

Visiones renovadas del Barroco iberoamericano

María del Pilar López

Fernando Quiles

editores



unBRRC

Universo Barroco
Iberoamericano

Sevilla, año 2016
Vol. I

© 2016
Los autores

© 2016
Visiones renovadas del
Barroco iberoamericano.
Universo Barroco Iberoamericano
www.unbRRC

Editores

María del Pilar López
Fernando Quiles García

Director de la Colección

Fernando Quiles García

Coordinación Editorial y Diseño Gráfico

Marcelo Martín

Impresión

Ulzama Digital

Foto de portada

María del Pilar López

Fotografías y dibujos

De los autores, excepto que se
especifique el autor de la imagen

ISBN:978-84-608-7189-7

Índice

El simbolismo del templo cristiano presente en las iglesias de pueblos de indios del Altiplano Cundiboyacense construidas entre 1579 y 1616: la sencillez de lo mínimo necesario. <i>Angélica Chica Segovia</i>	008
Lo americano en las artes. Aproximaciones desde la historiografía. <i>Olaya Sanfuentes</i>	044
Ver para creer. La develación de la imagen milagrosa en el Nuevo Reino de Granada. <i>Olga Isabel Acosta Luna</i>	060
Nuevas visiones sobre antiguos esplendores: el dorado en la pintura barroca sudamericana. <i>Janeth Rodríguez Nóbrega</i>	074
Simón Pereyns, pintor da Nova Espanha, em Lisboa (1558). <i>Pedro Flor</i>	098
Vias de introdução do “primeiro naturalismo” na pintura do século XVII em Portugal. <i>Susana Varela Flor</i>	116
Construcción, circulación y uso de una imagen. El caso de la Azucena de Quito. <i>Laura Liliana Vargas Murcia</i>	134
L'altare barocco opera d'arte totale. echi di Juan Andrea Ricci, Gian Lorenzo Bernini e Andrea Pozzo nella Sicilia del Settecento. <i>Lucia Trigilia</i>	146
Tumbas vacías y cadáveres pintados. La presencia del cuerpo muerto del rey en las exequias americanas (Siglos XVII y XVIII) <i>Víctor Mínguez</i>	156
Dibujar las Artes Aplicadas. Dibujo barroco de ornamentación en los talleres ibéricos europeos (Portugal, España e Italia). <i>Sabina de Cavi</i>	182
Lo mejor de cada casa. Objetos artísticos de valor en el ámbito doméstico sevillano a mediados del XVII. <i>Fernando Quiles</i>	204

Simón Pereyns pintor da Nova Espanha, em Lisboa (1558)

Pedro Flor

UAb. IHA-FCSH/NOVA¹ pflor@uab.pt

Resumo A passagem do pintor flamengo Simón Pereyns por Lisboa por volta de 1558 é conhecida pela historiografia iberoamericana desde 1938, após o trabalho seminal de Manuel Toussaint. À luz de nova documentação recenseada, o presente texto procura explicar melhor as circunstâncias da vinda de Pereyns a Portugal, antes de partir para Espanha, de onde rumaria ao México em 1566. Os contactos artísticos mantidos com a comunidade flamenga estabelecida em Lisboa desde os finais do século XV e o convívio próximo com os pintores de corte que se destacavam na arte do retrato são alguns aspectos que iremos analisar para uma melhor compreensão da carreira de Pereyns na Nova Espanha.

Abstract The journey of the Flemish painter Simon Pereyns in Lisbon around 1558 is known for Ibero-American historiography since 1938, after the seminal work of Manuel Toussaint. In light of new documents, this text seeks to better explain the circumstances of Pereyns passage to Portugal, before leaving for Spain, from where he will depart to Mexico in 1566. The artistic contacts with the Flemish community established in Lisbon since the late fifteenth century and the close interaction set up with the court painters who excelled in portraiture are some aspects that we will tackle for a better understanding of Pereyns career in New Spain.

Em 1568, o pintor flamengo Simón Pereyns (c. 1530-1589?) apresentou-se espontaneamente perante as autoridades eclesiásticas da cidade do México (Pe. Fr. Bartolomeu de Ledesma e o Licenciado Portillo) por ter falado sobre matérias contrárias à fé católica.² No longo processo instaurado ao artista, publicado há muito por Manuel Toussaint em 1938, ficamos a conhecer melhor não só o seu percurso biográfico desde Antuérpia, onde nasceu, até à chegada a Nova Espanha, onde viria a falecer por volta de 1589. Os episódios ocorridos com a Inquisição não se esgotaram com a sua penitência voluntária, ocorrida no ano de 1568. Com efeito, já com o Tribunal da Fé em funcionamento, em 1578 e 1586, o pintor voltaria a ver-se envolvido com a Inquisição mas, de ambas as vezes, conseguiu livrar-se das acusações que lhe imputavam.



Fig. 1

Simon Pereyns (atrib.)

Retrato do 3º Vice-Rei D.
Gastón de Peralta (Marquês
de Falce)c. 1566-70

Museu Nacional de Historia
(Cidade do México)

© Augur Web

Coube a Pereyns ter sido o primeiro pintor de renome europeu que se instalou no Vice-Reino do México no século XVI. Aí viria a desenvolver grande parte da sua carreira, sem encontrar competidores directos, uma vez que as obras do compatriota Martin de Vos (1532-1603) chegaram ao México, quer por via da importação, quer por via dos modelos gravados que circulavam ao tempo nos ateliers dos artistas.³ Por conseguinte, as pinturas de Simon Pereyns ostentavam uma arte *aggiornata* com os cânones plásticos modernos do “Maneirismo nórdico” que tanto serviram a arte da Contra-Reforma, o que lhe valeu ao longo da vida merecidos réritos e muitas empreitadas pictóricas.

Não vamos analisar no presente trabalho essa carreira na Nova Espanha, pois a historiografia espanhola e mexicana tem-no feito amiúde ao enumerar com precisão o percurso biográfico e artístico do pintor entre 1566, quando chegou a Ulúa na companhia do 3º Vice-Rei, D. Gastón de Peralta - Marquês de Falce (1510-1580), até ao final do século XVI (1589?), data que se presume ter falecido em Puebla.⁴

A reflexão que seguidamente se apresenta procurará antes explicar qual o impacto na carreira de Pereyns da estada em Lisboa durante cerca de nove meses e, portanto, antes de partir para Toledo no final da década de 50 de Quinhentos. O enfoque sobre o panorama artístico português e sobre as interações culturais estabelecidas entre o meio lisboeta e o pintor de Antuérpia não foi ainda suficientemente analisado, para retirarmos conclusões fundamentadas sobre as opções iconográficas e estéticas tomadas ao longo da sua vida. De resto, a bibliografia da especialidade tende a menosprezar a per-

manência de Pereyngs em Lisboa (durante quase um ano), não descrevendo criticamente o ambiente histórico-artístico de Portugal no início da segunda metade do século XVI e a relevância deste na sua formação como pintor de retratos. É este o sentido de análise que iremos imprimir no presente texto, trazendo também alguns dados inéditos a este propósito.

