

COLEÇÕES
EM FOCO

**PALÁCIOS
NACIONAIS**

SINTRA QUELUZ PENA

#01 / 2017

PALÁCIO NACIONAL D SINTRA

RETRATO DE
JOVEM NOBRE,
CAVALEIRO
DA ORDEM
DE
CALATRAVA



COLEÇÕES
EM FOCO

**PALÁCIOS
NACIONAIS**

SINTRA QUELUZ PENA

#01 / 2017

Fernando Montesinos

RETRATO DE
JOVEM NOBRE,
CAVALEIRO
DA ORDEM
DE
CALATRAVA



Parques de Sintra
Monte da Lua

Direção editorial Inês Ferro, António Nunes Pereira

Título Palácio Nacional de Sintra. Retrato de jovem nobre, cavaleiro da ordem de Calatrava.

Primeira edição digital Sintra, Abril 2017 (atualização: 10 Maio 2017)

Coordenação editorial #01 Fernando Montesinos

Textos e seleção de imagens Fernando Montesinos

Revisão de textos Inês Ferro

Colaboração Cláudio Marques, Cláudia Paiva

Design e composição gráfica FPreto / Graphic design for closed and open media

Créditos

© das imagens, as instituições e os fotógrafos mencionados.

© dos textos, o autor.

© da edição, Parques de Sintra-Monte da Lua, S.A.

O texto da presente publicação digital está disponível em Acesso Aberto ao abrigo de uma licença Creative Commons BY-NC-ND: Atribuição-NãoComercial-SemDerivados 4.0 Internacional.



Link: www.parquesdesintra.pt

Todos os conteúdos textuais podem ser copiados, reproduzidos e partilhados, sem alterações ao conteúdo, desde que seja sem fins lucrativos, seja citada a fonte e sejam atribuídos os devidos créditos ao autor e à entidade editora.

É vedada a transformação do texto para criar um trabalho derivado (adaptação, tradução ou incorporação do todo ou das suas partes em novas publicações, impressas ou digitais) sem que, a prévia e necessária autorização, seja solicitada ao autor e à entidade editora.

É proibida a utilização e reprodução das imagens inseridas nesta publicação sem prévia e expressa autorização por parte das instituições referenciadas nos créditos fotográficos, proprietárias das imagens digitais e titulares dos direitos de autor e direitos conexos das obras.

Com a colaboração do Museo Nacional del Prado
Norton Simon Museum

ISBN 978-989-98669-8-0 (volume 1)
978-989-99815-1-5 (coleção)

Edição © Parques de Sintra-Monte da Lua, S.A., 2017

Agradecimentos

Esta monografia é o resultado de um projeto de investigação iniciado em 2013, cujo desenvolvimento não seria de todo possível sem o generoso apoio de colegas e amigos, merecendo especial agradecimento a equipa do Norton Simon Museum (Thomas Norris, Curatorial Associate, Regina Noto, Academic Intern, Jacqueline M. Chambers, Manager of Rights, Imaging & Curatorial Affairs); Francisco Fernández Izquierdo, Chefe do Departamento de História Moderna e Contemporânea do Instituto de História do Consejo Superior de Investigaciones Científicas-CSIC, investigador e estudioso da Ordem de Calatrava; Cristina Pinto Basto, Coordenadora da Biblioteca da Ajuda; Gérald Monpas (département des recherches historiques) e Vincent Tuchais (département des services aux usagers), dos Archives de Paris; e Laurence Mille, responsável pela Drouot Documentation.

Também desejamos deixar patente o nosso agradecimento a todas as pessoas e instituições que colaboraram neste projeto com generosidade e altruísmo, partilhando informações, trocando ideias, facilitando o acesso a documentação indispensável para a investigação ou na cedência gratuita de imagens de obras, incluídas na presente publicação, contribuindo de forma decisiva para a valorização do trabalho. Na área dos arquivos históricos e bibliotecas impõe-se destacar a assistência e o profissionalismo de todos os técnicos que facilitaram o labor de investigação.

Béatrice Houot

Archives départementales des Vosges

Miguel F. Gómez Vozmediano

Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza

Manuel Cañas Moya, Jose Ramón Barroso

Archivo Histórico Provincial de Cádiz

Pablo Andrés Escapa

Biblioteca, Palacio Real de Madrid

Isabel Moreno, José Manuel Sánchez de León

Boletín, Real Academia Española

J. Pujolas

Centre de documentation France-Europe-Monde

Ana Arteaga del Alcazar

Condesa de Santiago

Miguel Ángel Marcos Villán

Museo Nacional de Escultura

P. Andrés Valencia Henao Sch. P.

Ordine dei Padri Scolopi, Roma

Jaime Olmedo Ramos

Real Academia de la Historia

Sarah Sherman

Research Library, Getty Research Institute

David García Cueto

Universidad de Granada

Wifredo Rincón García

Archivo Español de Arte

José Miguel Muñoz

João Sabino

Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças

Margarida Lages, Anabela Isidro

Arquivo e Biblioteca, Instituto Diplomático,

Ministério dos Negócios Estrangeiros

Odete Martins, Paulo Tremeceiro, Célia Adriano

Arquivo Nacional Torre do Tombo

Fátima Gomes

Biblioteca da Ajuda

Ana Barata

Biblioteca de Arte, Fundação Calouste Gulbenkian

Ana Pereira

Biblioteca Municipal de Sintra

Luís Montalvão

Biblioteca, Museu Nacional de Arte Antiga

João Carlos Oliveira

Hemeroteca Municipal de Lisboa

João Pedro Vieira

Museu do Dinheiro, Banco de Portugal

Virgínia Gomes

Museu Nacional Machado de Castro

João Vaz, Cristina Neiva Correia, Maria do Rosário Jardim,

Maria José Gaivão de Tavares

Palácio Nacional da Ajuda

Hugo Xavier

Palácio Nacional da Pena

Joana Amaral

PSML

IMAGENS CEDIDAS POR CORTESIA DAS SEGUINTE ENTIDADES:

Museo Nacional del Prado, Madrid

Patrimonio Nacional, España

The Norton Simon Museum, Pasadena

Biblioteca Geral, Universidade de Coimbra

Biblioteca Pública del Estado en Guadalajara

Drouot Documentation, Paris

Fundación Casa Ducal de Medinaceli

Fundación Yannick y Ben Jakober, Mallorca

Hemeroteca Municipal de Lisboa

Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid

Museo de Historia de Madrid

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Museo Nacional de Escultura, Valladolid

National Portrait Gallery, London

Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa

Real Biblioteca, Palacio Real de Madrid

The Bayerische Staatsbibliothek

The Hispanic Society of America, New York

The State Hermitage Museum

Índice

7	APRESENTAÇÕES
7	Manuel Baptista
9	Sofia Cruz
11	INTRODUÇÃO
11	Inês Ferro
14	ESTADO DA QUESTÃO
	FONTES E CONSIDERAÇÕES SOBRE O RETRATO
42	IDENTIFICAÇÃO DO JOVEM CAVALEIRO
	DE REI D. SEBASTIÃO A CONDE DE SALDAÑA
50	Biografia
53	Genealogia
62	PROPOSTA DE DATAÇÃO
74	UM RETRATO EM TONS PRINCIPESCOS
106	ANÁLISE DESCRITIVA
111	De Aço e Ouro
114	POR ORDEM EXPRESSA DA RAINHA
140	UM RETRATO DE D. SEBASTIÃO QUE NUNCA O FOI
	E UM VÍNCULO A PANTOJA QUE SEMPRE EXISTIU
160	SÍNTESE FINAL
	O RETRATO NAS FONTES ESCRITAS 1867-2016
170	FONTES E BIBLIOGRAFIA

APRESENTAÇÕES

A Parques de Sintra - Monte da Lua, S.A. (PSML), gere os mais importantes valores naturais e culturais situados na zona da Paisagem Cultural de Sintra e em Queluz, onde se incluem, entre outros monumentos, os Palácios Nacionais de Sintra, de Queluz e da Pena. Como tal, integra na sua missão a conservação, o inventário, a investigação e a divulgação dos bens culturais à sua guarda, quatro pilares da atividade museológica destes Palácios, que garantem a salvaguarda e valorização do património cultural integrado e móvel. Desde a transferência deste património para a gestão da PSML, esta tem investido especialmente na sua recuperação, requalificação e revitalização e na melhoria das condições de acessibilidade, quer no acesso físico ao circuito de visita quer no acesso à informação da coleção visitável.

A disponibilização da informação sobre as coleções em exposição nos Palácios constitui assim uma das prioridades da divulgação e de apoio à visita. Ciente de que a internet e as novas tecnologias mudaram radicalmente a forma como as pessoas procuram e se relacionam com o património cultural, a PSML tem manifestado um especial interesse nos suportes digitais. Especial destaque para o MatrizNet, catálogo coletivo online dos museus e palácios nacionais portugueses, que permite atualmente o acesso a cerca de 4634 fichas de inventário dos bens culturais móveis das coleções dos Palácios de Sintra, Queluz e Pena; a participação em projetos internacionais como a Europeana, o Museum With No Frontiers e o Google Art Project; e o guia multimédia Talking Heritage, aplicação gratuita para dispositivos mobile que possibilita a livre gestão e utilização dos conteúdos multimédia disponibilizados, com integração de recursos inclusivos como a língua gestual, a vocalização de textos, o controlo de ações por movimento e a geolocalização, a par com as panorâmicas em 360° com pontos de interesse ativos, as imagens em alta definição e os textos concebidos por especialistas.

A estes recursos digitais, que contribuem para uma melhor leitura e interpretação das coleções, junta-se agora um projeto editorial destinado a transmitir os resultados de recentes investigações sobre o acervo dos Palácios de Sintra, Queluz e Pena – ou sobre outros acervos intimamente ligados à família real e às suas vivências nestes espaços – de forma rigorosa, didática e acessível, aliando à componente marcadamente científica da informação uma imagem gráfica apelativa e de grande qualidade. Trata-se de monografias publicadas e distribuídas em contexto digital, de acesso livre e gratuito, em português, inglês e espanhol. Um projeto inédito na esfera dos Palácios Nacionais.

Manuel Baptista

Presidente do Conselho de Administração
Parques de Sintra – Monte da Lua, S.A.

O Palácio Nacional de Sintra, residência régia durante quase oito séculos, conserva e exhibe um notável acervo de pintura, mobiliário, cerâmica, escultura, têxteis e metais, do século XV ao século XIX, na sua maioria proveniente das coleções da Casa Real, para além de possuir um interessante conjunto de fotografias históricas. O estudo e a investigação das coleções do Palácio e a sua disponibilização a um público alargado e especialista, através de suportes interpretativos e de informação diversificados, permanecem centrais no trabalho museológico realizado nos últimos anos. Deste trabalho derivaram algumas iniciativas que propiciaram o melhor acesso aos espaços, personagens, vivências e objetos de relevo, entre as quais se destacam, mais recentemente, a publicação de um novo roteiro do Palácio, a disponibilização de um audioguia em português, inglês, espanhol e francês, a atualização da informação presente nos suportes tradicionais de informação, a produção de conteúdos para o futuro guia multimédia do Palácio e a reformulação museológica das suas salas, incorporando novos conteúdos que apuram os dados sobre a tipologia, datação e proveniência das peças expostas.

Esta frente de trabalho amplia-se agora com a criação de uma linha editorial digital, open access, que tem por base as coleções dos Palácios Nacionais de Sintra, Queluz e Pena, centrada na edição de números temáticos, cada um da responsabilidade de um ou vários investigadores. A PSML tem assim o prazer de apresentar o primeiro número da iniciativa editorial “Coleções Em Foco”, que pretende constituir um veículo privilegiado de divulgação científica de peças e núcleos específicos do acervo dos Palácios Nacionais sob a sua gestão, em sintonia com os princípios orientadores de séries como “Collection Solo” (Musée du Louvre), “Dossiers” (Rijksmuseum) ou “Point of View” (KHM-Museumsverband).

O estudo apresentado neste primeiro número, da responsabilidade de Fernando Montesinos, conservador do Palácio Nacional de Sintra, foca-se numa pintura emblemática proveniente das coleções da Casa Real. Um magnífico retrato de corte, adquirido no tempo da rainha D. Maria Pia, sobre o qual muito havia ainda a dizer, em matéria de autoria, datação, contexto de produção, circulação externa, processo de aquisição e incorporação nas coleções reais como “Retrato de D. Sebastião”.

O projeto “Coleções Em Foco” está aberto à colaboração de investigadores externos, de reconhecido mérito ou emergentes, convidados para o efeito, provenientes do universo académico, museológico ou patrimonial. O conteúdo desta série de monografias é dirigido tanto ao investigador e estudioso como ao estudante interessado na história das coleções dos Palácios Nacionais de Sintra, Queluz e Pena desejando-se que possa servir de estímulo e base de trabalho para futuras investigações.

Sofia Cruz

Administradora

Parques de Sintra - Monte da Lua, S.A.

INTRODUÇÃO

Nunca é de mais salientar como a investigação continuada no âmbito da História e História de Arte constitui um vector essencial e estruturante da atividade de um monumento de referência como é o Palácio Nacional de Sintra. É essa investigação que dá suporte a funções tão diversas como o restauro e reabilitação de espaços, o arranjo museográfico das salas, a inventariação e estudo das coleções ou a sua divulgação e interpretação junto dos nossos visitantes e investigadores, sejam eles presenciais ou virtuais. Este novo projeto editorial reveste-se assim do maior interesse e oportunidade. O seu formato e a escolha das três línguas – português, inglês e espanhol – teve em conta tanto o universo alargado a que se destina como a internacionalização das coleções.

Fernando Montesinos, o promotor desta iniciativa, é o responsável pelo primeiro número desta série de monografias. A peça objeto de estudo é um retrato de corte da escola espanhola, de inícios de Seiscentos. Encontra-se desde 2006 atribuído a Juan Pantoja de la Cruz e está vinculado ao Palácio Nacional de Sintra desde os anos finais da monarquia, durante o período de D. Maria Pia, a última rainha de Portugal a habitar o Real Paço, de onde partiu para o exílio na sequência da revolução republicana.

A publicação agora lançada organiza-se em oito capítulos, ao longo dos quais o autor colige e confronta informação dispersa, apresenta dados inéditos e propõe novas interpretações e hipóteses, oferecendo argumentos consistentes que abrem novas vias de investigação. Destaca-se o exaustivo levantamento documental e bibliográfico sobre o retrato; a fundamentação destinada a confirmar a autoria do mesmo; a identificação do personagem representado a partir da relação e confronto com outro retrato idêntico de Pantoja já identificado; a genealogia que revela os seus laços familiares com a nobreza e realeza portuguesa e espanhola; a proposta de cronologia e local de produção da obra, integrando-a no contexto histórico-artístico de origem; a análise iconográfica da imagem à luz dos acontecimentos que rodeiam

a encomenda e dos códigos da retratística áulica do reinado de Felipe III de Espanha (II de Portugal); e a reconstituição da trajetória externa do retrato entre 1867 e 1885, até hoje ignorada, identificando indubitavelmente a pintura adquirida em Paris por ordem expressa de D. Maria Pia, anteriormente integrada numa das pinacotecas particulares mais importantes da segunda metade do século XIX europeu.

A leitura é acompanhada de uma ampla e cuidada seleção de imagens comparativas de outras coleções, públicas e privadas, o que permite um conhecimento mais abrangente sobre esta peça incontornável da coleção de pintura do Palácio Nacional de Sintra. Neste sentido, deixamos aqui um especial agradecimento a todas as instituições que colaboraram na presente edição cedendo, a título gracioso, imagens de retratos e documentos dos quais são proprietários ou depositários, facilitando ao leitor a visualização imediata da quase totalidade das obras mencionadas nestas páginas e desta forma enriquecendo a presente edição, que se pretende seja a primeira de muitas.

Inês Ferro
Diretora
Palácios Nacionais de Sintra e Queluz



COLEÇÕES
EM FOCO

**PALÁCIOS
NACIONAIS**

SINTRA QUELUZ PENA

#01 / 2017

ESTADO DA QUESTÃO

FONTES E CONSIDERAÇÕES SOBRE O RETRATO



Palácio Nacional de Sintra alberga no seu interior um notável acervo de obras de arte, na sua maioria provenientes das coleções da Casa Real. Do núcleo de pintura destaca-se um retrato de corte, que esteve exposto na Sala dos Cisnes durante o último período da monarquia em Portugal. Algumas fotografias, aguarelas [fig. 1, 2] e postais antigos permitem-nos visualizar o ambiente decorativo da sala no final do século XIX e início do seguinte, espaço utilizado como sala de estar e de receção da família real durante as estadias da rainha D. Maria Pia (1847-1911), consorte do rei D. Luís I (1838-1889). Até hoje, a única e mais antiga referência escrita relativa a esta obra, anterior à queda da monarquia e à nacionalização dos bens da Coroa, encontra-se no testemunho de António Maria José de Melo Silva César e Meneses (1854-1923), conde de Sabugosa [fig. 3], autor da monografia *O Paço de Cintra* (1903), primeira grande descrição histórica e arqueológica dos espaços exteriores e interiores do real palácio sintrense. O conde, mordomo-mor da Casa Real e par do Reino, referindo-se à Sala dos Cisnes diz o seguinte: “Nas paredes ha varios quadros com retratos de personagens historicos, entre os quaes um pintado por Antonio Moro, que se diz representar El-Rei D. Sebastião, quadro que foi adquirido por Sua Magestade a Rainha D. Maria Pia. Alguns duvidam que represente este Rei, por ter ao pescoço a cruz de Calatrava.”¹ [fig. 4, 5] Deste modo, nas palavras de uma das pessoas mais próximas do círculo íntimo e cortesão da família real, o retrato teria sido executado pelo pintor flamengo António Moro (1516/20-c.1575), e representava possivelmente o rei D. Sebastião² (1554-1578), tendo sido adquirido por ordem da rainha D. Maria Pia. De facto, as fotografias e os postais ilustrados antigos confirmam a presença

[fig. 1]

Sala dos Cisnes

Enrique Casanova
Portugal, 1889-1895
Aguarela sobre papel
Palácio Nacional da Ajuda
Inv. 54186

© DGPC/ADF | Foto: José Paulo Ruas
Cortesia da Direção-Geral do Património Cultural

Ao fundo, a entrada de aparato que ainda hoje dá acesso a este espaço está oculta por uma grande tapeçaria. Em segundo plano, à esquerda, vê-se o móvel de assento que nos postais ilustrados da viragem do século XIX para o XX está encimado pelo retrato objeto deste estudo, embora nesta aguarela lá figure uma tapeçaria.



[fig. 2]

Sala dos Cisnes

Enrique Casanova
Portugal, 1889-1895
Aguarela sobre papel
Palácio Nacional da Ajuda
Inv. 55450/15

© DGPC/ADF | Foto: Henrique Ruas

Vista de um canto da Sala dos Cisnes, com a lareira e a porta de passagem para o Pátio Central e para a Sala das Pegas, à direita.



[fig. 3]

O Conde de Sabugosa

Fotografia publicada na *Ilustração Portuguesa*
Edição de 23 de janeiro de 1905

© Hemeroteca Municipal de Lisboa | Cortesia da Hemeroteca



[fig. 4]

Sala dos Cisnes. Arranjo de 1903.

