san-miguel>> [consultado a 05 de julho de 2016].

<sup>142</sup> Vide Glossário: Manilha.

<sup>143</sup> As pias batismais ostentam uma tipologia ornamental muito próprias e comuns nas olarias sevilhanas. Os elementos decorativos em espiral ou helicoidal, por exemplo, foram frequentemente inseridas em diversas tipologias e peças com diferentes funcionalidades. Deste modo, identificámos características semelhantes na cerâmica eclesiástica, utilitária e arquitetónica tais como as manilhas tubulares destinadas ao escoamento de águas ou os recipientes destinados a conter líquidos. A utilização de vidrado verde foi outro aspeto em comum. Além dos exemplares descritos no texto, destacamos um equivalente fragmento na cor verde procedente de um edifício da zona histórica Machico, num contexto de entulho de obra de construção civil, que apresenta linhas onduladas incisas (Sousa, 2011: 305) e outro tubo cerâmico perfeitamente enquadrável nesta tipologia, corresponde a “dois modelos cerâmicos, de cor melada, que podem ser observados *in situ* no n.º 21 do imóvel com uma janela neo-manuelina na Rua de São Pedro, no Funchal” (*ibidem*: 305) mas que também encontramos um semelhante paradigma *in situ*, no claustro do Convento de Santa Clara de Carmona, em Espanha (Fig. 140).

modelos que são escassamente divulgados, não sendo por isso, de excluir a presença de mais algum exemplar: a pia batismal da Igreja Nossa Senhora da Luz, em Garafia (Fig. 145), Igreja de São João de Puntallana (Fig. 143) e Igreja da Nossa Senhora do Rosário, Barlovento (Fig. 144).

A Igreja de São Pedro de Breña Alta, situada a leste da Ilha de La Palma, expõe uma conhecida e muito citada pia batismal verde (Fig. 141) que o investigador Jesus Hernandez Pereira faz menção à ausência de referências sobre a sua encomenda, sabendo-se apenas que foi levada para a ilha após a conquista em 1493, por isso, é provavelmente, a mais antiga dessa ilha. Esteve primeiramente na igreja matriz do Salvador, em Santa Cruz de La Palma, sendo depois vendida à paróquia de Breña Alta, em 1552. Segundo a tradição, diz-se que foi levada para a ilha por D. Afonso Fernandes e nela receberam as águas do batismo os primeiros habitantes convertidos (Pereira H., 1992: 199). A taça semiesférica é de perfil mais achatada que as restantes pias conhecidas. Esta é constituída por uma cercadura adornada por plaquitas moldadas em relevo compostas por elementos naturalistas, tais como 2 versões de pinhas, uma chave (elemento simbólico emblemático de São Pedro) e um motivo indeterminado (provavelmente, a reprodução de pegas metálicas). Na parte inferior da taça acha-se uma fileira horizontal de pinhas e cordões lisos salientes, dispostos ligeiramente na diagonal. O pedestal é côncavo e é adornado com pinhas de pontas viradas para cima.

A pia batismal da Igreja da Nossa Senhora de Montserrat, em Los Sauces (Fig. 142), dos finais do séc. XV, está localizada a nordeste da ilha de La Palma. Provavelmente, esteve durante uma primeira fase, na paróquia de Santo André, do mesmo município (Pereira H., 1992: 199). A taça e o pedestal mostram a mesma gramática decorativa concentrada na superfície cilíndrica do pedestal e na frente da mesma é limitada por um cordão liso, a baixo do bordo e outro cordão de nós na parte inferior. Os motivos são em alto-relevo representando cabecinhas que servem de vértice para um ramo com pinhas (ou talvez uvas). De um modo aleatório e em toda a superfície, estão expostos medalhões com monogramas de Jesus Cristo Salvador *JHS* e motivos vegetalistas com alguma analogia, embora com motivos diferentes, à pia batismal da Ermida da Nossa Senhora da Graça de Archilona, em Málaga e idêntica à taça da pia da Igreja de São João de Puntallana de La Palma.

Na Igreja de São João Batista, assentada no município de Puntallana, em La Palma acha-se uma pia batismal de cerâmica vidrada a verde pouco divulgada (Fig. 143). A taça é muito parecida com o exemplar observado na Igreja da Nossa Senhora de Montserrat,

em Los Sauces. Esta também apresenta composições com carinhas em alto-relevo que servem de vértices para 2 ramos laterais rematados com pinhas (ou pinhas transformadas em uvas). Outro aspeto em comum entre as 2 pias batismais, corresponde à aplicação de medalhões circulares, aleatoriamente dispostos, neste caso, com a representação do monograma *JHS* e aves. Difere das restantes pela simplificação dos enfeites no pedestal, que, neste caso, tem apenas linhas verticais e folhas de videiras relevadas e, por baixo do bordo, na zona de ligação à parte inferior da taça, uma fileira de bolotas.

A norte da Ilha de La Palma encontra-se a Igreja da Nossa Senhora do Rosário. Construída no séc. XVI, está situada no centro urbano de Barlovento e também possui uma pia batismal vidrada (Fig. 144). O bordo da taça é ligeiramente saliente, contendo motivos estampilhados e elementos relevados, na qual figuram as pinhas, conchas de vieiras e botões, sequencialmente, dispostos na vertical e de forma muito organizada, com espaçamento a certa distância e separados com cordões verticais. O pedestal ligeiramente côncavo, é adornado com duas fileiras de pinhas. Tanto o interior, como o exterior, são vidrados a verde.

Localizada a noroeste de La Palma, a pia batismal da Igreja da Nossa Senhora da Luz de Garafia (Fig. 145) é composta por taça e pedestal. A taça é ornamentada com cordões sem nós dispostos horizontalmente, servindo como delineadores da cercadura. Contêm outro tipo de cordões na vertical, separando os elementos decorativos (pinhas e *cabeças de anjos* góticos) que alternam entre si. Na parte inferior existem algumas linhas diagonais e paralelas que terminam na base.

Em Tenerife, conhece-se um exemplar conservado na Igreja Matriz da Nossa Senhora da Conceição de La Laguna (Fig. 146) e, provavelmente, teria sido transportada para a essa ilha em 1497, data da fundação da primeira paróquia (Pereira H., 1992: 200). É totalmente vidrada a verde, constituída por um pedestal sobre o qual assenta a taça, ligeiramente côncava e ao centro, mostra uma decoração com cordões helicoidais salientes, com analogia à pia batismal da Ermida de São Miguel Arcanjo de Valsequilo, em Gran Canaria e outras louças de produção sevilhana, como as manilhas tubulares vidradas a verde, muito úteis para o escoamento de águas, como o exemplar observado no Convento de Santa Clara de Carmona, em Espanha, mas que também conhecemos analogia em fragmentos do Convento da Nossa Senhora da Piedade, na Madeira. A taça desta pia batismal apresenta motivos góticos, com alguma influência islâmica, cuja decoração centra-se em elementos vegetalistas em relevo, evidenciando-se as pinhas que se repetem por toda a superfície da peça.

### 4. 3. 3. A exótica pia batismal da Igreja da Ponta do Sol na Ilha da Madeira

A documentação e as evidências arqueológicas fundamentam que as pias batismais sevilhanas de cerâmica vidrada a verde foram abundantemente difundidas no continente espanhol, no Arquipélago das Canárias e no Novo Mundo. No que diz respeito à Madeira, embora não exista nenhum registo sobre encomendas deste tipo de objetos, a tradição tem referido que o rei D. Manuel I “‘ofertou’ à região “o que de melhor se produziu na Europa, desde azulejos e pias batismais das oficinas de Sevilha” (Carita, 1997: 139) e, assim sendo, a Igreja da Nossa Senhora da Luz da Ponta do Sol teria sido privilegiada na aquisição da pia batismal lá instalada e que ainda é utilizada durante as cerimónias do batismo.

Esta pia batismal (Fig. 148) ostenta uma profunda influência islâmica, marcada pelo *horror ao vazio* característico desse período e pelo uso de elementos relevados que alternam com estampilhas. É constituída por um pedestal cilíndrico de base circular (Fig.149 b), com 48 cm de altura e, aproximadamente, 35 cm de diâmetro. A taça, mede 46 cm de altura, 86 cm de diâmetro de abertura e 5 cm de espessura do bordo (Fig. 149 a). A parte superior do bordo exhibe um motivo estrelado, com 2 cm de diâmetro, que se repete em toda a amplitude. A superfície exterior da taça apresenta ornatos variados dispostos de forma organizada, em fiadas horizontais, verificando-se 4 tipos de estampilhas distintas, que teriam sido feitas com o auxílio de carimbos, idênticos aos que se reproduzem na fig. 126. A representação de uma mão estilizada, anéis ou círculos foram alguns dos elementos mais frequentes em peças islâmicas, assim como, outros que se assemelham a estrelas de 9 pontas rodeadas por círculos divididos em 12 e 8, e fazem parte da ornamentação da pia batismal da Ponta do Sol.

Quanto aos motivos decorativos em alto-relevo com analogia às cerâmicas muçulmanas do séc. XII e XIII, tal como os fragmentos recolhidos em contexto arqueológico, por exemplo, no Poço-cisterna em Silves (Fig. 154), ou outras cerâmicas, como talhas e bocais de poço islâmicos observados, por exemplo, no Museu Arqueológico de Sevilha, ressaltando 2 tipos de cordas com nós de 8 voltas (4,5 x 2 cm), as pinhas (4,5 cm), os botões ou conchas (4,5 cm) e os elementos estampilhados, profusamente aplicados em toda a superfície, em particular no pedestal, expostos de um modo aleatório, preenchendo os espaços entre os motivos relevados.

O pormenor que cabe aqui ressaltar, por se tratar de um elemento decorativo não muito frequente nas pias batismais sevilhanas, consiste na exibição estilizada e

estampilhada de uma mão aberta, que coincide com designada na cultura árabe por *mão de Fátima*, *Ksamsa* ou *Jamsa* (Fig. 150), conhecendo-se apenas uma imagem similar na pia batismal da Igreja de Camarenilla, de Toledo (Fig. 150). Este motivo aparece repetido na parte exterior da taça, numa linha horizontal ocupando o diâmetro da mesma e, simbolicamente, trata-se de um amuleto com uma função “protetora contra o mau-olhado ou contra o maligno e de acordo com a tradição, quando é ilustrada com os dedos juntos, serve para trazer boa sorte”<sup>144</sup>. Foi sobretudo, um símbolo característico do mundo islâmico e parece ter surgido entre os sécs. XI e XII, em lugar indefinido. Foi muito consumido nos séculos seguintes, irradiando de Granada através das cerâmicas *mudéjares*, no qual se encontra frequentemente representada em muitas cerâmicas procedentes das olarias de Paterna e Manises.

Esta imagem foi usada tanto em construções, como em diversos objetos pessoais, mas, também, em grandes talhas, noutras peças utilitárias e tinha a função de proteger não apenas a própria água ou os alimentos armazenados, como os habitantes da casa onde eram inseridos. Porém, a reprodução deste tipo de talismãs foi proibida em 1525, por uma pragmática de D. Carlos V, levando a crer que, para chegar ao ponto do rei decretar uma proibição, certamente houve exageros na sua utilização (Lizardo, 2006: 10).

Tendo em conta que seria uma superstição específica dos muçulmanos e judeus, supomos que não existe lógica na presença deste tipo de símbolo numa pia batismal a não ser que fosse “cripticamente usados por muçulmanos que só formalmente tivessem aderido à religião cristã” (Lizardo, 2006: 18), ou seja, obrigados a converter-se para poderem permanecer em território castelhano. Poderíamos supor que estes símbolos teriam sido colocados apenas para embelezamento da peça, se não fosse a exibição de outro elemento - o *círculo*, na qual, segundo o *Dicionário dos Símbolos* reforça a ideia de proteção, visto a conceção do “poder mágico” do círculo fazer parte, igualmente, do simbolismo contra o “mau-olhado” (Lexikon, 1998: 58; Chetwynd, 1982: 240) e, supostamente, seria eficaz contra os “espíritos malignos”, evidenciando, por um lado, uma tradição árabe e, por outro, a presença de um oleiro *mudéjar*.

O emprego de *mãos de Fátima* surge como parte da ornamentação num grupo de pias batismais toledanas realizadas em barro vidrado e têm a particularidade de alternar esse talismã islâmico com cruces cristãs e o monograma *JHS*. Trata-se da pia batismal vidrada procedente da igreja de Camarenilla, em Toledo e à pia que se acha no Museu

---

<sup>144</sup> Ob. Cit.: (Santa-Cruz, 2013: 18). Vide glossário: Mão de Fátima.

Hispanic Society of América em Nova York. Tudo indica que tenham sido realizadas pelo mesmo artesão, devido às semelhanças formais e decorativas, entre ambas, contendo a *mão de Fátima*, colocada em local discreto, no interior e junto ao bordo, ao contrário do que sucede na pia da Ponta do Sol, em que a figura se repete em toda a superfície, numa linha horizontal e bem visível (Fig. 149 c). Além do mais, as estampilhas são praticamente idênticas aos símbolos islâmicos ilustrados em diversas peças, nomeadamente, em talhas, bocais de poço, cerâmicas variadas, encontrados em trabalhos arqueológicos, como ocorreu no poço-cisterna de Silves<sup>145</sup> (Fig. 151).

Para explicar o motivo pelo qual teria uma pia batismal sevilhana vindo parar à Ilha da Madeira e não a outra região do país, o investigador João Lizardo é da opinião que:

“Não seria prudente, no Continente Português, o uso de uma pia batismal com esse tipo de decoração, dado que existiria o perigo de que alguém detectasse a forte contradição entre a sua origem muçulmana e uma peça tão importante para a religião cristã. Mas, seria natural que esse pormenor passasse despercebido num meio tão afastado como era então a Ponta do Sol (...) ao invés da imagem tradicional, não se tratou de qualquer opulenta dádiva, mas, antes pelo contrário, de uma opção pela solução que se afigurava como sendo menos onerosa para o seu dador” (Lizardo, 2006: 18 - 19).

Sobre os atributos presentes neste exemplar da Ponta do Sol, também verificamos que o número 8 está muito representado, sobretudo nos nós das cordas<sup>146</sup>, assim como, nas pétalas das flores ou botões em alto-relevo e estrelas estampilhadas. Comparando com os ornatos das pias batismais vidradas das Canárias e de Espanha, observámos algumas afinidades no enfeitamento, principalmente, na presença do número 8.

Ao analisar os registos paroquiais das Canárias, citado por Jesus Hernandez Pereira, chamou-nos a atenção a extrema importância dada a este tipo de peça, por exemplo, através da descrição de “una pilita del agua bendita de barro verde” (Pereira H., 1992: 195) de pequena dimensão, que está dada como desaparecida e que figurou nesses arquivos, correspondente a uma pia gótica de produção andaluza, da mesma proveniência das restantes pias batismais vidradas. Segundo essa documentação, esta teria pertencido à Igreja de Santa Maria de Betancuria de Las Palmas, em Gran Canaria e, curiosamente,

---

<sup>145</sup> Cfr.: *Cerâmicas Estampilhadas Muçulmanas e Mudejares do Poço-Cisterna de Silves* (Gomes, 1988: 137 - 138).

<sup>146</sup> Recorde-se a descrição: “A ‘corda da eternidade’ é das grandes referências no mundo islâmico presente em muitas peças de cerâmica” Ob. Cit.: (Casimiro, 2008: 233).

pelos detalhes explicitados, pode exibir semelhanças com os fragmentos de possíveis pias de água benta revelada nos trabalhos arqueológicos do Convento de Nossa Senhora da Piedade (Fig. 147), na Ilha da Madeira (Sousa, 2011: 253; Gonçalves, 2017: 43).

Estes raros exemplares que provavelmente estariam associados ao culto religioso desse convento, apresentam uma gramática decorativa geométrica, com superfícies exteriores profusamente ornamentadas na técnica incisa, vidradas exteriormente a verde e no interior a branco, tal como a maioria das pias batismais de barro vidrado. O bordo é de tipologia espessa, com lábios aplanados medindo 2,2 cm de espessura e cerca de 38,5 cm de diâmetro de abertura e a pasta é porosa e de tonalidade creme.

Ainda procedente do mesmo convento de Santa Cruz, resultou achado de um fragmento de fundo côncavo de uma possível pia batismal vidrada a verde, com pasta de textura semicompacta de coloração castanha, exibindo na superfície externa um ataviamento em baixo-relevo composto por cordões e um orifício de saída de líquidos (Sousa, 2011: 254).

Em resultado desta investigação sobre a importância da circulação de pias batismais *mudéjares* de cerâmica vidradas e a sua associação com a Expansão Ibérica, podemos sintetizar que estes objetos foram extremamente importantes na evangelização, conversão e batismo, embora forçada, dos muçulmanos e judeus ao cristianismo após a reconquista cristã do Reino de Granada, assim como, dos indígenas dos territórios recém-colonizados das Canárias e do Novo Mundo.

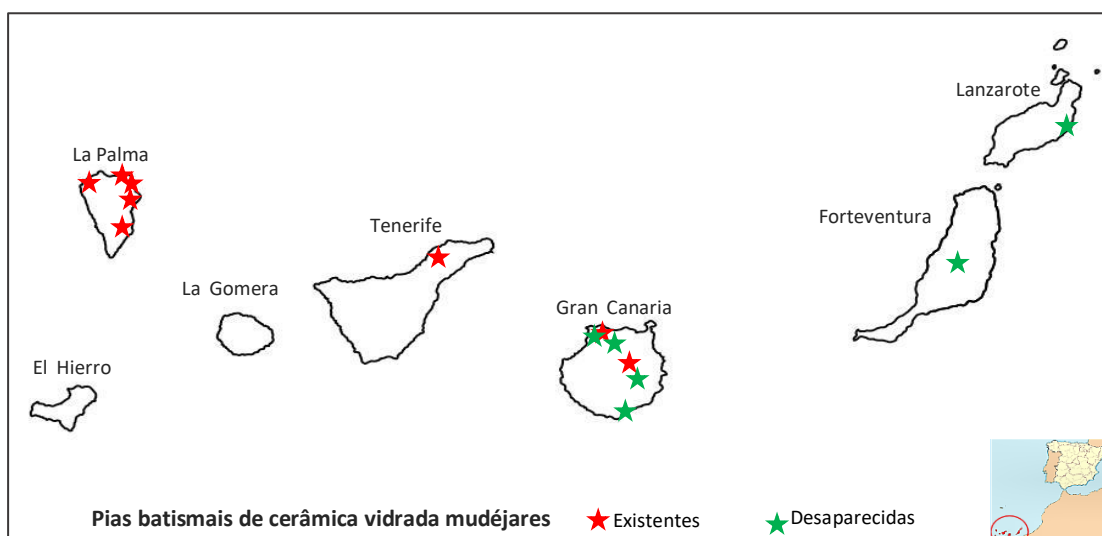
O investigador José Gestoso (1904: 146) apontou 6 exemplares de pias batismais conhecidas no seu tempo: na Igreja da Nossa Senhora da Conceição em La Laguna, Tenerife; Casa Galindo, antigamente villa Talhara; Hospital de São Lázaro em Sevilha; igreja matriz da vila de Castilleja de la Cuesta, perto de Sevilha; Ermida da Nossa Senhora de Gracia de Archidona (que indica a localização em La Palma, mas, na verdade, é em Archidona de Málaga) e Igreja de São Pedro de Carmona (arredores de Sevilha).

Elena Sosa Suárez no seu trabalho *Pilas Bautismales Sevillanas en las Islas Canarias* (Sosa Suárez, 2000: 467 - 485), para além das peças referidas por José Gestoso, e tendo como referência o trabalho do Historiador de Arte Jesus Hernandez Pereira, assinalou mais 5 modelos nas Canárias: na Igreja de Santiago de Gáldar, em Gran Canaria; na Igreja de São Miguel de Valsequillo, vinda da Igreja de São João Baptista de Telde, Gran Canaria; na Igreja de São Pedro de Breña Alta, La Palma; na Igreja da Nossa

Senhora de Montserrat em Los Sauces, La Palma; e na Igreja da Conceição, La Laguna, Tenerife, contabilizando, no total, 11 *pias batismais verdes* conhecidas.

Na sequência do trabalho que apresentamos, num breve roteiro pelas Canárias, no território andaluz e República Dominicana, com o objetivo de confirmar a presença *in loco* desses materiais cerâmicos, recenseámos mais 3 pias batismais que, até à data, são escassamente divulgadas ou mesmo desconhecidas, não sendo, por isso, de excluir a conservação de mais algum exemplar desconhecido. Trata-se das pias batismais da Igreja da Nossa Senhora da Luz em Garafia, da Igreja de São João em Puntallana e da Igreja da Nossa Senhora do Rosário em Barlovento, todas estas posicionadas na Ilha de La Palma.

Com base do que foi atestado, no continente espanhol, apesar das rígidas disposições canónicas que obrigaram à substituição das pias de cerâmica por um material mais nobre, submetendo à destruição de pias realizadas pelas mãos dos *mudéjares*, registámos a sobrevivência de 5 exemplares produzidos em Toledo, 9 Sevilhanas e 2 de Jaén.



**Fig. 9.** Mapa do Arquipélago das Canárias com a localização de pias batismais de cerâmica ainda existentes e as desaparecidas.

Em virtude do que presenciamos no contexto macaronésio, permaneceram, até aos nossos dias, um considerável número de pias batismais vidradas e, salvo a pia de Gáldar e La Laguna, que estão musealizadas no interior da igreja, as restantes continuam a ser utilizadas nos rituais de batismo cristão. No Arquipélago das Canárias contabilizamos 8 exemplares conservados: 2 pias em Gran Canaria, 1 em Tenerife, 5 em La Palma, sendo que 7 figuram nos arquivos paroquiais, encontrando-se desaparecidas (Fig. 9).

No tocante às Américas, não foi possível observar a sua existência em Santo Domingo da República Dominicana, onde provavelmente teria havido *pias verdes*. A avaliar pela enorme quantidade de pratos e escudelas vidradas e esmaltadas, de provável origem sevilhana e azulejos hispano-árabes detetados em espaços musealizados, podemos comprovar o envio de significativo número de cerâmicas para o Novo Mundo, tal como se verificou no registo da Casa de Contratação na qual descreve os objetos transportados nas embarcações saídas de Sevilha, como a louça utilitária, cerâmica arquitetónica, entre os quais, os azulejos e os objetos eclesiásticos, como as *pias verdes*, além do manuscrito divulgado por Gestoso, na qual descreve a encomenda e envio de 2 pias batismais para a *Terra Firme*, no continente americano.

Na Madeira, além dos 2 fragmentos representativos de pias de água benta do Convento da Piedade de Santa Cruz, é conhecida a pia batismal da Igreja de Nossa Senhora da Luz, na Ponta do Sol, revelando o gosto estético que se expandiu por uma larga área geográfica.

## Capítulo V - Considerações finais

No que diz respeito à investigação da azulejaria em Portugal, temos vindo a aferir uma dinâmica, revelando uma temática apreciada no meio académico. São frequentes as ações de valorização e preservação do património azulejar que têm dado um importantíssimo contributo para a salvaguarda e conservação preventiva deste elemento identitário português (e espanhol) que, no fundo, constitui um cartão de visita do nosso país pela quantidade e originalidade da sua utilização.

Contudo, apesar do dinamismo, depreendemos que os estudos na área da cerâmica *mudéjar* ainda são insuficientes, particularmente as análises aprofundadas e sistemáticas no âmbito da azulejaria hispano-árabe, tratando-se de uma área pouco trabalhada e explorada. Em virtude dessa observação, surgiu o interesse em realizar o presente trabalho direcionado ao estudo da difusão destes produtos em contexto da Expansão Ibérica que se considera uma perspetiva inédita e uma mais-valia na área do conhecimento histórico, cultural, artístico e sociológico, permitindo consolidar a área de investigadores que se debruçam sobre esta matéria.

Apoiando-nos em investigações estrangeiras e nacionais, verificámos que os principais centros produtores, durante os sécs. XV e XVI, foram Toledo, Valência e, principalmente, Sevilha, mas existiram várias localidades, depois da coroa castelhana, que também manufaturaram azulejos e outras cerâmicas *mudéjares*, desde o séc. XIV, como ocorreu nas regiões de Málaga, Granada e Almeria.

Foi em Triana, localizada em Sevilha, assim como noutras zonas periféricas, que se instalaram, as principais olarias *mudéjares* e o azulejo hispano-árabe passou a ser um símbolo de opulência aumentando substancialmente a comercialização para o território castelhano, para as restantes áreas europeias e americanas e, é claro que, foi a raiz do descobrimento do Novo Mundo, que impulsionou uma verdadeira revolução, artística, tecnológica e comercial animada pela expectativa de um próspero comércio fluvial e marítimo.

Portugal foi o maior consumidor de azulejos hispano-árabes destacados pela excecional variedade e qualidade das peças importadas, até meados do séc. XVI, na qual se utilizaram, preferencialmente, modelos valencianos, como os exemplares do Convento de Santa Clara-a-Velha de Coimbra (que diferem dos sevilhanos por serem planos em vez da utilização da *corda seca* ou da aresta) e, sobretudo, sevilhanos. A liberdade e a riqueza

criativa dos revestimentos cerâmicos incluíram padrões exclusivos e encomendas especiais possibilitando um instrumento de valorização estética dos espaços arquitetónicos e foi um reflexo harmonioso entre a arte cristã e muçulmana, na qual foram introduzidas conhecimentos usados nos *alicatados* islâmicos ou as tecnologias e ornamentações empregues na louça islâmica desde o séc. XI a XIII, como a *corda seca*, os reflexos metálicos ou os relevados.