Sobre a vida de Simon Pereyngs, possuímos hoje alguns dados importantes para reconstituirmos o trajecto pessoal e profissional, muito pelo esforço empreendido por autores como Manuel Toussaint, Eduardo Enrique Rios e José Guadalupe Victoria. Sabemos através da documentação publicada por estes e outros que Simon Pereyngs nasceu no seio de uma família fidalga em Antuérpia, por volta de 1530, e era filho de Fero Pereyngs e de Constanza de Lira, como o próprio confessou no processo de 1568. Com toda a probabilidade, a cidade de Antuérpia foi o local onde Pereyngs realizou a aprendizagem como pintor, facto que não devemos estranhar.

Com efeito, Antuérpia tornara-se numa das cidades mais relevantes da Flandres durante o primeiro quartel do século XVI, tendo inclusivamente retirado a Bruges a hegemonia económico-financeira no Norte da Europa. Tratava-se além disso de um verdadeiro centro artístico e cultural, capaz da produção de inúmeros objectos de arte, desde a pintura de cavalete, ao vitral, sem esquecer a iluminura, a escultura de madeira, a tapeçaria e a cerâmica.⁵ No caso que nos importa, registe-se que a famosa Guilda de S. Lucas, sobretudo a partir de 1500, ganhara importância crescente na sociedade cultural da época, ao ponto de nela surgirem listados 1925 nomes no ano de 1550, nem todos eles pintores, visto que os encadernadores, os gravadores e músicos eram considerados também membros. Além destes, contavam-se também algumas figuras ligadas às artes literárias, caso dos poetas e dramaturgos, numa conjugação social rica e propícia à interacção entre artes visuais e teatro. Esta ligação biunívoca traduzia-se por exemplo em entradas triunfais e outras festividades, onde pintura, marcenaria e arquitectura efémera conviviam com representações teatrais de verdadeiros *tableaux vivants* que procuravam potenciar o sentido pictórico do acontecimento⁶.

Não sabemos ao certo onde Pereyngs terá realizado a sua introdução ao ofício de pintor, partindo do pressuposto que começou a sua carreira como tal e não como ourives, trocando depois de ofício como sucedia por vezes. As oficinas abundavam em Antuérpia mas é lícito ponderar a hipótese de Pereyngs ter integrado a de Frans Floris (1519-1570) que, desde 1547, recebia aprendizes e oficiais na sua casa, após aprendizado com Lambert Lombard (c. 1505-1566) em Liège nos anos 30 e empreendido uma viagem a Roma no início da década seguinte em 1541-42.⁷ Carl Van Mander identificou mais de 100 artistas na morada de Floris, o que atesta bem a sua popularidade e relevância no meio social de Antuérpia. A protecção mecenática recebida tanto pelo influente banqueiro e mercador da cidade Nicolaes Jonghelinck (1517-1570), como pelo Príncipe Guilherme I de Orange, fez também da oficina de Frans Floris no bairro do Meir um lugar apetecível e que oferecia perspectivas futuras de encomendas. A época mais fulgurante da oficina de Floris ocorreu entre os anos de 1550-60, fase correspondente *grosso modo* às obras realizadas para

a cidade de Antuérpia e arredores e para a Catedral e respectivas capelas.⁸ A maneira de Floris expressa-se no apelidado “Maneirismo de Antuérpia”, com o recurso à utilização de modelos da Antiguidade Clássica que bem conheceu e também de inspiração romanista miguelangelesca e rafaelita, de formas robustas e esculturais. A sua arte rapidamente se difundiu pela Europa através da publicação de gravuras por Hieronymus Cock (c. 1510-1570), gravadas por artistas da craveira de Philip Galle (1537-1612), Cornelis Cort (1533-1578) e Jan Sadeler I (c. 1550-1600).

Simon Pereyns terá portanto pertencido a esta enorme oficina dirigida por Floris, onde as encomendas se sucediam, tanto de pintura religiosa como de retrato, estas últimas das mais cobiçadas ao tempo, pelo gosto crescente na Europa do Renascimento por este género artístico. Quando analisarmos mais de perto as obras remanescentes de Pereyns, voltaremos às mais do que prováveis ligações à arte de Frans Floris, hipotético mestre do nosso pintor.

As circunstâncias que rodearam a vinda de Pereyns a Portugal não estão esclarecidas. O testemunho do pintor no México em 1568 é lacónico nesta matéria, referindo-se apenas ao facto de ter estado em Lisboa, na casa de um pintor, durante cerca de nove meses, momento após o qual parte para Toledo. Lembremo-nos das palavras de Pereyns: *“que abrá diez años poco más o menos que salió de anberes y que a residido despues acá en libosna [Lisboa] en compañía de vn pintor, donde estubo nueve meses, poco mas o menos, y de alii fue a toledo, resydiendo alli la corte de su magestad, donde a estado asta que pasó a estas partes en seruicio del virrey, marqués de falces, que abrá dos años y medio, poco más o menos, partió despaña (...)”*.⁹

O início do testemunho é curioso, visto que o pintor não tem certezas quanto à data precisa da chegada a Lisboa, hesitando entre 1558 e os anos de 1557 e 1559 (poco más o menos). Sabemos ao certo que Filipe II de Espanha ordenou a transferência da corte de Toledo para Madrid em 1561, o que significa que o período da curta estada de Pereyns na cidade toledana resumir-se-á aos anos de 1559/1560, consoante aceitarmos a chegada a Lisboa em 1557/1558, data à qual teremos sempre de somar cerca de nove meses.

Em qualquer dos casos, importa registar que Lisboa era ao tempo um entreposto apetecível pelos artistas, não só pelas oportunidades de trabalho que se adivinhavam, mas também pela relevância comercial que a empresa das Descobertas e da Expansão assumia em termos financeiros. Além disso, Lisboa, cidade tão populosa como Roma ou Antuérpia, representava também um porta de saída rumo às regiões extra-europeias, nomeadamente nos domínios do Atlântico (Madeira, Açores, Costa Ocidental Africana e Brasil) e do Índico (Índia e Ceilão entre outros).

