

OS ARQUITECTOS E A DIRECÇÃO DAS CAMPANHAS DECORATIVAS COM AZULEJOS ¹

ARCHITECTS AND THE DIRECTION OF TILES DECORATIVE CAMPAIGNS ¹

Celso Mangucci ²

CHAIA – Centro de História da Arte e Investigação Artística da Universidade de Évora
cmangucci@gmail.com

RESUMO

Apesar de pouco conhecida e estudada, a participação dos arquitectos é fundamental para a definição do papel específico que a azulejaria desempenha em cada campanha decorativa. Nesse âmbito, a actividade do arquitecto é, em larga medida, o de supervisor geral da obra, podendo ser o responsável pelo desenho de pormenor do programa decorativo, pela compatibilização entre as diversas artes e o discurso arquitectónico, pela indicação de matérias ou técnicas construtivas específicas para o azulejo, ou ainda, pela supervisão do desenvolvimento das diversas fases da obra e pelos pagamentos aos mestres envolvidos. Por concentrar em si o poder efectivo das decisões é também o interlocutor privilegiado dos encomendadores, podendo ainda delegar em pintores e mestres ladrilhadores a formalização de desenhos de pormenor.

PALAVRAS-CHAVE

Arquitecto | Programa decorativo | Azulejo

ABSTRACT

Although little known and studied, architects' participation is fundamental to the definition of the specific role tiling plays in each decorative campaign. In that framework, the architects' role is, by and large, that of a general art supervisor. They might be responsible for drawing details of the decorative programme, for matching the multiple arts and the architectural discourse, for indicating materials or building techniques specific to *azulejos* or for the supervision of the development of the different construction stages and the payments to the masters involved. Because they take upon themselves the power to make actual decisions, architects are also in a position of favour in the dialogue with those who commission the work(s). Furthermore, they might delegate the execution of detailed drawings to painters and master tilers.

KEYWORDS

Architect | Decorative programme | Tile

1. Este artigo, parcialmente publicado em Mangucci et al., 2017 e em Mangucci, 2012, foi agora actualizado.

2. Bolseiro de doutoramento, com bolsa de investigação atribuída pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia (SFRH/BD/101946/2014), e financiamento comparticipado pelo Fundo Social Europeu, através do Programa Operacional Capital Humano (POCH) e por fundos nacionais do Ministério da Ciência, Tecnologia e Ensino Superior.

A participação dos arquitectos na direcção das campanhas decorativas está intimamente associada à evolução da profissão, com a definição profissional do seu papel como projectistas e directores de obras. Grosso modo, na história da azulejaria portuguesa parece haver um primeiro tempo, no século XVI, onde os azulejos estão principalmente integrados no âmbito de grandes campanhas decorativas manuelinas de pintura e talha dourada, e um segundo período, que amadurece sob o domínio filipino (1580-1640), onde os arquitectos definem as linhas gerais do programa ornamental e, com esse intento, determinam também o papel dos azulejos.

A historiografia tem vindo a defender a existência de uma forma “portuguesa” de utilização da azulejaria sevillhana de corda seca e aresta. Todavia, parece-nos mais importante sublinhar que, a par e passo com a importação de azulejaria seriada, houve a partilha de uma cultura artística, responsável pela escolha de padrões e pela forma de aplicação da azulejaria nos edifícios civis e religiosos. É esse fundo cultural comum que explica a escolha cuidadosa e variada dos padrões para a decoração dos bancos e espaldares da Casa do Capítulo do Convento da Conceição de Beja, ou a aplicação da azulejaria sevillhana em figuras geométricas no pavimento da Capela de Garcia de Resende, no Convento do Espinheiro, em Évora, para ficarmos com dois exemplos eruditos e de vincado sabor “castelhano” por terras do Alentejo.

