



‘Descobrir o Encoberto’

Elementos para o estudo da Iconografia de D. Sebastião

Pedro FLOR, Universidade Aberta; IHA/FCSH-UNL

No âmbito de um Colóquio dedicado à discussão e à reflexão em torno de problemas dos Renascimentos na Europa do século XVI, propomo-nos contribuir para o estudo mais aprofundado da iconografia de D. Sebastião, à luz de novos documentos iconográficos e de hipóteses de trabalho. Deste modo, dedicar-nos-emos, em primeiro lugar, a aspectos gerais e a questões de ordem teórica, como o estabelecimento de vocabulário específico sobre a arte do retrato no Renascimento, bem como de uma tipologia de retrato flexível e, em simultâneo, rigorosa, partindo da leitura da tratadística do tempo, designadamente de Francisco de Holanda. Numa segunda parte, procuraremos analisar alguns exemplos da iconografia sebástica, desde o berço até aos últimos espécimes executados, pouco antes da trágica batalha de Alcácer-Quibir. Excluiremos do presente trabalho, a iconografia existente de D. Sebastião produzida nos séculos posteriores, dado o âmbito temático restrito do Colóquio.

Começemos por acentuar que o estudo da retratística nacional produzida na época renascentista constitui tarefa urgente, ainda não merecedora de suficiente atenção por parte da comunidade científica.¹ 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. Célebres ficaram as disputas entre autores a propósito da correcta identificação das veras efígies quer do Infante D. Henrique, de Vasco da Gama, quer de Camões, figuras

¹ Devemos contudo ressaltar os esforços empreendidos por Annemarie Jordan-Gschwend, José-Augusto França, Joaquim de Oliveira Caetano, Vítor Serrão e nós próprios no sentido de um estudo apurado sobre as principais obras efectuadas durante o século XVI em território nacional. Veja-se bibliografia final.



míticas e simbólicas da nossa História que teimam em não ter, ainda hoje, iconografia suficientemente sólida para nos satisfazer.

Do ponto de vista conceptual, o ‘retrato’ pode assumir várias designações de que destacamos apenas algumas das mais frequentes no tempo do Renascimento.² O ‘retrato individual’ diz respeito ao tipo retratístico mais usual e que figura o modelo ‘individualmente’, apresentando-o pelo busto, pela cintura ou em alguns casos mais raros, em corpo inteiro. O retrato individual esteve na origem do chamado ‘retrato de corte’ ou ‘de estado’ 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 exiba como ente de grandioso poderio político e social, bem como modelo de virtudes inspiradoras da conduta humana. A complexificação dos mecanismos e usos das representações proporcionou novas variantes de retrato, nomeadamente o ‘alegórico’, em que o retratado perde a própria identidade, encarnando numa outra e chamando a si as validades morais dessa nova personagem.

Para o estudo criterioso e consistente dos retratos de D. Sebastião que chegaram até nós, torna-se imprescindível compreender que, ao observarmos cada um deles, não estamos perante um registo “fotográfico” exacto e totalmente fiel do aspecto fisionómico do modelo figurado, mesmo que a técnica apurada dos artistas que o retrataram, ou o realismo que a peça parece transmitir, nos conduzam a tal. Muito embora durante o século XVI, escultores, pintores ou iluminadores tenham buscado continuamente a representação verídica da realidade e da figura humana, o produto final da sua arte nem sempre atingiu tal estágio de perfeição. O virtuosismo técnico, bem patente em algumas obras, consegue simplesmente transmitir-nos, de modo fictício, a realidade através de detalhes minuciosos, de cores e sombras fantasiosas, sem nunca reproduzir

² Sem prejuízo da consulta de outros artigos e obras de referência sobre a problemática do conceito ‘retrato’, ver mais recentemente Pedro Flor, *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, (Lisboa: Assírio & Alvim, 2011).