Fotografia publicada no livro *O Paço de Cintra*
Biblioteca do Palácio Nacional de Sintra

© PSML | Foto: Cláudio Marques

Vista da Sala dos Cisnes e, ao fundo, a porta que abre para a Sala da Audiência, ladeada por duas pinturas da antiga Galeria do Rei D. Luís: o retrato de Paola Visconti, à esquerda, e o Filósofo, à direita.



[fig. 5]

Sala dos Cisnes do Real Paço de Sintra

D. Carlos de Bragança, Rei de Portugal
Portugal, c.1895-1908
Prova fotográfica positiva em suporte de papel com montagem sobre cartão
Palácio Nacional da Ajuda
Inv. 62593

© DGPC/ADF | Foto: Cláudio Marques
Cortesia da Direção-Geral do Património Cultural

À esquerda, vista parcial do retrato sobre o móvel de assento. Esta fotografia, assinada por D. Carlos, tem uma dedicatória manuscrita: "A Sua Magestade A Rainha / offerece / respeitosamente / Carlos".

neste espaço de três quadros: o suposto retrato do rei português, sobre um móvel de assento com dossel, e outros dois procedentes da Galeria de Pintura do rei D. Luís³, em Lisboa: o Filósofo (ou geómetra) hoje atribuído a José de Ribera ou à sua oficina, e o retrato de Paola Visconti, da autoria de Paris Bordone⁴ [fig. 6, 7]. Porém, os documentos visuais de finais do século XIX, conservados em diferentes coleções portuguesas, e as palavras do conde de Sabugosa não permitem aferir o momento exato em que o quadro passa a integrar as coleções reais e, em concreto, quando começa a fazer parte da história do Real Paço de Sintra. Neste sentido, a pesquisa e confronto de inventários e ofícios anteriores à implantação da República foi o ponto de partida necessário para localizar e cruzar referências diretas (e indiretas) e cotejá-las com fotografias de época, possibilitando o lançamento de algumas ilações e hipóteses.

A ausência de notícias que situem o retrato na Galeria de Pintura do rei D. Luís⁵ está em sintonia, em princípio, com a informação do conde de Sabugosa acerca da pessoa responsável pela sua aquisição: D. Maria Pia. De facto, a pintura também não é mencionada nos inventários feitos aquando da morte do rei D. Luís em 1889, onde aparecem descritos todos os quadros propriedade do monarca espalhados pelas distintas residências régias e, em particular, nas salas e aposentos do Palácio Real da Ajuda⁶. O confronto dos inventários relativos às pinturas existentes na Ajuda e em Sintra a 31 de outubro de 1889⁷, realizados quase em paralelo, torna possível a confirmação de três dados de interesse: no Paço de Sintra encontravam-se neste período 17 quadros propriedade de D. Luís, o retrato de D. Sebastião não era um deles e várias obras da coleção de quadros antigos do rei ficaram para usufruto de D. Maria Pia, entre as quais “um geometro” da escola espanhola (nº 11; 300.000 réis) e o “retrato da filha de Paulo Visconti” de Paris Bordone (nº 57; 180.000 réis). Três pinturas que coexistiram durante décadas na Sala dos Cisnes do Paço de Sintra, a partir de finais do século XIX.

Após o falecimento de D. Luís I, em outubro de 1889, a residência oficial de D. Maria Pia em Lisboa continua a ser o Palácio da Ajuda. Em maio de 1892, o seu filho D. Carlos (1863-1908), novo rei de Portugal, cede oficialmente à Rainha viúva o Palácio da Vila de Sintra como residência de recreio, habitada sobretudo durante o período estival. A rainha encarregou-se pessoalmente da decoração destes dois



[fig. 6]

Cintra - Salão de recepção no Palácio Real

Postal ilustrado

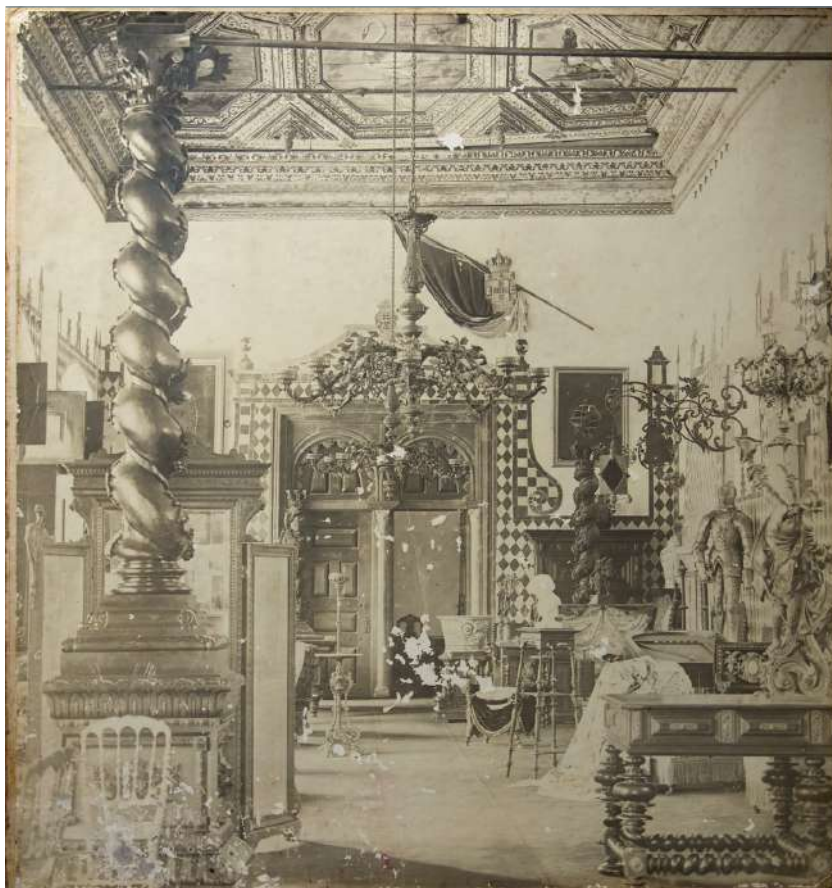
Série "Collection portugaise". Número 894. Sem data.

Edição de F.A.Martins (Faustino António Martins)

Portugal, c.1900-1904

Coleção particular | Foto: Cláudio Marques

No início do século XX, durante os períodos de ausência da família real, era possível adquirir bilhetes de entrada para conhecer o Real Paço de Sintra, bem como comprar postais com fotografias dos seus espaços mais emblemáticos, o que demonstra o interesse pela residência régia, de visita obrigatória em Sintra, já recomendada nos principais roteiros turísticos para visitantes estrangeiros na segunda metade do século XIX.



[fig. 7]

Vista da Sala dos Cisnes

Autor desconhecido (D. Carlos de Bragança?)

Portugal, século XIX (final) - XX (início)

Prova fotográfica positiva em suporte de papel

Palácio Nacional de Sintra

Inv. PNS5962

© PSML | Foto: Cláudio Marques

Palácios, antes e depois da morte de D. Luís. Nesses anos finais da monarquia algumas pinturas das coleções reais circularam frequentemente entre as duas residências régias, praticamente sem haver registos das transferências e, quando existem, estes não fornecem dados que permitam identificar as peças transferidas. Por exemplo, num ofício de 31 de março de 1890⁸, enviado pela “Administração da Fazenda da Caza Real” ao almoxarife Maximiano Joaquim de Freitas, apenas se comunica a ordem de restituir aos Reais Palácios da Ajuda e das Necessidades os quadros existentes no Paço de Sintra, pertencentes a cada um dos referidos palácios, com exceção daqueles que são propriedade de “Sua Magestade A Rainha A Senhora Dona Maria Pia”. Relativamente às pinturas da rainha que permaneceram em Sintra, num ofício de 10 de maio de 1890⁹, enviado por Maximiano Joaquim de Freitas ao administrador da Fazenda da Casa Real, António José Duarte Nazareth, informa-se do envio ao Palácio da Ajuda de 16 quadros pertencentes a D. Maria Pia, sem identificá-los.

Entre novembro de 1889 e março de 1891, o olhar fotográfico de Hubert Vaffier¹⁰ capta numerosas vistas de arquitetura e paisagem tomadas em Espanha e Portugal. Desta série de fotografias de viagem, conservadas na Biblioteca Nacional de França, interessa particularmente uma, datada de 6 de março de 1891. Nela observamos o interior da Sala dos Cisnes, mobilado, mas sem quadros e tapeçarias nas paredes [fig. 8]. Por outro lado, um interessante documento manuscrito dos arquivos do Palácio Nacional da Ajuda regista a relação de bens, propriedade de D. Maria Pia, existentes no Real Paço de Sintra em 1894, onde se inclui uma muito sucinta descrição do retrato objeto de estudo, ficando assim registado num inventário da Casa Real e vinculado ao palácio sintrense: “Salla dos Cisnes [...] Um quadro grande a óleo com o retrato de D. Sebastião”. Na relação de objetos da “Salla dos Cysnes”, contudo, não figuram o retrato de Paola Visconti da autoria de Paris Bordone e o Filósofo *riberesco*, pintura atribuída na altura à escola espanhola¹¹. Nas relações correspondentes a outras salas do Palácio não aparecem mencionadas quaisquer obras que nos remeta para os quadros em questão.¹²

A 13 de julho de 1896, por iniciativa da Rainha-Mãe D. Maria Pia, são trasladados 33 quadros do Palácio Real da Ajuda para o Palácio Real de Sintra¹³, incluindo seguramente várias peças da antiga Galeria de Pintura do rei D. Luís. Esta notícia



[fig. 8]

Cintra. Le grand salon du palais

Hubert Vaffier

Portugal, 1891

Prova fotográfica positiva em suporte de papel com montagem sobre cartão

Bibliothèque Nationale de France

Cota SG WC-296

© Société de Géographie

não demonstra que o retrato de D. Sebastião integrasse este conjunto de pinturas, mas também não demonstra o contrário, deixando em aberto esta possibilidade.

Uma relação de quadros de 7 de julho de 1898, propriedade do rei D. Luís, documenta a presença no Paço de Sintra de quatro obras da antiga Galeria de Pintura e de um quinto quadro, também do rei, provenientes do Palácio da Ajuda: “11 Um geometro 300.000 / 57 Retrato da Filha de Paulo Visconde 180.000 / 75 Vista d’um canal e um Castelo 72.000 / 137 Combate d’Arabes 200.000 / V.V. [referência atribuída ao retrato] D. Catharina Bragança [de Godfrey Kneller?] 90.000 / 842.000 [réis]”¹⁴. Todas as peças presentes no manuscrito com números associados seguem a numeração e avaliações estabelecidas no inventário de

pinturas de 1889. Trata-se, provavelmente, de um dos inventários parciais relacionados com as partilhas dos bens de D. Luís¹⁵ entre os herdeiros do monarca, processo que se prolonga até 1899.¹⁶

Nos arquivos do Palácio Nacional da Ajuda encontra-se outra relação manuscrita de 65 pinturas do palácio lisboeta, a lápis, numerada de 1 a 65, sem indicação de data ou autoria, que refere o retrato do filho póstumo do príncipe D. João: “38 – Retrato de D. Sebastião – E. Hespanhola (Rainha)”¹⁷. Uma concisa referência que associa o quadro à rainha D. Maria Pia e ao Palácio da Ajuda, apresentando ainda um dado sobre a autoria da obra de interessante valor. Trata-se da referência mais antiga (1889-1896?), até hoje, que relaciona o retrato a um autor desconhecido da escola espanhola e não a António Moro ou à escola flamenga. Informação de grande relevância pois o documento pode ser uma das várias listas ou rascunhos de inventário, neste caso de pinturas, efetuados após a morte de D. Luís, aquando das partilhas dos seus bens, notando-se um certo cuidado em assinalar os quadros que não pertencem ou pertenceram ao rei.

Também existe um inventário geral de bens do Paço de Sintra que integra os valores das obras de arte (pinturas a óleo, aguarelas e gravuras), peças de mobiliário e outros objetos decorativos (pratas)¹⁸. Documento sem data nem indicação de autoria, de organização confusa e escrito a lápis, a partir do qual podemos ter uma ideia do recheio do palácio nos últimos anos do período de D. Maria Pia. Na Sala dos Cisnes, por exemplo, já está registada a maioria dos objetos que compõe a decoração retratada nas fotografias de final do século XIX e início do século XX, proporcionando também o valor atribuído à pintura: “Sala dos Cysnes [...] 1 Quadro a oleo retrato D. Sebastião – 135.000 [cento e trinta e cinco mil réis]”.¹⁹

Neste sentido, as fontes escritas citadas e a análise das fotografias conservadas no Palácio Nacional da Ajuda permitem localizar a pintura na Sala dos Cisnes a partir de finais do século XIX, no ocaso da monarquia. A aceitação desta hipótese supõe reconhecer a eventual circulação do retrato entre as residências oficiais de D. Maria Pia em Lisboa e Sintra, bem como a anterior localização do quadro no Palácio da Ajuda, numa sala, arrecadação ou depósito desconhecidos²⁰, até à sua

transferência definitiva para o Palácio de Sintra (1894 ou 1896), onde permanece após a implantação da República em 1910.

Em 1908, José de Figueiredo²¹, uma das figuras mais importantes do panorama museológico e da história da arte em Portugal nas décadas iniciais do século XX, publica *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal* (texto de 1905), onde defende a existência de uma escola portuguesa de pintura e afirma o ascendente lusitano de pintores como Sánchez Coello e Velázquez. A propósito do primeiro, chama a atenção para a necessidade de se realizar o inventário das obras existentes em Portugal, avançando com a identificação de várias pinturas, entre as quais o retrato de D. Sebastião do Palácio de Sintra, que atribui a Sánchez Coello ou à sua escola.²²

O Decreto-Lei de 16 de junho de 1910, publicado no *Diário do Governo* de 23 de junho do mesmo ano, classifica o Palácio Real de Sintra como “Monumento Nacional”, categoria destinada unicamente aos imóveis de excepcional valor histórico-artístico. Meses mais tarde, na sequência da instauração da República a 5 de outubro de 1910, a antiga residência régia é integrada no património do Estado. No dia 13 de outubro é criada a Comissão de Arrolamento dos Paços Reais, que tinha como principal função efetuar um inventário dos bens móveis e imóveis dos palácios reais, agora propriedade da Nação.²³

No caso do Palácio Nacional de Sintra, esse processo é desenvolvido de 10 de dezembro de 1910 a 7 de janeiro de 1911²⁴, mas a tarefa específica de arrolamento judicial dos bens móveis existentes no Paço é implementada de 12 a 30 de dezembro de 1910²⁵, por Jorge da Cruz Reis (almoxarife) – responsável pela guarda e conservação do palácio e do seu recheio – e João Eduardo Guerreiro (escrivão), na presença do juiz Sebastião Maria de Sampaio. Os dados presentes no inventário de 1910, no alvor da Primeira República, permitem assim conhecer os objetos existentes em cada uma das salas do palácio sintrense, com os ambientes decorativos que continuavam a ser os deixados pela Rainha-Mãe, D. Maria Pia, no momento da sua partida para o exílio a 5 de outubro de 1910. Na “Salla dos Cysnes”, pela primeira e única vez, o quadro é referido como “quadro a oleo representando

Filipe Terceiro d’Hespanha”²⁶. Este inventário judicial é objeto de uma atualização em 1917²⁷, de novo sob a responsabilidade de Jorge da Cruz Reis, administrador do Palácio.

Nos anos seguintes à proclamação da República, a difícil concretização de um registo detalhado dos bens de interesse cultural do Palácio continua a ser uma realidade, devido, entre outras razões, à frequente circulação de objetos entre os diversos edifícios do Estado – prática habitual durante as primeiras décadas da República e nem sempre com documentação dessas transferências – e à definição de uma hierarquia de prioridades que privilegiou a recuperação de vastas áreas exteriores e interiores. Esta situação manteve-se vigente até à elaboração do primeiro registo integral dos bens patrimoniais do Palácio Nacional de Sintra, no âmbito do Cadastro dos Bens do Domínio Público, levado a cabo entre 1938 e 1941 por Jorge da Cruz Reis, 2º conservador do Palácio²⁸. Uma espécie de inventário geral onde a pintura, em agosto de 1938 (cerca de trinta e cinco anos depois da escassa informação dada pelo conde de Sabugosa), vem referida com as seguintes notas manuscritas: “Número de ordem” – “216”; “Descrição” – “Um quadro a óleo, retrato d’El-Rei Dom Sebastião”; “Valor” – “2000\$00” [dois mil escudos].²⁹

Em janeiro de 1946, Casimiro Gomes da Silva, conservador do Palácio desde 1944, auxiliado por Augusto de Jesus e Artur da Silva, inicia a atualização do inventário geral dos bens móveis do Palácio, trabalho concluído em maio do ano seguinte. Nesse inventário volta a constar o retrato na Sala dos Cisnes (ainda como sendo do rei D. Sebastião), com os seguintes dados: “XXX-Sala dos cisnes [...] 617 [número de ordem]-0216 [número de ordem do cadastro de 1938, atribuído à peça como número de inventário] – Dito [Retrato a óleo], D. Sebastião, corpo inteiro, armadura de gala (1,88x1,12), de António Moro, em bom estado, 15.000\$00 [quinze mil escudos], do fundo antigo.”³⁰ Saliento a expressão “fundo antigo”, sinónimo de um bem procedente das coleções da Casa Real, que já se encontrava no Palácio aquando da chegada do regime republicano e, portanto, parte do primitivo acervo do Palácio Nacional de Sintra.

Estes mesmos dados de inventário são os que Casimiro Gomes da Silva inclui na lista de bens móveis que, em caso de conflito armado, se consideram prioritários para saírem do Palácio e serem protegidos. Esta relação, enviada a 1 de janeiro de 1954 à Direcção-Geral da Fazenda Pública, está estruturada em três níveis conforme o valor histórico-artístico dos bens, estando o primeiro nível reservado às “peças de sumo valor”³¹, no qual se integra o retrato: “155 [número de ordem nesta relação]-685 [número de ordem de verbete]-216 [número de inventário]-Dito D. Sebastião, armadura de gala, de Ant. Moro, 15.000\$00 [quinze mil escudos].”³²

A transformação do Palácio em edifício musealizado, de uso e fruição pública, foi um processo paulatino no qual foram fundamentais as intervenções de conservação, recuperação e valorização do monumento e do seu circuito de visita. Nas décadas de 1930 e 1940 este processo foi dirigido, com renovado ímpeto, pelo arquiteto Raul Lino³³, principal responsável pelo enriquecimento e decoração dos ambientes interiores. Anteriormente já era permitida a visita parcial ao Palácio, tal como relatam os guias culturais e turísticos das duas primeiras décadas do século XX³⁴. Interessa, neste sentido, o primeiro volume do pioneiro *Guia de Portugal*³⁵, editado em 1924, período em que o turismo dava os seus primeiros passos em Portugal como atividade cultural organizada de interesse económico. No excerto dedicado ao Palácio Real de Sintra, Reynaldo dos Santos³⁶ menciona os antigos aposentos do rei D. Luís I, anexos à Sala dos Archeiros e entretanto reconvertidos. Aqui encontrava-se uma sala na qual se podia admirar “um pequeno museu com alguns quadros e tapeçarias”, salientando-se várias peças, entre elas o retrato de “um nobre do tempo de D. Sebastião, que não é, porém, o rei.”³⁷ Esta sala de pinturas, hoje desaparecida, ocuparia o espaço de uma ou duas das três dependências usadas por D. Luís (sala de despacho, gabinete de trabalho e quarto de dormir), que dividiam o espaço da atual Sala Manuelina. Provavelmente ocuparia o espaço de duas dependências, dado que depois da mudança de regime político, o primeiro superintendente na administração dos palácios nacionais, Joaquim Martins Teixeira de Carvalho³⁸, manda retirar o tabique que separava duas divisões, unificando-as. Foi nesse espaço que o “que se supõe ser o retrato de D. Sebastião” partilhou parede com outras pinturas, pelo menos até 1930³⁹, antes de Raul Lino repor na década de 1930 a dimensão original quinhentista da Sala Grande de



[fig. 9]

Cintra - Sala d'entrada do Palácio Real

Postal ilustrado. Sem número. Sem data.

