

Resumo

Estudar a arte do retrato em Portugal, em particular a produzida entre o final da Idade Média e o Renascimento, constitui o objecto da actual reflexão. Ao longo do período considerado, vários espécimes de retrato foram executados sob os mais diversos formatos, materiais, tipos e qualidades. A identificação e a análise dos principais testemunhos da arte do Retrato entre nós e o estabelecimento de paradigmas e práticas de representação serão inquietações que nos acompanharão ao longo do nosso trabalho. A contextualização histórica e o estabelecimento de vocabulário específico sobre a retratística moderna nacional, bem como de uma tipologia flexível mas rigorosa, assumirão particular destaque durante o presente artigo. ●

Abstract

The art of portraiture in Portugal, particularly that of the Middle Ages and the Renaissance, is the main object of this study. Various examples of portraits were made under the most diverse formats, materials and types. The identification and analysis of the main portraits produced and the establishment of practises of representation are concerns that will be focused in this work. The historical context and the setting up of specific vocabulary in the study of portraiture, as well as a flexible yet rigorous typology, are also key issues of this essay. ●

palavras-chave

RETRATO
RENASCIMENTO
PINTURA
NUNO GONÇALVES
FRANCISCO DE HOLANDA

key-words

PORTRAIT
RENAISSANCE
PAINTING
NUNO GONÇALVES
FRANCISCO DE HOLANDA

A ARTE DO RETRATO EM PORTUGAL NOS SÉCULOS XV E XVI

PROBLEMAS, METODOLOGIA, LINHAS DE INVESTIGAÇÃO

PEDRO FLOR
Universidade Aberta.

1. Este artigo resulta, em parte, da intervenção que realizámos a 2 de Maio de 2007 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, no âmbito do XI Curso de História da Arte, dedicado em exclusivo ao Retrato. Agradecemos à Doutora Raquel Henriques da Silva o convite endereçado no sentido de participar nessa iniciativa.

2. Devemos neste contexto salientar os trabalhos de Annemarie Jordan-Gschwend, Joaquim de Oliveira Caetano, José-Augusto França e Vítor Serrão devidamente citados na bibliografia final. A nossa tese de Doutoramento, apresentada em Outubro de 2006 na Universidade Aberta, intitulada *A Arte do Retrato em Portugal: entre o fim da Idade Média e o Renascimento*, insere-se precisamente neste núcleo restrito de trabalhos, dedicados em exclusivo ao estudo da retratística nacional.

3. Devemos recordar neste âmbito a vasta literatura produzida em torno da “verdadeira” iconografia do Infante D. Henrique, do rei D. João II, de Vasco da Gama e de Luís de Camões, só para citarmos os casos mais flagrantemente.

O presente trabalho centra as atenções na principal produção retratística portuguesa desenvolvida durante o período coincidente com o Gótico tardio e com o Renascimento pleno.¹ Numa primeira parte, dedicar-nos-emos a aspectos gerais, à contextualização histórica e a questões de ordem teórica, como o estabelecimento de vocabulário específico sobre a matéria e de uma tipologia de retrato, flexível mas rigorosa. Numa segunda parte, procuraremos analisar alguns exemplos entre a realização dos apelidados “Painéis de São Vicente”, um dos primeiros conjuntos característicos da modernidade em território nacional, e a partida de Portugal, em 1553, do pintor flamengo Anthonis Mor (c. 1517-1577), após ter desenvolvido entre nós o Retrato de Corte, tão apreciado e sintomático do Renascimento europeu. Não desejamos efectuar análise pormenorizada sobre esta temática, campo científico de investigação demasiado vasto para ser abordado aqui exaustivamente. Importa sim traçar as principais linhas de força caracterizadoras da arte do retrato em Portugal, entre o fim da Idade Média e o Renascimento.

O estudo da retratística nacional, produzida na época considerada, constitui tarefa urgente, ainda não merecedora de suficiente atenção por parte da comunidade científica.² O desenvolvimento de pesquisas, baseadas na mera identificação do modelo representado, questão pouco válida na tarefa de abordar a retratística no tempo do Renascimento, não tem criado resultados satisfatórios, prendendo a historiografia da arte a um aspecto relevante mas de somenos importância.³ Se os estudos dedicados à arte do retrato se relacionassem apenas com tal tarefa, correríamos o sério risco de nunca avançar para um trabalho de natureza mais alargada, dado o carácter icónico, simbólico e generalista que, tantas vezes, as figuras apresentam.

Para a elaboração do presente trabalho, tornou-se essencial conhecer a produção historiográfica internacional. Obrigados a proceder a criteriosa selecção, dada a vastidão de instrumentos bibliográficos e iconográficos existente, elegemos como

directivas metodológicas as protagonizadas pelos contributos estrangeiros de Gallienne e Pierre Francastel, Enrico Castelnuovo, John Pope-Hennessy e Lorne Campbell.⁴ Acima de tudo, tentámos produzir um discurso crítico coerente sobre a arte do Retrato em Portugal através da convergência de perspectivas de abordagem e da complementaridade de cada um destes modelos de análise.

Como vimos, a baliza cronológica que criámos para o nosso trabalho contempla o sucedido no século XV, centúria coincidente com a estabilização dos cânones de representação da figura humana, através das primeiras tentativas de individualização do modelo, sobretudo por influência estrangeira. Com efeito, o panorama nacional parece debater-se nesta época com a escassez de mão-de-obra especializada na arte de retratar, tendo a Coroa de recorrer, com frequência, a executantes estrangeiros para satisfazer as suas encomendas. Por seu turno, o século XVI é período relativo ao triunfo da arte do Retrato e onde assistimos a menor idealização dos modelos e, por consequência, a maior naturalismo dos mesmos. A procura e o gosto pela arte de Retratar aumentam significativamente e, tal como no século XV, a mão-de-obra continua a ser estrangeira na sua maior parte.