Por outro lado, entre alguns dados revelados pela documentação coeva, importa salientar que a compra de azulejos sevillhanos realiza-se no âmbito de vastas campanhas decorativas de talha dourada e pintura, cabendo ao escultor e entalhador Olivier de Gand (?-1512) a aquisição de azulejos ao mestre Fernan Martínez Guijarro, segundo uma nota de dívida assumida em 1503. Com muita probabilidade foram esses os azulejos aplicados numa primeira fase da decoração na Sé Velha de Coimbra, na sequência

da finalização, em 1502, do retábulo da capela-mor, encomendado pelo bispo-conde D. Jorge de Almeida.³ Também não deve ser coincidência que, entre 1508 e 1509, enquanto Olivier de Gand e Francisco Henriques realizam o retábulo da capela-mor, se aplicam azulejos sevillhanos na igreja do Convento de São Francisco, em Évora, exemplares esses que agora se conservam, em pequeno número, deslocados da sua utilização original, na sacristia.

Meio século depois, a implementação da produção de azulejos em Talavera, por imposição de Felipe II, certamente enamorado pela novidade dos motivos decorativos flamengos, foi acompanhada pelo reforço do papel dos arquitectos no processo de escolha dos desenhos dos padrões e dos intervenientes para a sua realização. No caso da decoração do Palácio de Aranjuez, será o arquitecto régio Juan de Herrera (1530-1597) o interlocutor privilegiado de Felipe II na selecção dos padrões e mestres azulejadores. Como esclarece a documentação, foi o arquitecto quem solicitou a José de la Oliva a apresentação dos desenhos, criando um conflito com Juan Fernández, “mestre azulejero real”, para depois aceitar a realização também por esse último, apenas por uma questão de prazos.⁴

Infelizmente, continua a faltar-nos documentação associada a importantes núcleos azulejares, mas de Talavera são os azulejos do Paço Ducal de Vila Viçosa, com grande segurança atribuídos à oficina de Hernando de Loaysa, colocados durante as obras de remodelação que precederam o casamento do Duque D. Teodósio II com D. Ana de Velasco y Girón, em 1603. Além da novidade e qualidade do conjunto, que se pode comparar com a encomenda para o palácio do banqueiro Fabio Nelli, em Valladolid⁵ e para o Salão de Linhagens do Palácio do Infantado, em Guadalajara,⁶ é relevante a intervenção do arquitecto Pero Vaz Pereira⁷ acompanhando a fase final da remodelação do Paço, concluindo o projecto do arquitecto Nicolau de Frias. Tudo aponta para que

3. A actividade artística de Olivier de Gand em Toledo foi certamente decisiva para o processo escolha e aquisição dos azulejos sevillhanos (Gestoso Y Pérez, 1903: 158; Correia, 1956: 5 e, com uma opinião parcialmente divergente, Simões, 1990: 65-66)

4. Para uma descrição pormenorizada do papel do arquitecto Juan de Herrera na escolha dos mestres azulejadores e o conflito aberto com Juan Fernández veja-se (Pleguezuelo Hernández, 2002: 198-206).

5. Conjunto realizado em 1586, que se conserva no edifício hoje sede do Museo de Valladolid.

6. Esse conjunto foi lamentavelmente destruído por um incêndio em 1936, mas alguns exemplares remanescentes, com muitas semelhanças aos de Vila Viçosa, fazem parte agora do acervo do Museo de Guadalajara.

7. Vaz Pereira será nomeado arquitecto do Duque de Bragança em 1604, mas é muito provável que seja uma espécie de “prémio” pela sua actividade anterior, como indica também a redacção do tratado do Rádio Latino, no ano anterior, em 1603, dedicada ao Duque D. Teodósio II (Serrão, 2012b: 131-136).



Fig. 01 · Gravura com modelos decorativos para tectos do *Tercero y quarto libro de Architectura* de Sebastiano Serlio, na edição espanhola de Francisco de Villalpando, publicada em Toledo, em 1552

o arquitecto Pero Vaz Pereira, apesar de alguma experiência acumulada na arquidiocese eborense, tenha entrado em contacto com a erudita produção de Loaysa, também por influência desse casamento, uma vez que o mesmo mestre azulejador firma um contrato para o fornecimento de azulejos para o Castelo de Oropeza do Condestável de Castela, pai de Ana Velasco, em 1602 (Vaca González e Luna Rojas, 1943; Simões, 1990a: 88).

