

# PAVIMENTOS CERÂMICOS NA PINTURA PORTUGUESA DO SÉCULO XVI (1500-1550)

**Teresa Peralta**

ESAD/FRESS

IHA-FLUL-RTEACJMSS – FCT

A partir dos estudos azulejares de Santos Simões, em particular os que foram integrados no *corpus* relativo aos séculos XV e XVI,<sup>1</sup> tentámos desenvolver a análise comparativa entre os exemplares de revestimentos cerâmicos *in loco* ou depositados nos acervos museológicos, e aqueles que estão representados na pintura coeva, correspondente à primeira metade do século XVI.

Procurámos com esta análise contribuir para o estudo da cerâmica, directamente relacionada com a decoração do espaço interior arquitectónico, concernente ao grande universo das artes decorativas portuguesas, onde períodos e estilos decorativos se distinguem, em grande parte, quer pela técnica adoptada, quer pela ornamentação que lhe está subjacente. Os elementos decorativos, outrora desenhados pelos ornamentistas e aplicados pelos artesãos aos vários objectos manufacturados, caracterizam e estabelecem, no tempo, as diversas artes decorativas.

---

<sup>1</sup> Este artigo tem como base o nosso trabalho final de Licenciatura e dissertação de Mestrado. Teresa Maria Pimenta Pedro PERALTA, *Pavimentos Cerâmicos Portugueses – História, Técnicas, Tipologias e Iconografia (c. 1450 – 1550)*, 2 Volumes, dissertação de mestrado em Arte Património e Restauro, apresentada à Universidade de Lisboa, Faculdade de Letras, Departamento de História da Arte, Lisboa, Universidade de Lisboa, 2010. Teresa Maria Pimenta Pedro PERALTA, *Pavimentos na Pintura dos “Primitivos Portugueses” – Uma Questão de Perspectiva*, 2 Volumes, Trabalho Final de Licenciatura em Artes Decorativas Portuguesas, apresentado à E.S.A.D., Escola Superior de Artes Decorativas da Fundação Ricardo do Espírito Santo Silva, Lisboa, E.S.A.D., 2004. Cf. J. M. dos Santos SIMÕES, *Azulejaria em Portugal nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1990 (2.ª Edição). A redacção do presente artigo foi feita no âmbito do Projecto Biblioteca DigiTILE – *Azulejaria e Cerâmica on line* (PTDC/EAT-EAT/117315/2010).

No, já citado, *corpus* da Azulejaria em Portugal, nos séculos XV e XVI, publicado pela primeira vez em 1969,<sup>2</sup> Santos Simões afirma que *à parte o caso da Capela, dita de Garcia de Resende, na cerca do Convento do Espinheiro, em Évora, não conhecemos hoje pavimentos decorados com azulejos mudéjares, pratica que, sendo relativamente frequente em Espanha, parece não ter tido grande aceitação entre nós*<sup>3</sup>.

O certo é que, actualmente, estamos em condições de reavaliar esta consideração, tendo em conta que a arqueologia colocou a descoberto novos pavimentos cerâmicos concernentes à primeira metade do século XVI. Escolhemos então, como propósito, a análise de afinidades entre os exemplares arqueológicos cerâmicos e azulejares *in loco*, ou depositados nos diversos museus nacionais, e a pintura coeva, a partir do seu carácter assumidamente naturalista e mimético, facto também refutado por Santos Simões, ao mencionar que *os pintores trabalhando em Portugal nessa época, ao representarem pavimentos, seguiam ainda aqui, os modelos da pintura flamenga – ou hispano-flamenga – sem qualquer preocupação de verismo*<sup>4</sup>.

Em relação à pintura portuguesa da primeira metade do século XVI cabem-nos referir, que a mesma representa a realidade coetânea, a partir dos avanços técnicos e cientificamente testados, inerentes ao naturalismo e à racionalidade renascentista, sobretudo através dos ensinamentos italiano-flamengos, influências artísticas que se faziam sentir no Portugal contemporâneo<sup>5</sup>. Este período artístico identifica-se pelo termo Renascimento, que representa como metáfora o *renascer*, ou ressurgir cultural, da denominada Antiguidade greco-romana e que, por sua vez, dava importância ao Homem e ao *realismo*, agora representado artisticamente com um certo mimetismo de cópia antiga e de verdade quotidiana. Buckhart declarava que, quer na Idade Clássica quer no Renascimento, os artistas *preocupavam-se, particularmente, com a aparência das coisas*, com aquilo que podemos caracterizar por “*realismo*”<sup>6</sup>.

René Huyghe caracteriza esta arte como defensora do princípio de «arte do natural» situando-se no universo do Naturalismo, do real, onde «o olho se torna rei»<sup>7</sup>. É através deste sentido, que se reconhece no Naturalismo, a verdadeira imitação da Natureza, fundamento que torna igualmente possível, a representação dos pavimentos «ao Natural...».

---

<sup>2</sup> IDEM, *ibidem*.

<sup>3</sup> J.M. Dos Santos SIMÕES, *Azulejaria em Portugal nos Séculos XV e XVI* (...), p. 76.

<sup>4</sup> IDEM, *ibidem*.

<sup>5</sup> Todos os historiadores de arte que se debruçaram sobre esta temática chegaram a conclusões precisas em relação à Pintura portuguesa da primeira metade do século XVI e as suas homónimas coevas.

<sup>6</sup> Peter BURKE, *The Renaissance* (1.ª edição 1987) ou *O Renascimento*, Lisboa, edições Texto e Grafia, Lda., 2008, p. 21.

<sup>7</sup> Expressão retirada de René HUYGHE, “O fim da Idade Média e o Ímpeto realista”, in *Sentido e Destino da Arte*, Volume II, Lisboa, Edições 70, imp. 1986, p. 63.

Em suma, a teoria da moderna criação artística insistia na necessidade de imitar a natureza, através de uma abordagem racional e científica, de modo que a representação se efectivasse com Razão, com verdade natural, na forma e no espaço.

### Renascimento e perspectiva

Na pintura, a imitação da natureza exigia o domínio matemático do desenho, reproduzindo de forma rigorosa o local, as proporções, a anatomia e a antropometria, para que a representação se tornasse o mais “realista” possível. Segundo Panofsky, para além de um problema pictórico, o modelo de investigação dos métodos perspécticos racionais e científicos, apresenta algumas diferenças evolutivas, principalmente a partir dos estudos italianos e flamengos, que se manifestavam na perspectiva italiana por um problema estereométrico, *sub specie quanti*, enquanto que a do Norte compreendia o mesmo espaço *sub specie qualis*<sup>8</sup>. Esta conquista perspéctica permitiu chegar a uma representação mais realista da Natureza e do Homem<sup>9</sup>.

As diferenças metodológicas, anteriormente referidas, são formalizadas por vários teóricos, dos quais seleccionámos, Leon Battista Alberti (1404-1472), o primeiro a regulamentar a perspectiva rigorosa, em Itália,<sup>10</sup> e Jean Pèlerin (c. 1435/40–1524) cónego francês latinizado com o nome de *Viator*,<sup>11</sup> que terá recolhido os procedimentos arcaicos das escolas nórdicas. As duas teorias, a partir de caminhos distintos, pretendiam a representação naturalista do espaço, imitando o universo das coisas através de uma cópia fiel, de um estilo natural, que contribuísse para perceber e reproduzir tudo aquilo que os rodeava.

A base destes dois estudos foram os próprios pavimentos, eles auxiliavam ininterruptamente a construção de qualquer representação perspéctica, quer em distância quer em volume. O pavimento desenhado através de uma malha ortogonal, foi sempre o apoio do espaço pictórico, isto é, a verdadeira matriz do espaço mimético,<sup>12</sup> o primeiro a ser criado e desenhado. Panofsky denomi-

<sup>8</sup> Erwin PANOFSKY, *A Perspectiva como Forma Simbólica*, Lisboa, Edições 70, Imp. 1993, p. 129.

<sup>9</sup> Teresa Maria Pimenta Pedro PERALTA, *Pavimentos Cerâmicos Portugueses – História, Técnicas, Tipologias e Iconografia (c. 1450 – 1550) (...)*, p. 208.

<sup>10</sup> Leon Battista ALBERTI, *De la Peinture -De Pictura- (1435)*, Paris, Macula Dédale, 1992, (Introdução de DESWART-ROSA, Sylvie). Cf. IDEM, *Da Arte Edificatória*, de Arnaldo Monteiro do Espírito SANTO, (Tradução do Latim), Mário Júlio Teixeira KRUGER, (Introdução e Notas) Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 2011.

<sup>11</sup> Cf. Anatole de MONTAIGLON, *Notice historique et bibliographique sur Jean Pèlerin: dit le viateur, chanoine de Toul et son livre De artificiali perspectiva*, Paris, Librairie Tross, 1861.