A metodologia a adoptar num estudo sobre a arte do Retrato em Portugal, no período considerado, deve basear-se, por um lado, na análise da obra de arte, nas suas variadas dimensões, material, plástica e iconográfica. Este tipo de abordagem permite, não só determinar com maior rigor a datação das peças, sobretudo quando complementado com exames de fotografia e de laboratório, como também apurar com maior rigor a proveniência artística da obra, caracterizando e, se possível, estabelecendo a autoria.

Por outro lado, deve ter-se em conta a pesquisa cuidada de fontes manuscritas e impressas, com o firme propósito de atingir a tão ambicionada leitura iconológica do objecto artístico, não reduzindo a pesquisa sobre a peça a mera descrição física e formalista. O trabalho de arquivo, a releitura de documentação há muito publicada e o estudo da bibliografia específica permitirão, em conjunto, responder melhor às dúvidas suscitadas e, acima de tudo, conhecer o ambiente sociocultural que rodeou a criação da obra de arte.

Infelizmente, o escasso número de obras chegado até nós, que constitui um *corpus* que não excede a centena, impede o estabelecimento de regras e práticas de produção de retratos, situação contrastante com a abundância de espécimes na Europa do tempo. Nem a abordagem cripto-histórica, a partir de testemunhos escritos e/ou visuais de obras entretanto desaparecidas, consegue preencher tal lacuna.⁵ Além disso, assiste-se a atraso considerável na implementação das novas metodologias e técnicas de abordagem à obra de arte, utilizando para tal os meios laboratoriais, aliado à insuficiência de bibliografia primária sobre a matéria, situações que provocam o atraso científico e a leitura menos profunda do objecto.

Todavia, é possível hoje estudar a arte do retrato, entre o fim da Idade Média e o Renascimento, apoiados nos meios e na metodologia enunciada anteriormente, sendo obrigatória a determinação de uma tipologia estável e credível dos retratos a analisar. Com efeito, o termo 'retrato' pode torna-se vago e, por isso, insuficiente para caracterizar ou definir uma determinada obra. Por este motivo, procurámos reunir, em

4. Cf. com referências completas na bibliografia final.

5. Sobre o conceito de cripto-história da arte, ver Vítor SERRÃO, *A Cripto História da Arte*, Lisboa, Livros Horizonte, 2001.

6. Sobre os conceitos a aplicar no estudo da arte do retrato, ter por exemplo como referências essenciais os trabalhos de Lorne Campbell, Enrico Castelnuovo, Édouard Pommier e Pope-Hennessy citados na bibliografia final.

7. Se procedermos a tratamento estatístico da tipologia de retratos utilizada na arte portuguesa dos séculos XV e XVI, verificamos que mais de 50% é retrato integrado, contrastando com os 30% de retrato individual, e os 12% do sumatório dos restantes. Não foi possível até agora detectar com segurança nesta tipologia de retrato quatrocentista e quinhentista, nenhum retrato equestre, tão ao gosto do tempo.

torno de um conjunto de traços característicos, os vários tipos de retrato possíveis, tendo em conta o contexto espacial e temporal dos mesmos.⁶ Deste modo, devem considerar-se como categorias de retrato as seguintes designações: retrato individual, retrato integrado, retrato alegórico, retrato equestre, auto-retrato e, por último, o criptorretrato. O retrato individual diz respeito ao tipo retratístico mais usual e que figura o modelo individualmente sobre fundo variado e apresenta-o pelo busto ou pela cintura, consoante o gosto vigente. Este tipo de retrato foi muito utilizado quer na celebração de contratos matrimoniais, uma vez que a distância dos noivos era ultrapassada através do intercâmbio de imagens, quer nas colecções privadas, formato ideal para fazer apresentar e salientar alguém. O retrato individual esteve na origem, já no século XVI, do chamado retrato de corte ou de aparato que, não obstante tratar-se de um individual pelo seu aspecto, distancia-se deste pelo facto de representar um modelo em suporte de maiores dimensões e o apresenta como ente de grande poderio político e social, bem como modelo de virtudes inspiradoras da conduta humana.

O retrato integrado, geralmente a representação do comitente da obra, aparece quase sempre em contexto devocional e articulado, muitas vezes, com a presença de um Santo como patrono ou intercessor, diante figuras santificadas. Numa primeira etapa, os retratos integrados ocupavam os extremos das composições retabulares e, numa segunda etapa, tais imagens passaram a participar activamente no desenrolar dos episódios onde estavam inseridas.

Ao assistirmos à complexificação dos mecanismos e usos das representações, é possível detectar novas variantes de retrato, nomeadamente o alegórico, em que o retratado perde a própria identidade, encarnando numa outra e chamando a si as virtudes e as qualidades morais dessa nova personagem.

Tal como a própria designação indica, o retrato equestre, de raízes greco-romanas, mostra a figura montada a cavalo, num autêntico monumento de homenagem e de exaltação da personalidade. Já o auto-retrato, ligado à visão narcísica de contemplação da própria imagem, lembrada por Alberti, parece encontrar explicação no ascendente social que os artistas conheceram nos séculos XV e XVI, pela tomada de consciência da sua categoria estatutária.

Refram-se, por último, todas as representações que, apesar de possuírem características fisionómicas bem vincadas, não devem ser apreciadas como autênticos retratos, pois constituem imagens de inspiração em figuras da vida real e que serviram de modelo figurativo ao artista. São tão somente retratos de época e, portanto, não se trata de representações específicas desses indivíduos. Ainda assim, embora esta categoria seja deveras abrangente, não deveremos cair na tentação de designar todas as imagens presentes na arte como passíveis de ser apelidadas de criptorretratos.⁷ Além de uma categorização flexível dos vários tipos de retrato assinalados, impõe-se igualmente o estabelecimento de terminologia específica capaz de abarcar as variações que a arte do retrato pode assumir. Para tal, foi imprescindível a leitura atenta das fontes coevas, em particular do tratado de Francisco de Holanda *Do Tirar polo Natural...* [1549], para utilizarmos alguns dos vocábulos empregues no tempo e que exprimem com fidelidade as orientações possíveis de um retratado face ao observador.