Como vimos através do exemplo do arquitecto Juan de Herrera, o papel de coordenador das campanhas decorativas vai, progressivamente, desde os meados do século XVI, fazer parte das atribuições profissionais do arquitecto, como aliás preconizava o muito influente *Tratado* de Sebastiano Serlio (1552), no livro quarto, capítulo XI, intitulado *De lo ornamento de la pintura para por de fuera y dentro de los edificios*:

“Digo, que el architecto no solamente deve ser curioso en los ornamentos que han de ser de piedra

y de marmol, pero tambien lo deve ser en la obra y pintura de pinzel para adornar las paredes y otras partes de los edificios, principalmente conviene ser el mismo ordenador de todo como superior de todo lo que se aya de hazer en las obras”.

Em Lisboa, serão esses interesses profissionais uma das razões que explicam as relações de proximidade entre o mestre de azulejos João de Góis e o arquitecto Nicolau de Frias, que apadrinha o filho do mestre flamengo, em 1573 (Mangucci, 1996).

Mas o Paço Ducal de Vila Viçosa não foi a primeira experiência do arquitecto Vaz Pereira com a decoração azulejar e, na sua intervenção na capela-mor da Sé de Elvas, documenta-se a utilização de azulejos, provavelmente com um esquema de enxaquetados, que receberam decoração de dourados por Afonso Gil,⁸ num projecto de decoração integrada com a talha dourada.⁹

8. No contexto dos pagamentos realizados preferencialmente aos mestres ladrilhadores, parece ser mais lógico esta nossa interpretação do que a opção de atribuir a Afonso Gil um pagamento pela pintura cerâmica dos azulejos (Cabeças, 2004).

9. Entre os azulejos referenciados, veja-se a decoração de dourados sobre azulejos enxaquetados numa capela lateral da Igreja de Santo Antão, em Évora.

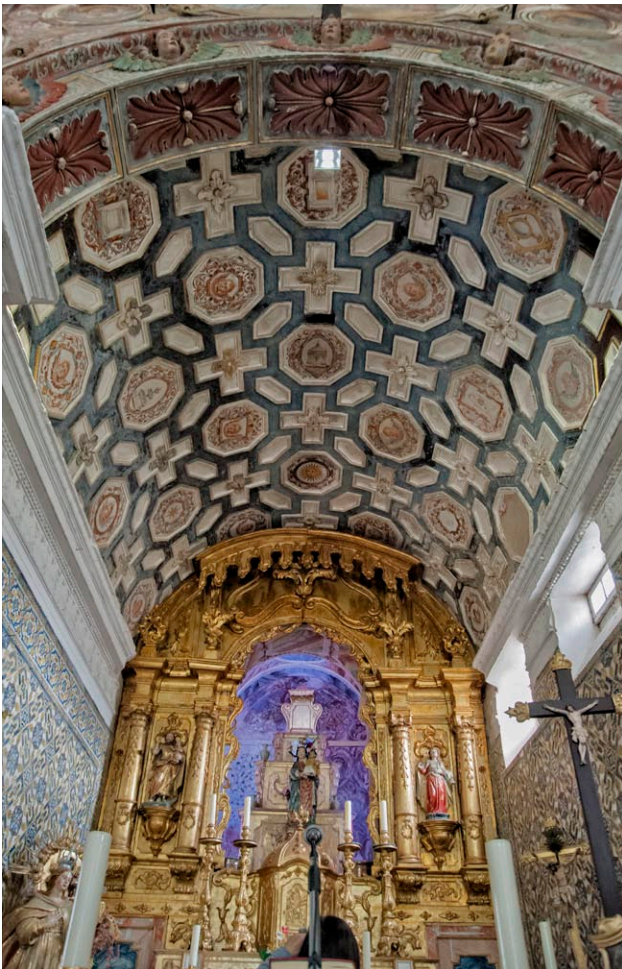


Fig. 02. Évora, Igreja de Nossa Senhora da Graça do Divor, tecto da capela-mor (fot. de Joaquim Carrapato, 2014)

Como bem notou Vítor Serrão (2015), o percurso e a actividade de Vaz Pereira torna-o especialmente apto para o acompanhamento de campanhas decorativas. Filho de um mestre entalhador de Portalegre, as referências documentais identificam-no sucessivamente como marceneiro, escultor e arquitecto. Ainda jovem, está ao serviço do arcebispo D. Teotónio de Bragança, que custeia uma sua primeira estadia em Roma, complementando a sua aprendizagem no importante estaleiro do convento cartuxo de Scala Coeli de Évora.