<sup>12</sup> Teresa Maria Pimenta Pedro PERALTA, *Pavimentos Cerâmicos Portugueses – História, Técnicas, Tipologias e Iconografia (c. 1450 – 1550) (...)*, pp. 225-226.

nou-o *tabuleiro de xadrez*,<sup>13</sup> onde as peças a representar se movimentam, ajudando a formar e a desenvolver um módulo de proporções.

A ilusão de profundidade, através do nomeado *método do pavimento*, esteve sempre aplicada nas representações empíricas a partir do *Trecento*, faltando-lhe apenas o rigor matemático que mais tarde, Leon Battista Alberti teoriza, a partir de Brunelleschi, na *perspectiva artificialis*, também denominada perspectiva linear e matemática, aplicada à ciência pictórica, originando o aumento e diminuição precisa das figuras e objectos, em relação à distância entre as mesmas e conforme a colocação do observador. Terá sido deste modo que a representação pictural se tornou rigorosa e semelhante à realidade<sup>14</sup>.

Ao módulo anterior, formado pela planta do pavimento Trecentista,<sup>15</sup> Alberti adiciona-lhe a representação da pirâmide visual, em alçado lateral, de modo a sobressaírem as distâncias correctas em profundidade, ficando este alçado como o responsável pela construção racional do espaço (Fig. 1).

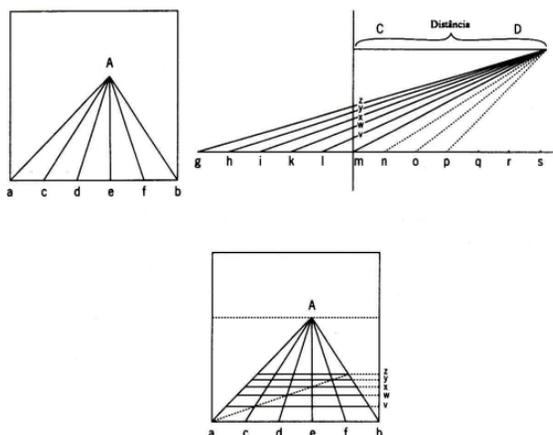


Fig. 1 – *Perspectiva artificialis*  
Erwin PANOFSKY, *A Perspectiva como Forma Simbólica*,  
Lisboa, Edições 70, Imp. 1993, p. 60

<sup>13</sup> Erwin PANOFSKY, *A Perspectiva como Forma Simbólica*, ..., p. 118, fig. 23.

<sup>14</sup> Teresa Maria Pimenta Pedro PERALTA, *Pavimentos Cerâmicos Portugueses – História, Técnicas, Tipologias e Iconografia (c. 1450-1550)* (...), p. 216.

<sup>15</sup> O pavimento Trecentista era representado por um padrão de azulejos representado com as ortogonais dirigidas para um único ponto de fuga. A grelha de mosaicos estende-se sobre todo o pavimento acusando valores espaciais, através de um certo numero de quadrados de chão, às figuras, aos espaços intermédios, aos objectos, etc. Os quadrados expressam assim distancias que induzem a um espaço sistemático coordenado, unitário, antes de ser teorizado o verdadeiro método perspéctico. Cf. Erwin PANOFSKY, *Perspectiva como Forma Simbólica* (...), pp. 53-58; Teresa Maria Pimenta Pedro PERALTA, *Pavimentos na Pintura dos primitivos Portugueses* (...), p. 68.

A demonstração da inovadora *perspectiva artificialis* albertiana foi concluída e sintetizada pelos teóricos seus continuadores, como se pode apurar, no *Trattato della Pittura* de Leonardo da Vinci (c. 1492),<sup>16</sup> que interpretou a perspectiva linear juntando então os dois alçados, frontal e lateral, no mesmo desenho obtendo as duas visões em simultâneo<sup>17</sup>. As várias análises posteriores, permitiram destrinçar a leitura gráfica da descrição teórica albertiana, de modo que o traçado rigoroso da construção perspéctica fosse cada vez mais acessível à actividade de qualquer pintor. Em todos estes estudos a primeira fracção a ser determinada era sempre o pavimento (Fig. 2).

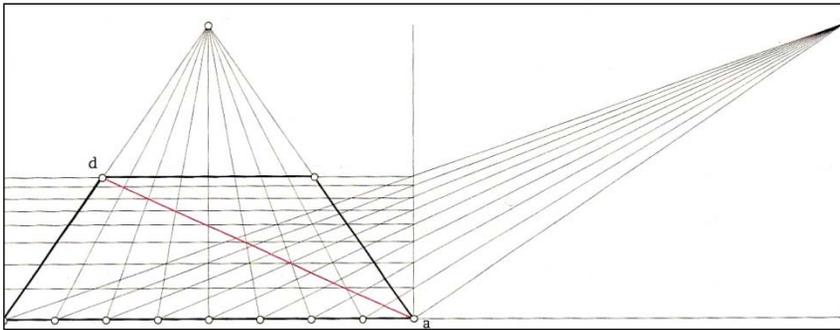


Fig. 2 – Diagonal *ad* como instrumento de *ripruova* (Ms. A, fl. 41r).  
Pedro XAVIER, *Sobre as origens da perspectiva em Portugal*, Porto, FAUP  
publicações, 2006, p. 138, fig. 61.

A partir do século XV difundem-se em Itália as fórmulas teorizadas de perspectiva linear; enquanto que, no Norte da Europa, elas não são importadas antes do início do século seguinte. Na verdade, as escolas nórdicas coevas, entre elas a flamenga, utilizam métodos empíricos, diferentes dos matematicamente testados concernentes aos italianos.

Cerca de 1505, em Toul, Jean Pèlerin, cónego francês, confessor e secretário de Luís XI, denominado *Viator*,<sup>18</sup> produz a importante obra, *De Artificiali Perspectiva*,<sup>19</sup> o primeiro tratado publicado fora de Itália e dedicado em

<sup>16</sup> Circularam várias copias recolhidas depois da morte de Leonardo, sendo que a primeira impressão deste tratado só saiu do prelo em 1651. Leonardo Da VINCI, *Trattato della pittura*, Paris, Giacomo Langlois, 1651.

<sup>17</sup> João Pedro XAVIER, *Sobre as Origens da Perspectiva em Portugal*, Porto, Publicações FAUP, 2006, p. 138.

<sup>18</sup> Anatole de MONTAIGLON, *op. cit.*, p. 13; Cf. Teresa Maria Pimenta Pedro PERALTA, *Pavimentos Cerâmicos Portugueses – História, Técnicas, Tipologias e Iconografia (c. 1450 – 1550) (...)*, p. 221.

<sup>19</sup> Jean PÈLERIN, (dito Viator), *De Artificiali Perspectiva*, 3.ª edição, Toul, Pierre Jacobi, 1521 (1.ª edição 1505; 2.ª edição de 1509); Consultar, entre outros, o fac-símile (em extra texto), Jean PÈLERIN – Viator, *De Artificiali Perspectiva*, in Teresa Maria Pimenta Pedro PERALTA, *Pavimentos na Pintura dos “Primitivos Portugueses” – Uma Questão de Perspectiva*, Vol. II, Anexos, Documento I, (texto policopiado).



ou pontos distância, ou ainda mais modernamente, os pontos de fuga<sup>22</sup> (Fig. 4). O autor prossegue a sua explicação referindo que diminuindo e aumentando a distância entre estes pontos de fuga, *el escorzo de la perspectiva del pavimento varia proporcionalmente, lo cual permite deducir com facilidad que esta operacion gráfica equivale a representarlo com un punto de vista más próximo o más lejano sin necesidad de recurrir a ningún outro tipo de argumento geométrico que no sea el de su próprio dibujo*<sup>23</sup>.

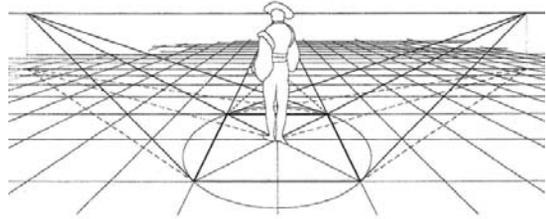
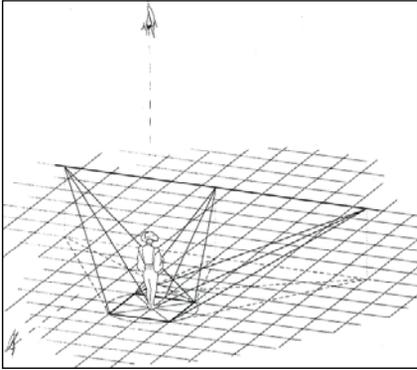


Fig. 4 – Perspectiva em Viator.

Gisbert Andrés de MESA, “Entre la practica artesanal y la teoria de la vision. El concepto de pirâmide visual en el tratado de perspectiva de Jean Pélerin Viator”, in *D’Art*, Barcelona, Departament d’Historia de l’Art – Facultat de Geografia i Història – Universitat de Barcelona, n.º 20, (Perspectiva i Espai Figuratiu), 1994, p. 89. Fig. 20 e 21.