Foram extremamente generalizados em construções mais modestas ou obras de elite e palacianas, revelando-se um material muito amplificado e apreciado em diversas localidades continentais e insulares, difundindo-se um pouco por todo o lado, em meios mais isolados e rurais, em grandes aplicações ou detalhes decorativos, tornando-se por vezes, “o único toque de luxo ao alcance da bolsa das modestas populações rurais” (Dias, 1979: 44).

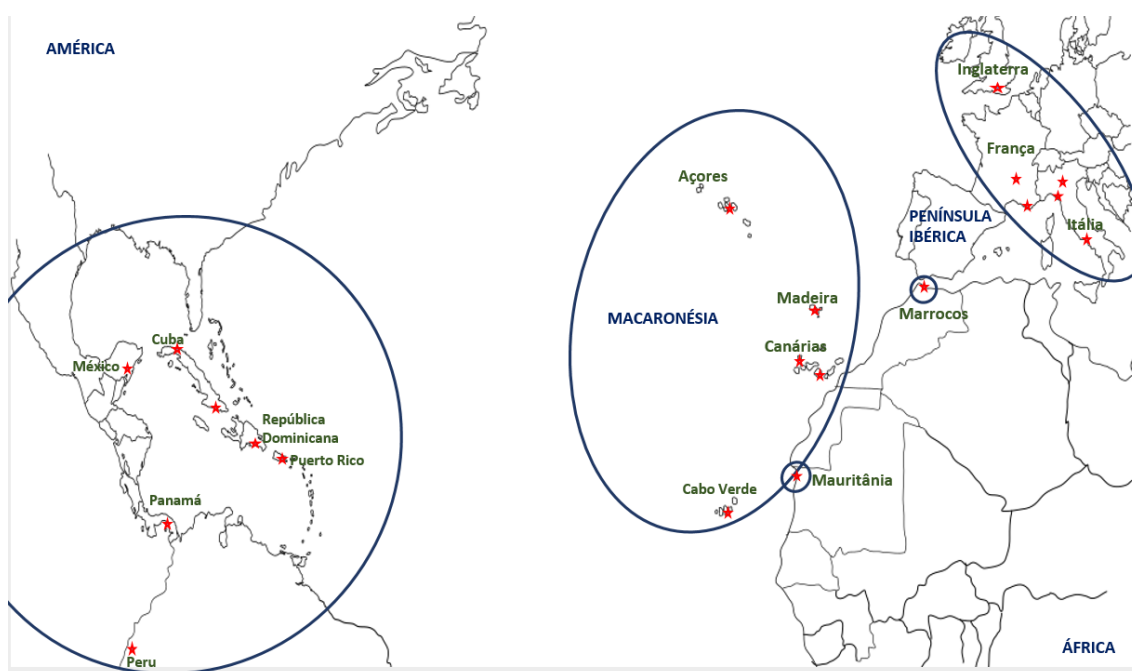
Nesta linha de raciocínio, podemos considerar que a propagação da cerâmica *mudéjar* suscitou, sem qualquer dúvida, um fenómeno interessante, quer pela convergência de culturas que representou, quer pela pré-industrialização configuradas no que diz respeito aos azulejos hispano-árabes.

O seu sucesso presente durante o séc. XV e início do XVI, coincide com a expansão dos povos ibéricos para fora do território continental europeu, sobretudo se tivermos em atenção que, quer a Madeira, quer a colonização das Canárias, só atingiram níveis de vida relevantes perto do final do séc. XV.

Não existem dúvidas que a circulação da cerâmica *mudéjar* teve uma especial importância durante os primeiros tempos de povoamento dos territórios da Expansão Ibérica Portuguesa e Castelhana e os materiais cerâmicos deram um relevante contributo no exibicionismo da corte ibérica e das suas congéneres coloniais. Neste sentido, também foi bem sintomático, a elaboração dos tetos de *alfarge*, claramente dominantes na Madeira, nas Canárias e em Cuba. Aos nossos olhos, o brilhante colorido destes tetos atribui-lhes uma especial importância, mas tal não sucedia na época que foram edificados. Uma abóbada de pedra seria muito mais cara e mais exigente, sob o ponto de vista tecnológico do que um teto feito de madeira, por isso, as zonas nobres da Sé do Funchal são abobadadas e, em toda a Península não há nenhuma catedral coberta com este tipo de cobertura, dado que o exemplar de Teruel seja anterior à sua consagração como catedral.

Pelas suas características práticas, estéticas, decorativas e duradouras, o azulejo permitiu uma larga divulgação em diferentes contextos culturais, expandindo-se por todo o território peninsular, embora em menor escala, aos domínios ultramarinos da

Macaronésia (Madeira, Açores, Canárias e Cabo Verde), em quase toda a área colonial hispanho-americano do Novo Mundo, como sucedeu na República Dominicana, México, Cuba, entre outras regiões da América Central, não sendo de ignorar a abundância em meios de província, portuguesa e castelhana, atingindo também, embora em número reduzido, outros espaços europeus, como no Sul de França, Itália e Inglaterra, e ainda, o continente africano tal ocorreu em Arguim na Mauritânia e Alcácer Ceguir, em Marrocos.



**Fig. 10.** Mapa permite reconhecer que o azulejo e as demais cerâmicas *mudéjares* tiveram uma especial importância, durante os primeiros tempos do povoamento, difundindo-se em diferentes contextos culturais, revelando um gosto estético que se expandiu por uma larga área geográfica.

A utilização de revestimentos cerâmicos vidrados facilitava uma ornamentação dos espaços arquitetónicos, conferindo um carácter socialmente relevante nas novas terras, correspondendo à definição de um gosto visualmente mais espetacular e que coincidia perfeitamente com o ascenso económico e social verificado fora da área continental europeia, na passagem entre aqueles dois séculos. Por um lado, e por razões práticas, foram apreciados pelas condições de higiene devido à facilidade de limpeza e pelas singularidades morfológicas em função às dimensões e peso que facilitava o seu transporte marítimo e importação à metrópole, por servirem perfeitamente como lastro das embarcações. Por outro lado, outra razão estaria relacionado com a ausência de

artistas locais, durante a primeira fase do povoamento, e a falta de objetos que não apresentavam a qualidade correspondente ao gosto dominante dos povoadores europeus.

Portanto, todo este conjunto de factores explicam a preferência pela azulejaria como produto valorizador das construções regionais, mas não será demais recordar e levar em consideração que nos espaços continentais e fora dos grandes centros, pelo menos no que diz respeito aos azulejos hispano-árabes, constituía, sobretudo, num elemento enobecedor das edificações mais modestas, assumindo um especial protagonismo, quer em localidades mais afastadas, tal se observou na tendência generalizada do embelezamento de frontais de altar, quer no isolamento geográfico derivado da Expansão.

A passagem do séc. XV, para o séc. XVI, assistiu a uma maior acessibilidade de objetos de qualidade e de prestígio social, facilmente classificáveis como *obras de arte*, assentes em grande medida na cerâmica tendo uma irradiação para meios que até aí permaneciam afastados dos mesmos, quer por razões sociais, quer por razões geográficas. Não sendo admissível ignorar que tal coincidiu com a expansão dos europeus para fora do seu espaço continental e, neste sentido, os normais condicionalismos práticos ligados ao transporte marítimo contribuiriam para uma fácil distribuição dos objetos cerâmicos.

Neste momento histórico, a cerâmica *mudéjar* encontrou especial aceitação, que incluiu a sua incorporação no universo da própria arte renascentista italiana, mas, sobretudo, foi especialmente marcante nos novos territórios ultramarinos.

Apesar de existirem vários registos de azulejos e demais cerâmicas hispano-árabes de proveniência sevilhana em diversas intervenções arqueológicas, comprova-se que a cerâmica de *corda seca* foi muito limitada relativamente à restante e, por esse motivo, é interessante corroborar que este tipo de peças chegou a terras de ocupação portuguesa como Alcácer Ceguér, à Madeira e, inclusive, em zonas castelhanas, como as Canárias, República Dominicana e Cuba.

O facto de só se considerarem os grandes conjuntos de azulejos hispano-árabes, fez com que a Ilha da Madeira fosse vista como sendo pouco expressiva a esse nível, mas, da recensão realizada resultou a interpretação de que, na “costa sul”, os azulejos e outras formas de cerâmica foram extremamente relevantes nos primeiros tempos do povoamento. Nesse aspeto, ao contrário de ideias algo generalizadas, que os azulejos hispano-árabes não teriam uma importante presença na Madeira, este estudo permitiu chegar à conclusão oposta, de que a região não ficou à margem das restantes localidades do país e dos demais espaços, no qual são acompanhados por outros produtos cerâmicos de tipologia *mudéjar*, entretanto, revelados por trabalhos arqueológicos.

Relativamente às pias batismais vidradas a verde, acreditamos que a conservação e o livramento da destruição de um grande número de pias batismais no Arquipélago das Canárias, por conta das ordenações eclesiásticas que obrigavam à sua substituição por cantaria, fazendo supor que seriam “peças vulgares e que eram retiradas das igrejas principais logo que surgiam condições para serem substituídas por outras em material mais nobre” (Lizardo, 2006:16).

A existência de pormenores de grande carga simbólica e mística de influência islâmica, demonstram a presença de oleiros *mudéjares* na manufatura da maioria das pias e que não podiam deixar de ser olhadas com algum desagrado pelos setores mais informados da Igreja Católica. O uso das pinhas, muitas vezes, transmitia uma tentativa de as transformar em cachos de uvas, assim como, a numerologia simbólica e o repertório de elementos apotropaicos, como a “mão de Fátima”, o círculo e outros signos protetores, os nós que se assemelham ao “cordão da eternidade”, são outros exemplos iconográficos muito usados nas pias batismais de cerâmica vidrada. Seguramente, a representação destes símbolos não deixaram de ser notados pelos mais zelosos e críticos, principalmente na contradição entre os elementos de origem muçulmana e os símbolos cristãos, levando à substituição logo que fosse possível. Todavia, além dos ornamentos culturais de cariz islâmica, são comuns os signos eucarísticos cristãos puramente góticos, tal como as cruzes, carinhas de anjo (visíveis na pia de Valsequillo), monogramas, pombas e outros, muitas vezes misturados com temáticas renascentistas.

Sem dúvida que a preservação das pias das Canárias resultou das transferências para outras paróquias mais isoladas, como o caso da pia batismal de Telde enviada para Valsequillo (Gran Canaria), da pia batismal da Igreja Matriz de Santa Cruz para Breña Alta, da Igreja de Santo Andres para a Igreja da Nossa Senhora de Montserrat em Los Sauces (La Palma), entre outros exemplos. Os modelos de *pias verdes* pertencentes a templos mais importantes, como sucedeu com a pia da Igreja de São Pedro de Carmona, foi rapidamente retirada da sua função e, neste caso, apenas se conservou nesse local como simples recordação em memória de algum beato local que ali teria sido batizado.

No caso da Madeira, a sobrevivência numa igreja paroquial, que não era de menor importância, derivará provavelmente do afastamento das zonas onde seriam perceptíveis as simbologias islâmicas e o carácter de amuleto de que se reveste e, neste aspeto, podemos reconhecer que de todas as pias batismais observadas, a pia da igreja da Ponta do Sol é a que revela mais particularidades islâmicas. Apesar desta tipologia eclesiástica também tivesse havido no Convento da Nossa Senhora da Piedade em Santa Cruz,

revelado pelos vestígios arqueológicos de fragmentos de pias de água benta, nesse caso, parece estar afastado de qualquer tipo de simbologia. É claro que a conservação do exemplar *in situ* e a patente abundância e a salvaguarda nas Canárias deste tipo de pias batismais propiciou uma conjuntura regional associável à insularidade.

Tal como sucedeu nas Canárias, no território americano e nas zonas da península, onde se procedia à (forçada) conversão à religião católica, a urgência no fornecimento de pias batismais não se compadecia com a complexidade de execução e transporte daquelas que eram lavradas em cantarias consideradas mais nobres e, no caso da Ponta do Sol, o sucesso do povoamento, seguramente, originou um rápido aumento da população, constituindo um lógico motivo para que fosse atribuída importância à solução encontrada.

Um inovador acesso a objetos de prestígio social está muito associado à cerâmica *mudéjar*, a qual encontra na região madeirense uma clara tradução que, corresponde às condições e ao gosto das terras recém-descobertos pelos europeus, podendo-se observar, numa visão de conjunto, que a Madeira integra o mais significativo exemplo desse contexto. Neste sentido, a pia batismal da Ponta do Sol representa um ótimo testemunho das fases da ocupação da ilha, o mesmo se podendo dizer dos azulejos hispano-árabes cuja presença na Madeira deve, a partir de agora, ganhar um novo e significativo protagonismo.

## Bibliografia

### a) Estudos gerais

- AAVV (1990): *Museo del Hombre Dominicano*, n.º 23, Santo Domingo, República Dominicana.
- AAVV (2007): *Normas de Inventário - Artes Plásticas e Decorativas - Cerâmica*, ed. Instituto dos Museus e da Conservação, Ministério da Cultura, 1ª ed., Lisboa.
- AAVV (2014): *Guia de inventário de azulejo in situ*, Rede Temática em Estudos de Azulejaria e Cerâmica João Miguel dos Santos Simões/Museu Nacional do Azulejo/Sistema de Informação para o Património Arquitectónico, Lisboa.
- AAVV (2016): *Masséot Abaquesne, L'éclat de la faïence à la Renaissance*, Exposition Événement à Écouen et à Rouen, Dossier de L'Art, n.º 239 (Mai), France.
- BICHO, Joaquim Rodrigues (2001): *Património Artístico do Concelho de Torres Novas*, 2ª ed., Torres Novas.
- BURKE, Peter (2008): *O Renascimento*, ed. Texto e Grafia, Lda., Lisboa.
- BURCKHARDT, Titus (2014): *La Civilización Hispano-árabe*, História e Geografía, Alianza Editorial, Madrid.
- CALADO, Rafael Salinas (1986): *Azulejo. 5 séculos do azulejo em Portugal*, ed. Correios e Telecomunicações de Portugal, Lisboa.
- CAMPOS PÉREZ, Josep (s.d): *Sobre La Manera de fabricar la azulejería en Manises Durante los siglos XIV al XVI*, 1ª Comunicación, ed. Museo de Cerámica de Manises, Manises.
- CARITA, Rui (1989): *História da Madeira (1420-1566) - povoamento e produção açucareira*, vol. I, ed. Secretaria Regional de Educação, Funchal, pp. 291 - 299.
- CARITA, Rui (2015): *História da Madeira, Séc. XVI - Uma Porta para o Mundo*, vol. II, ed. Imprensa Académica da Universidade da Madeira, Funchal.
- CARITA, Rui (2015): *A Sé do Funchal 1514 – 2014*, ed. DRAC, Funchal.
- CAVIRO MARTÍNEZ, Balbina (1991): *Tinajas medievales españolas - Islâmicas y mudéjares*, Instituto Provincial de Investigaciones y Estudios Toledanos, Toledo.

- CHEZ CHECO, Jose. (2011): *Basilica Catedral de Santo Domingo*, ed. Comision Arquidiocesana para la celebration Vº centenario, Santo Domingos da República Dominicana.
- CLODE, Luísa e FREITAS, Paulo (1985): *A evolução do Azulejo*, Casa-Museu Frederico de Freitas, ed. DRAC, Funchal, pp. 15 - 27.
- CORBACHO SANCHO, António (1953): *La céramica andaluza, Azulejos sevillanos del siglo XVI de cuenca*, Casa de Pilatos, Laboratório de Arte, Universidad de Sevilla, Sevilla, pp.14 -15.
- CORREIA, Vergílio (1956): *Azulejos*, ed. Livraria Gonçaves, Coimbra.
- DEAGAN, Kathleen (1987): *Artifacts of the Sapain Colones of Florida and the Caribbean 1500 - 1800*, ed. Smithsonian Institution, Washington.
- DEAGAN, Kathleen end CRUXENT, José Maria (2002): *Clumbus Out postamong the Taínos*, ed. Yale Universality Press, Yale.
- DEAGAN, Kathleen end CRUXENT, José Maria (2002): *Archaeologyat La Isabela*, ed. Yale Universality Press, Yale.
- DIAS, Pedro (1979): *O Mudejarismo na Arte Coimbrã. Séculos XV e XVI*, Instituto de História da Arte, Universidade de Coimbra, Coimbra.
- DIAS, Pedro (1982): *A arquitectura de Coimbra na transição do gótico para a renascença. 1490 - 1540*, Dissertação de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, ed. EPARTUR – Edições Portuguesas de Arte e Turismo, Lda., Coimbra.
- FERREIRA, Pio Manuel (1967): *Santa Cruz da Ilha da Madeira*, Funchal.
- FERRONHA, António Luís (1993): *A Fauna Exótica dos Descobrimentos*, ed. ELO, Lisboa.
- FONTOURA, Otilia Rodrigues (2000): *As Clarissas na Madeira - Uma presença de 500 anos*, ed. CEHA, Secretaria Regional do Turismo e Cultura, Funchal.
- FRAGA GONZÁLEZ, Maria del Carmen (1980): *La Arquictetura Mudéjar en Canárias*, ed. Mancomunidad de Cabildos, Las Palmas de Gran Canaria.
- FRUTUOSO, Gaspar (1979): *Livro Segundo das Saudades da Terra*, edição de João Bernardo de Oliveira Rodrigues, Ponta Delgada, p.113.
- GESTOSO Y PÉREZ, José (1919): *Ceramica Sevillana, Boletin de la Sociedad Española de Excursiones: Arte, Arqueologia, História*, Tomo XXVII, Madrid.
- GESTOSO Y PÉREZ, José (1904): *História de los barros vidrados sevillanos desde sus orígenes hasta nuestros dias*, Sevilla.

- GIL, Juan (2009): *El exilio portugués en Sevilla - De los Braganzas a Magallanes*, Fundación Caja Sol, Sevilla.
- IRIA, Alberto (1975): *O Algarve e a Andaluzia no século XV, Documentos para a sua História (1466 - 1480)*, Anais da Academia Portuguesa de História, II série, vol. 23, Lisboa, pp. 9 - 83.
- LEMMEN, Hans Van (2013): *5000 years of tiles*, The British Museum, London.
- LENA, Ana Sofia P. (2014): *Estudo da Tecnologia de Produção dos Azulejos Hispano-mouriscos - Coleção de Azulejos Hispano-mouriscos do Museu do Teatro Romano de Lisboa*, Dissertação para obtenção de Grau de Mestre em Conservação e Restauro, Faculdade de Ciências e Tecnologia/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- LISTER, C. Florence and LISTER, M. Robert (1987): *Andalusian Ceramics in Spain and New Spain*, ed. University of Arizona Press, Tucson.
- MALO CERRO, Mónica (2001): *Azulejaría en Castilla y León. De la Edad Media al Modernismo*, Tesis de Doctorado, Universidad de Valladolid, ed. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, Valladolid.
- MECO, José (1993): *O Azulejos em Portugal*, Publicações Alfa S. A., 2ª ed., Lisboa.
- MECO, José (1985): *Azulejaria Portuguesa*, Coleção Património Português, Bertrand Lda, Lisboa.
- MONOD, Théodore (1983): *L'île d'Arguin (Mauritanie), Essai Historique*, ed. Centro de Estudos de Cartografia Antiga/Instituto de Investigação Científica Tropical, Lisboa.
- MONTEIRO, Florival Baiôa (2015): *Arte Azulejar em Beja século XV a XX*, ed. adpBEJA - Associação para a Defesa do Património Cultural de Beja, Beja.
- MOURA, Mário (1998): *Cacos Falantes - Azulejaria de Corda Seca e de Aresta das terras do ex-Mosteiro de Jesus da Ribeira Grande*, ed. Amigos dos Açores, Ribeira Grande.
- NORONHA, Henrique Henriques de (1996): *Memórias Seculares e Eclesiásticas para a Composição da História da Diocese do Funchal na Ilha da Madeira*, ed. CEHA e SRTC, Funchal.
- ORTEGA, Elpidio (1990): *Arqueologia Colonial de Santo Domingo*, ed. Taller, Santo Domingo, República Dominicana.
- PADRÓN MORALES, Francisco (1989): *História de Sevilla. La ciudad del Quinientos*, ed. Universidad de Sevilla, Colección de Bolsillo, 3ª edición, Sevilla.

- PEREIRA, Eduardo C. N. (1989): *Ilhas de Zargo*, 4ª edição, vol. II, Câmara Municipal do Funchal, Funchal.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Afonso (1987): *Manual-Guia Técnica de los Revestimientos y Pavimentos Cerâmicos*, ed. Instituto de Tecnologia Cerámica, Deputación de Castellón.
- QUINTANA, Manuel Escrivá de Romaní de la (Conde de Casal) (1954): *Cerámica de la Ciudad de Toledo - estudios preliminares*, 2ª ed., Madrid, pp. 22.
- REDMAN, Charles I. (1986): *Qsar es Seghir - Na Archaeological View of Medieval life*, ed. Academic Press, New York.
- RICHTER, Konstantin Alexander (2008): *The historic religious building of Ribeira Grande, Implementation of Chiristian molels in the early colonies, 15th till 17th century, on the example of Cepe Verde Islands*, vol. I e vol. II (orientação: Professor Doutor Rui Carita) Universidade da Madeira, Funchal.
- ROSSER-OWEN, Mariam (2010): *Islâmic Arts from Spain*, V & A Publishing, ed. Victoria and Albert Museum, London.
- SANTOS, Reynaldo dos (1957): *O Azulejo em Portugal*, ed. Sul Limitada, Lisboa.
- SABUGOSA, Conde de, (1903): *O Paço de Cintra, Desenhos de Sua Magestade a Rainha e Senhora Dona Amelia. Apointamentos históricos e archeologicos do Conde de Sabugosa*, Colaboração artistica de E. Casanova e R. Lino, ed. Imprensa Nacional, Lisboa.
- SIMÕES, João Miguel dos Santos (1944): *Azulejos de Beja*, ed. Arquivo de Beja, vol. I, Beja.
- SIMÕES, João Miguel dos Santos (1945): *Azulejos Arcaicos em Portugal*, Madrid.
- SIMÕES, João Miguel dos Santos (1963): *Azulejos nos Açores e Madeira*, ed. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- SIMÕES, João. Miguel. dos Santos (1969): *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI - Introdução geral*, ed. Fundação Calouste Gulbenkian, 1ª edição, Lisboa.
- SIMÕES, João. Miguel. dos Santos (2001): *Estudos de Azulejaria*, Colecção Presenças da Imagem, ed. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa.
- SIMÕES, João. Miguel dos Santos (2001): *Azulejos de Beja*, Estudos de Azulejaria, Colecção Presenças da Imagem, ed. Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, pp. 81 - 84.
- SILVA, José Custódio Vieira da (1989): *O Tardo-gótico em Portugal - A Arquitectura do Alentejo*, Livro Horizontes, Lisboa, p. 18.

- SILVA, Heitor (2004): *O fenómeno mudéjar no Tardo - gótico alentejano*, Dissertação de Mestrado em História da Arte Medieval, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade de Lisboa.
- SOUSA, Élvio (2003): *Arqueologia na Área Urbana de Machico. Leituras do Quotidiano nos séculos XV, XVI e XVII*, Dissertação de Mestrado em História Regional e Local (Orientador: Pedro Gomes Barbosa), Universidade de Lisboa/Faculdade de Letras/Departamento de História/Instituto Alexandre Herculano, Lisboa.
- SOUSA, Élvio (2012): *Ilhas de Arqueologia. O Quotidiano e a Civilização material na Madeira e nos Açores (século XV - XVIII)*, Tese de Doutoramento em História, Especialização em História Regional e Local, vol. I, Universidade de Lisboa/Faculdade de Letras/Departamento de História, Lisboa.
- SOUSA, João José Abreu de (1994): *Rural da Madeira - A colonia*, ed. DRAC, Funchal.
- TRINDADE, Rui (2007): *Revestimentos cerâmicos portugueses - meados do século XIV à primeira metade do século XVI*, ed. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.
- VERÍSSIMO, Nelson (2000): *Relações de Poderes na Sociedade Madeirense do Século XVII*, ed. SRTC e DRAC, Funchal.

## **b) Dicionários**

- CASTELEIRO, João Malaca (2001): *Dicionário da Língua Portuguesa Contemporânea*, Vol. I e II, Academia das Ciências de Lisboa e Editorial Verbo, Lisboa.
- CHETWYND, Tom (1982): *Dicionário dos símbolos. A linguagem do inconsciente*, Vol. 2, Planeta editora.
- COROMINAS, Joan. (1974): *Diccionario Crítico Etimológico de la Lengua Castellana*, Gredos, Madrid.
- DOMINGUES, Celestino M. (2006): *Dicionário de Cerâmica*, ed. Caleidoscópio, Casal de Cambra, Sintra.
- GESTOSO Y PÉREZ, José (1899): *Dicionário de los artifices que florecieron en esta Ciudad de Sevilla desde el siglo XIII hasta el XVIII*, Tomo I, A - O, Sevilla.
- LEMAÎTRE, Nicole et QUINSON, Marie-Thérèse (1999): *Dicionário Cultural do Cristianismo*, Publicações dom Quixote.

