

# O PROGRAMA DE D. CATARINA PARA O RETÁBULO DA CAPELA-MOR DE SANTA MARIA DE BELÉM (1568-72)<sup>a</sup>

Vitor Serrão

Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras de Lisboa

A Fernando Bouza Alvarez

## 1. *A nova capela-mor de Santa Maria de Belém.*

A ideologia de poder das elites portuguesas do terceiro quartel do século XVI soube exprimir-se através de sólidos *programas artísticos*, coerentes na articulação entre o desejo de legitimação política e o sentido de *aggiornamento* das formas utilizadas. A nova capela-mor do mosteiro ieronimita de Santa Maria de Belém, junto à praia do Restelo, é um óptimo testemunho de programa qualificado e esclarecido.

Construída entre 1563 e 1572, por iniciativa da rainha viúva D. Catarina de Áustria, com direcção de Jerónimo de Ruão (1530-1601), a capela-mor dos Jerónimos constitui um dos mais notáveis testemunhos dessa nova tipologia construtiva que, sob signo do Maneirismo italiano, ganha foros de arquitectura de vanguarda em tempo de D. Sebastião. Sabemos agora que também o poderoso Filipe II seguiu atentamente, desde Madrid, as fases da construção, chegando em 1568 a solicitar ao embaixador português D. Francisco Pereira que lhe enviasse uma traça dessa capela-mor, que substituíra a primitiva (da fase manuelina), muito exígua de espaço, e que lhe afiançavam ir primorosamente avançada de obras<sup>1</sup>. Muito mais tarde, Manuel de Faria e Sousa<sup>2</sup> elogiava essa «fábrica de

<sup>a</sup> Uma versão mais extensa deste ensaio destina-se a integrar um volume com os resultados do estudo integrado de restauro do retábulo de Santa Maria de Belém, em curso pelo atelier Junqueira 220, com apoio do IPPAR e do Banco Comercial Português, sob o título «Lourenço de Salzedo, pintor do retábulo do Mosteiro dos Jerónimos (1570-1572)». Este trabalho decorre por iniciativa da Divisão de Restauro do IPPAR, dirigida por Maria José Moínhos, e por convite da Directora do Mosteiro, Isabel Cruz de Almeida.

Belém onde se viu competir el arte y el poder», sintetizando o que aí efectivamente se conjugou: um projecto ideológico assaz empenhado, assente em programa artístico gerado por uma elite culta, que cumpre desígnios pessoais da rainha, e que gasta para o seu cumprimento largos réditos – pesem as resistências de D. Sebastião, avesso às coisas da arte, que preferia ver consumidas essas verbas em acções militares, antes ainda de se aventurar na expedição de Alcácer-Quibir.

Trata-se de uma capela-panteão com unívoca inter-relação de escalas e elementos, sobre a qual os historiadores de arte se pronunciaram já com devida justiça ao seu arrojo arquitectónico. Juntamente com o Santuário de Nossa Senhora da Luz de Carnide (1575-96), panteão da infanta D. Maria e obra do mesmo Jerónimo de Ruão, o presbitério de Belém é uma das mais grandiosas manifestações artísticas do Portugal pós-renascentista e, no quadro peninsular, um belo testemunho de construção áulica com sinal maneirista. Só a miopia crítica explica a injustiça com que esta capela absolutamente de vanguarda tenha sido entrevista por certos estudiosos deslumbrados com a anterior fábrica manuelina.

Deve-se à rainha D. Catarina, regente após a morte de D. João III e até 1562, o empenho na construção deste presbitério-mausoléu, pensado para albergar o panteão do ramo dinástico de Avis-Beja, iniciado com D. Manuel<sup>3</sup>. Para isso, contratou o arquitecto da infanta D. Maria, Jerónimo de Ruão, por 8000 cruzados de ordenado anual, e faz demolir a capela-mor manuelina (ou o que dela restava, após as obras de 1551 por Diogo de Torrvalva), encarregando diversos artífices de cumprir o programa pré-estabelecido. É a própria rainha quem, em escritura nas notas do tabelião público António Pinto em Junho de 1570, confirma um anterior contrato com o arquitecto para a conclusão das obras do presbitério de Belém<sup>4</sup>. Também conhecemos nomes de artífices envolvidos e dos aparelhadores do mármore alentejano (branco, vermelho e azul) que veio para as obras<sup>5</sup>. Vieram, ainda, blocos de mármore negro de Génova, conforme o revela uma das cartas adiante referenciadas. Nos flancos da capela irão ser colocados, por traça possível de Francisco de Holanda<sup>6</sup>, os arcossólios com os cenotáfios de D. Manuel I, de sua segunda mulher D. Maria de Castela, de D. João III e da própria fundadora, pousando sobre pares de elefantes (símbolo das virtudes reais), com panegíricos latinos da lavra de mestre André de Resende. Enfim, pensou-se adequar a este programa os retratos pintados da fundadora e de seu falecido marido.

O espaço do presbitério concebido por Jerónimo de Ruão, coberto por abóbada de berço com retícula de caixotões, joga no efeito cromático dos mármore em sobreposição das ordens jónica e coríntia, num esforço de internacio-

nalização de módulo, em efeito algo provocatório de contraste com o túrgido naturalismo da igreja-salão manuelina. Assim, a capela-mor de Belém impõe-se pela sua sólida feição erudita<sup>7</sup>, ostensivamente *ornamentada* na utilização dos mármore oriundos de Estremoz e Génova e na arritmia dos planos que, de certo modo, colocam a empresa (e a sua quase congénere da Luz de Carnide) à margem da austeridade do «estilo chão» dominante: como diz Rafael Moreira, o «classicismo maneirista da capela-mor, avivado por apontamentos de ironia a quebrar a pompa livresca das ordens e a severidade quase militar do exterior, num gosto decorativo por subtis combinações cromáticas pelo ornamento flamengo», vinha revelar novas «qualidades de estilo, individualizado e nervoso, que não seriam particularmente gratas aos círculos do poder e a visão de Estado do sorumbático Cardeal»<sup>8</sup>. O espírito programático da infanta D. Maria, ligada com elos profundos à ideologia da *devotio moderna* e a uma sólida cultura tardo-renascentista *all'antico*, justifica que, recorrendo ao mesmo Jerónimo de Ruão para a sua igreja da Luz, promovesse «riscos» tão afastados das correntes de austeridade chã que imperavam na construção portuguesa. A verdade é que a infanta D. Maria também se imiscuiu em Belém, imaginando ter o seu túmulo integrado no novo mausoléu e requerendo a António Campelo um projecto de sabor miguelangelesco, inspirado na *ideia* dos célebres túmulos florentinos dos Médicis, o qual não veio a concretizar-se face às resistências de D. Sebastião, o que a levará a optar pela igreja da Luz como seu panteão. Deste projecto só subsiste o precioso desenho preparatório (MNAA, inv. 380)<sup>9</sup>. O papel de D. Maria nas obras de Belém, em 1568-72 e não só, é mais importante do que se pensa: por isso, não estranhará que a sua efígie de princesa amiga das artes e empreendedora de programas estéticos ombreie, com a de Minerva, num dos expressivos *tondi* da cimalha do Claustro ieronimita, como pudemos recentemente descobrir...

Diz-se que o risco de Jerónimo de Ruão seguiu uma primeira traça delineada por Diogo de Torralva – mestre das obras de Belém (após 1540), que ultimara o claustro de João de Castilho e gizara o coro alto, que integra (1551) o cadeiral maneirista lavrado em módulos miguelangelescos pelos escultores Diogo de Çarça e Filipe de Vries<sup>10</sup>. O certo é que a obra de Torralva na capela de 1551 desaparece na desmontagem de 1568, e o risco que Ruão se incumbiu então de erguer foi outro, convulsivo e original, desenhado com propósitos de provocação absoluta e pensado *contra* o polimorfismo decorativo da fábrica manuelina – de outro modo não se entenderia o entusiasmo de Filipe II em requerer, já em 1568, uma maquete da capela em curso de construção... Toda esta campanha maneirista implicou um complexo programa simbólico de reafirmação dos valores da Monarquia e de fidelidade aos cânones de Trento. O arquitecto seguiu-o à risca, atento a esses pressupostos.

Mas não estava completo: faltava cobrir o fundo côncavo da capela onde se estrutura o «retábulo integrado na pedra» com representações de pintura a óleo. Assim, o ciclo que se vai integrar nas edículas da ousia será alvo de atenção especial por parte da rainha. Pretendeu-se, à luz dos cânones da *bella maniera*, um programa aberto aos valores da *licenza*, da *prestezza*, da *sprezzatura* e da *invenzioni*, tão revalorizados por Giorgio Vasari<sup>11</sup> e sinónimo, para o Aretino, de pinturas «anticamente moderni e modernamente antichi»<sup>12</sup>, adequadas a uma síntese ideal entre *antigo* e *moderno*<sup>13</sup>. A decoração seguiu esse espírito de inovação plástica. Cinco pinturas sobre carvalho – *Cristo com a cruz às costas* (3200 x 2050 mm), *Cristo descido da cruz* (3200 x 2050 mm) e a *Flagelação de Cristo* (3200 x 2050 mm), no andar cimeiro e, no registo inferior, a tripartida *Adoração dos Reis Magos Gaspar, Baltazar e Belchior* (3200 x 2130 mm, os laterais), de que se perdeu, infelizmente, a parte central –, impõem-se-nos pela finura do desenho, pela novidade das formas teatralizantes e pela luminosidade do colorido.

As referências da crítica de arte ao retábulo-mor de Belém foram sempre pejorativas («obra secundária», «imitação de um italianismo de segunda ordem», «pinturas medíocres»); apenas aflora a argúcia perceptiva de Adriano de Gusmão em 1950<sup>14</sup> ao perceber o sólido processo deformativo utilizado pelo pintor como *recurso estético* com exactas «citações» internacionais e ao considerar essas tábuas, portanto, como um exemplar (e actualizado) testemunho da influência maneirista romana na nossa pintura de então. Mercê do estudo de reintegração das peças, em curso pela equipa técnica de Carmen Almada (Junqueira 220), as pinturas de Belém podem ser agora vistas numa atmosfera mais benevolente e à luz do seu vanguardismo, possibilitando a plena revisão de um problema artístico que deixa entrever fragmentos elucidativos de um largo debate de clientelas. Assim se orientou o *resgate* de uma obra portuguesa desconsiderada sob rótulo de «menoridade» mas que se revela bem importante para plena compreensão da cultura artística das elites de então. Podem as tábuas ser reavaliadas à luz dos valores plásticos originais, a quatrocentos e trinta anos de distância – renovados cálidos efeitos tonais, limpos das repinturas; postos a nu os pormenores de etiqueta cortesã, que estavam obscurecidos; reabilitadas as transparências picturais, que rudes vernizes tinham tornado omissos; e descobertos deslumbrantes fundos com figuras, paisagens, arquitecturas clássicas e «longes», que os repintes haviam ocultado –, vem esbater os pareceres apressados da crítica portuguesa sobre a pretensa «menoridade» do pintor escolhido pela Rainha e vem revelar à comunidade em geral e aos estudiosos em particular um dos mais interessantes conjuntos de pintura maneirista peninsular.

Lourenço de Salzedo (Salcedo, ou Sauzedo, pois surge também com estas várias designações) é ainda um nome desconhecido da História da Arte: mas foi

artista reputado no seu tempo, apoiado por D. Catarina, os monges jerónimos e os círculos de corte. Pertence à mesma geração de pintores romanistas portugueses (ou estabelecidos aqui) em que se integram «nomes maiores» do Maneirismo nacional como Campelo, Gaspar Dias, Francisco Venegas e Fernão Gomes<sup>15</sup>. O processo desvenda o modo como as ardências formais da *prima maniera* romana nos chegavam em plenitude.

