



**GlazeArch2015**

International Conference

Glazed Ceramics in Architectural Heritage

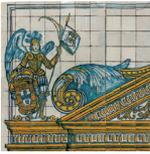
## **Azulejo e arquitectura no período barroco (1675-1750)**

**Rosário Salema de Carvalho**

*ARTIS – Instituto de História da Arte - Faculdade de Letras - Universidade de Lisboa,  
Lisboa, Portugal, [rscarvalho@letras.ulisboa.pt](mailto:rscarvalho@letras.ulisboa.pt)*

*SUMMARY: The present article discusses the articulation between tile decorations and the places wherein they are located, focusing on their level of integration during the Baroque period and trying to determine how such articulation took place. The article examines the decorative models and frames that promoted the interplay between azulejos and the surrounding architecture, but also the dialogue with other artistic forms, such as gilt woodwork. It ends with a documental analysis in search for indications as to how this concept of integration was understood and carried out, undoubtedly with the aid of tilers and other skilled craftsmen.*

*KEY-WORDS: Azulejo; architectonic integration; tile-layer; back marks*



## Azulejo e arquitectura no período barroco (1675-1750)

*SUMÁRIO: O presente artigo propõe uma reflexão sobre a ligação entre os revestimentos azulejares e os espaços em que estes se inscrevem, destacando o nível de integração dos mesmos no período barroco e procurando perceber como é que se processava essa articulação. Observa os modelos decorativos e os emolduramentos que promoviam esta articulação entre azulejo e arquitectura, mas também o diálogo com as outras artes, como a talha dourada. Termina analisando a documentação onde procura referências à forma como este conceito de integração era entendido e como se processava, na prática, esta articulação, com certeza resultante da intervenção de mestres de diferentes ofícios, entre os quais destacamos o de ladrilhador.*

*KEY-WORDS: Azulejo; integração arquitectónica; ladrilhador; marca de tardoz*

### INTRODUÇÃO

A articulação e o diálogo estabelecido entre azulejo e arquitectura constituem alguns dos aspectos que mais distinguem a azulejaria produzida e/ou aplicada em Portugal, desde as suas primeiras manifestações até à actualidade. Como afirmava Santos Simões “o que, porém, caracteriza o azulejo português e o diferencia notavelmente dos congéneres originais é a sua intenção decorativa, o uso quase ilimitado que dele se fez, integrando-o na própria arquitectura como se dela fizesse parte” [1].

O referente arquitectónico que se percebe desde logo na Sé Velha de Coimbra (Fig. 1), com as suas composições de arcos e portas em azulejos hispano-mouriscos de padrões geométricos, parece estabelecer um entendimento na aplicação dos revestimentos azulejares que se mantém nas centúrias seguintes, ainda que sujeito às características e gosto de cada período [2]. Os padrões, sejam eles seiscentistas (Fig. 2), pombalinos ou já dos séculos XIX e XX, organizam-se na superfície murária em função dos elementos arquitectónicos que aí se encontram, através de barras, cercaduras e frisos que, ao integrarem esses mesmos elementos, acabam por definir um esquema de emolduramento unificador e global. Situação semelhante acontece nos revestimentos de cariz ornamental ou figurativo, cujas narrativas beneficiam, principalmente a partir do século XVIII, de emolduramentos simulando estruturas arquitectónicas e escultóricas, em diálogo com as arquitecturas reais (e com a talha dourada) ou recriando-as através do recurso a soluções de *trompe l'oeil* e de perspectiva (Fig. 3). Já no século XX, primeiro com a síntese das artes e o relevo conferido aos arquitectos na articulação do azulejo com a arquitectura [3], e a partir dos anos de 1970 com a arte pública e o conceito de construção do lugar, esta ideia de articulação e diálogo foi não apenas amplificada, mas principalmente consciencializada.

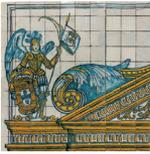


Fig. 1 – Sé Velha de Coimbra [fotografia: Francisco Queiroz/IPC]



Fig. 2 – Santarém, Igreja de Marvila [fotografia: Francisco Queiroz/IPC]

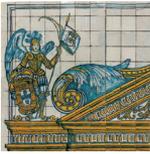


Fig. 3 - Lisboa, actual Hospital de São José [fotografia: Inês Aguiar/Az *Infinitum*]

O presente artigo pretende reflectir sobre estas questões, centrando-se num período específico da história da azulejaria portuguesa - o Barroco (1675-1750). A falta de documentação sobre a forma como este processo de articulação e diálogo era entendido, à época, obriga-nos a olhar para as obras e para os testemunhos arquivísticos subsistentes, com o objectivo de procurar definir um *modus operandi* (desde a encomenda de um revestimento até à sua aplicação final) no contexto do qual seja perceptível esta ideia-chave, que perpassa cinco séculos de história.