- LEXIKON, Herder (1990): *Dicionário de símbolos*, ed. Cultrix, s.l.
- LOPES, Margarida Santos (2010): *Novo Dicionário do Islão. Palavras, Figuras e Histórias*, Casa das Letras.
- MACHADO, José Pedro (1984): *Dicionário Onomástico e Etimológico da Língua Portuguesa*, Editorial Confluência, Lisboa.
- MACHADO, José Pedro (1981): *Grande Dicionário da Língua Portuguesa*, Tomo II, Amigos do Livro Editores, Lisboa.

### c) Estudos específicos: Actas, Catálogos e Periódicos

- AAVV (1995): “El Mudéjar Iberoamericano. Del Islam al Nuevo Mundo”, cat. exp., 1 de abril al 15 de julio de 1995, organizada por El legado andalusí en el Palacio Episcopal de Málaga, comisariada por el profesor Ignacio Henares Cuéllar (Universidad de Granada), Málaga.
- AMARO, Clemente (1983): “Escavações Arqueológicas na Cidade Velha (de Cabo Verde)”, in *Oceanos*, ed. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, pp. 85 - 87
- AMARO, Clemente (2012): “Sé da Cidade Velha - República de Cabo Verde”, in *Velhos Mundos*, 2º vol., ed. CHAM, Lisboa.
- AMOURIC, Henri et VAYSSETTES, Jean-Louis (1997): “Terres cuites d’architecture émaillées et vernissées en Languedoc et provence de la fin du Moyen Age à L’époque contemporaine”, *Cerâmica Medieval e Pós-Medieval - Métodos e Resultados para o seu Estudo*, in *Actas das 3ª Jornada - Cerâmica Medieval e pós-Medieval, Tondela* (28 a 31 de outubro de 1997), pp. 179 - 190.
- ALHO, Ana Patrícia; TRINDADE, Rui; COENTRO, Susana e MURALHA, Vânia (2015): “Um olhar sobre a documentação de Setúbal e a azulejaria medieval em Portugal”, in *GlazeArch2015 - Internacional Conference - Glazed Ceramics in Architectural Heritage*, Laboratório Nacional de Engenharia Civil, 2 e 3 Jul., Lisboa.
- ÁLVARO ZAMORA, María Isabel (2004): “Elementos arquitectónicos y decorativos Nazaríesen arte mudéjar Aragonés - Azulejaría de arista procedente de la Torre Nueva de Zaragoza”, in *Artigrama*, nº.19, Departamento de História del Arte de la Universidad de Zaragoza, pp. 303 - 336.

- ARJONA BUENO, Juan Manuel (2010): “Antequera 1410-2010 Reencuentro de culturas”, cat. exp. Ayuntamiento de Antequera, Sociedad Estatal de Commemoraciones Culturales (SECC), ed. Museo de La Ciudad de Antequera, pp. 282-283.
- BARROS, Luís, CARDOSO, Guilherme, GONZALEZ, António (1997): “Primeira notícia do forno de Santo António da Charneca” (e anexo de José Meco: “Os azulejos do forno de Santo António da Charneca”), *Cerâmica Medieval e Pós-Medieval - Métodos e Resultados para o seu Estudo*, in *Actas das 3ª Jornada - Cerâmica Medieval e pós-Medieval, Tondela* (28 a 31 de outubro de 1997).
- BARROS, Maria Filomena Lopes de e TAVIM, José Alberto Rodrigues da Silva (2008): “Cristãos (ãs)-Novos(as), Mouriscos(as), Judeus e Mouros. Diálogos em trânsito no Portugal Moderno (sécs. XVI - XVII)”, (Estudo elaborado no âmbito do projeto: *Muçulmanos e Judeus em Portugal e na Diáspora: Identidades e Memórias (séc. XVI - XVII)* - cofinanciado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia e pelo FEDER), in *Journal of Sefardic Studies*, n.º 1, pp. 1 - 45.
- CARITA, Rui (1989): “Os Tectos de Alfarge da Madeira - Século XVI: As Relações da Madeira com a Arte Islâmica”, in Sep. *Actas do II Colóquio Internacional de História da Madeira*, ed. CEHA, Funchal, pp. 171 - 180.
- CARITA, Rui (1999): “Solar D. Mécia”, in *Islenha*, n.º 25, jul. - dez., ed. DRAC, Funchal, p. 59.
- CARITA, Rui (2018): “As Escavações nas Casas de João Esmeraldo: Arqueologia na Zona Urbana do Funchal”, in *Islenha*, n.º 62, ed. DRC, Funchal. pp. 23 - 54.
- CALADO, Rafael Salinas (1999): *Azulejaria na Madeira e na Coleção da Casa-Museu Frederico de Freitas*, ed. DRAC, Lisboa.
- CANOTÍLHO, Maria Helena Pires (2003): “Processos de cozedura em Cerâmica”, in *Estudos*, ed. Instituto Politécnico de Bragança, Bragança.
- CABALLERO DOMÍNGUEZ, Rosa Maria (1998): “Evolución del azulejo sevillano desde el siglo XIII. Técnicas”, in *Actas del Segundo Congreso Nacional de História de la Construcción, A Coruña* (22 - 24 octubre 1998), eds. F. Bores, J. Fernández, S. Huerta, E. Rabasa, Madrid: I. Juan de Herrera, SEdHC, Universidad de Coruña, pp.139 - 144.
- CASIMIRO, Tânia (2008): “A talha nasarí do Museu Nacional de Arte Antiga”, in *Arqueologia Moderna*, n.º 10, Porto, pp. 223 - 236.

- CASIMIRO, Tânia e SEQUEIRA, João Luís (2018): “Dois conjuntos de azulejos hispano-mouriscos”, in *Cira Arqueologia*, VI, pp. 243 – 253.
- CAVIRÓ MARTÍNEZ, Balbina (1997): “Cerámica toledena”, in *Summa Artis*.T. XLII, Cerámica española, Espasa Calpe, Madrid, p. 296.
- COENTRO, Susana, TRINDADE, Rui, *et al.* (2014): “Hispano-Moresque ceramic tiles from the Monastery of Santa Clara-a-Velha (Coimbra, Portugal)”, in *Journal Archeological Science*, n.º 41, ed. Elsevier, pp. 21-28.
- COENTRO, Susana, TRINDADE, Rui, *et al.* (2017): “The Glaze Technology of Hispano-Moresque Ceramic Tiles: A Comparison Between Portuguese and Spanish Collections”, in *Archaeometry* 59 (4), pp. 667 – 684.
- COLL CONESA, Jaume (2008): “Azulejaria de los Siglos XVI y XVII (1500-1680)”, *La Cerámica Valenciana (Apuntes para una síntesis)*, Asociación Valenciana de Cerámica, pp.151-159.
- CONNORS MCQUADE, Margaret (1999): “Las cerâmicas españolas de la Hispanic Society of America (Archer Milton Huntington y sumuao)”, in *Boletín de la Sociedad Española de Cerámica y Vidrio*, vol. 38, n.º 4 (Julio - agosto), pp. 353 - 359.
- CORREIA, Ana Paula (1992): “Contribuição para o estudo das fontes de inspiração dos azulejos figurativos da Quinta da Bacalhoa”, in *Azulejos*, n.º 2, Lisboa.
- DIAS, Pedro (1994): “Arquitetura mudéjar portuguesa: Tentativa de sistematização”, in *Mare Liberum*, n.º. 8, ed. Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, pp. 49 - 89.
- DÉLÉRY, Claire (2003): “Perspectives méthodologiques concernant l'étude de la céramique de cuerda seca en al-Andalus (IX<sup>o</sup> - XIV<sup>o</sup> S): D'un objet archéologique à un objet historique”, in *Arqueologia Medieval*, Vol. 8, Porto, pp. 193 – 236.
- FERNÁNDEZ VALDÉS, Manuel (2006): “La Arquitectura Mudéjar y los sistemas Constructivos en los reinos de León y Castilla en torno a 1200”, in *Arte Mudéjar en Aragón, León, Castilla, Extremadura y Andalucía*, (coord. de Ducay, M. C. L.), Institución Fernando el Católico, Zaragoza, p. 8 - 10.
- FERREIRA, Luís Filipe Vieira; CASIMIRO, Tânia; *et al* (2014): “Portuguese 16th century tiles from Santo António da Charneca's kiln: spectroscopic characterization of pigments, glazes and pastes”, in *Journal of Raman Spectroscopy*, n.º 45, pp. 838 - 847.

- FREITAS, Paulo de (1989): “A Azulejaria na Madeira”, in *Isleña*, n.º 4, ed. DRAC, Funchal.
- FREITAS, Lourenço de (1992): “A primitiva Matriz de Santa Cruz - A capela de Jesus instituída por Gil Eannes”, in *Isleña*, n.º 11, ed. DRAC, Funchal, pp. 53 - 58.
- GOULÃO, Maria José (1986): “Alguns problemas ligados ao emprego de azulejos Mudéjares em Portugal nos séculos XV e XVI”, in *Actas Relaciones Artísticas entre Portugal y Espanha*, (coord. Jesús M<sup>a</sup> Caamaño), Valhadolide, Junta de Castella y León, pp. 129- 154.
- GOMES, Rosa Varela, *et al.* (1988): “Cerâmicas Muçulmanas do Castelo de Silves”, in *XELB I* (Revista de Arqueologia, Arte, Etnologia e História), Museu Nacional de Arqueologia, Câmara Municipal de Silves, Silves.
- GONÇALVES, Lúcia (2017): “A propósito de um azulejo proveniente do Convento de Santa Clara do Funchal”, in *Isleña*, n.º 61, ed. DRAC, Funchal, pp. 53 - 62.
- GONÇALVES, Lúcia (2017): “Azulejos e cerâmicas hispano-árabes na Região Autónoma da Madeira a partir de investigações arqueológicas”, cat. exp. *Quotidiano do Açúcar - Território da Antiga Capitania de Machico, Solar do Ribeirinho - Núcleo Museológico de Machico*, ed. Câmara Municipal e Machico, pp. 27 - 53.
- GONÇALVES, Lúcia (2017<sup>a</sup>): “Alguns contributos para o estudo dos azulejos hispano-árabes aplicados em frontais de altar - exemplos nas imediações de Torres Novas”, in *Nova Augusta*, n.º. 25, ed. Município de Torres Novas, pp. 185 - 196.
- GONÇALVES, Lúcia (2011): “A respeito da difusão dos azulejos hispano-árabes: os exemplares da Igreja do Salvador e da ermida do Vale em Torres Novas”, in *Nova Augusta*, n.º. 23, ed. Município de Torres Novas, pp. 140 - 148.
- GONÇALVES, Lúcia (2007): “Azulejos hispano-árabe descobertos em escavações arqueológicas na Região Autónoma da Madeira. Análise e reflexão tecnológica”, in *Ilharq*, n.º 7, ed. ARCHAIS, Machico, pp. 8 - 13.
- GONÇALVES, Lúcia (2007<sup>a</sup>): “Relatório de estudo dos conjuntos azulejares (em depósito) do Convento da Nossa Senhora da Piedade”, Relatório de Estágio Profissional (policopiado), CEAM, Gaula.
- GUTIERREZ, Alejandra (2012): “Of Sundry Colouns and Moulds”, in *Velhos e Novos Mundos*, 2º vol., ed. CHAM, Lisboa.
- LIZARDO, João (1989): “Arte mudéjar na Madeira - A pia baptismal da Matriz da Ponta do Sol”, in *Atlântico*, n.º 18, ed. DRAC, Funchal, pp. 149 - 152.

- LIZARDO, João (2006): “Em torno dos vestígios materiais dos primeiros tempos do povoamento - 4: A pia baptismal da Ponta do Sol. Uma ‘importante oferta’ de D. Manuel I?”, in *Ilharq*, n.º 6, ed. ARCHAIS, Machico, pp.14 - 19.
- LIZARDO, João (2010): “Em torno dos vestígios materiais dos primeiros tempos do povoamento - 7: O colorido da Pia batismal da Igreja Matriz da Ribeira Brava e a urgente necessidade de uma ‘arqueologia da cor’”, in *Ilharq*, n.º 9, ed. ARCHAIS, Machico, pp. 20 - 25.
- LIZARDO, João e LIZARDO, Joaquim (2012): “A paixão pela caça a propósito da Singular representação de um grifo (Gyps Fulvus) num ornamento medieval”, in *Callipole*, n.º 20, Câmara Municipal de Vila Viçosa, pp. 381 - 392.
- LIZARDO, João (2013): “Em torno dos vestígios materiais dos primeiros tempos do povoamento - 8: A Capela de São João de Latrão de Gaula e a Igreja do Convento da Piedade - Sugestões para reconstituição de edifícios já Desaparecidos”, in *Ilharq*, n.º 10, ed. ARCHAIS, Machico.
- MACEDO, Francisco Pato (2003): “*O Mosteiro Velho de Santa Clara*”, in *Monumentos*, n.º18, Lisboa, pp.17 - 23.
- MOURA, Mário (1990): “Fragmentos de azulejos encontrados nas terras do ex-Mosteiro de Jesus da atual cidade da Ribeira Grande, Ilha de São Miguel”, in Sep. *Encontro sobre História da Azulejaria em Portugal I - Do hispano-árabe à policromia seiscentista* (Coord. Rafael Calado e José Meco), Fundação das Casas de Fronteira e Alorna.
- NIEVES SICART, Maria (1978): “Olambrellas del siglo XVI encontradas en la Ciudad de Santo Domingo”, in *Boletín del Museo del Hombre Dominicano*, Santo Domingo.
- PAIS, Alexandre Nobre e MONTEIRO, João Pedro de Oliveira (1998): “Portugal Islâmico - Azulejaria hispano-mourisca em Portugal”, cat. exp. *Os últimos sinais do Mediterrâneo*, ed. Museu Nacional de Arqueologia, Lisboa.
- PERALTA, Teresa (2014): “Pavimentos cerâmicos na pintura portuguesa do século XVI (1500 - 1550)”, in *A Herança de Santos Simões - Novas perspectivas para o estudo da azulejaria e da cerâmica*, ed. Colibri, Lisboa, pp. 368 - 369.
- PESSA, Loredana e MATTIAUDA, Eliana (2007): *Azulejos Laggioni - Cerâmica per l'architettura in Liguria dal XIV al XVI Secolo*, cat. exp., ed. De Ferrari, Genova.

- PEREIRA HERNÁNDEZ, Jesus (1992): “Las primeras pilas bautismales en Canarias”, in *Almogaren*, ed. Centro Teológico de Las Palmas, n.º 9 (Junio), Las Palmas de Gran Canaria, pp. 191 - 212.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Afonso (1989): “Azulejos Sevillanos”, in *Catálogo del Museo de Artes y Costumbres Populares de Sevilla*, Sevilla.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Afonso (1991): “Sevilla y Técnica de Cuerda Seca: Vajilla y Azulejos (XV - XVI)”, in *Azulejo*, n.º 1, Museu Nacional do Azulejo, Lisboa, pp.11 - 21.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Afonso (1992): “Francisco Niculoso Pisano. Datos Arqueológicos”, in *Bollettino del Museo Internazionale delle Ceramiche di Faenza*, Annata LXXXVIII, n.º 3 - 4, pp. 171 - 191.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Afonso (1992): “Sevilla y la técnica de corda seca: vasilla y azulejos (siglos XV - XVI)”, in *Atrio*, n.º 4, Asociación Cultural Juan de Arfe, Sevilla, pp. 17 - 30.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso (2011): “Lozas y Azulejos de Triana”, cat. exp. *Colección Carranza*, Real Alcázar de Sevilla, ed. Instituto de la Cultura y las Artes de Sevilla.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Afonso (2013): “O brilho das cidades”, cat. exp. *A rota do azulejo (25 de outubro a 26 de janeiro)*, Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa.
- PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso (2014): “Loza dorada de Sevilla en el siglo XVI: testimonios documentales, analíticos y materiales”, in *A Herança de Santos Simões. Novas perspetivas para o estudo da Azulejaria e da Cerâmica*, ed. Colibri Lisboa, p. 316.
- RAMOS, Clara Baptista (2003): “Arqueologia Urbana no Funchal: 1989-2001”, in *Livro Branco do Património Cultural da Região Autónoma da Madeira*, ed. ARCHAIS, Gaula, pp. 63 - 77.
- REDMAN, Charles L. and BOONE, James L. (1979): “Qsar es-Seghir (Alcácer Ceguer): A fifteenth and sixteenth century Portuguese colony in North Africa”, in *STVDIA*, n.º. 41 - 42, ed. Centro de Estudos Históricos Ultramarinos, Lisboa, pp. 5 - 77.
- RODRIGUES, Rita (2017): “Algumas obras notáveis da antiga capitania de Machico (séculos XVI – XVIII)”, cat. exp. *Quotidiano do Açúcar - Território da Antiga Capitania de Machico, Solar do Ribeirinho - Núcleo Museológico de Machico*, ed. Câmara Municipal e Machico, pp. 55 - 167.

- RODRÍGUEZ SANTANA, Lorenzo (2008): “Las pilas verdes de La Laguna y Los Sauces. Propuestas de investigación para las pilas bautismales de cerámica vidriada de Canarias”, *estúdios canarianos*, in *Anuário del Instituto de Estudios Canarianos en la Universidad de La Laguna*, pp. 103 - 116.
- SÁNCHEZ, José Maria (1996): “La cerámica exportada à América en el siglo XVI a través de la documentación del archivo Geral de Indias”, *Laboratório de Arte*, n.º 9, pp. 125 - 142.
- SENOS, Nuno (2009): “Portugal e o Mundo nos sécs. XVI e XVII”, cat. exp. (julho a outubro de 2009), ed. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa, p. 200.
- SIMÕES, João Miguel dos Santos (1958): “Breves notas sobre algumas igrejas azulejadas dos arredores de Lisboa”, in *Belas Artes* (Revista e Boletim da Academia Nacional de Belas Artes), 2ª série, n.º12, pp. 5 - 11.
- SOUSA, Élvio e BRAZÃO, Alexandre (2006): “Relatório dos Trabalhos Arqueológicos (acompanhamento) da Santa Casa da Misericórdia de Santa Cruz (2005/06)”, (policopiado), CEAM, Gaula.
- SOUSA, Élvio (2012): “A importância de cerâmicas europeias para os arquipélagos da Madeira e dos Açores no século XVI”, in *Velhos e Novos Mundos* (Estudo de Arqueologia Moderna), vol. 2, ed. Centro de História de Além-Mar, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas/Universidade Nova de Lisboa, p. 797 - 812.
- SOUSA, Francisco Clode (1990): “Os azulejos hispano-mouriscos do Convento de Nª Sª da Piedade em Santa Cruz”, in *Islenha*, n.º. 7, ed. DRAC, Funchal, pp. 100 - 107.
- SORENSEN, Marie Loiuise; EVANS, Chris; CASMIRO, Tânia (2012): “Pottery in CidadeVelha (Cabo Verde)”, in *Velhos e Novos Mundos* (Estudo de Arqueologia Moderna), 2º Vol., ed. CHAM, Lisboa, p. 813.
- SOSA SUÁREZ, Elena (2000): “Pilas bautismales sevillanas en las islas canarias”, in *Sep. XIV Coloquio de História Canario - Americana*, Las Palmas de Gran Canaria, pp. 467 - 485.
- SOSA SUÁREZ, Elena (2005): “La Arqueología histórica de Telde através de su Cerámica”, in *Guía Histórico-Cultural de Telde*, Gran Canaria, pp. 22 - 24.
- SOSA SUÁREZ, Elena (2007): “La cerámica de cuerda seca del antiguo Convento de San Francisco de Asís de Las Palmas de Gran Canaria”, in *CuPAUAM* (Cuadernos de Prehistoria y Arqueología de la Universidad Autónoma de Madrid), n.º. 33, Madrid, pp.155 -174.

VIANA, Abel (1950): “Azulejos quatrocentistas e quinhentistas do Museu Regional de Beja”, in *Boletim da Câmara Municipal*, Arquivo de Beja, vol. VII, Beja, pp. 241 - 276.

YAPP, Brundson (1981): “Birds in Medieval Manuscripts”, ed. British Museum Library, London.

#### **d) Estudos online**

MALDONADO PAVÓN, Basilio (s.d.): “Los frutos de la decoración vegetal hispanomusulmana. Simples elementos decorativos o iconos simbólicos”. Disponível em: <[www.basiliopavonmaldonado.es](http://www.basiliopavonmaldonado.es)> [consultado a 20 de julho de 2017].

MOLDES GONZÁLEZ, F. Javier (s.d.): “La casa Palacio de los Ribera”. Disponível em: <<http://www.retabloceramico.net/articulo0786.pdf>> [consultado a 07 de fevereiro de 2017].

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso (2017): “La pila bautismal de la Iglesia de San Pedro en Carmona”, pieza del mes, febrero 2017, Asociación Amigos de la Cerámica Niculoso Pisano. Disponível em: <<http://www.asociacionpisano.es/xpspiezadelmes2017-03.htm>> [consultado a 15 de março de 2017].

SANTA-CRUZ, Noemia Silva (2013): “La mano de Fátima”, in *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. V, n.º 10, pp. 17 - 25. Disponível em: <<https://www.ucm.es/data/cont/docs/621-2013-12-14-04.%20Mano%20de%20Fátima.pdf>> [consultado a 08 de janeiro de 2015].

SILVA TORREMOCHA, António (2015): “La cerámica musulmana estampillada de los siglos XIII y XIV hallada en Algeciras”, in *EPCCM* (Estudios sobre Património, Cultura y Ciencias Medievales), n.º17, pp. 349 - 402. Disponível em: <[www.epccm.es](http://www.epccm.es)>. [consultado a 03 de janeiro de 2016].

VILLALBA AGUADO, José (s.d): “La cerámica en Toledo: de lo Islámico al esplendor del Renacimiento (y III)”, *Tres Culturas, La Otra Historia del Reino de Toledo*, martes, 18 de agosto. Disponível em: <[www.realacademiatoledo.es/files/toletum/0054/01.pdf](http://www.realacademiatoledo.es/files/toletum/0054/01.pdf)> [consultado a 20 de julho de 2017].

“A Azulejaria mudéjar em Portugal”. Disponível em: [http://museudoazulejo.pt/data/documents/cursos/azulejaria\\_2009/jose\\_meco.pdf](http://museudoazulejo.pt/data/documents/cursos/azulejaria_2009/jose_meco.pdf) [consultado a 04 de março de 2017].

“Cerâmica”. Disponível em: <http://www.museumachadocastro.gov.pt/pt-PT/colecoes/ContentDetail.aspx?id=621> [consultado a 18 de abril de 2017].

*Diccionario de Cerámica de Sevilla - Breve vocabulário de términos relacionados com los azulejos sevillanos.* Disponível em: <http://ramoscor.arrakis.es/diccionario.html> [consultado a 03 de novembro de 2016].

*Dicionário dos símbolos. Significado dos símbolos e simbologias.* Disponível em: <https://www.dicionariodesimbolos.com.br/corda/> [consultado a 20 de julho de 2017]

“*El cabildo restaura la pila verde de la Iglesia de san Miguel*”. Disponível em: <http://www.valsequillogc.es/ayto2/index.php/component/k2/item/223-el-cabildo-restaura-la-pila-verde-de-la-iglesia-de-san-miguel> [consultado a 05 de julho de 2016].

*Sistema de Informação para o Património Arquitectónico*, Direção-Geral do Património Cultural. Disponível em: [www.monumentos.pt](http://www.monumentos.pt) [consultado em 20 de abril de 2017].

“16th-C. Church Unearthed in Slave-Trade Capital” in *Archeology* (A publication of the Archaeological Institute of America), Friday, 06 - november - 2015. Disponível em: <http://archaeology.org/news/3860-151106-cabo-verde-church> [consultado a 08 de novembro de 2015].

## Glossário<sup>147</sup>

---

<sup>147</sup> Para a elaboração deste glossário tivemos por base dicionários, obras de referência e investigações históricas e tecnológicas, cujas definições foram adaptadas de acordo com as necessidades e objetivos da presente dissertação. Tivemos em consideração os conhecimentos práticos adquiridos no Centro Cerâmico de Triana, no Museu Nacional do Azulejo entre outros. No modo geral, recorreremos à seguinte bibliografia: *Dicionário de Cerâmica* (Domingues, 2006); *Breve vocabulário de términos relacionados com los azulejos sevillanos*; *Normas de Inventário - Artes Plásticas e Decorativas - Cerâmica* (AAVV, (2007); *Guia de inventário de azulejo in situ* (AAVV (2014); e outros devidamente identificados.

## A

**Alfardon** - Produção azulejar de Valência (mas também, em França – a designada cerâmica de *Masséot Abaquesne*) do séc. XV e 1ª metade do XVI. O corpo cerâmico é alongado e de formato hexagonal, destinado à ornamentação de pavimentos. As peças são justapostas a cada um dos lados de uma loseta, formando composições octogonais.

**Almorávidas** - Foram originalmente monges-soldados saídos de grupos nómadas provenientes do Saara, surgindo antes dos *almóadas*. Abraçaram a interpretação rigorosa do Islão, formando um império entre os sécs XI e XII, chegando a estender-se pelas atuais zonas da Mauritânia, Saara Ocidental (donde provinham), Marrocos e metade Sul da Península Ibérica. Estes controlaram as rotas comerciais do ouro, desde o coração de África Negra, ao Norte do Andaluz.

**Almóadas** – As palavras *almohades*, *almóada* ou *almôade* provêm do árabe *Al-Muwahhidun* e significa *monoteísta*, ou seja, os que reconhecem a unidade divina. Foi uma dinastia de potência religiosa e política muçulmana, surgida em Marrocos no séc. XII (em 1121). Os Almoádas conquistaram o Norte de África até ao Egipto e sul da Península Ibérica, especialmente grande parte do Andaluz, desde 1147 a 1269. Em 1170, os *almohades/almóadas* transferiram a sua capital para Sevilha onde fundaram a grande mesquita que, posteriormente, foi convertida em catedral cristã.