Chegado à capital, o pintor de Antuérpia deveria procurar alojamento junto de outros compatriotas que aqui habitavam, uma vez que a barreira da linguagem e a necessidade de uma rápida inserção no meio social eram aspectos essenciais para uma permanência sem sobressaltos. O pintor mencionado no testemunho, com quem viveu Pereyns na cidade de Lisboa, não sabemos

se terá partido de Antuérpia na sua companhia, ou se era um artista que conheceu na cidade e em casa do qual se hospedou durante os nove meses mencionados. Até ao momento ainda não foi possível determinar tais dados, mas podemos ao invés identificar alguns artistas oriundos de Antuérpia e que se estabeleceram na cidade de Lisboa e com quem Pereyns terá contactado ,tanto do ponto de vista social, como do ponto de vista artístico.

Anthonis Mor (c. 1517-1577), membro da Guilda de S. Lucas de Antuérpia desde 1547 e ao serviço do poderoso Antoine Perrenot de Granvelle, a partir de 1548, viera a Portugal entre 1552 e 1553, a mando da Rainha Maria da Hungria (1505-1558) que desejava obter os retratos do "ramo português" da família habsburgo.¹⁰ Como bem demonstrou Fernando Marías, Mor esteve em Lisboa durante esse período (entre 1552 e 1553), fazendo-se acompanhar de mais alguns artistas, entre os quais o famoso Alonso Sánchez Coello (1531-1588), que o ajudaram na tarefa de retratar parte significativa da família real portuguesa.¹¹ Pereyns não deverá ter conhecido Mor em Lisboa (nem com ele viajado), dado o desajustamento de cronologias.

Mais plausível terá sido o contacto mantido por Pereyns com o pintor (flamengo?) Cristóvão de Morais (act. 1538-1570), artista que terá pertencido porventura ao grupo de pintores que acompanhou Anthonis Mor até à Península em 1552, tendo permanecido em Portugal até 1570, como pintor/retratador do rei D. Sebastião (1554-1578), mesmo com algumas curtas viagens à vizinha Espanha (1562), como bem determinou Almudena Pérez-Tudela.¹² Sublinhe-se que, de acordo com a prática corrente do tempo, mesmo os retratadores não se dedicavam em exclusivo a este género artístico. Com efeito, para o caso de Morais é possível hoje documentar a sua actividade como pintor de retratos e pintor de retábulos. Com este artista e seu possível compatriota, Pereyns poderia ter aperfeiçoado a sua arte como pintor de retratos e de retábulos, actividade que desenvolveria em grande escala na Nova Espanha, como é sabido.¹³ Por conseguinte, os nove meses em Lisboa poderiam pois ter sido passados na companhia de Morais que satisfazia, à época, importantes encomendas para a Coroa.

A frequência do espaço de Corte em Lisboa, por onde andava Francisco de Holanda (1517-1585) e por onde circulava o tratado "Do tirar polo natural" de 1549, o primeiro tratado europeu dedicado em exclusivo à arte do retrato e da autoria daquele pintor e humanista português, era pois o ambiente propício a Pereyns para se familiarizar com as práticas artísticas do tempo.

Será igualmente interessante admitir a hipótese de Simon Pereyns ter contactado (ou mesmo até viajado para Lisboa) com outros pintores flamengos. A título de exemplo, apontem-se os nomes de Jan Floris (c. 1520-1567), irmão de Frans Floris e seu mestre, reputado pintor ceramista e também de retábulos, bem estudado por Alfonso Pleguezuelo.¹⁴ Foi um artista que desenvolveu a sua arte em Antuérpia, em estreito convívio com os irmãos Frans e Jacob todos eles artistas praticantes de várias modalidades pictóricas (cavalete e vidro respectivamente). A partir de 1551, Jan Floris é dado como ausente da Flandres e até hoje é considerada a hipótese de ter rumado logo a Espanha,

onde o iremos encontrar em 1559, na província de Cáceres, a realizar trabalhos para a igreja de São Pedro de Garrovillas e para a igreja de San Nicolás de Plasencia. Depois destas empreitadas, Jan Floris (Juan Flores em Espanha) dirigiu-se para o aro madrileno, tendo-se estabelecido em Talavera de la Reina, a partir de 1562, de onde fornece vários azulejos para a decoração das magnas obras patrocinadas por Filipe II no Pardo e no Alcázar de Madrid ou ainda em Valsaín (Segovia) entre outras.

Todavia, é possível hoje comprovar que Jan Floris esteve em Lisboa em 1555, sendo referido como 'pintor' e morador junto da Ribeira das Naus, perto do Paço Real.¹⁵ Trata-se de uma referência incluída num processo inquisitorial, movido contra um certo João Pequeno peleiro, onde se diz o seguinte: "... *tinha tambem por amygo a Joam Flores pintor que viue a cata que faras...*". Desconhecemos qual a actividade artística de Jan Floris em Lisboa nesta época, mas poderemos levantar a hipótese de ter estado envolvido em empreitadas azulejares para a cidade de Lisboa e arredores (quem sabe, por exemplo para a Quinta da Bacalhôa ou ainda das Torres em Azeitão com obra e cronologias ainda a definir). Não apurámos também que relação este pintor ceramista terá estabelecido com os conterrâneos Jan de Goes (Hans/Joam de Goes/Góis) e seu irmão Filipe de Goes, ambos pintores de fino azulejo renascentista, estabelecidos em Portugal no terceiro quartel do século XVI, de que os presentes na ante-sacristia do Convento de Nossa Senhora da Graça em Lisboa são belíssimos exemplares.¹⁶ Sabendo nós que Jan de Goes vem para Portugal por volta de 1553/1554 vindo de Antuérpia, era tentador pensar na hipótese de se ter feito acompanhar por Jan Floris, também pintor ceramista. São possibilidades que urgem determinar mas que ultrapassam para já os objectivos do presente texto.

Voltando a Pereyns, não nos admiraríamos que tivesse, portanto, conhecido/convivido com Jan Floris em Lisboa, seu conhecido dos tempos de Antuérpia, na oficina de Frans. Todavia, a falta de documentação e de obra remanescente impede-nos por ora de avançar com mais hipóteses de trabalho.