## O AZULEJO NO PERÍODO BARROCO

A partir a década de 1670 o azulejo conheceu duas alterações de grande significado. Por um lado, a emergente pintura em tons de azul e branco, cujo referente pode ser justificado no gosto pela porcelana chinesa, na influência da produção azulejar holandesa [4, 5, 6, 7], em questões técnicas [8] ou ainda na gravura [9], acabou por dominar a paleta cromática até

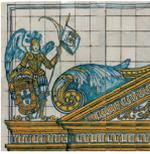


meados da centúria seguinte, substituindo assim a policromia intensa verificada no terceiro quartel do século XVII. Por outro lado, o azulejo abandona, progressivamente, as composições de padrão, cujos desenhos executados em série podiam ser reproduzidos até ao infinito, a favor de composições figurativas organizadas em narrativas mais ou menos complexas.

Numa periodização apenas estanque do ponto de vista da arrumação historiográfica, mas fluida em termos de coexistência de tendências e artistas, sucedem-se o designado *Período de Transição* (1675-1700), o *Ciclo dos Mestres* (1700-1725), e a *Grande Produção Joanina* (1725-1750). Alguns pintores do *Ciclo dos Mestres* iniciaram a sua produção azulejar ainda no contexto do *Período de Transição* e muitos dos pintores deste período foram fundamentais na preparação dos Mestres que, por sua vez, tiveram como aprendizes a geração seguinte da *Grande Produção*. Em todo o caso, importa destacar que, no *Ciclo dos Mestres*, a pintura em azulejo atingiu um nível de qualidade e erudição ímpar, certamente devido à formação dos artistas que eram simultaneamente pintores a óleo e de tectos, ao mesmo tempo que ganhava contornos de uma pintura cerâmica, distintiva em relação a outras modalidades praticadas pelos mesmos mestres. Ou seja, se os pintores desta época, em que ressaltam os nomes de António de Oliveira Bernardes, António Pereira, Manuel dos Santos e Mestre P.M.P., podiam ter beneficiado de uma descompartmentação artística que se percebe ter sido característica do designado barroco pedrino [10], também souberam perceber o que podia ser distintivo na pintura cerâmica. Deste modo, exploraram as características únicas de um suporte como o azulejo, onde a pintura deve ser executada *a la prima*, aproveitando as potencialidades da mancha e das transparências, ao mesmo tempo que tiravam partido da superfície vítrea e da capacidade reflectora do material, ou ainda da quadrícula que lhe é inerente.

Os pintores souberam transformar em oportunidade um conjunto de aspectos que poderiam ser considerados redutores, renovando a azulejaria e concebendo vastos interiores azulejados de elevada qualidade pictórica mas, sobretudo, dotando-os de uma monumentalidade também resultante do nível de integração arquitectónica alcançado [11]. Observando os revestimentos deste período, maioritariamente aplicados no interior de espaços religiosos mas também em palácios e quintas de recreio, destacam-se três tipologias de revestimento que correspondem a igual número de sistemas decorativos. Assim, os conjuntos azulejares podiam revestir integralmente as paredes (e por vezes também os tectos) ou restringir-se a uma aplicação em silhar, que se articulava com outras manifestações artísticas, caso da talha dourada ou da pintura de cavalete, por exemplo. Os silhares superiormente recortados, que contrastam com as paredes brancas, são mais característicos da *Grande Produção Joanina*.

No contexto destes sistemas decorativos, os emolduramentos desempenhavam um papel fundamental ao organizarem os azulejos no espaço, num diálogo cada vez mais intenso com a arquitectura que lhes servia de suporte e com as outras artes, entre as quais se destaca a talha dourada [12]. Na verdade, se numa primeira fase estes emolduramentos eram ainda rectilíneos, dividindo-se em barras e cercaduras que funcionavam como as suas congéneres na azulejaria de padrão, rapidamente começaram a dinamizar os motivos, surgindo simulações escultóricas e arquitectónicas, sobrepostas aos bordos, com o objectivo de acentuar a ideia de tridimensionalidade, ou eliminando mesmo estes bordos mais rígidos. Os enrolamentos acânticos mantiveram-se, na tradição dos brutescos, mas ganhando outra volumetria e, principalmente, sendo cada vez mais adaptados ao espaço. Ou seja, se nas barras, cercaduras e frisos seiscentistas os azulejos eram pintados individualmente de acordo com um desenho previamente definido, no período barroco este modelo de produção tende a



desaparecer a favor de emolduramentos executados como um todo, mesmo quando se tratava de barras com motivos de repetição. A própria composição de esculturas arquitectónicas implicava a existência de barras verticais esquerdas e direitas, facto que traduzia não só uma maior adaptação ao espaço mas também uma maior complexificação na produção e na concepção do conjunto azulejar [13] (Fig. 4).

