

PEDRO FLOR

DOIS RETRATOS DE CORTE
NO PALÁCIO NACIONAL DE SINTRA

Separata da Revista *ARTIS*
Nº 9/10 – 2010-2011
Instituto de História da Arte
da Faculdade de Letras de Lisboa

LISBOA – 2011

Dois Retratos de Corte no Palácio Nacional de Sintra

PEDRO FLOR
Universidade Aberta
Instituto de História da Arte / FCSH-UNL

Abstract: This article is dedicated to two Renaissance portraits kept at the Palace of Sintra. It considers the state of the art of previous research and tries not only to identify the figures depicted, but also to establish artistic connections between the pieces and some of the most important painters of that period.

Keywords: Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608), Sofonisba Anguissola (1527-1623), State Portrait, Renaissance

O presente artigo abordará dois exemplos pictóricos bem demonstrativos da arte do retrato do Renascimento, em particular do retrato de corte, categoria consagrada dentro de uma mais vasta tipologia de representações da figura humana.¹ Começaremos por efectuar breve análise iconográfica e plástica de cada uma destas obras, tentando esclarecer alguns aspectos que se relacionam com a identidade dos retratados, a autoria presumível das pinturas e a datação plausível das mesmas, nunca desprezando a inserção destes magníficos exemplares de retrato de corte no contexto sociocultural do tempo.

Centremo-nos no primeiro caso. (Fig. 1) Até hoje, sabia-se que esta pintura provinha do chamado Fundo Antigo do Palácio Nacional de Sintra e que está, há relativamente pouco tempo, patente ao público na Sala das Galés.² De acordo com os registos de inventário do Palácio, a tela encontra-se atribuída a um seguidor do famoso pintor de retratos flamengo Anthonis Mor (1516-1576) e datada da primeira metade do século XVI. Como se pode facilmente verificar, as informações acerca

¹ Este artigo resultou da comunicação por nós apresentada no II Colóquio de História da Arte em 2006, promovido pelo Palácio Nacional de Sintra, por iniciativa da Dr.^a Inês Ferro. Aproveitamos esta oportunidade no sentido de agradecer o convite por ela endereçado para participarmos nesse evento. Queríamos igualmente agradecer as informações prestadas pela Dr.^a Judite Barbosa Pessoa sobre as duas pinturas que são objecto de estudo deste artigo e reconhecer a disponibilidade e o apoio manifestados pelo Dr. Cláudio Silva do Palácio Nacional de Sintra, bem como pelos Drs. João Vaz e Cristina Neiva Correia do Palácio Nacional da Ajuda. Sobre a problemática das tipologias na arte do retrato, veja-se o que dissemos a este propósito em *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2011, pp. 93-95.

² O retrato desta figura nobre é um óleo sobre tela (192 cm x 114 cm) e tem como número de inventário 3647.



Fig. 1

perante um admirável óleo sobre tela, de tamanho natural, que representa um jovem cavaleiro, verosimilmente um nobre de elevada hierarquia. A figura apresenta-se de pé, de rosto terçado e voltado para o observador.⁴ A mão direita repousa sobre um elmo de paquife colorido. Por sua vez, a mão esquerda segura o punho de uma espada de cerimónia, do tipo *rapière* de guardas de varetas, finamente cinzelado, que faz conjunto com a pequena adaga que se vislumbra por detrás da cintura. O jovem cavaleiro traja meia armadura damasquinada com faixas douradas, tendo como ornamento filetes dourados e entrelaçados sobre fundo negro. Colocada sobre cota de malha, a armadura de arnês muito luzidio contém os principais elementos característicos deste tipo específico de peça militar: couraça com riste, com gorjal, espaldares e braços completos com cotoveleiras. Dos punhos e do gorjal desta robusta meia armadura destacam-se

³ Cf. Conde de SABUGOSA, *O Paço de Cintra* [1903], Sintra, Câmara Municipal de Sintra, 2ª ed., 1989/1990, p. 159. "Nas paredes ha varios quadros com retratos de personagens historicos, entre os quaes um pintado por Antonio Moro, que se diz representar El-Rei D. Sebastião, quadro que foi adquirido por Sua Magestade a Rainha D. Maria Pia. Alguns duvidam que represente este Rei, por ter ao pescoço a cruz de Calatrava."