Editor Alberto Malva

Portugal, década de 1920?

Palácio Nacional de Sintra

Inv. PNS6206

© PSML | Foto: Cláudio Marques

Ao fundo, vista do espaço imediatamente contíguo à sala de entrada, outrora integrado nos antigos aposentos do rei D. Luís I, compostos essencialmente por três divisões (sala de despacho, gabinete de trabalho, quarto de dormir) e um corredor adjacente por onde se podia ter acesso direto aos aposentos do rei e da rainha D. Maria Pia. Na década de 1920, o espaço visível atrás da porta manuelina era conhecido por Sala do Gobelin, pela notável tapeçaria de produção francesa que ornava o espaço. A tapeçaria patente no bilhete-postal, representando uma cena galante, não é a que deu o nome à sala, visível na aguarela que Alberto de Sousa fez em 1923. A esta sala seguia-se uma outra onde estavam expostos vinte e dois quadros, entre os quais o retrato objeto deste estudo.

D. Manuel (Sala Manuelina). A reunião e colocação da coleção de quadros da extinta Casa Real num espaço próprio [fig. 9, 10, 11, 12], como pequena galeria de pintura de acesso público, tem sentido se pensarmos em todas as intervenções e obras levadas a cabo em diferentes momentos nas diversas áreas do Palácio.⁴⁰

Em 1932 é publicada uma pequena monografia de divulgação turística sobre Sintra e a sua paisagem patrimonial, ilustrada com quarenta e oito fotografias, dezoito das quais do antigo palácio real, da autoria de Marques Abreu⁴¹. Na ilustração da Sala dos Cisnes [fig. 13] observa-se a presença do retrato, no mesmo lugar e altura que no período de D. Maria Pia.

Uma vez concluídos os trabalhos na Sala dos Cisnes, em 1939, Raul Lino procede à sua decoração interior⁴², dispondo o retrato sobre a chaminé de mármore branco na parede norte, numa tentativa de aproximar o retrato do espetador [fig. 14]. A sua anterior localização entre dois vãos da mesma parede, por cima de um móvel de assento com dossel, fazia com que o quadro estivesse a uma altura excessiva, o que reduzia a sua boa perceção. Na década de 1980 o retrato regressa a essa colocação, onde permanece até 2002 [fig. 15]. Nesse ano, depois de décadas exposto no maior salão nobre do Palácio (salvo entre a década de 1920 e 1929-30)⁴³, é transferido para a Sala das Galés, onde se encontra desde então, disposto a uma altura que permite a sua contemplação sem esforço.⁴⁴



[fig. 10]

Porta do corpo manuelino

Desenho de Maria José Rosa a partir do original de Manoel Abella y Fernandez, publicado no guia *Cintra. Notícia Histórico-Arqueológica e Artística do Paço da Vila, do Palácio da Pena e do Castelo dos Mouros* (1930), da autoria de Nuno Catharino Cardoso.



[fig. 11]

Sala do Gobelin do Palácio de Sintra

Alberto Augusto de Sousa
Portugal, 1923
Aguarela sobre papel
Museu Nacional de Arte Contemporânea
Inv. 562

© DGPC/ADF | Foto: Luisa Oliveira

Desenhador, aguarelista e ilustrador, Alberto de Sousa documenta em aguarela e ilustração monumentos e arquiteturas de todo o país. Em 1923 pinta um recanto de uma sala do Palácio da Vila de Sintra, vendo-se o arranjo da época. A tapeçaria Gobelin à esquerda, do século XVIII, encontra-se hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa.

Na margem direita da aguarela vislumbra-se a sala que albergaria durante alguns anos a pequena galeria de pintura referenciada nos guias turísticos da época.



[fig. 12]

Cintra - Uma sala do antigo Palácio Real

Postal ilustrado
Edição M.C., número 246. França, 1928.
Coleção particular | Foto: Cláudio Marques

Vista parcial da pequena galeria de pintura que existiu no Palácio.



[fig. 13]

Sala dos Cisnes

Portugal, 1929-1930
Fotografia de Marques Abreu, publicada no volume 15 da coleção "A Arte em Portugal" (1932), dedicado aos monumentos da Vila de Sintra. Biblioteca do Palácio Nacional de Sintra

© PSML | Foto: Cláudio Marques



[fig. 14]

Arranjo da Sala dos Cisnes após a intervenção de Raul Lino, Superintendente Artístico dos Palácios Nacionais

Portugal, 1940-década de 1950
Prova fotográfica positiva em suporte de papel
Palácio Nacional da Ajuda
Inv. 64279

© DGPC/ADF | Foto: Cláudio Marques
Cortesia da Direção-Geral do Património Cultural



[fig. 15]

A Sala dos Cisnes em 1999

Fotografia de Luís Pavão

© DGPC/ADF

As primeiras fichas de inventário, em formato cartão, do Palácio Nacional de Sintra, enquanto palácio musealizado responsável por uma coleção que era necessário identificar, descrever, documentar e organizar peça a peça, correspondem à segunda metade da década de 1940 ou à primeira metade da década de 1950. Em relação à ficha específica do quadro em questão, esta reproduz os dados mencionados no inventário geral de 1946, juntamente com outras informações de interesse: “N.º de ordem 685 [número da ficha de inventário]” – “N.º de Inventário 216” – “Descrição: Retrato a óleo, emoldurado, tela, D. Sebastião, corpo inteiro, armadura de gala, de António Moro” – “Época: século XVI” – “Estilo: espanhol” – “Dimensões: 1,88 x 1,12” [metros] – “Colocação: Sala dos Cisnes” – “Observações e estado de conservação: em bom estado, 15.000\$00 [quinze mil escudos], do fundo antigo”. Apesar da qualidade e interesse histórico-artístico da obra, estes dados permanecem inalterados durante décadas, bem como a dúvida sobre a autoria da obra e a identidade do retratado, assunto resolvido posteriormente através do recurso à atribuição⁴⁵, tanto na paternidade e datação da pintura como na identificação do jovem nobre representado.

A participação em importantes exposições temporárias também não contribuiu para aprofundar o estudo ou conhecimento da tela. A este propósito devo mencionar duas ambiciosas exposições do século XX, nas quais a não inclusão e a inclusão da pintura revelam, respetivamente, a dúvida ou o desacordo com a sua catalogação oficial. Reflexo da dificuldade ou desinteresse em questionar, a partir de critérios objetivos e meios documentais, atribuições baseadas sobretudo no testemunho do conde de Sabugosa e na análise cuja fundamentação desconheço.

Em março de 1942, a Academia Nacional de Belas-Artes de Lisboa apresenta a exposição *Personagens portuguesas do século XVII. Exposição de Arte e Iconografia*⁴⁶, iniciativa conjunta de Reynaldo dos Santos, Luís Keil⁴⁷, Gustavo de Matos Sequeira⁴⁸ e Luís de Ortigão Burnay⁴⁹, na qual são apresentados 82 retratos a óleo e 46 retratos em miniatura, de coleções privadas e públicas. A seleção de obras foi realizada em poucos meses, tal como a investigação paralela. Uma investigação breve e diligente que acabou por omitir da seleção inicial o retrato do rei D. Sebastião do Palácio Nacional de Sintra, facto bastante significativo⁵⁰. Esta mostra deu origem a um catálogo ilustrado com uma interessante introdução, onde

se anuncia a presença de obras e autores inéditos e se informa que a maioria dos personagens expostos tinha sido identificada e algumas autorias tinham sido corrigidas, reflexo do interesse em abrir “novos e largos horizontes aos estudiosos.”⁵¹

Já na década de 1980, também em Lisboa, o governo português inaugura a *XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura*, sob os auspícios do Conselho da Europa, com o tema *Os Descobrimentos Portugueses e a Europa do Renascimento*. A mostra, comissariada por Pedro Manuel Guedes de Passos Canavarro⁵², esteve aberta ao público entre maio e outubro de 1983 e foi organizada em cinco núcleos expositivos, coordenados por especialistas de diversas áreas culturais, com os seus respetivos catálogos. No núcleo exposto no Museu Nacional de Arte Antiga, intitulado *As Descobertas e o Renascimento, formas de coincidência e de cultura*, figurou o retrato do Palácio de Sintra [fig. 16]. A reduzida ficha presente no catálogo limita-se a proporcionar os dados de inventário facilitados pelo Palácio: “ANTÓNIO MORO (?) (1517-1576) / Retrato de um Cavaleiro - D. Sebastião (?) / Portugal, séc. XVI / Óleo sobre tela, 188 x 112 cm”⁵³. O coordenador deste núcleo temático, Jorge Borges de Macedo⁵⁴, também colabora no livro que complementa a exposição, juntamente com Sérgio Guimarães de Andrade⁵⁵, João Manuel Borges de Azevedo, Sylvie Deswarte⁵⁶, Rafael Moreira⁵⁷ e António Miguel Trigueiros⁵⁸. Textos de teor ensaístico e fichas catalográficas atualizadas de todas as obras em exibição conformam um catálogo onde, contudo, não aparece nenhum avanço no estudo da pintura sintrense. Nos campos descritivos continua-se na esfera das atribuições com interrogações e sem base documental, embora surja um dado curioso que não provém do Palácio: a indicação de Portugal como local de produção da tela, quiçá com a intenção velada de fazê-la coincidir cronologicamente com a estadia de Moro e dos seus colaboradores na corte de D. João III e D. Catarina de Habsburgo, entre 1551-52 e 1553⁵⁹, com a missão de retratar a família real (D. Sebastião teria então cerca de dois anos...), ou com a ideia de abrir caminho a outras autorias, talvez do luso-espanhol Alonso Sánchez Coello, discípulo de Moro que retorna a Portugal entre 1580 e 1582, em data certa desconhecida, ou do pintor português Cristóvão de Morais, ativo na corte de Lisboa sensivelmente entre 1551 e 1571⁶⁰. Não obstante, ambas considerações são meras suposições.



[fig. 16]

O retrato da coleção do Palácio Nacional de Sintra exposto no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, no âmbito da XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura. 1983.

Cortesia do Museu Nacional de Arte Antiga

A propósito da presença do retrato na *XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura*, o historiador da arte Vítor Serrão⁶¹ escreve numa crónica publicada no semanário *Jornal de Sintra* de 30 de setembro:

[A] única peça sintense exposta foi [...] a grande pintura sobre tela que representa o Retrato de um Cavaleiro da Ordem de Malta, que orna a Sala dos Cisnes do Paço Real. Esta composição é elegante retrato de aparato, de índole aristocrática, bem caracterizada sob o ponto de vista psicológico – traços vincados de uma ideologia de poder, na cabeça de recorte severo, na couraça lavrada, etc. – e quanto ao naturalismo dos acessórios, particularmente bem executados. [...] trata-se de uma pintura de meados do século XVI e da autoria do pintor neerlandês [...] António Moro [...] um excelente retrato de cavaleiro em corpo inteiro, a que a falta de identificação não retira interesse [...].⁶²

No artigo o autor também faz alusão ao juízo de Adriano de Gusmão⁶³ sobre a pintura: “Já Adriano de Gusmão chamara, em tempos, a atenção para esta pintura do século XVI, sugerindo que, dadas as potencialidades do pincel, se estivesse perante uma obra de mestre [...]”⁶⁴. Uma breve mas interessante referência à opinião especialista de um reconhecido historiador da arte que confirmava a elevada qualidade do trabalho pictórico, à margem de autoria e identificações.

No início do século XXI, numa visita ao Palácio, Vítor Serrão afina a sua valoração sobre o possível autor do quadro, afirmando que poderia ser um seguidor de António Moro. Assim, através de observação direta e opinião do especialista, o registo de inventário da peça é atualizado. A tela é então atribuída a um retratista (desconhecido) seguidor de António Moro, datada da primeira metade do século XVI, e a figura representada (desconhecida) identifica-se com a designação “jovem cavaleiro”.

Na segunda metade do século XX e nos primeiros anos da nova centúria, a historiografia artística desenvolvida em Portugal sobre pintura flamenga e espanhola existente nas coleções portuguesas não contribui para aprofundar os conhecimentos sobre o retrato de Sintra. Até os historiadores da arte interessados no retrato de corte e nos pintores ativos nas cortes dos Habsburgo parecem esquecer o exemplar sintrense nos seus estudos⁶⁵. De facto, nada de especial sucederá até 29 de novembro de 2006, aquando da apresentação da comunicação *Dois Retratos de Corte no Palácio Nacional de Sintra* por Pedro Flor⁶⁶, no âmbito do *II Colóquio de História da Arte do Palácio Nacional de Sintra*, estudo publicado em 2011 na revista *ARTIS*, edição do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa⁶⁷. De todas as conclusões apresentadas resultou uma mudança decisiva na baliza cronológica e artística da pintura, na vinculação do cavaleiro à nobreza espanhola adstrita à ordem militar de Calatrava e nas atribuições de autoria que se discutiam até esse momento, chegando inclusive a propor uma hipótese sobre a identificação do personagem retratado. Neste sentido, os argumentos defendidos tiveram um forte impacto na catalogação da pintura, cuja atualização se baseou nos dados e propostas da referida investigação: o cavaleiro seria um nobre pertencente à ordem de Calatrava, retratado com 18 anos de idade⁶⁸; quiçá Juan Vivas de Cañamás, que acedeu à Ordem em 1586⁶⁹, aos 18 anos; o autor seria um dos pintores retratistas que colaboraram na oficina de Sánchez Coello, provavelmente Juan Pantoja de la Cruz⁷⁰, ativo durante os reinados de Felipe II (Filipe I de Portugal) e de Felipe III (Filipe II de Portugal); a data da pintura situar-se-ia entre 1590 e 1600; e a procedência da pintura, aquisição da rainha D. Maria Pia, poderia situar-se em Itália.

Em consequência, o estudo de Pedro Flor – com base na análise histórica, estilística e iconográfica – representou um importante avanço face aos escassos juízos precedentes, mas, no entanto, continuou a evidenciar as dificuldades e as incertezas que rodeiam as atribuições em matéria de autoria e datação. Por outro lado, faltava ainda reconstituir a cronologia do processo de aquisição e a via de chegada da pintura; confirmar o suposto papel da rainha D. Maria Pia como promotora da compra; e expor as razões da sua incorporação nas coleções reais como “Retrato do rei D. Sebastião”.

Entre a apresentação da comunicação, em 2006, e a sua publicação em 2011, uma das grandes especialistas na retratística cortesã da época de Felipe II e de Felipe III, Maria Kusche⁷¹, publica em Espanha *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores* (2007), estudo de consulta imprescindível para qualquer investigador interessado na vida do pintor e na sua obra, onde atualiza e amplia a sua tese de doutoramento de 1961 (publicada em 1964) e valoriza as figuras de Bartolomé González, Rodrigo de Villandrando e Andrés López Polanco, colaboradores de Pantoja que prolongam o seu estilo já bem adentro do século XVII. Nesta publicação exaustiva são analisados centenas de retratos procedentes de coleções públicas e privadas de todo o mundo, mas não de Portugal. E de facto, é de estranhar que não exista qualquer menção ao quadro do Palácio Nacional de Sintra nem na monografia de 2007, nem no livro de 2003 dedicado aos primeiros retratistas cortesãos de final do século XVI – Sánchez Coello, Sofonisba Anguisola, Jooris van der Straeten e Roland de Moys –, ainda que apenas para confirmar ou retificar as atribuições defendidas e divulgadas pelo próprio Palácio Nacional de Sintra.

Relativamente ao exposto no “Estado da questão”, é possível efetuar quatro afirmações: até ao momento não existe nenhum inventário ou catálogo *raisonné* que registe e analise a presença de retratos de corte espanhóis em coleções portuguesas; entre 1903 e 2016, as informações conhecidas sobre o retrato de Sintra, com base documental, foram bastante limitadas, sendo o estudo de Pedro Flor (2006), independentemente das incertezas que suscita, o primeiro a analisar a pintura com algum detalhe do ponto de vista formal, iconográfico e estilístico; a

historiografia da arte sobre pintura espanhola fora de Espanha não menciona o retrato sintrense, talvez por desconhecimento ou, simplesmente, porque não chega a ser considerado obra de um artista espanhol⁷²; mas apesar do pouco interesse que despertou nos investigadores, há muito a dizer sobre o “Retrato de jovem nobre, cavaleiro da ordem de Calatrava”, peça incontornável da coleção de pintura do Palácio Nacional de Sintra.

..... §

NOTAS

- 1 Sabugosa, 1903: 159.
- 2 D. Sebastião (1554-1578) era neto de D. João III de Portugal e de D. Catarina de Áustria por linha paterna e do imperador Carlos V e de D. Isabel de Portugal por linha materna. Este rei da dinastia de Avis habita o Palácio de Sintra em várias ocasiões.
- 3 Criada por desejo do monarca no Real Palácio da Ajuda para a exibição da sua coleção privada de pintura. A pinacoteca é inaugurada em 1867, embora apenas em 1869 abra as suas portas ao público. Sobre a sua criação, inventário e dispersão, veja-se Xavier, 2013.
- 4 Números de inventário PNS3636 e PNS3599, respetivamente.
- 5 Consta-se que o retrato não está presente nos catálogos de 1869 e de 1872 da Galeria de Pintura. O estudo do historiador da arte Hugo Xavier, de consulta incontornável, identifica grande parte das obras da pinacoteca do rei D. Luís e reconstitui as principais etapas da sua formação.
- 6 O retrato não aparece registado no inventário e avaliação dos quadros existentes no Real Paço da Ajuda em 31 de outubro de 1889, nem nos inventários de partilhas dos bens existentes nos Reais Palácios feitos posteriormente. Para além dos dois inventários referidos em nota seguinte, saliento outros três documentos conservados no Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda: *Inventario dos bens... existente em 31 d'Outubro de 1889 no Real Palacio de Cintra*, 25 de fevereiro de 1890, 5.1.20a; *Escritura de partilha parcial dos bens da herança... em 12 de Abril de 1897*, 1897, 9.5.1, cx. 1, doc. 38; e *Partilha final da parte por dividir da Herança... feita no 1º d'Abril de 1899*, 1899, 5.1.24.