O mesmo autor compara ainda a construção perspéctica de Leonardo (que reproduz o mesmo argumento de Alberti, mas dispendo no próprio desenho a planta e o alçado) com a de *Viator*, explicando que para o monge francês o observador se situa na base, dentro do quadro (Fig. 4), de modo que o seu olhar alcança o espaço integral até ao término dos vértices das pirâmides; enquanto que o espectador extra, o que se encontra fora do quadro, passa a observar o mesmo que vê o observador situado no interior do próprio quadro e, na base do pavimento (Fig. 4). As teses de Alberti e de Leonardo, ao contrário, colocam o observador em duas posições, de frente para a planta (método já empregue no *Trecento*), e na parte de trás do plano ou alçado do quadro, sendo

<sup>22</sup> Vértices equidistantes, colocados numa linha que passa pelo ponto principal e que Viator denominou linha do Horizonte, colocada sempre ao nível do olhar humano. Cf. Gisbert Andrés de MESA, “Entre la práctica artesanal y la teoria de la vision. El concepto de pirâmide visual en el tratado de perspectiva de Jean Pélerin Viator”, in *D’Art*, Barcelona, Departament d’Historia de l’Art – Facultat de Geografia i Història – Universitat de Barcelona, n.º 20, (Perspectiva i Espai Figuratiu), 1994, p. 65.

<sup>23</sup> IDEM, *ibidem*, p. 73.

que o modo como se chega à representação perspéctica apresenta notórias diferenças<sup>24</sup> (Fig. 1 e Fig. 2).

Alberti terá construído um modelo teórico racional, composto por geometria tridimensional, enquanto o monge Viator elaborou uma teoria de raciocínio e de comportamento gráfico perspéctico, que partia dos elementos ou objectos colocados sobre o plano de representação (Fig. 4) baseada nas tradições artesanais da pintura contemporânea do Norte da Europa, cuja própria visão natural terá definido a imagem gráfica da perspectiva, representando e descrevendo tal como se vê, e não como Alberti que representa aquilo que vê<sup>25</sup> (Fig. 1).

Erwin Panofsky explicou o tratado de Jean Pèlerin de maneira diferente, mas concluiu igualmente que este método se baseava mais na experiência prática do que na teoria científica<sup>26</sup>. Por sua vez, Joaquim Garriga ao transcreever e analisar na íntegra o mesmo tratado referiu que *apesar de la tosquedad de su soporte teórico y de su fuerte coloración empírica, fue un tratado com efectos objectivamente renovadores*<sup>27</sup>.

Para além destes teóricos, outros continuaram a desenvolver a representação científica da perspectiva, abraçando, mais ou menos, um dos dois caminhos teóricos, tanto de Alberti como de Viator. Todos pretendiam regular a representação naturalista do espaço, através de um modelo, onde a própria natureza era contemplada e imitada, sempre, com o objectivo de alcançar sabedoria e conhecimento. O pavimento foi, em qualquer destas vertentes, o primeiro a ser concebido, o preâmbulo da perspectiva rigorosa do espaço, a verdadeira matriz do espaço mimético<sup>28</sup>.

### O quotidiano na pintura renascentista

Se pensarmos em termos sociais, esta época é um modelo de ascensão da classe burguesa, paralela ao desenvolvimento das cidades mercantis, transportando o poder económico do dinheiro, obrigando a cultura, e em especial a arte, a impor a si própria um *realismo radical*<sup>29</sup>. É na burguesia comerciante, cultura de interesses essencialmente materiais, que se fundaram os novos tempos da modernidade renascentista. A nova classe ascendente torna-se na principal mentora do Renascimento, forçada a ligar-se ao real, aos cálculos racionais e matemáticos, evidentes ao poder da riqueza monetária. Foi em

<sup>24</sup> IDEM, *ibidem*, pp. 86-110.

<sup>25</sup> IDEM, *ibidem*, p.112.

<sup>26</sup> Erwin PANOFSKY, *Renascimento e Renascimentos na Arte Ocidental*, (...), p. 177, nota 18.

<sup>27</sup> Joaquim GARRIGA i RIERA, *Op. cit.*, pp. 513-514.

<sup>28</sup> Teresa Maria Pimenta Pedro PERALTA, *Pavimentos Cerâmicos Portugueses – Historia, Técnicas, Tipologias e Iconografia (c. 1450-1550)* (...), p. 226.

<sup>29</sup> Expressão retirada de René HUYGHE, *in Sentido e Destino da Arte*, Volume II, (...), p. 63.

parte esta realidade que levou a pintura renascentista a converter-se numa reprodução fiel e cuidada, funcionando como a representação de um depósito de análises físicas, materiais e de relações sociais que documentassem a nobreza e riqueza destes encomendadores<sup>30</sup>.

A pintura renascentista recolhe, quer da arte nórdica, quer da arte italiana, iniciadoras do mesmo processo, a *mimesis* da natureza, representante da *verdade natural* de uma *storia* ou narrativa, *ekphrasis*,<sup>31</sup> que na perfeição, alcança a beleza da harmonia, a *concinnitas*<sup>32</sup>.

Na tentativa de interpretar um certo grau de mimetismo na própria pintura renascentista procedemos, em seguida, à constatação dos vários paralelismos, aplicados entre tecidos, cerâmicas, ourivesarias, isto é, objectos quotidianos representados na pintura contemporânea. Vejamos, por exemplo, o estudo de um brocado elaborado numa estampa pelo pintor António Pisanello (Fig. 5A). O mesmo debuxo pode ser encontrado na ilustração de um manuscrito do século XV (Fig. 5B) ou com inegável similitude em duas casulas italianas, de cerca de 1450 (Fig. 6).



Fig. 5

A – Dois Estudos de Brocado. António Pisanello. (1395 – 1455).  
Paris, Museu do Louvre, Departamento de Artes Gráficas, Inv. 2537.  
<http://arts-graphiques.louvre.fr/>.

B – Manuscrito do século XV. (1467 – 1477).  
Manuscrito Biblioteca Nacional de Paris – Ms. f. 22547, fol.1.

<sup>30</sup> Michael BAXANDALL, *Pintura y vida cotidiana en el Renacimiento*, Barcelona, Editora Gustavo Gili, 2000 (1.ª edição 1978), p. 15.

<sup>31</sup> *Ekphrasis* – Descrição, descrever ou narrar; Descrição de objectos, paisagens, rostos, etc. Cf. Patrizia CASTELLI, *A Estética do Renascimento*, Lisboa, Editorial Estampa, 2006, p. 99 -112.

<sup>32</sup> *Concinnitas* – Harmonia, Simetria. Cf. António Gomes FERREIRA, *Dicionário de Latim português*, Porto, Porto Editora, s.d., p. 255.



Fig. 6

Casula italiana. 1445 e pormenor de Imagem 5.  
*5000 Years of Textiles*, Londres, British Museum, 1993, p. 171

Em relação aos metais, podemos comparar a píxide eucarística representada por Dürer na *Adoração dos Magos*, de c. 1504,<sup>33</sup> (Fig. 7A e B) com a píxide de prata dourada, cinzelada e repuxada que apresenta a mesma decoração em bolsas circulares, depositada no museu de Berlim<sup>34</sup> (Fig. 7B e C).

A cerâmica está presente em algumas pinturas, entre as quais podemos mencionar a *Anunciação*, do Mestre de Flemalle (Fig. 8A), onde se encontra a representação de um jarro manufacturado em Majólica, cerâmica coeva florentina, referente a um sub-grupo da mesma, denominado *Saffra em relevo* (Fig. 8B e C)<sup>35</sup>.

A representação iconográfica em folhas de carvalho surge, igualmente, em quatro ladrilhos com decoração em desenho embutido que revestem o pavimento do Hôtel do Chanceler Rolin (1366-1462), em Dijon, e a sala dos pobres do Hospício de Beaune, também fundado pelo mesmo Chanceler (Fig. 9)<sup>36</sup>.

<sup>33</sup> Albrecht Durer, *Adoração dos Magos* 1504, óleo sobre madeira, 100x114 cm, Galleria degli Uffizi, Florença.

<sup>34</sup> Berlim, Kunstgewerbemuseum. Cf. *L'Art Decoratif en Europe, Renaissance et Maniérisme*, (dir. Alain GRUBER, Paris, Citadelles Mazenod, cop. 1992-1994, p. 149; Teresa Maria Pimenta Pedro PERALTA, *Pavimentos Cerâmicos Portugueses – História, Técnicas, Tipologias e Iconografia (c. 1450 – 1550)* 2.º Vol., (...), p. 148.

<sup>35</sup> Cf. Teresa Maria Pimenta Pedro PERALTA, *Pavimentos Cerâmicos Portugueses – História, Técnicas, Tipologias e Iconografia (c. 1450 – 1550)*, 2.º Vol., (...), p. 150.

<sup>36</sup> Cf. Teresa Maria Pimenta Pedro PERALTA, *Pavimentos Cerâmicos Portugueses – História, Técnicas, Tipologias e Iconografia (c. 1450 – 1550)* (...), pp. 67 – 68 e p. 230.