## 2. *O processo de escolha do pintor.*

A obra de pedraria da capela-mor estava em fase terminal, em 1568, e começavam as diligências da rainha para aformoseá-la com um conjunto de pinturas a integrarem a própria estrutura pétrea do recinto (e não uma vulgar máquina retabular). Discutia-se se se devia optar por pintura «incurrutível», executada sobre a pedra de Génova que recama as edículas, se em composições a fresco ao «modo de Itália», se pintada a óleo sobre tábua. As condições climatéricas de Belém levavam alguns conselheiros a perfilhar a primeira hipótese. Pretendia-se, por razões de foro político e afirmação nacional, obra de qualidade ímpar. Largas foram, pois, as preocupações da rainha (injustamente considerada «princesa pouco conhecedora de pintura»<sup>16</sup>) a fim de escolher um mestre com recursos para cumprir as suas intenções.

D. Catarina estimava muito a *nobre arte da Pintura*. Encomendara retratos ao célebre Anthonis Moro em 1552, a Francisco de Holanda em 1554, ao flamengo Joozis van der Straeten (Jorge de Rua) em 1556, e a Cristóvão de Morais em 1571<sup>17</sup>. Possuía uma galeria de retratos de poderosos do tempo, tal como uma colecção de «bizarras», aos modos de Rudolfo II de Praga. Relacionava-se com Filipe II em negócios artísticos<sup>18</sup>. Conduziu D. Sebastião a redigir um decreto de desvinculação dos pintores de óleo de Lisboa dos deveres da Bandeira de São Jorge<sup>19</sup>. Tinha a seu serviço Lourenço de Salzedo, que já lhe satisfizera, com sucesso, o retábulo de Vale Benfeito<sup>20</sup>. Era princesa de extremada cultura, e desde a viuvez tomara a si o encargo de erigir a capela-panteão de Belém dentro dos novos cânones estéticos. O projecto, custeado por sua fazenda, e erguido contra a vontade de D. Sebastião, será elogiado por D. Juan de Borja, embaixador em Lisboa, como «capilla de admirable piedra colorado, pardo, verde y blanco y de columnas de marbol blanco, y el suelo de piedras de las mismas colores com quatro sepulturas puesta cada una sobre dos elephantos», e com «un muy grande retable y vidrieras que mandó traer de Venecia para las ventanas de vidrio christalino»<sup>21</sup>.

O desejo de *internacionalizar* o programa – senão o parecer do arquitecto,

cujo gosto pelo figurino flamengo romanizado era conhecido – levou-a a aspirar a outros recursos para a obra retabular. Em Janeiro de 1568 a Rainha fazia diligências em Madrid junto de seu sobrinho Filipe II a fim de escolher o artista mais apto para fazer, sobre a pedra edicular, que «toma muito bem a tinta», uma «pintura perene». Em 3 de Fevereiro de 1568, segundo documento amavelmente comunicado por Fernando Bouza Alvares, o embaixador D. Francisco Pereira<sup>22</sup> envia uma carta onde se alude ao retábulo dos Jerónimos e às diligências na escolha do pintor: «e asy El Rey responde ao que lhe V. A. mandou dizer: Quanto ao Pintor que me Vossa Alteza manda lhe busque que se chama fr.co flores nõ he noticia de tal homem, aquy esta hum que chamão urbino que me dizem he o melhor official que há nesta terra tirando o que pintou o reetavolo do moestr<sup>o</sup> da Princesa nossa Sr<sup>a</sup> que chamavão becerra que morreo avera dez ou doze dias, Aquy há outro tão bem ytalliano, mas este Pinta a fresco e em paredes, como vir El Rey lhe fallarey e saberey delle se este Urbino se sera homem pera emprender nessa obra. A Princesa tão bem Anda buscando hum pintor pera lhe fazer os dous rretavolos dos Altares daquella sua ygr<sup>a</sup>, hum hade ser de são sebastião pera amor de seu filho e o outro de são joão por el rey que esta em gloria, e o rretavolo grande deste moestr<sup>o</sup> de sua Alteza he muy formoso, todolos painees são de pedra negra de genoa, toma muy bem A tinta e são Incurrutíveis, Ando buscando a traça della pera a mandar a Vossa Alteza como a ouver a enviarey»<sup>23</sup>.

Daqui se depreende já que, para a rainha, a opção por seis painéis executados sobre a pedra de Génova, e não sobre suporte de madeira, se colocava como a mais viável no caso de Belém, até por tornar os quadros a pintar «incurrutíveis».

A sua primeira escolha tendeu para Franz Floris – os pintores portugueses tinham sido de antemão preteridos –, mas não prescindia do aval do sobrinho, reconhecida autoridade nesta matéria. De resto, além dos painéis da capela-mor, estava em causa a pintura de dois retábulos colaterais, alusivo um a *São João Baptista* e outro a *São Sebastião*. Noutra carta do embaixador D. Francisco Pereira, a 11 de Fevereiro, em que dá conta de um encontro tido com Filipe II, volta a abordar-se, com esclarecedores pormenores, a questão das obras da capela-mor e da escolha do pintor para os quadros do retábulo<sup>24</sup>:

«Raynha.

«[...] A nove do presente fallay a El Rey no neg<sup>o</sup> da Infanta D. M<sup>a</sup> em que me sayo hum despacho de que me não satisfiz. Faleilhe no Pintor fr.co froles que V. M. queria pera o rretavolo de belem, dissem que erão tres irmãos, que hum fazia Azulejos pintados e que lhe fizera muita obra desta em tallavera, que morreo avia pouco, os dous hum era Escultor e que o ffr.co flores era Pintor e muito bom official e que estes dous estavam em frandes Ao tempo da nossa Partida, e que agora não há nenhuma nova delle nem se he saydo de frandes por

que lhe parece mas que não se afirma que elle não andava bem nos neg<sup>o</sup>s da relegião, que este que agora aqui morreo era muito bom official, e que ho orbino sobre que escrevy a VA. dizião que hera rezoado official e que tinha feito Algumas obras mas que não as tinha visto e que lhe parecia bem Pintasse o Retavollo em pedras por que era a pintura perpetua sem rego da madr<sup>a</sup> abrim nem se encorear principalmente e nessa terra que he quente e que por tempo poderia receber dano, e que de Genoa viria facilmente as pedras pera ysso. Perguntou-me muito particularmente pella obra da capella como estava que lhe dizião hia perfeittissimamente acabada».

Para o círculo de elites conselheiras da viúva do *Piedoso*, o panorama era o seguinte: três pintores de fama – um flamengo, um espanhol e um italiano – se perfilavam para uma primeira escolha. Filipe II admirava em particular Gaspar Becerra<sup>25</sup>, natural de Baeza (1520), que se distinguira pelo vigoroso tónus miguelangelesco, após ter frequentado os círculos romanos de Miguel Ângelo e Giorgio Vasari e de chegar a ser discípulo de Daniele da Volterra, e que fizera, após o regresso a Espanha em 1557, obras célebres como o retábulo da Catedral de Astorga e os frescos do Palácio do Pardo com a *História de Perseu*<sup>26</sup>. Obra maior de sua responsabilidade, o retábulo da igreja das Descalzas Reales de Madrid chega a ser referido nesta troca de correspondência com D. Catarina, pois o embaixador afiança ir obter traça desse retábulo a fim de ser enviada à apreciação da rainha. Becerra era uma celebridade: chegara ao extremo, diz o tratadista Francisco Pacheco na sua *Arte de la Pintura* (1649), de «quitar a Berruguete gran parte de la gloria que había adquirido [...], por haber seguido a Micael Ángel, y ser sus figuras más enteras, y de maior grandeza». Mas Becerra não ocupará muito tempo o cargo de pintor régio; caiu enfermo quando as diligências se processavam, e faleceu em 23 de Janeiro de 1568. Era, pois, uma possibilidade eliminada, pese o gosto manifesto por Filipe II, para quem o Becerra teria o perfil mais adequado para a empresa de Belém.

A respeito do nome em que D. Catarina mais insiste, o do flamengo Franz Floris de Vriendt (1519-70, estante em Roma em 1541-45)<sup>27</sup>, ou «francisco froles» como aqui se lhe chama, é o rei castelhano quem desaconselha a Rainha na insistência do nome, pondo-se dúvidas no seu «catolicismo» como razão de preterição. Chamado o Incomparável pela sua destreza, Floris foi discípulo de Lambert Lombard em Liège e estudou em Roma a *maniera* dos seguidores de Rafael como Polidoro da Caravaggio, Giulio Romano e Francesco Salviati. Foi mestre de Anthonis Blocklandt de Delft, que por sua vez o será de Fernão Gomes, e que deixa em Portugal uma bela *Incredulidade de São Tomé* (MNAA, inv. 377), identificada por Nicole Dacos, com «fortes intonações à maneira de Floris»<sup>28</sup>. Os termos da carta mostram que Filipe II reagiu com falta de entusias-

mo ao nome sugerido por D. Catarina. Mas o pintor antuerpiano<sup>29</sup> era aqui muito apreciado: as colecções reais<sup>30</sup>, e as colecções privadas, possuíam quadros seus<sup>31</sup>; tal como seu irmão Jan Floris, mestre de azulejos de *majólica* em Talavera la Real, onde grangeara sucesso (e no Palácio e Quinta da Bacalhoa, em Vila Nogueira de Azeitão)<sup>32</sup>, enquanto que outro irmão, Cornelis Floris († 1575), se destacava como escultor e gravador *grottesche* difundidos por toda a Europa<sup>33</sup>. Não sabemos se, mesmo apesar de tais dúvidas sobre o facto de que «não andava bem nos negócios da relegião», não teriam prosseguido secretas diligências para que Franz Floris viesse a Lisboa pintar nos Jerónimos. A sua morte prematura impediu-o de poder pensar num eventual convite de Lisboa, e a rainha teria de encontrar novas alternativas.

O terceiro nome que se invoca na correspondência é o genovês Francesco da Urbino (ou *Francisco de Urbina*, na fórmula castelhanizada), que chega a Madrid em fins de 1567 por mão de Giovanni Battista Castello, o Bergamasco, célebre arquitecto e pintor. Fez-se acompanhar na viagem por um irmão, Giovanni Maria de Urbino, de quem pouco se sabe. Francesco de Urbino – não confundível com o pintor Diego de Urbino (1516-94), natural de Santander, que chegou a ser «mestre de capela» de D. Catarina e que auferia de salário na corte<sup>34</sup> – era perito na pintura de fresco e chegara a Espanha, juntamente com Rómulo Cincinnato (discípulo de Salviati), Francesco Granello e Fabrizio Castello, a chamamento do Bergamasco (a quem substitui por morte deste, em 1569, na direcção das obras do Alcázar e do Escorial). Pintou algumas decorações de gosto «reformado», com ornatos de *grotesco romano*, no Real Mosteiro do Escorial (na Sala de Teologia, na Cela do Prior, etc.), no palácio do Alcázar, e na Casa del Campo de Valsaín, e morreu em Madrid em 1582<sup>35</sup>.

O facto é que Francisco de Urbino não viria a deslocar-se a Lisboa, decerto porque as ulteriores indagações críticas sobre o seu merecimento levariam o poderoso monarca a rever a indicação dada ao embaixador português. O que lá deixou feito, como o fresco do *Julgamento de Salomão* (1581) da cela do Grão-Prior, composto em *maniera* florentina com figuras bem lançadas e cenários providos de grandiosas arquitecturas clássicas, como em outras decorações palaciais desaparecidas, levaria o exigente cronista Frei José de Sigüenza, em 1605, a defini-lo como «artista malogrado», não só pela brevidade da estância madrilena como pela sua promissora capacidade face a outros pintores italianos que lhe seguiram o rasto, chamados a intervir nas grandes obras do Escorial<sup>36</sup>. Mas a rainha abandona o projecto de fazer em Belém pintura sobre mármore – especialidade em que o Urbino nem seria um mestre habilitado, como as missivas dão a entender, tanto mais que os maneiristas estadeantes na corte (Campelo, Gaspar Dias, Salzedo) superavam em qualidade o *curriculum* do muralista italiano.