Por outro lado, na correspondência do Almojarifado do Real Paço de Cintra conservada no arquivo do Palácio Nacional de Sintra há dois ofícios que evidenciam a existência de inventários feitos no reinado de D. Luís I, ainda por localizar ou identificar, com propósitos diferentes: ofício de 23 de dezembro de 1885, enviado pelo administrador da "Fazenda da Caza Real", António José Duarte Nazareth, ao almoxarife cessante, Feliciano José dos Reis, solicitando a entrega de um inventário de bens atualizado a Maximiano Joaquim de Freitas, novo encarregado do Palácio de Sintra a partir de dezembro desse ano, bem como o envio de cópia assinada por ambos os almoxarifes; e ofício de 29 de janeiro de 1886, enviado pelo administrador da "Fazenda da Caza Real" a Maximiano Joaquim de Freitas, solicitando uma relação circunstanciada dos objetos pertencentes ao Palácio de Sintra transferidos para os aposentos do rei D. Fernando, designando, sempre que possível, os objetos adquiridos antes e depois do tempo de D. Maria II.

Relativamente à morte do rei D. Luís e à consequente necessidade de inventariar e avaliar todas as obras de arte e objetos do Real Paço sintrense aquando das partilhas dos bens do monarca, espalhados pelos vários palácios reais, a correspondência trocada entre a "Administração da Fazenda da Caza Real" e o almoxarife do Real Paço de Sintra também elucida esse assunto: ofício de 29 de setembro de 1898, enviado pelo administrador da "Fazenda da Caza Real", Pedro Victor da Costa Sequeira, ao almoxarife Maximiano Joaquim de Freitas, informando sobre a elaboração de um "apanhado" dos objetos existentes no Paço, para conferência dos mencionados no inventário feito por ocasião da morte do rei D. Luís. O procurador Senhor Taveira e, talvez, o almoxarife do Real Palácio da Ajuda (Joaquim Isidoro de Sousa), conjuntamente com o almoxarife do Palácio de Sintra seriam os responsáveis pela execução da tarefa; e ofício de 11 de novembro de 1907, enviado pelo almoxarife Jorge da Cruz Reis a Fernando Eduardo de Serpa Pimentel, último administrador geral da Fazenda da Casa Real, informando que o mais recente inventário de bens do Paço de Sintra foi feito aquando das partilhas da herança de D. Luís.

Agradeço ao meu colega Cláudio Marques a menção da existência destes dois últimos ofícios.

- 7 *Quadros do Real Paço de Ajuda 1889*, 4 de fevereiro de 1892, Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 5.1.19; e *Quadros do Real Paço de Cintra 1889*, 2 de janeiro de 1892, Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 5.1.21.
- 8 Arquivo do Palácio Nacional de Sintra.
- 9 Arquivo do Palácio Nacional de Sintra.
- 10 Hubert Vaffier (1834-1897). Industrial francês, membro do Clube Alpino Francês e da Sociedade de Geografia de Paris.
- 11 *Real Paço de Cintra. Mobília, louças, pannos e mais artigos pertencentes a Sua Magestade A Rainha A Senhora D. Maria Pia. Salla dos Cysnes*, 1894, Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 9.5.1, cx. 1, doc. 30.
- 12 Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 9.5.1, cx. 1.
- 13 *Almojarifado do Palácio da Ajuda. Nota dos objectos que foram para o Palácio de Sintra*, 13 de julho de 1896, Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 3.1.2, cx. 1, doc. 24.
Agradeço a Maria José Gaivão de Tavares, conservadora do Palácio Nacional da Ajuda, a menção da existência deste documento.

- 14 *Relação dos quadros em 7 de Julho de 1898*, Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 9.5.1, cx. 1, doc. 43. As iniciais V.V. correspondem à referência atribuída ao quadro "D. Catharina Bragança", provavelmente o retrato enviado em 1937 para a embaixada de Portugal em Londres. No documento registam-se muitos outros retratos de reis, rainhas e príncipes, que formavam um conjunto denominado por "Retratos de Família", inventariados com iniciais maiúsculas, desde o "A" até ao "UUU". Este conjunto encontrava-se na chamada Arrecadação do Piso Térreo, na ala Norte do Palácio da Ajuda. Agradeço esta informação a João Vaz, conservador de pintura do Palácio Nacional da Ajuda.
- 15 Numa circular de 16 de abril de 1880 sobre o arrolamento dos bens da Coroa e património régio, mandado executar no mesmo ano, determina-se que sejam considerados bens da Coroa os que existiam até 1833 e bens próprios os adquiridos posteriormente. Este assunto integra a relação de ofícios de interesse para a Administração da Casa Real, cujo registo (ofício nº 107) pode ser consultado em *Assentos de ofícios enviados 1878-1881*, Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 4.1.2.
- 16 *Partilha final da parte por dividir da Herança de Sua Magestade El-Rei O Senhor Dom Luiz 1º, compreendendo todos os moveis, quadros, estatuas e mais objectos existentes nos Reaes Palacios d'Ajuda e Cintra, feita no 1º de Abril de 1899*, Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 5.1.24.
- 17 *Relação de diversas pinturas do Palácio Real da Ajuda*, s.d., Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 9.5.1, cx. 2, doc. 35.
- 18 *Inventario Geral - Paço de Sintra*, s.d., Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 8.6.1, doc 16. Texto: "Mobiliario 38:978750 / Pratas 2:563700 / Quadros a oleo e aguarelas, gravuras 1:709000 / 43:251450 [réis]".
- 19 *Inventario Geral - Paço de Sintra*, s.d., Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 8.6.1, doc 16.
- 20 Talvez na chamada "Arrecadação do Piso Térreo", espaço destinado a armazém situado na ala norte do Palácio. Uma espécie de depósito de pintura para as peças não expostas, onde se guardavam obras das antigas coleções reais e outras peças entretanto adquiridas. Agradeço esta informação a João Vaz, conservador de pintura do Palácio Nacional da Ajuda.
- 21 José de Figueiredo (1871-1937). Formado em Direito pela Universidade de Coimbra, parte para Paris em 1895, onde frequenta os cursos livres da Escola do Louvre, visita museus e convive com eruditos, historiadores e artistas. Nesse ano, centra-se no estudo do políptico de São Vicente de Nuno Gonçalves, promovendo o seu restauro, financiado pelo conde dos Olivais e Penha Longa. Publica vários livros dedicados ao estudo de diversos temas artísticos, sobretudo pintura portuguesa; escreve regularmente para jornais e participa intensamente na vida cultural lisboeta. Após a implantação da República, assume um papel determinante na definição das políticas patrimoniais e museológicas do novo regime. É nomeado diretor do novo Museu Nacional de Arte Antiga em 1911 e presidente da Academia Nacional de Belas-Artes em 1932.
- 22 Figueiredo, 1908: 61.
- 23 A Comissão de Arrolamento dos Paços Reais foi criada pelo Ministro das Finanças do Governo Provisório, José Relvas, em outubro de 1910, com o objetivo de averiguar a propriedade dos bens existentes nos palácios reais, detalhando o que era bem do Estado (Casa Real) e o que pertencia à casa de Bragança. Esta Comissão integrava reputadas personalidades do meio patrimonial e artístico: António dos Santos Lucas (Presidente), Luciano Martins Freire, João Barreira, Columbano Bordalo Pinheiro, Anselmo Braancamp Freire, José de Figueiredo, Raul Lino, José Pessanha, Joaquim Freire dos Santos Calado e Ludgero Maria de Lima e Quina.
- 24 *Processo d'arrolamento ao Paço de Cintra. Direcção da Justiça - 2ª Repartição*, 7 de janeiro de 1911, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Ministério da Fazenda, cx. 7805.
- 25 Este arrolamento é, provavelmente, o que foi enviado ao Superintendente dos Palácios Nacionais a 6 de fevereiro de 1911. Conserva-se outro exemplar no Arquivo Histórico da Casa de Bragança, em Vila Viçosa, entregue aos representantes legais do rei deposto, D. Manuel II, para servir de base ao longo e complicado processo de reivindicações de bens. A localização destes documentos deve-se a Maria de Jesus Monge, Diretora do Museu-Biblioteca da Casa de Bragança.
- 26 *Auto de arrolamento do Paço de Cintra*, 12 de dezembro de 1910, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Ministério da Fazenda, cx. 7805. Texto: "Verba numero =71= Um quadro a oleo representando Filipe Terceiro d'Hespanha". A identificação do retratado como sendo Felipe III de Espanha, embora errada, é uma questão de suma importância, conforme se verá ao longo do presente estudo.
- 27 *Ofício 344 - Relação de alterações feitas no arrolamento judicial dos bens moveis d'este Palacio*, 13 de fevereiro de 1917, Arquivo do Palácio Nacional de Sintra, Sintra, *Registo d'officios do Almoxarifado do Real Paço de Cintra, de 5 de Fevereiro de 1900 a 15 de Setembro de 1927*. Transcrição do ofício enviado por Jorge da Cruz Reis ao Diretor da Fazenda Pública, onde se menciona o envio em anexo do duplicado do documento *Relação de alterações feitas no arrolamento judicial dos moveis d'este Palacio, concluido em Janeiro de 1911* (Arquivo do Palácio Nacional de Sintra, Sintra, *Correspondência/Ofícios 1910-1939*).

- 28 Em 1944, o conservador Casimiro Gomes da Silva aumenta a relação de bens deste "inventário", incluindo todos aqueles que integraram o acervo do Palácio Nacional de Sintra após a conclusão do registo efetuado durante o período 1938-1941.
- 29 *Cadastro dos Bens do Domínio Público-Palácio Nacional de Sintra, 1938*, Arquivo do Palácio Nacional de Sintra, Sintra, *Cadastros 1938-1944*, f. 8v.
Esta iniciativa da Direção-Geral da Fazenda Pública, Repartição de Património, realizada ao longo de vários anos, compreendia, entre outros objetivos, o registo de todos os bens dos museus e palácios nacionais.
- 30 *Inventário dos móveis existentes no Palácio Nacional de Sintra, feito no ano de mil, novecentos, quarenta e sete, 1947*, p. 34, Arquivo do Palácio Nacional de Sintra, Sintra.
- 31 "[...] São peças que, se desaparecessem, ocasionariam, para o património do Estado, perdas verdadeiramente irremediáveis. [...]". Veja-se *Ofício 2253 - Livro 3 - Processo 13 - Palácio Nacional de Sintra*, 1 de janeiro de 1954, Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças, Lisboa, *Movimentação de bens móveis artísticos*, Direção-Geral da Fazenda Pública, cx. 002, pt. 26.
- 32 *Móveis, pertencentes ao fundo do Palácio Nacional de Sintra (Vila), cuja saída, em caso de emergência, por motivo de guerra, fica prevista, nos termos das circulares de 11 de Agosto e de 30 de Novembro de 1953, da Direção do Museu Nacional de Arte Antiga*, 1 de janeiro de 1954, Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças, Lisboa, *Movimentação de bens móveis artísticos*, Direção-Geral da Fazenda Pública, cx. 002, pt. 26. Este documento é a relação de bens móveis enviada pelo conservador juntamente com o ofício citado em nota anterior.
- 33 Raul Lino (1879-1974). Chefe da Repartição de Estudos e Obras em Monumentos da Direção-Geral dos Edifícios e Monumentos Nacionais entre 1936 e 1949 e Superintendente Artístico dos Palácios Nacionais a partir de 1938, sob alçada da Direção-Geral da Fazenda Pública.
- 34 Já em alguns guias turísticos da segunda metade do século XIX, especialmente aqueles dirigidos ao público mais culto que pretendia visitar Portugal, aparece explicado como, através do almoxarife, se podia aceder ao Palácio de Sintra durante os períodos de ausência da família real.
- 35 Publicação erudita de índole turístico-cultural (1924-1969), em português. Está organizada em cinco volumes, que cobrem todo o território nacional, divididos em oito tomos. O primeiro volume, dedicado a Lisboa e Arredores, coordenado por Raul Proença, conta com 700 páginas e com a colaboração de 25 especialistas de diversas áreas. O texto dedicado ao Palácio Real de Sintra é assinado por Reynaldo dos Santos.
- 36 Reynaldo dos Santos (1880-1970). Médico, professor universitário, cientista, escritor, historiador e crítico de arte. A sua vasta obra inclui cerca de 400 estudos relacionados com a história e a crítica de arte, versando sobre as mais variadas formas de arte.
- 37 Santos, 1924: 495-496. "Visita-se [...] no fim os antigos aposentos do príncipe, ultimamente de D. Luís e de D. Maria Pia. [...] As obras de então transformaram os primitivos salões em pequenos compartimentos. Hoje só se visita a parte onde está instalado um pequeno museu com alguns quadros e tapeçarias. / A 1ª sala, que foi o quarto de dormir de D. Luís tem uma tapeçaria notável [...] É um belo Gobelin. Outra tapeçaria também francesa [...] tem um encanto um pouco afogado por aquela vizinhança mal escolhida. / Dos quadros da sala seguinte notemos um esboço de Sequeira, e alguns retratos, como os de Catarina de Bragança [...], Paula Scarpia (?) [Paola Visconti] e um nobre do tempo de D. Sebastião, que não é, porém, o rei. Esta sala tem ainda uma decorativa tapeçaria do séc. XVIII. / O mais interessante deste corpo é, porém, a varanda ou loggia manuelina [...] olhando a serra, [...], com uma janella acarelada de alcachofras, virada ao nascente."
- 38 Joaquim Martins Teixeira de Carvalho (1861-1921). Médico, professor, arqueólogo e crítico de arte.
- 39 Cardoso, 1930: 41. "Na terceira sala estão expostos, além de um tapete representando os *Pescadores em Bloisfontaine*, vinte e dois quadros, entre os quais merecem ser citados: o retrato de D. Catarina de Bragança, feito por Godfrey Kneller, outro que se imagina ser de Ribera, representando Galileu, outro que se supõe ser o retrato de D. Sebastião e, finalmente, um esboço de Sequeira."
- 40 A título de exemplo, em 1912 inicia-se a demolição dos edifícios outrora destinados a serviços anexos ao Palácio, que separavam a vila da residência régia; em 1921 tem lugar o restauro da decoração em talha dourada da Sala dos Brasões; em 1922 continua a recuperação de muros, paredes, coberturas, pavimentos, portadas e jardins; em 1925 inicia-se a reparação do pavimento da Sala dos Cisnes e em 1928 inicia-se o restauro das pinturas do teto.
- 41 Pessanha/Abreu, 1932.
- 42 *Ofício do Superintendente Artístico dos Palácios ao conservador do Palácio Nacional de Sintra*, 31 de dezembro de 1938, Arquivo do Palácio Nacional de Sintra, Sintra, *Correspondência 1910-1939*, n. 72.

- 43 Em Sintra, o retrato foi quase sempre associado à Sala dos Cisnes, mas durante alguns anos, provavelmente entre 1923 (data da aguarela de Alberto de Sousa) e 1929-30 (data plausível em que a fotografia da Sala dos Cisnes foi tirada por Marques Abreu), encontra-se na zona dos antigos aposentos do rei D. Luís, no espaço que hoje corresponde à Sala Manuelina, que funcionava como pequena galeria reunindo pouco mais de uma vintena de quadros. Em 1932, a antiga sala de aparato – Sala Manuelina – do andar nobre do corpo manuelino já apresenta a sua traça original, embora as obras de recuperação se tenham prolongado durante mais tempo.
- 44 A ficha de inventário da pintura (PNS3647) também regista as sucessivas localizações do retrato no Palácio ao longo do tempo. O registo informático completo encontra-se alojado no sistema integrado de documentação e gestão de coleções museológicas MATRIZ. O seu acesso *online* encontra-se disponível no MatrizNet, catálogo coletivo dos museus e palácios nacionais de Portugal.
- 45 Em ficha de inventário posterior, provavelmente da década de 1970, a informação sobre a autoria do retrato é alterada, de "Antonio Moro" para "atribuído a Antonio Moro".
- 46 *Personagens portuguesas do século XVII. Exposição de Arte e Iconografia*, Palácio da Independência, Lisboa, março de 1942.
- 47 Conservador do Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa.
- 48 Jornalista, político e escritor.
- 49 Pintor.
- 50 A Academia Nacional de Belas-Artes solicita, em 1941, o empréstimo temporário de duas pinturas pertencentes à coleção do Palácio Nacional de Sintra: o retrato de D. Pedro II e o retrato de D. Sebastião. No final do mesmo ano obtém autorização superior para que ambos os quadros figurem na exposição. *Carta de João Celestino Sampaio, Chefe da Repartição do Património, ao conservador do Palácio Nacional de Sintra, Jorge da Cruz Reis, 13 de dezembro de 1941, Arquivo do Palácio Nacional de Sintra, Sintra, Correspondência 1939-1945.*
- 51 Santos, 1942: 5-12. Veja-se o preâmbulo do catálogo da exposição, escrito por Reynaldo dos Santos, na altura Presidente da Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa.
- 52 Político, historiador e museólogo.
- 53 Macedo, 1983: 199.
- 54 Historiador e professor universitário.
- 55 Conservador do Museu Nacional de Arte Antiga.
- 56 Historiadora da arte do Renascimento.
- 57 Historiador da arte especializado em arquitetura e escultura renacentistas.
- 58 Investigador especialista em numismática.
- 59 Sobre a viagem e permanência de António Moro e Alonso Sánchez Coello em Portugal veja-se Jordan, 1994: 31-78; Pérez de Tudela, 2016: 423-429.
- 60 Sobre o legado de António Moro na obra de Cristóvão de Morais veja-se Jordan, 1994: 105-115.
- 61 Vítor Serrão (n. 1952). Historiador da arte e comissário de exposições. Professor catedrático da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, onde dirige a unidade de investigação ARTIS-Instituto de História da Arte. A sua principal área de estudo é a História da Arte da Idade Moderna, com especial interesse na pintura portuguesa dos séculos XVI, XVII e XVIII.
- 62 *Jornal de Sintra*, 30 setembro 1983: 1, 6.
- 63 Adriano de Gusmão (1908-1989). Investigador, historiador e crítico de arte, especializado em pintura renascentista portuguesa, foi um dos fundadores da Associação Portuguesa de Museologia e da Secção Portuguesa da Associação Internacional de Críticos de Arte. Diretor do Museu Nacional Machado de Castro de Coimbra, entre 1975 e 1978. Em 1963 colabora no volume dois da publicação *Monumentos e edifícios notáveis do distrito de Lisboa*, dedicado à zona de Sintra-Oeiras-Cascais, salientando a qualidade de "um bom retrato de jovem fidalgo com a cruz de Calatrava" entre as pinturas existentes no Palácio Nacional de Sintra. Azevedo/Ferrão/Gusmão, 1963: 37.
- 64 *Jornal de Sintra*, 30 setembro 1983: 6.
- 65 Veja-se por exemplo Reis Santos, 1953; França, 1981; Jordan, 1994; Kusche, 2003; 2007; Flor, 2006. Estudos de referência em que o retrato de Sintra nem sequer é mencionado.