⁴ Sobre o termo 'terçado', ver Francisco de HOLANDA, *Do Tirar polo Natural* [1549], introdução, notas e comentários por José da Felicidade ALVES, Lisboa, Livros Horizonte, 1984, pp. 21-24.

folhos abundantes, de rendilhado elegante e aprimorado. As escarcelas caem sobre calções, tufados e pregueados, de brocado dourado. As botas de branco pérola com esporas completam o traje de cavalaria da imponente personagem. Registemos ainda, no canto inferior esquerdo da tela, a existência da seguinte inscrição: "AETATIS SVAE 18" e, por cima desta, o número "456". Estes dois elementos parecem testemunhar não só a idade do cavaleiro, 18 anos, como o número de inventário da tela quando, em tempos idos, integrou uma colecção mais vasta de pinturas.⁵ Salientemos ainda que o jovem cavaleiro ostenta, ao pescoço, um colar cujo pendente, esmaltado, representa uma cruz da ordem de Calatrava, que assim revela de onde esta figura era oriunda.

Após breve análise iconográfica, devemos pois reforçar algumas das conclusões que temos vindo a retirar a respeito da pintura. Estamos perante um exemplar de retrato de um jovem de 18 anos, que se fez representar com armadura galante e que pertence à poderosa ordem militar espanhola de Calatrava. O traje com que o cavaleiro se vangloria, o tipo de armamento apresentado e o modelo de folhos utilizado sob o gorjal, junto ao pescoço até às orelhas remetem-nos para uma data bastante posterior à sugerida, isto é, a primeira metade do século XVI. Com efeito, não é de admitir que este retrato seja datável deste período, mas antes da segunda metade de Quinhentos. A armadura e a espada envergadas obrigam-nos a colocar a pintura a partir da década de 70 do século XVI e o pormenor dos folhos fá-la avançar para os finais da centúria, mais propriamente para a década de 90. Além disso, o cotejo demorado desta pintura com outras coevas afiança-nos a hipótese de se tratar de um retrato tardo-quincentista, senão o quisermos entender como fruto da produção já dos inícios do século XVII. Estas conclusões sumárias foram retiradas a partir da comparação formal com outros retratos da época, seguramente datados, e tais comparações sustentam a nossa convicção de que a verdadeira datação do retrato deverá ser encontrada numa baliza cronológica mais avançada do que a proposta, isto é, entre 1590 e 1600.

O facto de se tratar, indiscutivelmente, de um cavaleiro da ordem de Calatrava, aliado à circunstância de a obra apresentar as características formais e plásticas da pintura espanhola do Renascimento, de resto muito próximas da voga europeia, remeteu-nos para as opulentas cortes de Filipe II e III de Espanha e seus mundos artísticos. Através de análise comparativa, verificámos que o figurino adoptado neste retrato segue, de perto, o protótipo estabelecido nos meados do século XVI por Ticiano (c.º 1485-1576) e Anthonis Mor (c.º 1517-1577), quando foram instados a retratar o imperador Carlos V e seu filho Filipe

⁵ A colocação da idade do representado no próprio retrato era prática comum no tempo, como podemos observar na retratística coeva. Veja-se, a título meramente exemplificativo, o retrato de D. Joana de Áustria (1536-1573), pertencente às colecções do Museu Real de Belas-Artes de Bruxelas, de autoria do pintor Cristóvão de Morais e datado de 1553, como bem o demonstrou Annemarie JORDAN, *O Retrato de Corte em Portugal: o legado de Anthonis Mor*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994. O quadro ostenta, no canto superior direito, a inscrição: «AETATIS SVE 17».