Por último, refira-se ainda um outro pintor que poderá ter albergado Pereyns em Lisboa, durante os já mencionados nove meses, e que se afigura como a opção talvez mais consentânea com o que se conhece do percurso biográfico e artístico do nosso pintor. Falamos em concreto do flamengo Jooris Van der Straeten (act. 1552-1577).¹⁷

Este pintor de retratos (e também de retábulos) era originário de Gand e surge na documentação como 'Mestre Jorge', 'Jorge de la Rúa' ou ainda 'George Van der Straeten'.¹⁸ Cedo viaja para Antuérpia, onde integrou a oficina de Frans Floris, a acreditar no probo testemunho de Carl Van Mander (1604). Nesta oficina aprendeu o ofício e, em circunstâncias ainda não totalmente esclarecidas, rumou a Lisboa, onde irá encontrar provavelmente, dada a coincidência cronológica e pelos motivos apresentados anteriormente, os seus compatriotas Jan Floris e Jan de Goes. Van der Straeten foi um importante pintor de cavalete e exímio retratista e desenvolveu a sua carreira em Lisboa, Plasencia (onde deixa obra inacabada e que Jan Floris termina); em Madrid

durante os anos de 1559-1568, junto da rainha Isabel de Valois (1545-1568); e, por último, em Paris até ao ano de 1577, na corte da rainha-viúva Catarina de Médicis (1519-1589) e da rainha Louise de Lorraine (1553-1601), mulher de Henrique III (1551-1589).

Desta passagem por Lisboa, é menos provável que Pereyngs tenha convivido com um outro pintor flamengo, bem activo em Portugal neste meado do século XVI, de nome Frans Van Kempis ou na forma portuguesa Francisco de Campos. Este pintor esteve ligado a uma das oficinas retabulares mais prestigiada em Lisboa, liderada por Gregório Lopes (c. 1490-1550) e mantida talvez pelo seu filho Cristóvão Lopes (1516-1594), talvez a identidade do desconhecido Mestre de Abrantes, ambos pintores ao serviço da casa real ao longo do século XVI. Estes foram responsáveis por inúmeros retábulos de narrativa cristã que decoravam capelas, igrejas e conventos portugueses durante várias décadas e marcavam a paisagem artística, sensivelmente entre a morte do pintor régio Jorge Afonso (c. 1470-1540) até à vasta produção de Diogo de Contreiras (act. 1521-1562).¹⁹

Se os nove meses passados em Lisboa foram na companhia de Jooris Van der Straeten, não podemos assegurar. Mas se pensarmos que Pereyngs se desloca posteriormente para Toledo e depois para Madrid, sempre seguindo a rota da Corte de Filipe II, tal como sucede com Van der Straeten, a hipótese parece ganhar consistência. Além disso, a coincidência de serem ambos retratistas, formados na oficina de Antuérpia de Frans Floris, reforça pelo menos a ideia de terem estado juntos durante o périplo ibérico (Portugal e Espanha).

A crer nas palavras de uma das testemunhas do processo de 1568 no México, o prestígio alcançado por Pereyngs junto da Corte de Filipe II, o qual foi pintado por ele, pode medir-se por ter alcançado "*licencia de su magestad para sacar su retrato, todas las veces que quisiese y asimismo el de la reina nuestra Señora y príncipe y princesa y los demás de su casa real*".²⁰ Tal facilidade de acesso de Pereyngs à esfera privada da Corte filipina pode ter-se ficado a dever justamente aos contactos conseguidos por Van der Straeten, apelando este talvez aos bons ofícios e ao estatuto de Alonso Sánchez Coello que bem conhecera em Lisboa uns anos antes e um dos retratistas favoritos da Coroa, primeiro da princesa D. Joana de Áustria (1535-1573) e depois de Filipe II.

A ligação mecenática entre Pereyngs e D. Gastón de Peralta, que o conduziria até Ulúá em 1566, não se encontra bem definida, mas por ora aceitemos a proposta de Francisco Montes González em obra já citada que admite a existência de um primeiro contacto entre os dois, em Toledo, em 1559/1560, onde o Marquês de Falce desempenhava funções de corregedor. Na passagem da Corte filipina para Madrid, em 1561, Pereyngs terá beneficiado do contacto com a primeira linha de retratadores europeus, activos ao tempo em Espanha: além dos já mencionados Alonso Sánchez Coello e Jooris Van der Straeten, juntamos também o nome da pintora/retratista de Cremona, Sofonisba Anguissola (1532-1625), sem esquecer a obra legada por Ticiano e Anthonis Mor que recheava as colecções reais e era passível de se tornar um belo exemplo de inspiração plástica e iconográfica. Suplantado por estes nomes maiores

da arte do retrato espanhol, talvez por motivos de ordem técnica que se traduziriam, em comparação, em retratos plasticamente menos conseguidos, Simón Pereyng poderá ter de igual modo explorado as potencialidades e os mecanismos da pintura de paisagem (e de batalhas?), por exemplo, junto do flamengo Anton Van den Wijngaerde (1525-1571) pintor de paisagens e topografias, géneros artísticos estes que seriam ensaiados nas decorações fresquistas do Palácio do Vice-Rei D. Gastón de Peralta pelos anos de 1567-1568.²¹

Para avaliar a real capacidade retratística de Pereyng, seríamos obrigados a realizar um cotejo com obras coevas. Todavia, não conseguimos identificar retratos de autoria segura do nosso pintor, para aferir as suas qualidades e características. Os únicos retratos que lhe andam atribuídos são os dos Vice-Reis do Museu Nacional de História do México, outrora na residência oficial do Vice-Rei. Esta série que representa a fisionomia de cada um dos governantes ostenta uma assinalável coesão formal e poderão, pela cronologia, ser talvez de Pereyng. As pinturas têm estado atribuídas a este mestre. Reforçamos nós agora essa ideia, na medida em que defendemos que as características de estilo patenteadas nas pinturas lembram em muito a linguagem flamenga e o modo de Frans Floris na utilização repetida dos modelos *treçados* sob fundos neutros, ou ainda no tom rosado aplicado aos rostos, revelando notável delicadeza no trato pictórico. Além disso, os retratos do mencionado Museu Nacional têm uma datação que coincide com as obras promovidas por D. Gastón de Peralta e com a permanência de Pereyng no México. Com efeito, só empreitadas previamente pensadas e um projecto artístico bem definido é que justificariam a integração de Pereyng na comitiva do 3º Vice-Rei e esta série (ou uma semelhante de que esta seria uma cópia posterior) parece reforçar esta ideia.