- 66 Pedro Flor (n. 1972). Historiador da arte e professor universitário. Doutor em História da Arte Moderna pela Universidade Aberta com a tese *A arte do retrato em Portugal. Entre o fim da Idade Média e o Renascimento*, apresentada em 2006 e publicada em 2010. Subdiretor do Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.
- 67 Flor, 2011: 213-223.
- 68 No canto inferior esquerdo pode ler-se a seguinte inscrição: "ÆTATIS SVÆ ·18·"
- 69 Sobre os dados de Juan Vivas de Cañamás fornecidos por Pedro Flor, veja-se Fernández Izquierdo, 1992: 221-225. Estudo indispensável sobre a ordem militar de Calatrava no século XVI e os seus membros. Relativamente a Juan Vivas de Cañamás, o seu processo de habilitação para ingresso na Ordem tem lugar em 1586, recebendo a concessão de hábito e sendo armado cavaleiro em 1587.
- 70 Pedro Flor foi o primeiro investigador a relacionar diretamente a pintura do Palácio Nacional de Sintra com Pantoja de la Cruz.
- 71 Maria Kusche (1927-2012). Historiadora da arte com trabalho de investigação desenvolvido, em grande parte, à margem da esfera universitária e museística. Licenciada pela Universidade Complutense de Madrid e doutorada pela Universidade de Bona. Autora de referência sobre o retrato de corte dos séculos XVI e XVII, escreveu sobre este tema em numerosas revistas científicas, colaborou em catálogos de importantes exposições e publicou monografias onde deu a conhecer retratistas quase desconhecidos, como Sofonisba Anguissola, abrindo novas linhas de investigação.
- 72 Em 1958 o historiador e crítico de arte Juan Antonio Gaya Nuño (1913-1976) publica *La pintura española fuera de España. Historia y catálogo*, estudo essencial onde elabora um estado da questão sobre o tema tratado, analisando as causas da sua dispersão e realizando um inventário da pintura espanhola no exílio. Reúne um total de 3.150 pinturas, com as respetivas fichas de registo, ingente labor realizado num momento em que era bastante difícil compilar e verificar tamanho volume de dados, e ainda inimagináveis as ferramentas que hoje se assumem como inerentes ao trabalho do investigador, como é o caso da internet e o acesso *online* a bases de dados de coleções públicas e privadas de todo o mundo. Nenhuma ficha se relaciona com o retrato de Sintra, embora uma delas faça referência a outro retrato, propriedade de Duveen Brothers (hoje no Norton Simon Museum de Pasadena), cuja história e efigiado são fundamentais no nosso estudo.



COLEÇÕES
EM FOCO

**PALÁCIOS
NACIONAIS**

SINTRA QUELUZ PENA

#01 / 2017

**IDENTIFICAÇÃO
DO JOVEM CAVALEIRO
DE REI D. SEBASTIÃO
A CONDE DE SALDAÑA**

A tentativa de identificação do jovem nobre através da inscrição presente no canto inferior esquerdo da tela [fig. 17] partia de uma premissa que, como bem referiu Pedro Flor, podia ser uma mera coincidência. A atribuição da identidade fundamentava-se na possibilidade do retrato celebrar um momento importante na vida do cavaleiro: o ingresso na ordem de Calatrava aos 18 anos. E assim, a identidade do jovem calatravo foi vinculada por Pedro Flor, com alguma reserva, a Juan Vivas de Cañamás.



ÆTATIS SVÆ · J 18 ·

[fig. 17]

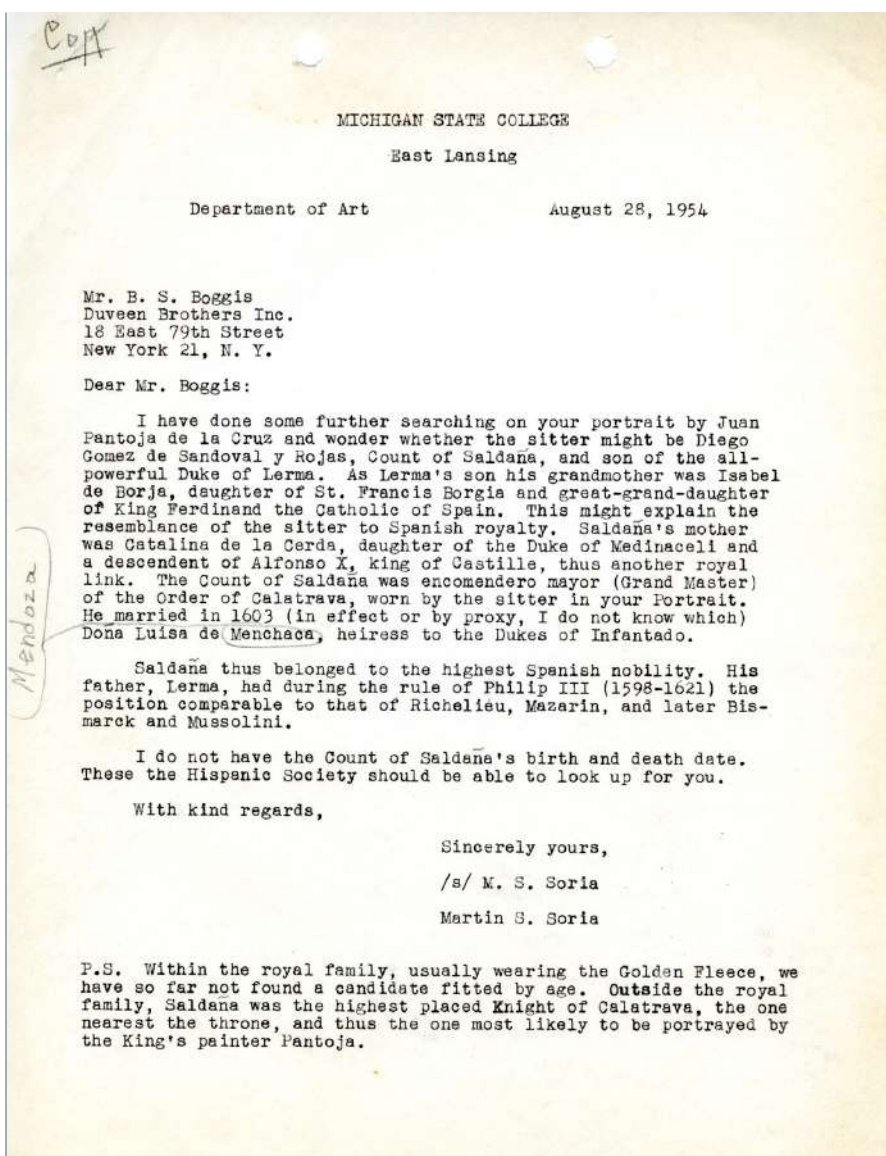
Inscrição localizada no canto inferior esquerdo e reprodução da mesma a partir de desenho de Maria José Rosa. Acima desta inscrição, que indica a idade do efigiado, vê-se o número "456", correspondente a um antigo número de inventário.

Joan Vives de Canyamars (Valência, ?-Sàsser, 1625), senhor da baronia de Benifairó de les Valls y Santa Coloma, recebe a mercê do hábito a 25 de maio de 1587 e, pouco depois, a 29 de maio, é armado cavaleiro. Embaixador de Felipe III de Espanha em Génova (aproximadamente entre 1602 e 1622) e vice-rei da Sardenha (entre 1622 e 1625) durante o reinado de Felipe IV, a sua trajetória ao serviço da Coroa destaca-se sobretudo pelo seu papel de agente da política espanhola em Itália. Apesar da responsabilidade das suas funções, Juan Vivas não chega a pertencer ao círculo mais próximo de Felipe III, ligado à alta nobreza cortesã, pelo que se torna difícil estabelecer uma coincidência temporal e de localização entre o cavaleiro valenciano e Pantoja de la Cruz, pintor que consagra a sua obra fundamentalmente ao retrato da família real e das pessoas de estatuto elevado que integravam o âmbito familiar e político da corte. Isto é, se o embaixador não acompanhava a corte espanhola, dificilmente poderia ter sido retratado pelo pintor de câmara de Felipe II (entre 1596 e 1598) e de Felipe III (entre 1599 e 1608).

De qualquer modo, a prova que evidencia a errónea identificação pode ser encontrada no magnífico retrato de Diego Gómez de Sandoval y Rojas, assinado por Pantoja de la Cruz (c.1553-1608) e propriedade do Norton Simon Museum de Pasadena (Califórnia), um dos museus privados mais importantes dos Estados Unidos⁷³. O historiador da arte Martin S. Soria identifica o personagem em 1954 [fig. 18], identidade desde então aceite como válida. A conexão deste retrato com o de Sintra é bem patente, tanto nas proporções e fisionomia do retratado como no esquema de representação adotado, cortesão e principesco, repetindo de forma minuciosa a pose e todos os elementos da indumentária e da cenografia [fig. 19, 20]. Neste sentido, o estudo cruzado de ambas as obras revela-se fundamental, permitindo conhecer a sequência de realização do retrato de Sintra e apreciar detalhes do mesmo que até ao momento tinham passado despercebidos ou cuja leitura e compreensão não era fácil.

O retrato do Norton Simon Museum faz parte, provavelmente, do vasto conjunto de obras de arte, procedentes de edifícios palatinos e religiosos, que sai de Espanha como consequência, sobretudo, de dois tipos de espoliação: o saque bélico resultante das invasões napoleónicas, entre 1808 e 1812, e as exportações sem controlo propiciadas por *art dealers* nacionais e estrangeiros de ética duvidosa que, ao longo do século XIX, tiraram proveito do caos e das dificuldades económicas do período pós-napoleónico, dos conflitos civis e do prolongado processo de desamortização dos bens histórico-artísticos, numa Espanha instável e desorganizada, sem uma eficaz legislação e atuação de salvaguarda e proteção do património nacional. Deste modo, pode dizer-se que, até às décadas iniciais do século XX, desenvolve-se em Espanha um ciclo de alienação de obras de arte e de desmantelamento de coleções originais.

A partir de momento incerto e até à década de 1950, o quadro do museu norte-americano é catalogado como retrato de Felipe III de Espanha⁷⁴. Os equívocos sobre a identificação do personagem retratado eram bastante habituais durante o século XIX, por vezes devido a interesses mercantis, e cuja perpetuação ao longo do tempo dificultou a correta catalogação e estudo de numerosos retratos de corte da escola espanhola. Realidade também patente no retrato do Palácio Nacional de Sintra.



[fig. 18]

Carta de Martin S. Soria a B. S. Boggis. 28 de agosto de 1954.

© The Norton Simon Foundation | Cortesia The Norton Simon Museum Archives

Cronologicamente, o retrato do Norton Simon Museum é, na minha opinião, anterior ao retrato em estudo, pois enquanto o primeiro revela no rosto o realismo e a vitalidade observáveis nos retratos ao natural pela mão do mestre, o segundo exhibe um fâcies um pouco mais estereotipado, mas fiel ao retrato de Pasadena. No de Sintra, mantém-se a essência e afabilidade das feições do rosto, embora sem conseguir que este desempenhe um papel principal no conjunto de elementos da composição, partilhando protagonismo com as cores, texturas e detalhes do vestuário e adereços. As diferenças entre ambas as pinturas são mínimas, em



[fig. 19]

Retrato de D. Diego Gómez de Sandoval y Rojas, Conde de Saldaña

Pantoja de la Cruz. Espanha, c.1598. Óleo sobre tela.

Norton Simon Museum, Pasadena, California.

Inv. F.1965.1.048.P

© The Norton Simon Foundation | Cortesia The Norton Simon Museum

Dados extraídos da atual ficha de inventário da pintura. No canto inferior esquerdo da tela figura o número "472" e, em baixo, a assinatura do pintor: "Juan Pantoja de la t".



[fig. 19]

Retrato de D. Diego Gómez de Sandoval

Norton Simon Museum
Inv. F.1965.1.048.P

© The Norton Simon Foundation | Cortesia do Museu



[fig. 20]

Retrato de D. Diego Gómez de Sandoval

Palácio Nacional de Sintra
Inv. PNS3647

© PSML | Foto: EPI_Escola Profissional de Imagem



[fig. 21]

Retratos de D. Diego Gómez de Sandoval. Pormenor do rosto, a preto e branco, e sobreposição com 50% de transparência. Norton Simon Museum, à esquerda. Palácio Nacional de Sintra, ao centro. Sobreposição, à direita.

© The Norton Simon Foundation | © PSML

A comparação e sobreposição dos rostos de ambos os retratos evidencia a semelhança dos traços faciais. No formato da cara, na testa alta e direita e no desenho do nariz, lábios, orelhas e queixo. Até o rubor típico da saúde juvenil está patente na tez das duas faces.

pormenores sem grande impacto, como se o exemplar de Sintra tivesse sido executado a partir de uma versão anterior que possa ter servido de modelo, tomando como base de trabalho desenhos anteriores tomados do natural ou um retrato de fácil acesso, resultando talvez nessa sensação de menor naturalismo na face do retratado numa comparação das obras lado a lado [fig. 21]. Assim, considero a versão dos Estados Unidos um original (assinado), representação *ad vivum*⁷⁵, e a versão de Portugal uma réplica⁷⁶ (não assinada), reprodução bastante exata onde se aprecia um conceito diferente de rosto, mais próximo da idealização, prática habitual em Pantoja de acordo com os destinatários e fins do retrato. Relativamente à presença e ausência da assinatura de Pantoja, respetivamente, podem ser entendidas tanto na ótica da diferente consideração na época entre original e réplica, como da participação do mestre, total ou parcial, na execução das pinturas; de modo que, no caso da réplica, é admissível pensar, por um lado, na dificuldade em retratar o modelo do natural e, por outro, na possível participação de outro pintor, especialmente em períodos de grande atividade e na produção tardia de Pantoja. Se, de facto, por algum motivo, o retrato do Palácio de Sintra contou com a intervenção de um discípulo ou colaborador, isso não atenua a marca inconfundível do estilo do mestre. O rubor refinado da face, os sombreados delicados e os reflexos dourados do cabelo, o subtil manejo do pincel nos detalhes da gola e da armadura, o modelado suave que sugere a musculatura das pernas – superando inclusive a falta de corporeidade das do original⁷⁷ – refletem a maestria da sua arte e as suas grandes qualidades como retratista de corte.

Segundo Maria Kusche “é o primeiro retrato conhecido [...] do segundo filho do Duque de Lerma [...] Retrata-o c.1598, depois de que Felipe III, já transformado em Rei, começara a repartir mercês à família do Marquês de Denia, recém-nomeado Duque de Lerma, elevando este filho a Grão-Mestre da Ordem de Calatrava. Diego casa-se em 1604 com a Condessa de Saldaña”⁷⁸. Sobre estas afirmações, convém clarificar alguns aspetos:

- Em janeiro de 1599 segue uma petição de dispensa à Santa Sé para que D. Diego pudesse receber a comenda-mor de Calatrava, pois estava impedido devido à sua tenra idade (11 anos)⁷⁹, a qual obteve resposta favorável por parte do papa Clemente VIII, no mês de fevereiro⁸⁰. A 13 de fevereiro, Felipe III, através de real cédula, faz

mercê a D. Diego do hábito da Ordem, e a 15 de fevereiro tem início o processo de informação sobre a nobre genealogia e limpeza de sangue do filho do marquês de Denia⁸¹; sendo que as investigações feitas em Lisboa, Gandía, Madrid, Medinaceli e Lerma prolongam-se durante a segunda metade do mês de fevereiro e a totalidade do mês de março, tendo como informantes D. Francisco de Alfaro Osorio (procurador-geral da ordem de Calatrava) e o Dr. Frei Agustín de Villafranca (superior do Sacro Convento de Calatrava). O Conselho das Ordens emite parecer favorável, sendo que a 3 de maio é emitida a real provisão para que seja armado cavaleiro e a 7 de maio é emitida outra provisão que confirma o título de hábito concedido meses antes a D. Diego (agora com 12 anos), requisito para poder aceder à renda anual de 10.000 ducados correspondente à grande comenda⁸². A 17 de maio é finalmente armado cavaleiro; a 9 de agosto é-lhe outorgada uma real provisão de administração com *goce de frutos* da comenda-mor de Calatrava, ficando o seu pai a administrar os benefícios da comenda até D. Diego completar os 22 anos.

Considerando os dados expostos⁸³, a datação atribuída à pintura não pode, de modo algum, incluir o ano de 1598, nem se pode aplicar ao retratado a dignidade de Grão-mestre, mas a de Comendador-mor⁸⁴, pois a dignidade mestral, máxima autoridade da ordem de Calatrava, estava nas mãos da Coroa desde 1489, no tempo dos Reis Católicos.

- Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, marquês de Denia e pai de Diego, recebe o título de duque de Lerma a 11 de novembro de 1599, pelo que não se deve fazer referência ao ducado de Lerma aquando da nomeação do seu filho para comendador-mor, embora já dispusesse de um formidável poder derivado da sua íntima relação com Felipe III, orientando os desígnios do rei com vista aos seus próprios interesses e iniciando uma carreira de acumulação de todo tipo de proventos e mercês para si e para a sua parentela.⁸⁵
- A escritura de convenção antenupcial entre Diego Gómez de Sandoval (16 anos) e Luisa de Mendoza (21 anos), condessa de Saldaña e sucessora da sexta duquesa do Infantado, é assinada em agosto de 1603. O casamento é celebrado na noite de 29 de agosto na corte de Valladolid, com extraordinária pompa, tendo como padrinhos os reis, Felipe III e Margarita de Áustria.⁸⁶

BIOGRAFIA

Diego Gómez de Sandoval y Rojas (Madrid, 1587-Madrid, 1632) é o secundogénito de Francisco Gómez de Sandoval y Rojas e de Catalina de la Cerda⁸⁷. Recebe o sacramento de batismo na igreja de Santiago, em Madrid, a 2 de maio de 1587⁸⁸, o que leva a supor que terá nascido em abril.

Filho segundo de uma família de linhagem nobre castelhana, desde muito jovem conhece a transcendência da vida na corte graças à fulgurante carreira palaciana do seu pai, artifice da recuperação do património e influência cortesã que a casa de Sandoval outrora tinha chegado a possuir.

Em 1599, a instâncias de D. Francisco e pelo favor de Felipe III, recebe a comenda-mor da ordem de cavalaria de Calatrava; em 1603, mercê do seu casamento com Luisa de Mendoza, é designado gentil-homem da câmara do rei; em 1607 converte-se em alguacil-mor da corte, novamente instalada em Madrid; e em 1615 é nomeado estribeiro-mor da Casa do Príncipe (Felipe IV de Espanha, Filipe III de Portugal).

O filho do duque de Lerma, enquanto membro de uma nobre, poderosa e rica linhagem, goza de abundantes recursos, provenientes sobretudo dos benefícios da sua comenda-mor, da renda do morgadio que lhe atribui o pai aquando do casamento e da generosa renda da sua primeira esposa, condessa de Saldaña e herdeira dos estados e morgadios do ducado do Infantado. Esta fortuna permite-lhe sustentar uma corte de cavaleiros e gentis-homens, bem como patrocinar escritores como Luis Vélez de Guevara e Lope de Vega. O primeiro, no seu opúsculo *Elogio del Juramento del Serenísimo Príncipe don Felipe Domingo, Quarto deste nombre* (1608), dedica mais de dez estrofes à presença do seu mecenas nesse juramento, chegando a sentenciar o seguinte: “El mayor rey del mundo es el de España / Pues a pie lleva al Conde de Saldaña”⁸⁹. O segundo dedica-lhe o prólogo da sua epopeia trágica *Ierusalen conquistada* (1609), elogiando-o como mecenas e benfeitor.