Ao descrever um retrato, em vez de empregar expressões como ‘retrato de frente’, ‘retrato de perfil’ e ‘retrato a três quartos’, preferimos as de Holanda, portanto, ‘retrato fronteiro’, ‘meio rosto’ e ‘retrato terçado’, esta última a preferida do teórico.⁸

O domínio destes conceitos e a correcta aplicação, bem como o conhecimento alargado das práticas de retrato do tempo, dos materiais utilizados e de determinadas tradições vernaculares proporcionam melhor descodificação das representações. Esta metodologia de abordagem ao estudo da arte do Retrato, também ela inerente à História da Arte, será de seguida ensaiada no caso nacional, tendo em conta o âmbito cronológico expresso.

Os antecedentes do retrato quatrocentista em Portugal são, ainda hoje, difíceis de definir com precisão. Durante os tempos da primeira dinastia, não devemos sequer falar de ‘Retrato’, quando nos referimos às figurações de personagens de maior ou menor estatuto social, uma vez que estamos na presença de meras representações convencionizadas, rígidas e até tipificadas. Mesmo as imagens presentes na escultura funerária, a partir do século XIII, apresentam graus diminutos de individualismo. Durante o século XIV, as representações humanas, devedoras da estética do Gótico, indiciam timidamente as primeiras tentativas claras de individualização de expressões e atitudes, sobretudo no contexto da arte funerária, sem esquecer também a arte da pintura.⁹ Lançavam-se assim algumas das bases iconográficas estruturantes para que a representação da figura humana tendesse, mais tarde, para a verdadeira autonomização. A possível existência de uma gelaria de retratos no Paço da Alcáçova em Lisboa, começada a reunir por D. Afonso III e continuada por D. Dinis parece indicar tal crescente interesse pela retratística.¹⁰ Ainda a este propósito, refira-se que, de acordo com o testemunho Seiscentista de Frei Bernardo de Brito, terá existido também um retrato individual do monarca D. Fernando. Embora não seja certa a sua composição, talvez fosse comparável morfológica e plasticamente com o retrato de João II, o Bom, rei de França, do Museu do Louvre.

Teremos, pois, de esperar pela centúria de Quatrocentos, para detectar a introdução da arte do Retrato de raiz moderna, já de acordo com as novas correntes estéticas em voga na Europa que derivavam sobretudo do pensamento de Petrarca e dos conselhos de Cennino Cennini.¹¹ No decorrer da segunda dinastia, o panorama artístico nacional, ainda muito marcado na arquitectura, na escultura e nas outras artes pelo Gótico, recebe as primeiras influências do Renascimento, sobretudo por via flamenga, mercê do estreito contacto mantido com a região da Flandres ao longo de todo o século XV e grande parte do XVI.¹² No que concerne a arte do Retrato, é precisamente logo nas primeiras décadas da segunda dinastia que as novidades plásticas de cariz flamengo parecem chegar a Portugal. A oferta de um retrato de João sem Medo, Duque da Borgonha, de autoria de Jean Malouel (act. 1397-1415), como modo de reconhecimento de um serviço militar prestado pela Coroa portuguesa; a estadia entre nós do pintor Jan Van Eyck (c^a 1390-1441), a mando do Duque Filipe, o Bom, da Borgonha, com o propósito de retratar a futura esposa, a Infanta D. Isabel, filha de D. João I e de D. Filipa de Lencastre (Fig.1); e a chegada ao mosteiro de Santa Maria da Vitória de um retábulo de Van der Weyden oferecido pela então Duquesa

8. Francisco de Holanda chega ainda a ponderar o ‘retrato recursado’ que, segundo ele, “*uns são tendo o rosto erguido e o modo que olha para o céu, com os olhos altos e as feições vistas por baixo parecendo as ventas e a boca e toda a barba, e todo o pescoço; e este é muito dificultoso e nobre. E outro é olhando o rosto para baixo inclinado com os olhos no chão, e as feições vistas por cima, parecendo somente parte da cabeça e da testa e um pouco do nariz, e parecendo pouco da boca, e pouco da barba, e quase nada do pescoço...*”. Do *Tirar polo Natural* [1549], introdução, notas e comentários por José da Felicidade ALVES, Lisboa, Livros Horizonte, 1984, p. 24.

9. O antigo retábulo da Capela dos Reis Magos na igreja do Mosteiro de São Domingos de Lisboa continha uma “*imagem de nossa Senhora com o Menino nos braços; o rosto da Senhora foy tirado ao natural pelo da Rainha, Santa Izabel, & o do Menino se retratou natural tamem ao do Infante D. Affonso, seu filho*”. Fr. Luís de SOUSA, *História de São Domingos*, Lisboa, Porto, Lello. 1977 (1623,1662,1678). p. 327 e ss.

10. Cf. José-Augusto FRANÇA, *O retrato na Arte Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981, p. 13.

11. Cf. por exemplo Édouard POMMIER, *Théories du Portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.

12. Cf. por exemplo Jacques PAVIOT, *Portugal et Bourgogne au XVe siècle*, Paris, Centre Culturel Calouste Gulbenkian, 1995.

13. Sobre o retrato de autoria de Malouel, nada se sabe a não ser que foi enviado à coroa portuguesa. Sobre o retrato de Van Eyck, e apesar de ainda não ter sido localizado o exemplar original, existe uma cópia seiscentista aguarelada desse retrato, à guarda do Arquivo Nacional da Torre do Tombo, e que nos revela um retrato de grande qualidade e de acordo com a iconografia mais actual do tempo. É possível que o rei D. João I tivesse mandado copiar este retrato para manter junto de si uma reprodução da sua filha que abandonava agora a corte de Lisboa para a Borgonha. Relativamente ao retábulo de Van der Weyden, conhecemo-lo apenas através de um desenho oitocentista de autoria de Domingos Sequeira, pertencente à colecção do Museu Nacional de Arte Antiga.

14. Cf. Artur da Motta ALVES, *Os Painéis de São Vicente num códice da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro*, Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes, 1936 e Luís Urbano AFONSO, *Convento de São Francisco de Leiria - estudo monográfico*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003.