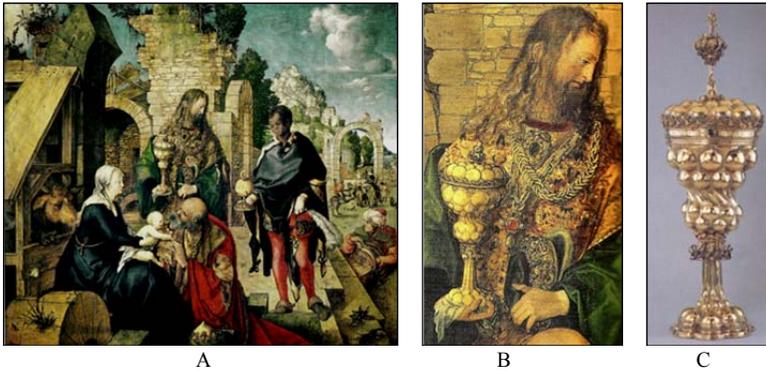


Fig. 7

A – *Adoração dos Magos*. Albrecht Dürer, (1504).

[http://www.virtualuffizi.com/uffizi1/Uffizi\\_Pictures.asp?Contatore=196](http://www.virtualuffizi.com/uffizi1/Uffizi_Pictures.asp?Contatore=196)

B – Pormenor de A

C – Píxide Eucarística em prata dourada, cinzelada e repuxada com decoração em bolsas circulares, (Berlim, Kunstgewerbemuseum). *L'Art Décoratif en Europe, Renaissance et Maniérisme*, (dir. Alain GUBER), Paris, Citadelles Mazenod, cop. 1992-1994, p. 149.



Fig. 8

A – *Retábulo de Mérode*. Robert Campin (1427). Óleo sobre madeira.  
(Metropolitan museum de Nova York).

B – Pormenor de A

C – Jarro em Majólica – Família *Zaffra* (ou Safra) em relevo, Florença, século XV (1.<sup>a</sup> metade)  
Carola FIOCCO, *Majoliques Italiannes du Musée des Arts Decoratifs de Lyon, Collection Gillet*, Dijon, Editions Faton, 2001, p. 58.



Fig. 9

Azulejo da sala dos pobres do Hospício de Beaune, Fundado pelo Chanceler Rolin em 1477.

<http://www.hospices-de-beaune.com/fr/hospices/historique.php>.

O confronto entre os pavimentos, pinturas estrangeiras e azulejos coevos portugueses, combinados com tijoleira ou articulados com azulejos monocromos lisos, permite-nos verificar a existência de várias afinidades. Relacionemos os desenhos de pavimento das tábuas, *Virgem do Chanceler Rolin* (Fig. 10A) e *A Fonte da Vida e o Triunfo da Igreja sobre a Sinagoga* (Fig. 10B), do pintor de Jan Van Eyck. As peças pavimentares (Fig. 10D) aplicadas nas duas pinturas são muito semelhantes aos azulejos mudéjares, com desenho hispano-mourisco recolhidos nas escavações arqueológicas do Castelo de São Jorge, em Lisboa (Fig. 10E).

O mesmo se passa na *Ceia de Cristo em Emaús* (Fig. 10C), do século XV, de autor português desconhecido, onde a unidade da obra é transposta para um interior doméstico cujo pavimento, apesar de apresentar um carácter disforme no traçado dos desenhos, mostra figura estrelar com oito pontas inserida em hexágono regular (Fig. 10C) idêntica às anteriores (Fig. 10A e B). Não há dúvida que se tratam de pavimentos reais com peças azulejares coevas, como demonstra a semelhança da peça que foi encontrada no Castelo de Lisboa (Fig. 10E).

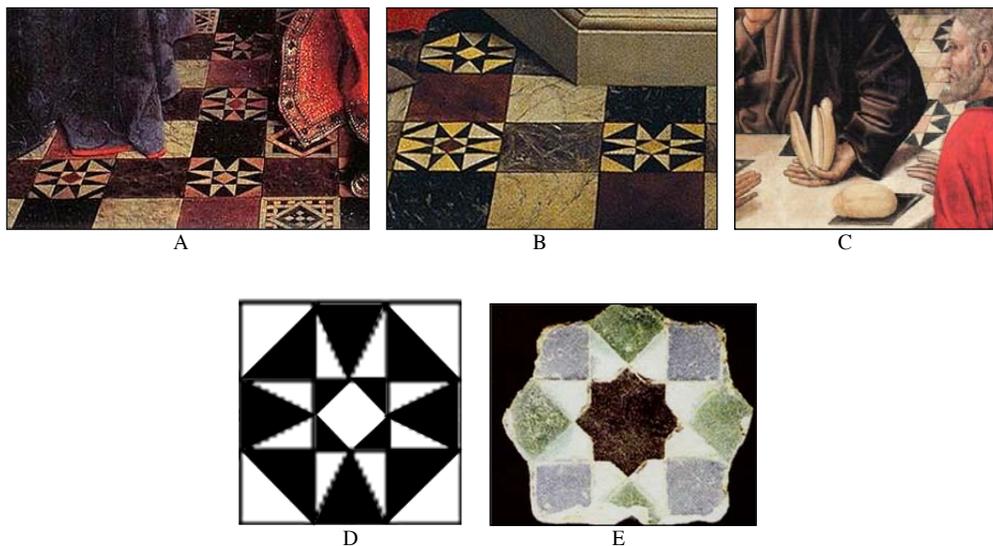


Fig. 10

- A – Jan Van Eyck, *A Virgem do Chanceler Rolin*, c. 1434-1436 (pormenor do pavimento).  
 Museu do Louvre, Inv. N.º 1271. [http://www.louvre.fr/moteur-de-recherche-oeuvres?f\\_search\\_art+=eyck+jan+van](http://www.louvre.fr/moteur-de-recherche-oeuvres?f_search_art+=eyck+jan+van)
- B – Jan Van Eyck, *A Fonte da Vida e o Triunfo da Igreja sobre a Sinagoga*, c. 1430. Pormenor do pavimento. Museu do Prado. Inv. P01511.  
<http://www.museodelprado.es/en/the-collection/online-gallery/on-line-gallery/obra/the-fountain-of-grace-and-the-triumph-of-the-church-over-the-synagogue/>
- C – Autor Desconhecido, *Ceia de Cristo em Emaús*, Século XV (2.ª metade).  
 Pormenor do pavimento. Museu Nacional de Arte Antiga.
- D – Pormenor do módulo pavimentar. Desenho de autor.
- E – Azulejo múdejar recolhido nas escavações arqueológicas do Castelo de São Jorge.  
*Um olhar sobre o Castelo de São Jorge, século VII – século XX*, Lisboa,  
 Câmara Municipal de Lisboa, 2001, p. 25.

Muitas analogias podem ser feitas, pois estas pinturas funcionam como verdadeiros testemunhos de época, onde a obra artística apoia a realidade mimética.

### **Pavimentos na pintura portuguesa**

Transpondo para a realidade portuguesa e, para a pintura renascentista em Portugal, no mesmo período (1500-1550), reparamos que ela surge, análogamente, como o registo de realidades físicas, naturais, tão válidas como qualquer documento, comparável a um registo notarial ou paroquial, a cartas ou testamentos. Ela confirma os interiores, os objectos e as figuras físicas que se adoptavam no quotidiano coevo. A sua iconografia reflecte, como espelho, aquilo que os encomendantes aprovam e possuem, e que querem transmitir com orgulho à posteridade. Estas representações concebem informações autênticas com figurações onde o Homem aparece representado, desde o nascimento até à morte, sempre no seu ambiente efectivo<sup>37</sup>. É assim que o diálogo estético destas *obras vivas*, pintadas de mimetismo natural, nos permite avaliar figuras e objectos do quotidiano como exemplares fidedignos.

Veja-se o pavimento da tábua *Anunciação*, do pintor Gregório Lopes (1450-1550), pertencente ao Retábulo do Convento de Santos-o-Novo (Fig. 11A), e compare-se com dois exemplares mudéjares que se encontram no Museu Nacional do Azulejo (Figs. 11B, C, D, E, F, G, H)<sup>38</sup>, respectivamente, um azulejo decorado com quatro círculos, presos por anéis negros, cujo centro mostra igualmente círculo rodeado de quatro folhas de acanto intercaladas por pequenos círculos pretos (Fig 11C, D, E) e, outro exemplar hispano-árabe de decoração renascentista (representando um quadrado à meia esquadria, rodeado por folhas com ramos salientes na direcção dos seus vértices e quatro setas a preto, no meio de cada lado do quadrado, sendo toda esta composição envolvida por um círculo a negro) na tábua da *Anunciação* e a azul no azulejo do museu português (Fig. 11G e H).