Como sugeriu Montes González, é provável que o pintor tivesse viajado sob disfarce, com o nome de 'Simón Perez', por motivo ainda não esclarecido. Estamos em crer que os problemas com a Inquisição espanhola (ou quem sabe com a portuguesa?) terão surgido por volta de 1565-1566, o que levaria o pintor a fugir da Península, rumo à Nova Espanha, na busca de outras oportunidades de trabalho. Para isso, terá recebido a protecção e o favor de D. Gastón de Peralta que o empregaria, de imediato, ao seu serviço como "pintor de câmara". As oportunidades laborais no México e/ou noutras regiões ibero-americanas constituíam importante desafio para o pintor que contava na Corte de Filipe II com fortíssima concorrência, como vimos. Além do programa iconográfico das batalhas e dos sucessos da Coroa espanhola para decorar o palácio, o Marquês de Falce quis reforçar o seu poder na Nova Espanha, demonstrando que "descendia" de uma poderosa linhagem de outros Vice-Reis. A constituição de uma galeria de retratos, bem ao gosto das séries de *uomini illustri* do Renascimento, insere-se neste caso numa política apologética da soberania espanhola, numa época em que se começava a colocar em causa tal autoridade.

Admitimos que o projecto da Galeria não tivesse sido logo terminado, ficando tal tarefa suspensa, por manifesta falta de tempo, uma vez que D. Gastón de Peralta abandonaria o México pouco tempo depois. Nesse sentido, aceitamos



Fig. 2

Autor desconhecido (Anthonis Blocklandt atrib.)

Incredulidade de S. Tomé

c. 1570-75?. Museu Nacional de Arte Antiga. © CNCDP

que a empreitada tivesse continuado uns anos mais tarde, por volta de 1583, data que coincide, por exemplo, com a outorga de Pereyns a Luis de Arciniega, seu discípulo, de uma carta que permitia realizar, em seu nome, “*la hechura de retratos, imágenes, tableros y sagrarios*”.²²

As análises laboratoriais às pinturas do Museu Nacional de História poderão, um dia, esclarecer-nos acerca da sua mais precisa datação e execução. O mesmo acontece com uma pintura do Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa de escola flamenga, atribuída por Nicole Dacos-Crifó ao pintor de Montfoort, Anthonis Blocklandt (1533-1583), discípulo de Frans Floris no início da década de 50 do século XVI e, portanto, contemporâneo de Simon Pereyns. Esta pintura representa a “Incredulidade de São Tomé” e integrou as coleções do museu proveniente de um convento (extinto no século XIX) ainda hoje não identificado.²³

À luz do que trouxemos a lume sobre Pereyns na presente reflexão, e considerando que Blocklandt nunca esteve em Portugal, admitimos como hipótese de trabalho ter sido o nosso pintor o autor desta tábu, de labor flamengo e de tantas afinidades cromáticas e de modelos com a obra que, posteriormente, deixará no México. Veja-se por exemplo a série retabular



Fig. 3

Simon Pereyans e Andrés de Concha (?)

Apresentação do Menino no Templo. c. 1585

Retábulo do Convento de São Miguel (Huejotzingo)

© Wikicommons

de Huejotzingo (c. 1585), onde os figurinos das personagens e seu colorido aberto e contrastante, bem ao gosto do “Maneirismo de Antuérpia” parecem denunciar um artista formado nesta escola. Todavia, sem análises fotográficas e laboratoriais ao espectro invisível da peça é prudente não avançar muito mais do que somente uma hipótese de trabalho. De resto, a propósito da obra de Pereyans, algum deste trabalho já foi encetado no México, pelo que o cruzamento de dados poderá facilitar no futuro algumas conclusões mais seguras.

Tal como ficou expresso por Elsa Arroyo Lemus e outros autores, é possível hoje esclarecer melhor o modo como Pereyans trabalhava: “*Se ha observado un método de trabajo complejo para la preparación de los aparejos lo que indica el alto nivel de especialización que tenía el taller de Simón Pereyans. Asimismo, se distingue por tener una compleja aplicación de capas pictóricas cuyo objetivo era permitir la vibración del color subyacente a través de las pinceladas en superficie*”.²⁴ Eram estas algumas das questões que se impunham agora apurar junto da tábua do Museu Nacional de Arte Antiga.

Outra pintura que merecia estudo aprofundado, quer do ponto de vista documental, quer do ponto de vista laboratorial, é a tábua que representa São



Fig. 4
Autor desconhecido (Luis de
Morales atrib.)
São Tiago Maior. c. 1550-60?
Museu Municipal de Óbidos
© MMO



Fig. 5
Simon Pereyins
Virgem com o Menino, Santa
Anta e São José. 1568
Catedral da Cidade do México
© Wikicommons

Tiago Maior, hoje no Museu Municipal de Óbidos, mas outrora na igreja da mesma invocação desta vila.²⁵ É uma peça datável da década de 50 do século XVI, período que se coaduna com a estada de Pereyins em Portugal e terá sido fruto de uma encomenda régia por parte de D. Catarina de Áustria, por Óbidos pertencer à sua Casa. A figura do Santo destaca-se de um nicho, cuja moldura em talha dourada e com motivos decorativos próprios do “Maneirismo de Antuérpia”, por exemplo na linha da cultura artística de Cornelis Cort ou de Vredeman de Vries, realça o carácter erudito da composição. Esta pintura tem estado atribuída ao pintor Luis de Morales, el divino (1509-1586), embora nos pareça uma atribuição a rever, na medida em que o estilo patenteado na tábua obidense distancia-se dos modelos *sfumati* muito personalizados da arte deste artista. Comparem-se por exemplo a tábua de *São João Baptista* do antigo retábulo do Convento de São Domingos de Évora (c. 1565-66), hoje no Museu Nacional de Arte Antiga (Lisboa) com o *São Tiago Maior* de Óbidos para percebermos as diferenças de estilo dos dois pintores: o trabalho do claro-escuro na primeira pintura e a dissolução gradual dos contornos em *sfumato* são bem distintos do trabalho patente na segunda pintura, mais austera e menos trabalhada em termos de luz.²⁶

Conscientes de que outros pintores flamengos ou “flamenguizados” estariam activos por esses anos, sobretudo na cidade de Lisboa como ficou dito anteriormente, lançamos por ora esta hipótese de se tratar de uma pintura de Simon Pereyns. Além disso, o figurino do *São Tiago Maior* e o colorido das vestes não deixam de lembrar outras obras documentadas de Pereyns no México, casos das pinturas da *Virgem com o Menino*, *Santa Ana e São José* (1568) do antigo retábulo do Perdão da Catedral da cidade do México e, no mesmo templo, do *São Cristóvão* (1585), pintura da capela da Imaculada Conceição que revela o vigor e o poderio da imagem em contexto retabular.