Embora Diego Angulo tenha reavaliado com um justo pendor crítico o referido fresco da Cella do Grão Prior, uma das raras obras remanescentes do Urbino, como «una bella escena de gran desarrollo»<sup>37</sup>, é adivinhável que a primeira, mas prudente, indicação de Filipe II não se confirmou em expectativas – e Francisco de Urbino acabou por não vir..

Frustravam-se as diligências, e D. Catarina virava-se para o mercado interno, que afinal lhe oferecia garantias suficientes de qualidade para compôr a empresa de Belém com a *modernidade* requerida. A rainha acaba por recorrer aos serviços de um pintor de origem andalusa que entrara, havia alguns anos já, ao seu serviço: Lourenço de Salzedo. Foi a este artista que coube fazer, em 1570-72, as seis pinturas da capela-mor.

### 3. *As pinturas de Lourenço de Salzedo no Mosteiro de Belém.*

Com a escolha do pintor do retábulo – que o probo e bem documentado cronista jerónimo Frei Manuel Baptista de Castro afirma taxativamente ter sido dado a fazer «ao grande pintor Salzedo»<sup>38</sup> –, encerra-se um ciclo e começam as obras.

Pode ser que a indicação da rainha D. Catarina ao seu pintor privativo ainda para vir pintar os seis painéis remonte aos fins do ano de 1570. O certo é que já em Julho de 1571 a obra de pintura dos painéis corria em pleno, pois por essa data se fazem diligências para mandar adquirir em Roma, através dos contactos de D. João Telo de Meneses, embaixador português na corte papal<sup>39</sup>, as tintas requeridas pelo pintor, a serem enviadas por mar, menos o raro «azul ultramarino» que, por se tornar pigmento essencial para a prossecução da obra, se enviava de urgência por um primeiro correio.

Já em Janeiro de 1539 a rainha ordenava a Baltazar de Faria, embaixador em Roma, lhe adquirisse tintas, pigmentos e pincéis para se pintar a óleo, fresco e iluminura, incluindo «oleo de saxa mui fino», «azul ultramarino», «sinopla de Veneza», «verdes finissimos», «vermelhos muito finos e rosados», «conchas d'ouro», e «quaesquer outras cores que se em Roma acharem de pintar e luminar, que sejam finas, assim per casa dos pintores como na Strada do Peregrino», tudo por preço de 70 escudos de ouro<sup>40</sup>. O interesse manifestado por D. Catarina sobre a qualidade dos materiais a adquirir para os fins em vista levou-a a solicitar a um artista da corte, Francisco de Holanda, a redacção de um preciso rol de matérias-primas a comprar, que acompanha essa missiva.

Quase trinta anos volvidos, de novo a rainha solicita ao embaixador em Roma a aquisição de pigmentos e tintas inexistentes no mercado interno. As

informações que transmite ao embaixador são as que o seu pintor de câmara Salzedo lhe sugere. A carta, de 12 de Julho de 1572, diz-nos o seguinte:

«A Dom João Tello de Meneses

«do conselho do Senhor Rey seu neto e seu embaixador em Corte de Roma.

«Dom João Tello de meneses, Eu a Raynha Vos enuio muito saudar Por vossa carta de XIX de Janeiro entendi não Ter leuado Dom Luis de torres o retrato do señor Rey meu neto que vos encomendaua apressentasseis da minha parte a Sua Santidade nem a razão que ouuve pera o não levar e por outra de XVII de Março soube como lhe desseis minha carta em que lhe niso fallaua, e a beneuolencia com que acceptara assi a ella como a lembrança de lhe mandar o Retrato e a vontade que sempre tenho de lhe comprazer e servir em tudo o que me for possivel. Agradeçeruoslhei beijardes lhe de minha parte os pes em reconhecimento de tão grande merçê. Çerteficandolhe a Verdade e firmeza desta minha vontade. E quanto ao retrato que sua sanctidade (segundo me escreueis) deseja eu o tenho mandado fazer e muito cedo se acabara & lho mandarey em testemunho de que assi nisto como em tudo o desejo sempre seruir. Agradeçouos o bom officio que o Doutor Belchior Cornejo me escreveo que fizereis quando sua sanctidade lhe fez merçee de seruirse delle no sancto officio da inquisição porque de qualquer merçee que lhe sua sanctidade fizer tenho eu rezão pera receber espeçial contentamento. Ontem Receby outra carta Vossa de VIII de Mayo em que me Respondeis alo que açerca das cores necessarias pera o Retavolo de Bellem Vos tinha encommendado. Agradeçouos a diligencia que nisso fizestes e não tenho mais que Vos encomendar senão que conforme a declaração que será como esta mas mandeis com toda a diligencia quam em breve puderdes ao menos o azul laca que algum correo podera trazer porque o mais como dizeis não pode Vir senão por mar e me avizareis do custo pera que de tudo se mande logo dar satisfação e escreveye sempre nouas da saude de sua sanctidade que tanto quanto he Rezão lhe desejo e assy folgarey de saber da Vossa e de ser sempre a que desejaes. Escrita em emxobregas a XII de Julho de 1571. (a) Raynha».

Em carta de 6 de Dezembro de 1571, a rainha trata dos assuntos relacionados com a pintura de um retrato de D. Sebastião que se ia morosamente fazendo (acaso da autoria do pintor cortesão Cristóvão de Moraes), e volta a aludir às cores «azul ultramarino» requeridas para o retábulo de Belém, entretanto chegadas, continuando embora a faltar a «laca» que requerera com urgência, pois as obras de pintura em Belém iam avançadas.

«Dom João Tello de meneses, eu a Rainha vos envio muito saudar. As vossas duas cartas de XXII de Agosto e IX de Septembro recebj em muy especial contentamento de saber por ellas o amor com que Sua Sanctidade folga de fazer

o que lhe de minha parte pedis como fez em querer ajudar com sua sancta esmola a donna Beatriz da camara e prinçipalmente me alegrey de entender a lembrança que Sua Sanctidade tem pera me encommendar a Nosso Snõr em seus sanctos sacrificios e orações, que he mayor merçee e de mim mais estimada que saberey encareçer, polla qual vos encommendo lhe beyjeis seus sanctos pees em meu nome significando-lhe com quanta devoção o eu fizera se ante elles me achara em reconheçimento de tamanho beneficio como este he pera me alcançar outros muitos do snõr a quem roga por mim, e a Vos agradeço quanto devo o bom offiço que ante Sua Sanctidade fazeis pera me com tanta benevolência tratar e serlhe acceptas as minhas cousas. O Retrato do snõr Rey meu neto que sua sanctidade deseja ver vos sera dado comta pera lho apresentardes não tem S. A. fregma pera querer aguardar a que o estem retratando e por esta causa o não mandey tam çedo como quisera, bem sey que visto Sua Sanctidade lançará muitas benções a oujo he se me não engano o Cardeal Alexandrino legado de sua Sanctidade que o tem visto dirá que o retrato o representa e elle representará a Sua Sactidade com sua relação outras cousas que (como vos direi) com a pintura se não podem representar. Agradeço-vos o cuidado de me mandardes o azul ultramarino e a diligência que posestes pera ser tam verdadeyro como he, a laca se esta aguardando que confio mandareis quam em breve poder ser, e de me fazerdes sempre saber que vos achais tam bem como desejais e recebei muito espeçial contentamento. Escripta em emxobregas a seis de Dezembro de 1571. (a) Raynha».

Após todas as diligências em que D. Catarina se envolveu para assumir as obras de Belém – a arquitectura, a decoração tumular, os painéis do retábulo –, elas estavam concluídas em Outubro de 1572, à data das festas de inauguração da capela-mor e de trasladação dos ossos dos reis para o novo espaço. A impressão que a obra oferecia era excelente: fervia de novidades artísticas – que entre nós, habituados aos cânones maneirista de raiz nórdica (Diogo de Contreiras, Cristóvão de Moraes), eram de radical contraste de experiências estéticas. Ainda decorreria mais de um decénio para que, no Escorial, surgisse pela *bizarria* de Federico Zuccari e do bolonhês Tibaldi, um retábulo (e o ciclo decorativo do claustro e biblioteca) concebido em unísono com os ideais italianos da *bella maniera* e os cânones do miguelangelismo reformado<sup>41</sup>...

No dia 13 desse mês, sabemos por relato anónimo sobre a «trasladação dos corpos dos reys», guardado em Simancas que o recinto foi finalmente consagrado por D. Jorge de Ataíde, o bispo de Viseu, em cerimónia com engalanados festejos a que assistiu toda a corte portuguesa e, entre outras dignidades estrangeiras, o embaixador espanhol D. Juan de Borja, sendo a missa celebrada pelo Cardeal-Infante D. Henrique e o sermão pregado pelo teólogo Diogo de Paiva

de Andrade, que fora tesoureiro-mor de D. João III e activo participante no Concílio de Trento. O relato descreve os séquitos, trajes, etiquetas cortesãs, razões celebratórias, no seu preciso contexto histórico-político<sup>42</sup>. Imaginar-se-á o sucesso diplomático que, com a obra concluída, resultava do esforço empreendido sob a batuta directa da viúva de D. João III.

Prosseguiram as obras complementares de decoração do transepto, em tempo de D. Sebastião, tanto a nível dos altares colaterais como a nível das ornamentações efémeras. A documentação escasseia, mas sabemos, por exemplo, que o pintor maneirista Gaspar Dias dirigiu (com António Nogueira, e ainda com António Campelo) o programa de decorações fúnebres levadas a cabo na capela-mor aquando das festividades da trasladação dos ossos de D. Manuel em Outubro de 1572<sup>43</sup>. cremos, a propósito, que um belíssimo desenho de Campelo, a *Alegoria à Morte* (MNAA, inv. 379), inspirado em Polidoro da Caravaggio (o fresco da Capella de Fra Mariano em San Silvestro al Quirinale), se poderia integrar neste desaparecido programa de decorações da nova capela-mor em 1572. Montaram-se vários altares na igreja e claustro, decorados com temas funerários e ornados «com frontaes, cortinas e paramentos pretos e em cada hum uma Imagem, Cruz ou Crucifixo, duas velas acesas e duas tochas aos lados»<sup>44</sup>. Como afirma Sylvie Deswarte, «era como se a família real, atingida pela morte e, com ela todo o Reino, se comprazesse em cerimónias fúnebres, em missas de Requiem cantadas, acompanhadas a órgão, em vestes de dó, na beleza dos frios mármore»<sup>45</sup>.

Um tardio pagamento de Fevereiro de 1584 regista a despesa com os pintores Gaspar Dias († 1594) e António Nogueira († 1575) de 20 000 reis, metade a cada um, que se deviam pelas obras pictóricas de decoração efémera feitas, havia doze anos, aquando da sepultura de D. Manuel na capela-mor de Belém, «pelo trabalho que levarão nos papeis que el Rei Dom Sebastião que Deos tem mandou fazer p<sup>a</sup> a sepultura da capella mór»<sup>46</sup>. Parece depreender-se desta campanha uma espécie de compensação aos melhores pintores italianizados do tempo, António Campelo e Gaspar Dias, por haverem sido preteridos na escolha para a pintura do retábulo... Só eles teriam podido ser alternativa a Salzedo – e ainda importa indagar as razões por que, um e outro, o não foram. Por esta mesma altura, aliás, o mesmo Campelo pintava no Refeitório um mural da *Adoração dos Pastores* inspirado em Daniele da Volterra, resgatado após moroso processo de restauro.