FIG.1 AUTOR DESCONHECIDO - INFANTA D. ISABEL - REPRODUÇÃO AGUARELADA - SÉC. XVII - IAN/TT.

da Borgonha, D. Isabel, onde se representavam três retratos integrados de doadores, são episódios de uma história do retrato que, em nosso entender, estão longe de ser apenas esporádicos.¹³ O antigo retábulo do altar-mor da primitiva igreja de Santo António de Lisboa, o retrato de D. Duarte existente na sacristia do mosteiro de São Domingos de Lisboa ou o mural da igreja de São Francisco de Leiria constituem exemplos bem elucidativos dessa história que pode bem ser enriquecida com novos episódios, através de novas descobertas no futuro.¹⁴

O intercâmbio cultural entre Portugal e os centros europeus mais avançados permitiu seguramente para que o horizonte nacional se moldasse, ainda que lentamente, à modernidade. Não deveremos esquecer neste contexto de permuta artística, a estadia entre nós de retratistas estrangeiros que terão introduzido novas práticas e modelos de execução. São conhecidos os casos de Van Eyck ou de Lluís Dalmau, ou ainda do enigmático Holfowander, que fora incumbido pela corte germânica de



FIG.2 AUTOR DESCONHECIDO. INFANTA D. JOANA – CÓPIA DE ORIGINAL PERDIDO MUSEU DE AVEIRO. © IMC/DDF.

retratar a infanta D. Leonor, filha de D. Duarte, futura esposa do Imperador Frederico III. É bem provável que a infanta D. Joana (Fig.2), filha de D. Afonso V, tenha sido igualmente retratada por ocasião dos projectos de consórcio, ainda que frustrados, do casamento com Francisco II, Duque da Bretanha, ou com o príncipe Carlos, futuro Carlos VIII, filho do rei de França Luís XI.¹⁵

15. É bem provável que o retrato de D. Joana, hoje exposto no Museu de Aveiro e proveniente do Mosteiro dominicano de Jesus da mesma cidade, seja uma cópia desse original, entretanto perdido.

16. Sobre a “Questão dos Painéis”, ver obrigatoriamente Paula FREITAS e Maria de Jesus GONÇALVES, *Painéis de S. Vicente de Fora - Uma questão inútil?*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, 1987 e Albino LAPA, *História dos Painéis de Nuno Gonçalves*, Lisboa, 1935.

17. Sobre o estudo iconológico da obra ver os trabalhos recentes de Fernando Antônio Baptista PEREIRA, *Imagens e Histórias de Devoção - Espaço, Tempo e Narrativa na Pintura Portuguesa do Renascimento (1450-1550)*, tese de Doutorado policopiada, Lisboa, Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, 2001 e Pedro FLOR, *A Arte do Retrato em Portugal - entre o fim da Idade Média e o Renascimento*, tese de Doutorado policopiada, Lisboa, Universidade Aberta, 2006.

18. Cf. Francisco Pereira PESTANA, *Repartição Q. fês Frco. Perª Pestana Pª Se Cōquistar o Reyno de Fez*, [c.º 1531]. Sobre a tapeçaria da *Conquista de Tunes*, ver, por exemplo, Annemarie JORDAN, *Portuguese Royal Collections (1505-1580)*, dissertação de Mestrado policopiada, Washington: George Washington University, 1985. A presença do Memorial da Batalha do Salado numa das capelas da Sé de Lisboa reforça o sentido simbólico deste templo no contexto da guerra contra os infiéis.

19. Cf. Ana Paula ABRANTES e Ignace VANDVIVERE, *Nuno Gonçalves - Novos Documentos - Estudo da Pintura Portuguesa*, Lisboa, IPM, 1994

20. Referimo-nos em concreto, no painel do Infante, à figura que se encontra ajoelhada em frente a São Vicente, ao homem do chapeirão e à figura de mulher mais idosa. No painel do Arcebispo, o próprio Arcebispo e o rosto de perfil que o ladeia. No painel da Relíquia, a figura que a exhibe e a que se encontra por detrás dela, a folhear um livro.

Deixando de parte, por ora, outros exemplos efectuados durante o século XV, casos do conjunto fresquista da igreja de São Francisco do Porto (com modificações posteriores), do retábulo do Infante Santo do Museu Nacional de Arte Antiga, proveniente do Mosteiro da Batalha, ou do retrato de D. Nuno Álvares Pereira, outrora no Mosteiro do Carmo em Lisboa, importa salientar a singularidade do conjunto retabular, dedicado a São Vicente (Fig.3) e de autoria do pintor régio Nuno Gonçalves, dantes na capela-mor da Sé de Lisboa e hoje no Museu Nacional de Arte Antiga (c.º 1460-1470). Este retábulo, integrado no altar das relíquias do Santo mártir, parece aglutinar as duas principais orientações, predominantes na arte do retrato em território nacional. Por um lado, o carácter informativo e propagandístico da situação social do representado, que se destaca dos demais membros da comunidade que observa a imagem. Por outro, a integração próxima do retratado com as personagens relativas à dimensão do sagrado. A apelidada “questão dos painéis” não tem cabimento no presente artigo e, por isso, deixamo-la de parte, remetendo o leitor para bibliografia especializada na matéria.¹⁶ Somos de opinião que este políptico, de que fazem parte as seis tábuas alusivas à série dos Milagres e da Veneração do Santo e a tábua e meia da série dos martírios, foi encomendado, durante o reinado de D. Afonso V, não só como enaltecimento das guerras travadas pelo rei no norte de África, como também em agradecimento a São Vicente pela protecção divina dispensada nessas campanhas gloriosas (Alcácer Ceguer 1458, Arzila e Tãnger 1471).¹⁷ A importância simbólica e o peso político deste majestoso retábulo lisboeta foram de tal modo marcantes no tempo que, ainda no século XVI, em pleno reinado de D. João III, era costume rezar frente ao altar de São Vicente, antes de uma campanha militar. Assim se justifica também que a memória colectiva da cidade de Lisboa relacionasse o espaço catedralício, nomeadamente a capela-mor, com a comemoração dos feitos guerreiros na conquista de novos territórios e na evangelização além fronteiras, através da colocação da série de tapeçarias da *Conquista de Tunes* de autoria de Willem de Pannemaker, por ocasião da cerimónia de bênção da bandeira do exército na Sé em 1578, vésperas da campanha de Alcácer Quibir.¹⁸