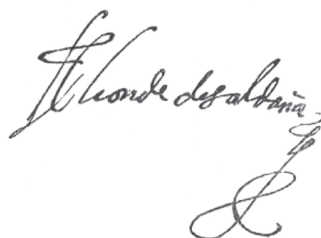
Grande apreciador das Belas-Letras, por volta de 1606 funda uma academia literária, com serões – celebrados com maior ou menor regularidade até cerca de 1612 – onde se liam versos das melhores plumas do seu tempo, em presença de literatos e eruditos, assim como composições do próprio conde de Saldaña e de outros jovens da nobreza.

A sua posição privilegiada começa a empalidecer a partir de 1618, quando o seu pai é afastado da corte, o que se acentua ainda mais após a morte da sua esposa em Madrid, em agosto do ano seguinte, perdendo assim D. Diego a possibilidade de se converter em duque do Infantado. O conde consorte de Saldaña encontra-se na altura em Lisboa, integrando o séquito de nobres que acompanhou Felipe III e o príncipe herdeiro na jornada a Portugal, último grande acontecimento cortesão em que participa, na condição de estribeiro-mor do futuro Felipe IV. [fig. 22]

A valiosa herança dos Mendoza passa para os seus filhos, Rodrigo e Catalina, de cuja tutoria se encarrega a anciã duquesa, D. Ana, sogra de D. Diego. O seu primogénito, Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, ao falecer a sua mãe, herda em 1619 o condado de Saldaña e, em 1633, por morte da avó materna, o ducado do Infantado.

Em abril de 1621, após a morte de Felipe III, o fim do valimento dos Sandoval é já um facto⁹⁰. Devido a instâncias do conde de Olivares, favorito de Felipe IV, é privado da comenda-mor de Calatrava – a sua principal fonte de receitas – e destituído de todos os cargos e ofícios cortesãos que ostentava, convertendo-se num mero segundo filho de uma casa novamente caída em desgraça, cujos membros são expulsos da corte. Por ordem do novo rei, a 21 de abril de 1621 casa em segundas núpcias com uma dama da corte chamada Mariana de Castilla y Córdoba, com quem mantinha uma relação ilícita. A desigual união é celebrada no convento madrilenho das Descalzas Reales, de onde parte para Pastrana e de aí para servir na guerra de Flandres, com apenas 6 mil ducados de renda. Anos mais tarde, o conde-duque de Olivares, valido do monarca, restitui a D. Diego a comenda-mor de Calatrava e o cargo de gentil-homem.

A 7 de dezembro de 1632 falece em Madrid aos 45 anos, na sequência de uma sangria. O seu corpo é depositado na capela da igreja de São Francisco de Borja da Casa Professa dos Jesuítas em Madrid, cuja fundação no início do século XVII ficara a dever-se ao desejo expresso do duque de Lerma, seu pai. O último ato presencial de D. Diego Gómez de Sandoval como cavaleiro tem lugar no dia das suas exéquias, sendo sepultado com as vestes e atributos que aparecem no seu retrato do Palácio Nacional de Sintra, “vestido de caballero con su hábito de Calatrava en el pecho y espada y daga doradas”.⁹¹

A reproduction of a handwritten signature in black ink. The signature is written in a cursive style and reads "El conde de Saldaña". Below the main text, there is a large, decorative flourish that starts with a capital letter, possibly 'D', and ends with a long, sweeping tail.

[fig. 22]

**Reprodução da assinatura autógrafa
do Conde de Saldaña**

a partir de uma carta enviada desde Lisboa por
D. Diego Gómez de Sandoval ao conde de Gondomar.
Lisboa, 14 de novembro de 1619.
Cortesia da Real Biblioteca do Palácio Real de Madrid

..... §



Fotografia a preto e branco do retrato adquirido em 1965 pelo colecionador Norton Simon à firma Duveen Brothers Inc.

Taylor & Dull Photography, 980 Madison Ave., N.Y. 21. 1948-1962?

© The Norton Simon Foundation
Cortesia The Norton Simon Museum Archives

GENEALOGIA

GENEALOGIA ASCENDENTE

Em 1600, o historiador Frei Prudencio de Sandoval, primo do duque de Lerma, publica em Madrid uma *Crónica del ínclito emperador de España Don Alonso VII*, dedicada a Felipe III (II de Portugal) e destinada a enaltecer as principais famílias do reino, dando especial atenção à linhagem Sandoval, descendente de sangue real. Em Valladolid apresenta as duas partes da sua *Historia de la vida y hechos del emperador Carlos V*, impressas em 1604 e 1606, nas quais o cronista régio destaca o percurso cortesão e militar dos Sandoval ao serviço de vários monarcas.

À margem destas genealogias, mais ou menos lendárias, realizadas sob o patrocínio do próprio duque de Lerma, o passado histórico de Diego Gómez de Sandoval entronca, de facto, com distintas famílias da nobreza e realeza espanhola e portuguesa, como se demonstra no seguinte diagrama de parentesco.

Família Noronha

Ramo ilegítimo das Casas Reais de Portugal e de Castela. Uma das famílias nobres mais importantes nos reinados de D. João I e de D. Manuel I.

Na Sala dos Brasões do Palácio Real de Sintra, as primeiras armas pintadas no nível inferior da cúpula – alinhadas no eixo vertical dos brasões das duas filhas do rei D. Manuel – são as dos Noronhas. Este teto alberga um armorial da alta nobreza portuguesa do primeiro quartel do século XVI, onde os brasões das setenta e duas famílias nobres mais influentes do reino circundam as armas do rei e dos seus oito filhos, havidos do seu segundo casamento com a infanta Maria de Aragón, filha dos Reis Católicos de Espanha.



Brasão dos Noronhas

Pintura sobre madeira, século XVI
Palácio Nacional de Sintra

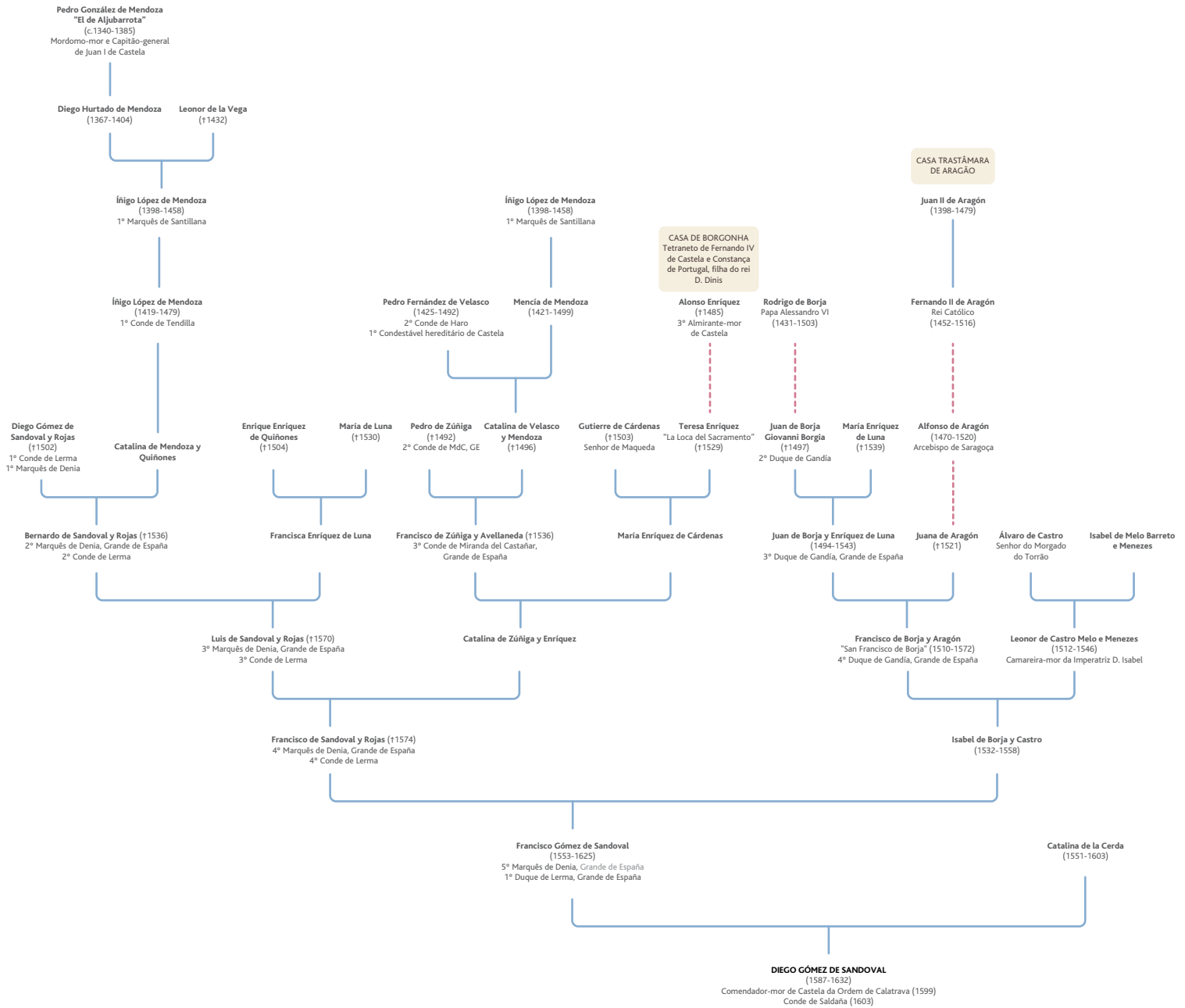
© PSML | Foto: EPI-Curso de Fotografia. Tiago Costa.

GENEALOGIA ASCENDENTE / Linha paterna

Legenda:

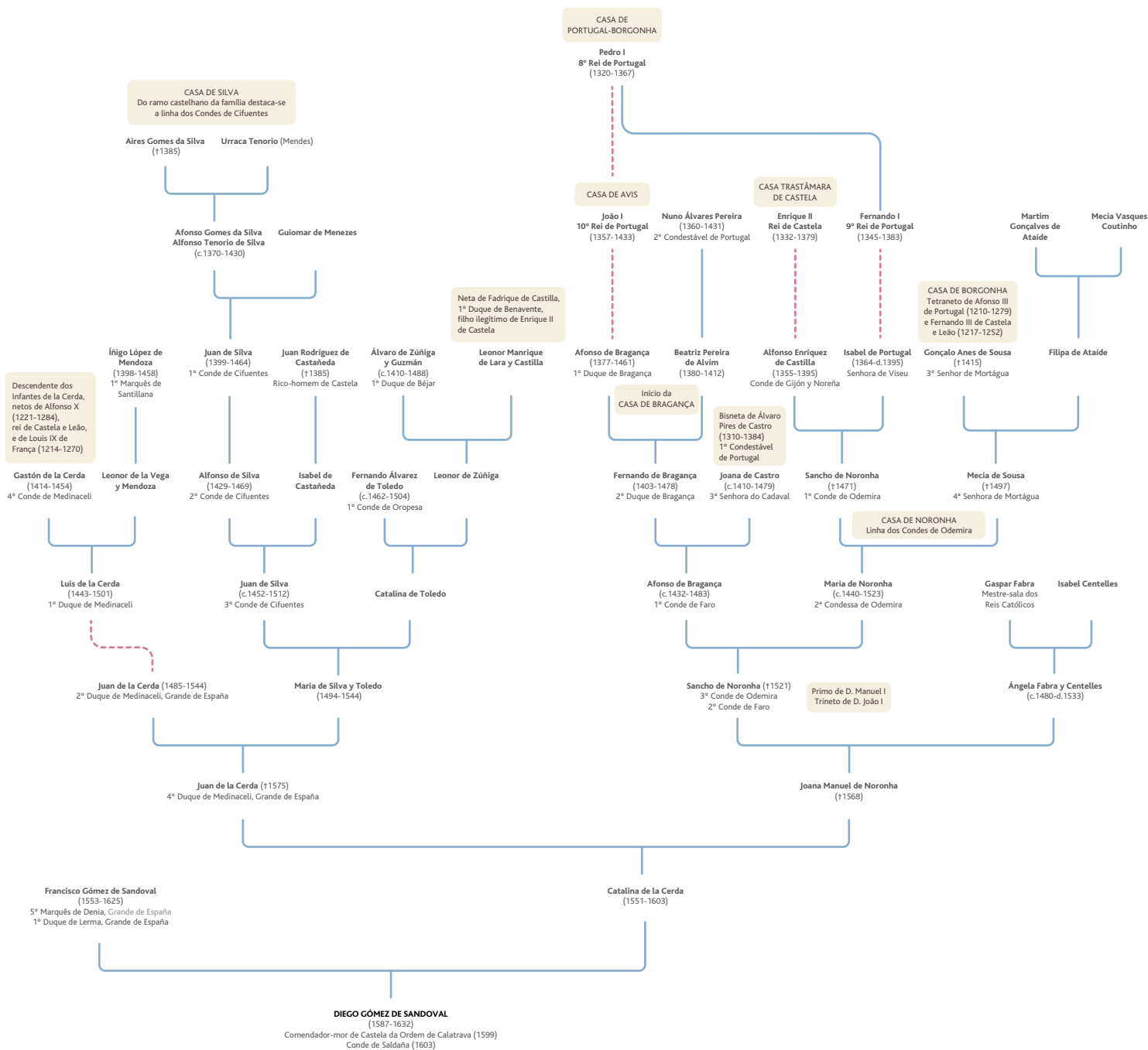
Ligação legítima —————

Ligação natural ou ilegítima - - - - -



Fernando Montesinos (investigação) | Cláudio Marques (arquitetura) | Filipe Preto (design gráfico)

GENEALOGIA ASCENDENTE / Linha materna



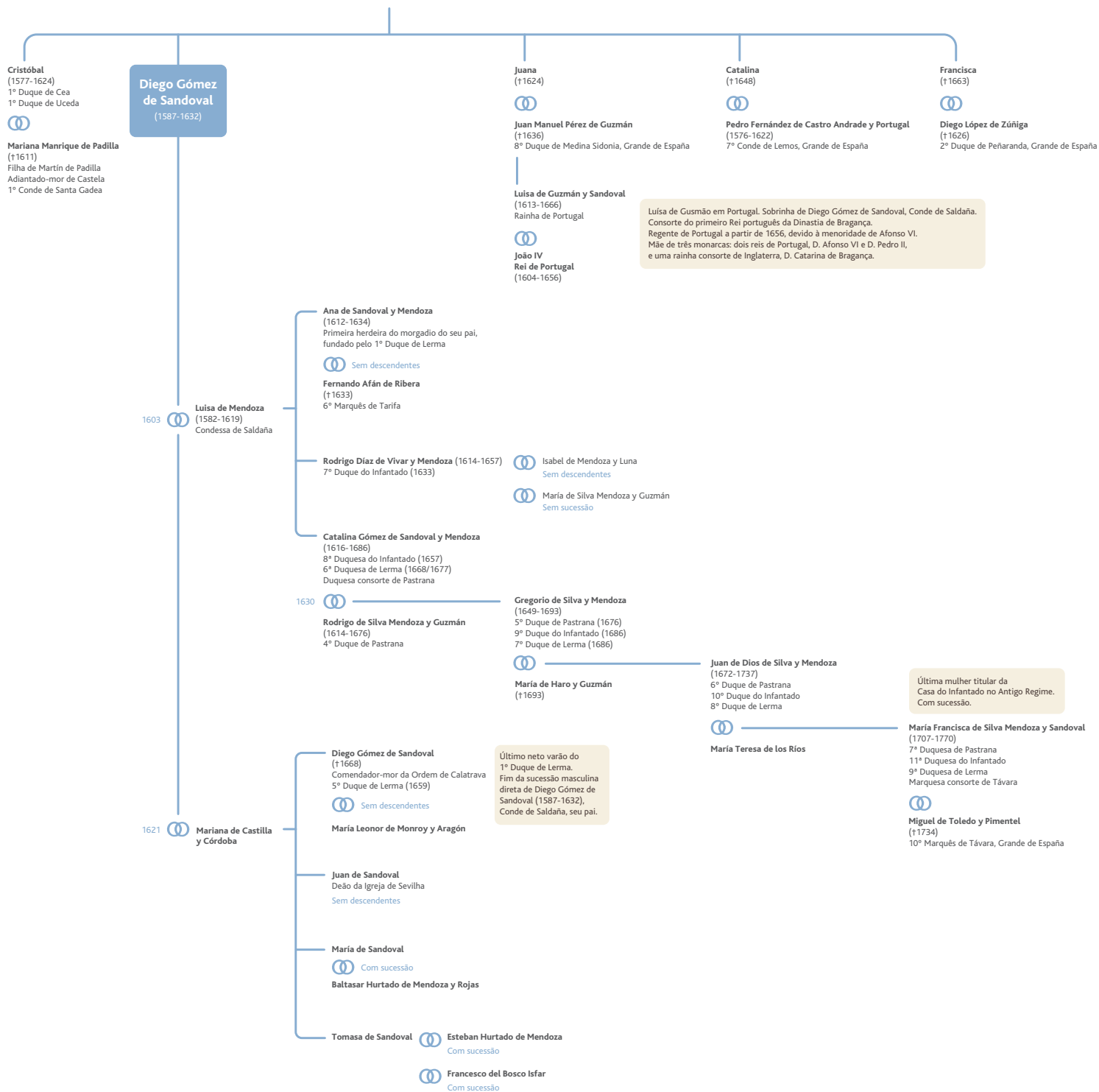
GENEALOGIA

GENEALOGIA DESCENDENTE

Entre 1602 e 1603, o duque de Lerma, cabeça da casa Sandoval, decide reorganizar o património familiar, vinculando-o a dois morgadios. O principal, configurado em torno do ducado de Lerma, para o seu primogénito Cristóbal, enquanto o segundo, recém-criado, se destinava ao seu segundo filho, Diego. Este novo morgadio, com 20.000 ducados de renda, é constituído para que o secundogénito o receba em 1603 aquando da união com Luisa de Mendoza, herdeira do ducado do Infantado. Este consórcio representa o culminar do processo de elevação social de D. Diego, iniciado pelo duque de Lerma em 1599, quando para ele lhe obtém a comenda-mor de Castela da aristocrática ordem de Calatrava.

Diego Gómez de Sandoval não chega a ser 7º duque do Infantado, mas sim o seu primogénito varão, Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, primeiro de uma nova linha da casa Sandoval integrada na casa Mendoza-Infantado. Ao não deixar descendência, os títulos e o património do Infantado passam para a sua irmã Catalina, duquesa consorte de Pastrana, unindo em si e na sua descendência os ducados do Infantado e de Lerma, juntamente com o de Pastrana devido ao casamento com o IV duque, Rodrigo de Silva y Mendoza.