na íntegra a fiel imagem do retratado. Através da ilusão do real, o artista obtém o idealismo da face humana, representando assim um paradigma e não o modelo em si. Isto significa que o resultado da pintura ou da modelação de um rosto não é mais do que a exegese, a transformação e, por consequência, a recriação da aparência através daquele que a representa. Estas conclusões podem ser recolhidas a partir da leitura da documentação do tempo, quer em tratados teóricos de pintura ou de escultura, quer no cotejo minucioso entre obras de arte coevas, onde a mesma personagem é retratada de forma diferente, de acordo com as convenções e o estilo de cada artista.³ No século XVI, mais do que uma reprodução rigorosa e verídica de uma face, a arte do retrato pretende ainda abranger e transmitir outros patamares de maior complexidade iconológica. Se é certo que o aperfeiçoamento dos processos de execução de retratos constituiu avanço técnico significativo no campo das artes plásticas, permitindo maior primor na multiplicação e na fidelidade dos mesmos, não deveremos também desprezar que um dos propósitos capitais dos artistas era o de retratar psicologicamente o modelo que tinham defronte de si.

Para alcançar esse grau de perfeição, e de maior proximidade com o real que já vimos ser inatingível, os artistas socorriam-se de um conjunto figurativo de estratégias convencionais, que tinham em conta a herança iconográfica legada pelas gerações artísticas anteriores, as práticas de representação do tempo e as exigências do encomendador que impunha certos detalhes no resultado final da obra. Tais convenções serviam para revelar e completar aspectos respeitantes à personalidade e ao estatuto social do retratado, contribuindo para a expressão da sua esfera mais íntima e, portanto, psicológica. Falamos em concreto da introdução no interior do retrato de adereços ou de outros elementos compositivos como peças de mobiliário, janelas, fundos de

³ Sobre este assunto, ver, por exemplo, Lorne Campbell, *European Portrait Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries* (New-Haven-London: Yale UP, 1990) 12-27.



paisagem, carregados de significado metafórico, que assim procuravam completar o conteúdo simbólico da obra.⁴ A vulgarização destes artifícios permitiu que os mesmos se transformassem em códigos emblemáticos, decifrados por aqueles que tinham o privilégio de admirar esses retratos, quer em colecções privadas, quer nas câmaras públicas das habitações cortesãs.⁵ Não nos deveremos esquecer que o importante não era retratar o indivíduo enquanto tal, mas antes a evocar alegoricamente os princípios morais e as virtudes humanas que ela tinha por obrigação defender e preconizar.⁶ As necessidades políticas e ideológicas sentidas pelos governantes, numa época em que as bases do Estado Moderno se alicerçavam com solidez, a afirmação do indivíduo e da sua *virtù* e, por último, a perpetuação, na memória colectiva da sociedade, de uma consistente imagem de poder foram particularmente decisivas para a generalização daquele tipo de imagem. Além disso, o gosto do público parecia exigir e preferir um tipo de retrato, difícil de conceber, que demonstrasse capacidade de representar condignamente a autoridade governativa.

A representação dos modelos em proporções elevadas e em poses estudadas, o fundo negro dominador de toda a obra conferindo-lhe austeridade e majestade, o destaque concedido aos trajes e adornos luxuosos, sem esquecer os tópicos recorrentes neste tipo de retrato, como uma cadeira, uma mesa ou a sugestão de uma coluna, ligados às ideias de magnificência, de domínio e à virtude da fortaleza respectivamente, contribuem para a manipulação de uma imagem simbólica do próprio Estado que através dela sublinha o seu enorme poderio.

⁴ Veja-se Jennifer Fletcher, “The Renaissance Portrait: Functions, Uses and Display”, *Renaissance Face – Van Eyck to Titian*, ed. Lorne Campbell, Miguel Falomir, Jennifer Fletcher e Luke Syson, Catálogo da Exposição (London: National Gallery/Yale UP, 2008) 46-65.