**Altar** - Nas igrejas cristãs, o altar é a estrutura destinada à celebração da missa encontrando-se no presbitério ou capela. Dependendo da posição, pode-se observar o *altar-mor* (altar do Senhor), posicionado no espaço principal da igreja ou capela, designado de capela-mor, fixo à frente da abside ou no seu interior. Conforme a forma, distinguem-se altares em mesa formados pelo plano e suportes. O *altar lateral* equivale ao altar secundário adjacente às paredes que estabelecem os alçados laterais das naves de uma igreja ou capela ou altares menores, consagrados aos santos. O *altar colateral* constitui o altar situado na nave, encostado às paredes contíguas ao arco triunfal. O *frontal de altar* corresponde à face principal e dianteira de uma mesa de altar (Lemaître, 1999: 13).

**Alvanel** - Terminologia que provém do árabe *al-bannã* que significa pedreiro. Termo arcaico português utilizado para definir o operário que trabalhava em construção civil com pedra, tijolo ou cal. No espanhol, designa-se *albañil* ou *alarife*, denominação do

árabe hispânico *al'aríf* (mestre ou artesão especializado) ou do árabe clássico *arif* (especialista ou mestre de obras).

**Argamassa de assentamento** – Consiste na mistura homogénea de agregado miúdo (geralmente areia), aglomerantes inorgânicos e água, com propriedade de aderência e endurecimento. É utilizada sobretudo no assentamento de azulejos em superfícies parietais.

**Argila** - É uma rocha sedimentar, de grão fino, resultante da decomposição química ou por erosão das rochas feldspáticas, como o granito e o pórfiro, sendo os principais elementos constituintes a sílica e o alumínio. A argila primária, normalmente é de tonalidade clara e extraída no exato local onde é gerada. A secundária contém grande teor de óxido de ferro, tem uma tonalidade mais escura e extraída a uma maior distância da rocha mãe e, tanto a uma, como a outra, pode ser magmática, metamórfica ou sedimentar.

Na preparação dessa matéria-prima, depois de ser selecionada e purificada, eliminando as impurezas, é amassada com água, tornando-se uma pasta plástica homogénea “ganhando maior qualidade de plasticidade que endurece com a secagem e ganha robustez física quando sujeita a cozedura” (AAVV, 2007: 89).

**Atarifes** - Termo Andaluz derivado do árabe *atafi* que significa tripé ou trempe, podendo ser, também, denominado de *trébedes*, especialmente em Toledo.

## B

**Barro** - Material principal para a produção de um objeto cerâmico. É uma matéria-prima obtida da argila natural que se encontra em depósitos naturais - as *barreiras*.



**Fig. 11.** Preparação da matéria-prima (barro). Imagem do Museu de Artes e Costumes Populares de Sevilha (foto: LG).

Caracterizado pela grande plasticidade, o barro deve ser bem amassado e prensado de modo a perder as bolhas de ar que podem provocar estilhaço nas obras, durante a cozedura, um fenómeno provocado pela dilatação causada pelo aumento da temperatura. A escolha da cor das pastas ou argilas (mais ou menos ferruginosa) depende da função, das características técnicas e do tipo de ornamentação (AAVV, 2007: 89; Meco, 1963: 30).

**Barbotina ou lambuge** - É a designação dada à mistura da argila com água em quantidades iguais funcionando como “cola” do barro. Muito utilizada na aplicação dos motivos relevados mediante o auxílio de moldes aplicados sobre as peças cerâmicas, ainda humedecidas (como sucedeu na ornamentação de talhas ou pias batismais vidradas).

**Bordo** - Parte superior do recipiente que remata o bocal.

**Brocado (padrão)** - Padrão influenciado pelos tecidos ricamente adornados por meio de tecelagem, com fios de ouro e prata, embelezados com figuras vegetalistas estilizadas, resultando grupos de alinhavos de teias ou tramas. Conhecido por padrão de brocado, este serviu de inspiração à ornamentação dos azulejos mudéjares de *corda seca* e de aresta.

## C

**Chacota** - Peça de barro ou cerâmica (que só foi a cozer uma vez) pronta a ser vidrada ou decorada. Empregam-se igualmente os termos *chacote* e *enchacota*.

**Cantoneira** - Em Espanha é denominada de *Alizar* e consiste numa peça de cerâmica ou azulejo com duas faces em ângulos retos, destinada a cobrir as bordas de degraus, paredes ou utilizada como acabamento de frontais de altar.

**Conformação** - Transformação das pastas cerâmicas através de diferentes procedimentos técnicos: moldagem, modelagem, torneamento, rolos, extrusão, lastras, colagem e calibragem.

**Corpo cerâmico** - Denominação comum ao objeto constituído por pastas argilosas.

**Cozedura** - Processo essencial para a transformação física e química dos materiais sujeitos à ação de altas temperaturas, conferindo dureza e coesão física, realizado num forno cerâmico.

**Chanfrado** - Corte diagonal (em lascas) na borda do tardo de um azulejo com o intuito de formar ângulos. Este corte escacilhado facilitava a fixação dos azulejos na superfície parietal com argamassa de assentamento.

## D

**Damasco (padrão)** - Padrão inspirado nos tecidos de tapeçarias ornadas em alto-relevo de grande qualidade, confeccionados com seda (ou lã, linho e algodão) com desenhos acetinados com fundo não brilhante, originários da cidade de Damasco, capital da Síria. Conhecido por padrão de Damasco, influenciou a ornamentação de azulejos *mudéjares* através do processo de moldes, especialmente na técnica de *corda seca* ou aresta.

## E

**Enchacotar** - Processo de transformação de um objeto de barro (louça ou azulejo) seco mas cru, antes da aplicação dos vidrados consistindo na primeira cozedura, provocando a desidratação da pasta e a combustão das matérias orgânicas.

**Escacilhar** - Termo corresponde ao processo de golpear os bordos do tardo de um azulejo com o objetivo de retirar lascas para criar uma superfície irregular, com auxílio de uma ferramenta, para facilitar a aplicação na parede com uma argamassa de assentamento apropriada (equivalente a chanfrado).

**Esfera armilar** - Emblema de D. Manuel I, que corresponde à interpretação de um Globo vazado formado por círculos representando o Equador, Paralelos, Meridianos e o Zodíaco. Foi reproduzido em azulejo hispano-árabe (por encomenda especial) para o Palácio Nacional de Sintra, revestindo a fonte e os bancos do “Pátio da Carranca” desse edifício.

**Esgrafitos** – Elementos decorativos aplicados diretamente nas peças por meio de um punção pontiagudo.

**Estampilhados** – É uma técnica decorativa que consiste em realizar impressões na argila quando ainda está humedecida, mediante qualquer matriz ou carimbo, geralmente à base de motivos geométricos. Os carimbos eram pequenas peças previamente fabricadas em barro cozido com um elemento em relevo (negativo) para serem aplicados de modo repetitivo nas pastas cerâmicas.

## F

**Face nobre** - Um dos lados da peça (azulejo) que serve de base para a aplicação da ornamentação vitrificada.

**Forno** - Local onde se coziam as cerâmicas de barro não vidrado e vidrado. A cozedura é o processo essencial na transformação física e química dos materiais cerâmicos (pastas argilosas, vidrados e esmaltes) sujeitando-os à ação de altas temperaturas, conferindo-lhes dureza e coesão física. Nesta fase, utilizava-se o forno cerâmico consistindo num equipamento que podia apresentar uma infinidade de configurações, consoante os objetos, volume de produção e lugares geográficos.

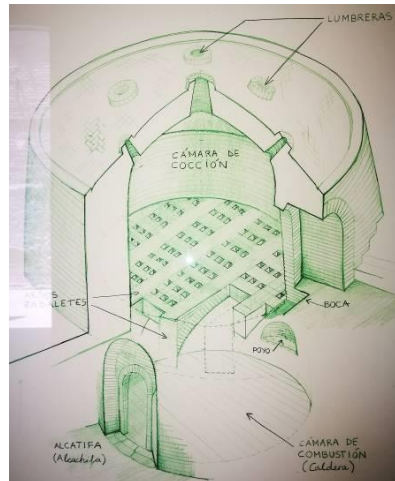
O forno foi constituído tradicionalmente por tijolos refratários e composto por três partes essenciais: a fornalha onde ardia o combustível, câmara de cozedura onde se colocavam as cerâmicas e as chaminés onde se controlava a temperatura. No caso dos fornos cerâmicos de tipologia árabe, a argila, pela ação térmica, se transformava em barro cozido designado de chacota, sendo estes formados por duas partes: uma inferior onde ardia o combustível (vegetal) e uma superior designada de câmara de cozedura onde ficariam as peças<sup>148</sup>.

Segundo a informação recolhida no *Centro Cerâmico de Triana*, uma antiga fábrica de cerâmica, o forno depois de estar cheio de peças, era fechado com ladrilhos e adobe para tapar todas as entradas de oxigénio. Seguidamente, os oleiros começavam o processo da ação do fogo. Inicialmente, menos quente e lento, havia muita fumaça, mas, no final, devido ao calor mais intenso, já não existia fumo. O processo durava entre 12 e

---

<sup>148</sup> Não sendo o escopo essencial deste trabalho, remete-se o conhecimento das tecnologias e métodos de cozedura para os detalhados estudos sobre fornos cerâmicos de Maria Helena Pires César Canotího (2003): *Processos de cozedura em cerâmica*, Série de Estudos, ed. Instituto Politécnico de Bragança ou Josep Pérez Campos *Sobre La Manera de fabricar la azulejería en Manises durante los siglos XIV al XVI*, 1ª Comunicación, Museu de Cerâmica de Manises.

15 horas, devendo ser ocasionalmente controlado para certificar a cozedura completa das cerâmicas.



**Fig. 12.** Traçado do forno cerâmico de Triana musealizado no recente *Centro Cerâmico de Triana*, em Sevilha (foto: LG).



**Fig. 13. a.** Entrada da câmara de cozedura onde eram cozidas as peças cerâmicas; **b.** Entrada da fornalha. Fábrica de cerâmica musealizada no *Centro Cerâmico de Triana*, em Sevilha (foto: LG).

A fase de arrefecimento do forno deveria ser lenta para evitar as bruscas oscilações de temperatura que danificavam as obras, pela contração repentina. O controlo da temperatura e a distribuição uniforme das partes da câmara era regulado pelo destapamento das pequenas chaminés, as *lumbreras*, situadas no topo da câmara de cozedura. O tipo de combustível usados nos fornos de Triana, mudaram ao longo dos tempos, mas, durante os períodos de influência islâmica, levados a cabo pelos *mudéjares*, utilizaram os ramos de oliveira e, mais tarde, a lenha de pinheiro e de eucalipto.



**Fig. 14.** Chaminés - as *lumbreras* - situadas no topo do forno. Estas tinham a função de controlar a temperatura do interior da câmara de cozedura, através do seu destapamento. *Centro Cerâmico de Triana*, em Sevilha (foto: LG).

**Fitomórfico** - Ornato ou motivo decorativo com características morfológicas semelhantes às plantas.

## J

**JHS** - Monograma que significa “Jesus Salvador dos homens” ou “Por este sinal vencerás”. Muito apreciada pelos Franciscanos na Idade Média e depois pelos Jesuítas “Temos Jesus como companheiro” (Lemaître, 1999: 158).

## L

**Laçaria** - Genericamente corresponde a ornato constituído por fitas e laços característico da arte islâmica e muito utilizado na arte *mudéjar*.

**Ladrilho** - Placa quadrada ou retangular de cerâmica cozida, vidrada ou não vidrada, destinada ao revestimento de pavimentos.

**Ladrilhar** - É o termo português consistindo no ato de colocação do azulejo com argamassa de assentamento, tanto em pavimentos como em superfícies parietais aderindo ao tardo desse azulejo, sendo que o ladrilhador é o artesão especializado na execução dessa tarefa.

**Lastro** - Uma das importantes técnicas de navegação aperfeiçoada durante a época da Expansão Marítima portuguesa e espanhola, possibilitando a navegação em alto mar. O

lastro consiste, assim, em qualquer objeto/material colocado no porão de um navio, utilizado para aumentar o peso e/ou manter a estabilidade e equilíbrio das embarcações.

**Loseta** - Placa cerâmica quadrada, hexagonal ou estrelada, aplicada em articulação com os *alfadons* ou ladrilhos retangulares, serviam para combinar com a alvenaria em pavimentos produzindo um efeito visual interessante do ponto de vista arquitetônico ou artístico. É frequentemente designada pelo termo andaluz *olambrilla* ou *olambre*.

## M

**Manilha** - Pode ser também designada de gárgula ou goteira saliente, um elemento arquitetônico, por vezes com formas caprichosas, em pedra ou cerâmica, que possui um orifício pelo qual são escoadas as águas pluviais, a certa distância da parede, para proteção do edifício

**Manganês (óxido)** - Corante com a cor natural de castanho arroxeadado quase negro. Quando é misturado com uma substância gordurosa, como o óleo de linhaça, permite a produção de cerâmicas designadas de *corda seca* e tem a função de não permitir a fusão das diferentes cores (óxidos) durante a cozedura.

**Mão de Fátima** - A *mão de Fátima* também designado de *khamisa* consiste na representação plana e estilizada de uma mão aberta com dedos estendidos, unidos ou separados. Este foi para os muçulmanos medievais um símbolo de providência divina, generosidade, hospitalidade e força/poder. Apreciado pelos supersticiosos, como amuleto para afastar os “maus espíritos” causados pelas enfermidades e desgraças ou cortar com o “mal-olhado”. Este hábito de transportar talismãs com finalidade protetora contra o maligno foi uma das muitas práticas pré-islâmicas absorvidas pela cultura muçulmana primitiva e tolerada pela sua teologia. A eficácia deste amuleto está relacionada com o poder mágico do número 5 que significa em si mesmo o termo *khamisa* (literalmente 5 é uma alusão ao número de dedos). Além do mais, tem equivalência com as 5 letras do nome de *Allah* em árabe, assim como, os 5 pilares ou preceitos do Islão (*Shahada*: fé, crença em Allah, nos anjos, nos profetas, nos livros ou escrituras sagradas e no juízo final; *Salat*: oração cinco vezes ao dia; *Zakat*: caridade; *Sawn*: Jejum no mês do Ramadan; *Haji*: peregrinação a Meca) e os 5 membros sagrados da família do Profeta (Mahama, Ali, Fatimah, Hassan e Hussein).

Não existem evidências textuais ou fontes escritas sobre a origem da *mão de Fátima*, mas a menção à mão aparece em várias passagens do Corão e Fátima adquire no Islão um destacado papel como mulher santa e modelo de filha, mãe e esposa pelo que é frequente compará-la com a figura da Virgem Maria (os muçulmanos também veneram Maria como uma das mulheres mais santas da história religiosa) com o objetivo de proteger as mulheres do “mau-olhado” e aumentar a fertilidade.

Os Judeus também usavam este amuleto, com a designação de *mão de Miriam* (irmã de Moisés) e foi comum a ilustração do olho ou outros símbolos no centro da mão, como a estrela de David, peixes ou pombas ajudando a fortalecer a ideia de proteção da *khamisa* que, por sua vez, também pode ter inúmeras interpretações. De acordo com a tradição, quando é representada com os dedos unidos, serve para trazer boa sorte, mas, caso estejam separados, serve para afastar as energias negativas e mau-agouro.

Este símbolo apresenta-se na Idade Média, em todo o tipo de suportes e técnicas artísticas, seja em elementos decorativos pintados, talhados, esculpidos ou gravados formando parte da ornamentação arquitetónica, em manuscritos/iluminuras ou diversos objetos especialmente, os de carácter pessoal (joias ou adornos). Contudo, é frequente aparecer em cerâmicas principalmente, as relacionadas com a comida e bebida que, segundo a tradição e superstição popular, são momentos propícios à captação dos maus espíritos (Santa-Cruz, 2013: 20; Villalba Aguado, 2015; Silva Torremocha, 2015; Gestoso y Pérez, 1904: 128; Lopes, 2010: 117).

**Matriz (ou molde)** - A técnica de obtenção de um motivo ornamental mediante a utilização de um molde, conta com outros precedentes da cerâmica *mudéjar* pois, desde a época califal já se produziam objetos cerâmicos através desse processo. O molde consistiu numa peça única que permitiu reproduzir a mesma modelo ou ornamento em grande número, tendo sido o método mais viável, económico e rápido. Neste procedimento, o desenho escolhido era gravado com uma ferramenta de ponta fina, permitindo obter uma cuidadosa incisão com a mesma profundidade em toda a superfície. O molde poderia ser produzido em madeira ou ferro, designado neste último por *gravilha* constituído por duas asas laterais para facilitar o manuseamento, sendo um método já usado pelos artesãos egípcios ou mesopotâmicos (Matínez Caviró, 1991). Por cima do desenho (negativo) inciso, era colocado o barro mole, que depois de pressionado, era cuidadosamente despregado e colocado a secar sobre uma mesa de trabalho. O molde podia ter diferentes tamanhos servindo para realizar as saliências da face nobre dos

azulejos de *corda seca* fendida aresta, sendo que a *gabela* foi termo tradicional utilizado em Andaluzia para designar esses moldes.

Um documento citado pela investigadora Maria Á. Zamora diz respeito ao gasto de uma encomenda de moldes e neste registo a autora pretendeu demonstrar que os moldes também serviam de amostra no ato da encomenda de azulejos padronados (Á. Zamora, 2004: 310).

**Marca de trempe** - Nome que se dá às marcas que aparecem no tardo e frente dos pratos ou na face nobre de azulejos hispano-árabe. Geralmente em número de três, surgem após o procedimento de cozedura com as *trempe*s quando ainda não se utilizava as *embaixas* (caixas de material refratário sobrepostas, destinadas à arrumação de pratos, azulejos e outras peças cerâmicas, para evitar defeitos e marcas durante a cozedura).

**Módulo** - Unidade de repetição formada por vários azulejos. Cada azulejo é composto por uma decoração, com formas geométricas e simétricas onde existem elementos de ligação entre eles.

**Mosaico cerâmico** - Composição com formas variadas (poligonais, hexagonais, estrelados, alfadons, losetas ou azulejos quadrados, ladrilhos retangulares, entre outros) destinada a pavimentos.

**Motivo** - Desenho básico ou ornamento que serve de elemento decorativo predominante numa composição. Ao repetir-se, forma arranjos simples ou complexos. Pode ser fitomórfico (de inspiração do mundo das plantas), geométrico (composto por linhas retas ou curvas), zoomórfico (de inspiração em fauna real ou fabulosa).

## N

**Niebla (Azulejos)** - São conhecidas como azulejos do castelo de Niebla por serem considerados como procedentes dessa localidade da província de Huelva que foi durante o séc. XI capital de um reino Taifa, com cronologia do séc. XII-XIII e seriam os primeiros azulejos islâmicos da Andaluzia Ocidental. Estão produzidos numa pasta mais avermelhada que a sevilhana e mostram uma espessura mais grossa, de cantos inclinados. O padrão na técnica de *corda seca*, contém um esmalte espesso e linhas bem demarcadas sendo os motivos exibidos, conhecidos no repertório das peças de laçaria hispano-árabe.

As cores dos vidrados são o branco, negro, melado, verde turquesa, ou seja, a gama cromática característica da cerâmica *Taifa e Almóade* (Pleguezuelo H., 2011: 39). Este tipo de cerâmica figurou numa exposição, no Real Alcázar em Sevilha, mas também pode ser visto no Museu Frederico de Freitas no Funchal.

## O

**Olaria** - Denominação comum dada à instalação onde se manufacturam objetos de barro submetidos à cozedura.

**Oleiro** - Termo medieval atribuído aos artesãos que produzem louça de barro. Na língua espanhola, como explica o historiador dos vidrados sevilhanos (Gestoso), os vocábulos que designam os oleiros são os *alfarero* ou *alfareria* que derivam de o árabe *alfar* significa argila, barro ou louça e, igualmente, *alfahar* significa oleiro, jarreiro ou quem amassa o barro. Os *alfareros* eram os oleiros que realizavam toda a tipologia de obra cerâmica vidrada ou não vidrada incluindo pratos, canecas, escudelas, jarros, pias batismais e de todo a tipologia incluindo os azulejos para tetos, silhares, frontais de altar, losetas (Gestoso y Pérez, 1904: 102).

## P

**Padrão** - Desenho regrado por uma unidade decorativa (o módulo) que se repete formando composições simétricas.

**Pasta cerâmica** - Matéria que constitui um objeto cerâmico. Resulta da mistura de uma ou várias argilas com água. Endurece com a secagem e ganha robustez física quando é sujeita à cozedura. O que nos permite identificar o local de produção de um azulejo e de outro tipo de cerâmicas é através da observação das pastas. Apoiando-nos em análises químicas, verifica-se a existência de várias localidades produtoras de tipologia *mudéjar*, desde o século XIV, apontando as regiões de Málaga, Granada e Almeria, com destaque para as cidades de Toledo, Valência e Sevilha, como as principais cidades. Neste sentido, segundo algumas observações, as cerâmicas valencianas distinguem-se pelas pastas de cor rosada, e no caso sevilhano são de tom amarelado, creme e com leve tonalidade rosada, sem desengordurante e de textura porosa e, quanto à região de Toledo,

caracterizam-se pela cor avermelhada e ferruginosa (Sosa Suárez, 2007:168 e Gestoso y Pérez, 1904:61).

**Placa de teto** - Corpo cerâmico retangular de espessuras e formas variáveis e de maiores dimensões que o comum azulejo de formato quadrado. A designação espanhola é *ladrillo por tabla*. É constituído por base argilosa, decorado e vitrificado numa das faces e foram realizados na *corda seca* plana e de aresta. Destinavam-se ao ornamentação de tetos, contudo, algumas peças foram adaptadas aos revestimentos parietais.

Figuram motivos de influência islâmica, com desenhos circulares, estrelas de laçaria e motivos octogonais, representações inspiradas nos modelos renascentistas (também usados nos azulejos quadrados) ou de animais, guindastes e lagartos a subir um tronco, cachos de uvas, jarras de flores, brasões e figuras humanas de perfil ao estilo romano, imitações de rendilhados e brocados, incluindo emblemas ou símbolos indicando a propriedade do edifício, entre outros caprichosos adornos. Além da aplicação das técnicas *corda seca* e aresta, foi habitual os relevos ou a aplicação de reflexos dourados. Os módulos mais elaborados foram manufaturados em Toledo, tais como as personificações de cabeças e bustos humanos e o emprego de dourados (Pleguezuelo H., 2011: 66; Gestoso y Pérez, 1904:190).

## R

**Rajola** - Terminologia frequentemente designada ao azulejo produzido em Valência, até aos finais do séc. XV.

**Refratário** – Material constituído por barro cru e areia de sílica, um material que permitia aumentar a resistência térmica durante as fornadas. São argilas capazes de resistir a altas temperaturas e de suportar choques térmicos sem fraturar e compõem o material construtivo dos fornos cerâmicos e das trempes.

**Refugo** - Material inutilizável resultante do processo de produção. São materiais que estão fora das especificações e das características aptas para a utilização, impossibilitando assim o reprocessamento.

**Relevo** - Técnica decorativa que consiste na realização de ornatos moldados à parte, mediante um molde ou matriz. Podem ser posteriormente aplicados, fixos às peças de barro ainda humedecidas e moles, com auxílio da barbotina ou lambuge.

**Revestimento de uma cerâmica** - Os principais materiais utilizados para o revestimento de uma cerâmica (ou azulejo) são: o engobe que é uma argila muito diluída que pode ser misturado com vidrados transparentes e fixado por cozedura; o pigmento que é constituído por óxidos metálicos que são adicionados a outras matérias que facilitam a aplicação e a fixação ao corpo cerâmico; o vidrado que fixa os pigmentos ao corpo cerâmico dando qualidade e brilho; o esmalte que é um vidrado opaco corado com óxidos e é aplicado diretamente na chacota e fixado pelo fogo (Leal, 2015; AAVV, 2007: 49; *et al.*).

## S

**Secagem** - Processo lento, à temperatura ambiente, na qual o objeto cerâmico tem de passar, depois de conformado (Vide “conformação”) na argila mole. Esta fase contribui para a perda de cerca de 90% da água constituinte da peça, permitindo ganhar maior dureza, tornando-a apta para a primeira cozedura. Durante esse processo, tanto a dimensão lateral como a espessura reduzem ou contraem, o que também torna normal a ocorrência de empenos que tornam as cerâmicas, por vezes, irregulares.

**Silhar** – Traduz-se num dos elementos decorativos aplicados à arquitetura e é a designação dada ao revestimento de pedra ou azulejo que se estende até metade da parede.