A fama e as qualidades plásticas de Pereyns justificam em certa medida as múltiplas empreitadas que satisfaz para a primeira nobreza e alto clero mexicanos, numa época em que a encomenda artística de gosto contra-reformado era habitual e desejável na clientela mais esclarecida da Nova Espanha. O prestígio obtido pelo artista pode justamente medir-se pela quantidade de pinturas retabulares que realizou, sempre em estreita colaboração tanto com outros pintores importantes da sociedade mexicana de quinhentos, como com os seus discípulos mais directos (Francisco de Morales ou André de la Concha por exemplo). O uso das imagens como veículo propagandístico dos valores litúrgicos e espirituais dimanados de Trento era essencial para a catequese da Igreja Católica da Contra-Reforma e mereceu inclusivamente uma sessão conciliar particular, em 1563, dedicada à “Invocação e Veneração das Relíquias dos Santos e das Sagradas Imagens”.

O propósito do presente texto centrava-se na estada de Pereyns em Lisboa, antes de partir para Espanha e depois para o México. Não conseguindo determinar com precisão todas as vicissitudes por que passou, desde Antuérpia até Ulúa, pensamos ter contribuído, porém, para trazer mais alguns dados para a discussão que fica longe de ser encerrada. Tenha vindo ou não a Portugal acompanhado pelo pintor ceramista Jan Floris ou pelo pintor retratador Jooris Van der Straeten, parece-nos óbvio que a permanência por esses anos na cidade de Lisboa, durante nove meses, num estreito convívio com um pintor não totalmente determinado mas que poderá bem ter sido um deles ou ainda Cristóvão de Moraes, não deve andar longe daquilo que ocorreu por volta de 1558. As coincidências cronológicas e a origem antuerpiana comum autorizam para já estas conjecturas, até um esclarecimento cabal das possíveis afinidades plásticas (e materiais) com os artistas activos em Portugal à época, num futuro que se deseja próximo.

SÍNTESE FINAL

- Bibliografia** ARROYO LEMUS, Elsa M., ESPINOSA PESQUEIRA, Manuel E., ZETINA OCAÑA, Sandra, TORRE BLANCO, Alfonso, RUVALCABA SIL, José Luis, HERNÁNDEZ VÁZQUEZ, Eumelia, SANTOS VÁZQUEZ, Víctor e QUINTANAR ISAÍAS, Alejandra, “Efectos del fuego en la *Virgen del Perdón*, tabla novohispana del siglo XVI”, *Ge-Conservación*, nº 0, 2009, pp. 79-98.
- BARATA, Maria do Rosário Themudo, “A feitoria portuguesa em Antuérpia. Atividade mercantil e mecenatismo no tempo de Dürer”, *Ao Modo da Flandres. Disponibilidade, Inovação e Mercado de Arte na época dos Descobrimentos (1415-1580)*, GARCÍA GARCÍA, Bernardo J. e GRILO, Fernando (coord.), Fundação Carlos Amberes / Centro de História da Universidade de Lisboa, 2005, pp. 47-52.
- BÉRCHEZ, Joaquín (dir.), *Los Siglos de Oro en los Virreinos de América 1550-1700*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, 1999.
- BILOU, Francisco, “Alguns artistas estrangeiros residentes em Portugal (1550-1640). Notas documentais colhidas nos processos da Inquisição de Lisboa”, *Cartas de Arte*, nº 1, 2013, pp. 89-98.
- BOUZA ÁLVAREZ, Fernando, *D. Filipe I*, Lisboa, Círculo de Leitores, 2005.
- BREUER-HERMANN, Stephanie, “Georges Van der Straeten - Doña Maria Manrique de Lara y Pernstein com una de sus hijas”, *Alonso Sánchez Coello y el Retrato en la Corte de Felipe II*, Catálogo da Exposição, SAAVEDRA, Santiago (ed.), Madrid, Museo del Prado, 1990. p. 154.
- CAETANO, Joaquim Oliveira, “Os valores artísticos - a pintura”, *Nova História de Portugal - Portugal do Renascimento à Crise Dinástica*, SERRÃO, Joel e OLIVEIRA MARQUES, A. H., (dir.), Lisboa, Ed. Presença, 1998, pp. 564-598.
- Catálogos de Documentos de Arte 29 - Archivo de Notarías de la ciudad de México: Protocolos III*, Edén Mario ZÁRATE SÁNCHEZ (ed.), Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004.
- COELHO, António Borges, *Quadros para uma Viagem a Portugal no século XVI*, Lisboa, Ed. Caminho, 1986.
- DACOS-CRIFÓ, Nicole, “A incredulidade de São Tomé”, *A Pintura Maneirista em Portugal - A Arte no Tempo de Camões*, Catálogo da Exposição, Lisboa, CNCDP, 1994, pp. 244-247.
- DESTERRO, Maria Teresa, *Francisco de Campos (c. 1515-1580) e a Bella Maniera, entre a Flandres, Espanha e Portugal*, 2 vols., tese de doutoramento apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2008.
- DUMORTIER, Claire, “Frans Andries, ceramista de Amberes em Sevilla”, *Laboratório de Arte*, nº 8, 1995, pp. 51-60.
- ENRIQUE RIOS, Eduardo, “Una obra ignorada de Simón Pereyñs”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 9, 1942, pp. 61-65.
- FIGUEIREDO, José da Silva, *Os Peninsulares nas “Guildas” de Flandres (Bruges e Antuérpia)*, Lisboa, Ed. Império, 1941.
- FLOR, Pedro, *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Assírio & Alvim, 2010.

GARCIA, José Manuel, “O elogio de Lisboa no Renascimento”, in GARCIA, José Manuel (coord.), *História de Lisboa - Tempos Fortes*, Lisboa, GEO/CML, 2009.

GONZÁLEZ OBREGON, Luis, “La Virgen del Perdón”, *El Renacimiento – periódico literário*, Mexico, 1894, pp. 10-12.

Grove Art Online. Oxford Art Online. Oxford University Press. (versão web).

GUADALUPE VITORIA, José, “Un pintor flamenco en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 55, 1986, pp. 69-81.

HERRERA VALEZ, Luis Fernando, “Los escudos de armas de la serie de retratos de virreyes del Museu Nacional de Historia”, *Augur - Estudios Visuales*, nº 1, Abr, 2014, pp. 2-8.