⁵ Sobre os interiores domésticos no Renascimento, consultar o recente trabalho de investigação efectuado por Marta Ajmar-Wollheim e Flora Dennis presente na bibliografia final.

⁶ Veja-se Luke Syson, “Witnessing faces, Remembering souls”, *Renaissance Face – Van Eyck to Titian*, ed. Lorne Campbell, Miguel Falomir, Jennifer Fletcher e Luke Syson, Catálogo da Exposição (London: National Gallery/Yale UP, 2008) 14-31.



A baliza temática e cronológica que criámos para o nosso trabalho contempla o sucedido na segunda metade do século XVI em Portugal, época coincidente com a estabilização dos cânones de representação anteriormente descritos por influência estrangeira, sobretudo por artistas que entre nós permaneceram durante algum tempo.⁷ Com efeito, tal como na vizinha Espanha durante a primeira metade do século XVI, o panorama nacional parece debater-se ao longo de toda a centúria de Quinhentos com a escassez de mão-de-obra especializada na arte de retratar, tendo a Coroa de recorrer a executantes estrangeiros para satisfazer as suas encomendas. Com efeito, a procura e o gosto pela arte de retratar aumentam significativamente embora, tal como no século XV, a mão-de-obra continue a ser na sua maior parte estrangeira. Se a lição de Nuno Gonçalves, exímio retratista de Quatrocentos que nos legou a famosa série da Veneração a São Vicente, outrora no altar do mesmo Santo na capela-mor da Sé de Lisboa, não parece ter recolhido adeptos na centúria seguinte, exceptuando o carácter fortemente personalizado dos retratos lançados por Cristóvão de Figueiredo, poderá ter sido, de facto, a chegada de artistas estrangeiros a principal responsável pela introdução de novos valores imagéticos na retratística nacional.⁸

“O Desejado”, como a História viria a designá-lo, nasceu a 20 de Janeiro de 1554, data em que se comemorava, precisamente, o dia de São Sebastião.⁹ O nascimento do

⁷ Veja-se Annemarie Jordan-Gschwend, *Retrato de Corte em Portugal* (Lisboa: Quetzal, 1994); da mesma autora, “Antoine Trouvéon, un portraitiste de Leonor d’Autriche récemment découvert”, *Revue de l’Art* 159 (2008): 11-19.

⁸ Tal poderá ter sido o caso de Antoine Trouveron (ou Trouvéon), pintor privativo da Rainha D. Leonor de Áustria, viúva de D. Manuel I e mulher de Francisco I de França, que viajou até Lisboa com o propósito de retratar a Infanta D. Maria, e que nos deixou, provavelmente, alguns retratos de características próximas daquelas que descrevemos anteriormente, a avaliar pelo desenho da referida personagem e pela paisagem retratística deixada pelos seus contemporâneos na corte francesa. Veja-se Annemarie Jordan-Gschwend, “Antoine Trouvéon”. Em contrapartida, estamos seguros que a estadia entre nós do pintor flamengo Anthonis Mor, no início da década de 50 do século XVI, a mando da rainha regente dos Países Baixos Maria da Hungria, irmã da Rainha D. Catarina de Áustria, mulher do Rei D. João III, contribuiu para a vulgarização do retrato de corte em Portugal.

⁹ Sobre a vida de D. Sebastião, consultar as recentes biografias a ele dedicadas de autoria de Antonio Villacorta Baños-Garcia, *D. Sebastião – Rei de Portugal* (Lisboa: A Esfera dos Livros, 2006) e Maria Augusta Lima Cruz, *D. Sebastião* (Lisboa: Círculo de Leitores, 2006).



neto dos reis portugueses vinha de alguma forma tranquilizar os ânimos da corte que vira o Príncipe herdeiro D. João Manuel, pai de D. Sebastião, falecer cerca de quinze dias antes do nascimento do filho e, como tal, a angústia da sucessão desfazia-se com a vinda de um varão.