II.⁶ Podemos mesmo afirmar que a obra pictórica desses dois grandes mestres do retrato europeu ajudou a dinastia dos Habsburgos a fixar a sua imagem de magnificência.

Por conseguinte, este novo modo de representar inaugurou um novo tipo de representação, os chamados 'retratos de corte' ou de 'aparato'. A imponência das figuras, enriquecidas por valiosos adereços militares, jóias ou outros adornos e a presença de certos elementos simbólicos e convencionais contribuíram para a manipulação de uma renovada imagem de soberania, através de uma retórica de afirmação pessoal e dinástica. Alguns dos tópicos mais recorrentes no retrato de corte da época são, por exemplo, uma cadeira, uma mesa, ou até uma coluna, e estão intimamente ligados com a sumptuosidade, o poder e a virtude da fortaleza, atributos de princípios morais que deveriam constar do carácter dos monarcas Habsburgos, servindo de modelo a abraçar incondicionalmente.

O retratado assumia-se, assim, como verdadeiro símbolo do Estado. As necessidades políticas e o gosto generalizado pela arte do retrato exigiram um tipo expressamente destinado a representar grandes individualidades, com o firme propósito de criar, em simultâneo, uma imagem oficial e de carácter duradouro. Não se retenha, contudo, a ideia de que o retrato de corte com tais características formais e simbólicas foi um exclusivo da Coroa dos Habsburgos. Cedo, outros núcleos cortesãos europeus, bem como a elite que gravitava em torno deles tentam imitar tal figurino pictórico e, pouco a pouco, contribuíram para a difusão das formas e do ideário da retratística de aparato. A inspiração em modelos tão prestigiantes como eram os de Carlos V e seu filho Filipe II encontra razão de ser no desejo de os encomendantes, ainda que por vezes concorrentes no plano político e institucional, criarem paralelos visuais entre a sua imagem e a toda-poderosa imagem imperial.⁷

Para avaliar a importância da retratística de Ticiano e Mor, cujos serviços Carlos V e Filipe II jamais irão dispensar, é preciso conhecer a obra pictórica daqueles que a continuaram e a prolongaram até à alvorada do século XVII. Falamos, a título de exemplo, de Rolan de Moys (act. 1557-1582) e Alonso Sánchez Coello (c.º 1531-1588), só para citarmos aqueles que mais se destacaram ao tempo na Península Ibérica.⁸ No entanto, será na obra de Juan Pantoja de la Cruz (1553-1608), e discípulo de Sánchez Coello, que encontraremos mais afinidades com o nosso jovem cavaleiro de Calatrava.

⁶ Ver os retratos de *Carlos V* (c.º 1532) no Museu do Prado, de autoria de Ticiano, bem como o de *Filipe II* (c.º 1557) presente no Escorial, de autoria de Anthonis Mor.

⁷ Sobre a definição de retrato de corte e as suas implicações na ideologia pictórica do Renascimento, ler Marianna JENKINS, *The State Portrait – its origin and evolution*, New York, Publ. College Art Association of America / Art Bulletin, 1947 e também Enrico CASTELNUOVO, *Portrait et Société dans la Peinture Italienne*, Paris, 1993.

⁸ Cf. por exemplo *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, Catálogo da Exposição, Madrid, Museo del Prado, 1990. e Maria KUSCHE, *Retratos y Retratadores – Alonso Sánchez Coello y sus competidores*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003.

Na verdade, ao observarmos com cuidado a produção de Juan Pantoja de la Cruz, verificamos apego considerável aos figurinos imortalizados pelo seu mestre, sobretudo nos finais da década de 80 e durante a de 90, época coincidente com o arranque da sua carreira e da sua promoção como pintor privativo de Filipe II.⁹ O facto de ter sido colaborador assíduo de Sánchez Coello foi determinante na perpetuação dos cânones do retrato de corte, além da mais do que provável influência exercida pelo pesado legado de Anthonis Mor ou até de um Jooris Van der Straeten (a. 1555-1577).¹⁰