JORDAN-GSCHWEND, Annemarie, “Los retratos de Juana de Austria posteriores a 1554: la imagen de una Princesa de Portugal, una regente de España y una jesuita”, *Reales Sitios*, nº 151, 1º trimestre, 2002, pp. 42-65.

IDEM, “Cristóvão de Morais”, *A Pintura Maneirista em Portugal - A Arte no tempo de Camões*, SERRÃO, Vítor (coord.), Lisboa, CNCDP, 1994, pp. 470-471.

IDEM, *Retrato de Corte em Portugal. O legado de Antonio Moro (1552-1572)*, Lisboa, Ed. Quetzal, 1994.

KAGAN, Richard L., *Urban Images of the Hispanic World (1493-1793)*, colab. Fernando MARÍAS, New Haven & London, Yale University Press, 2000.

KUSCHE, Maria, *Retratos y retratadores - Alonso Sánchez Coello y sus competidores Sofonisba Anguissola, Jorge de la Rúa y Rolán Moys*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico, 2005.

LORENZO MACÍAS, José María, “Una noticia más sobre Simón Pereyns”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 76, 2000, pp. 259-264.

Luis de Morales: a un lado y otro de la Raya, Catálogo da Exposição, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga / Junta de Extremadura - Consejería de Cultura, 2000.

MARÍAS, Fernando, “Revisando a Antonio Moro entre España y Portugal”, *O Largo tempo do Renascimento - Arte, Propaganda e Poder*, SERRÃO, Vítor e REDONDO CANTERA, Maria José (coord.), Lisboa, Ed. Caleidoscópio, 2008, pp. 11-50.

MATOS, Maria Antónia Pinto de (coord.), *Da Flandres. Os azulejos encomendados por D. Teodósio I, 5º Duque de Bragança (c. 1510-1563)*, Catálogo da Exposição, Museu Nacional do Azulejo / Fundação da Casa de Bragança, 2012.

MONTES GONZÁLEZ, Francisco, “Sobre la atribución a Simón Pereyns de las escenas de Batallas del Palacio de los virreys de México”, *Laboratorio de Arte*, nº 18, 2005, pp. 153-164.

PÉREZ DE TUDELA, Almudena, “Príncipe don Carlos de Austria”, *El Retrato en las Colecciones Reales del Patrimonio Nacional - de Juan de Flandes a Antonio López*”, GARCÍA-FRIAS CHECA, Carmen e URRÍÉS Y DE LA COLINA, Javier Jordán (dir.), Madrid, Patrimonio Nacional, 2014, pp 155-158.

IDEM, “Un retrato del Cardenal Granvela en la Colección del Patrimonio Nacional”, *Reales Sitios*, nº 160, 2º trimestre, 2004, pp. 35-45.

PLEGUEZUELO, Alfonso, “Flores, Fernández y Oliva: tres azulejeros para las obras reales de Felipe II”, *Archivo Español del Arte*, LXXV, nº 298, 2002, pp. 198-206.

IDEM, “Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II”, *Reales Sitios*, nº 146, 4º trimestre, 2000, pp. 15-23.

IDEM, “Los azulejos del pavimento de la Capilla de los Benavente en Medina de Rioseco. Una posible obra de Juan Flores”, *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, Tomo 64, 1998, pp. 289-307.

RODRÍGUEZ MOYA, Inmaculada, *La mirada del virrey: Iconografía del poder en la Nueva España*, Castelló de la Plana, Publicacions de la Universitat Jaume, 2003.

SERRÃO, Vítor, *A Pintura Maneirista em Portugal - A Arte no Tempo de Camões*, Catálogo da Exposição, Lisboa, CNCDP, 1994.

IDEM, *A Pintura Maneirista em Portugal*, Lisboa, Biblioteca Breve, 1982.

SILVA, José Gentil da, “O eixo económico Lisboa-Antuérpia”, *Portugal e Flandres - Visões da Europa 1550-1680*, MOREIRA, Rafael (coord.), Catálogo da Exposição, Lisboa, IPPC, 1992, pp. 31-36.

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

SOTOS SERRANO, Carmen “La imagen de Felipe II en México”, en *Actas del Congreso Internacional Felipe II y las Artes*, UCM, 2000, pp. 553-567.

TOUSSAINT, Manuel, *Pintura colonial en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 1965.

IDEM, “Proceso y denuncias contra Simon Pereyng en la Inquisición de Mexico”, Suplemento ao nº 2 de *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, Mexico, 1938.

TOVAR DE TERESA, Guillermo, *Renacimiento en México: artistas y retablos*, México, SHOP, 1982.

VAN DE VELDE, Carl, *Frans Floris (1519/20-1570)*, 2 vols., Brussels, Paleis der Academiën, 1975.

VAN MANDER, Carl, *Le Livre des Peintres - Vie des Peintres flamands, hollandais et allemands* [1604], tradução, notas e comentários de Henri Hymans, Paris, Lib. de l'Art, 1884.

VAN WAMEL, Marieke, *Plumas y Pinceles / Pennen en Pinceelen. The portraits by Anthonis Mor van Dashorst and the treatises by Francisco de Holanda and Felipe de Guevara; a study into the mutual influences and the exchange of ideas on sixteenth century painting and portraiture*, tese de doutoramento apresentada à Universidade de Amserdam, 2011.

WOODALL, Joanna, *Anthonis Mor - Art and Authority*, Zwolle, Waanders Publishers, 2008.

WOUK, Edward (dir.) LUIJTEN, Ger (ed.) *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1650. Frans Floris de Vriendt*, Sound & Vision, 2011.

ZÁRATE SÁNCHEZ, Edén Mario, *Catálogos de Documentos de Arte 29 – Archivo de Notarías de la cidade de México – Protocolos III*, UAM/IIIE, 2004. (pp. 11-21).