Uma das mais ternurentas imagens do pequenino D. Sebastião é, sem dúvida, aquela que nos aparece no livro das *Sentenças para a Ensinança e Doutrina do Príncipe D. Sebastião*, talvez de Francisco de Holanda, pintor, retratador, iluminador e teórico do Renascimento português.¹⁰ Deitado num berço de talha, quem sabe esculpido pelo reputado carpinteiro de marcenaria Diogo de Çarça, muito activo na corte joanina, D. Sebastião encontra-se ao centro, encimado pelas armas reais, num paralelo visual interessante com a representação da Natividade, onde o Menino Jesus se destacava de toda a composição. O paralelo iconológico entre o feliz nascimento do Príncipe e o nascimento do Salvador do mundo, próprio da tradição iconográfica cristã, parece-nos por demais evidente.

Com a chegada do mês de Março de 1554, D. Joana de Áustria regressa a Espanha a pedido do irmão Filipe II, deixando o filho aos cuidados da avó que viria a assumir os destinos do reino em 1557, após a morte de D. João III, seu marido. A partida de D. Joana para terras espanholas, precipitou a necessidade de se produzirem retratos de D. Sebastião para encurtar distâncias entre Mãe e filho, substituindo-se eles ao modelo vivo. A produção retratística nacional ou o envio de pintores de retrato ao nosso país solucionaram o problema da separação durante muitos anos. Com efeito, à falta de fotografias e da circulação facilitada de imagens dos nossos tempos, D. Joana encomendou, pagou e mandou copiar vários retratos do filho que jamais voltaria a ver com vida. Tal é o caso do retrato que recentemente localizámos e identificámos como sendo o de D. Sebastião com quase três anos apenas, datável dos finais de 1556, e que

¹⁰ Veja-se *Sentenças para a Ensinança e Doutrina do Príncipe D. Sebastião* (1554-1555) Col. Cadaval – Évora.



Sousa Viterbo documentara há muito ao pintor flamengo Jooris Van der Straeten mas do qual ainda não se tinha obtido notícia.¹¹ Este retrato desconhecido, de pequenas dimensões, que poderá ser uma cópia mais tardia de um original entretanto perdido, foi um dos muitos remetidos a D. Joana e tem a particularidade de ter sido levado por Alonso Sánchez Coello, também ele destacado pintor de retrato da corte de Lisboa e de Madrid, discípulo e directo seguidor de Anthonis Mor, a que há pouco aludimos. Para reforçar a nossa posição, somos obrigados a notar a extraordinária parecença que o retratado apresenta com a gravura que dele foi feita uns anos mais tarde, em 1561, por Hieronymus Cock e que repete a postura e a gestualidade do quadro do Bowes Museum. Acrescente-se ainda que este quadro revela um jovem alourado, de olhos azuis e de queixo saliente, características fisionómicas sempre presentes nos retratos de D. Sebastião.

Entre outros, que se supõe ter existido do Desejado, mas que infelizmente ainda não apareceram ou pelo menos ainda não foram identificados como tal, saliente-se um, pertencente à antiga colecção de D. Joana de Áustria, exposto hoje numa das salas do Mosteiro madrileno das Descalzas Reales.¹² Falamos em concreto de um soberbo retrato de Cristóvão de Morais, pintor supostamente de origem flamenga, que desenvolveu a sua arte entre a Flandres e a Península Ibérica, em particular em Portugal, responsável não só por pintura de retrato, como também de pintura retabular de cariz religioso, revelador da sua qualidade e versatilidade. O retrato das Descalzas Reales data de 1565 e apresenta D. Sebastião sobre um fundo negro, de onde sobressaem a sua figura, bem iluminada, e os adereços de luxo que ostenta, as jóias de aparato, e uma cadeira como

¹¹ Veja-se Pedro Flor, *A Arte do Retrato em Portugal*, 319-320.