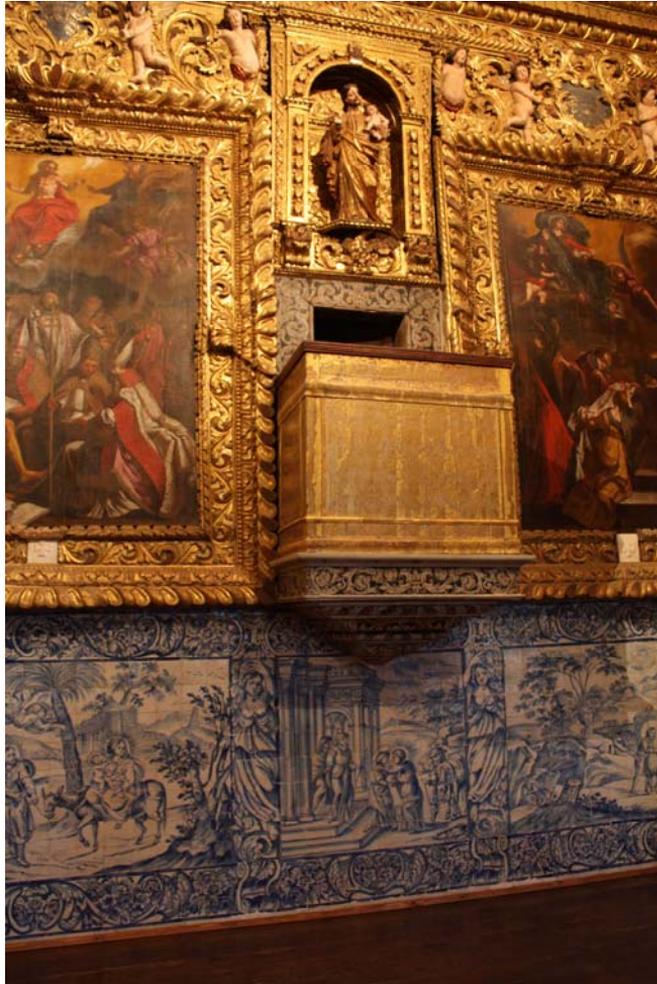
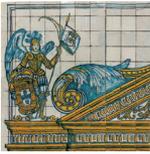


Fig. 4 - Beja, Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, Gabriel del Barco, 1698 [fotografia: Rosário Salema de Carvalho]

À medida que se avança no tempo emerge um outro modelo de emoldramento, o da simulação arquitectónica integral, que perdurará na *Grande Produção Joanina*. Nestes casos, assiste-se a uma concepção global dos panos murários, organizados numa estrutura arquitectónica fingida que integra os elementos reais, valorizados através de frontões e outros motivos pintados, que enaltecem vãos simples e sem qualquer ornamentação (Fig. 5).



Na verdade, “nos casos mais originais, o azulejo deixou de imitar elementos específicos da arquitectura para se substituir aos mesmos e à própria arquitectura, com uma criatividade e uma ousadia que ultrapassam largamente o papel da restante azulejaria europeia do período” [14].



Fig. 5 – Redondo, Igreja do antigo Convento dos Eremitas da Serra d’Ossa, 1714 [fotografia: Rosário Salema de Carvalho]

## QUEM ESTABELECE A RELAÇÃO AZULEJO E ARQUITECTURA

Entendendo a encomenda como o primeiro passo na produção de um revestimento azulejar, e a sua aplicação no espaço para onde foi pensado como a última etapa de um processo relativamente complexo, e determinado pelas características da obra em causa, é fácil perceber que este intervalo encerra uma série de fases que importa esclarecer, e entre as quais se definem vários momentos relevantes para o sucesso da integração do revestimento na arquitectura.

Muito embora a pintura seja o factor mais visível e de maior impacto, não cabia ao pintor o controlo da obra mas sim a uma figura que, durante algum tempo, foi confundida com este, o ladrilhador ou azulejador [15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22]. Eram estes oficiais mecânicos, organizados em regimento próprio, pelo menos a partir do século XVII, que a documentação indica como os responsáveis pelas obras de azulejo [23]. Os ladrilhadores que tomavam a obra do azulejo, assinando o contrato com o encomendador (ainda que se conheçam excepções, em particular os “papéis” escritos pelos pintores em que se ajustavam directamente com os proprietários da obra, e ainda um “papel” assinado por um ladrilhador



[24]), contactando o oleiro para o fornecimento dos azulejos e escolhendo o pintor ou officina.