Gregório Lopes, nobilitado com o grau de cavaleiro da Ordem de Santiago, foi certamente o pintor escolhido por esta Ordem espatária, a mando da pessoa do seu Grão-Mestre, D. Jorge de Lencastre,<sup>39</sup> com o propósito de realizar um Retábulo que a sua mãe D. Ana de Mendonça pudesse admirar, ao ingressar como comendadeira no mesmo convento. Esta pintura de Santos-o-Novo representa um interior contemporâneo que partilha o revestimento pavimentar de peças azulejares coevas com um notável tapete de pintor, Lotto, modelo turco preferido quer por italianos quer por portugueses, no segundo

<sup>37</sup> Teresa Maria Pimenta Pedro PERALTA, *Pavimentos Cerâmicos Portugueses – História, Técnicas, Tipologias e Iconografia (c. 1450-1550)* (...), p. 228.

<sup>38</sup> MNAz, Painel de Azulejos hispano-árabes do sec. XVI (1.ª metade), Inv. N.º 109.

<sup>39</sup> José Alberto Seabra de CARVALHO, *Gregório Lopes*, Coleção Pintores Portugueses, Lisboa, Edições Inapa 1999, p. 82.

quartel do século XVI, razão pela qual a pintura naturalista portuguesa testemunha as evidentes preferências (Fig. 11A)<sup>40</sup>.



Fig. 11

A – *Anunciação* do Retábulo de Santos-o-Novo, Gregório Lopes (atrib.) c.1539-1541, MNAA.

B, C, G – Detalhe do Pavimento.

D, E – Painel de azulejos hispano-árabes de Sevilha, sec. XVI (1.ª metade), MNAz, Inv. N.º 109.

F, H – Painel de azulejos de aresta exposto no MNAz – MNAz. Inv. 110 (Sec. XVI, 1.ª metade).

<sup>40</sup> Jessica HALLETT, “Tapete, Pintura, Documento – O tapete Oriental em Portugal” in Museu Nacional de Arte Antiga, *O Tapete Oriental em Portugal – Tapete e Pintura Séculos XV – XVIII*, Ministério da Cultura, Instituto dos Museus e da Conservação, Museu Nacional de Arte Antiga, 2007, p. 38.

Ao observarmos a tábua o *Casamento de Santo Aleixo*, de Garcia Fernandes, (Fig. 12A) reconhecemos no seu pavimento (Figs 12D e C) o desenho de uma peça análoga às que se encontram no revestimento de um banco na Sala do Capítulo do Museu Regional de Beja ou nos depósitos de vários museus portugueses, como é o caso do exemplar pertencente ao Museu Alberto Sampaio (Fig. 12D) e que figuravam, certamente, em pavimentos de habitações contemporâneas.

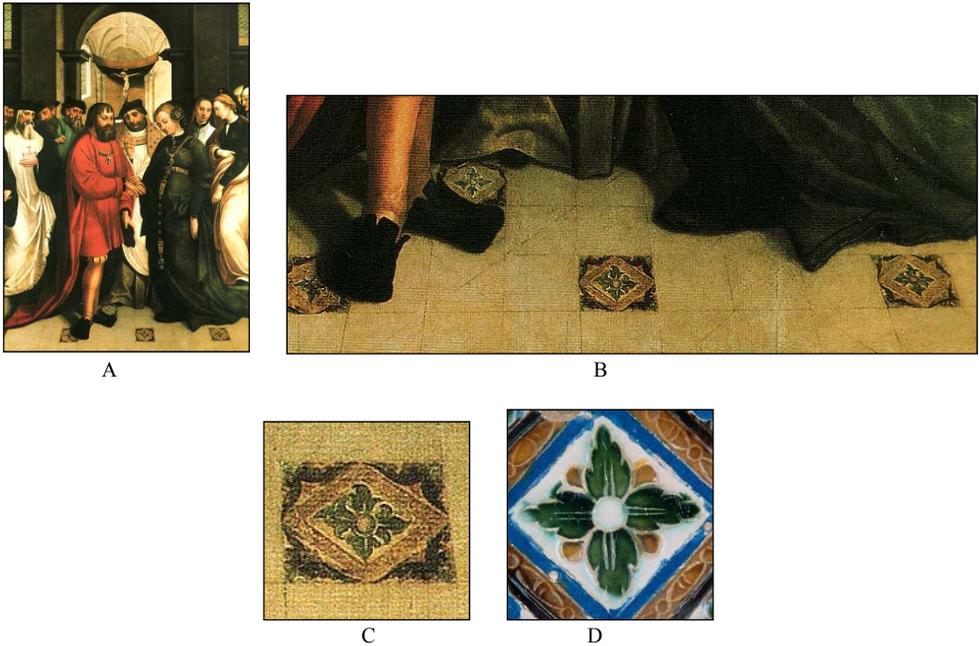


Fig. 12

A – Casamento de Santo Aleixo, Garcia Fernandes (1541). Museu de São Roque, Inv. Pin. 54.

B, C – Pormenor e detalhe de pavimento.

D – Azulejo hispano – mourisco de aresta – Sevilha, Museu Alberto Sampaio, Inv. 24121 TC.

No entanto, é nas empresas correspondentes às realizações dos retábulos da Sé de Viseu e de Lamego, do pintor Vasco Fernandes, o *Grão Vasco* português, que podemos fundamentar melhor a aplicação, quer da perspectiva desenvolvida por Viator (como vimos anteriormente, o representante dos métodos perspécticos utilizados no Norte da Europa) quer da aplicação de azulejos coevos nos pavimentos representados. Segundo afirma Dalila Rodrigues, a primeira empreitada, a de Viseu, resultou de uma parceria com pintores flamengos e a segunda foi, exclusivamente, fruto do desempenho individual do próprio pintor<sup>41</sup>.

<sup>41</sup> Dalila RODRIGUES, *Grão Vasco*, Lisboa, Aletheia Editores, 2007, p. 42.

Na pintura *São Pedro*, proveniente da Capela do mesmo orago e da empreitada elaborada para a Sé de Viseu, (Fig. 13A) verificamos que os pavimentos aí representados mostram diferentes peças azulejares coevas, entre elas o azulejo de quatro alcachofras renascentistas intercaladas por flores de lis (Fig. 13B), também descoberto *in loco*, revestindo a cisterna do refeitório do Mosteiro de Santa-Clara-a-Velha, em Coimbra (Fig. 13C).<sup>42</sup> O mesmo desenho figura, igualmente, em vários espólios museológicos portugueses,<sup>43</sup> entre os quais podemos referir, os que estão depositados no Museu Nacional do Azulejo, em Lisboa,<sup>44</sup> e no Museu Regional de Beja<sup>45</sup>. José Meco menciona a existência de um exemplar deste tipo, elaborado em técnica mista de corda-seca e aresta, oriundo de produção sevilhana e balizado cerca de 1500<sup>46</sup>.



A

<sup>42</sup> O Mosteiro de Santa-Clara-a-Velha, em Coimbra, fundado em 1286, sofreu em 1331 uma inundação de grandes proporções provocada pelas cheias do rio Mondego. Esta situação obrigou a rainha Santa Isabel a construir um plano mais alto, a meio da Igreja. Nos meados do século XV, qualquer pequena enchente provocava, imediatamente, danos no próprio mosteiro. Deste modo, no século XVI, houve necessidade de subir a cota do pavimento em cerca de 60 cm, uma vez que as águas residiam permanentemente dentro dos edifícios. D. Manuel mandou redecorar o templo, revestindo-o com azulejos mudéjares e sevilhanos. As vicissitudes ligadas à inundação recorrente provocaram, a mando de D. João IV, em 1649, a construção do novo mosteiro conhecido por Santa Clara a Nova, para onde foram trasladadas as freiras desta comunidade clarissa. Cf. Bernardo Vasconcelos e SOUSA (dir.), *Ordens Religiosas em Portugal: Das Origens a Trento, Guia Histórico*, Lisboa, Livros Horizonte, 2006, pp. 295 e 296.

<sup>43</sup> Cf. Museu Nacional do Azulejo Inv. N.º 37, 41, 42, 3228

<sup>44</sup> MNAz Inv. N.º 37.

<sup>45</sup> Estes azulejos terão sido encontrados no Castelo de Alvito como refere Abel VIANA, “Azulejos quatrocentistas e quinhentistas do Museu Regional de Beja”, in *Arquivo de Beja*, Vol. VII, Fasc. III e IV, Julho /Dezembro de 1950, pp. 241-276.

<sup>46</sup> José MECO, *O Azulejo em Portugal*, (...), p. 39.

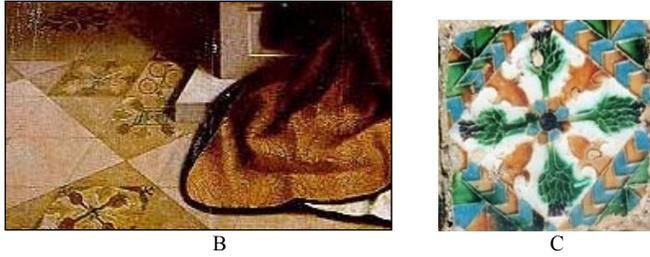


Fig. 13

A – Vasco Fernandes, colaboração de Gaspar Vaz, *São Pedro*.