Tem-se incorrido, entre outros erros, na tentativa de identificar todas as personagens representadas no conjunto pictórico de Nuno Gonçalves, esquecendo-se os autores que nem todas as figuras nele presentes são retratos, conforme ficou provado através da análise do desenho subjacente das seis tábuas da Veneração.¹⁹ Como se pode observar, apenas certas personagens, cujo desenho subjacente, obtido através do processo de decalque, denunciam a evidente vontade de representar um rosto exacto, num espaço reservado, e previamente estabelecido, na fase da execução pictural.²⁰ As restantes figuras, que revelam marcações genéricas e pouco definidas (geralmente resumidas aos globos oculares e aos contornos das faces) não foram talvez colocadas neste retábulo com a intenção de se apresentarem como retratos concretos, mas apenas como figuras de expressão personalizada ou criptorretratos. Antes da execução pictural, e talvez na fase de projecto, Nuno Gonçalves esboçou a maior parte dos rostos, reservando para os retratos lugares bem definidos que, com certeza, obtiveram a anuência dos encomendantes.



FIG.3 NUNO GONÇALVES - PAINÉIS DE SÃO VICENTE - C[^] 1460-1470 - MNA. © IMC/DDF.

Outro dos aspectos, que nos parece fulcral para promover uma leitura segura dos “Painéis”, é a figuração conjunta de personagens ainda vivas ao tempo da realização dos mesmo, em estreito convívio com outras, já falecidas há mais anos.²¹ A pintura do século XV europeu, e em Portugal não terá sido excepção, admitia a convivência entre defuntos e vivos, tendo em conta a estratégia utilizada pelo artista no processo de narração da obra. A data de óbito de qualquer personagem não deve constituir factor de exclusão para que possa figurar neste conjunto retabular.

21. Cf. por exemplo com as já citadas obras de Lorne Campbell e John Pope-Hennessy indicadas na bibliografia final.



Não sendo agora oportuno analisar em profundidade todo o programa artístico do antigo retábulo do altar vicentino na Sé de Lisboa, resta-nos sublinhar que, no derradeiro quartel do século XV, o fiel que se acercasse desse altar, poderia não só receber o ensinamento da vida do Santo e dos seus milagres, como também reconhecer os verdadeiros comitentes da obra, a saber, a Coroa, em conjunto com a Vereação da Câmara de Lisboa e o Cabido catedralício. Tal manifestação propagandística por parte de D. Afonso V, só foi possível através do recurso ao género artístico que, por



FIG.4 NICOLAU CHANTERENE - D. MANUEL I E SÃO JERÓNIMO - 1517 ? - MOSTEIRO DE SANTA MARIA DE BELÉM (LISBOA). © IGESPAR. IP DIDA AF. FOTOGRAFIA DE LUÍS PAVÃO.



FIG.5 MESTRE DA LOURINHÃ - PRÍNCIPE D. JOÃO E S. JOÃO BAPTISTA. C.º 1515 - MNA. © IMC/DDF.

excelência, comemora os vivos e os conduz à eternidade terrena e celeste. O forte pendor individualista do olhar de cada uma das figuras atinge mesmo o patamar do retrato psicológico, nem sempre conseguido pelos artistas do tempo, e que traduz as influências da corrente flamenga e da corrente catalã, de sabor transalpino, bem sintetizadas na arte de Nuno Gonçalves, uma verdadeira águia da pintura moderna, no dizer de Francisco de Holanda.²²

Chegaram-nos escassos testemunhos elucidativos da arte do retrato em Portugal do período relativo ao reinado de D. João II. As notícias esporádicas, intimamente relacionadas com a retratística, pouco ajudam na tarefa de compreender o sucedido,

22. Cf. Francisco de HOLANDA, *Da Pintura Antiga* [1548], ed. Angel GONZÁLEZ GARCIA, Lisboa, INCM, 1983. p. 352.

23. Cf. Artur da Motta ALVES, *op. cit.*, p. 7.

24. Por exemplo, os casos presentes nas Ordenações Manuelinas (1512-1514), no 1º Livro de Além-Douro da Leitura Nova (1º quartel do século XVI) e ainda no Missal Rico do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (c.ª 1517-1526).

25. Francisco Henriques, António de Holanda, Frei Carlos ou o Mestre da Lourinhã são faces evidentes dessa corrente flamenga na pintura e, de todos eles, temos registo de terem praticado a modalidade de retrato. No campo da escultura, refira-se o caso de Nicolau Chanterene que terá recebido, numa primeira fase, a sua formação artística nos ateliers borgonheses, como deixámos escrito em outro lugar. Cf. Pedro FLOR, *O Túmulo de D. João de Noronha e de D. Isabel de Sousa na igreja de Santa Maria de Óbidos*, Lisboa, Ed. Colibri, 2002.

embora indiciem mais a continuidade da época anterior do que a ruptura. A juntar a este cenário, devemos lembrar que o desconhecimento total da obra dos artistas activos no derradeiro quartel do século XV, como os pintores Afonso Gomes, Fernão Afonso, Fernão Cerveira e, possivelmente, Nuno Gonçalves, não nos permite tirar mais conclusões a respeito da arte do retrato da época. O episódio da troca de retratos entre as coroas de Portugal e de Castela, por ocasião do matrimónio entre o infante D. Afonso, filho de D. João II e D. Leonor, e a infanta D. Isabel, filha dos Reis Católicos, não é suficientemente esclarecedor sobre a matéria, indicando-nos apenas a prática corrente, a que já nos referimos acima. Na mesma sequência dos modelos executados na primeira metade da centúria, deriva o desaparecido retábulo que ornava a capela do altar de Jesus no mosteiro de São Domingos de Lisboa (c.ª 1480-1490 ?), onde se podia admirar a presença de retratos integrados de doador do casal régio, custodiados por São Jorge e São Domingos.²³ A avaliar pela descrição e pelo que fica dito anteriormente, podemos afirmar que a arte do Retrato parece não sofrer grandes alterações morfológicas, quer no seu sentido iconológico, quer na sua vertente estilística de sabor flamengo.