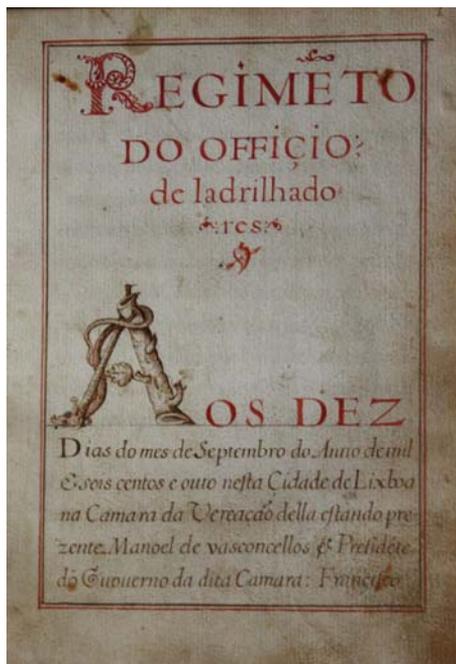


Fig. 6 – Regimento do Officio de Ladrilhadores, 1698 (Col. Particular) [fotografia: Rosário Salema de Carvalho]

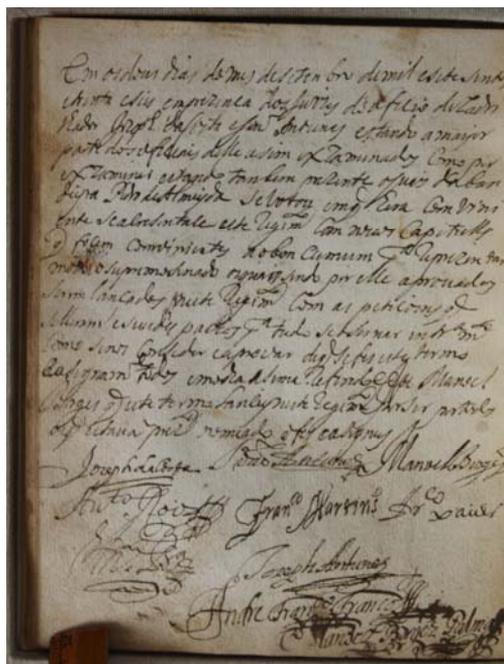


Fig. 7 – Petição para acrescentar o regimento com novos capítulos, 1736 (Col. Particular) [fotografia: Rosário Salema de Carvalho]

Era sua tarefa se não o levantamento do espaço, pelo menos a medição das plantas ou alçados e a sua transposição para um esquema reticulado que permitisse distribuir os azulejos na superfície a revestir, contando os mesmos para encomendar à olaria, e certamente, para dar ao pintor um desenho/esquema à escala. Estas tarefas são mencionadas nos regimentos de ladrilhadores conhecidos e, nos casos em que se sabe terem sido estes levantamentos efectuados por outros profissionais, os resultados nem sempre são os desejados [25], o que é bem revelador da importância desta tarefa na eficácia do processo e no resultado final da obra, em particular, na articulação entre azulejo e arquitectura.

Note-se que muitos contratos aludem a “riscos” ou plantas anexos mas dos quais, infelizmente, não se conhece qualquer outro testemunho, permanecendo por esclarecer se eram apenas desenhos sumários ou um esquema mais rigoroso, uma espécie de projecto [26].

A documentação revela, ainda, que os ladrilhadores transportavam os azulejos da olaria para a oficina do pintor, encarregando-se do procedimento inverso, após a pintura, para a segunda cozedura (vitrificação). Muito embora se conheçam registos de pagamentos para estes transportes, sabe-se pouco sobre os locais de pintura dos azulejos, pelo que esta questão permanece em discussão [27]. Por fim, eram os ladrilhadores que, juntamente com



os seus oficiais, aplicavam os azulejos no espaço. Para tal, deslocavam-se aos locais, onde os azulejos chegavam pelas mais diversas vias, depois de devidamente encaixotados e cortados, se fosse o caso.

Caberia então ao ladrilhador a organização do revestimento na superfície e, conseqüentemente, a sua articulação com a arquitectura, num saber empírico passado de mestre para aprendiz? Os diversos regimentos do ofício de ladrilhador conhecidos são bastante elucidativos no que diz respeito às suas obrigações, deveres, às tarefas a desempenhar, ao exame a que se deveriam sujeitar para poderem ser reconhecidos como mestres, etc. [28]. No que se refere aos saberes necessários ao ofício, os capítulos 2º e 3º do acrescento efectuado em 1736 ao regimento anterior de 1608 [29] (Fig. 6 e 7) parecem claros no que diz respeito à necessidade do ladrilhador saber fazer medições e transpô-las para um esquema reticulado capaz de orientar todo o processo, quer este decorresse em contextos arquitectónicos diversos quer o azulejo fosse suporte de diferentes tipos de pintura:

## “Capítulo 2º

Saberá também tirar as medidas a qualquer planta que Se oferecer e tuer petipé de palmos reduzindo a azulejos quadriculados, de forma que Se possa executar a obra sem haver erro de mais nem de menos, ainda que a planta tenha voltas formas ou perdiuas; para o que os examinadores lhe entregarão qualquer planta verdadeira em petipé de palmos para ver se por repartissam de compasso, a reduz a forma que he conveniente para a obra ficar Como manda a arte.