Para além do labor no mais importante estaleiro de obras de Évora, onde deve ter actuado como escultor dos elementos marmóreos mais elaborados, é conhecida a sua actividade de tracista em pequenos templos

do Alentejo. De facto, a documentação identifica o “arquitecto do Duque de Bragança”, como o autor do projeto da reconstrução da igreja de Santa Maria de Machede (1604-1622) (Serrão, 2012b: 254) que, tudo indica, foi realizado sem alterações, dentro de um quadro de grande unidade estilística, incluindo a decoração de massa do tecto, os frescos da nave¹⁰ e o silhar de azulejos enxaquetados, provavelmente oriundos de Lisboa.

Com muita probabilidade, é de sua autoria o projecto de reconstrução da igreja de Nossa Senhora da Graça do Divor, com um elegante pórtico serliano, de mármore claros e escuros, a lembrar o discurso da fachada do Paço de Vila Viçosa. O templo ainda preserva o programa de *stucchi*, pinturas e azulejos

10. O revestimento de azulejos da nave com um padrão de meados de seiscentos, é uma alteração posterior. Sobre o programa iconográfico dos frescos, veja-se (Goulart e Serrão, 2004).

da capela-mor, num plano ornamental unitário em que os emblemas marianos do tecto da capela-mor se repetem no friso de azulejos que corre sob a sanca.

Essa combinação entre a obra de massa, a pintura a fresco e os azulejos repete-se também no programa da sacristia da Igreja do Espírito Santo, em Évora. Embora não se conheça documentação sobre a obra, é possível associá-la ao arquitecto de Portalegre, com azulejos de ponta de diamante tradicionalmente atribuídos às olarias de Sevilha ou, se atentarmos ao historial das encomendas eborenses, talvez não devêssemos excluir as oficinas de Talavera de la Reina.¹¹

É importante lembrar também que os azulejos de ponta de diamante, provavelmente criado nas oficinas de Talavera (Simões, 1990: 89), por volta de 1560, têm como principal fonte de inspiração o já mencionado *Tratado* de Sebastiano Serlio,¹² tal como aliás muitas outras composições de azulejos de padrão se baseiam nos desenhos de pavimentos deste tratadista, atestando mais uma vez, nesse período, o papel de uma cultura especificamente arquitectónica.¹³

Esse papel de supervisor das campanhas decorativas dos edifícios consolida-se, na segunda metade do século XVII, e o “arquitecto de sua majestade”, João Nunes Tinoco, ao compilar, em 1660, um manual para uso dos arquitectos que, na sua prática profissional, deveriam medir todas as obras de construção, define para utilização geral no Reino que a braça de azulejo levaria 156 azulejos. Estabelecia assim uma medida padrão, com implicações directas sobre a normalização do trabalho das olarias e, de maneira mais específica, sobre a medição e remuneração do trabalho dos mestres ladrilhadores.

Importa notar que, apesar das avaliações das obras deverem ser feita pelos juizes do ofício de ladrilhador, os arquitectos desempenharam, por vezes, estas funções de medidores da obra de azulejaria, sendo provável, por isso, que tivessem intervenção na definição da encomenda. Exemplo dessa actividade supervisora são os registos documentais das obras

efectuadas no antigo Convento de Santa Marta, em Lisboa, em que o arquitecto João Antunes mediu os azulejos e ladrilhos dos dormitórios novos, assentes por Manuel Clemente (Serrão, 1977).

No âmbito desta actividade prévia de concepção do programa ornamental, os arquitectos contaram também com a colaboração dos pintores para a implementação de programas figurativos, e podemos confirmar a existência de desenhos como “os padrões” que a equipa do pintor Marcos da Cruz elaborou, em 1675, para os azulejos do lavatório da sacristia da igreja do Loreto, em Lisboa (Flor, 2010/2011).