No início do século XVI, verificamos que a encomenda de retratos se mantém, quase sempre, ligada à elite cortesã. D. Manuel I e a *entourage* mais próxima afiguram-se como os principais comitentes de obras, onde surgem representados retratos.

Começamos por caracterizar o caso do monarca Venturoso. Dele chegaram-nos dois tipos de registo distintos: um de carácter simbólico e outro de carácter retratístico. O primeiro traduz-se em imagens plenas de idealismo, apresentando-se de modo simbólico e icónico.²⁴ Por sua vez, o segundo tipo expressa-se em figuras bem caracterizadas e individualizadas. Neste último caso, que importa agora examinar, os exemplos presentes nos vitrais da capela-mor da igreja do Mosteiro da Batalha e na porta axial da igreja do Mosteiro dos Jerónimos em Lisboa (Fig.4) são bem elucidativos daquilo que constituiu a arte do retrato no período manuelino. A antiga série de retratos reais do convento de Nossa Senhora da Serra de Almeirim, de que resta apenas um D. João, futuro D. João III (Fig.5), e um seu irmão (D. Luís ?), mas onde sabemos existia um retrato de D. Manuel e da sua segunda esposa D. Maria; o *Fons Vitae* da Misericórdia do Porto, onde o casal régio se fez representar com a respectiva prole; o tríptico da Misericórdia do Funchal, obra presumivelmente de importação e, também, as esculturas do portal da igreja da Conceição Velha em Lisboa entre outros espelham bem as preocupações manifestadas pela coroa na acção propagandística de uma imagem de poder. Podemos afirmar que D. Manuel quis deliberadamente insistir na sua representação, e na de sua família, no sentido de demonstrar aos súbditos dois factos distintos: a legitimidade que teve em assumir o trono, após a morte de D. João II, e a inexistência de qualquer problema na respectiva sucessão. Salientem-se as influências do Norte da Europa nos exemplos referidos e que demonstram a tamanha aceitação recebida entre nós. Além de uma preferência acentuada pelos modelos flamengos, não nos podemos esquecer que a maior parte da mão-de-obra que executou as empreitadas artísticas, onde figuram retratos, tinha origem ou formação estética no mundo nórdico.²⁵

Apesar de conseguirmos detectar alguns exemplares de retrato em vários lugares, não nos foi possível detectar o registo de obras deste género artístico na colecção privada de D. Manuel. A documentação sugere-nos que a colecção deste monarca contava antes com a presença de objectos preciosos variados, fruto de aquisições ou de ofertas, tais como peças de ourivesaria, joalheria, tapeçarias, armaria, livros iluminados e objectos exóticos, provenientes de África e do Oriente.²⁶ Embora tal não signifique que os retratos fossem inexistentes, uma vez que nem sempre os inventariadores os descreviam, é difícil entender qual o verdadeiro peso da retratística na colecção de D. Manuel que, em colecções similares na Europa, marcavam já presença, lado a lado com outras preciosidades reunidas. Os contactos comerciais e institucionais entre cortes, a banalização do gosto pelo Retrato, sem esquecer os vários consórcios matrimoniais negociados durante o reinado de D. Manuel poderão ser argumentos que desmentem a aparente falta de retratos nas colecções reais.

A arte do retrato no tempo de D. Manuel não foi um exclusivo da corte. As classes sociais mais abastadas da sociedade portuguesa, sobretudo elementos afectos à nobreza e ao clero, socorreram-se com frequência de tal género artístico para a autopromoção e para ornamentar espaços religiosos. Apesar de existir entre nós artistas capazes de realizar retratos de qualidade, essencialmente junto aos centros urbanos de maior expressão, é preciso reconhecer que tal disponibilidade laboral nem sempre se verificava nas regiões periféricas.²⁷ Os artistas locais, quase sempre detentores de menores recursos, eram os eleitos para satisfazer as exigências pretendidas. Por vezes, a importação de obras de arte procurou colmatar a falta de mão-de-obra especializada e a encomenda de retratos, sobretudo integrados, não foi excepção.²⁸

Esta tipologia de retrato parece ter sido, de facto, a mais apetecida, reforçando o sentido da arte do Renascimento em Portugal que se mantém fiel à sua matriz religiosa, acumulada ao longo de vários séculos. Será durante o reinado de D. João III que assistiremos ao percurso da arte do retrato em direcção à progressiva laicização do seu significado intrínseco, sem contudo abandonar definitivamente o sentido devocional.

Nos primeiros anos da governação joanina, as práticas representativas da figura humana mantêm a maior parte das características formais e plásticas assinaladas na época anterior, situação reveladora do sucesso atingido por esses esquemas de composição e pelas tonalidades cromáticas e brilhantes de cariz flamengo e perpetuada pelas gerações artísticas subseqüentes, formadas nas oficinas mais destacadas do país, em especial a de Lisboa.

Ainda assim, verificamos algumas modificações na introdução de retratos de doadores na disposição geral da obra, nomeadamente na diluição dentro do episódio representado em vez de uma presença destacada na ribalta. Tanto na *Adoração dos Magos* (Fig.6) do antigo retábulo da capela do Salvador na igreja do Mosteiro de São Francisco de Lisboa (c.º 1520-1525), de autoria de Gregório Lopes e Jorge Leal, como na *Deposição de Cristo no Túmulo* do antigo conjunto retabular da igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (c.º 1520-1530), de autoria de Cristóvão de Figueiredo, ambas no Museu Nacional de Arte Antiga, vislumbramos a presença de retratos, verosimilmente os encomendantes, em segundo plano.²⁹ Esses retratos,

26. Cf. por exemplo Nuno Vassalo e SILVA, *As Colecções de D. João IV no Paço da Ribeira*, Lisboa, Livros Horizonte, 2003.

27. O desenvolvimento de oficinas de pintura em regiões como, por exemplo, Viana do Castelo, Guimarães, Aveiro e Coimbra reflecte essa procura crescente de obras de pintura, onde, quando necessário, se incluía um retrato do encomendante.