## T

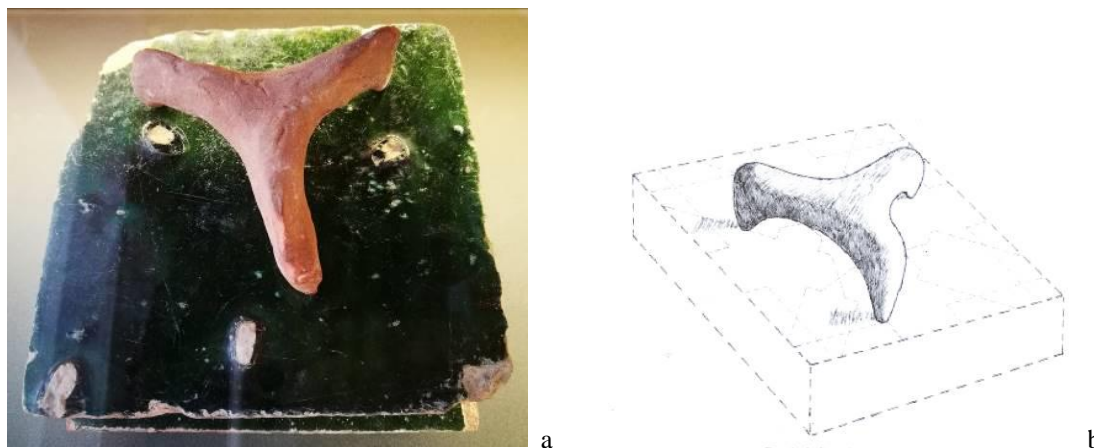
**Tardo** - Superfície não vidrada correspondente ao verso de um azulejo, destinado a ficar voltado para a parede, sendo também a face na qual se aplica a argamassa de assentamento.

**Trempe** - Também designadas por *patas de galo*, cavaletes, trípodes ou *artifes* eram suportes compostos por três pés divergentes em forma pontiaguda, unidos na mesma extremidade. Foram cerâmicas produzidas em barro refratário. Cada qual era utilizada consoante o tipo de peça e eram manufaturadas pelos oleiros que lhes dava um acabamento o mais perfeito possível. Foram elementos fundamentais no auxílio da

cozedura de cerâmica vidrada em fornos ibéricos primitivos de tipologia *mudéjar*, com características islâmicas, que perduraram até meados do séc. XVI e quando são encontradas em contexto arqueológico, constituem um sinal seguro da presença de fabrico cerâmico vidrado em cronologias medievais. Desse processo de cozedura resultavam as características marcas ou verrugas.

Na prática, os azulejos e as louças eram sobrepostos no interior do forno e separados pelas trempes que evitavam a fusão das cerâmicas vidradas. Poderiam exibir três tipologias: circular, quadrangular e triangular, com pontos de contacto muitíssimo finos.

Quando as chacotas não tinham qualquer aplicação de vidrado, não existia risco de fusão entre as peças, no entanto, caso se tratasse objetos vidrados (por vezes em monocozedura) era necessário a colocação de trempes entre as cerâmicas durante o enchimento do forno, antes da cozedura. Estas tinham, por um lado, a função de separar os materiais e proceder ao empilhamento, arrumação e melhoramento da passagem do calor e, por outro, devido à transformação dos pigmentos ao estado líquido, por ação térmica, evitavam a colagem durante a fase de arrefecimento na qual era provocada a solidificação e estabilização dos vidrados já cozidos.



**Fig. 15.** A imagem **a.** recolhida no Museu Nacional do Azulejo e a representação gráfica **b.** demonstram como procedia a utilização das trempes, observando-se as marcas características deixadas na face nobre após a vidragem (foto. LG).

## V

**Vidrado**<sup>149</sup> - Matéria-prima composta por vidro em pó, usado para cobrir a superfície de objetos cerâmicos fixados através de altas temperaturas. Tem a finalidade de impermeabilizar, dar resistência física, brilho e acabamento ao corpo cerâmico.

Basicamente, o vidrado é composto por vitrificantes e fundentes. Na azulejaria hispano-árabe, a Sílica foi o principal vitrificante do vidrado configurado por areia com poucas impurezas e seixos. O fundente foi o chumbo que permitiu, por um lado, conferir brilho e por outro, obter a cor verde (cobre + vidrado de chumbo).

Os vidrados opacos (não transparentes) são os mais antigos e surgiram no Iraque, cerca de 500 a.C., sendo que o conhecimento sobre vidrados estaníferos e as novas tecnologias de produção destes azulejos, foram obtidos no Próximo Oriente. Surgiram na Península Ibérica do século V ao XI, após a invasão árabe. Toledo, Levante e Andaluzia são as zonas apontadas como os primeiros centros de cerâmica vidrada da Península Ibérica mantendo-se até à época da conquista cristã, aplicada pelos mudéjares (Leal, 2014:1).

A partir de finais do XII foi empregue o óxido de estanho, que ainda é considerado o mais eficiente na opacificação e como gerador do branco não transparente. Na prática, a parte vidrada de um objeto cerâmico era preparada com uma primeira camada de tonalidade branca constituído por óxido de estanho, chumbo (fundente), areia (sílica para vitrificar) e uma pequena quantidade de sal marinho como mordente.

Para obter a policromia de tipologia islâmica, foram introduzidas pequenas quantidades de óxidos metálicos, adicionados para colorir os vidrados. Os resultados dependiam da espessura da aplicação desses vidrados, mas também, na tonalidade da pasta cerâmica, temperatura e atmosfera do forno. Nesse processo, os oleiros utilizavam o óxido de cobre e de estanho para obter o verde, óxido de cobalto para obter azul intenso, óxido de ferro e antimónio para obter o melado ou castanho, óxido de manganês para a cor preta, que poderia atingir uma tonalidade acastanhada. Este último óxido, misturado com óleo de linhaça ou outra substância gordurosa, foi importante na técnica de *corda seca*, muito útil na separação das cores durante a cozedura.

---

<sup>149</sup> Esta temática foi apresentada na conferência: *Azulejaria Tardo-Medieval: Perspepectivas de investigação*, por Susana Coentro e Rui Trindade, a 16 de janeiro de 2019, organizado por AzLab#45 - Rede de Investigação em Azulejo, na Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Ainda sobre este assunto, podemos consultar: *Hispano-Moresque ceramic tiles from the Monastery of Santa Clara-a-Velha (Coimbra, Portugal)* (Coentro; et al, 2014: 21-28).

A introdução do vidro estanífero (vidro branco e opaco com predominância de óxido de estanho na sua composição) foi um processo apreciado na Península Ibérica, por constituir a base da coloração empregue na azulejaria, especialmente no tipo geométrico, com características *mudéjares* de cariz islâmico. Este mecanismo ao perdurar durante um longo tempo, permitiu criar as cerâmicas cristãs do período baixo medieval com as técnicas decorativas de *corda seca* e *aresta*.

Ao longo de duzentos anos em que se praticaram esta arte, a aparência cromática também sofreu uma visível evolução. Podemos verificar que nos *alicatados* foi frequente uma matiz fria com o emprego do negro, branco, verde e azul-turquesa, sendo também introduzidos os melados e morados. Nas fases seguintes, que coincidem com a aplicação dos vidros empregues nos azulejos de *corda seca* e *aresta*, os ceramistas incorporaram, principalmente, no princípio do séc. XVI, o azul-celeste, o verde cobre, melado com uma tonalidade acastanhada devido à aplicação do óxido de manganês que originava o preto.



a



b



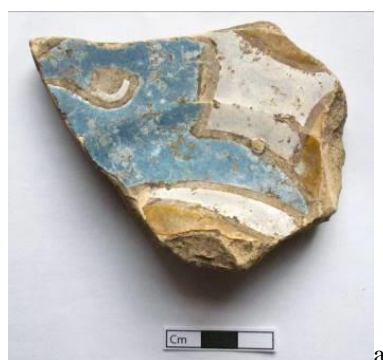
c

**Fig. 16.** Processo de preparação dos vidrados numa antiga olaria, recentemente musealizada no Centro Cerâmico de Triana, em Sevilha. As imagens **a.** e **b.** exibem o mecanismo que servia para pulverizar os minerais constituintes dos diferentes pigmentos nos quais originavam as diferentes cores e cada moinho triturava um tipo de pigmento. A figura **c.**, mostra um tanque, conhecido em Sevilha pela denominação de *almagénas*, de origem islâmica, onde se misturavam os elementos já triturados e prontos para a fase seguinte, da vidragem das peças cerâmicas. À frente de cada compartimento, observamos azulejos rotulados indicando a cor que originava cada pigmento e as técnicas para a qual deveriam ser utilizadas, apresentando as seguintes iniciais: *L/R* (ladrilho relevo ou seja, aresta) e *C/S* (corda seca) (foto: ©LG).

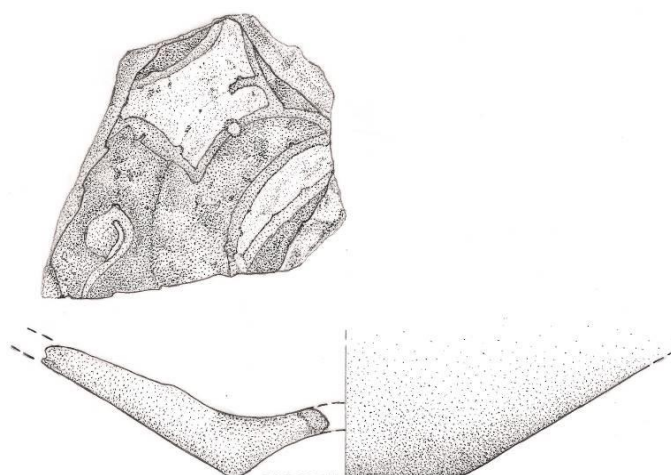
## **Imagens**<sup>150</sup>

---

<sup>150</sup> Neste trabalho são apresentadas algumas imagens protegidas por direitos de autor com a indicação © LG. Tendo em vista que esta dissertação se destina exclusivamente a fins académicos, a autora não autoriza a sua reprodução.



a



b

**Fig. 17.** Fragmento de prato recuperado na escavação arqueológica no edifício da Junta de Freguesia de Machico. As imagens **a.** e **b.** correspondem à foto e desenho gráfico do perfil de uma peça de morfologia aberta com pé anelar, decorada na técnica *de corda seca* com temática geométrica e motivo a branco, azul e ocre (foto: Élvio Sousa; desenho: LG).



**Fig. 18.** Fragmento de prato proveniente do Convento de São Francisco de Assis de Las Palmas de Gran Canaria, adornado na técnica *de corda seca* de temática geométrica com motivo de laçaria delineada a óxido de manganês e motivo a azul, verde e ocre. A peça tem como analogia o fragmento de prato encontrado na Junta de Freguesia de Machico. (foto: Elena Sosa).



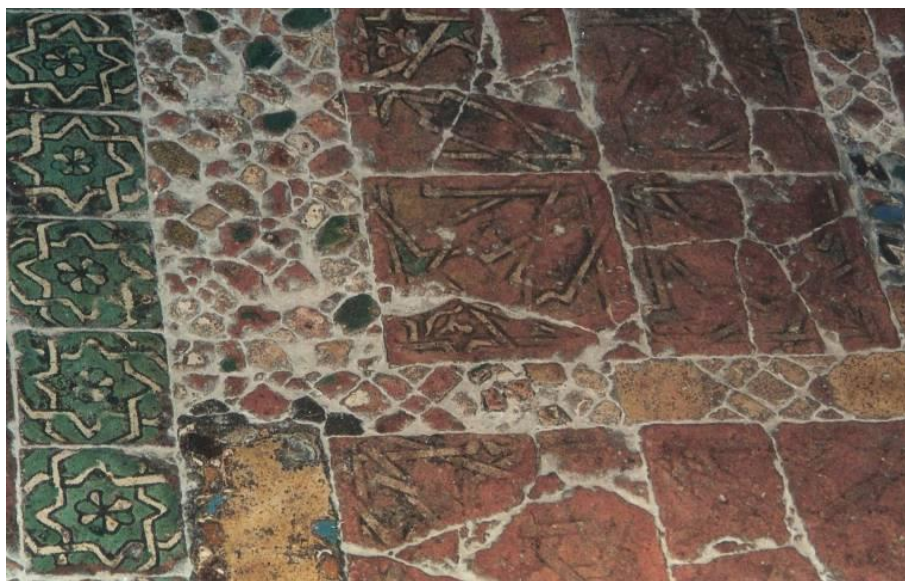
**Fig. 19.** Azulejo *Niebla* cujo motivo é conhecido por *pata de galo* e concerne do séc. XII - XIII. Constitui a primeira e única tipologia de azulejos islâmicos de Andaluzia Ocidental, realizados na técnica de *corda seca*. Todas as peças deste grupo são de padrão laçaria hispano-mulçulmana com esmaltes a branco, negro, melado e verde turquesa apresentando, nalguns casos, uma tonalidade acinzentada, característica da cerâmica *taifa* e *almoade*<sup>151</sup>



**Fig. 20.** Azulejo *por tabla* ou placa de teto (12,5 x 28,5 x 2,5 cm) na técnica de *corda seca plana* do séc. XV. O motivo representa uma lebre que corre entre elementos vegetalistas, pintado sobre uma placa retangular e delineado com óxido de manganês<sup>152</sup> na cor negra.

<sup>151</sup> Imagem reproduzida cat. exp. da *Coleção Carranza*, que figurou no Real Alcázar de Sevilha (Pleguezuelo, 2011: 39), mas, que também podemos observar exemplares idênticos na Casa Museu Frederico de Freitas no Funchal.

<sup>152</sup> *ibidem*: 39.



**Fig. 21.** Pavimento do quarto de Don Afonso VI, no qual apresenta uma composição abstrata e colorida, com elementos alicatados e raros padrões de *corda seca* plana com desenhos de laçarias geométricas, bem delineadas a negro (foto: © LG).



**Fig. 22.** Retábulo Santos-o-Novo, de Gregório Lopes (1540 - 1545) que se acha exposta no Museu de Arte Antiga em Lisboa, onde se observa a representação pictórica de azulejos *mudéjares* no pavimento refletindo o gosto especial pela animação dos fundos e utilização de tapetes cerâmicos vidrados e polícromos (Foto: LG).



**Fig. 23.** Pavimento da Igreja de Santa Maria de la Grazie em Milão exibindo uma composição de azulejos de padronagens fitomórficas de inspiração renascentista (foto: © João Lizardo).



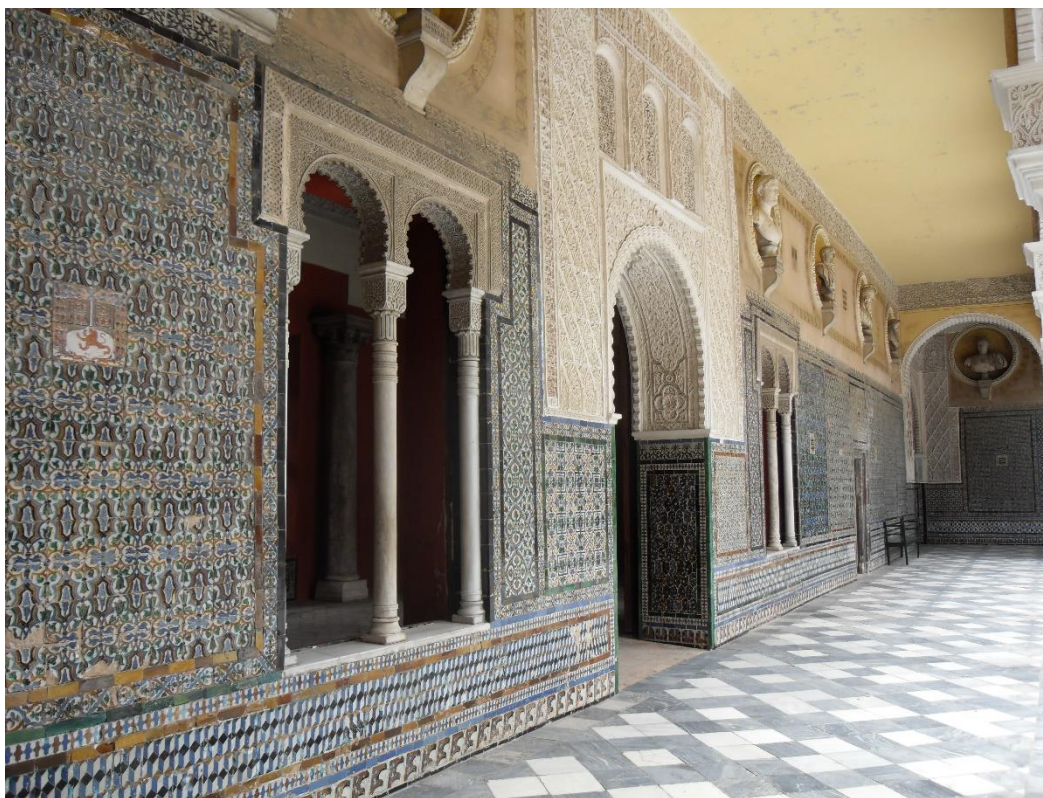
**Fig. 24.** Pavimento da Capela de Todos os Santos ou Capela Dourada, no interior da Catedral de Salamanca. Composição rara que mistura cantaria e azulejos, organizada em quadrados produzindo um arranjo axadrezado. As peças de cantaria intercalam com nove azulejos de 7,0 x 7,0 cm mudéjares com motivos de laçarias, na técnica de aresta (foto: © LG).



**Fig. 25.** O Convento do Espinheiro é um edifício que remonta ao séc. XV, localizado no Distrito de Évora. Perto deste, rodeado por um belo jardim, localiza-se a Capela tumular Garcia de Resende onde se destaca, uma ornamentação azulejar hispano-árabe de motivos fitomórficos de inspiração renascentista, no pavimento, no acento dos bancos laterais e num pequeno nicho parietal (foto: © LG).



**Fig. 26.** Interior da Casa de Pilatos, localizado em Sevilha, a cidade espanhola. Trata-se de um edifício protótipo da arquitetura Plateresca Andaluz (1490), na qual mistura elementos decorativos ao estilo mudéjar, gótico e o renascentista italiano. A ornamentação é extremamente exuberante, com aplicação de estuques, mármore, madeira e azulejos nas quais ornamentam salões, pátios, jardins e todo o tipo de recinto, aplicados em paredes, escadarias, fontanários, tetos e pavimentos. São aproximadamente, da década de 1530, e da autoria dos oleiros Diego e Juan Polido, que recrearam cerca de 150 modelos diferentes (foto: ©LG).



**Fig. 27.** Claustro da Casa de Pilatos, localizado em Sevilha (foto: © LG).



**Fig. 28.** Claustro dos mortos, no Mosteiro de San Isidoro del Campo, localizado em Santiponce, na província de Sevilha, um edifício abundantemente ornamentado ao estilo gótico *mudéjar* (foto: ©LG).



a



b



c

**Fig. 29.** O Convento de Santa Clara de Carmona, está situado numa província sevilhana, foi fundado em 1460, e tanto a igreja, como o claustro, são importantes exemplares da arquitetura *mudéjar* Andaluza. As imagens **a.**, **b.** e **c.** correspondem a pormenores de silhares laterais do altar-mor da igreja. Neste conjunto podemos observar diferentes tipologias tecnológicas, tais como a *corda seca*, aresta ou mista assim como, grande variedade de padronagens *mudéjares*, gótica e renascentista (foto: ©LG).



a



b



c

**Fig. 30.** Claustro do Convento de Santa Clara de Carmona, na província de Sevilha. A imagem **a.** expõe um recanto com um altar dedicado a Santa Clara, profusamente ornamentado. A figura **b.** mostra 3 poços revestidos a azulejos *mudéjares*. A imagem **c** revela um pormenor do pavimento. Neste espaço podemos observar diferentes tipologias tecnológicas, tais como a *corda seca* e *aresta*, assim como uma grande variedade de padronagens *mudéjares*, gótica e renascentista (foto: © LG).



a



Técnica mista  
(corda seca e  
aresta)

Técnica de  
aresta

b

**Fig. 31.** O Convento de Santa Maria de las Cuevas também é conhecido por Convento da Cartuja e está localizado em Sevilha. A imagem **a.** mostra parte do interior do convento, na qual constatamos a existência de silhares decorativos constituídos por azulejos produzidos em diferentes padrões, dimensões e procedimentos verificando-se a fase de transição ou experimentação das mesmas, marcada pela fusão das técnicas, por vezes no mesmo azulejo, tal reproduz a imagem **b.** que corresponde ao pormenor do mesmo conjunto (foto: © LG).



**Fig. 32.** Foi comum a aplicação de azulejaria hispano-árabe em fachadas exteriores, neste caso, com azulejos de aresta, no janelão da Casa del Ajimez, Calle de las Boticas, em Zafra, província de Badajoz (foto: © LG).



**Fig. 33.** Outro exemplo de aplicação azulejar em fachadas exteriores, foi detetado na *Casa mudéjar*, um edifício, da segunda metade do séc. XVI, situado na Plaza de San Fernando, em Carmona, província de Sevilha (foto: © LG).



a



b

**Fig. 34.** As imagem a. e b. pretendem realçar o conjunto azulejar da Sala do Capítulo do Convento da Nossa Senhora da Conceição, em Beja, na qual apresenta um silhar com semelhança aos exemplares sevilhanos, como na Casa de Pilatos de Sevilha, revelando que a aparelhagem teria sido realizada por um ladrilhador sevilhano (foto: © LG).



a

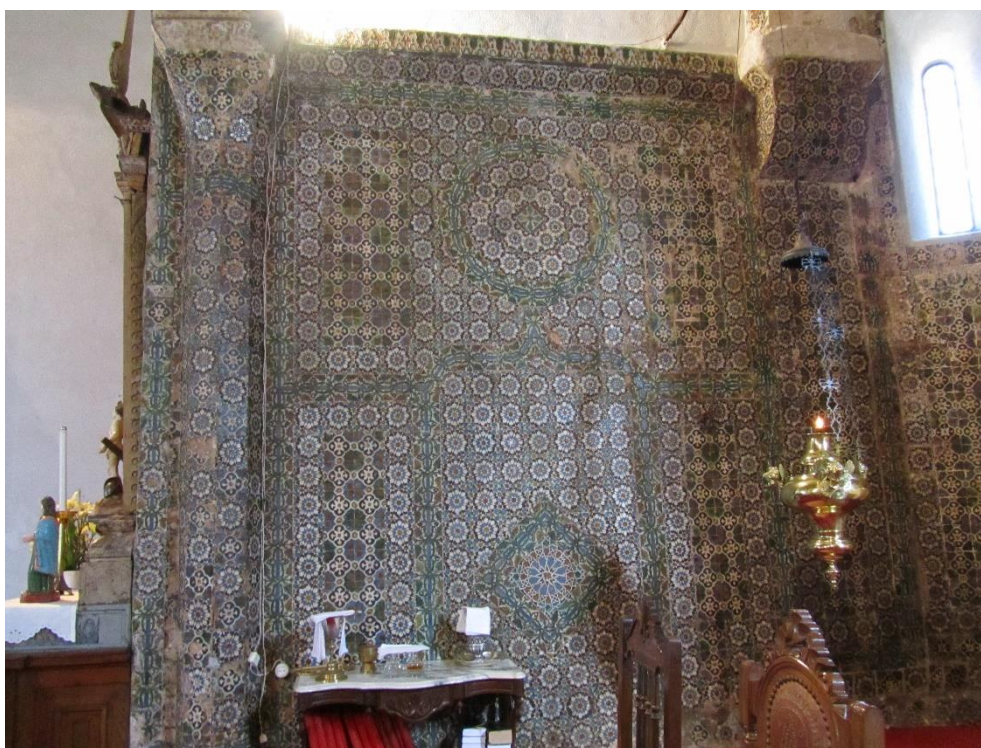


b

**Fig. 35.** A Sé Velha de Coimbra situa-se na freguesia de Almedina, na cidade e concelho de Coimbra. No interior do edifício, podemos observar alguns trechos revestidos com azulejos hispano-árabes, tal mostram as imagens **a.** e **b.** Estes são procedentes da campanha decorativa levada a cabo pelo bispo D. Jorge de Almeida (foto: © LG).



a



b

**Fig. 36.** O Mosteiro de São Paulo de Frades, situa-se no distrito de Coimbra e apresenta no altar-mor da igreja paroquial desse edifício, um revestimento parietal constituído por azulejos sevilhanos do século XVI, como retratam as imagens **a.** e **b.** É considerado um reflexo da encomenda do bispo D. Jorge de Almeida

para a Sé Velha de Coimbra no qual, para além da frequência de azulejos de aresta, também verificamos a existência de laçarias na técnica de *corda seca* (foto: © LG).



**Fig. 37.** O Convento do Espinheiro é um edifício que remonta ao séc. XV e está localizado no Distrito de Évora. Numa superfície parietal do claustro encontramos um recanto forrado com azulejos monocromáticos (verde e branco) sendo bem visíveis, as marcas de verrugas provocadas por trempes, especialmente, nos verdes (foto: © LG).