Para o nosso trabalho, importa destacar dois retratos devidos a Pantoja de la Cruz que consideramos serem contemporâneos ao da concepção do nosso jovem cavaleiro de Calatrava: o retrato de Filipe III enquanto príncipe, e o retrato do eminente Duque de Lerma, D. Francisco Gómez de Sandoval y Rojas.¹¹ Torna-se para nós evidente que estamos perante três retratos que possuem ar de família, não só na aparência composicional majestática como também em vários aspectos gráficos e cromáticos. Vejam-se, por exemplo, o tipo de traje envergado, o tratamento posto na concepção dos vários detalhes, bem como a representação do fundo da pintura e do pavimento que nos apontam em direcção à obra pictórica do mesmo artista.

No final do século XVI e princípio do século XVII, Juan Pantoja de la Cruz dominou o panorama retratístico da corte madrilena. Ainda em 1604, quando foi necessário iluminar o *Tratado de Paz com Inglaterra* (Public Record Office – Londres), foi o figurino do pintor castelhano, utilizado no retrato oficial do Kunsthistorisches Museum de Viena, o aplicado na inicial iluminada¹². Esta coincidência formal diz muito sobre a importância da arte de Pantoja e do peso que os seus modelos exerceram na arte do tempo, após o desaparecimento de Sánchez Coello em 1588, pintor dominante da paisagem retratística em Espanha, durante a segunda metade do século XVI. Devemos, pois, considerar como natural, a reutilização deste protótipo em obras contemporâneas, como terá sido o caso do retrato de jovem cavaleiro de Calatrava do Palácio Nacional de Sintra.

Infelizmente, pesem embora os esforços efectuados, não conseguimos apurar a verdadeira identidade desse cavaleiro, atendendo ao número elevado existente,

⁹ Sobre Juan Pantoja de la Cruz, ver Magdalena de LAPUERTA MONTROYA, *Los Pintores de la Corte de Felipe III*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2002., Javier PORTÚS PÉREZ (dir.), *El Retrato Español – del Greco a Picasso*, Catálogo da Exposição, Museo del Prado, 2005. e Leticia RUIZ GÓMEZ, *El Retrato Español en el Prado – del Greco a Goya*, Catálogo da Exposição, Museo del Prado, 2006.

¹⁰ O pintor flamengo, natural de Gand, Jooris Van der Straeten esteve particularmente activo nas cortes de Lisboa (c.º 1555-1560), Madrid (1560-1568) e Paris (1568-1577). Cf. Pedro FLOR, *op. cit.*, pp. 570-573.

¹¹ O primeiro retrato é datável de 1590-1592 e pertence às colecções do Kunsthistorisches Museum de Viena, enquanto que o segundo retrato data de 1602 e pertence à Fundação Casa Ducal Medinaceli em Toledo.

¹² Cf. Carmen García-Frías CHECA, "Felipe III, príncipe, armado", in *El Arte del Poder – La Real Armería y el Retrato de Corte*, Álvaro Solar del CAMPO (ed.), Madrid, Museo Nacional del Prado, 2010, p. 203.

ainda que se tenha conseguido apertar a malha cronológica até à década de 90 do século XVI. Registámos, contudo, um nome, que se adequa em parte às especificações do nosso retratado. Trata-se de D. Juan Vivas de Cañamás que ingressou na Ordem de Calatrava em 1586, com apenas 18 anos, idade considerada rara para a iniciação nas ordens militares, se tivermos em conta que a idade comum situava-se entre os 25-35.¹³ Os 18 anos de D. Juan Vivas de Cañamás coincide com a inscrição que vimos no canto inferior da pintura, mas pode bem ser uma simples coincidência que, porém, deve ser notada. É provável que a alta condição obtida por D. Juan, na tenra idade de 18 anos, bem como a tentativa de repetir fielmente a pose real de D. Filipe, que se baseava nos protótipos imortalizados por Ticiano, Anthonis Mor e Sánchez Coello que Pantoja tão bem conhecia, sejam motivos suficientes para a representação de corpo inteiro do jovem cavaleiro de Calatrava.