GENEALOGIA DESCENDENTE



NOTAS

73 De acordo com as informações fornecidas pelo Norton Simon Museum of Art, este retrato integrou a antiga Galeria Orléans: a coleção de pintura reunida pelo príncipe Philippe d'Orléans (1674-1723) entre 1700 e 1723, vendida em partes em 1792, em Londres, pelo duque Louis Philippe Joseph d'Orléans (1747-1793). Contudo, a meu ver, a referência "antiga Galeria Orléans" poderia também relacionar-se com a Galeria Espanhola do rei Louis-Philippe I de Orléans (1773-1850), formada entre 1835 e 1837 através do barão Taylor, e vendida pelos seus filhos na leiloeira londrina Christie & Manson em 1853. De qualquer modo, o retrato acaba por integrar a coleção do comerciante e colecionador inglês Hollingworth Magniac (1786-1867), estando exposto na sua residência de Colworth, em Bedfordshire [provavelmente adquirido na década de 1850 ou 1860]. A 4 de julho de 1892 é leiloado em Londres, na Christie, Manson & Woods, como retrato de Felipe III de Espanha [Colworth Collection, lote 124]. A pintura permanece em Inglaterra, tendo sido comprada, em momento incerto, por E. C. Smith, continuando em poder da família Smith até 13 de fevereiro de 1948, quando Nancy Oswald Smith a vende na Christie's de Londres [lote 39]. É então adquirida pela firma Duveen Brothers, dedicada ao comércio de arte, ativa entre final do século XIX e meados do século XX, com sucursais em Londres, Paris e Nova Iorque. Em 1965, o colecionador americano Norton Simon adquire a esta firma a obra de Pantoja, já identificada como retrato de Diego Gómez de Sandoval y Rojas, conde de Saldaña. A identificação deve-se a Martin S. Soria (1911-1967), historiador da arte espanhol naturalizado norte-americano e professor da Universidade de Michigan. Em carta de 28 de agosto de 1954 dirigida a Bertram S. Boggis, da Duveen Brothers Inc., Martin S. Soria corrige e fundamenta a identidade do personagem, após uma investigação iniciada em março ou abril desse ano.

Agradeço ao Norton Simon Museum Archives as informações facultadas e o acesso à referida carta.

- 74 Na lista de pinturas de Pantoja de la Cruz incluída em *La pintura española fuera de España*, a ficha nº 2125 regista um retrato de Felipe III, cuja descrição e dados coincidem com o retrato que Norton Simon adquire à Duveen Brothers Gallery em 1965. No campo que informa sobre a localização do retrato é indicado o seguinte: "Nova Iorque, Duveen Brothers". Veja-se Gaya Nuño, 1958: 264.
- 75 Retrato *ad vivum* é o concebido pelo pintor a partir do modelo direto, ou seja, tomado do natural. O tratado *Do tirar polo natural* escrito por Francisco de Holanda (1517-1584), entre 1548 e 1549, aborda este e outros assuntos relacionados com a arte do retrato. O texto é traduzido para castelhano em 1563 por Manuel Denis.
- 76 Em relação aos conceitos de "original", "réplica", "cópia" e "variação", sigo em linhas gerais as categorias aplicadas por Maria Kusche nos seus estudos sobre retratística. Neste sentido, "original" tomado do natural corresponde ao retrato obra do mestre que capta diretamente a efigie do modelo, enquanto "réplica" é o retrato feito pelo mestre, com possível colaboração da sua oficina, que se atém exatamente – ou quase – à primeira versão de um determinado retrato, sem introdução de variantes. Entendo por "cópia" a reprodução de um retrato original, feita por artista distinto, incluindo também as cópias dos retratos originais do mestre executadas integralmente por colaboradores da sua oficina.
- 77 O retrato de Sintra representa D. Diego Gómez de Sandoval com dezoito anos, observando-se uma constituição física mais forte face ao retrato do Norton Simon Museum, própria da idade, claramente visível na musculatura das pernas.
- 78 Kusche, 2007: 171.
- 79 De acordo com as definições ou estatutos da ordem de Calatrava de 1576, ainda vigentes em 1599, era indispensável ter completado os 10 anos para receber o hábito e 17 anos para aceder a uma comenda com o título de comendador. Gómez, 1576: 129. Em 1599, para evitar submeter-se a este requisito, solicita-se autorização a Roma para adjudicar a comenda-mor de Calatrava a favor de Diego Gómez de Sandoval, menor de idade, dispensa seguramente concedida, na opinião do historiador Francisco Fernández Izquierdo, mediante algum grande donativo, cuja importância se desconhece. Fernández Izquierdo, 1992: 58.
- 80 Sobre a bula do papa Clemente VIII, veja-se *Colección don Luis de Salazar y Castro*, doc. I-31, f. 92-94, de 26 de fevereiro de 1599. Esta cópia em castelhano da bula do Papa pertence à coleção do cronista real, cavaleiro da ordem de Calatrava, Luis de Salazar y Castro (1658-1734), conservada na Real Academia de la Historia em Madrid.

Veja-se também Cabrera de Córdoba [relação de 26 de fevereiro de 1599]: 10. Por volta de 21 de fevereiro de 1599 já era pública a solicitação de dispensa à Santa Sé para que Diego Gómez de Sandoval pudesse receber a comenda-mor de Calatrava. Assim regista o historiador e cronista madrileno Luis Cabrera de Córdoba (1559-1623), cuja estreita relação com a corte dos Áustrias começa no reinado de Felipe II, ocupando vários cargos de responsabilidade. Permanece em El Escorial até 1599 e, a partir de 1603, encontra-se ao serviço da rainha Margarita de Áustria, consorte de Felipe III. Utilizo a edição de 1857 feita em Madrid.

- 81 Neste caso, os trâmites processuais e administrativos necessários para entrar na ordem de Calatrava revelam a circunstância particular de se tratar do filho do favorito de Felipe III, de modo que a data de concessão do hábito e da comenda é anterior à data de conclusão do relatório de informação, investigação necessária para avaliar a idoneidade de D. Diego como novo membro da Ordem. O rei, como máxima autoridade da Coroa e grão-mestre da Ordem, tinha o poder de autorizar o ingresso de novos membros e de conceder comendas antes de ter lugar a colação canónica, regulada pelo direito eclesiástico e pelas regras e definições de Calatrava. Sem dúvida, o exemplo de D. Diego é um dos mais exagerados, pois recebe a comenda-mor diretamente do rei, ainda menor de idade e antes de superar a investigação individual sobre a sua qualidade como candidato.
- 82 Cabrera de Córdoba [relação de 17 de abril de 1599]: 10, 14. O cronista, nos meses de fevereiro e de abril, já se refere a Diego Gómez de Sandoval na qualidade de comendador-mor de Calatrava, meses antes do título ser confirmado oficialmente pelo Conselho das Ordens.
- 83 Agradeço penhoradamente a Francisco Fernández Izquierdo, investigador científico e chefe do Departamento de História Moderna e Contemporânea do Instituto de História do Consejo Superior de Investigaciones Científicas, a generosa ajuda e informações prestadas sobre a ordem militar de Calatrava e sobre a figura de Diego Gómez de Sandoval. Os dados fornecidos procedem dos seus trabalhos publicados no âmbito das ordens militares, de contactos diretos com o autor e do seguinte "expediente de información": *Diego Gomez de Sandoval, hijo del Marques de Denia*, 1599, Archivo Histórico Nacional, Madrid, *Sección de Órdenes Militares, Caballeros de Calatrava*, exp. 1072. Veja-se também Fernández Izquierdo, 1992: 58, 307-308; 2005: 204, 212, 214, 225.
- 84 Principal dignidade da Ordem depois da de Mestre, esta última em poder de Felipe III durante o processo de concessão da comenda-mor de Calatrava ao segundo filho do então marquês de Denia.
- 85 No início de 1599, Francisco Gómez de Sandoval y Rojas (1553-1625), quinto conde de Lerma e quinto marquês de Denia (Grande de Espanha), é estribeiro-mor e *sumiller de corps* de Felipe III, comendador-mor de Castela na ordem de Santiago e membro dos Conselhos de Estado e de Guerra. A 11 de novembro de 1599 obtém o título de duque de Lerma através de real decreto. Privado de Felipe III, o valimento do duque de Lerma representa o período de maior apogeu político, económico e patrimonial da casa de Sandoval, acumulando cargos, títulos, territórios e rendas de variada índole e estendendo o seu poder além do âmbito cortesão. Uma das principais decisões estratégicas que toma como valido de Felipe III é a substituição de grande parte do aparelho cortesão e político-administrativo do reinado anterior, criando uma equipa de colaboradores da sua máxima confiança onde inclui pessoas do seu círculo mais próximo, sobretudo familiares e amigos.
- 86 Luisa de Mendoza (1582-1619) era filha primogénita de Rodrigo de Mendoza e Ana de Mendoza. O consórcio entre D. Luisa e Diego Gómez de Sandoval é desejado pelo duque de Lerma desde 1600. Entre abril e junho de 1601 também se chega a mencionar a herdeira do duque de Medinaceli como futura esposa de D. Diego. O enlace com D. Luisa representa, para Lerma, a união da casa de Sandoval aos poderosos Mendoza do Infantado, ilustre linhagem castelhana com Grandeza de Espanha de primeira criação, e para D. Ana o acesso privilegiado aos favores do valido do rei e, por extensão, do próprio rei. Cabrera de Córdoba: 64-65 [relação de 8 de abril de 1600], 100 [relação de 21 de abril de 1601], 106 [relação de 30 de junho de 1601], 184-185 [relação de 9 de agosto de 1603], 188 [relação de 6 de setembro de 1603].
- 87 Catalina de la Cerda (1551-1603). Filha de Juan de la Cerda, duque de Medinaceli, e de Joana Manuel de Noronha (uma das nobres damas portuguesas que acompanharam D. Isabel de Portugal, filha do rei D. Manuel e consorte do imperador Carlos V, na sua viagem a Castela), por sua vez filha de Sancho de Noronha, conde de Odemira, e de Ángela Fabra y Centelles, dama da rainha D. Maria, consorte de D. Manuel, e posterior camareira-mor da imperatriz D. Isabel.
- 88 Relativamente à data de nascimento de Diego Gómez de Sandoval (dado fundamental para conhecer a sua idade quando recebe o hábito e a comenda-mor da Ordem) as informações são escassas e, por vezes, contraditórias. A informação mais recente é fornecida por Santiago Martínez Hernández, professor investigador da Universidade Complutense de Madrid, na entrada biográfica dedicada a D. Diego no volume 45 do *Diccionario Biográfico Español* da Real Academia de la Historia. O autor sugere o ano 1587 como ano de nascimento, embora não o afirme. Veja-se Martínez Hernández, 2013: 979-980.

Segui os dados extraídos de uma fonte primária principal, o processo para ingresso na Ordem, onde surge a referência à ata batismal (data e local do batismo) que permite deduzir que, em fevereiro-março de 1599, quando se efetuam as averiguações para Calatrava, D. Diego tinha 11 anos: "En dos de mayo de mil y quinientos y ochenta y siete años, yo, el licenciado Martín Suárez Hurtado, cura propio desta iglesia de Señor Santiago de Madrid, baptizé a Diego Joseph Gaspar Luis, hijo del marqués de Denia y de doña Catalina de la Zerda, su mujer. [...] El licenciado Suárez Hurtado y el dicho licenciado Villarroel, juró in verbo sacerdotis ser el libro de los bautizados en la dicha iglesia y lo firmó". Transcrição com grafia atualizada e abreviaturas desdobradas, cortesia de Francisco Fernández Izquierdo. *Diego Gomez de Sandoval, hijo del Marques de Denia*, 1599, Archivo Histórico Nacional, Madrid, *Sección de Órdenes Militares, Caballeros de Calatrava*, exp. 1072, f. 6v.

- 89 Entrambasaguas, 1941: 165.
- 90 Cristóbal Gómez de Sandoval y Rojas (1577-1624), marquês de Cea desde 1599, duque de Cea desde 1604, duque de Uceda desde 1610, *sumiller de corps* e estribeiro-mor de Felipe III. Cavaleiro das ordens de Santiago e Calatrava, recebe as comendas de Hornachos, Caravaca, Monreal e Bolaños. Primogénito e principal herdeiro do duque de Lerma, substituiu o pai como valido de Felipe III durante um breve período de tempo, a partir de 1618. Uma vez morto o rei, em 1621, o poderio da casa de Sandoval desaparece totalmente. O reinado de Felipe IV representa o advento de um novo valido (Gaspar de Guzmán, conde de Olivares) e a perseguição dos Sandoval e dos seus próximos.
- 91 Archivo Histórico de la Nobleza, Toledo, Osuna C.1775, D.7(3). Agradeço esta informação a Miguel F. Gómez Vozmediano, Chefe de Secção do Archivo Histórico de la Nobleza.

Para esta resenha biográfica baseei-me, sobretudo, nas informações recolhidas nas seguintes fontes: Cabrera de Córdoba, 1599-1614; Gascón de Torquemada, 1600-1649; López de Haro, 1622; Núñez de Castro, 1653; Álvarez y Baena, 1789. Também consultei o processo de informação para ingresso na ordem de Calatrava *Diego Gomez de Sandoval, hijo del Marques de Denia*, 1599, Archivo Histórico Nacional, Madrid, *Sección de Órdenes Militares, Caballeros de Calatrava*, exp. 1072.

Sobre a academia literária do conde de Saldaña veja-se Pedraza Jiménez, 2010: 53-68.



456

STATIS SVR. 18.

COLEÇÕES
EM FOCO

**PALÁCIOS
NACIONAIS**

SINTRA QUELUZ PENA

#01 / 2017

PROPOSTA DE DATAÇÃO

Relativamente à data de execução do retrato do Norton Simon Museum, cerca de 1598 (determinada pela firma Duveen Brothers de acordo com os pareceres⁹² de conceituados especialistas), é a que o Museu aceita e torna oficial desde o momento da entrada do retrato na sua coleção de pintura. Maria Kusche assume esta data e, sem questioná-la, parte de uma premissa que ainda não se conseguiu demonstrar, baseada na motivação da encomenda: “possivelmente [...] para celebrar a sua nova dignidade.”⁹³ O problema desta datação atribuída reside, por um lado, no facto da autora não ter tido em conta o ano de nascimento de Diego Gómez de Sandoval (1587), provavelmente por desconhecimento e, por outro, na necessidade de aprofundar o contexto e origem da encomenda. Neste sentido, a partir de alguns factos fundamentados é possível realizar algumas afirmações e propor várias hipóteses:

- A sua idade em 1599, quando recebe o hábito e a comenda-mor, corresponde a 11 e 12 anos, respetivamente. Porém, no rosto do retrato do museu americano nada denota esta tenra idade, mais próxima da infância⁹⁴. Pelo contrário, o que se aprecia é o semblante de um jovem seguro de si mesmo, pintado com grande veracidade, já na puberdade⁹⁵, consciente do poder da sua família e da sua iniciação pela mão do seu pai no complicado jogo cortesão⁹⁶. Um jogo em que as responsabilidades dinásticas desempenham um papel crucial, especialmente a responsabilidade de contrair um matrimónio afortunado, com dois claros objetivos: fortalecer a posição da linhagem mediante o vínculo a outra importante linha nobiliárquica e garantir a sua continuidade através de descendência.



[fig. 23]

Retrato de D. Francisco Gómez de Sandoval, 1º Duque de Lerma

Pantoja de la Cruz
Espanha, 1602
Óleo sobre tela
Hospital de Tavera, Toledo
Fundación Casa Ducal de Medinaceli

© F.C.D.M. | Cortesia da Fundação



[fig. 24]

Retrato de D. Catalina de la Cerda, 1ª Duquesa de Lerma

Pantoja de la Cruz
Espanha, 1602
Óleo sobre tela
Hospital de Tavera, Toledo
Fundación Casa Ducal de Medinaceli

© F.C.D.M. | Cortesia da Fundação

Tal como menciono anteriormente, a principal fonte para determinar a idade do personagem em 1599 é o processo para ingresso na ordem militar de Calatrava, ou seja, o conjunto de averiguações sobre a nobreza, pureza de sangue e outras exigências impostas ao candidato pelos estatutos da Ordem. O rigor da investigação genealógica levada a cabo permite confiar na credibilidade desta fonte de datação, pelo que resulta pouco provável que o retrato do Norton Simon Museum tenha sido executado em 1599, pois a idade que aparenta o modelo é superior aos 11 ou 12 anos, por volta dos 16. A ser assim, a data de execução estaria em torno do ano de 1603, próxima dos primeiros retratos conhecidos dos duques de Lerma, da autoria de Pantoja de la Cruz⁹⁷ [fig. 23, 24], e da cada vez mais ativa e estratégica determinação em fazer sobressair D. Diego no palco do cerimonial da corte, até convertê-lo numa peça chave da ambiciosa política de alianças do duque de Lerma, baseada na

concertação estratégica dos casamentos dos seus descendentes⁹⁸, com o objetivo de incrementar o poder e prestígio da casa de Sandoval. Em virtude desta linha de pensamento, reforça-se a ideia do retrato ser uma encomenda próxima ao enlace com D. Luisa de Mendoza, entendendo-o como parte integrante do processo de construção e projeção da imagem cortesã do duque de Lerma e da sua família, através da apropriação de atributos e modelos de representação próprios da casa real, ao serviço da validação e propaganda do seu lugar preferencial no círculo próximo do rei e no governo da monarquia. E, realmente, a construção pictórica das aspirações e concretizações do duque de Lerma não se manifesta apenas nos seus retratos de aparato, mas também nos do seu segundo filho, que alcança a cúspide da alta nobreza cortesã em 1603, graças à sua união matrimonial com a condessa de Saldaña.⁹⁹

- Diego Gómez de Sandoval deve ter apreciado os retratos que Pantoja pintou para a sua família e, especialmente, o retrato de corpo inteiro que o representa com armadura equestre de parada, pois sabemos que o pintor chega a realizar, pelo menos, outro retrato com estas características, seguramente a pintura que se encontra hoje no Palácio Nacional de Sintra. De facto, o último testamento de Pantoja¹⁰⁰, de 7 de outubro de 1608, demonstra que continua a trabalhar para o segundo filho do duque de Lerma: “declaro que tenho uma livrança do senhor conde de Saldaña para final de abril do ano que vem de seiscentos e nove [1609], de três mil e duzentos reais, e entre eles o seu retrato, o que está por acabar; se lhe quiserem pagar por inteiro, se não sua senhoria retire o que foi servido e cobre a livrança aceite que está com o administrador da sua comenda”¹⁰¹. Pantoja morre a 26 de outubro do mesmo ano e no inventário da casa e ateliê do artista¹⁰², de 3 de novembro, são detalhadas, entre outros bens, todas as pinturas que ainda se encontravam na oficina, mencionando de novo o filho de Lerma: “Mais um retrato inteiro do conde de Saldaña”¹⁰³. A julgar pela proximidade das datas entre ambos documentos, o mais provável é que se trate da mesma pintura.

Partindo destes dados e do ano de nascimento de D. Diego (1587), considero credível pensar que o retrato de Sintra seja o que aparece mencionado na documentação de 1608 e, conseqüentemente, a inscrição presente no canto inferior esquerdo (“ÆTATIS SVÆ •18•”) situa a encomenda do retrato por volta de 1605, curiosamente

a datação apontada por Martin S. Soria em maio de 1954 para o retrato da Duveen Brothers, posteriormente adquirido pelo colecionador Norton Simon.

A confirmar-se esta proposta de datação, tratar-se-ia de uma encomenda tardia que permanece em poder de Pantoja durante anos sem chegar ao seu destinatário, o que era bastante habitual, resultado por um lado da grande procura do pincel do artista, vendo-se obrigado a delegar parte da execução dos retratos nos colaboradores da sua oficina, e por outro lado consequência da demora no pagamento das encomendas, inclusive no caso de clientes como a família real e os Sandoval. Ao morrer Pantoja, o número de retratos sem entregar era considerável, entre eles vários do duque de Lerma e dos seus familiares, incluindo o retrato do conde de Saldaña, antes referido, possivelmente já concluído, pois o documento de 3 de novembro de 1608 não acrescenta nada que nos leve a pensar o contrário.