Nesse mesmo ano, o autor dos cartões dos azulejos de grinaldas, frutos e flores para a decoração dos azulejos da Sala dos Actos da Universidade de Évora foi justamente recompensado, segundo as palavras do historiador jesuíta, o padre Manuel Fialho.¹⁴

Há ainda notícia, entre 1673 e 1675, do pagamento de um montante de seis mil réis ao pintor Manuel Soares, que trabalhou no púlpito da Igreja da Misericórdia de Torres Novas, pelo “feitio das linhas” do azulejo, expressão cujo alcance se desconhece, mas que se enquadra certamente nesta relação entre a concepção da obra e os pintores, mesmo que aquela seja de azulejos de padrão (Gregório, 2003: 84-89, 130-131; Serrão, 2012a: 161).

Como vimos, também o arquitecto régio João Antunes se preocupou com os programas ornamentais. Particularmente interessante é a memória descritiva que escreveu para a intervenção na Igreja de Nossa Senhora da Vitória, no Porto, nos últimos anos da centúria, com as orientações sobre os retábulos de pedraria e da talha e, para o que nos interessa de momento, sobre os azulejos. Note-se que, ao planear a arquitectura do interior do templo, João Antunes já pressupõe o revestimento de azulejos, por exemplo definindo a medida de separação do arco de pedra da capela-mor e das capelas laterais “o que ocuparem dous azulejos que hão de fazer guarnição”, assumindo uma métrica propícia ao desenvolvimento do programa

11. Poucos anos antes, em 1596, encomendam-se também azulejos de ponta de diamante para a igreja de São Roque de Lisboa, tradicionalmente atribuídos às olarias de Sevilha (Simões, 1990: 89).

12. Os motivos decorativos de ponta de diamante são uma derivação dos silhares de pedra da ordem rústica, como se pode ver no capítulo VI do livro quarto, intitulado *De lo ornamento rustico de la ordem toscana e de su ornamento* (Serlio, 1552).

13. Veja-se, a título de exemplo, o conjunto da Igreja de Santa Cruz, em Braga (Carvalho, 2016: 92-93).

14. Manuel Fialho, *Évora Illustrada*, com notícias antigas e modernas sagradas e profanas. Manuscrito. 4 volumes. Biblioteca Pública de Évora COD. CXXX/1-12. Disponível on line: <http://www.bdalentejo.net/BDABra/BDADigital/Obra.aspx?id=296>

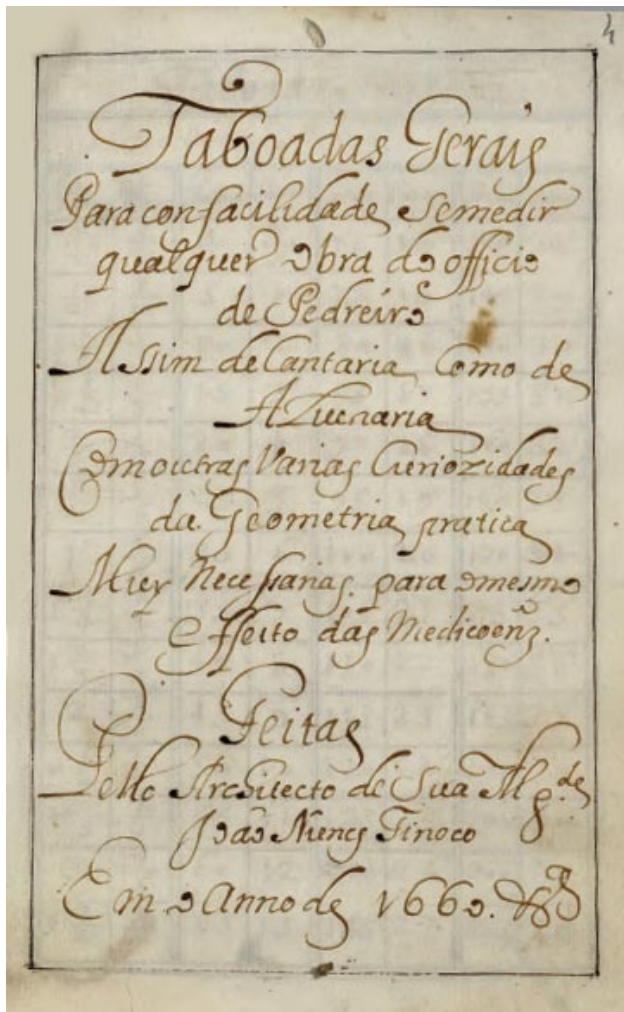


Fig. 03- Página de abertura das *Taboadas gerais para com facilidade se medir qualquer obra do officio de pedreiro, assim de cantaria como de alvenaria...* João Nunes Tinoco, 1660 (fot. de Biblioteca Nacional de Portugal, COD. 5166)

da azulejaria. O cuidado do arquitecto vai ao ponto de propor condições específicas de execução da obra de construção que prepare e garanta a fixação dos azulejos: “os altares, todos os trez, hão de ser de pedra, guarnecidos a roda, com huma faixa de largura de hum palmo, e traspillada para serem azulejados por dentro...” (Caetano e Silva, 1993: 165-166).