Tal programa de trasladação das ossadas reais (repetindo, com maior pompa e circunstância, as cerimónias de Outubro de 1551, descritas com minúcias de *literato* pelo humanista António Pinheiro) bem poderia ter sido da responsabilidade do arquitecto da rainha: de facto, ainda em Janeiro de 1578 Jerónimo de

Ruão era designado «mestre arquitecto das obras de Belém», conforme vem referenciado num contrato notarial<sup>47</sup> onde se refere que sua sogra Isabel Gonçalves fizera petição a El-Rei em favor de três filhos menores. Não esqueçamos que o arquitecto habitava casas nobres junto ao mosteiro, onde amiúde se albergavam altos dignitários da corte que vinham vistoriar as obras...

Não se sabe ainda se os referidos altares de São Sebastião e de São João Baptista *pensados* para o transepto vieram a ser pintados conforme às intenções da rainha expressas na sua carta de Fevereiro de 1568, e se foi o mesmo Salzedo quem satisfez esse trabalho, mas é lícito pensar-se que o foram. Os altares do cruzeiro, destinados a albergar os túmulos de D. Sebastião, D. Henrique, os infantes D. Luís, D. Fernando e D. Afonso, e os filhos de D. Catarina, integravam tanto sarcófagos marmóreos da mesma tipologia dos da capela-mor como retábulos pintados; mas toda essa obra se protelou até 1591, e não sabemos com exactidão o modo como se dispunham e que decoração continham<sup>48</sup>. Os temas propostos não deixam, porém, de sugerir uma hipótese de trabalho: dois retratos coevos, o *Retrato de D. Catarina (acompanhada de Santa Catarina)* e o de *Retrato de D. João III (acompanhado de São João Baptista)*, atribuídos aos pincéis de Salzedo por Joaquim Oliveira Caetano e hoje no Museu Nacional de Arte Antiga (madeira de carvalho, n.ºs de inv. 967 e 968, procedentes do Convento de Nossa Senhora da Esperança, dimensões de 1775 x 840 mm e de 1770 x 915 mm), pintados como *duplos* de uma anterior versão de 1564 (hoje no coro baixo do Mosteiro da Madre de Deus, ambos com as dimensões de 1980 x 150 mm)<sup>49</sup>, seriam parte integrante dessa decoração de 1572 – embora, por qualquer circunstância, só efemeramente tivessem sido colocados nos altares colaterais de Belém. Assim, explicar-se-ia a razão porque se duplicaram, à época, dois retratos régios (um deles com a efígie póstuma de D. João III).

As dimensões dos dois retratos régios do Museu Nacional de Arte Antiga não são obstáculo para a hipótese de trabalho que aqui se esboça, antes atestam que se adaptariam bem ao espaço dos primeiros altares colaterais junto ao arco-mestre da igreja jerónima, constituindo um contraponto ideologicamente eficaz às belas estátuas de D. Manuel I e de D. Maria (também acompanhados dos seus santos padroeiros, São Jerónimo e São João Baptista), obras por Nicolau de Chanterene, na portada principal do templo. A última procedência dos quadros (o Convento da Esperança) não inviabiliza a hipótese, sabendo-se que aí se recolheram muitas oferendas da casa real. De novo se pode imaginar uma recusa de D. Sebastião a inviabilizar o programa gizado por D. Catarina – tal como sucedera com o túmulo miguelangelesco para a Infanta D. Maria...

Seguiu-se, já depois de 1580 e até 1592, o processo para a realização da pintura dos retábulos de outros altares do transepto – tarefa que coube ao

maneirista Fernão Gomes, pintor régio de Filipe II<sup>50</sup>, e ao seu colaborador Diogo Teixeira<sup>51</sup>. Deste ciclo, subsistem a *Anunciação* e o *Nascimento da Virgem* de Fernão Gomes, peças de desenho excelente, dentro de um estilo cenográfico reconhecidamente «ao escorialense». A Fernão Gomes se pode tributar, também, outro painel executado para a decoração dos altares do transepto, ainda respeitador do programa gizado por D. Catarina: desse painel, alusivo ao *Martírio de São Sebastião* (evocação do malogrado D. Sebastião), apenas subsistirá o belo desenho preparatório (Gabinete de Desenhos do MNAA, inv. 2636).

#### 4. *A personalidade de Lourenço de Salzedo.*

Sobre Lourenço de Salzedo (ou Saucedo), é ainda denso o mistério que subsiste: nada sabemos da sua origem, pouco da sua formação e, se algo já subsiste da sua actividade entre 1564 e 1577, são ainda escassas as obras remanescentes.

Morou a Santos-o-Velho e era casado com Vitória de Salazar, de quem teve pelo menos quatro filhos, o primeiro em Dezembro de 1570, a última nascida já após a sua morte, o que parece indiciar que falecia ainda relativamente jovem. Deve ter nascido por 1535, e era quase de certeza sevilhano: na documentação sobre artistas andaluzes activos no século XVI, surgem-nos artistas do apelido *Salcedo*, como os pintores Juan de Salcedo e Diego de Salcedo, activos em Sevilha no final da centúria<sup>52</sup>. Um Juan de Salcedo surge-nos, em 1568, a pintar o retábulo de Ardales (Sevilha)<sup>53</sup>. Seriam, todos, parentes do pintor de D. Catarina? A ser assim, é na oficina de Luís de Vargas (1506-67)<sup>54</sup>, o melhor pintor sevilhano desta geração, educado em Roma na esfera de Pierino del Vaga (de quem foi discípulo) e de Francesco Salviati (por quem foi muito influenciado), que Salzedo se teria formado na arte da Pintura – como sucedeu depois com Francisco Venegas. Fica em aberto a hipótese de, através de Vargas, Salzedo ter empreendido viagem a Roma, a que todos os grandes artistas do momento aspiravam. O *romanismo* de Salzedo é de tal modo forte que trai contacto directo com os círculos da *bella maniera*, que só a experiência intermédia (com Vargas) não elucida cabalmente.

Ao admirarmos uma obra de Vargas como o retábulo do *Nacimiento de Jesus* (1555), da Catedral de Sevilha, obra de agitada composição, com gigantismo de personagens, beleza rafaelesca das figuras de mulher, distorção de espaços, movimentos serpentinicos a lembrarem Salviati, *terribilidade* miguelangelesca de poses, arquitecturas *all'antico* e um cromatismo aberto a brancos, amarelos, violetáceos e azuis, ela mostra-nos similitudes com os modelos retomados no retábulo

de Belém: veja-se a idealizada cabeça da Virgem, afim à do *Cristo deposto da cruz* nos Jerónimos. Outra peça de Vargas, a *Alegoria da Imaculada Conceição* (1561) da Catedral sevilhana, justamente cotejada por José Alberto Seabra com a tábua central da igreja da Luz, de Francisco Venegas<sup>55</sup>, mostra complexidade maneirista de sinal vasariesco que de novo coincide com o repertório de Salzedo em Belém. O carrasco à direita na *Flagelação* segue, com derivação rafaelesca, um modelo comum na pintura romana e reutilizado por Campaña em Sevilha. Vejam-se a delicadeza naturalista dos acessórios nos quadros de Vargas, as belas oferendas, as armas ornadas de carrancas romanas, as opulentas jóias, os adereços exóticos das tábuas dos Jerónimos (na comitiva dos magos). Mais do que na obra de Venegas, é na de Salzedo que as influências artísticas de Vargas se manifestam. De resto, as tábuas de Belém são preparadas a cola branca diluída numa fina teia de estopa, sobre a qual se desenvolve a camada pictural: este não era um modo de trabalho comum na nossa pintura do tempo, mas era comum nos melhores círculos castelhanos, andaluzes e estremenhos, com o exemplo mais conhecido na obra de Morales, *el Divino*.

Ao todo, são quinze as peças remanescentes que podem ser atribuídas com grande dose de segurança ao pintor maneirista Lourenço de Salzedo, todas elas situáveis entre os anos de 1564 e de 1572. O *corpus* da obra neste momento definível, e por certo ainda bem reduzido, é o seguinte:

1564. Os dois retratos régios de D. Catarina de Áustria e de D. João III (este último, póstumo), ambos acompanhados dos seus padroeiros, hoje expostos no coro do Mosteiro da Madre de Deus de Xabregas, procedentes acaso dos próximos Paços de Xabregas, que estão datados em 1564 e que serão a sua mais antiga obra conhecida;

c. 1565-70. As cinco tábuas procedentes do retábulo do convento de Vale Benfeito, encomenda directa da rainha, hoje dispersas pela Misericórdia da Lourinhã (quatro) e pela igreja de São Leonardo de Atouguia da Baleia (um *Cristo deposto da cruz*);

c. 1565-70. Uma outra tábua, um belo *Cristo deposto da cruz*, na pinacoteca da Sé de Évora encomendada pelo Arcebispo D. João de Melo e Castro, para decoração de um dos altares da Sé alentejana;

1572 (?). Dois outros retratos de D. João III e de Catarina, também com os seus santos padroeiros, em nova versão dos retratos de 1564, hoje expostos no Museu Nacional de Arte Antiga (inv. 967 e 968), acaso concebidos, cerca de 1572, para os altares colaterais do Mosteiro dos Jerónimos, à data da festiva inauguração da nova capela-mor<sup>56</sup>.

1570-72. As cinco pinturas que subsistem do retábulo-mor do Mosteiro dos Jerónimos, agora restauradas e aqui estudadas.

Temos, assim, um acervo de *quinze pinturas remanescentes* do pintor Salzedo, que nos permite definir os evidenciados méritos da sua personalidade e reconstituir um percurso extremamente original. A estes quinze quadros, há que aduzir um sexto painel do retábulo dos Jerónimos (perdido), e a série de *Retratos dos Reis de Portugal* do Hospital de Todos-os-Santos (destruída), e excluir do elenco uma *Adoração dos Magos* hoje no Colégio de São João Evangelista no Funchal, que lhe andou atribuído<sup>57</sup>, bem como um coetâneo *Cristo deposto da cruz* na igreja de Santa Cruz do Castelo, em Lisboa, que é com toda a evidência de outra mão mais tradicionalista. Um décimo-sexto quadro tributável a Salzedo será, entretanto, o pequeno *Retrato dito de D. Sebastião*, da Galleria Nazionale de Parma (n.º de inv. 1177/13)<sup>58</sup>, óleo sobre papel assente sobre madeira, medindo 155 x 128 mm. Esta peça, que Annemarie Jordan considerou ser, antes, uma efígie de D. António, Prior do Crato<sup>59</sup>, pese o parecer de Giuseppe Bertini<sup>60</sup>, mostra-nos similitudes com algumas cabeças do séquito dos magos no retábulo de Belém, e tem o acrescido interesse de repetir as mesmas ornamentações flamengas da couraça, caso das três carrancas doiradas, idênticas a outra na couraça do carrasco que flagela Cristo, à esquerda da *Flagelação*, e no cinto do soldado à esquerda no *Cristo com a cruz às costas*. Trata-se de uma miniatura, o que dificulta o cotejo com grandes composições retabulares, mas há similitudes de estilo que creditam esta hipótese de trabalho.

Quanto aos quatro retratos régios citados, e segundo a ponderada atribuição autoral de Joaquim Oliveira Caetano, deve atentar-se nas similitudes de estilo que ligam a estrutura e o gigantismo de figura dos padroeiros, Santa Catarina e São João Baptista, com outras personagens pintadas no retábulo dos Jerónimos, para além de características de processo de desenho (as figuras dos anjos, as dobraduras de tecidos, a pose alteada dos patronos, a modelação serpentina) e uma idêntica atmosfera cromática, compacta e solta de matizes, que credita a proposta de identidade – e vem sugerir mesmo que os citados altares colaterais de Santa Maria de Belém, pensados por D. Catarina conforme à carta de Janeiro de 1568, poderiam ter dado origem alternativa, em 1572, a esses dois painéis com retratos reais, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga. Nesse caso, a rainha encomendaria a Salzedo, por volta de 1572, uma segunda versão dos retratos que ele já lhe havia pintado em 1564 (hoje no coro da Madre de Deus).