## Capítulo 3º

Saberá tomar as medidas, a qualquer escada de Lanços que tenha taboleiros ou Corrimãos assim para brutesco Como para ordinário, tirando-lhe a suta que he necessária para Se poder pintar Com perfeçam, Com os Cortes percizos assim para ordinário, Como para brutesco, o que faram por Linhas e traços na forma que Se pratica.

## Capítulo 4º

Saberá bem armar e repartir qualquer obra, o Lauer ou seja de jarras, ou de outra qualquer pintura e saberá bem passar OLiueis e Cinteis, repartir formas para ellas dar correntezas passar traineis de forma que na obra Se não Conheça defeito, ou imperfeição alguma”

Um outro aspecto determinante para uma aplicação correcta e eficaz dos azulejos *in situ* são as marcas de taroz, um código alfanumérico associado a um símbolo, pintadas na face posterior e não vitrificadas dos azulejos, que indica a sua posição relativa no espaço. Assim, as letras correspondem às fiadas verticais, os números à sequência horizontal e o código indica que aqueles azulejos pertencem todos ao mesmo conjunto, que podia ser uma parede, uma secção ou um espaço (Fig. 8).



Fig. 8 – Azulejo (tardoz): a2, código +. Museu Nacional do Azulejo, inv. 5591 [fotografia: Rosário Salema de Carvalho].

Fig. 9 – Azulejo (tardoz), Museu Nacional do Azulejo (MNAz 7031 Az), Direção-Geral do Património Cultural / Divisão de Documentação, Comunicação e Informática, Fotógrafo: Luísa Oliveira, 2014

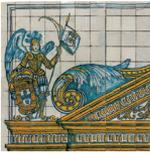
Os azulejos deveriam ser marcados numa fase inicial do processo e, seguramente, dispostos para pintura já segundo uma ordem coincidente com o tardoz. Esta marcação era uma tarefa que cabia ao ladrilhador, e que fica bem expressa a partir do acrescento de 1736 (capítulo 1) [29], reforçado ainda no regimento de 1768 (n.º 2 do capítulo 2º) [30]:

#### “Capítulo 1º

“Como já se não uzam a mayor parte das obras porque athe agora se examinavam os officiaes do officio de Ladrilhador, o que daqui em diante, se quizer examinar do dito officio saberá bem armar qualquer painel de azulejo de brutesco assim em bordadura Como para outro qualquer Lugar de qualquer grandeza que Seja acertando-lhe os números, marcas e pinturas, Com muita perfeição e toda a segurança”.

Não deixa de ser interessante notar que no primeiro regimento, de 1608, não surge referência a estas marcações. A razão desta omissão residirá, muito possivelmente, no facto do século XVII ser maioritariamente caracterizado pela azulejaria de padrão, que raramente aparece marcada. Ou seja, a marcação dos tardozes poderá ter resultado de uma necessidade prática, que rentabilizasse o trabalho em obra quando os revestimentos se tornaram mais complexos do ponto de vista da composição.

A recuperação destes números, marcas e pinturas, muitas vezes só possível em contexto de museu [31]. Mas são estas pinturas, verdadeiros documentos, que permitem compreender um pouco melhor o que foi um universo organizado, que se regia por regras bem definidas, ainda que se registem várias excepções às mesmas. Assim, e como referimos, as fiadas horizontais devem ser marcadas com números sequenciais e as fiadas verticais por letras, estruturando-se da esquerda para a direita e de cima para baixo. Todavia, houve quem, por



vezes, invertesse a lógica, numerando os azulejos da direita para a esquerda e de cima para baixo. Cada secção, correspondente a uma parede ou a uma parte da mesma, era ainda identificada por uma marca num dos cantos, geralmente o superior direito. Estas marcas podiam ser números, símbolos, traços, cruces, etc., sendo imensa a variedade encontrada. Todavia, há azulejos marcados em cantos distintos, a par de outros sem qualquer código. No que diz respeito à caligrafia observa-se, de uma forma geral, a tendência para a rapidez na execução deste género de marcação, visível na continuidade de letras e números que, por vezes, tornam muito difícil a leitura. Mas outros exemplos há em que o desenho é muito cuidado. Também se registam exemplos reveladores dos erros e enganos cometidos pelos ladrilhadores, e que depois os próprios corrigiam.