Sobre D. Juan Vivas, sabemos ter nascido na cidade valenciana de Benifayró, sido nomeado pajem real de Filipe III e, mais tarde, como embaixador deste Rei em Génova e, por último, entre 1623 e 1625, sido apontado como Vice-Rei da Sardenha.¹⁴ A hipótese de identificação que ora propomos do nosso cavaleiro como sendo um verdadeiro retrato de D. Juan Vivas de Cañamás aos 18 anos, quando ingressou na Ordem de Calatrava, poderá não ser definitiva. Falta ainda explicar as circunstâncias que rodearam a encomenda, clarificar a história da pintura desde o momento da sua elaboração, e posterior incorporação numa colecção de consideráveis proporções com o nº 456, até ser adquirida por D. Maria Pia de Sabóia em parte incerta e ser exposta na Sala dos Cisnes do Palácio Nacional de Sintra.¹⁵ A resposta a alguns destes problemas no futuro tornar-se-á decisiva para completar o entendimento sobre este magnífico retrato de jovem cavaleiro da Ordem de Calatrava.

Em relação ao outro exemplo de retrato de corte do Palácio Nacional de Sintra (fig. 2), a tarefa de identificação da personagem retratada e da sua presumível autoria afigurou-se-nos mais facilitada.¹⁶ Embora não tenhamos conhecimento de qualquer estudo sobre ele a análise pormenorizada da pintura, aquando da

¹³ Cf. Francisco FERNÁNDEZ IZQUIERDO, *La Orden Militar de Calatrava en el siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1992, pp. 224-231.

¹⁴ IDEM, *Ibidem*, pp. 320-337.

¹⁵ De acordo com informações prestadas pela Dr^a Cristina Neiva do Palácio Nacional da Ajuda, a rainha D. Maria Pia de Sabóia comprou vários objectos de arte em Itália, facto que se enquadra na perfeição com a possível proveniência desta pintura, visto que D. Juan Vivas de Cañamás esteve em Génova e na Sardenha durante muitos anos da sua carreira. Por motivos que desconhecemos, esta tela foi adquirida julgando-se tratar de um retrato de D. Sebastião, facto que nos cumpre registar mas que, do ponto de vista iconográfico e plástico, não tem cabimento, uma vez que a iconografia de D. Sebastião há muito que se encontra estabelecida através das obras de Cristóvão de Moraes (act. entre 1553-1571) e Sánchez Coello.

¹⁶ O Retrato do Rei D. Sebastião é um óleo sobre tela (102,5 cm x 91 cm), tem como número de inventário 3641 e encontra-se exposta no cimo de uma parede do Quarto de D. Sebastião.

intervenção de conservação e restauro, levada a cabo no então designado Instituto José de Figueiredo em 1991, e o conhecimento aprofundado da arte do retrato do Renascimento na Europa de Quinhentos possibilitaram-nos um percurso bem menos tortuoso.¹⁷

Estamos perante um exemplar de médias dimensões. O retratado, sobre fundo vermelho escuro, apresenta-se de pé, a $\frac{3}{4}$, com a cabeça terçada e voltada para o observador. A mão direita segura uma adaga, de punho delicadamente cinzelado e incrustado de jóias, que condiz na perfeição com o punho da espada, do tipo *rapière*, onde a mão esquerda se apoia. A figura enverga pelote branco, com cordões e botões dourados, sob o qual se vislumbra um gibão com gorjeira de renda branca tufada, tal como os punhos.

Sobre o pelote, verosimilmente de pele de arminho, a personagem ostenta um colar de ouro, cujo pendente, esmaltado, representa a Cruz da Ordem de Cristo. A figura veste ainda calções tufados e entrelaçados de delicado tecido sedoso.