¹² Ainda recentemente, Annemarie Jordan-Gschwend identificou correctamente um novo retrato de D. Sebastião, datável de 1562, cuja autoria deve ser tributada a Alonso Sánchez Coello. Veja-se Annemarie Jordan-Gschwend, “Jugendporträt von Sebastian als junger Prinz”, *Elfenbeine aus Ceylon – Luxusgüter für Katharina von Habsburg (1507-1578)*, Catálogo da Exposição (Zurique: Museum Rietberg, 2010) 110-111.



símbolo do poder político e institucional, apresentando toda a tela notável unidade e coesão plástica e iconográfica. A ambiência geral do quadro, plena de gravidade, os objectos e a pose que o monarca adopta concorrem para uma retórica, assente num discurso afirmativo da autoridade soberana, neste caso concreto, da dinastia Avis/Beja, unida por laços profundos à poderosa casa dos Habsburgo, reinante em quase toda a Europa Moderna. Estes pressupostos iconológicos, bem patentes em toda a retratística do Renascimento, perpetuaram-se na Península Ibérica ao longo de muitas décadas, através de um conjunto de pintores de grande qualidade, de que destacamos Cristóvão de Morais, artista da predilecção de D. Sebastião.

Um dos retratos mais emblemáticos deste soberano é, sem dúvida, aquele que hoje está à guarda do Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa, datável de 1571, também de autoria de Morais, onde o rei, representado a três quartos, exhibe uma poderosa armadura do tipo milanês e se faz acompanhar por um galgo.¹³ Não sabemos com segurança se esta obra se encontra no seu estado original, visto que aparenta ter sido cortada, pelo que poderemos estar perante um retrato mais pequeno, quem sabe, numa versão mais reduzida de um retrato que foi concebido de corpo inteiro. Mais do que uma descrição exacta e real do monarca, estamos perante uma presença idealizada, onde a figura de contornos pouco definidos sobressai, mercê de uma forte incidência lumínica, em violento contraste com o fundo negro. Tanto a indumentária aparatosa que ostenta, como a presença de um galgo de coleira de couro, forrada de veludo carmesim, onde se encontram bordadas as armas portuguesas, aludem para múltiplos sentidos que agora não iremos explorar mas que se sintetizam em dois aspectos essenciais: 1) o destaque atribuído à armadura e ao punho da espada remetem-nos para os ideais cavaleirescos e o sentido bélico que este monarca sempre teve em mente; 2) a presença de um galgo

¹³ Entre outros estudos sobre este retrato, ver Fernando António Baptista Pereira, “O Retrato de D. Sebastião do Museu Nacional de Arte Antiga – uma leitura iconológica”, *Revista Prelo* 11 (1986): 53-66; A. Jordan-Gschwend, *Retrato de Corte*, 116-127.



junto a si conduz-nos não só à tradição de retratar os príncipes, reis e imperadores com cães a seu lado, alusivos à fidelidade e lealdade, princípios que devem reger o retratado e o “perfeito cortesão”, mas também ao temperamento da prudência, outra virtude que deve sempre conduzir a vontade humana.

De acordo com a documentação carreada por Annemarie Jordan-Gschwend, ficamos a saber que este retrato motivou a encomenda de outros, de corpo inteiro, presentes hoje em colecções espanholas, todos eles derivados dos modelos de Morais.¹⁴ Os paradigmas estabelecidos pela retratística renascentista, seguidora da herança de Mor, estão bem expressos neste conjunto de três obras. Embora não sejam todas originais, isto é, são cópias de uma matriz que é repetida, constituem belíssimos exemplares de pintura e, ao tempo, eram quase tão valiosos e apreciados como se de originais se tratasse. De resto, como é sabido, D. Sebastião não revelava muita paciência para as demoradas, mas indispensáveis, sessões de pose para o retrato. Por este motivo, havia também que rentabilizar os modelos já existentes, aplicando-os em outros figurinos de poses e cenários diferentes. Assim, se trabalhava nas oficinas atarefadas de pintura do Renascimento que tinham de satisfazer o maior número de encomendas possível para sobreviverem. O mesmo terá acontecido à série de retratos de D. Sebastião que têm como base um original de Sánchez Coello que o terá executado em 1576, por ocasião da visita do monarca português a Guadalupe, onde se encontrou com o primo Filipe II para, entre outros assuntos, se discutir a hipótese de contrair matrimónio com sua filha a Infanta Isabel Clara Eugénia, consórcio que jamais se efectivou.¹⁵