Inv. 2160; P38 – 001388.01 DIG – Museu Grão Vasco, Viseu.

B – Pormenor do pavimento.

C – Azulejo aplicado *in loco* na cisterna do refeitório do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha em Coimbra. (Foto da autora)

As particularidades inerentes ao pavimento desta pintura não ficam por aqui, pois existem semelhanças muito reais num outro azulejo com desenho floral em quincôncio, representado à direita do trono do Apóstolo (Fig. 14A e B), bastante idêntico aos exemplares que se encontram, quer nos restos arqueológicos do mesmo Mosteiro de Santa-Clara-a-Velha (Fig. 14C) quer no espólio do Museu Nacional do Azulejo, cuja proveniência está documentada a partir de outro local coimbreense, a Sé Velha de Coimbra<sup>47</sup>.

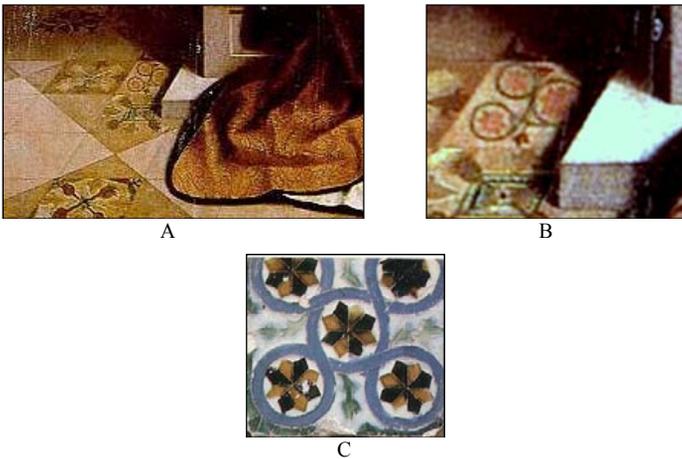


Fig. 14

A, B – Vasco Fernandes, colaboração de Gaspar Vaz, *São Pedro*. Pormenor de Pavimento.

Inv. 2160; P38 – 001388.01 DIG Museu Grão Vasco, Viseu

C – Fragmento de azulejo pertencente ao espólio arqueológico do Mosteiro de Santa Clara a Velha, Coimbra. (Foto da autora).

<sup>47</sup> Painel de azulejos com motivos renascentistas. Técnica de aresta. Proveniência da Sé Velha de Coimbra. MNAz. N.º Inv. 106.

Identificámos ainda, na mesma pintura da Capela de *São Pedro*, a existência de outro modelo azulejar (Fig. 15A), uma composição inédita de folhas de acanto e losangos, análogo ao que está aplicado *in loco* no pavimento da Sala do Capítulo do mesmo Mosteiro e que ainda hoje se pode admirar (Fig. 15B e C)

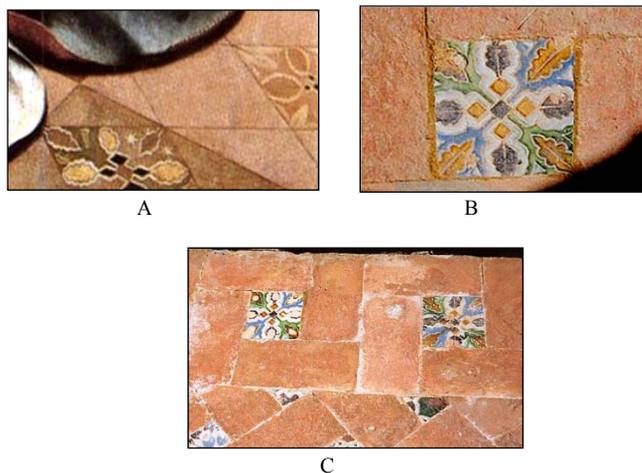


Fig. 15

- A – Vasco Fernandes, colaboração de Gaspar Vaz, São Pedro. Pormenor de Pavimento.  
Inv. 2160; P38 – 001388.01 DIG, Museu Grão Vasco, Viseu  
B, C – Pormenor do pavimento da Sala do Capítulo do Mosteiro  
de Santa Clara-a-Velha, Coimbra. (Foto da autora)

O grau excepcional de conservação deste revestimento cerâmico decorreu, como já referimos em nota, pela sua submersão provocada pelas águas do rio Mondego, durante aproximadamente quinhentos anos,<sup>48</sup> facto que nos permitiu datar o pavimento de época análoga à pintura de *São Pedro* do pintor Vasco Fernandes e ainda acreditar, mais uma vez, que os pavimentos eram realmente representados nas pinturas coevas.

Podemos ainda constatar que o azulejo referido anteriormente (Fig. 15A, B, C) está ainda retratado na tábua *Pentecostes*, proveniente da Sé de Viseu e obra do mesmo pintor (Fig. 16A e B) assim como na Sala do Capítulo de Santa Clara a Velha (Fig. 16C).

Grande parte das pinturas portuguesas desta época tem em comum a representação decorativa, planimétrica<sup>49</sup> ou estereométrica<sup>50</sup> pavimentar, já ensaiada por Viator no seu livro *De Artificialli Perspectiva*.

<sup>48</sup> Bernardo Vasconcelos e SOUSA (dir.) *Ordens Religiosas em Portugal: Das Origens a Trento, Guia Histórico (...)*, pp. 295 e 296.

<sup>49</sup> A planimetria tem por objecto o estudo das propriedades e medidas das superfícies.

<sup>50</sup> Por estereometria consideramos a estudo das propriedades e medidas dos volumes.

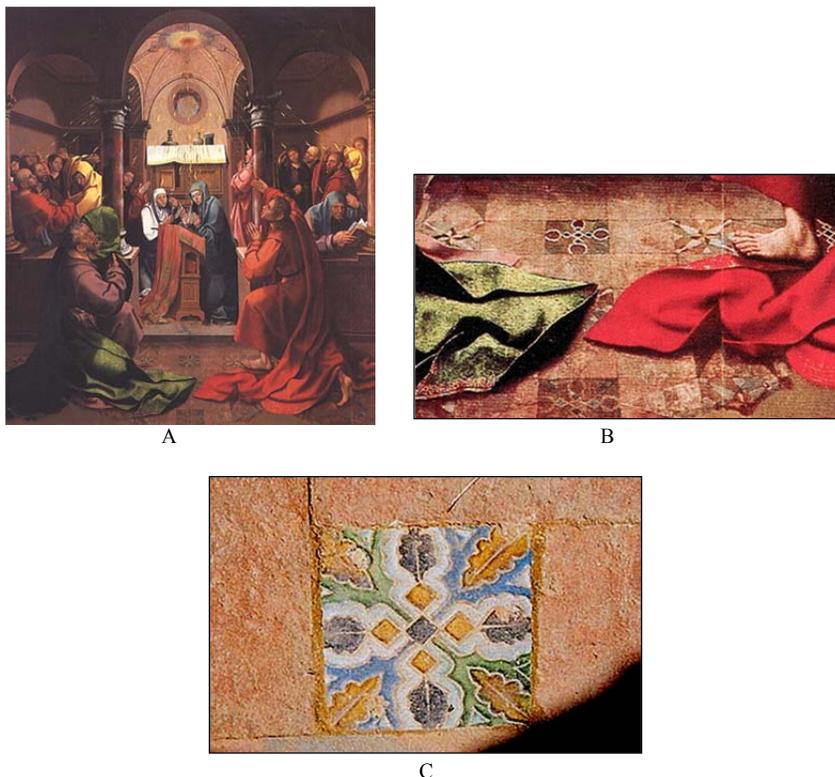


Fig. 16

A – Vasco Fernandes, Pentecostes (1530 – 1534).

Museu Grão Vasco – Viseu (Inv. N.º 2159)

B – Pormenor do pavimento da Imagem 16 A.

C – Pavimento da Sala do Capítulo do Mosteiro de Santa Clara-a-Velha. (Foto da autora).

As tábuas *Anunciação* do retábulo da Capela-mor da Sé de Lamego<sup>51</sup> e a *Última Ceia* do Paço de Fontelo<sup>52</sup> do pintor Vasco Fernandes, cujo desenho de pavimento está exemplificado num fólio do tratado de Toul (Fig. 3), ou a pintura de Jorge Afonso, *Aparecimento de Cristo à Virgem* (Fig. 17) ou ainda, a tábua *Cristo Atado à Coluna* concernente à Escola Portuguesa,<sup>53</sup> entre outras, são representações que evidenciam bem a utilização estereométrica da perspectiva *cornuta*<sup>54</sup> de Viator (Fig. 3, 17B, C), onde os quadrados de pavimento

<sup>51</sup> Museu de Lamego, Inv. N.º 15.

<sup>52</sup> Museu Grão Vasco, Viseu, Inv. N.º 2174.