Os ressaibos italianizantes da obra do pintor de D. Catarina patenteiam-se não só nas pinturas que executou para o retábulo dos Jerónimos mas também nas que concebera para o conjunto retabular do mosteiro de Nossa Senhora da Conceição de Vale Benfeito, uma encomenda da mesma rainha. As tábuas desse antigo retábulo, citadas por Frei Manuel Baptista de Castro em pormenorizada descrição da casa e ainda descritas num inventário de 1823 por Adriano Gomes

da Silva Pinheiro<sup>61</sup>, existem hoje na Misericórdia da Lourinhã e na igreja de São Leonardo de Atouguia da Baleia. Representam o *Julgamento de Santa Catarina* (2420 x 1492 mm), *São Jerónimo* (2180 x 1480 mm) (expostas em *A Pintura Maneirista em Portugal - arte no tempo de Camões*), *Profissão de Santa Paula* (2420 x 1490 mm) e *Imaculada Conceição* (2480 x 1480 mm), a última quase de certeza destinada ao centro do conjunto, por se tratar da padroeira da casa – todas guardadas na Misericórdia da Lourinhã –, e ainda uma quinta tábuas, a *Lamentação sobre o corpo de Cristo* (1500 x 1350 mm), na igreja de São Leonardo de Atouguia da Baleia.

Na documentação desta casa jerónima, beneficiada por D. Catarina, com intervenção do arquitecto Miguel de Arruda (c. 1548)<sup>62</sup>, constam despesas realizadas (pagas a cabouqueiros, em 1567, despesas de peças de prata pelo ourives Manuel Tomé Monteiro, renovação da capela-mor por volta de 1570)<sup>63</sup>, e existe um *Livro de Profissões* ornado no frontispício com uma iluminura, de 1558, com a insígnia da ordem<sup>64</sup>. Conhece-se, também, a doação em 1553 de um busto-relicário de São Gerião (?), enviado pelo imperador Fernando de Habsburgo, sobrinho de D. Catarina: nada, porém, que explicita o processo da pintura do retábulo. José Alberto Seabra Carvalho referiu-se a essas tábuas de Vale Benfeito com encómio, pelo «solto conceito da composição», «busca de efeito de teatralidade» e, no caso da *Lamentação*, que destaca como das melhores peças do artista, «a extrema ‘gravidade’ intrínseca ao próprio tema» e «o pretexto de representação de uma paisagem fundeira que alarga o horizonte e se afirma como um exercício conseguido de dramáticas gradações de luz, envolvendo os dois corpos numa atmosfera ajustadamente retórica mas sentimentalmente humanizada»<sup>65</sup>.

Cerca de 1565, antes ainda da empresa que cumpriu em Belém, Lourenço de Salzedo estaria em Évora a trabalhar para o Arcebispo D. João de Melo e Castro (que dirige a diocese de 1564 a 1574), pois será com absoluta certeza seu o *Cristo deposto da cruz* do Museu da Sé, grandiosa composição com «figuras cubizantes» e fundo com *antigualhas* de Roma aos modos de *fiamminghi* romanizados como Heemskereck ou Michiel Gast, mas numa visão mais romanizada, que lembra os frescos de Salviati (1552-54) no Palazzo Ricci-Sacchetti. Este painel tem passado despercebido dos estudiosos, mais atentos a admirar as obras de Gregório Lopes, Garcia Fernandes e Francisco de Campos dessa galeria. Apenas Adriano de Gusmão se lhe referiu com encómio: «deverá ser talvez ainda de 1560 uma das pinturas do Museu da Sé, *Cristo descido da cruz* (1800 x 1400 mm), onde é bem visível o novo estilo no desenho de Cristo, de braços abandonados, e na indumentária da Madalena, muito da época, particularmente na golilha e punhos encanudados»<sup>66</sup>. Trata-se de composição romanista onde se ensaiam as receitas patenteadas no *Cristo deposto da Cruz* de Belém. Pertenceu a um ciclo

destinado às capelas do corpo da catedral, dado a fazer (no que toca aos restantes) ao pintor neerlandês Francisco de Campos († 1580), outro iniciador do Maneirismo em Portugal.

A reavaliação destas pinturas, sempre consideradas de um «italianismo de segunda ordem», é hoje possível. Revelam de um ardente gosto pela *terribilità* miguelangelesca na postura atlética dos figurinos, em grande escala, no sentido cenográfico e no primado do desenho, que sugerem anterior educação romana – hipótese reforçada pelo facto de o artista solicitar em 1571, para os painéis dos Jerónimos, que se adquirissem tintas de «azul laca» nas *botteghe* da Cidade Eterna.

### 5. *Os retratos régios do programa de Belém.*

Enquanto retratista de afirmadas qualidades, Salzedo fez os retratos régios de D. João III e de D. Catarina, acompanhados dos seus padroeiros, existentes no Museu Nacional de Arte Antiga e na Madre de Deus, estes últimos datados de 1564. Tanto o sentimento de cor como a postura agigantada dos patronos mostram similitude com a sua arte – embora a efigie do rei, póstuma, mais não seja do que uma derivação do célebre modelo tomado pelo pintor nórdico Anthonis Moro em 1552 e ao tempo muito glosado. Questão em aberto, mas bem revista por Oliveira Caetano<sup>67</sup>, estes dois pares de retratos (desde sempre atribuídos, sem fundamento, a Cristóvão Lopes...) relacionam-se com toda a evidência com o estilo peculiar de Salzedo e bem podem, por isso, dever ser-lhe tributados, ao invés de se manter uma anciana e infundada atribuição ao filho de Gregório Lopes – um artista, aliás, sem obra seguramente conhecida e que sirva para confronto analítico com as restantes...

A hipótese já atrás formulada de dois desses retratos, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, terem sido concebidos para o programa da nova capela-mor dos Jerónimos segundo o modelo dos de 1564 (embora com pequenas variantes, na postura e atributos de São João Baptista, por exemplo), persiste em aberto. A ser assim, seguiriam uma tradição de *retratismo integrado* em obras de culto, como sucedera já no Convento da Serra em Almeirim (onde o retábulo, pintado cerca de 1515 pelo Mestre da Lourinhã (Álvaro Pires?), incluía diversas tábuas com as figuras de D. Manuel, D. Maria, seus filhos e respectivos patronos), e na capela-mor do Mosteiro da Batalha (onde D. Manuel e D. Maria figuram, em vitral, acompanhados de seus padroeiros, integrando o programa de pintura em vidro da ousia que Francisco Henriques e colaboradores executam c. 1512-15). Não há que esquecer-se também, a respeito dos retratos régios da capela-mor de Belém, que na descrição de um *Pelegrino curioso* de 1575-78 (redigida,

portanto, na sequência da inauguração da capela-panteão), Villalva discute em pormenor «el cabo del altar» que, em termos simbólicos, «es entremes de reyes»<sup>68</sup>. Não existiria melhor definição do que esta para sintetizar o que estava em jogo na capela-panteão: a *exaltação do poder* na perspectiva das elites culturais reunidas em torno de D. Catarina.

Este modelo de retratos-orantes com padroeiros-*admonitori* foi definido por Oliveira Caetano como «representação do indivíduo no contexto da crença», enquanto «tipo de retrato de exposição pública conciliando os aspectos de propaganda ligada à representação com a protecção ligada à união com o sagrado, duplamente entendida não só como no abrigo e favor que o retrato procura, como na defesa do próprio retrato (e retratado), sacralizado pelo local e pela tipologia, defendido assim de futuras agressões e mutilações por força da sacralidade dessa representação»<sup>69</sup>. Importa lembrar o modo como os vistosos retratos de aparato a que aqui nos reportamos seguiam o princípio peninsular do chamado *retrato de la vida*<sup>70</sup>, isto é, mostrando a aparência física e as virtudes morais do retratado, em veraz equilíbrio entre o aparente e o alegórico<sup>71</sup>. Tinha pleno lugar, pois, no âmbito de um sólido programa artístico que é, também, de afirmação das virtudes da Monarquia portuguesa, como era o da capela-mor de Belém...

#### 6. *Uma decoração perdida no Hospital Real.*

Sabemos que Salzedo trabalhou, em derradeira trajectória de vida, em decorações do corpo da igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos, em Lisboa, com a figuração de uma galeria dos Reis de Portugal. Não estava ainda paga à hora da morte (1577), razão porque os seus herdeiros Diogo Fernandes de Almada e Diogo Fernandes de Aguiar receberam, a 20 de Dezembro de 1585, 17 500 reis pelo «resto» de pagamento<sup>72</sup>. Teve colaboração de Francisco Venegas, Domingos da Costa e Diogo Teixeira, que em 1582 complementam essas decorações do «corpo da igrª». Apesar de destruída, esta decoração pictórica devia ser esplendorosa e, no seu género, invulgar no panorama da Lisboa do tempo, pois só na Sala dos Tudescos do Palácio da Ribeira, que se presume, existiria outra decoração congénere. O documento em causa diz o seguinte: «despemdeo mais que paguou a diº frz dalmada e a diº frz dagujlar como erdrºs de Lourenço salcedo pintor do que lhe ficarão devendo da obra da igreja que vai lamçado no livro das obras onde assinarão as fls 95, dezasete mil e sete centos e cinquenta rs em 12 de dezembro de 585   xbij bije L rs».

Das grandes obras de decoração da igreja do Hospital Real de Todos-os-

-Santos nos anos 70 do século XVI, nada mais sabemos à míngua de documentação segura: apenas se apura que estava a ser pintada em 1582-83 por uma equipa de pintores dirigida por Francisco Venegas – encarregado, com Domingos da Costa e Diogo Teixeira, de pintar a fresco o «corpo da igr<sup>a</sup>». O templo recebeu a pintura de dois tectos (da capela-mor e da nave, subsistindo desenho preparatório nos Reservados da BNL), ambos executados por Fernão Gomes<sup>73</sup>. Tudo desapareceu no incêndio de 26 de Outubro de 1601, como se sabe: Fernão Gomes voltaria a refazer, com Diogo Teixeira, o da capela-mor (1604), e o da nave seria pintado de novo (1613) por Domingos Vieira Serrão e Simão Rodrigues, mas o Hospital era malfadado e tudo perecerá num novo fogo em 1750...

É o memorialista Pedro Rodrigues Soares, testemunha daquela tragédia, quem informa que, «estando pelas paredes Retratos todos os Reis de Portugal se queimarão todos não ficando mais que o Retrato delRey Dom Sebastião estando na maior força do fogo cousa de tanto espanto que o não podia crer senão quem o hia ver com os olhos»<sup>74</sup>. Os atrasos de pagamento, numa entidade tão abastada e cuja contabilidade se mostra regularmente ajustada (segundo os livros de receita e despesa que subsistem), permite supôr que se trataria de obra em que Salzedo trabalharia à hora da morte (1577), assim se justificando uma delonga de oito anos no pleito aberto para a verificação das contas e na sua plena satisfação por requerimento dos herdeiros constituídos...

### 7. O estilo do pintor de D. Catarina.

Todas estas obras atestam a inexcédível qualidade do seu autor, muito fiel a um figurino moderno, coerente e pessoalizado. As melhores peças são as do retábulo de Belém, após a beneficiação lhes devolver o possível das *garances*, da finura das velaturas e da quente atmosfera cromática: tinham sofrido violentos restauros, um deles em 1673-75 pelo pintor João Baptista Pinto de França<sup>75</sup>, o outro em 1820 por Inácio da Silva Coelho Valente<sup>76</sup>. O primeiro destes restauros, operado durante as obras de renovação da capela-panteão por D. Afonso VI e a regência de D. Pedro, após o seu natural silenciamento durante o domínio filipino, coincide com a instalação do Sacário de prata pelo ourives João de Sousa, e teve objectivos de «restauro ideológico», passe o termo, no modo como adequou as cenas ao *decoro* tridentino. O segundo, «restauro de contorno», mais grosseiro, depauperou fundos, banalizou figuras e ocultou valores, tanto os originais de Salzedo como da intervenção de Pinto de França. No actual processo de limpeza, foram removidos hodiernos vernizes e camadas de repinte que

desfiguravam extensas zonas da pintura primitiva, conforme se poderá documentar, com extremos de pormenor, no relatório das actuais intervenções laboratoriais produzidas.