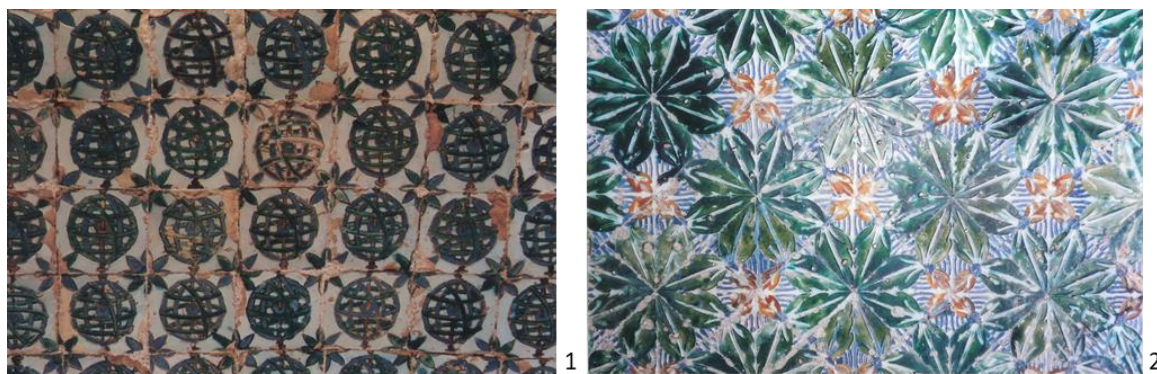
a



b



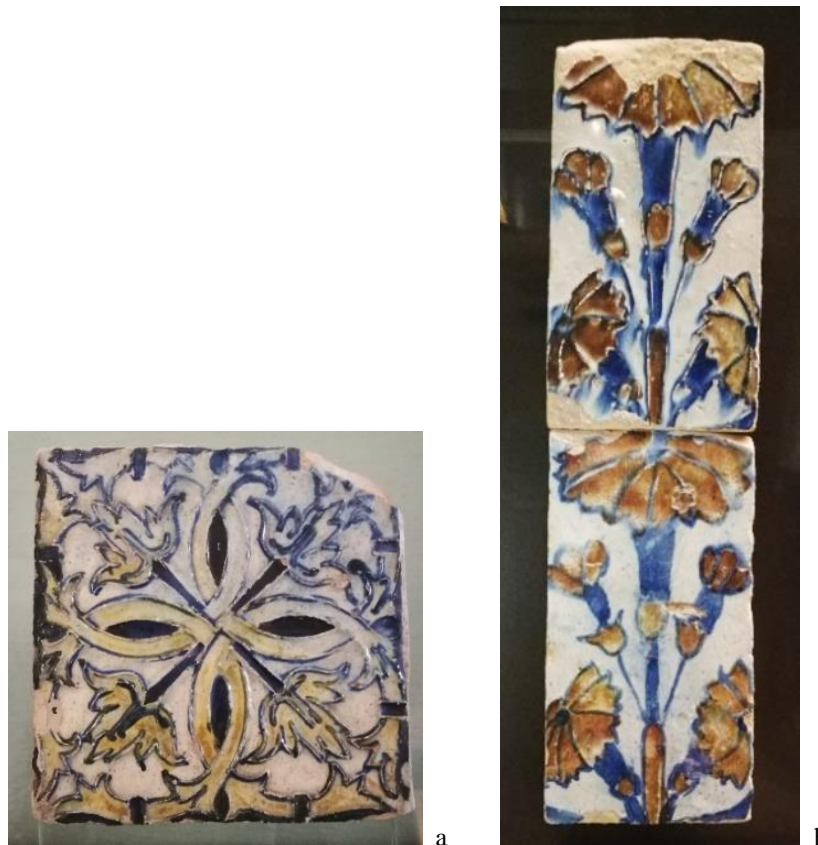
**Fig. 38.** O Convento de Santa Clara-a-Velha de Coimbra, localiza-se na margem esquerda do rio Mondego. Apesar das intervenções e resistência das clarissas, as freiras lá residentes, perante a constante subida das águas, durante a década de 40 do séc. XVII, o convento foi abandonado. Antes dessa mudança, algumas cantarias, azulejos e outros materiais foram reaproveitados para a nova morada ou vendidos para outras construções. No cenário recente, foi possível observar alguns azulejos de aresta sevilhanos (a.) e azulejos planos valencianos (c.) conservados *in situ* e no claustro, verificamos a presença de modelos desadornados monocromáticos semelhantes aos exemplares do Coruchéu da Sé do Funchal (b.) (foto: © LG).



**Fig. 39.** As encomendas especiais constituíram uma prática comum, tendo sido o nosso país o maior encomendador desta característica. São exemplo, o padrão composto pelo motivo da esfera armilar, na *corda seca*, adquiridos às olarias Sevilhanas, para o *Pátio da Carranca*, no Palácio Nacional de Sintra. Na Quinta da Bacalhoa em Azeitão, figura na *Casa do Lago* azulejos de padrão relevados, que formam uma composição de estrelas verdes com pequenos quadrifólios acastanhados e estrias azuis sobre o fundo branco (foto: © LG).



**Fig. 40.** Os azulejos relevados com os padrões de parras e folhas de videira são outros exemplos de encomendas especiais. Fazem parte da ornamentação do Palácio Nacional de Sintra e indicam grandes semelhanças com os motivos relevados que fazem parte da ornamentação da pia batismal vidrada a verde, conservada na Igreja de São Pedro de Carmona, em Sevilha (foto: © LG).



**Fig. 41.** Os processos que originaram os reflexos metálicos ou dourados foram muito utilizados na arte islâmica desenvolvida em Andaluz, entre o séc. VIII e XV, e já eram consideradas cerâmicas de luxo, caracterizadas pelo brilho metalizado onde foi, também, frequente acrescentar o óxido de cobalto com o qual, conseguiam os tons azuis e dourados. Esta tecnologia foi empregue na azulejaria *mudéjar* do séc. XVI, sobretudo, em peças exclusivas, enquadradas na técnica de aresta, constituindo assim, uma variante desse processo. Algumas desta peças figuraram na exposição temporária da *Coleção Carranza*, no Real Alcázar, em Sevilha, na qual salientamos os seguintes: **a.** motivos de aresta com linhas bem salientes e delineadas a azul, composto por óxido cobalto, sobre fundo branco ou **b.** desenho definido com linhas salientes delineadas com azul-cobalto, preenchido a dourado sobre fundo branco (foto: © LG).



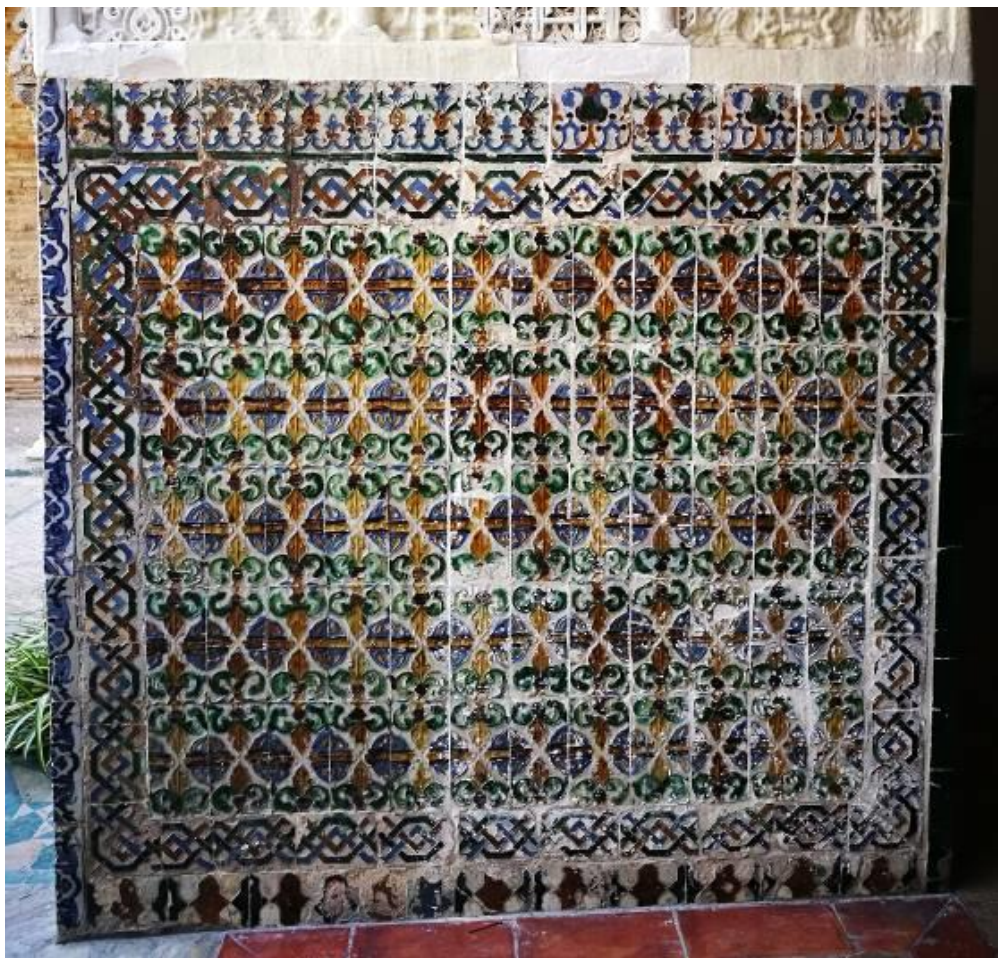
**Fig. 42.** Placas cerâmicas com motivos heráldicos, expostos no Museu de Artes e Costumes Populares de Sevilha. São produções provenientes de olarias de Triana. A peça superior tem a particularidade ser com técnicas mistas, *corda seca* e aresta, e a inferior apenas na técnica de aresta (foto: LG).



**Fig. 43.** Placas de teto *in situ*, no pátio do Convento de Santa Maria de las Cuevas ou da Cartuja, em Sevilha (foto: © LG).



**Fig. 44.** Placas de teto *in situ*, no pátio central do Hotel Las Casas de la Judia, em Sevilha (foto: © LG).



**Fig. 45.** Placas retangulares de tipologia *por tabla* que, provavelmente, teriam pertencido a um teto. Porém, por algum motivo, foram destituídas da sua função original, reaproveitadas e aplicadas como revestimento parietal. Este tipo de prática foi muito frequente em Andaluzia, como se observou no Real Alcázar, em Sevilha (foto: © LG).



a



b

**Fig. 46.** Losetas ou *olambrillas* quadradas 7,0 x 7,0 cm ou estreladas 8,5 x 8,5 cm para aplicação pavimentar. Exposição temporária da *Coleção Carranza*, realizada no Real Alcázar, em Sevilha (foto: © LG)



**Fig. 47.** Pavimento com composição constituída por *Losetas* na técnica de aresta, 6,5 x 6,5 cm e tijoleiras retangulares no claustro do Convento de Santa Clara de Carmona, na província de Sevilha (foto: © LG).



**Fig. 48.** Embora Guadalupe (Cáceres, em Espanha) seja o suprasumo do mudejarismo espanhol, apenas encontramos os azulejos hispano-árabes em zonas secundárias, como este exemplo no interior do Mosteiro (foto: © LG).



**Fig. 49.** Pequenos painéis isolados, aplicados em forma de cruz, numa superfície exterior da Igreja Matriz Nossa Senhora da Conceição, em Portalegre (foto: © LG).



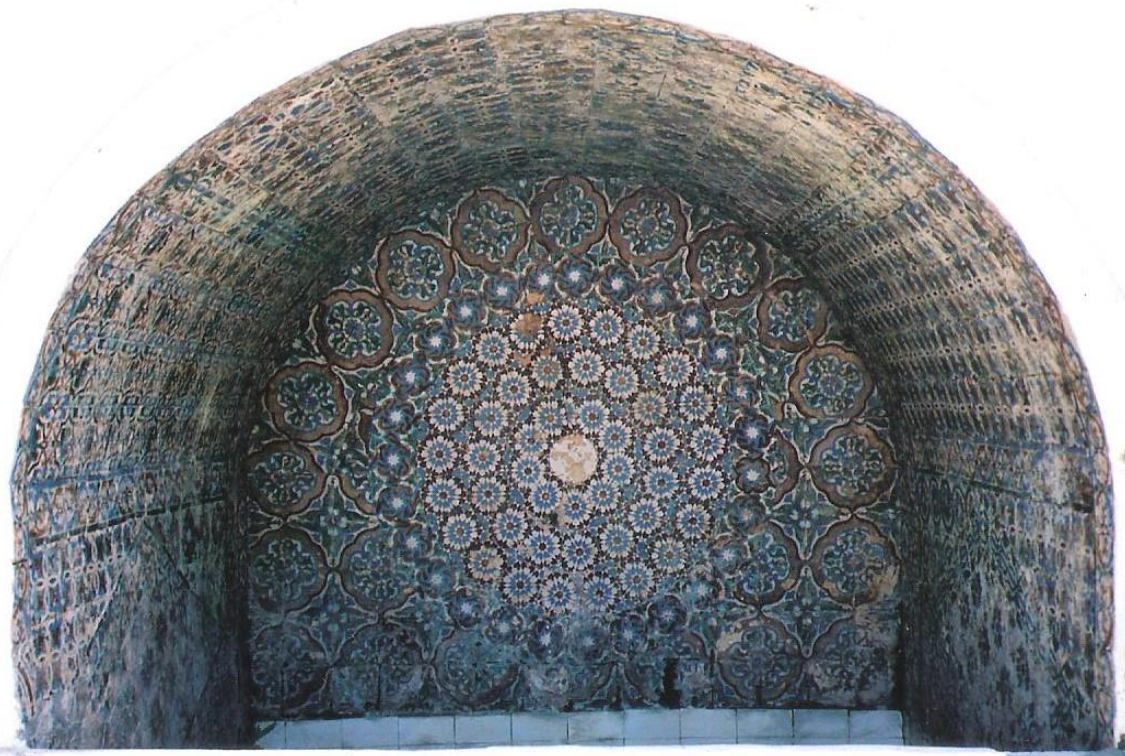
**Fig. 50.** Outro exemplar de azulejos hispano-árabes isolados, embutidos em mármore na soleira de uma porta do Paço de São Francisco, transferida para o Museu de Évora (foto: © LG).



**Fig. 51.** Aplicação de azulejos isolados na Igreja do Salvador, em Évora: dois azulejos monocromáticos (verde e azul) e um de aresta (foto: © LG).



**Fig. 52.** Espaldar do banco da entrada do Convento Bom Jesus de Valverde, em Évora (foto: © LG).



**Fig. 53.** Este monumento localizado no largo da Vila Góis, apresenta uma forma quadrangular com uma abertura em arco perfeito e foi um importante elemento de acumulação, transporte e fornecimento de água à comunidade local. Tem a particularidade de ser forrado, no seu interior, a azulejos hispano-árabes sevilhanos, numa composição muito cuidada e simétrica, de imitação de uma rosácea (foto: LG).



**Fig. 54.** Um dos canteiros decorados com azulejos hispano-árabes, localizado no jardim da Quinta da Bacalhoa, na freguesia de Azeitão, que é enriquecido com belos e alguns exclusivos padrões de azulejos sevilhanos (foto: LG).



a



b

**Fig. 55.** Tanto em bancos de jardim como no Claustro do Convento de Cristo, em Tomar, verifica-se a existência de azulejos hispano-árabes, na técnica de aresta. A imagem **a.** expõem canteiros ornamentados com azulejos 13,5 x 13,5 e **b.** o pormenor da parte superior com azulejos 7,0 x 7,0 cm semelhantes de Santo Domingo da República Dominicana (foto: © LG).



**Fig. 56.** Um reaproveitamento recente de azulejos hispano-árabes numa porta de edifício situada no centro da cidade de Coimbra (foto: LG).



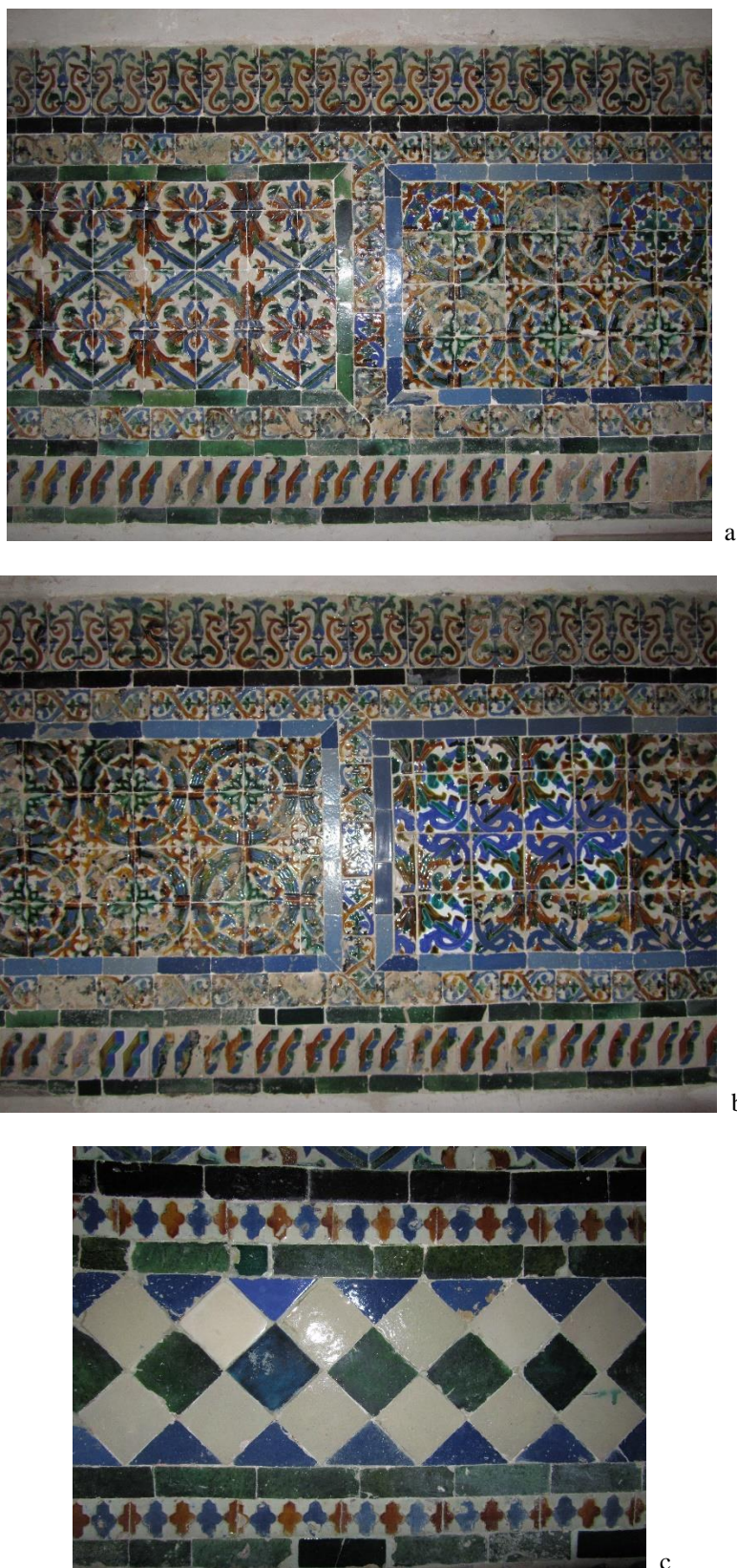
**Fig. 57.** No batistério da Igreja Matriz de Mortágua, em Viseu onde existe três painéis de azulejos hispano-árabes na técnica de aresta, com motivos de laçaria e fitomórficos (foto: © LG).



**Fig. 58.** A República Dominicana (ou *Ilha Hispaniola*), situa-se no Arquipélago das Grandes Antilhas, na região da América Central. Sendo Santo Domingo o primeiro assentamento europeu permanente no Novo Mundo, foram edificadas diversos e importantes construções, enriquecidas com a ornamentação de azulejos hispano-árabes. Como exemplo dessa aplicação, observamos um silhar azulejar da parede lateral direita, na Capela de Santa Ana, na catedral da cidade (foto: © LG).



**Fig. 59.** Capela de Santa Ana na Catedral de Santo Domingo, República Dominicana: **a.** lado direito e **b.** esquerdo (foto: © LG).



**Fig. 60.** Pormenores **a.**, **b.** e **c.** correspondente a painéis azulejares da Catedral de Santo Domingo, na República Dominicana (foto: © LG).



**Fig. 61.** Fonte e respetivo tanque, localizados no Museu das Casas Reales ou Palácio dos Governantes, em Santo Domingo da República Dominicana (foto: © LG).



a



b



c



d



e

**Fig. 62.** Fonte ortogonal no jardim do Palácio dos Governantes/Museu das Casas Reales, ornamentado com ladrilhos ortogonais não vidrados e azulejos da tipologia designada de *loseta* ou *olambrilla*, **b.**, **c.**, **d.** e **e.** na técnica de aresta, com padrões frequentes em Espanha e Portugal (foto: © LG).



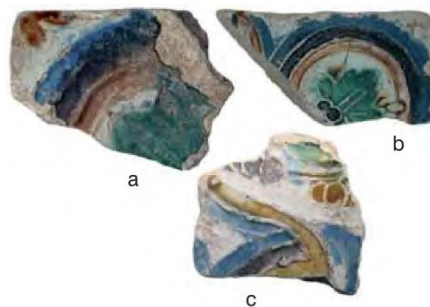
**Fig. 63.** Dois painéis compostos por 9 e 3 placas retangulares conhecidas por *placas de teto* na coleção do Museu das Casas Reales, em Santo Domingo da República Dominicana. São uma amostra representativa da utilização deste tipo de cerâmica aplicados em tetos de edifícios nessa área geográfica (foto: LG).



**Fig. 64.** Em Santo Domingo foi possível detetar azulejos de proveniência arqueológica em relatórios e exposições. Na Sala Arqueológica Elpidio Ortega, situada num edifício na zona histórica da cidade, expõe dois fragmentos de aresta e uma *Loseta* (0,7 x 0,7cm) na técnica de *corda seca*, nas cores verde, melado e branco, provenientes de local não identificado, nessa cidade (foto: © LG).



**Fig. 65.** Em edifícios coloniais do Novo Mundo foi comum a aplicação de azulejaria hispano-árabe em fachadas exteriores copiando os modelos andaluzes, tal se verifica na igreja do Convento de São Domingos, na cidade velha de Santo Domingo da República Dominicana (foto: © LG).



**Fig. 66.** Cuba é um país insular localizado no mar do Caribe, na América Central e nesta área geográfica foram detetados fragmentos de azulejos na técnica de aresta, na coleção do Gabinete de Arqueologia de Havana, na capital cubana: **a)** recolhido nos trabalhos arqueológicos no Palácio dos Capitães Gerais em Havana; **b)** provém do Convento de São Francisco de Assis (primeiro mosteiro da Ordem Franciscana, em Havana Velha; **c)** fragmento de proveniência desconhecida, recolhido em sítio incerto, na cidade de Havana (foto: Delgado e Herrero, 2007: 197).



**Fig. 67.** Este azulejo *por tabla* ou placa de teto, embora seja de proveniência desconhecida, também pertence à coleção do Gabinete de Arqueologia de Havana, em Cuba, e constitui uma amostra representativa da utilização desta tipologia decorativa nessa área geográfica (foto: *ibidem*).



**Fig. 68.** Pavimento revestido a azulejos desadornados monocromáticos (verde e melado) na Capela de São Sebastião, em La Gomera, Canárias (foto: © LG).



**Fig. 69.** Pequeno painel de fundo de um nicho ou armário de apoio ao batistério da Igreja da Nossa Senhora do Rosário, em Barlovento, Ilha de La Palma, Canárias, existindo também, no mesmo espaço, uma pia batismal sevilhana vidrada a verde (foto: © LG).



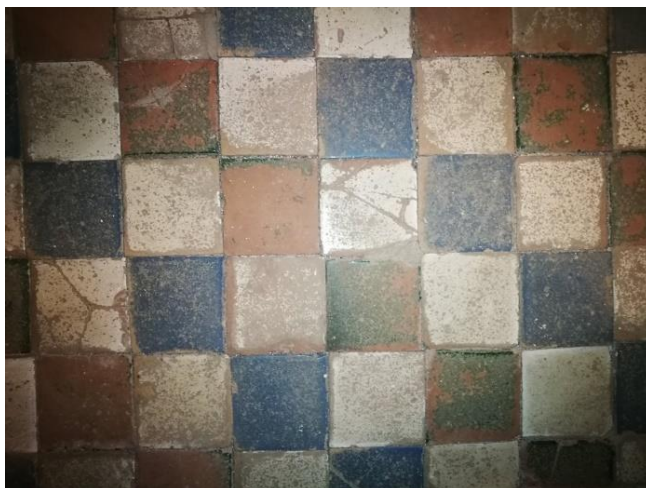
**Fig. 70.** Pannel de azulejos de aresta em formato de cruz dos evangelistas na Igreja da Nossa Senhora dos Remédios, Las Palmas, Canárias (foto: © LG).



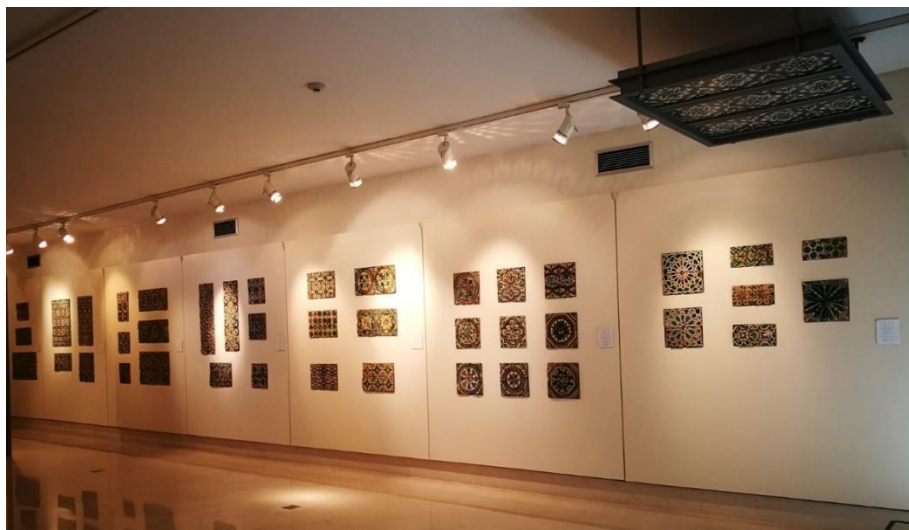
**Fig. 71.** Ruínas da antiga Igreja da Nossa Senhora da Conceição, na Cidade Velha de Santiago, no Arquipélago de Cabo Verde, onde observamos a presença de azulejos hispano-árabes<sup>153</sup>.