Um ano mais tarde, em 1577, D. Sebastião terá sido, pela última vez retratado, em Lisboa, por Cristóvão de Morais. Referimo-nos em concreto a uma miniatura que

¹⁴ A. Jordan-Gschwend, *Retrato de Corte*, 179-184.

¹⁵ Maria Kusche, *Retratos y Retratadores – Alonso Sánchez Coello y sus Competidores* (Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2003) 325-327.



terá como base um original, entretanto desaparecido, deste pintor régio.¹⁶ É provável que esse retrato tivesse servido de base às negociações encetadas por D. João Gomes da Silva, embaixador em Roma, do casamento entre a coroa portuguesa e Leonor de Médicis, filha do Grão-Duque da Toscana, Francisco de Médicis. A ida de um retrato de Moraes para Itália poderá justificar a presença de uma miniatura do mesmo monarca em território italiano, presente no slide, bem como de mais dois retratos com ligações a terras transalpinas, a saber, um na Galeria dos Uffizi e outro num antiquário de Lisboa, desde finais de Janeiro deste ano. O primeiro é um óleo sobre tábua de Cristofano dell'Altissimo, importante retratista da segunda metade do século XVI e que se encarregou de copiar dezenas de retratos de *uomini illustri* para integrarem uma galeria dos Uffizi, começada por Cosme I e continuada por Francisco e Fernando de Médicis, onde ainda hoje se encontra. Instado a representar D. Sebastião, Cristofano dell'Altissimo ter-se-á socorrido da pintura mais recente do monarca que estaria à disposição, logo nas colecções do seu mecenas, Francisco de Médicis, que o acabava de receber para encetar as negociações matrimoniais com sua filha. Uma vez mais é o cotejo com a miniatura que nos permite pensar nesta possibilidade.

Pouco se sabe acerca do segundo retrato, presente na Câmara dos Azuis – Antiquário, mas parece-nos ser, à falta de elementos técnicos e laboratoriais sempre exigíveis para a análise e a investigação em História da Arte, uma cópia desse original de Moraes enviado para Itália e que tem versões nos Uffizi. De resto, esta segunda pintura, de inegável interesse histórico e iconográfico, deriva também de colecções italianas, designadamente dos Condes de Cao di San Marco em Cagliari, na Sardenha.¹⁷

¹⁶ Sobre esta miniatura, ver M. Kusche 327 e também, mais recentemente, Bernardo da Gama Lobo Xavier, *Retratos ignorados de D. Sebastião* (Lisboa: Principia, 2008).

¹⁷ Agradecemos as informações prestadas por Madalena Costa Lima e por Igor Olho Azul (Câmara dos Azuis – Antiquário) sobre esta importante pintura.



Aguardemos por novas pesquisas de laboratório e estudos fotográficos para determinar com maior precisão a relação deste quadro com o anterior, e também com a miniatura revelada. Na verdade, há bem pouco tempo, em outro lugar, tivemos a oportunidade de retirar do corpus de retrato de D. Sebastião, uma obra que representa sim D. Carlos, seu primo, e que se encontra no Palácio Nacional de Sintra.¹⁸ Mercê de uma investigação pluridisciplinar, apoiada nos dados de laboratório, de comparação iconográfica e do conhecimento profundo das fontes artísticas do tempo, conseguimos determinar com segurança a verdadeira identidade do retratado.