Ainda nesta relação entre azulejo e arquitectos, não podemos deixar de mencionar a integração de azulejaria nas obras dos arquitectos Manuel Fernandes da Silva ou Manuel Pinto de Vilalobos II, no contexto da encomenda do Arcebispo de Braga, D. Rodrigo de Moura Teles (Carvalho, 2016).

Com um impacto acrescido foram os cartões elaborados pelo pintor “de perspectiva” Vitorino Manuel da Serra (1692-1747), a crer nas palavras do seu biógrafo, um dos grandes responsáveis pela introdução da ornamentação *rocaille*, e assim da própria renovação da azulejaria do período: “Manifestem

os pintores do azulejo quantas vezes o atenderão, e receberão da sua mão própria os riscos, sem que nisso interessasse alguma conveniencia...” (Andrade, 1748: 17; Serrão, 2003: 257-258). É possível que a indicação de que Vitorino da Serra trabalhava “na casa de Vieira”, seja uma referência ao arquitecto Custódio Vieira, e dessa maneira poderíamos ter a ligação plausível entre a actividade do arquitecto como planeador dos programas decorativos do interior e o desenho de concepção de painéis decorativos por parte de um pintor decorador.

Por outro lado, a proposta a identificação do pintor de azulejos, o monogramista P.M.P., com o padre arquitecto Manuel Pereira (Arruda, 1991; Arruda, 1996; Arruda e Coelho, 2004: 38) parece ser de todo pouco provável pelas diferenças que subsistem entre o exercício da pintura de azulejos e o percurso profissional do arquitecto, normalmente associados à carreira militar ou então, como era o caso, aos votos religiosos. A ligação documentada do arquitecto Manuel

Pereira com as obras da Capela da Rainha Isabel do Paço Real de Estremoz, com projecto do arquitecto Francisco da Silva Tinoco, e azulejos atribuídos ao pintor Teotónio dos Santos (Espanca, 1975), parece confirmar que se tratam de dois percursos artísticos diferentes. Também a documentação que associa o

padre arquitecto Manuel Pereira ao mestre ladrilhador António Antunes e ao pintor de azulejos Dionísio Pacheco no Palácio Olhão, em Lisboa, corrobora, mais uma vez, a ideia de uma colaboração entre um arquitecto e outros artífices (Serrão, 2003: 221; Jacquinet 2013).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Jeronymo de – *Elogio Funebre panegirico, laudatorio, e encomiastico, do insigne pintor Vitorino Manoel da Serra*. Lisboa: na Officina de Pedro Alvares da Sylva, 1748.

ARRUDA, Luísa. COELHO, Teresa – *Convento de S. Paulo de Serra da Ossa*. Lisboa: Inapa, 2004.

ARRUDA, Luísa d'Orey Capucho – *Azulejaria barroca portuguesa: figuras de convite*. Lisboa: Inapa, 1996.

——— – “O Palácio de Xabregas – do legado de Tristão da Cunha às grandes obras do século XVIII”. *Claro-Escuro. Revista de Estudos Barrocos*, 6-7 (1991), 151-161.

CABEÇAS, Mário Henriques – “Obras e remodelações na Sé Catedral de Elvas de 1599 a 1638”. *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 3 (2004), 239-266.

CAETANO, Joaquim Oliveira. SILVA, Nuno Vassallo – “Breves notas para o estudo do arquitecto João Antunes”. *Poligrafia*, 2 (1993), 151-171.

CARVALHO, Rosário Salema de. SILVA, Libório Manuel – *Azulejo em/in Braga – O largo tempo do barroco / The Baroque period*. 2ª ed. (aumentada). Famalicão: Centro Atlântico, 2016.