---

<sup>153</sup> Foto: “A publication of the Archaeological Institute of America”, Disponível em: <<http://archaeology.org/news/3860-151106-cabo-verde-church>> [consultado a 8 de Novembro de 2015].



**Fig. 72.** O pavimento na capela localizada na Quinta da Nossa Senhora do Faial, em Santa Maria Maior no Funchal, é composto por azulejos desadornados e monocromáticos (verde, azul, branco) do séc. XVI (foto: © LG).



**Fig. 73.** Exposição permanente dedicada aos azulejos hispano-árabes na Região Autónoma da Madeira, Museu Frederico de Freitas, no Funchal (foto: LG).



**Fig. 74.** Azulejos da técnica de aresta com reflexos dourados, cujo módulo é composto por quatro azulejos. Provavelmente eram do Convento da Nossa Senhora da Piedade de Santa Cruz e pertencem ao espólio da Casa-Museu Frederico de Freitas, no Funchal (foto: LG).



**Fig. 75.** Na sacristia da Igreja Matriz de Santa Cruz, conseguimos verificar a existência de 20 azulejos hispano-árabes do séc. XVI, correspondentes a dois módulos compostos por quatro azulejos que formam padrões de inspiração renascentista. O conjunto está cercado por um padrão do séc. XVII, e todos são provenientes do antigo Convento da Nossa Senhora da Piedade de Santa Cruz (foto: LG).



a



b

**Fig. 76.** Placas retangulares da tipologia de *placas de teto* cujo módulo são compostos por dois azulejos. Provavelmente fizeram parte da ornamentação do antigo Convento da Nossa Senhora da Piedade de Santa Cruz e pertencem ao espólio cerâmico exibido no Museu da Quinta das Cruzes, no Funchal (foto: LG).



**Fig. 77.** Pormenor do pavimento localizado numa arrecadação improvisada no interior da igreja matriz de Santa Cruz, na Ilha da Madeira (foto: LG).



**Fig. 78.** Fragmento de azulejo hispano-árabe de aresta recolhido numa obra de construção unifamiliar no Sítio do Povo, na Freguesia de Gaula, Município de Santa Cruz, Ilha da Madeira (foto: Élvio Sousa)



**Fig. 79.** Fragmento de azulejo hispano-árabe de aresta com motivo geométrico de laçarias de inspiração islâmica, recuperado durante os trabalhos de acompanhamento arqueológico na Santa Casa da Misericórdia de Santa Cruz (foto: ÉS).



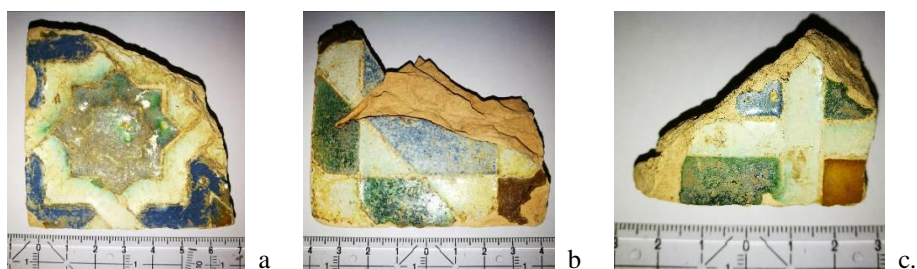
**Fig. 80.** Fragmentos de azulejo hispano-árabe com motivos vegetalistas, recuperados durante os trabalhos de acompanhamento arqueológico na Santa Casa da Misericórdia de Santa Cruz (foto: ÉS).



**Fig. 81.** Loseta pavimentar de aresta com 0,7 x 0,7 cm, proveniente da escavação arqueológica levada a cabo no Palácio dos Cônsules e que pode ser vista no Museu do Açúcar do Funchal (foto: ©LG).



**Fig. 82.** Dois exemplares representativos de losetas pavimentares na técnica de *corda seca*, provenientes dos trabalhos arqueológicos realizados no Solar de Dona Mécia e que podem ser vistos na exposição do Museu da Cidade do Açúcar, no Funchal (foto: ©LG).



**Fig. 83.** Três Losetas na técnica de aresta com motivo de laçaria geométrica, provenientes da escavação arqueológica no Solar de Dona Mécia e que estão expostas no Museu da Cidade do Açúcar, no Funchal (foto: ©LG).



**Fig. 84.** Losetas ou *Olambrillas* detetadas no claustro do Convento de Santa Clara de Carmona, na província de Sevilha, em Espanha e que são semelhantes às peças provenientes do Solar de Dona Mécia e que estão exibidas no Museu da Cidade do Açúcar, no Funchal (foto: © LG).



**Fig. 85.** Azulejos hispano-árabes com arestas bem definidas e motivos fitomórficos estilizados de inspiração renascentista, detetados durante uma pesquisa na Quinta de São João de Latrão, em Gaula (foto:LG)<sup>154</sup>.



**Fig. 86.** Fragmentos de azulejo hispano-árabes com arestas bem definidas, com padrão de laçaria e motivo fitomórfico estilizado de influência renascentista, detetados durante uma pesquisa no jardim da Quinta de São João de Latrão, Gaula (foto:LG)<sup>155</sup>.

<sup>154</sup> Para uma descrição mais pormenorizada destes azulejos vide: *Azulejos e cerâmicas hispano-árabes na Região Autónoma da Madeira a partir de investigações arqueológicas* (Gonçalves, 2017: 27 - 53.).

<sup>155</sup> *ibidem*.



**Fig. 87.** Dois azulejos hispano-árabe com motivos fitomórficos estilizados de inspiração renascentista, detetados durante uma pesquisa na Quinta de São João de Latrão, em Gaula (foto: LG)<sup>156</sup>.



**Fig. 88.** Pavimento do Coro alto do Convento de Santa Clara do Funchal, constituído na maioria por azulejos monocromáticos verdes, na técnica de aresta e alguns desadornados (foto: © LG).

---

<sup>156</sup> *ibidem*.



**Fig. 89.** Pormenor do pavimento do Coro alto do Convento de Santa Clara do Funchal com azulejos monocromáticos na técnica de aresta, com padrões de inspiração islâmica e gótica (foto: © LG).



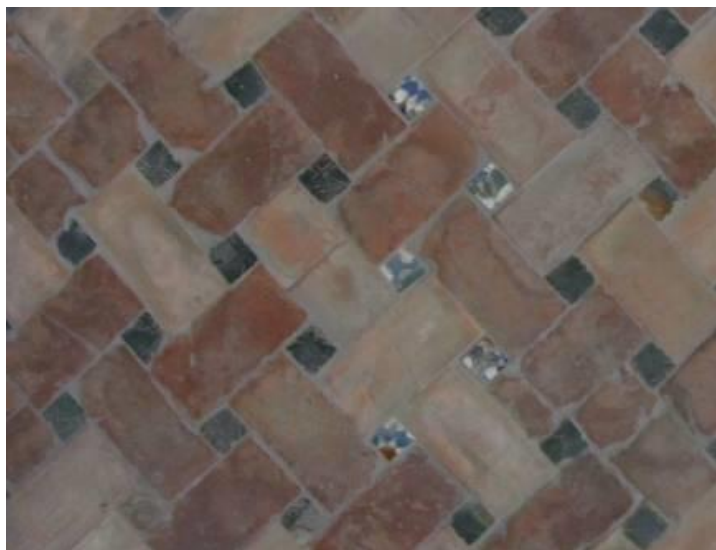
**Fig. 90.** Pavimento do Coro baixo do Convento de Santa Clara do Funchal constituído por azulejos monocromáticos verdes e policromos nas técnicas de aresta, embora também exista no conjunto alguns de *corda seca* (foto: © LG).



**Fig. 91.** Pormenor do pavimento do Coro baixo do Convento de Santa Clara do Funchal com azulejos monocromáticos verdes misturados com azulejos policromos. Nesta imagem, embora estes apresentem um desgaste acentuado de vidrado na face nobre, podemos observar no mesmo conjunto, azulejos de remate de silhar ou cercadura, exemplares na técnica de *aresta e corda seca* idêntico ao que figura na exposição do Museu Frederico de Freitas, com a mesma proveniência (foto: © LG).



**Fig. 92.** Dois azulejos da exposição permanente do Museu Frederico de Freitas no Funchal, provenientes do Convento de Santa Clara do Funchal, na técnica de *corda seca* (foto: LG).



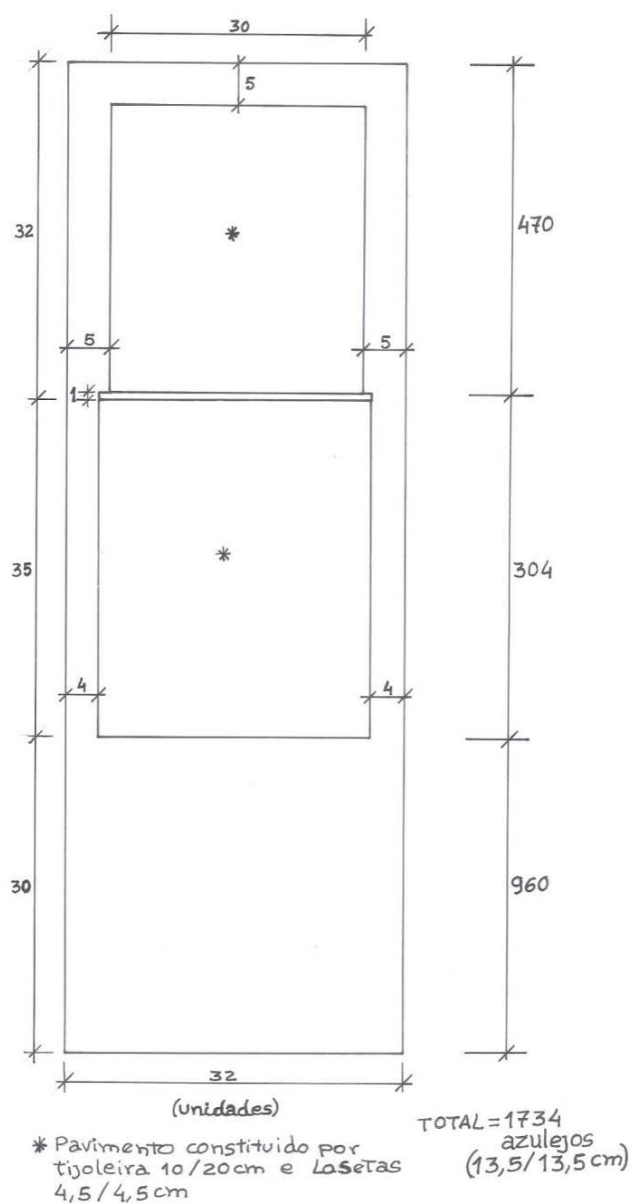
**Fig. 93.** Pormenor do pavimento do Coro baixo do Convento de Santa Clara do Funchal, correspondente à área constituída por tijoleira retangular não vidrada. Contém azulejos monocromáticos na cor verde e policromos. São peças cortadas em formato de *losetas* ou *olambrillas*. Deste modelo também encontramos paralelos no Convento de Santa Clara de Coimbra ou no Convento da Nossa Senhora da Conceição de Beja ou Convento de Santa Clara de Carmona, em Sevilha (foto: © LG).



**Fig. 94.** Fontanário localizado em Sintra cuja composição apresenta diversos azulejos policromos na técnica de aresta, entre os quais evidenciamos os vidrados a branco com um pequeno apontamento a azul (foto: © LG.)



**Fig. 95.** Placa retangular monocromática verde na técnica de dupla aresta, de proveniência desconhecida e que se acha exposta no recente Núcleo Museológico do Castelo de São Jorge, em Lisboa (foto: © LG).



**Fig. 96.** Representação esquemática do piso correspondente ao Coro baixo do Convento de Santa Clara do Funchal (levantamento: LG).



**Fig. 97.** Azulejo de *aresta* que figurou na exposição *Carranza* no Real Alcázar, idêntico aos exemplares observados no Convento da Cartuja em Sevilha e que se assemelha ao padrão monocromático desagrupado do pavimento dos Coros alto e baixo do Convento de Santa Clara do Funchal e que foi objeto de análise pelo desenho delineado no tardo (foto: Pleguezuelo 2011: 50).



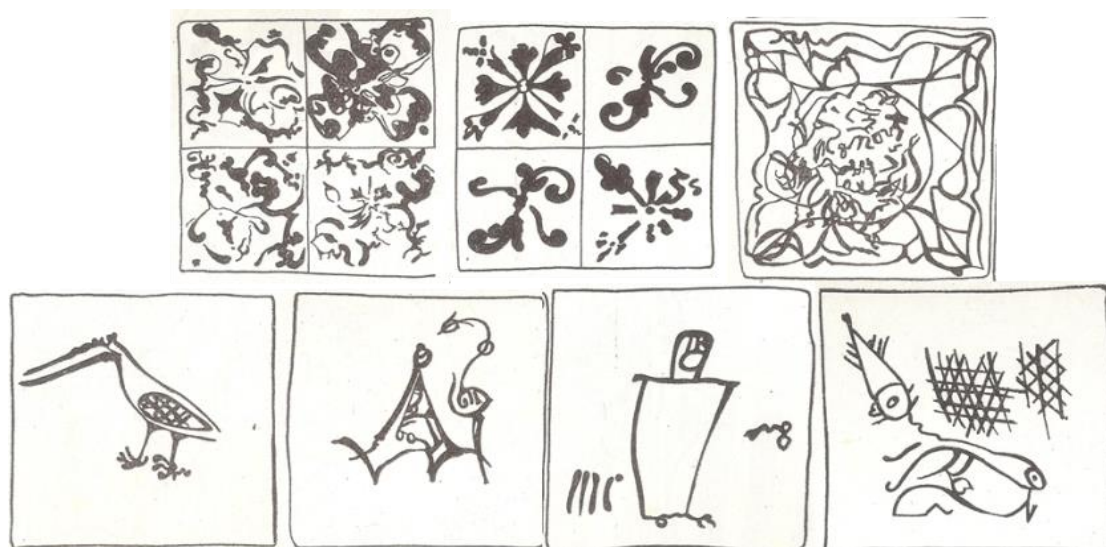
**Fig. 98.** Azulejo de *corda seca* com desenho delineado a óxido de manganês e que pertence ao Convento da Nossa Senhora da Conceição de Beja e tem a particularidade de apresentar um padrão semelhante aos azulejos monócromos do Convento de Santa Clara do Funchal (foto: Monteiro, 2015: 42).



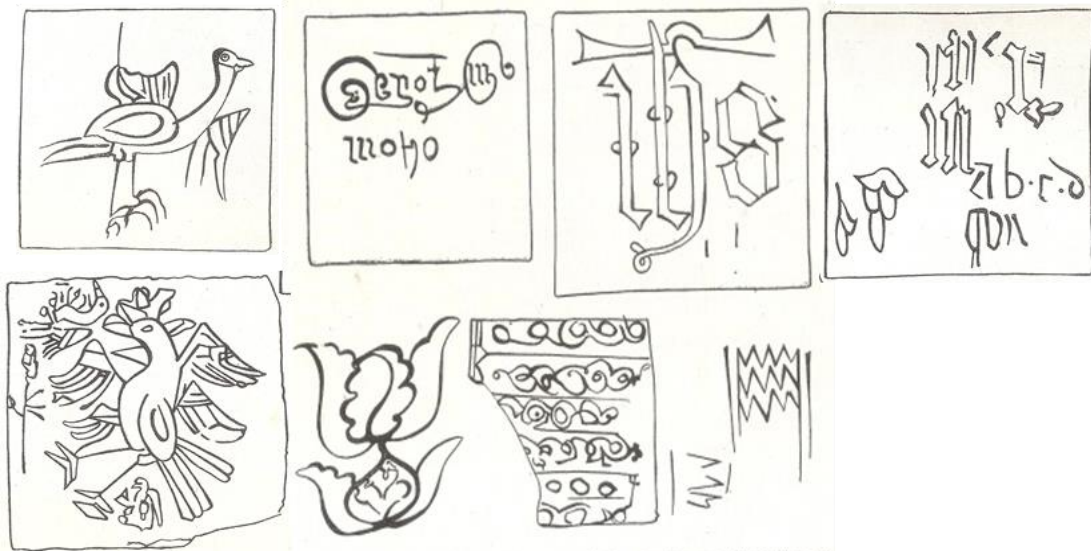
**Fig. 99.** Pormenor *in situ* do silhar ornamental do claustro do Convento da *Cartuja*, em Sevilha, no qual verificamos que o modelo de remate é semelhante ao exemplar monócromo verde do Convento de Santa Clara do Funchal (foto: © LG).



**Fig. 100.** Pote de farmácia decorado na técnica de *corda seca* delineada a negro com óxido de manganês, motivo de zigzague muito comum na cerâmica *mudéjar* sevilhana. Datado de 1500, foi produzido em Triana (Sevilha) e faz parte da exposição do Museu de Artes e Costumes Populares de Sevilha (foto: LG).



**Fig. 101.** Levantamento gráfico de tardo de azulejos hispano-árabes do Museu de Beja. Série correspondente aos azulejos com decoração geométrica. No tardo podemos verificar pinceladas com flores, linhas circulares e traços aleatórios. Os quatro exemplares inferiores representam um pelicano e três figuras humanas (o primeiro remete para a caligrafia árabe, o segundo parece ter um traje islâmico e o terceiro é descrito por Abel Viana como uma “*figura burlesca e talvez obscena*”) (imagem: Viana, 1950).

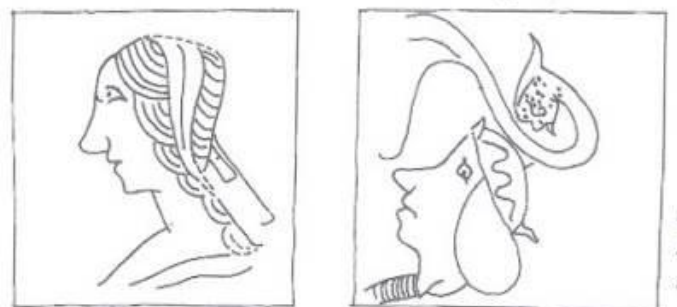


**Fig. 102.** Levantamento gráfico do tardoz de azulejos hispano-árabes do Museu de Beja correspondente ao conjunto que contém a decoração de inspiração de *brocado* na face nobre. Nos desenhos delineados nos tardoz, verifica-se uma ave de asas abertas, uma águia-coroadada e duas aguietas. Três apresentam caligrafia: no primeiro, pode ler-se *señor mio moro*, noutro, a caligrafia é gótica e representa a monograma *JHS* e o terceiro, trata-se de um esboço de letras e flores onde se observa, também, o ensaio das letras *a b c d*. As restantes figuras exibem o ensaio de pinceladas, flor ou tülipa que remete para a caligrafia árabe e outras linhas circulares, paralelas, retas e traços em ziguezague (imagem: Viana, 1950).

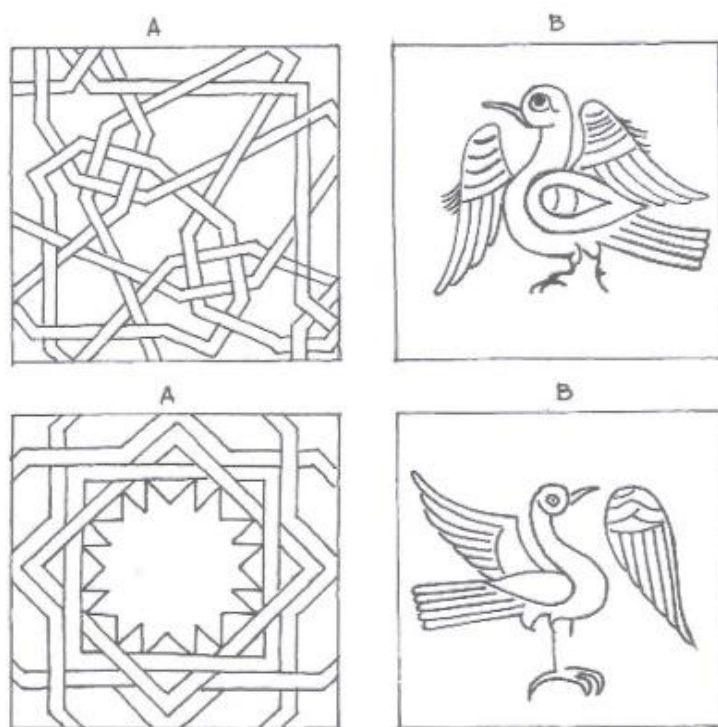


**Fig. 103.** Frente e verso de dois azulejos sevilhanos pertencentes ao espólio da exposição permanente do Museu Nacional do Azulejo de Lisboa, com a figura de leões (foto: LG).

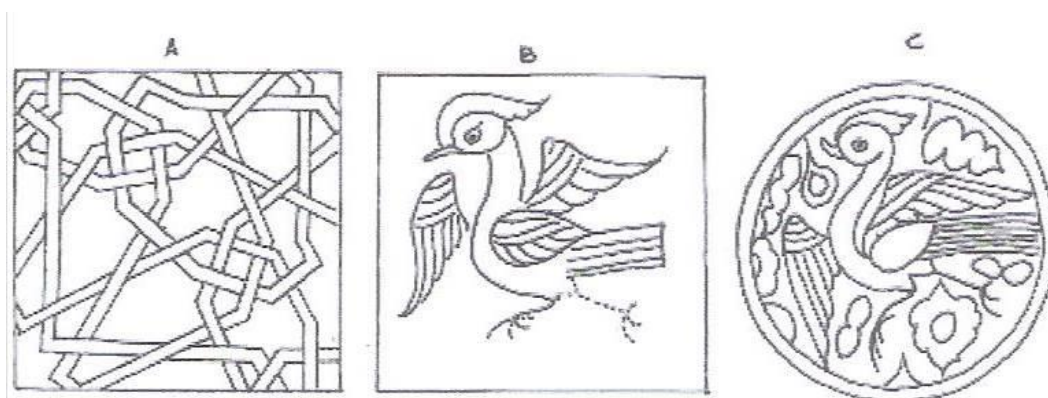
s



**Fig. 104.** As imagens correspondem ao registo de desenhos no tardoz de azulejos que foram recolhidos no claustro do Convento da *Cartuja de las Cuevas*, em Sevilha, durante o restauro do conjunto (imagem: Pleguezuelo, 1992: 22).



**Fig. 105.** As figuras **a.** correspondem às faces nobres de azulejos com padrão de laçaria e **b.** ao tardo do mesmo apresentando figuras de aves delineadas a óxido de manganês. Pertencem à exposição permanente do Museu Nacional do Azulejo de Lisboa (imagem: Pleguezuelo, 1992: 24).



**Fig. 106.** O azulejo pertence ao Museu Nacional do Azulejo de Lisboa. A figura **a.** corresponde à face nobre desse azulejo e **b.** ao tardo do mesmo. A imagem **c.** reproduz um desenho de prato em *corda seca* que coincide com o mesmo motivo delineado no tardo do esse azulejo. O prato pertence ao Museu de Cerâmica de Barcelona e idêntico a um prato detetado em Santo Domingo na República Dominicana (Deagan, 1987: 55) ou outro de igual tipologia conservada na coleção *Capucho*, no Estoril (imagem: Pleguezuelo, 1992: 25).



**Fig. 107.** Representação gráfica do desenho delineado no tardo do azulejo cujo padrão da face nobre é monocromático na cor verde e na técnica de aresta. O azulejo tem como proveniência o Convento de Santa Clara do Funchal (desenho: © LG).



**Fig. 108.** Reprodução de um papagaio que figura numa Iluminura datada de 1340 (imagem: YAPP, 1981:43).



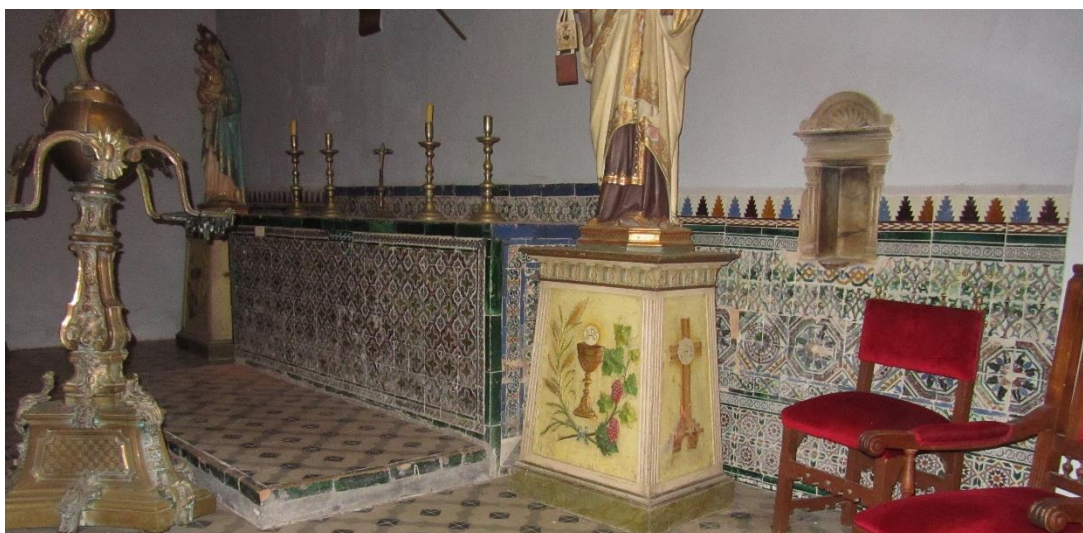
**Fig. 109.** Taça de vidro do séc. XIV, de fabrico Sírio, que se acha no Museu da Fundação Calouste Gulbenkian, em Lisboa que tem a representação de ave, sendo uma destas com analogia à figura desenhada no tardo do azulejo do Convento de Santa Clara do Funchal (foto: LG).