As pinturas mostram figuras de excelente desenho, um cromatismo quente com frescas tonalidades azuis, vermelhas, amarelas, violáceas e cremes, de singular efeito, alguns pormenores de deliciosa caracterização *all'antico* (na decoração de cintas, couraças, bainhas, flâmulas e armas), os fundos soltos e de nervosa modelação, evidente *licenza* de pincel, com transparência de superfícies, e uma escala monumental, anti-clássica, coerente com a tipologia do espaço arquitectónico em que os quadros visam integrar-se. Já na *Profissão de Santa Catarina* e na *Imaculada Conceição* de Vale Benfeito essas qualidades, em violência de poses gigantes, esmeradas modelações de *chiaroscuro* de tecidos e carnes, aberturas transparentes de cor, atitudes plenas de *grazia*, se recorda o mundo anti-clássico da Roma dos anos 60, em que se destacam Salviati e o senense Marco Pino, que trabalha junto a Pierino del Vaga nos frescos da Sala Paolina do Castello di Sant'Angelo e, com outros decoradores fresquistas, no Oratorio del Gonfalone<sup>77</sup>. As influências bebidas por Salzedo são muito evidenciadas. Na *Lamentação* de Atouguia da Baleia a terribilidade do nu atesta a lição buonarrottesca de Daniele da Volterra, ainda que menos conseguida que na *Lamentação* de Salzedo de Évora, mais hábil na transposição dos planos e nas «citações» classicistas. Sente-se nestas peças injustamente esquecidas tanto a influência romanista de Luís de Vargas, seu presumível mestre, como as influências dos círculos romanos de meados do século.

Salzedo impõe a sua «maneira» a outros mestres que parecem seguir na sua esteira, caso de Diogo de Torres, autor das tábuas, c. 1573, da igreja de Dois Portos (Torres Vedras), mais descuidadas de desenho mas ainda dentro do gosto pela *terribilidade* as tornam, de certo modo, sequazes de modelos *salzedescos*. Outra derivação importante das tábuas de Belém, esta em termos de sequência de programa conjunto, encontra-se na igreja da Misericórdia do Porto – cuja capela-mor de 1584, traça do arquitecto Manuel Luís, é, como se sabe, uma preciosa réplica *micro-arquitectónica* da dos Jerónimos. Aí, Diogo Teixeira veio executar (1591-92) as tábuas em conformidade com a planta côncava da capela, isto é, de suporte curvilíneo, destinadas a integrar, como em Belém, os nichos pétreos pré-existent<sup>78</sup>. Também neste caso tardio a irmandade portuense (que num primeiro momento requereu a presença de Venegas, só depois optando pela segunda escolha) se multiplicou em primores para atingir os resultados a que aspirava: manda adquirir, a pedido do pintor, «7 e meia onças e 6 oitavas de cochonilha fina», «1 libra e 5 onças e meia de cinzas communs», «1 libra e meia de azul fino» e «oito onças de carmim de Veneza», entre outras tintas. As

tábuas de Teixeira (infelizmente retiradas da estrutura) mostram a evidente inspiração tomada no modelo de Salzedo em Belém.

Lourenço de Salzedo faleceu em 10 de Julho de 1577, em casas sitas à freguesia de Santos-o-Velho, em Lisboa<sup>79</sup>. No testamento de D. Catarina, em 1578, a rainha lembra-se com gratidão do «seu pintor Salzedo», falecido meses antes, e é por isso que concedeu uma especial autorização à viúva para que pudesse usar dos privilégios e usufrutos de certas propriedades de morada que haviam sido do artista de sua casa<sup>80</sup>.

## 8. Conclusão.

O parecer de muitos dos críticos que olharam Salzedo em cores pejorativas teve justificação histórica: era não só a reaccionária atitude de reserva, própria da História de Arte tradicionalista, face à arte do pós-Renascimento, mas também o débil estado de conservação das pinturas, que *de visu* pouco ofereciam de original. Alguns autores acharam mesmo uma «evidente discrepância» entre o rigor do modelo arquitectónico da capela concebida por Ruão e a «secura convencional» das tábuas do altar..

Vistas até data recente, as tábuas de Belém variavam, com boa evidência, entre duas dimensões opostas. Por um lado, a força plástica indiscutível de um ou outro trecho melhor conservado e disponível à sensibilidade dos olhares atentos – duas ou três figuras alteadas, de vigorosas cabeças, na *Epifania* à direita, o belo escorço de mendigo nessa tábua (inspirado num outro de Daniele da Volterra, na *Apresentação da Virgem no Templo* da capela Della Rovere na igreja da Trinità dei Monti, em Roma<sup>81</sup>), o movimento de tensão artificial do soldado romano à direita na *Flagelação* (que seguirá modelo de Rosso Fiorentino segundo gravura da Gian Jacopo Caraglio), o dinamismo do romano à direita no *Cristo com a cruz às costas* ou o poderoso nu do Cristo na *Lamentação* central. Por outro lado, havia a impressão de débil desenho e de inábil teatralidade de muitas das figuras pintadas, quer na comitiva dos Reis Magos em baixo, quer na cena da *Flagelação* em cima, quer nos algozes à esquerda no *Cristo com a cruz às Costas* – sítios onde as extensas repinturas foram ao ponto de alterar cores, volumes, rostos e expressões. Reintegradas na sua feição primitiva, as tábuas de Salzedo em Belém descobrem hoje os finos valores plásticos, as vaporosidades de modelação, os efeitos tonais de requintada beleza, que por vezes se mesclam em extravagantes oposições de cor (amarelos-laranja, verdes, lilazes, vermelhos, azuis claros, terras de Siena, cremes, magentas e violáceos), a par de um desenho de rigorismo surpreendente: constituem novidade maior no panorama do

Maneirismo português – e, sob certos pontos de vista, também no quadro peninsular – precisamente pela arrojada *modernidade* anti-clássica do seu programa.

O pintor desenha com sensibilidade, compõe com elegância cenográfica (no que lembra Salviati e, também, a *grande maniera* fresquista de Vasari no Palazzo Vecchio de Florença e no Palazzo della Cancelleria de Roma), pinta em cores mescladas, explora a argúcia da *tensão* maneirista, joga com a *bizarria* das citações – como nos *grottesche* apostos às couraças e cáligas dos soldados, nas armas (espadas, adagas e cimitarras) e no desenho de ourivesaria das oferendas dos magos, de novo a lembrar alguns esquiços de Salviati para peças de sumptuária –, e toma acento numa cenografia de escala miguelangelesca, inesperada no panorama nacional. As velaturas são finas, tanto nas carnes como no relevo dos tecidos, no desenho da vegetação e nos efeitos instáveis de alguns pormenores, como no *Cristo deposto da cruz*, com os cravos e a coroa de espinhos apoiados numa lança pousada no solo. A luz cria efeitos de tensão teatralizante e ambígua. As referências salviatescas são particularmente notórias e revelam uma experiência que é, em si, dirigida para um ideal de Pintura: a *Bella Maniera*<sup>82</sup>.

É artista culto: viajou, aprendeu na Sevilha de Vargas, conheceu as vanguardas da Roma de *circa* 1550, bebeu em gravuras de *antigualhas*, contactou com os processos de descodificação da ordem renascentista e, como todo o artista dotado de personalidade, criou uma *maneira* pessoal. Tem escolaridade organizada (através de estágio romano<sup>83</sup>), e cria um receituário pessoal paralelizável às obras de seguidores de Daniele, como Giovan Paolo Rossetti<sup>84</sup>. Estima o rafaelismo (através de Pierino e Giulio Romano), mas prefere o *furore* de Salviati ou de um sequaz de Miguel Ângelo como Daniele – ora, para conhecer esses mestres, é forçoso imaginá-lo num périplo à Cidade Papal. O Cristo flagelado e o carrasco inclinado à esquerda, em citação rafaelesca tomada de Salviati<sup>85</sup>, o Cristo morto, aos modos de Daniele, as humanizadas Virgens segundo modelo de Pierino, as figuras do séquito dos magos em *contrapposti* segundo Salviati (a lembrar as figuras da *Incredulidade de São Tomé*, 1544-45, de Notre-Dame de Confort de Lyon, hoje no Museu do Louvre)<sup>86</sup>, os acessórios segundo o ideal de *buona maniera* romana, entre outras referências, atestam os méritos de Salzedo e o bom gosto de D. Catarina.

Salzedo sabe construir (e des-construir) a figura em nome da *forma cúbica*, e organiza os espaços com a sedução de uma espécie de *novo Antigo* de nostálgico sabor clássico, que é já de todo *não-renascentista*. Assim, o retábulo de Belém completa a fidelidade ao Maneirismo internacional por que alinharam a rainha e os monges jerónimos após 1542, na campanha de obras do coro – na escultura do cadeiral por Diogo de Çarça e Filipe de Vries (1550-52) e no *Cristo* deste último (1550) – na decoração dos baixos-relevos do transepto (em fino *sticcato* italiano,

de autor desconhecido), nas pinturas dos altares da crasta confiados a Campelo e a Gaspar Dias, e enfim da extraordinária decoração pétrica da platibanda do Claustro (c. 1542-48), dirigida por Torralva, onde os *tondi* relevados (um deles, como se disse, com a efígie da Infanta D. Maria<sup>87</sup>), os troféus e capacetes alados, os centauros afrontados, os *grotesche* e demais motivos ornamentais, acusam o alinhamento pelas inovações antuerpianas de Cornelis Bos, Adriaen de Vries, Cornelis Floris e outros gravadores, e constituem uma das mais notáveis decorações do Maneirismo escultórico existente em Portugal, que apenas se *explica* artisticamente na órbita de Chanterene. O triunfo da *bella maniera* italiana nos programas de Belém de 1540-72 mostra *sentido de internacionalização* e, nos termos precisos da época, a procura do *bom gosto* de um programa áulico.

Estes valores de *renovação da ordem clássica* interessaram por certo à rainha D. Catarina, num deliberado abraço ao Maneirismo. O sucesso previsível da intervenção de Salzedo no retábulo de Vale Benfeito abre o caminho para que ele pudesse aspirar a concorrer à muito disputada encomenda de Belém em 1570, goradas que estavam outras possibilidades inicialmente sondadas pela rainha, como a de Franz Floris, de maior impacto internacional. Estamos perante um notável pintor que se entende agora a ocupar um cargo vitalício numa das grandes casas realengas da Europa! A actividade de retratista, aprende-a na linha de Moro, e de Sánchez Coelho, mas prefere a liberdade da composição religiosa, onde foge à disciplina do diálogo com o modelo e pode explanar o gosto por uma espiritualidade ardente, não isenta de deliberados artifícios profanos.

O cronista Frei Manuel Bautista de Castro chama-lhe «o grande pintor Salzedo»: no tempo em que escreve as memórias do Mosteiro, ainda estava viva a recordação de uma obra que fizera furor nos meios artísticos da Península. Assim, dialecticamente, a obra retabular desenha dois *cenários* opostos: por um lado, desnuda a sua oculta carga de fascínios plásticos, agora que o restauro científico se completa e, ao mesmo tempo, aumenta a sua carga de mistérios irresolúveis. O rasto de questões que a *nebulosa* Salzedo nos coloca rasga uma estrada de novas pesquisas. Mas passamos a estar dotados de elementos explícitos de análise e cotejo plástico, e os desafios que assim se abrem para a disciplina da História da Arte peninsular são deveras fascinantes.