No canto superior direito, vemos o escudo real de Portugal, encimado por uma coroa; por seu turno, no canto superior esquerdo, verificamos a existência de uma inscrição, em caracteres dourados, que nos diz tratar-se de um retrato do rei D. Sebastião pintado em 1671.¹⁸

No entanto, a intervenção de conservação que esta pintura sofreu colocou em cheque a tradicional identificação da personagem. Com efeito, os técnicos responsáveis fizeram alguns exames radiográficos à tela que mostraram dados muito interessantes. O primeiro dos quais, talvez o mais relevante, foi o da existência de um pendente diferente no colar de ouro ostentado pela figura. Com efeito, a radiografia a essa zona do quadro permite-nos verificar que o pendente original era o velino, próprio da Ordem do Tosão de Ouro. Isto significa que o pendente com a Cruz da Ordem de Cristo resultou de um repinte tardio que, assim, desvirtuou o sentido da primitiva representação.

Além disso, as radiografias mostram também que, quer o escudo de Portugal, como a legenda, não são originais. É bem provável, portanto, que estes dois elementos tenham sido acrescentados à pintura em data incerta, talvez em



Fig. 2

¹⁷ Agradecemos uma vez mais às Dr^{as} Inês Ferro e Judite Barbosa Pessoa do Palácio Nacional de Sintra as facilidades concedidas na consulta do processo de restauro desta pintura, bem como o acesso às imagens efectuadas na ocasião.

¹⁸ Inscrição: *Retrato Del Rei D. Sebastião I Decimo Sexto de Portugal Feito na Era de 1671*

1671, quando, por motivo que desconhecemos, se tentou sebastianizar a figura retratada. A juntar a esta tamanha modificação, as radiografias revelaram ainda uma inscrição, em parte indecifrável, que foi encoberta, quando se procedeu à reentelagem da obra. Desta outra inscrição apenas se consegue ler '1714' que poderá corresponder tanto um número de inventário antigo, como a uma datação, dado que não conseguimos ainda apurar.¹⁹

Em suma, esta obra, de inegável qualidade retratística, não deverá ser, contudo, considerada um retrato fidedigno de D. Sebastião, mas sim de alguém que, no século XVI, integrava o extenso rol de cavaleiros da Ordem do Tosão de Ouro.

Se a tarefa de encontrar esse nome no referido arrolamento supunha-se quase impossível, o cotejo meticoloso da pintura do Palácio Nacional de Sintra com espécimes saídos das oficinas quincentistas foi a metodologia adoptada e, felizmente, com sucesso. Após a visualização de largas dezenas de retratos de corte, em particular os produzidos na vizinha Espanha, uma vez que o colar do Tosão de Ouro e as características formais e plásticas da obra assim o indicavam, chegámos à conclusão que o retratado só poderá ser o malgrado Infante D. Carlos (1545-1568). Fruto da ligação matrimonial do primeiro casamento de Filipe II de Espanha com D. Maria, filha de D. João III e de D. Catarina de Áustria, D. Carlos não chegou a ser rei, por ter morrido com apenas 23 anos. Rezam as crónicas e os documentos que D. Carlos apresentava vários problemas físicos e desequilíbrios mentais, que o levariam ao cativo, após ter sido acusado de conspiração contra o pai.²⁰

No entanto, a retratística de aparato sempre ocultou tais deformidades como podemos observar nas imagens que dele restaram.²¹ Os retratos de corte têm como principal objectivo não o de retratar o modelo enquanto indivíduo, tal e qual como ele é, mas sim como evocação de princípios abstractos de poder e de nobreza que o regem e que devem igualmente reger quem para eles olha. Não podemos pois esquecer que, durante muito tempo, as esperanças na sucessão de Filipe II estavam depositadas em D. Carlos e, portanto, havia que veicular uma imagem sólida e de um *perfeito cortesão* para assumir os destinos do poderoso reino espanhol.

Aquela que viria a tornar-se no retrato oficial de D. Carlos, pleno de sentido propagandístico, foi a obra realizada pela pintora italiana, originária de Cremona,

¹⁹ Temos vindo a seguir as informações contidas no relatório da intervenção na pintura em questão, na posse do Palácio Nacional de Sintra.