<sup>53</sup> Cristo atado à coluna. Escola Portuguesa, c. 1500. Museu Nacional de Arte Antiga. Inv. N.º 2130 Pint.

<sup>54</sup> O cônego de Toul denomina a sua perspectiva de *cornuta*. Cf. Joaquim GARRIGA, *op. cit.*, p. 513, nota 2.

são preenchidos por uma malha ortogonal mais diminuta e com a mesma planimetria de base (Fig. 17D).

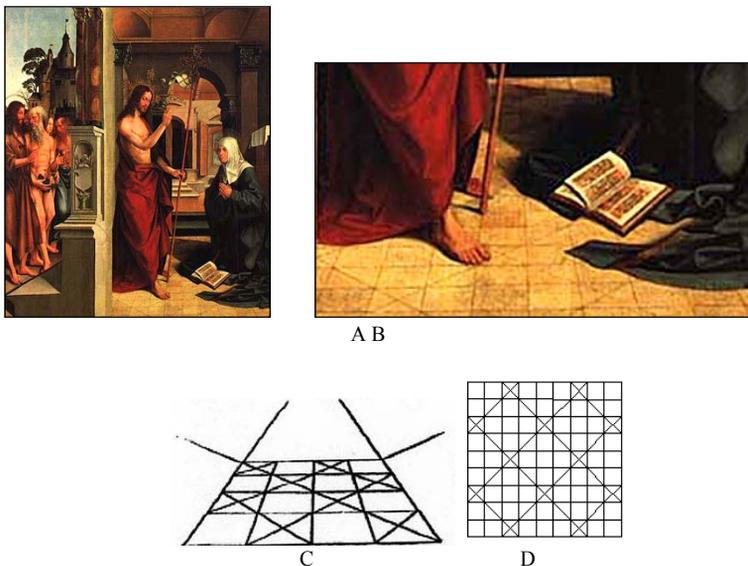


Fig. 17

- A – Jorge Afonso, *Aparição de Cristo à Virgem* (1515).  
 Museu Nacional do Azulejo (MNAz), Lisboa. Inv. N.º 1632.  
 B – Pormenor de Fig. 17 A.  
 C – Pormenor de Fig. 3  
 D – Estereometria do pavimento da pintura da Fig. 17 A, B

Essa é também a estereotomia aplicada em vários revestimentos cerâmicos, onde as linhas de força são sempre idênticas ao desenho pavimentar das tábuas pictóricas (Fig. 17B, C, D e 18A, B).

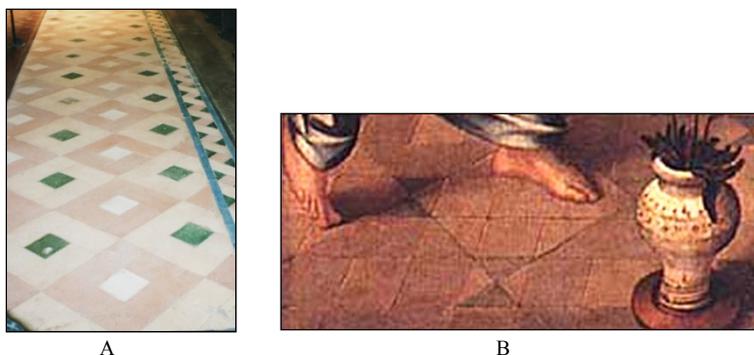


Fig. 18

- A – Pavimento cerâmico no coro alto do Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa. (Foto da autora).  
 B – Garcia Fernandes, *Triptico da Aparição de Cristo à Virgem*, (c. 1531).  
 Pormenor do Pavimento. Museu Nacional Machado de Castro (MNNC 2515-2527).

A pintura *Cristo em Casa de Marta e Maria* (Fig. 19A), também realizada pelo famoso Grão Vasco, manifesta, da mesma forma, a métrica de pavimento utilizada em grande parte das representações picturais contemporâneas, compondo determinadas rectas paralelas ao plano do quadro, associadas às diagonais, prolongando a quarenta e cinco graus os dois pontos de distância da denominada *perspectiva cornutta* e que formam na sua intersecção, um desenho em ponta de diamante representado no pavimento por quatro azulejos triangulares (Fig. 19B).

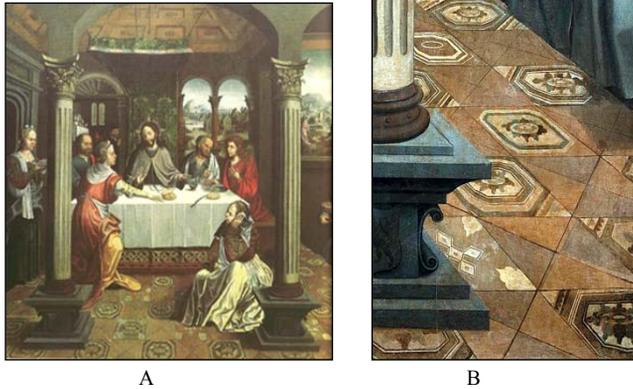


Fig. 19

A – Grão Vasco / Gaspar Vaz – *Cristo em Casa de Marta e Maria*, (c. 1535/1540).

Museu Grão Vasco. Matrizpix Inv. N.º 13450 TC

<http://www.matrizpix.imcip.pt/MatrizPix/>

B – Pormenor do pavimento da Fig. 19.

A diferença entre esta pintura e as anteriormente referidas, está na simplificação da fórmula, isto é, o artista adaptou directamente ao pavimento da pintura o modelo de Viator (Fig. 17B), desenhando, nos respectivos espaços, as peças únicas em azulejos expandidos (Fig. 20). O pavimento, formado por estes exemplares dilatados, resulta do facto de ter, cada quadrado do modelo ilustrado pelo cónego de Toul, recebido somente o desenho de um azulejo, (Fig. 20) e não, a normalizada subdivisão interior em malha de quadrícula ortogonal, (Fig. 17B, D e Fig. 18B) comumente empregue nas representações picturais contemporâneas. Deste modo, o efeito apresentado no pavimento da pintura *Cristo em Casa de Marta e Maria* (Fig. 20) é bastante diferente daquele que aparece nas pinturas estudadas anteriormente, cujo pavimento se encontrava preenchido por uma malha de quadrícula ortogonal mais apertada, compondo um modulo diferente, mais subdividido e aproveitado para a figuração de um numero maior de azulejos (Fig. 17D e 18B).

A inspiração de Vasco Fernandes na produção desta obra, não esteve apenas nas gravuras de Durer,<sup>55</sup> mas também na peça azulejar coeva (Fig. 21A)

<sup>55</sup> Na figura de primeiro plano à direita o pintor reproduz a célebre *Melancholia I* gravada

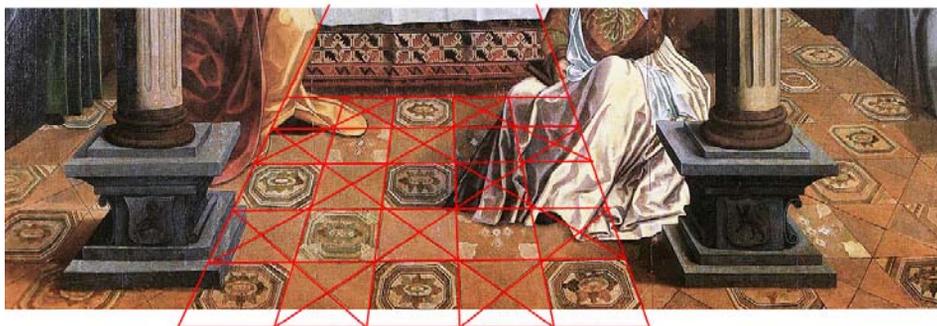
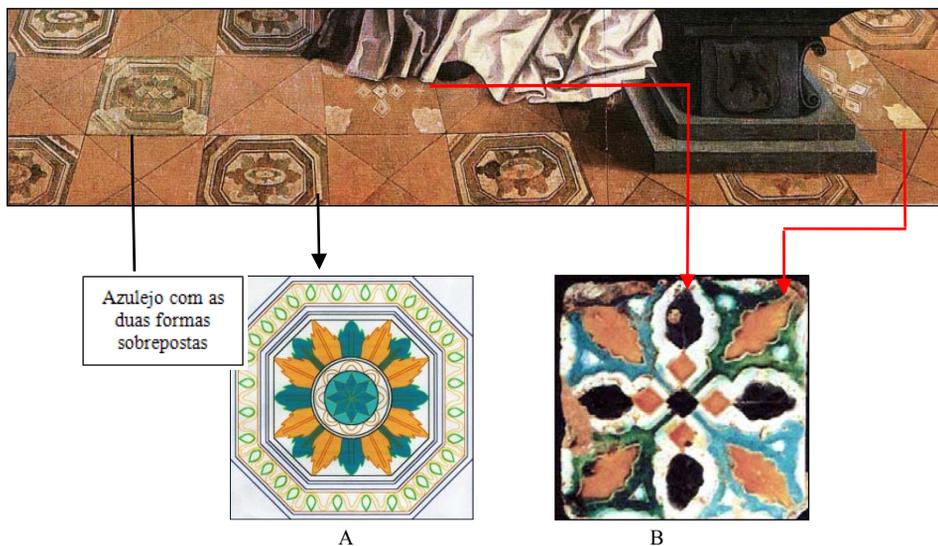