A qualidade das pinturas de Santa Maria de Belém obriga a rever algumas páginas da História da Arte portuguesa que se consideravam assentes: não se trata de obras «menores», são obras-primas da *Bella Maniera* na sua vertente mais internacionalizada! Nesta empresa, Salzedo convive temporalmente com os dois outros afamados romanistas (de idade aproximada à sua), António Campelo e Gaspar Dias – mas fica sempre a certeza de que, a estes, se impôs a autoridade do espanhol na conquista da encomenda de D. Catarina, depois de se gorarem

as hipóteses do flamengo Franz Floris e do italiano Francisco de Urbino para virem a Lisboa... Tem de se pensar em Lourenço de Salzedo, doravante, não mais como um «epígono sem chama» de uma corrente romanista já estabelecida em Portugal, mas antes como um dos seus mais inflamados introdutores.

- 1 ANTT, *Conselho Geral do Santo Ofício*, L.ºs 105 e 210: *Copias das Cartas que screvo A El Rey F. R.º nosos sres, E ao cardeal, F. Alguas Das Infantas e do sôr Dom Antonio F. Duque de bragança, e do secr.º des(de) 16 de nov.ro de 1562 em diante*, 1562 a 1566 a 1569, L. 210, fl. 144v. Muito agradecemos ao Prof. Doutor Fernando Bouza Álvarez, da Universidade Complutense de Madrid, a comunicação desta preciosa referência ao retábulo de Belém.
- 2 Manuel de Faria e Sousa, *Europa Portuguesa*, Antonio Craesbeck de Melo (ed.), Lisboa, 1678, II, p. 509.
- 3 Annemarie Jordan-Gschwend, «A Capela-Mor: um panteão real da Dinastia de Avis», catálogo da Exposição *Jerónimos: quatro séculos de Pintura*, IPPAR, Lisboa, 1993, vol. II, pp. 74-90.
- 4 ANTT, *Registos Notariais de Lisboa, L. 4 do Distribuidor* (1570), inédito.
- 5 F. M. de Sousa Viterbo, *Diccionario Historico e Documental de Architectos, Engenheiros e Constructores Portuguezes...*, 3 vols., Lisboa, 1899-1922, vol. II, pp. 419-24.
- 6 A figura do elefante simbolizava virtudes reais: MUNIFICENTIA, TENPERANTIA, AEQUITAS, MANSUETUDO, segundo a *Hieroglyphica sive de Sacris Aegyptiocom Literis Communitarii*, de Pierio Valeriano Bolzoni, Basileia, 1556 (cfr. Sylvie-Deswarte, «Francisco de Holanda e o Mosteiro dos Jerónimos», in *Jerónimos: quatro séculos de pintura* cit., pp. 40-67). O elefante surge, com idêntico significado, no fundo da *Adoração dos Magos*, seguindo o modelo do elefante Hanno no Belvedere, desenhado por Francisco de Holanda a fl. 31v das *Antigualhas* (Biblioteca de San Lorenzo de El Escorial).
- 7 George Kubler, *Portuguese Plain Architecture between Spices and Diamonds, 1521 to 1706*, Harmondsworth, 1976; e Jorge Henrique Pais da Silva, *Estudos sobre o Maneirismo*, ed. póstuma, Estampa, Lisboa, 1983.
- 8 Rafael Moreira, «Arquitectura: Renascimento e Classicismo», in *História da Arte Portuguesa*, Paulo Pereira (dir.), vol. I, Círculo de Leitores, Lisboa, 1995, p. 355. Sobre o mecenato de D. Henrique, cfr. Vitor Serrão, «Uma Encomenda do Cardeal-Infante D. Henrique ao pintor Gregório Lopes», *Seminário sobre Pintura Portuguesa*, Instituto José de Figueiredo, Lisboa, 1999.
- 9 Cfr. R. Moreira, «Com Antigua e Moderna Architectura. Ordem Clássica e Ornato Flamengo no Mosteiro de Belém», in *Jerónimos: quatro séculos de pintura* cit., vol. I, pp. 24-49; e V. Serrão, «Il pittore portoghese Antonio Campelo e la Maniera italiana 1550-1580», in *Atti del Convegno Internazionale Pontorno e Rosso. La Maniera Moderna in Toscana, 1494-1994*, Marsilio, Volterra-Empoli, 1996, pp. 185-88.
- 10 Nicole Dacos, «Os grotescos do cadeiral dos Jerónimos», catálogo da exposição *O Rosto de Camões e Outras Imagens*, CNCDP, Lisboa, 1989, pp. 12-19.
- 11 Giorgio Vasari, *Le vite de' più eccellenti pittori, scultori ed architettori*, Florença, 2.ª ed., 1568. No *Proemio* à III Parte, Vasari defende a «licenza [...] ordinata nella regola» como fundamento da *Bella Maniera*.
- 12 Pietro Aretino, *Lettere sull'Arte*, Ettore Camesasca (ed.), Milão, 1957-60, vol. I, pp. 214-15.
- 13 Janet Cox-Rearick, «Francesco Salviati e la Bella Maniera», catálogo da exposição *Francesco Salviati (1510-1563) ou la Bella Maniera*, Musée du Louvre, Paris, 1998, pp. 25-30.
- 14 Adriano de Gusmão, «A Pintura Antiga no Mosteiro dos Jerónimos», in *O Século* de 1 de Janeiro de 1950.

- 15 Sobre estes artistas, cfr. V. Serrão (coord.), exposição *A Pintura Maneirista em Portugal: arte no tempo de Camões*, CNCDP, Lisboa, 1995.
- 16 Annemarie Jordan-Gschwend, «Lourenço de Salzedo», catálogo da exposição *A Pintura Maneirista em Portugal: arte no tempo de Camões*, CNCDP, Lisboa, 1995, pp. 491-92.
- 17 Id., *Retrato de Corte em Portugal. O Legado de António Moro*, Quetzal, Lisboa, 1994, pp. 179-84.
- 18 ANTT, *Conselho do Santo Ofício*, L. 210. Anota-se (fl. 23v) que em Dezembro de 1566 Filipe II manda pintar a imagem de aves exóticas que D. Catarina lhe oferecera (junto com um papagaio e uns gatos), que haviam morrido na viagem, para decorar «a casa onde pôe todos os passaros estranhos do mundo»...
- 19 Cfr. V. Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1983.
- 20 V. Serrão, *A Pintura Maneirista em Portugal*, «Biblioteca Breve», Lisboa, 1982, pp. 58-59, e Annemarie Jordan-Gschwend, «Catherine of Austria and a Habsburg Relic for the Monastery of Valbenfeito, Óbidos», in *Journal of the History of Collections*, n.º 2, 1990, pp. 187-98.
- 21 Sylvie Deswarte, «Francisco de Holanda e o Mosteiro de Santa Maria de Belém», in *Jerónimos: quatro séculos de pintura* cit., p. 57.
- 22 ANTT, *Conselho Geral do Santo Ofício*, Ls. 105 e 210: *Copias das Cartas que screevo A El Rey E R<sup>a</sup> nosos s.res, E ao cardeal, E Algumas Das Infantas e do s<sup>o</sup>r Dom Antonio E Duque de bragança, e do secr<sup>o</sup> des(de) 16 de nov.ro de 1562 em diante*. São cartas remetidas pelo embaixador D. Francisco Pereira.
- 23 *Ibid.*, L<sup>o</sup> 210, fls. 143v-44v. Agradecemos penhoradamente a Fernando Bouza Alvarez a comunicação inédita.
- 24 ANTT, *ibid.*, fls. 150v e 151. Inédito.
- 25 Cfr. Jonathan Brown, *La Edad de Oro de la Pintura en España*, Nerea, Madrid, 1990, pp. 56-57.
- 26 Cfr. Alfonso Emilio Pérez Sánchez, «Sobre los pintores de El Escorial», in *Goya*, 1964, pp. 148-53; Juan Jose Martín González, «Precisiones sobre Gaspar Becerra», in *Archivo Español de Arte*, 1970, pp. 327-56; e Fernando Checa, *Pintura y escultura del Renacimiento en España, 1450-1600*, Madrid, 1983; Giuliano Briganti, *Il Manierismo e Pellegrino Tibaldi*, Roma, 1945; e V. Gérard, *De Castillo a Palacio. El Alázar de Madrid en el siglo XVI*, Madrid, 1984.
- 27 Carlos Van de Velde «Franz Floris de Vriendt», in catálogo *Fiamminghi a Roma, 1508-1608*, Nicole Dacos e Bert J. Meier (coords.), Bruxelas, 1995, pp. 189-91.
- 28 Cfr. Nicole Dacos, «Incredulidade de São Tomé», in *A Pintura Maneirista em Portugal: arte no tempo de Camões*, V. Serrão (coord.), CNCDP, Lisboa, 1995, pp. 244-47.
- 29 Seria seu parente o badajocense *Francisco Florez* (act. 1543-94), artista de segundo plano, que trabalha na Sé de Portalegre em 1572 e 1578? Um parente seu, o pintor *António Florez*, surge-nos também activo em Portalegre nos anos finais do século XVI. Cfr. V. Serrão, «A actividade do pintor Luís de Morales, *el Divino*, nas Sé de Elvas e Portalegre», in *A Cidade* (no prelo).
- 30 *Las colecciones del Rey: Pintura y Escultura*, IV Centenario del Monasterio de El Escorial, Madrid, 1986.
- 31 Em 1665, havia na colecção de D. Juana Velázquez de Gauna, mulher de Bernabé de Gainza Allafor, fidalgo da corte de Sua Magestade, «un descendimiento de la cruz en tabla de mano de Francisco de Florez flamenco» (cfr. Mercedes Agulló y Cobo, *Noticias sobre Pintores Madrileños de los Siglos XVI y XVII*, Madrid, 1978, p. 198). Em 1711, na colecção de Don Lorenzo Fernández de Brizuela, cavaleiro de Alcântara, havia um *São Pedro* e um *São Paulo*, também de Fraz Floris (cfr. Mercedes Agulló y Cobo, *Mas Noticias sobre Pintores Madrileños de los Siglos XVI al XVIII*, Madrid, 1981, p. 37).
- 32 Sobre Jan Floris (ou Juan Flores, na fórmula castelhanizada), fundador da fábrica real de Talavera em 1563, e sobre a sua possível actividade para Portugal, bem estudada por Alfonso Pleguezuelo, cfr. José Meco, *O Azulejo em Portugal*, Alfa, Lisboa, 1986, pp. 193-94.
- 33 O programa de esculturas da cimalha do Claustro dos Jerónimos revela influência dos seus

modelos. Trata-se de ciclo dirigido por Torralva (1541-51) que se assume como do melhor que no campo da escultura maneirista portuguesa se produziu! Inclui, num dos *tondi*, uma rara evocação da infanta D. Maria.