Correia, Vergílio. *Azulejos*. Coimbra: Livraria Gonçalves, 1956.

ESPANCA, Túlio – *Inventário Artístico de Portugal – Distrito de Évora Zona Norte (concelhos de Arraiolos, Estremoz, Montemor-o-Novo, Mora e Vendas Novas)*. Vol. I (tomo VIII). Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes, 1975.

FLOR, Susana Varela – “As relações artísticas entre pintores a óleo e de azulejo perspectivados a partir da oficina de Marcos da Cruz (a. 1637-1683)”. *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 9/10 (2010/2011), 291-307.

GESTOZO Y PÉREZ, José – *Historia de los Barros Vidriados Sevillanos*. Sevilla: Tipografía La Andalucía Moderna, 1903.

GOULART, Artur. SERRÃO, Vítor – “O ciclo de frescos com Sibilas e Profetas da Igreja de Nossa Senhora de Machede (c. 1604-1625) e o seu programa iconológico”. *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, 3 (2004), 211-238.

GREGÓRIO, Paulo Renato Ermitão – *A Igreja da Misericórdia de Torres Novas (1572- 1700)*. Torres Novas: Câmara Municipal de Torres Novas, 2003.

JACQUINET, Luísa – “Manuel Pereira (C.O.), arquitecto: contributos para a desconstrução de um enigma da historiografia da arte”. *INVENIRE – Revista de Bens Culturais da Igreja*, 7 (2013), 14-19.

MANGUCCI, Celso – “Nova história, novas imagens. A singular experiência dos programas iconográficos religiosos seiscentistas em azulejos”. *Um gosto português. O uso do azulejo no século XVII*. Lisboa: Museu Nacional do Azulejo e Athena, 2012, pp. 237-246.

——— – “Olarias de Louça e Azulejo da Freguesia de Santos-o-Velho: dos meados do século XVI aos meados do século XVIII”. *Al-Madan – Arqueologia, Património e História Local*, 5 (1996), 155-168.

MANGUCCI, Celso. RELVAS, Cátia. NUNES, Margarida. TOMAZ, Marco. ABBOUD, Rana. CANEIAS, António. MIRÃO, José. FERREIRA, Teresa – “Análise de pastas cerâmicas e vidrados dos azulejos do frontal de altar do Convento de Nossa Senhora dos Remédios de Évora”. *A Reforma Teresiana em Portugal – Congresso Internacional*, 2015. Marco de Canaveses: Edições Carmelo, 2017, pp. 249-261.

MECO, José – *Os frontais de Altar Quinhentistas e Seiscentistas no Azulejo. Separata do Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*. Lisboa: Assembleia Distrital de Lisboa, 1990-1998.

PLEGUEZUELO HERNÁNDEZ, Alfonso – “Flores, Fernández y Oliva: Tres azulejeros para las obras reales de Felipe II”. *Archivo Español de Arte*, 298 (2002), 198-206.

SERLIO, Sebastiano – *Tercero y Quarto Libro de Arquitectura*. Ed. castelhana de VILLALPANDO, Francisco de. Toledo, 1552.

SERRÃO, Vítor – *Arte, Religião e Imagens em Évora no tempo do Arcebispo D. Teotónio de Bragança, 1578-1602*. Vila Viçosa: Fundação Casa de Bragança, 2015.

——— – *As Igrejas do Salvador, São Tiago e São Pedro de Torres Novas*. Torres Novas, 2012a.

——— – *O Fresco Maneirista do Paço de Vila Viçosa (1540-1640)*. Fundação Casa de Bragança, 2012b.

——— – *História da Arte em Portugal – O Barroco*. Lisboa: Editorial Presença, 2003.

——— – “O arquitecto maneirista Pedro Nunes Tinoco – Novos documentos e obras (1616-1636)”. *Boletim Cultural da Junta Distrital de Lisboa*, 83 (1977), 143-201.

SIMÕES, João Miguel dos Santos – *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI*. 2ª ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.

VACA GONZÁLEZ, Diodoro. LUNA ROJAS, Juan Ruiz de – *Historia de la cerámica de Talavera de la Reina y algunos datos sobre la de Puente del Arzobispo*. Editora Nacional, 1943.