Entendendo estes registos como documentos recuperados não podíamos deixar de mencionar os exemplos que têm vindo a ser divulgados em teses de mestrado realizadas no Museu Nacional do Azulejo, e que mostram como o tardez podia ser usado como um local de apontamentos, para fazer desenhos, contas (Fig. 9) ou para escrever notas relativas à produção [32].

## SÍNTESE FINAL

O sentido de integração do azulejo no espaço para o qual foi pensado tem sido destacado pela generalidade dos autores que se dedica ao estudo da azulejaria portuguesa, nos seus diferentes períodos históricos. Neste artigo, procurámos sintetizar esta perspectiva, centrando a nossa atenção no tempo barroco, no contexto do qual os emolduramentos desempenharam um papel fundamental no diálogo entre revestimento, arquitectura e outras artes. O estado actual do conhecimento não permite, todavia, avançar muito mais no que diz respeito à concepção dos mesmos, quer no âmbito da produção específica dos revestimentos azulejares, quer no âmbito do conceito de totalidade artística que caracteriza as obras desta época.

A análise da documentação e, em particular, dos registos de ladrilhadores, esclarece, todavia, algumas das tarefas dos ladrilhadores, cuja importância neste processo de trabalho se torna cada vez mais evidente. O estudo das marcas de tardez, que começa agora a ser considerado, pode ser uma via importante no desenvolvimento destas questões. Na verdade, quando Manuel Cargaleiro pintou, em 1985, o painel intitulado “composição de tardez” (MNAz inv. 246 – Fig. 10), tornou visível o código alfanumérico com que os ladrilhadores marcavam os azulejos de forma a facilitar a sua aplicação. Deste modo, e ao tornar visível o que habitualmente está oculto, o artista prestou homenagem ao trabalho de inúmeros artífices, responsáveis pela aplicação de milhares de revestimentos. Cabe agora aos investigadores tornarem visível esta documentação.

Todavia, as perguntas que permanecem sem resposta mantêm-se e só reunindo as informações das mais diversas áreas do saber, é possível ir desbravando esta rede de trabalho que envolvia encomendadores, ladrilhadores, oleiros e pintores, e esclarecer os seus modos de actuação e articulação. Sem esquecer, naturalmente, outros intervenientes, caso dos arquitectos [33, 34] ou mesmo dos entalhadores, e locais de produção distintos, como Lisboa e Coimbra [35].

Saber quem era o responsável pela concepção do azulejo no espaço é, quanto a nós, cada vez mais uma questão de trabalho conjunto, não apenas pelo grau de colectivismo que deverá ter caracterizado a produção azulejar barroca em Lisboa, aí radicando certamente



parte da sua essência, mas também por parte dos investigadores que se preocupam com estas matérias e que pautam o seu trabalho por uma salutar colaboração em prol do conhecimento.

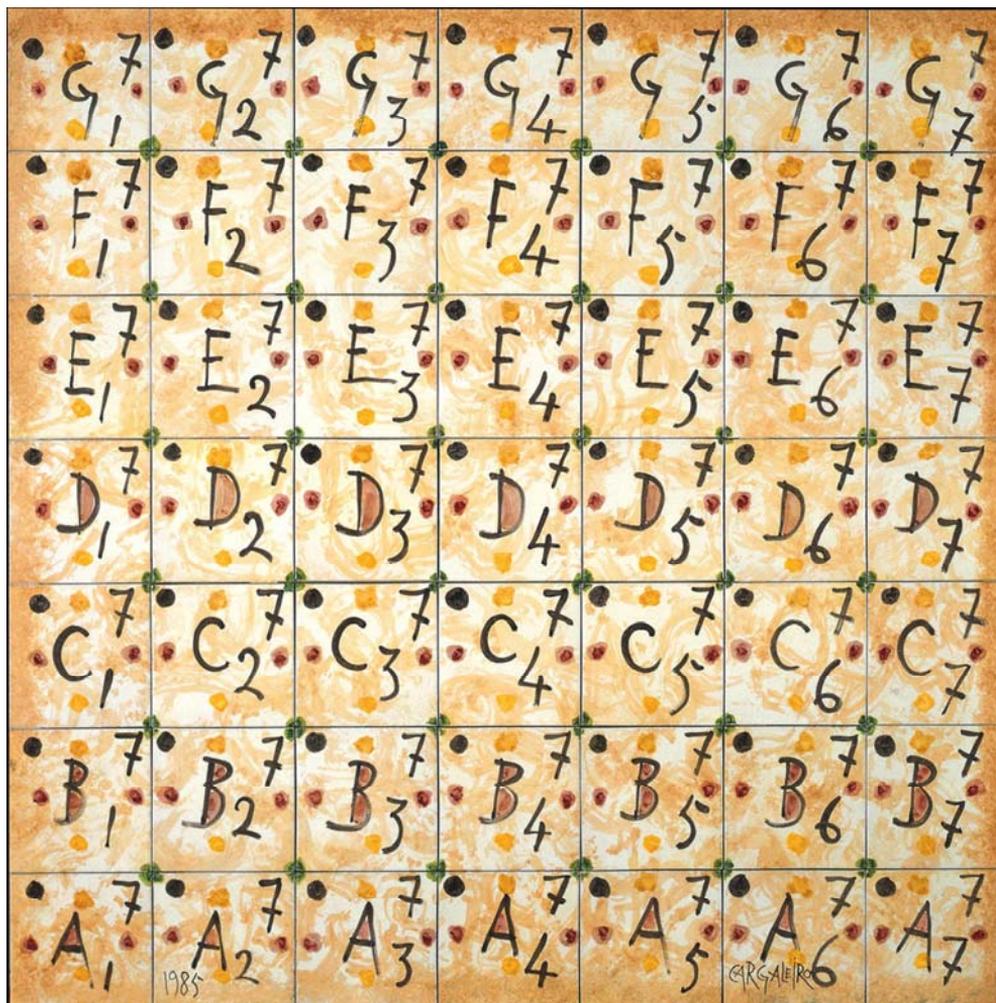
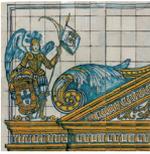