Fig. 20 – Aplicação do módulo de perspectiva Cornuta retirado do fólio de Viator (Fig. 3).

que desenhou no centro de cada quadrado expandido. A Capela de Garcia de Resende experimentava então a mesma preferência, conforme demonstra o pavimento colocado ainda, *in loco*, na capela-mor e nave desta construção manuelina, situada na cerca do Convento do Espinheiro (Fig. 21C, D). O mesmo exemplar encontra-se ainda aplicado na Sala do Capítulo do Convento de Nossa Senhora da Conceição de Beja<sup>56</sup> ou exposto no Museu Nacional do Azulejo.



por Dürer em 1514. Cf. Dagoberto L. MARKL, “Vasco Fernandes e a gravura do seu tempo” in *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, Catálogo da Exposição, Comissão Nacional para a Comemoração dos Descobrimentos Portugueses, em colaboração com a Secretaria de Estado da Cultura, Instituto Português do Património Cultural, Instituto Português de Museus, 1992, pp. 267-269.

<sup>56</sup> Este exemplar situa-se *in situ* na Sala do Capítulo no Museu Regional de Beja.



Fig. 21

- A – Desenho correspondente ao exemplar de pavimento representado nas Figs. 19 A e 20.  
 B – Fotografia de azulejo encontrado nos espólios arqueológicos de Santa-Clara-a-Velha e no pavimento *in loco* da Sala do Capitulo do mesmo Mosteiro (Cf. Fig. 16 C).  
 C – Pavimento da nave da Capela de Garcia de Resende no Convento do Espinheiro. (Fotografia de autor)  
 D – Modulo de pavimento da Imagem 21 C.

E persistindo na análise desta pintura, *Cristo em casa de Marta e Maria*, verificamos que ela não se esgota apenas nestas considerações. Nela podemos ainda observar a utilização da mesma réplica azulejar que o pintor representou nas várias pinturas já aqui referidas e que deve ter seleccionado como a sua figura azulejar, uma das que atestava *in loco* em múltiplos interiores da época e que o ladrilhador emoldurou com tijoleira na Sala do Capítulo de Santa-Clara-a-Velha (Fig. 21B; 16B, C; 15A, B, C).

Esta é, sem dúvida, a peça azulejar que podemos classificar como “Azulejo Grão Vasco” (Fig. 15A; 16B; 21B) seguindo a mesma linha de classificação dada, na época, aos denominados tapetes de pintor,<sup>57</sup> que apresentavam diferentes desenhos conforme a preferência de cada artista.

Estas pinturas naturalistas fornecem indícios preciosos sobre as varias artes decorativas representadas entre as quais vigoram os tapetes que podem cobrir pavimentos, decorar janelas, *loggias*, mesas, etc. Graças as estas reproduções, podemos não só conhecer os vários tipos (muitos não chegaram aos dias de hoje), assim como, datar, com precisão, aqueles que estão conservados arqueologicamente. As representações picturais renascentistas demonstram assim a grande difusão que os tapetes orientais de nó atingiram, devido ao seu valor artístico e decorativo.

<sup>57</sup> Entre outros tapetes, Holbein, Ghirlandaio, Lotto, Bellini, Carpaccio, etc... Cf. Jessica HALLETT, “Tapete, Pintura, Documento. O tapete Oriental em Portugal”, in Jessica HALLETT e Teresa Pacheco PEREIRA, (coords.) *O Tapete Oriental em Portugal – Tapete e Pintura dos séculos XV e XVIII*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga / Instituto dos Museus e da Conservação, Catálogo de exposição, 2007, pp. 35-38; Mercedes Vilale FERRERO, *Tapis de l’Occident Chretien – XVIe XVIIe siècles*, Paris, Grange Batelière, 1970; Ian BENNETT, *Tapetes Orientais*, Rio de Janeiro, Editora JOLAN Ltda., 1986.

Transpondo a mesma lógica de reprodução fiel, para os pavimentos na pintura, constatamos que o “Azulejo Grão Vasco” para além de aparecer documentado em várias obras do mesmo autor, está também colocado *in loco* no Pavimento da Sala do Capítulo de Santa-Clara-a-Velha, em Coimbra, local onde Vasco Fernandes labora os *quatro Retauolos*,<sup>58</sup> um deles firmado com a sua assinatura “Velascus” e, encomendados para o mosteiro de Santa Cruz da mesma cidade<sup>59</sup>.

Partindo do capítulo “Azulejaria na Pintura Quinhentista” relativo ao período manuelo-joanino, concernente à obra *Azulejaria em Portugal nos séculos XV e XVI* – incorporada no *corpus* de azulejaria portuguesa que Santos Simões incansavelmente reuniu, organizou, estudou e conservou – tentámos adiantar as suas análises e considerações, tendo em conta o novo panorama arqueológico. Assim, ao contrário do que este autor afirma – terem os pintores reproduzido com exactidão e verismo os azulejos coevos mas, que estes são uma prática pavimentar exclusivamente espanhola e não portuguesa – consideramos, à luz das novas descobertas, que os nossos pintores reproduziam fielmente aquilo que viam nos pavimentos dos interiores quinhentistas portugueses.

Cabe-nos ainda referir que Santos Simões evoluiu posteriormente nas suas considerações, porque ao consultar o espólio inédito, relativo aos seus manuscritos, depositado no Museu Nacional do Azulejo, encontrei um documento dactilografado, com algumas palavras corrigidas à mão pelo próprio autor,<sup>60</sup> aludindo ao avanço das suas conclusões e estudos. Santos Simões certifica, então, que ao analisar a pintura quinhentista existente em Portugal, *nela se encontra com frequência pavimentos ladrilhados, onde o azulejo faz a sua aparição, nunca como elemento principal, mas sim acessório, alternando com ladrilhos lisos e em geral apenas de barro cosido – as vulgares tijoleiras. O pintor intercala aqui e ali, ladrilhos decorados e com desenho, manifestamente inspirados em modelos existentes e que estava habituado a ver (...). É possível e natural que se tenham fabricado azulejos de aresta em Portugal e julgo ter encontrado alguns tipos diferenciados dos modelos andaluzes que possuem características técnicas e ornamentais diferenciadas. Em princípio fixei em Coimbra o centro desta possível fabricação, por ser nessa região que, com mais frequência, encontrei exemplares diferenciados*<sup>61</sup>.

<sup>58</sup> Em 1535 no mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, Vasco Fernandes recebe «e parte de pago de quatro Retauolos q faz pera o mosteiro três mjll reaes...» Cf. *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, Catálogo de exposição (...), p. 410.

<sup>59</sup> IDEM, *ibidem*.

<sup>60</sup> J.M. dos Santos SIMÕES, Azulejos na Pintura Portuguesa do século XVI, Museu Nacional do Azulejo Fundo Santos Simões P/MNAz ARQ. JMSS/001/P062, doação de Maria João Santos Simões e Fernando Ferreira Real.

<sup>61</sup> IDEM, *ibidem*.

Tendo em conta as últimas reflexões do ilustre ceramólogo, podemos reconhecer a evolução do seu estudo, a partir de um raciocínio muito mais próximo das conclusões que chegámos através da nossa análise. De certo modo, Santos Simões chega a superá-la, na medida em que interpela aquilo que até agora é considerado como verdade imutável, à cerca do deserto produtivo português até aos meados dos século XVI, afirmando que, possivelmente, terão sido produzidos exemplares de aresta em Portugal, na região de Coimbra, onde foi encontrando exemplares diferenciados.

A estas considerações podemos ainda acrescentar a existência do azulejo, comumente representado nas três pinturas de Vasco Fernandes, *São Pedro, Pentecostes*, do retábulo de Viseu, e *Cristo em Casa de Marta e Maria*, do Paço de Fontelo, e ainda, mais precisamente, *in loco* no pavimento da Sala do Capítulo do Mosteiro anteriormente citado. Este exemplar pode ser interpretado como um dos modelos diferenciados que Santos Simões menciona, dado que, não temos conhecimento de peças com desenho idêntico, quer no espólio dos museus portugueses quer espanhóis<sup>62</sup>. Este azulejo constitui, para nós, aquele que denominamos de “azulejo Grão Vasco”.

Em conclusão podemos afirmar que os modelos azulejares representados nos pavimentos das pinturas portuguesas, balizadas entre 1500 e 1550 são, regra geral, aqueles que o pintor observava nos interiores coevos.

---

<sup>62</sup> Esta informação foi-nos prestada oralmente pelo Prof. Doutor Alfonso Pleguezuelo.