²⁰ Sobre o malgrado Infante D. Carlos e a pintura de retrato ver, por exemplo, *Felipe II Un Monarca y su Época - Un príncipe del Renacimiento*, Catálogo da Exposição, Madrid, Museo del Prado / Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999. e Maria KUSCHE, *op. cit.*, pp. 221-224 e 356-359.

²¹ Ver os retratos de Alonso Sánchez Coello, a partir de um original perdido de Sofonisba Anguissola (1532-1625), no Kunsthistorisches Museum de Viena, em Madrid na antiga Coleção Bauzá e numa coleção particular também em Madrid, reproduzidos em Maria KUSCHE, *Ibidem*, pp. 222-223. Ver também o retrato de meio corpo, muito provavelmente de autoria de Cristóvão de Morais, c.º 1562, no Convento madrileno das Descalzas Reales.

Sofonisba Anguissola (1532-1625), que integrou a célebre Galeria de Retratos do Palácio do Pardo e que, infelizmente, pereceu após dramático incêndio logo em 1604.²² A constituição por vontade de Filipe II de uma galeria de *Uomini illustri*, tão ao gosto do Renascimento, contemplava mais de quatro dezenas de retratos de familiares e afins da dinastia dos Habsburgo, bem como a mais alta estirpe da nobreza espanhola dos meados do século XVI. Para retratar o seu filho primogénito, Filipe II encarregou Sofonisba Anguissola de o fazer. A qualidade da pintura e o grau de satisfação quer do Rei quer de D. Carlos foi de tal ordem que o retrato foi copiado pelo menos dezena e meia de vezes pelo pintor régio Alonso Sánchez Coello. É uma dessas cópias que podemos admirar no Quarto de D. Sebastião do Palácio Nacional de Sintra. Como se pode facilmente verificar, o único detalhe diferente entre as três pinturas é o pendente do colar que, sabemos agora, ter sido modificado, para transformar um retrato de D. Carlos, em um de D. Sebastião. Algumas das semelhanças fisionómicas entre os dois seriam sempre aceitáveis, já que ambos são primos direitos e com vários familiares comuns. Havia sim que alterar o símbolo da Ordem do Tosão de Ouro, de que D. Carlos foi cavaleiro, para o da Ordem de Cristo, uma vez que D. Sebastião fora seu Mestre.

Infelizmente, não conseguimos reconstituir a história da nossa pintura. Não sabemos se esta obra integrou as colecções da coroa portuguesa, logo após ter sido copiada, ou se foi adquirida mais tarde.²³ A inscrição seiscentista parece-nos indicar que a obra esteve, desde muito cedo, entre nós. Sabe-se apenas que esta pintura é proveniente das colecções do Palácio Nacional da Ajuda e que, em 1939, passou a integrar o espólio do Palácio Nacional de Sintra. O apuramento mais pormenorizado do historial deste retrato de D. Carlos poderá trazer, no futuro, mais luz ao problema.

Em suma, deixamos aqui duas propostas de identificação de cada um dos retratos analisados. Quanto ao retrato de jovem cavaleiro, não temos dúvidas tratar-se de um nobre pertencente à Ordem de Calatrava, representado quando tinha 18 anos e que encomendou a obra a um retratista saído do atelier de Sánchez Coello, com toda a probabilidade Juan Pantoja de la Cruz, pintor particularmente activo no último quartel do século XVI no seio da corte filipina. Associamos, para já, com algumas reservas, o nome de D. Juan Vivas de Cañamás como a identidade suposta do cavaleiro, admitindo outros nomes que, no entanto, terão sempre de ter em conta a idade do retratado, a Ordem militar e a baliza cronológica por nós proposta baseada em critérios iconográficos e plásticos.

Quanto ao outro retrato, julgamos ser inadiável a revisão da antiga identificação da figura como sendo uma pintura de D. Sebastião. Pensamos ter conseguido provar inequivocamente que se trata, antes, de um retrato do infeliz

²² Cf. Maria KUSCHE, "La antigua galeria de retratos del Prado: si reconstrucción pictórica", in *Archivo Español de Arte*, n.º 255, t. LXIV, Madrid, 1991, pp. 261-292.