Fig. 10 - Manuel Cargaleiro/ Fábrica Cerâmica Viúva Lamego, Lisboa, 1985, Painel de azulejos (Composição de tardoz), Museu Nacional do Azulejo (MNAz 246), Direção-Geral do Património Cultural / Divisão de Documentação, Comunicação e Informática, Fotógrafo: Pedro Ferreira, 1991

## Agradecimentos

Ao Museu Nacional do Azulejo e, em particular, à sua Directora, Dra. Maria Antónia Pinto de Matos, ao Doutor Alexandre Pais e à técnica Porfíria Formiga, pela partilha de conhecimento sobre as marcas de tardoz.



## Nota

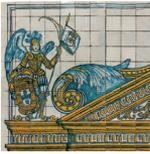
Este estudo foi financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT-Portugal) através de uma bolsa de pós-doutoramento (SFRH/BPD/84867/2012) suportada por fundos nacionais do Ministério da Educação e Ciência.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- 1 – SIMÕES, J. M. S. – *A intenção decorativa do azulejo*. Litoral, n.º 3, Lisboa, 1944, p. 286.
- 2 – MONTEIRO, J. P. - *El Encuentro Peninsular / O Encontro Peninsular*. In *El Azulejo en Portugal Lugar de encuentro de culturas / O Azulejo em Portugal Lugar de encontro de culturas*, Fundación Mercedes Calles y Carlos Ballester, Cáceres, 2009, p. 23.
- 3 – ALMEIDA, A. - *O azulejo em Portugal nas décadas de 1950 e 1960. Influência brasileira ou especificidades locais*. [em linha]. *Arquitextos*. Vitruvius, n.º 148, Set. 2012. <<http://www.vitruvius.com.br/revistas/read/arquitextos/13.148/4490>>
- 4 – SIMÕES, J. M. S. - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979, p. 13-16.
- 5 – SANTOS, R. - *O Azulejo em Portugal*. Editorial Sul, Lisboa, 1957, p. 109-111.
- 6 – MECO, J. – O pintor de azulejos Gabriel del Barco. *História e Sociedade*, n.º 7, Maio de 1981, p. 43.
- 7 – Esta é uma discussão em aberto e os autores têm perspectivas diversas sobre o problema. Para uma síntese sobre a questão ver CARVALHO, R.S. - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*. Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012, p. 334-340.
- 8 – SIMÕES, J. M. S. - *Azulejaria em Portugal no século XVII*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1997 (1ª ed. 1971), p. 227-229.
- 9 – CARVALHO, R.S. - *How engravings were used by azulejo painters. The example of Gabriel del Barco*. In *Proceedings of International Conference ENBaCH European Network for Baroque Cultural Heritage*, 2014. <doi: 10.14615/ENBACH39>
- 10 – SERRÃO, V. - *O "Brutesco nacional" e a pintura de azulejos no tempo do barroco (1640-1725)*. In *Um gosto português. O uso do azulejo no século XVII*, MNAz/Athena, Lisboa, 2012, p. 183-200.
- 11 – MECO, J. - *O Azulejo em Portugal*. Publicações Alfa, Lisboa, 1989.
- 12 – COUTINHO, M. J. e S. Ferreira– *Construindo Identidades: Reconhecimento dos elementos decorativos comuns na azulejaria, embutidos marmóreos e talha dourada*. In *A Herança de Santos Simões. Novas Perspectivas para o Estudo da Azulejaria e da Cerâmica*. Edições Colibri, Lisboa, 2014, p. 393-411.
- 13 – CARVALHO, R.S. - *Baroque azulejos' frames*. In *Framings, Logos*, Berlim, 2015 [no prelo].
- 14 – MECO, J. - *Azulejo*. In *Arte Portuguesa da Pré-História ao século XX*. Vol 13, Fubu editores, Lisboa, 2009, p. 117.