Em jeito de conclusão, gostaríamos de deixar algumas linhas sobre os elementos para o estudo das representações sebásticas que acabámos de abordar, tendo por objectivo descobrir o Encoberto. A representação exacta da fisionomia de um retratado é inacessível e o produto final de um retrato resulta de uma interpretação efectuada por um artista. Todavia, ao retrato de Quinhentos, pede-se mais do que isso, que proclame o estatuto e o poder do representado como símbolo do Estado, face à população. Tanto o artista como o encomendador têm subjacente a ideia de ordem, em oposição ao caos, no sentido de fixar, perante a sociedade, certos ideais, através de uma imagem oficial e duradoura, que se torne num ícone utópico de personalidade e de comportamento de cariz moralizante. O ideal de justiça, associado ao de razão e de sabedoria, vectores contributivos para a harmonia do Estado, de acordo com Baldassare Castiglione, marca presença na retratística de D. Sebastião e transmitem, em simultâneo, as noções de equilíbrio, de prosperidade e de monarquia cristã universal, tão ao gosto do nosso monarca e dos governantes da Europa do século XVI.

¹⁸ Pedro Flor, “Dois retratos de Corte no Palácio Nacional de Sintra”, *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa* (no prelo).



FONTES BIBLIOGRÁFICAS

- Ajmar-Wollheim, Marta; Dennis, Flora, ed. *At Home in Renaissance Italy*, London: Victoria & Albert Museum, 2006.
- Baños-Garcia, Antonio Villacorta. *D. Sebastião – Rei de Portugal*. Lisboa: A Esfera dos Livros, 2006.
- Caetano, Joaquim de Oliveira. “O Retrato e a Paisagem”. *O Tempo de Vasco da Gama*, Dir. Diogo Ramada Curto. Lisboa: Difel, 1998. 99-111.
- Campbell, Lorne. *European Portrait Painting in the 14th, 15th and 16th Centuries*. New-Haven-London: Yale UP: 1990.
- Cruz, Maria Augusta Lima. *D. Sebastião*. Lisboa: Círculo de Leitores: 2006.
- Fletcher, Jennifer. “The Renaissance Portrait: Functions, Uses and Display”. *Renaissance Face – Van Eyck to Titian*. Ed. Lorne Campbell, Miguel Falomir, Jennifer Fletcher and Luke Syson. Catálogo da Exposição. London: National Gallery/Yale UP, 2008. 46-65.
- Flor, Pedro. *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2011.
- “A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV e XVI – Problemas, Metodologia, Linhas de Investigação”. *Revista de História da Arte* 5 (2008): 115-131.
- França, José-Augusto. *O Retrato na Arte Portuguesa*. Lisboa: Livros Horizonte, 1981.
- Jordan-Gschwend, Annemarie. *Retrato de Corte em Portugal*. Lisboa: Quetzal, 1994.



— “Antoine Trouvéon, un portraitiste de Leonor d’Autriche r ecemment d ecouvert”.
Revue de l’Art 159 (2008): 11-19.

Kusche, Maria. *Retratos y Retratadores – Alonso S anchez Coello y sus Competidores*.
Madrid: Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hisp nico, 2003.

Pereira, Fernando Ant nio Baptista. “O Retrato de D. Sebastião do Museu Nacional de
Arte Antiga – uma leitura iconológica”. *Revista Prelo* 11 (1986): 53-66.

Serrão, Vítor, “A imagem de Vasco da Gama e as representa es do mar e da guerra –
Sobre pintura e pintores do tempo da descoberta”, *O Centenário da  ndia (1898) e
a Memória da Viagem de Vasco da Gama*. Lisboa: CNCDP, 1998. 185-201.

Syson, Luke, “Witnessing faces, Remembering souls”. *Renaissance Face – Van Eyck
to Titian*. Ed. Lorne Campbell, Miguel Falomir, Jennifer Fletcher and Luke Syson.
Catálogo da Exposi o. London: National Gallery/Yale UP, 2008. 14-31.

Xavier, Bernardo da Gama Lobo. *Retratos ignorados de D. Sebastião*. Lisboa: Principia,
2008.