²³ Esta ou outra semelhante poderá ter integrado a coleção de retratos de D. Catarina de Áustria, patente no Paço da Ribeira em Lisboa, como bem provou Annemarie JORDAN, *op. cit.*, pp. 79-103.

Infante D. Carlos, filho do primeiro casamento de Filipe II que, tendo sido, por diversas vezes, retratado em vida, elegeu o modelo de Sofonisba Anguissola para fixar e propagandar a sua imagem perante a sociedade. As várias cópias efectuadas por Sánchez Coello comprovam-no e o exemplar do Palácio Nacional de Sintra, modificado no século XVII (ou até XVIII), pode bem ser uma dessas cópias. Em qualquer dos casos, estamos perante dois exemplos de retrato de corte do Renascimento, de enorme valia plástica e de inegável interesse patrimonial.

Bibliografia sumária

- Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II, Catálogo da Exposição, Madrid, Museo del Prado, 1990.
- CAMPBELL, Lorne, FALOMIR, Miguel, FLETCHER, Jennifer e SYSON, Luke, *Renaissance Faces – Van Eyck to Titian*, Catálogo da Exposição, London, Yale University Press, 2008.
- CAMPO, Álvaro Solar del (ed.), *El Arte del Poder – La Real Armería y el Retrato de Corte*, Madrid, Museu Nacional del Prado, 2010.
- CASTELNUOVO, Enrico, *Portrait et Société dans la Peinture Italienne*, Paris, 1993.
- Felipe II Un Monarca y su Época – Un príncipe del Renacimiento*, Catálogo da Exposição, Madrid, Museo del Prado / Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.
- FERNÁNDEZ IZQUIERDO, Francisco, *La Orden Militar de Calatrava en el siglo XVI*, Madrid, CSIC, 1992.
- FLOR, Pedro, *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2011.
- HOLANDA, Francisco de, *Do Tirar polo Natural* [1549], introdução, notas e comentários por José da Felicidade ALVES, Lisboa, Livros Horizonte, 1984.
- JENKINS, Marianna, *The State Portrait – its origin and evolution*, New York, Publ. College Art Association of America / Art Bulletin, 1947.
- JORDAN, Annemarie, *O Retrato de Corte em Portugal: o legado de Anthonis Mor*, Lisboa, Quetzal Editores, 1994.
- JORDAN-GSCHWEND, Annemarie, “Jugendporträt von Sebastian als junger Prinz” in *Eljenbeine aus Gylon-Luxusgüter jeir Wethherine von Helsburg (1507-1578)*, JORDAN-GSCHWEND, Annemarie e BELTZ, Johannes (ed.), Zürich, Museum Rictberg, 2010, pp. 110-11.
- KUSCHE, Maria, *Retratos y Retratadores – Alonso Sánchez Coello y sus competidores*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003.
- IDEM, “La antigua galeria de retratos del Prado: si reconstrucción pictórica”, in *Archivo Español de Arte*, nº 255, t. LXIV, Madrid, 1991, pp. 261-292.
- NANCY, Jean-Luc, *Il Ritratto e il suo Sguardo*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 2002.

- LAPUERTA MONTOYA, Magdalena de, *Los Pintores de la Corte de Felipe III*, Madrid, Ediciones Encuentro, 2002.
- PORTÚS PÉREZ, Javier (dir.), *El Retrato Español – del Greco a Picasso*, Catálogo da Exposição, Museo del Prado, 2005.
- RUIZ GÓMEZ, Leticia, *El Retrato Español en el Prado – del Greco a Goya*, Catálogo da Exposição, Museo del Prado, 2006.
- SABUGOSA, Conde de, *O Paço de Cintra* [1903], Sintra, Câmara Municipal de Sintra, 2ª ed., 1989/1990.