28. O retábulo da igreja de São Pedro de Miragaia no Porto, o tríptico da Descida da Cruz do Museu de Arte Sacra do Funchal, proveniente da igreja do Convento da Piedade de Santa Cruz (ilha da Madeira), ou ainda o retábulo dos Reis Magos da capela da mesma invocação na Calheta são exemplos demonstrativos desta situação. A realização de exames laboratoriais e fotográficos a estas pinturas poderá esclarecer-nos sobre o processo criativo destes retratos integrados.

29. Juntem-se a estes dois exemplos, os presentes na igreja de Santa Iria da Azóia (c.º 1530), filiável na arte de Gregório Lopes, e na colecção Palmela, outrora na igreja de Santa Maria da Alcáçova de Montemor-o-Velho (c.º 1525-1530), de autoria presumida de Garcia Fernandes.

30. Se a comparação plástica entre os dois grupos de retratos não for suficiente para pressentirmos o mesmo pincel, a presença de Cristóvão de Figueiredo como testemunha no contrato de acrescentamento da marcenaria retabular parece autorizar a colaboração deste pintor na empreitada, nomeadamente ao nível da execução dos retratos. Uns anos mais tarde, tal como a leitura cuidada da documentação deixa antever, voltaremos a encontrar Figueiredo envolvido na realização de um retrato, desta vez de D. Pedro Gonçalves, Arcebispo da Sé de Lamego, no retábulo para a igreja de Valdigem, onde colaborava também o pintor Bastião Afonso. Cf. Vergílio CORREIA, *Pintores Portugueses dos séculos XV e XVI*, Coimbra, 1928, p. 67-69. Sobre a possível intervenção do pintor Jorge Leal no conjunto de São Francisco de Lisboa, ainda não foi hoje possível determinar exactamente o seu contributo.

31. O retábulo da igreja do Porto da Luz (c.ª 1555-1560), atribuível a Diogo Contreiras, pode integrar-se neste gosto prolongado e, por que não tardio, do modo quatrocentista flamengo de representar os doadores. O conjunto de retratos reais, aproximáveis à arte de Lourenço de Salzedo na *Madre de Deus* em Lisboa, mais tarde inspirador do retrato seiscentista de D. Maria Francisca de Sabóia no convento lisboeta das Francesinhas (actualmente no Museu dos Coches) é testemunho dessa continuação de formas e soluções plásticas, reunindo-se num só retrato os pressupostos da retratística em contexto religioso com os do retrato de corte.

de fisionomia bem vincada e de soberba execução, capazes de captar a dimensão psicológica do modelos, são apontamentos retratísticos de elevada qualidade. Dadas as semelhanças plásticas e as coincidências documentais, podemos aceitar que Cristóvão de Figueiredo seja o responsável por tais momentos retratísticos, fazendo dele um pintor e debuxador de inegáveis recursos.³⁰

Quando necessita de importar obras de pintura, o gosto nacional mantém a preferência pelo mercado flamengo e pelo modo como é apresentado o doador: rosto terçado, ajoelhado, de mãos postas, e com o Santo patrono bem por perto.³¹ Esta receita, repetida por artistas nacionais, prolongou-se para lá do reinado de D. João III e parece ter conhecido adeptos, ainda no século XVII.



FIG.6 GREGÓRIO LOPES E JORGE LEAL ? - *ADORAÇÃO DOS MAGOS* - C.ª 1520-1525 - MNAA. © IMC/DDF.

Tanto na escultura, como na iluminura, os exemplos de retrato obedecem aos cânones definidos pela arte da pintura, repetindo quase sempre o mesmo formulário. A representação dos doadores das obras surge, quase sempre, como se de volantes se tratasse, sobretudo no primeiro caso.³² Por vezes, os doadores surgem apenas diante da figura sagrada (quase sempre uma Virgem com um Menino), sem a intercessão do Santo patrono, o que denota maior arrojo iconográfico e simbólico.³³

No que diz respeito à retratística de corte, verificamos que é no reinado de D. João III que se assiste ao incremento acentuado de encomendas. A presença de um retratador com as capacidades de Antônio de Holanda, muito louvadas por seu filho Francisco

32. O retábulo de Nicolau Chanterene na igreja do Mosteiro de São Marcos em Tentúgal (c^a 1522) e o retábulo de João de Ruão, dedicado a São Marcos, na igreja do Salvador em Coimbra (c^a 1545?) revelam bem a influência sofrida pelos trípticos de pintura que povoavam amiúde os interiores nacionais.

33. Destaquem-se, entre outros, o retábulo da igreja matriz da Ega (1543?) de Diogo Contreiras (?) ou o painel do *Pentecostes* (c^a 1540-1550) de Antônio Vaz (?), outrora na capela da Casa do Senado da Câmara de Guimarães e hoje no Museu de Alberto Sampaio, são exemplos desta morfologia de retrato.



FIG.7 ANTOINE TROUVERON ? - INFANTA D. MARIA - C^a 1541-1543 - MUSEU CONDÉ (CHANTILLY).

34. Cf. Pedro FLOR, *A Arte do Retrato....* 2006. p. 545-566 em particular. Sobre este pintor francês, ver mais recentemente Annemarie Jordan-Gschwend, "Antoine Trouvéon, un portraitiste de Leonor d'Autriche récemment découvert", *Revue de l'Art*, nº159, 2008, pp. 11-19.