- 34 Annemarie Jordan-Gschwend, *Retrato de Corte em Portugal. O Legado de António Moro*, Quetzal, Lisboa, 1994, pp. 153-54. O apoio da rainha deve-se ao facto de este artista ter estado em Lisboa, na comitiva de D. Joana de Áustria (1552), regressando a Espanha com Alonso Sánchez Coello no início de 1557. Diego de Urbina pintava, em 1572, seis tábuas religiosas para o Mosteiro de Santa Cruz de Toledo.
- 35 Cfr., sobre Francesco de Urbino e o seu contexto, a obra de Fernando Checa *Felipe II Mecenas de las Artes*, Nerea, Madrid, 1992, e Rosa López Torrijos, «Francisco de Urbino», *Reales Sitios*, 1998.
- 36 Zarco Cuervas, *Los pintores italianos en San Lorenzo de el Escorial*, Madrid, 1931 (com vários documentos sobre o Urbino).
- 37 Diego Angulo Iníguez, *Pintura del Siglo XVI*, Ars Hispaniac, Madrid, 1954, p. 258.
- 38 Frei Manuel Bautista de Castro, *Cronica do Maqximo Doutor e Príncipe dos Patriarcas São Jerónimo, particular do reyno de Portugal, dedicado a D. João V*, ANTT, mss. 270, 1.ª parte.
- 39 Transcrição do documento (col. particular do Doutor Nuno Espinosa Gomes da Silva) em Anísio Franco e Sabina Hamm, *Jerónimos: quatro séculos de pintura...*, 1993, pp. 413-14. Cfr. também Fernando António Baptista Pereira, «O retrato de D. Sebastião do Museu Nacional de Arte Antiga. Uma leitura iconológica», in *Prelo*, n.º 11, 1986, pp. 53-66.
- 40 Rafael Morcira, «Novos dados sobre Francisco de Holanda», in *Sintria*, vols. I-II (1982-83), pp. 619-92, ref. pp. 673-74.
- 41 Carmen Díaz Gallegos, «Los pintores manieristas italianos y españoles en Sal Lorenzo el Real», in *Las Colecciones del Rey. Pintura y Escultura*, Madrid, 1986, pp. 77-85.
- 42 Artur Marques de Carvalho, *Do Mosteiro dos Jerónimos*, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, Lisboa, 1990, pp. 181-84, publica o relato destas cerimónias (Arquivo Gncral de Simancas, Leg. Estado 390), também estudado em J. da Felicidade Alves, *O Mosteiro dos Jerónimos. Das Origens à Actualidade*, Lisboa, 1991, pp. 191-95, e Sylvie Deswarte, in *Jerónimos: quatro séculos de pintura cit.*, pp. 59-62.
- 43 ANTT, *Núcleo Antigo*, l. 125, l. 4.º da *Ementa das Cartas e Desembargos*, fl. 16v. Referência inédita de Joaquim Oliveira Caetano.
- 44 Cfr. o relato do Padre José Pereira Bayão no seu *Portugal Cuidadoso e Lastimado*, Lisboa, 1737, Livro II, cap. 31, pp. 279-83 (dedicado à trasladação dos ossos dos reis para a nova capela-mor de Belém).
- 45 Sylvie Deswarte, in *Jerónimos: quatro séculos de pintura cit.*, p. 60.
- 46 Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus Via. Rumos e Cenários da Pintura Portuguesa (1535-1570)*, tese de mestrado, Universidade Nova de Lisboa, 1996 (a publicar), pp. 233-34.
- 47 ANTT, *Cartório Notarial n.º 7-A, Notas de Belchior de Montalvo*, cx. 6, L. 6, fls. 78-80. Inédito. Foi testemunha do arquitecto o pedreiro Pero de Góis, num outro documento notarial por nós identificado como mestre das obras da igreja matriz de Fronteira.
- 48 Cfr. a síntese de divulgação de Rafael Morcira, *Jerónimos*, Lisboa, 1987, p. 14.
- 49 Annemarie Jordan, *Retrato de Corte...* cit, pp. 158 e 160.
- 50 Cfr. Dagoberto L. Markl, *Fernão Gomes, um Pintor do Tempo de Camões*, Lisboa, 1973, e Vitor Serrão (coord.), catálogo da exposição *A Pintura Maneirista em Portugal: arte no tempo de Camões*, CNCIDP, Lisboa, 1995, pp. 248-51 («entradas» de José Alberto Scabra Carvalho).
- 51 Sobre a intervenção de Diogo Teixeira nos Jerónimos, em Março de 1592, cfr. V. Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657*, tese doutoral, Coimbra, 1992, vol. I, p. 649
- 52 Cfr. Celestino López Martínez, *Arquitectos, esultores y pintores vecinos de Sevilla*, Sevilla, 1928, e Jesús M. Palomero Páramo, *El Retablo Sevillano del Renacimiento*, Sevilla, 1983.
- 53 P. Andrés Llordén, *Escultores y Entalladores Malagueños*, Avila, 1960, p. 350.

- 54 Cfr. Enrique Valdivieso, *Historia de la Pintura Sevillana. Siglos XIII al XX*, Sevilla, 1986; de Juan Miguel Serrera, «Pintura y pintores del siglo XVI en la Catedral de Sevilla», in *La Catedral de Sevilla*, Sevilha, 1985, pp. 353-404; e de Jonathan Brown, *La Edad de Oro de la pintura española*, Nerea, Madrid, 1990, pp. 47-48.
- 55 José Alberto Seabra, «Francisco Vencgas e o seu painel da Imaculada na igreja de N.ª S.ª da Luz, em Carnide», in *Vértice*, n.º 3, 1988.
- 56 Existe na Casa Pia de Lisboa, procedente dos Jerónimos, um *Retrato de D. Catarina*, sem pretensões artísticas, cópia do século XVII segundo o protótipo de Moro retomado por Salzedo (reproduzido in catálogo *Jerónimos: quatro séculos de pintura* cit., vol. II, pp. 72-73), que de algum modo reforça a hipótese de trabalho aqui ensaiada a propósito dos retratos hoje na Madre de Deus.
- 57 Rui Carita, *O Colégio dos Jesuítas do Funchal*, vol. II, Funchal, 1987, pp. 55 e 163-64. A atribuição da tábua (1620 x 1150 mm) a Salzedo teve em conta o romanismo da tábua e o desenho de uma figura profana assistente, mas hoje verifica-se, à luz do que se conhece do seu estilo, que é obra de outro pincel.
- 58 Annemarie Jordan, *Retrato de Corte...* cit, pp. 171 e 172.
- 59 *Ibid.*, p. 172.
- 60 Giuseppe Bertini, *La Galleria del Duca di Parma*, Bolonha, 1987, p. 222.
- 61 Dois documentos interessam para a reconstituição do retábulo de Vale Benfeito: ANTT, MB-6, *Inventario Geral de Vale Benfeito*, 1823; BNL, Reservados, cód. 8842, *Fundação de Vale Benfeito e Relíquias de Sam Gezias*. Ambos descrevem as tábuas de Salzedo (apeadas, havia muito, do altar-mor).
- 62 Rafael Moreira, «O Mosteiro dos Jerónimos: de Belém a Óbidos», in *Linha do Oeste. Óbidos e Mementos Artísticos Circundantes*, Benedita Pestana e Filipe Rocha da Silva (coords.), Assírio & Alvim, Lisboa, 1998, pp. 263-72.
- 63 ANTT, *Convento de N.ª S.ª da Conceição de Vale Benfeito*, maço 62 (livros e avulsos). Inéditos.
- 64 *Ibid.*, Maço 61. Inédito.
- 65 Cfr. José Alberto Scabra Carvalho, «entradas» no catálogo da exposição *A Pintura Maneirista em Portugal: arte no tempo de Camões*, 1995, pp. 250-53.
- 66 Cfr. Adriano de Gusmão, «A Pintura Maneirista em Évora», in *A Cidade de Évora*, n.ºs 37-38, 1954, pp. 15-39. A pintura estava num altar da Sé, pois Gabriel Pereira ainda a indica, em fotografia antiga, no seu sítio original (Túlio Espanca, *Inventário Artístico de Portugal. VI. Concelho de Évora*, 1966, p. 40).
- 67 Joaquim Oliveira Caetano, *O que Janus Via. Rumos e Cenários da Pintura Portuguesa (1535-1570)* cit., pp. 214-15.
- 68 Informação de Fernando Bouza, a quem muito agradecemos.
- 69 Joaquim Oliveira Caetano, «O retrato e a paisagem», in *O Tempo de Vasco da Gama*, Diogo Ramada Curto (coord.), CNCDP, Lisboa, 1998, pp. 99-111, ref. pp. 102-3.
- 70 Bernardo Bouza Alvarez, «Retratos, efigies, memoria y ejemplo en tiempos de Felipe II. Para una historia de la idea de centenario», in *Cuadernos Hispanoamericanos*, n.º 580, Outubro de 1988, pp. 21-34.
- 71 Juan Miguel Serrera, «Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte», in *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II*, catálogo, Museo del Prado, Madrid, 1990, pp. 37-62.
- 72 Dagoberto L. Markl e Vitor Serrão, «Os tectos maneiristas da Igreja do Hospital Real de Todos-os-Santos (1580-1613)», in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, n.º 86, 1980, t. I, pp. 161-215.
- 73 *Ibid.*, p. 15.
- 74 BNL, Reservados, *Memorial de Pedro Roiz Soares, 1565-1628*. Cfr. Manuel Lopes de Almeida, *Memorial de Pero Roiz Soares*, Coimbra, 1953, pp. 388-89.

- 75 ANTT, *Santa Maria de Belém*, Maço 2, doc. 59, n.º 22 (publicado na exposição *Jerónimos: quatro séculos de pintura*, Anísio Franco e Sabina Hamm (coords.), Lisboa, 1993, p. 415).
- 76 *Ibid.*, p. 417, doc. 26, e 420, doc. 39.
- 77 Cfr., entre outros estudos: Giuliano Briganti, *La maniera italiana*, Sanzoni Editori, Florença, 1985, pp. 57-60; André Chastel, *La crise de la Renaissance, 1520-1600*, Skira, Genève, 1968; e Antonio Pinelli, *La bella maniera. Artisti del Cinquecento tra regola e licenza*, Einaudi, Turim, 1993, pp. 71-85.
- 78 Adriano de Gusmão, *Diogo Teixeira e seus colaboradores*, Artis, Lisboa, 1955; Jorge Henrique Pais da Silva, «Em torno da arquitectura maneirista no Noroeste de Portugal», in *Estudos sobre o Maneirismo* (1967), Estampa, Lisboa, 1983, pp. 215-24; e Carlos Ruão, *Arquitectura maneirista no Noroeste de Portugal. Italianismo e flamenguismo*, Gráfica de Coimbra, 1996.
- 79 Cfr. Jorge de Moser, «Lourenço de Sauzedo, pintor da rainha D. Catarina», in *Boletim do Museu Nacional de Arte Antiga*, vol. II, n.º 1, 1950, pp. 27-31.
- 80 Annemarie Jordan-Gschwend, *The Development of Catherine of Austria's Collection in the Queen's Household: its character and cost*, Brown University, 1993, Introdução, n. 11.
- 81 Roberto Paolo Ciardi, «Il Rosso e Volterra», catálogo da exposição *Il Rosso e Volterra*, Marsilio, Volterra, 1994, ref. pp. 75-89.
- 82 Exposição *Francesco Salviati (1510-1563) ou la Bella Maniera*, Musée du Louvre, Paris, 1998.
- 83 Nas decorações do Palazzo Ricci-Sacchetti de Roma, por Francesco Salviati (1552-54), trabalharam artistas portugueses (Vitor Serrão, «O pintor António Campelo e o triunfo do Maneirismo no Portugal de 1550-1580», in *Mare Liberum*, n.º 3, 1991, pp. 309-19). Um deles terá sido Campelo.
- 84 Roberto Paolo Ciardi, «Giovan Paolo Rossctti», catálogo da exposição *Il Rosso e Volterra*, Marsilio, Volterra, 1994, pp. 176-77.
- 85 Esta figura encurvada lembra a do carrasco romano na *Degolação de São João Baptista* afrescado por Salviati, em 1548-50, no Palazzo della Cancelleria de Roma (Capela do Pallio); cfr. o catálogo da exposição *Francesco Salviati (1510-1563) ou la Bella Maniera*, Musée du Louvre, Paris, 1998, p. 43.
- 86 Catherine Monbeig Gauguier, «L'incrédulité de saint Thomas», catálogo da exposição *Francesco Salviati (1510-1563) ou la Bella Maniera*, Musée du Louvre, Paris, 1998, pp. 146-57.
- 87 A belíssima escultura do *tondo* relaciona-se com outro com a cabeça de Minerva. Sobre a iconografia da infanta, cfr. Carla Alferes Pinto, *O Mecenas da Infanta D. Maria, 1521-1577*, Universidade Nova de Lisboa, 1997. As efígies conhecidas da infanta (Chantilly, Prado, Luz, MNAA, etc.) creditam a identidade proposta.