**Fig. 110.** Capela da Flagelação na *Casa Ducal de Medinaceli*, popularmente conhecida por *Casa de Pilatos*, em Sevilha. Os silhares e frontal de altar apresentam um revestimento azulejar com motivos de laçarias na *corda seca* e na aresta. No pavimento desse recinto, observamos placas cerâmicas quadradas e retangulares planas, monocromáticas a branco, verde, castanho e azul (foto: LG).



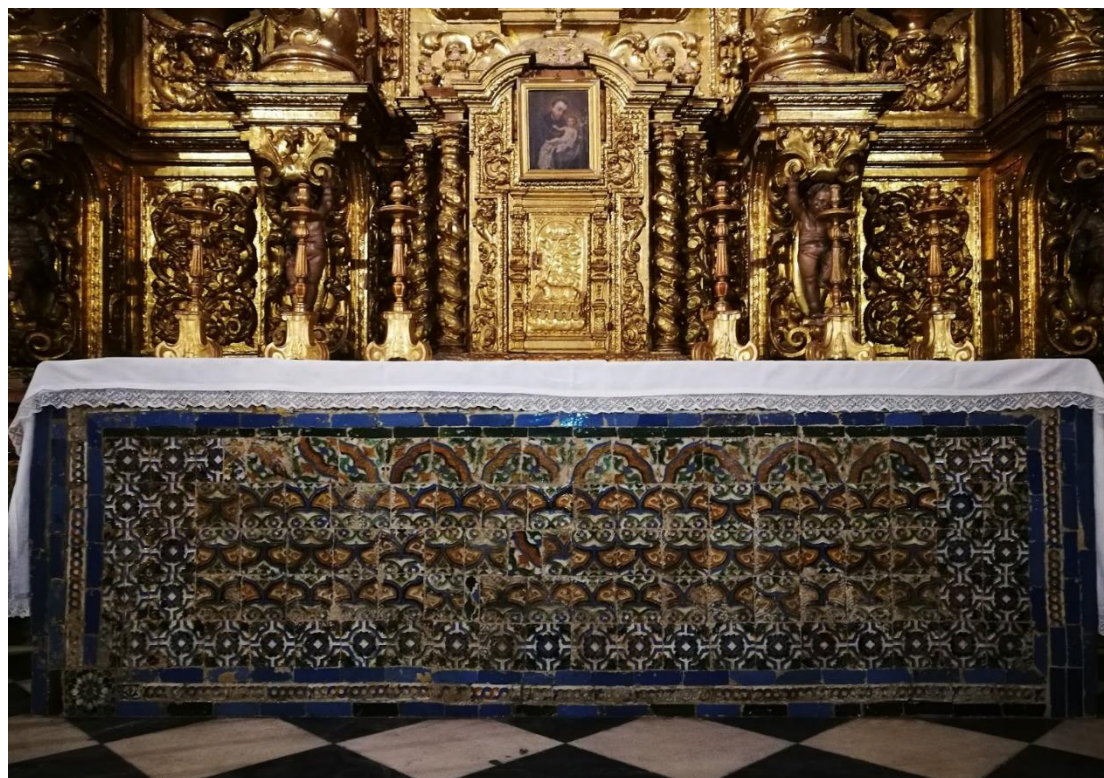
**Fig. 111.** Na Capela da Anunciação ou das Donzelas na Catedral de Sevilha, verificamos duas paredes laterais do altar-mor, com silhares revestidos a azulejos de aresta, contendo ainda na parte inferior, um frontal constituído por três panos centrais com escudos do fundador da capela (foto: LG).



**Fig. 112.** Silhar, pano frontal e laterais de altar forrados a azulejos. O conjunto é constituído por diversos padrões fitomórficos de tipologia renascentista, na técnica de aresta. Está posicionado na Capela da Nossa Senhora Imaculada Conceição na Catedral de Badajoz e na capela batismal da mesma igreja, existe outro frontal de altar forrado com padrão vegetalista (foto: © LG).



**Fig. 113.** O altar instalado no Coro alto do Convento de Santa Clara em Salamanca, apresenta o pano frontal e laterais decorados com azulejos hispano-árabes de aresta com motivos fitomórficos (foto: © LG).



**Fig. 114.** Altar mor da Igreja de Santa Maria da Assunção em Carmona, na província de Sevilha (foto: © LG).



**Fig. 115.** A igreja do Convento de Jesus edificada em Setúbal, é de estilo gótico e considerado um dos primeiros edifícios religiosos do estilo manuelino. Apresenta um frontal de altar com azulejos de aresta. Na Cripta, também verificamos o revestimento de azulejos hispano-árabes, com padrões geométricos, rematados por inscrição *Y e F*, gótica esgrafitada alusivos aos reis Católicos Isabel e Fernando. Os azulejos da fonte octogonal do centro do lavabo localizado no claustro, são datáveis do final do séc. XV, de fabrico valenciano ou outro centro levantino. (foto: © LG).



**Fig.116.** A Igreja de Santa Maria do Castelo, construída no interior da fortaleza de Abrantes, é de carácter paroquial, mas edificado em contexto essencialmente palaciano. Foi emgrandecido, no interior por um revestimento azulejar hispano-árabe de *corda seca* e aresta e um frontal de altar na técnica de *corda seca*, idênticos aos exemplares que se acham no silhar da Capela da Flagelação da Casa de Pilatos de Sevilha (foto: © LG).



**Fig. 117.** A Igreja Matriz da Nossa Senhora de Anunciação, acha-se encostada às muralhas e inserida no conjunto arquitetónico do Castelo de Viana do Alentejo. Trata-se de um edifício com características que denunciam o estilo mudéjar. No seu interior, subsiste, na Capela dos Reis, um frontal de altar forrado com azulejos de aresta sevilhanos do séc. XVI (foto: © LG).

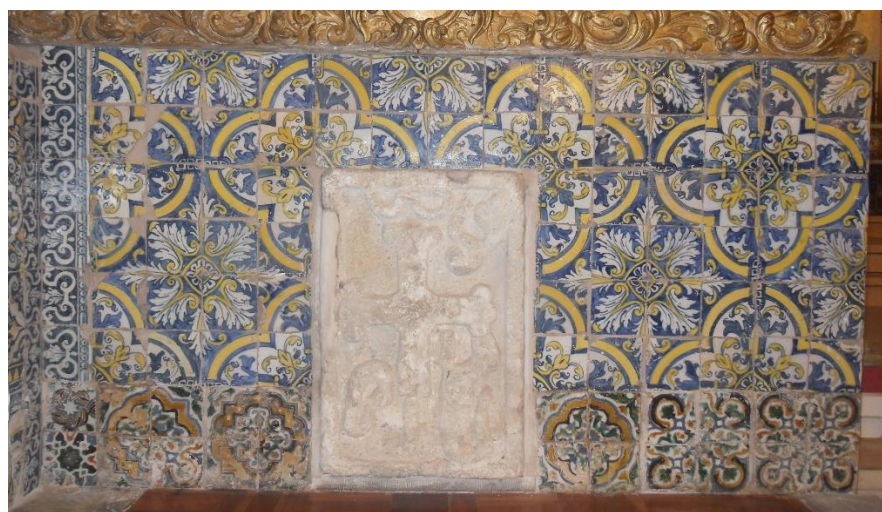


a



b

**Fig. 118.** No interior da Igreja Matriz de Santa Maria (Nossa Senhora da Assunção) em Óbidos existem dois frontais de altar revestidos a azulejo hispano-árabe: **a.** no altar-mor e **b.** altar na Capela de Santa Catarina (foto: © LG).



a

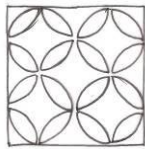


b

**Fig. 119.** Pano frontal de altar forrado com azulejos e pormenor da lateral do mesmo, localizado no interior da Igreja do Salvador, posicionada no centro histórico de Torres Novas. Pouco divulgado, este revestimento foi parcialmente preenchido com azulejos do séc. XVII, a azul e amarelo sobre fundo branco, provenientes da capela da Nossa Senhora de Montserrat da Meia-Via, contudo, na parte inferior, existe uma barra constituída por duas fileiras horizontais de azulejos de tipologia hispano-árabe de 6 padrões diversificados (foto: LG).



**Fig. 120.** Frontal de altar da Capela do Vale em Torres Novas (foto: © LG).



a



b

**Fig. 121.** Padrão muito usual nas decorações parietais sevilhanas (azulejaria, estuque, pintura mural entre outras aplicações) e é raro no nosso país, tendo sido detetado no frontal de altar da Ermida do Vale em Torres Novas; **b).** Pormenor de cantaria policromada do portal do Convento da Nossa Senhora de las Cuevas, em Sevilha (foto: © LG).



**Fig. 122.** Frontal de altar lateral direito da Ermida da Nossa Senhora do Vale, Torres Novas (foto: © LG).



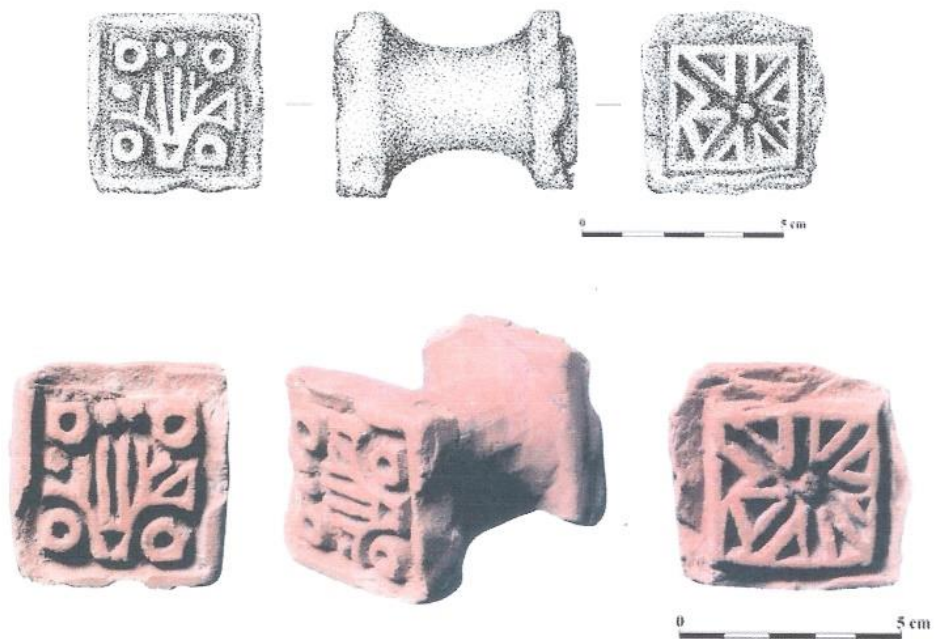
**Fig. 123.** Frontal de altar lateral esquerdo da Ermida da Nossa Senhora do Vale, em Torres Novas (foto: © LG)..



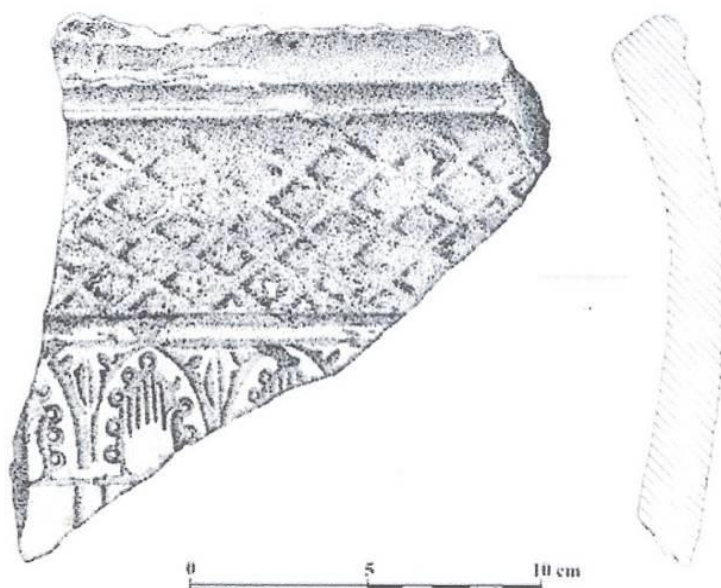
**Fig. 124.** A Igreja de Santo André ou Matriz de Ferreira de Aves, fica situada na freguesia de Ferreira de Aves, no concelho de Satão e é um edifício datado de séc. XII, de origem românica. No interior merece destaque a existência de azulejos hispano-árabes de aresta, observados por trás do painel de madeira policromada que os oculta (foto: © LG).



**Fig. 125.** Azulejos no silhar lateral do altar e frontal de altar da Igreja Santa Maria do Castelo em Génova (foto: LG).



**Fig. 126.** Carimbo de estampilhar em terracota cozida, proveniente de intervenções arqueológicas realizada em Algeciras, um importante centro produtor de cerâmicas do período islâmico (imagem: Silva, 2015: 350).



**Fig. 127.** Desenho de fragmento de talha estampilhada com decoração geométrica e motivo apotropaico da *mão de Fátima*, datada de meados do séc. XIII e proveniente da intervenção arqueológica realizada na cidade de Algerira, na província de Cádiz em Andaluzia, entre 1995 a 2008, sendo que os achados se encontram no museu dessa cidade (imagem: Silva, 2015: 353).



**Fig. 128.** Fragmento de talha com motivo da *mão de Fátima* estampilhada, proveniente do Castelo de Mértola, 2ª metade do séc. XII - 1ª metade do séc. XIII (imagem: “os signos do quotidiano, Campo Arqueológico de Mértola” AAVV, 2011: 30).



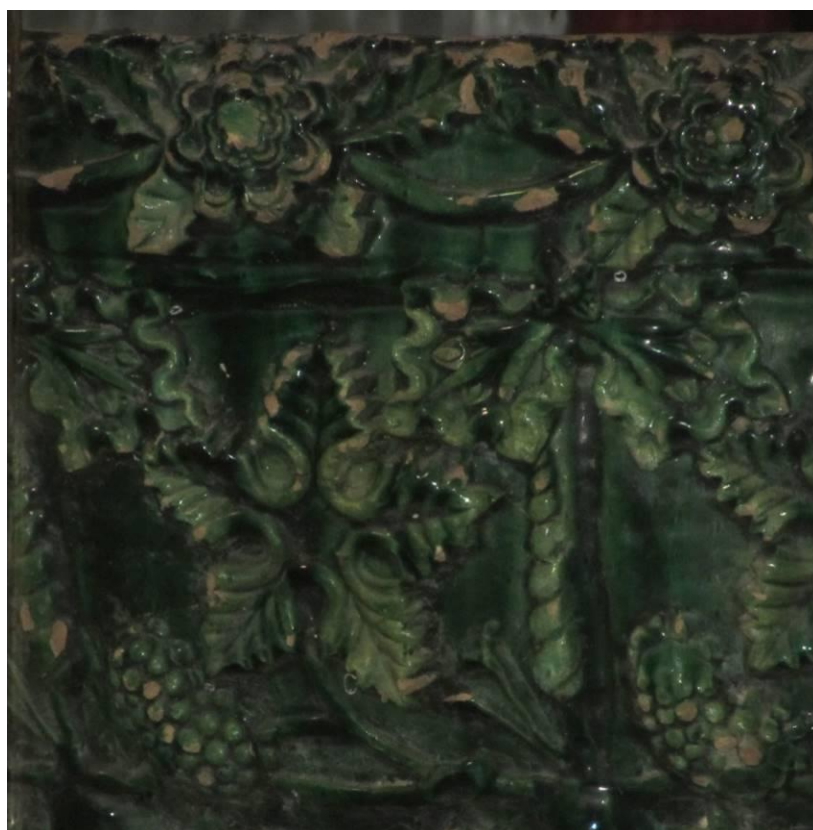
**Fig. 129.** Tigela e pormenor de grande carga simbólica: que representa duas pombas e, ao centro, um antebraço e mão direita com uma espécie de anel com policromia verde e delineado a manganês. Trata-se de uma peça da época Almóada (1195 a 1212), proveniente do Parque Arqueológico de Alarcos y Calatrava (imagem: *ibidem*: 28).



**Fig. 130.** Talhas e bocais de poço, datadas da época Almóada (1147-1248), Expostas no Museu Arqueológico de Sevilha (foto: © LG).



**Fig. 131.** Pia batismal da Igreja de São Pedro em Carmona, nos arredores de Sevilha (foto: LG).



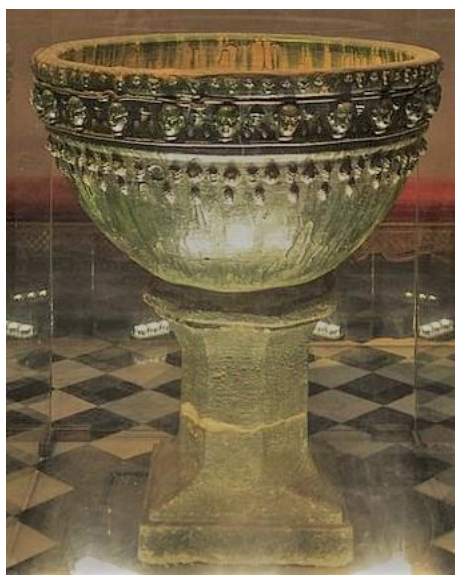
**Fig. 132.** Pormenor da pia batismal de Carmona onde se pode observar o padrão de videira e flores relevadas, padronagens idênticas aos azulejos do Palácio Nacional de Sintra (foto: LG).



**Fig. 133.** Azulejos sevillhanos relevados, feitos mediante o auxílio de um molde, com motivos de folhas de parras, videira (10,0 x 10,0 cm) e flores, e fazem parte da ornamentação do Palácio Nacional de Sintra (foto: ©LG).



**Fig. 134.** Cantaria relevada e policromada no interior da Catedral de Salamanca, com motivos vegetalistas representando folhas de videiras com semelhante modelo que figura na pia batismal de Carmona e nos azulejos de Sintra (foto: ©LG).



**Fig. 135.** Da Pia batismal da Igreja de Santiago de Gáldar, Gran Canaria, Canárias. Apenas se conserva a parte superior sendo que a base original foi substituída por um pedestal em cantaria<sup>157</sup>.



**Fig. 136.** Pia batismal da Ermida de São Miguel Arcaño em Valsequilo, Gran Canaria, Canárias. A decoração do pedestal é composta por ornamento em cordões helicoidais muito comuns na louça sevilhana (foto: © LG).

<sup>157</sup> (foto: Disponível em: <<http://www.grancanaria.com/blog/es/gran-canaria/article/2017/07/21/el-misterio-de-la-pila-verde-de-gran-canaria/>>).



**Fig. 137.** Peça localizada no Real Alcazár de Sevilha com uma ornamentação composta por cordões helicoidais idênticos à manilha tubular de escoamento de água do Convento da Piedade de Santa Cruz, Madeira. Também se observa a mesma ornamentação nos pedestais das pias da Ermida de São Miguel Arcanjo de Valsequilo, Gran Canaria e da Igreja Matriz da Nossa Senhora da Conceição de La Laguna, Tenerife (foto: LG).



**Fig. 138.** Imagem de um fragmento de manilha tubular ou gárgula de cerâmica vidrada a verde, com proveniência sevilhana do século XVI, destinado ao sistema de escoamento de águas e é uma peça proveniente do Convento da Nossa Senhora da Piedade de Santa Cruz, cuja decoração é composta por cordões helicoidais salientes, dispostos de forma organizada com intervalos de separação de 5 a 8,5 cm (foto: Élvio Sousa).



**Fig. 139.** Tubo de escoamento de água ou gárgula que se acha exposta no Museu Municipal de Loulé (foto: Rui Carita).



**Fig. 140.** Tubo de escoamento de água ou gárgula *in situ*, detetada no claustro do Convento de Santa Clara de Carmona, em Espanha. É uma peça da mesma tipologia do exemplar recolhido num contexto de obra na área urbana de Machico, Ilha da Madeira. (foto: © LG).



**Fig. 141.** Pia batismal da Igreja de São Pedro de Breña Alta, La Palma, Canárias (foto: © LG).



**Fig. 142.** Pia batismal da Igreja da Nossa Senhora de Montserrat em Los Sauces, La Palma, Canárias (foto: © LG).



**Fig.143.** Pia batismal da Igreja de São João Batista de Puntallana, La Palma, Canárias (foto: © LG).



**Fig. 144.** Pia batismal da Igreja da Nossa Senhora do Rosário em Barlovento, La Palma, Canárias. De notar nesse batistério existe um nicho envidraçado de apoio ornamentado com 10 azulejos hispano-árabes de padrão vegetalista (foto: © LG).



**Fig. 145.** Pia batismal da Igreja da Nossa Senhora da Luz em Garafia, La Palma, Canárias (foto: ©LG).



**Fig. 146.** Pia batismal Igreja Matriz da Nossa Senhora da Conceição em La Laguna, Tenerife, Canárias. A decoração do pedestal é composta por ornamento em cordões helicoidais muito comuns na louça sevilhana (foto: ©LG).



**Fig. 147.** Dois fragmentos de pia de água benta exibindo superfícies externas decoradas com motivos incisos e vidradas na cor verde, sendo internamente de tonalidade branca, uma característica das pias batismais Andaluzas (foto: ÉS).



**Fig. 148.** Pia batismal da Igreja Nossa Senhora da Luz da Ponta do Sol, Ilha da Madeira (foto: © LG).



a



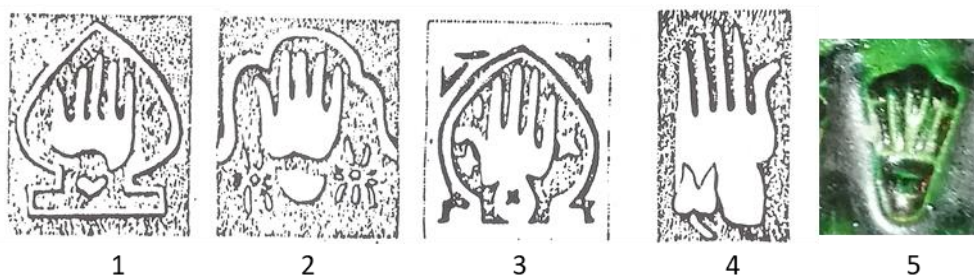
b



**Fig. 149** a. Pormenor da parte superior do bordo que mede 5 cm de espessura e cerca de 86 cm de diâmetro; b. Pedestal profusamente decorado com cordões e botões relevados e motivos estampilhados diversos; c. Pormenor decorativo com cordões, pinhas e botões relevados e motivos estampilhados diversos de inspiração islâmica, entre os quais, a *mão de Fátima* (foto: © LG).



**Fig. 150.** Pormenor do interior pia batismal Igreja paroquial da Nossa Senhora do Rosário de Camarenilla em Toledo, verificando-se o motivo apotropaico representando dois olhos e uma *mão de Fátima* (foto: Disponível em: <<http://foro.toleth.com/viewtopic.php?f=16&t=1168>>).



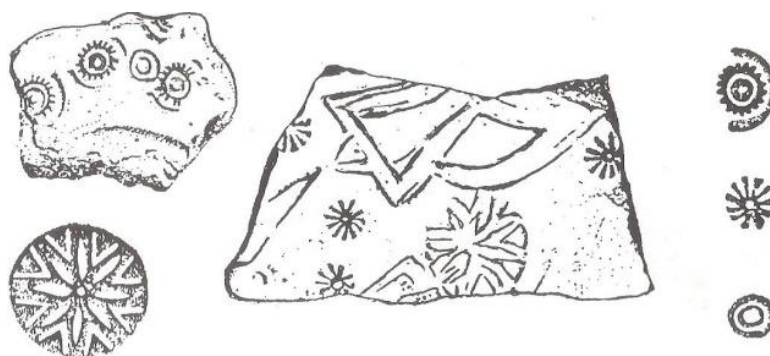
**Fig. 151.** *Mãos de Fátima* integradas em motivos arquitetónicos estampilhados em talhas, provenientes de Toledo e Sevilha: 1 e 2 Sevilha; 3 Toledo; 4 Poço-cisterna de Silves; 5 pia batismal Ponta do Sol (Gomes, 1988: 139 e Lizardo, 1989: 15; foto: LG).



**Fig. 152.** Talha estampilhada com motivos relevados de produção islâmica do séc. XII a XIV, Museu Arqueológico de Sevilha, com elementos decorativos idênticos aos que se acham na pia batismal da igreja da Ponta do Sol (foto: LG).



**Fig. 153.** a. Detalhe que evidencia a decoração da parte inferior da taça e do pedestal profusamente decorado; b. Pormenor onde se observa dois tipos de cordões: Com nós grossos medindo cerca de 4,5 x 2,0 cm e mais finos de 1,5 x 1,0 cm (foto: © LG).



**Fig. 154.** Reprodução gráfica de estampilhas encontradas em cerâmicas provenientes do poço-cisterna de Silves. Neste conjunto, observamos analogia aos elementos decorativos da Pia Batismal da igreja da Ponta do Sol da Ilha da Madeira (Gomes, 1988: 137 e Lizardo, 1989: 15).