- 15 – CORREIA, V. - *Azulejadores e pintores de azulejo, de Lisboa*. A Águia, n.º 77 e 78, 1918, p. 167-178.
- 16 – SIMÕES, J. M. S. - *Azulejaria em Portugal no século XVIII*. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1979, p. 7.
- 17 – MANGUCCI, C. - *A estratégia de Bartolomeu Antunes*. Al-Madan – Arqueologia, Património e História Local, Centro de Arqueologia de Almada, IIª série, n.º 12, 2003, pp. 135-141.
- 18 – CÂMARA, M. A. G. - «A Arte de Bem Viver». A encenação do quotidiano na azulejaria portuguesa da segunda metade de Setecentos. Fundação Calouste Gulbenkian / Fundação para a Ciência e Tecnologia, Lisboa, 2005, p. 235-283.
- 19 – SIMÕES, J. M. F. A. - *Azulejaria Lisboeta no reinado de D. Pedro II ambientes de trabalho e estatuto social dos artífices*. Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa, Assembleia Distrital de Lisboa, Lisboa, 1999, pp. 3-23.
- 20 – SIMÕES, J. M. F. A. - *Arte e Sociedade na Lisboa de D. Pedro II – ambientes de trabalho e mecânica do mecenato*. Tese de Mestrado em Arte, Património e Restauro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2002, vol. I, pp. 176-187.
- 21 – CARVALHO, R.S. - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*. Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012, p. 57-98, 381-409.
- 22 – SALDANHA, S. C. - *Francisco Jorge da Costa e os ciclos iconográficos para o convento do Santíssimo Coração de Jesus*. In Ciclos de Iconografia Cristã na Azulejaria, Actas do I Colóquio Sacrae Imagines, Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, Lisboa, 2013, p. 105-111.
- 23 – TRINDADE, R. A. A. - *Revestimentos cerâmicos portugueses - meados do século XIV à primeira metade do século XVI*. Edições Colibri / Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2007, p. 53-54, 251-260.
- 24 – CARVALHO, R.S. - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*. Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012, p. 366 e ss..
- 25 – CARVALHO, R.S. - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*. Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012, p. 76, 402-407.
- 26 – CARVALHO, R.S. - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*. Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012, p. 82, 372-374.
- 27 – CARVALHO, R.S. - *A pintura do azulejo em Portugal [1675-1725]. Autorias e biografias - um novo paradigma*. Tese de Doutoramento em História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2012, p. 390-391.
- 28 – CARVALHO, R.S. - *O regimento do ofício de ladrilhadores da cidade de Lisboa*. Revista de Artes Decorativas, Universidade Católica Portuguesa / CITAR, Porto, n.º 5, 2011, p. 79-105.
- 29 – LANGHANS, F.-P. - *As Corporações dos Ofícios Mecânicos. Subsídios para a sua história*. Vol. II, Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1943, p. 130-131.



## GlazeArch2015

International Conference

Glazed Ceramics in Architectural Heritage

- 30 – LANGHANS, F.-P. - *As Corporações dos Ofícios Mecânicos. Subsídios para a sua história*. Vol. II, Lisboa: Imprensa Nacional de Lisboa, 1943, p. 137-138.
- 31 – As conclusões a seguir descritas resultam da experiência de trabalho desenvolvida pela autora no Museu Nacional do Azulejo, cuja actual política de inventário optou por preservar estes testemunhos.
- 32 – SILVA, G. M. M. - *Azulejaria rococó Regresso à cor no Museu Nacional do Azulejo. Organização, estudo e inventariação do núcleo joanino*. Tese de Mestrado em Arte, Património e teoria do Restauro, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Lisboa, 2015, p. 7.
- 33 – MANGUCCI, C. - *Nova história, novas imagens. A singular experiência dos programas iconográficos religiosos seiscentistas em azulejos*. In *Um gosto português. O uso do azulejo no século XVII*. MNAz/Athena, Lisboa, 2012, p. 237-246.
- 34 – MANGUCCI, C. – *Anatomia da Arquitectura da Igreja da Colegiada de Santiago de Évora*. Boletim do Arquivo Distrital de Évora, n.º 1, 2014, p. 27-39. <<http://adevr.dglab.gov.pt/noticias>>
- 35 – SANTOS, D. G. – *Azulejaria de Fabrico Coimbra (1699-1801). Artífices e Artistas. Cronologia. Iconografia*. Tese de Doutoramento em História da Arte Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade de Porto, Porto, 2003.