FIG.8 ANTHONIS MOR - D. CATARINA DE ÁUSTRIA. 1552 - MUSEU DO PRADO.

de Holanda, a vinda a Portugal na década de 40 do pintor francês Antoine Trouveron a mando da rainha de França D. Leonor de Áustria para retratar a filha, a Infanta D. Maria (Fig.7), e o gosto colecionista e legitimador de poder, demonstrado por D. Catarina, mulher de D. João III, fizeram da corte portuguesa um local de confluência de experiências e de renovação estética que modificaram a paisagem retratística e que não cabe aqui desenvolver com pormenor.³⁴ É, pois, neste contexto de novidade que devemos entender a criação de uma galeria de retratos no Paço da Ribeira, por parte de D. Catarina de Áustria, de acordo com uma tradição familiar, onde po-

díamos admirar as imagens dos familiares mais próximos da rainha, como meio de afirmar o poder da casa de Habsburgo que conseguira, no meado do século, sentar um elemento da dinastia em cada trono europeu.³⁵ Este acervo de retratos foi constituído progressivamente e, em 1557, contavam-se já vinte e nove retratos, alguns dos quais ainda existem, embora dispersos por núcleos museológicos estrangeiros. Tal como ficou comprovado, os quadros desta colecção eram originais ou réplicas devidas a mestres tão prestigiados como Jan Gossaert, Jan Vermeyen, Barend Van Orley, Hans Holbein, Ticiano, Alonso Sánchez Coello e Anthonis Mor.³⁶ De resto, é a visita deste último pintor, acompanhado de alguns colaboradores e possivelmente do carpinteiro de marcenaria Martim de Bruges, que se assiste ao triunfo do retrato de corte em Portugal. A vinda deste pintor ao nosso país, durante o ano de 1552 e parte do de 1553, possibilitou à coroa portuguesa ocasião única para lhe encomendar vários retratos, além dos que tinham sido pedidos por Maria da Hungria, irmã de D. Catarina, e Regente dos Países Baixos, que enviara Mor a Portugal para retratar os familiares mais chegados (Fig.8).

O retrato de estado, ou de aparato, sobretudo repetido no seio da corte imperial por pintores como Ticiano e Mor, visava apresentar um modelo, em suporte de maiores dimensões do que um mero retrato individual, como um ser de enorme poderio social e influência política. Assim, o retrato de corte deixa de fazer representar a pessoa enquanto indivíduo, apresentando-o antes como evocação de princípios de natureza abstracta de poder e de nobreza, que deverão reger a sua conduta e a de quem admirar o retrato. Tais valores traduzem-se não só no fundo negro de onde sobressai a imagem, como também no traje opulento, nos atributos ostentados, na pose retórica e até na expressão grave do rosto que assim impõe a sua imagem perante o observador. A galeria de retratos de D. Catarina de Áustria no Paço da Ribeira patenteia pois um discurso afirmativo da autoridade soberana da dinastia Avis/Beja, unida por laços profundos à toda-poderosa casa dos Habsburgo. Depois da estadia de Mor e seus colaboradores no nosso país, o horizonte da paisagem retratística jamais voltou a ser a mesma e os modelos do pintor flamengo perpetuaram-se na arte portuguesa ao longo de várias décadas.³⁷ ●

35. Cf. Annemarie JORDAN, *O Retrato de Corte em Portugal - O legado de Anthonis Mor*, Lisboa, Ed. Quetzal, 1994, p. 79-103.

36. Além destes pintores, existiram provavelmente obras de Francisco de Holanda, Cristóvão de Morais e Jooris Van der Straeten, artistas particularmente activos na corte portuguesa, sobretudo nos meados do século XVI.

37. Entre outros exemplos que poderíamos dar, escolhemos o do *Retrato de Jovem Cavaleiro*, do Museu Nacional de Arte Antiga, datável de 1557, e que representa o Condestável do reino D. Duarte, sobrinho de D. João III e filho de D. Duarte e de D. Isabel de Bragança. Independentemente da autoria a encontrar num futuro próximo, o modo de compor esta obra, bem como a paleta cromática utilizada, são fortes sintomas da influência exercida pelos modelos de Anthonis Mor.

Bibliografia

CAETANO, Joaquim de Oliveira, "O Retrato e a Paisagem", in *O Tempo de Vasco da Gama*, CURTO, Diogo Ramada (dir.), Lisboa, Difel, 1998, pp. 99-111.

CAMPBELL, Lorne, *European Portrait-Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*, New Haven-London, Yale University Press, 1990.

CASTELNUOVO, Enrico, *Portrait et Société dans la Peinture Italienne*, Paris, Gérard Monfort, 1993.

- FLOR, Pedro, "Historiografia da arte do Retrato renascentista em Portugal", in *II Congresso Internacional de História da Arte 2001 – Actas*, Coimbra, Almedina, 2004, pp. 205-216.
- IDEM, *A Arte do Retrato em Portugal: entre o fim da Idade Média e o Renascimento*, Lisboa, tese de Doutoramento apresentada à Universidade Aberta, 2006.
- FRANCASTEL, Galiene e Pierre, *El Retrato*, trad. espanhola, Madrid, Cátedra, 1998.
- FRANÇA, José Augusto, *O Retrato na Arte Portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte, 1981.
- HOLANDA, *Da Pintura Antiga* [1548], ed. Angel GONZÁLEZ GARCIA, Lisboa, INCM, 1983.
- IDEM, *Do Tirar polo Natural* [1549], introdução, notas e comentários por José da Felicidade ALVES, Lisboa, Livros Horizonte, 1984.
- JORDAN, Annemarie, *O Retrato de Corte em Portugal: O legado de Anthonis Mor*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994.
- PEREIRA, João Castel-Branco e SILVA, Nuno Vassallo e (coord.), *A Arte do Retrato. Quotidiano e Circunstância*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1999.
- POMMIER, Édouard, *Théories du Portrait. De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Gallimard, 1998.
- POPE-HENNESSY, John, *El Retrato en el Renacimiento*, trad. espanhola, Madrid, Ed. Akal, 1985.
- SERRÃO, Vítor, "A imagem de Vasco da Gama e as representações do mar e da guerra – Sobre pintura & pintores do tempo da descoberta", in *O Centenário da Índia (1898) e a Memória da Viagem de Vasco da Gama*, Lisboa, CNCDP, 1998, pp. 185-201.
- IDEM, *História da Arte em Portugal - O Renascimento e o Maneirismo*, Lisboa, Ed. Presença, 2002.
- IDEM e MOURA, Vasco Graça, *Fernão Gomes e o Retrato de Camões*, Lisboa, CNCDP / Fundação Oriente / INCM, 1989.