San Cristóbal (1585)

- Notas**
1. Universidade Aberta / Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Queremos agradecer a Fernando Quiles García o amável convite para escrever um texto sobre as relações portuguesas com o espaço ibero-americano. Para o presente trabalho, agradeço os contributos de Alfonso Pleguezuelo, Ana Celeste Glória, Céline Ventura-Teixeira, Francisco Bilou, José Meco, Susana Varela Flor e Vítor Serrão.
 2. A grafia do nome de Pereyng varia consoante a língua em que foi escrita. Por vezes, surge-nos 'Pereyngs' ou 'Pereyngs' na forma flamenga ou 'Perines' na forma castelhana. O essencial da biografia deste pintor de Antuérpia ficou exposto no trabalho de Manuel Toussaint (1938) citado na bibliografia final. Mais tarde os contributos trazidos por Eduardo Enrique Rios (1942), José Guadalupe Vitoria (1986), José Lorenzo Macías (2000) e Francisco Montes González (2005) completaram a biografia do pintor.
 3. Sobre este período artístico no México, ver por exemplo o catálogo da exposição de 1999 de Joaquín Bérchez e o trabalho de Richard Kagan indicados na bibliografia final.
 4. Ver sobre este assunto os trabalhos referenciados de Inmaculada Rodríguez Moya e Luís Herrera Valez.
 5. Sobre a importância da cidade de Antuérpia no século XVI e as relações comerciais e artísticas com Lisboa, a bibliografia é abundante. Citem-se, entre outros, os trabalhos de José de Figueiredo, José Gentil da Silva e Maria do Rosário Theodoro Barata na lista final.
 6. Cf. por exemplo De Jonge, Krista, "A arte da festa em Portugal e nos Países Baixos meridionais, no século XVI e no início do século XVII", *Portugal e Flandres - Visões da Europa 1550-1680*. Moreira, Rafael (coord.), Lisboa, IPPC, 1992, pp. 81-96.
 7. Cf. Van de Velde, Carl, *Frans Floris (1519/20-1570)*, 2 vols., Brussels, Paleis der Academiën, 1975 e Wouk, Edward (dir.) Luijten, Ger (ed.) *The New Hollstein Dutch and Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts, 1450-1650. Frans Floris de Vriendt*, Sound & Vision, 2011.
 8. Cf. Van de Velde, Carl, "Frans Floris I", *Grove Art Online. Oxford Art Online*. Oxford University Press. Web. 10 Jun. 2015.
 9. Cf. Toussaint, Manuel, "Proceso y denuncias...", op. cit., p. 5.
 10. Sobre a biografia de Anthonis Mor, ver mais recentemente Van Wamel, Marieke, *Plumas y Pinceles / Pennen en Pinceelen. The portraits by Anthonis Mor van Dashorst and the treatises by Francisco de Holanda and Felipe de Guevara; a study into the mutual influences and the exchange of ideas on sixteenth century painting and portraiture*, tese de doutoramento apresentada à Universidade de Amsterdã, 2011; Woodall, Joanna, *Anthonis Mor - Art and Authority*, Zwolle, Waanders Publishers, 2008. Consultar igualmente os trabalhos citados na bibliografia de Annemarie Jordan-Gschwend e Almudena Pérez-Tudela y Gabaldón.
 11. Ver o trabalho citado de Fernando Marías a propósito da carreira de Anthonis Mor na Península Ibérica.
 12. Ver Pérez de Tudela, Almudena, "Príncipe don Carlos de Austria", *El Retrato en las Colecciones Reales del Patrimonio Nacional - de Juan de Flandes a An-*

tonio López”. García-Frias Checa, Carmen e Urriés y de la Colina, Javier Jordán (dir.), Madrid, Patrimonio Nacional, 2014, pp 155-158.

13. Cf. Jordan-Gschwend, Annemarie, “Cristóvão de Morais”, *A Pintura Maneirista em Portugal - A Arte no tempo de Camões*. Serrão, Vítor (coord.), Lisboa, CNCDP, 1994, pp. 470-471.

14. Cf. Pleguezuelo, Alfonso, “Juan Flores (ca. 1520-1567), azulejero de Felipe II”, *Reales Sitios*, nº 146, 4º trimestre, 2000, pp. 15-23.

15. Direção-Geral do Livro, dos Arquivos e das Bibliotecas / Torre do Tombo, *Tri-bunal do Santo Ofício*, Inquirição de Lisboa, Proc. 8555. (inédito)

16. Agradecemos a Francisco Bilou e a Céline Ventura-Teixeira as informações partilhadas a propósito desta atribuição, comprovada agora pela presença do monograma do pintor num dos azulejos desta série.

17. Ainda recentemente, Francisco Bilou levantou a hipótese de Pereyns ter estado junto de um seu compatriota Jacques Clerbo (Clerbauts?), que também foi alvo de processo inquisitorial em Lisboa em 1559-1560. Tal não deverá ter sucedido, uma vez que a cronologia não coincide com outros dados biográficos de Pereyns e a rapidez com que este último pintor ascende no seio da corte espanhola nos anos subsequentes à estada em Lisboa parece encontrar justificação no apadrinhamento de pintores mais reputados do que o tal Jacques Clerbo.

18. Sobre a biografia de Van der Straeten, leia-se o que mais recentemente aduziu Almudena Pérez de Tudela e nós próprios, em trabalhos citados na bibliografia final. Ver ainda os trabalhos de Annemarie Jordan Gschwend e de Stephanie Breuer-Hermann aí citados.

19. Ver o mais recente trabalho de investigação sobre este pintor de Maria Teresa Desterro na bibliografia final, além do já mencionado trabalho de Vítor Serrão de 1994.

20. Cf. Guadalupe Victoria, José, “Un pintor flamenco en la Nueva España”, *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, nº 55, 1986, p. 71.

21. Cf. Herrera Valez, Luis Fernando, “Los escudos de armas de la serie de retratos de virreyes del Museu Nacional de Historia”, *Augur - Estudios Visuales*, nº 1, Abr, 2014, pp. 2-8.

22. Cf. *Catálogos de Documentos de Arte 29 - Archivo de Notarías de la ciudad de Mexico: Protocolos III*, Zárate Sánchez, Edén Mario (ed.), Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Estéticas, 2004, p. 20.

23. Ver o texto citado de autoria de Nicole Dacos-Crifó na bibliografia final.

24. Cf. Arroyo Lemus, Elsa et al., “Efectos del fuego en la Virgen del Perdón, tabla novohispana del siglo XVI”, *Ge-Conservación*, nº 0, 2009, p. 93.

25. Cf. Gorjão, Sérgio, “São Tiago Maior”, *Museu Municipal de Óbidos - Catálogo*, Óbidos, Câmara Municipal de Óbidos, 2000, pp. 24-25.

26. Cf. Serrão, Vítor, “Caminos Lusitanos del Divino Morales - La actividad del pintor en Évora, Elvas y Portalegre (1564-1585)”, *Luis de Morales: a un lado y otro de la Raya*. Catálogo da Exposição, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga / Junta de Extremadura - Consejería de Cultura, 2000, pp. 74-75.