- Do ponto de vista formal e retórico, o retrato do Norton Simon Museum é bastante próximo do retrato do duque de Lerma da Fundação Casa Ducal de Medinaceli (1602). De facto, o retrato de D. Diego não se consegue entender sem ter em conta a grande campanha de promoção pessoal e política auspiciada pelo Duque, de especial intensidade durante a permanência da corte em Valladolid (1601-1606), na qual imagens, símbolos, literatura e cerimonial serviram quer para a projeção da primazia da sua pessoa e linhagem perante a aristocracia nobiliárquica, quer para a legitimação da sua posição como único favorito do rei. Na construção deste discurso de poder desempenhou um papel importante a conceção de imagens oficiais – públicas e cortesãs – e isso é, precisamente, o que representa o retrato do museu estado-unidense: a imagem oficial de um “príncipe” da casa Sandoval. E não qualquer príncipe da alta nobreza, mas o filho do valido, cabeça da estrutura de governo ao serviço do monarca e da monarquia, por quem passavam todos os assuntos relacionados com o exercício direto do poder e com a concessão de cargos e mercês. Uma imagem de poder em tom de propaganda e persuasão nobiliárquicas, temporalmente próxima ao seu casamento com a sucessora do Infantado, que plasma os rasgos juvenis e o elevado estatuto do efigiado para transmiti-los, no contexto palaciano e cortesão, a um público específico, em que se inclui muito especialmente os Grandes da nobreza castelhana. Uma ação enquadrada numa das principais linhas de atuação do duque de Lerma durante o seu valimento: atrair por todos os meios as grandes linhagens e criar uma

única facção nobiliárquico-cortesã sob a sua liderança. E esta estratégia política, recordemos, requeria emparentar com as casas mais ricas, antigas e prestigiosas, usando para tal os seus filhos e parentes em alianças matrimoniais.

De acordo com testemunhos históricos¹⁰⁴, Diego Gómez de Sandoval era “belo de rosto e de agradável postura, tudo unido a um carácter simpático e atraente”¹⁰⁵, qualidades admiravelmente captadas por Pantoja. Em 1617, o poeta e dramaturgo Lope de Vega confirma esta descrição quando se refere numa carta a D. Diego como “um retrato do seu pai, discreto, amoroso, cortês, doce, afável, e digno de particular consideração”.¹⁰⁶

Pantoja, ao apresentá-lo como Comendador-mor da Ordem de Calatrava exalta a pureza e antiguidade do seu sangue, isto é, da sua nobre genealogia, bem como a sua categoria de cavaleiro cristão ou *miles Christi*¹⁰⁷, por sua vez evocadora do glorioso passado guerreiro dos Sandoval ao serviço dos monarcas espanhóis durante a Reconquista¹⁰⁸. Se através da imagem como cavaleiro calatravo o jovem nobre afirma o alto valor da sua linhagem, ao ser representado com as fórmulas canónicas da dinastia reinante manifesta a sua estreita proximidade com o rei, cujo favor consente que D. Diego seja retratado em tons principescos¹⁰⁹, com todo o significado cortesão que essa graça pressupõe. Um inteligente exercício de representação que inibe qualquer ideia que traga à memória a sua condição de segundo filho e que transmite uma imagem de acordo com o seu estatuto de membro de uma grande casa, merecedora dos títulos, privilégios e cargos que ostenta.

- Se bem que não se conheça qualquer documento que permita identificar o promotor do retrato e os propósitos exatos do mesmo, parece lógico pensar no duque de Lerma como comitente, coincidindo com a estadia da corte de Felipe III em Valladolid entre janeiro de 1601 e fevereiro de 1606¹¹⁰. A transferência da capital da Monarquia Hispânica de Madrid para Valladolid constitui a máxima evidência da sua influência sobre o rei e da sua autoridade na corte. Valladolid era a cidade de Lerma e ele era, de facto, quem possuía o controlo dos assuntos e mecanismos da coroa. O retrato de D. Diego adquire pleno sentido no contexto dessas circunstâncias específicas. Não tenho dúvidas de que a sua principal função foi propagandística, parte da estratégia de comunicação que procura exaltar o Duque e a sua família,

cujo poder, embora emane do próprio rei, também necessita de vínculos matrimoniais e de amizade para manter o seu domínio sobre as diferentes fações cortesãs e para alcançar os seus interesses pessoais. É importante recordar a ambicionada união da casa de Sandoval à grande e poderosa casa do Infantado, pois sabe-se que o duque de Lerma teve vários encontros com os duques do Infantado, com vista ao casamento do seu filho com a sucessora de uma das mais antigas famílias nobres castelhanas. Neste sentido, o retrato em questão, longe de ser uma simples representação do aspeto ou recente dignidade militar do segundogénito do valido, oferece uma imagem de poder codificada onde nada é acessório ou aleatório. Todos os elementos foram perfeitamente pensados, dotados de um sentido que transcende o comemorativo ou o sentido genealógico característico das galerias de retratos familiares. O que transmite de forma cenográfica, à maneira dos príncipes armados da casa de Áustria¹¹¹, é o alto nível da estirpe de D. Diego, comendador-mor da antiga e aristocrática ordem de Calatrava e filho do favorito do rei.

Por conseguinte, a sua privilegiada situação cortesã era incontestável, tornando-o merecedor de uma esposa à altura das suas circunstâncias e das expectativas do seu pai, mesmo não sendo primogénito. O facto de ser filho segundo era, do ponto de vista socioeconómico e jurídico, um ponto débil que convinha emendar. Assim, entre 1602 e 1603, o Duque adquire várias propriedades próximas de Madrid, com a intenção de fundar um morgadio a favor de D. Diego e torná-lo beneficiário de uma renda de 20.000 ducados (5.000 acabam integrados no ducado do Infantado), para além dos 10.000 ducados de renda anual da comenda-mor de Calatrava. Sem esquecer a honra de ser o titular da companhia de arcabuzeiros a cavalo responsável pela proteção do capitão general da cavalaria e o prestígio associado ao seu ofício de gentil-homem da câmara de sua majestade, consequência do casamento com D. Luisa de Mendoza. Tudo com o objetivo de lhe atribuir bens e rendimentos próprios que assegurassem a sua posição na corte e a sua pertença ao seleto círculo da alta nobreza, circunstância necessária para que, em primeiro lugar, fosse considerado como candidato a ter em conta no “mercado” matrimonial dos Grandes do reino. Assim, ser-lhe-ia possível levar a cabo uma aliança vantajosa que servisse os interesses da casa de Sandoval, embora para tal o duque de Lerma tivesse também que recorrer à concessão de ofícios e cargos palacianos como ferramenta de persuasão.¹¹²

As primeiras notícias sobre os contactos entre o duque de Lerma e a casa do Infantado, com o objetivo de chegar a um acordo nupcial, surgem em abril de 1600. Íñigo López de Mendoza, quinto duque do Infantado, não deseja conceder a mão da sua neta e sucessora, mesmo com a intervenção pessoal de Felipe III em maio de 1601. Assim, entre abril de 1601 – em agosto do mesmo ano morre o quinto duque do Infantado – e junho de 1602 correm rumores na corte sobre o possível enlace com a primogénita e herdeira do duque de Medinaceli. Contudo, em 1603, após uma minuciosa negociação entre o duque de Lerma – através de Pedro Franqueza¹¹³ – e os duques do Infantado, os Sandoval unem-se finalmente aos Mendoza, casa com Grandeza de Primeira Classe¹¹⁴. As convenções antenupciais entre Diego Gómez de Sandoval e Luisa de Mendoza são concertadas durante o mês de agosto. O enlace é celebrado a 29 de agosto no Palácio Real de Valladolid.

As condições estabelecidas nos esponsais são recolhidas em várias fontes da época¹¹⁵, ilustrativas do firme desejo de Lerma em selar um casamento que representava o culminar da promoção do seu filho, até ao ponto de se comprometer a entregar 100.000 ducados caso o casal não proporcionasse descendência à casa do Infantado. Também se observa no acordo matrimonial a prática de mudar de nome consoante as variações das circunstâncias de uma das pessoas: melhor posição e consideração social, por exemplo. De facto, uma das cláusulas dos esponsais para permitir o enlace e para que o casal pudesse receber as rendas do morgadio da condessa de Saldaña foi a alteração do apelido familiar de D. Diego, de Gómez de Sandoval para Hurtado de Mendoza.

Analisar o retrato do museu de Pasadena sob esta perspetiva, no contexto de tão significativa união e de uma estratégia de construção e apresentação de uma determinada imagem de poder, permite assim explicar em parte as motivações da encomenda, bem como os seus significados. Este será também o melhor caminho para a leitura minuciosa dos aspetos iconográficos e recursos expressivos do retrato da coleção do Palácio Nacional de Sintra.

NOTAS

- 92 R[obert] Langton Douglas (c.1598, em carta de 10 de fevereiro de 1949), antigo diretor da National Gallery da Irlanda, professor universitário, historiador da arte, marchand e colaborador de Duveen Art Galleries, em Nova Iorque, a partir da década de 1940; Martin S. Soria (c.1605, em carta de 10 de maio de 1954), professor do Departamento de Arte da Universidade de Michigan; e Manuel Lorente (c.1590, em carta de 17 de maio de 1954), conservador do Museo del Prado. Veja-se *Files regarding works of art: Pantoja de la Cruz, Philip III of Spain, 1948-1954*, The Getty Research Institute, Los Angeles, 960015 (bx.271, f.7). Disponível na base de dados "Duveen Brothers records 1876-1981", em <http://hdl.handle.net/10020/960015b271f007>.
- 93 Kusche, 2007: 171.
- 94 Historiadores espanhóis do século XVI, como o humanista Pedro Mexia e o teólogo franciscano Juan de Pineda propõem o fim da infância aos 14 anos. Veja-se Mexia, 1602 [1540]: 157-163. Pineda, 1589: XXII, 45.
- 95 Puberdade como sinónimo de adolescência. Na *Silva de varia leccion* de Pedro Mexia, uma das miscelâneas de carácter enciclopédico de maior difusão e êxito editorial na Europa do século XVI, aborda-se a divisão da vida do homem em várias etapas, segundo as doutrinas de vários astrólogos, filósofos, médicos e poetas. A adolescência é entendida por alguns como o período que sucede à infância, a partir dos 15 anos, quando o homem já está apto a casar-se e ter descendência, enquanto para outros a infância estende-se até aos 17 anos. De facto, 16 anos é a idade com que muitos membros da alta nobreza se casam, como nos casos do quinto e do sétimo duques do Infantado, sogro e primogénito de Diego Gómez de Sandoval, respetivamente.
- 96 O primeiro grande acontecimento em que participa como comendador-mor de Calatrava, ainda em tenra idade, relaciona-se com a comitiva do marquês de Denia que parte para território valenciano a 29 de março de 1599 para receber Margarita de Áustria, esposa de Felipe III. Participa também na solene entrada pública da rainha na cidade de Valência, cenário da ratificação dos esponsais reais, que têm lugar a 18 de abril, com pompa e majestade, cujos festejos incluíram numerosos saraus e torneios, entre outros entretenimentos. Várias comitivas nobiliárquicas assistiram ao acontecimento, destacando-se a do quinto duque do Infantado, Íñigo López de Mendoza, avô da futura esposa de Diego Gómez de Sandoval. Fontes da época relatam que a rainha, antes de atravessar a Puerta de Serranos e realizar a sua entrada triunfal, deteve-se e montou "uma égua ricamente ornada, com sela de ouro e gualdrapa de veludo bordado, vestida com saia grande de tecido de prata bordado a ouro e pérolas de matizes. Segurava-lhe a saia Diego Gómez de Sandoval, comendador-mor de Calatrava, filho do Marquês de Denia, e os estribeiros do Rei nosso senhor aos lados. [...] E assim entraram na cidade às doze do dia, detrás de S.M." Veja-se *Relación de los casamientos del Rey nuestro Señor con la Reina Doña Margarita nuestra Señora, y de los Señores Archiduques Alberto é Infanta Doña Isabel*, uma das relações soltas [de sucessos políticos] impressas em Sevilha por Rodrigo de Cabrera no final do século XVI, durante o reinado de Felipe III. Texto original: "una hacanea riquísimamente aderezada, con sillón de oro y gualdrapa de terciopelo bordada, vestida de saya grande de tela de plata bordada de oro y perlas de matices. Llevábale la falda Diego Gómez de Sandoval, comendador mayor de Calatrava, hijo del Marqués de Denia, y los caballeros del Rey nuestro señor á los lados. [...] Y así entraron en la ciudad á las doce del día, detrás de S.M." Utilizo a transcrição da edição digital a partir do *Boletín de la Real Academia de la Historia*, tomo XLIX, caderno I, julho 1906. Rodríguez Villa, 1906: 21-27.
- Sobre a excessiva juventude de D. Diego e os problemas de protocolo derivados, vale a pena salientar o seu papel no capítulo geral conjunto das ordens de Calatrava e de Alcântara, celebrado a 19 de abril de 1600 no real convento de São Jerónimo de Madrid. Aí, na presença do rei (grão-mestre), participa no cerimonial associado à assembleia, juntamente com muitos outros comendadores e cavaleiros, embora não como presidente do capítulo de Calatrava, pois os seus cerca de 13 anos de idade eram considerados insuficientes para desempenhar tal função, apesar da sua condição de comendador-mor, principal dignidade da ordem após a de grão-mestre. Foi substituído por Martín de Alagón, comendador-mor de Calatrava na coroa de Aragão. Veja-se Cabrera de Córdoba [relação de 6 de maio de 1600]: 66.
- 97 Propriedade da Fundação Casa Ducal de Medinaceli. Retratos assinados e datados (1602) no canto inferior esquerdo.
- 98 A título de exemplo, casa D. Cristóbal, seu primogénito, com Mariana de Padilla, filha e herdeira do *adelantado* de Castela; e D. Diego, seu segundo filho, com Luísa de Mendoza, condessa de Saldaña e herdeira do Infantado. Em relação às suas filhas, casa D. Juana com Manuel Pérez de Guzmán, conde de Niebla, primogénito do duque de Medina Sidonia; D. Catalina com o seu primo direito Pedro Fernández de Castro, marquês de Sarria, primogénito do conde de Lemos; e D. Francisca com Diego López de Zúñiga, herdeiro do conde de Miranda, duque de Peñaranda e marquês da Bañeza.
- 99 Na sua crónica, Pinheiro da Veiga dá-nos conta da importância desta união: "El segundo [hijo], Diego Gómez, es comendador de Calatrava, casado con la hija del duque del Infantado y su heredera, y conde de Saldaña, entretanto el mayor casamiento que dicen hubo en España [...]". Pinheiro da Veiga [relação de 22 de junho de 1605]: 101. Utilizo a edição em castelhano de 1916, feita em Valladolid.
- 100 Reproduzido em Kusche, 2007: 488-492; 1964: 252-257. Documento analisado pela primeira vez em Sánchez Cantón, 1947: 95-120.

- 101 Texto original: "declaro que tengo una libranza del señor conde de Saldaña para fin de abril del año que viene de seiscientos y nueve, de tres mil y duzientos reales, y entre en ellos su retrato, el que esta por acabar; si le quisieren pagar por entero, si no su señoría quite lo que fuere servido y se cobre la libranza que esta sobre el administrador de su encomienda y acetada".
- 102 Reproduzido em Kusche, 2007: 493-497; 1964: 258-263.
- 103 Texto original: "Mas un retrato entero del conde de Saldaña".
- 104 Testemunhos recolhidos por Emilio Cotarelo y Mori, posteriormente referidos por Joaquín de Entrambasaguas. Emilio Cotarelo y Mori, fundador da Sociedade Hispânica de Nova Iorque e membro da Real Academia Espanhola, foi o responsável pelo Boletim da Real Academia desde a sua primeira publicação, em 1914, até à sua morte, em 1936. Veja-se Entrambasaguas, 1941: 97-100.
- 105 Entrambasaguas, 1941: 98.
- 106 Carta compilada por Agustín González de Amezúa no volume III (1941) do *Epistolario de Lope de Vega Carpio* (1935-1943). Utilizo a edição fac-símile de 1989. González de Amezúa, 1989: 341.
- 107 Defesa da fé e proteção da Igreja Católica Romana são dois compromissos que, no século XVI, os cavaleiros da ordem de Calatrava herdaram dos seus antecessores medievais. Veja-se Postigo Castellanos, 1999: 257-272.
- 108 Sobre a questão da exaltação e mitificação das façanhas heroicas dos Sandoval, vale a pena lembrar as tapeçarias de seda e ouro descritas na época com motivo do espetacular banquete que o duque de Lerma ofereceu ao conde de Nottingham – almirante de Inglaterra – e à sua comitiva a 7 de junho de 1605, a que os monarcas assistem ocultos como espetadores privilegiados. É o Duque, núcleo do cenário cortesão, quem serve de anfitrião ao Almirante durante a sua visita à corte de Valladolid com o objetivo de ratificar a paz entre as duas monarquias, assinada no ano anterior. O jantar que oferece nos seus aposentos, anexos ao Palácio Real, é recolhido em várias fontes, espanholas, portuguesas e inglesas. Numa das salas dispuseram-se as ricas tapeçarias evocadoras da história da casa de Sandoval, encomendadas pelo próprio Duque por volta de 1602 para serem exibidas nas cerimónias (públicas e privadas) e festas (religiosas e profanas). Nestas tapeçarias glorificam-se os antepassados do valido, que devido aos serviços prestados na corte e no campo de batalha – especialmente em momentos significativos da Reconquista – receberam títulos nobiliárquicos e ocuparam cargos estratégicos. Uma estudada e ostentosa maneira de destacar a importância da sua linhagem na sucessão dos acontecimentos que marcaram o devir político da coroa, e de vincular a privança do soberano e de altos personagens aos Sandoval. Veja-se Godínez de Millis, 1605: 25-28 [*Combite que hizo el Duque de Lerma, al Almirante de Inglaterra*]. Utilizo a edição digitalizada cortesia de Gallica, Bibliothèque nationale de France.
- 109 Adapto aqui a acertada expressão "representação em tons régios" de Antonio Feros, relacionada com a interpretação dos retratos do duque de Lerma de Pantoja de la Cruz, a modo de imagens gemelares do rei Felipe III. Feros, 2002: 196-200.
- 110 Nos recibos de pinturas para o duque de Lerma, citados por Maria Kusche, não se menciona o retrato hoje no Norton Simon Museum. Veja-se Kusche, 2007: 178-182, 453-459. A obra também não figura na galeria de retratos familiares do duque, reconstruída por Sarah Schroth a partir dos inventários de 1605, 1606, 1607 e 1611. Schroth, 1990: 116-305.
- 111 Adoto a denominação "Casa de Áustria" como sinónimo da dinastia Habsburgo reinante na Monarquia Hispânica.
- 112 Este casamento representa para a sexta duquesa do Infantado alcançar o apoio do valido no pleito com os seus primos sobre os morgadios que exigiam varonia e obter honras para o seu segundo marido e tio, Juan Hurtado de Mendoza, quem, em agosto de 1603, é nomeado gentil-homem da câmara real e do Conselho de Estado. Simultaneamente, o duque de Lerma e os duques do Infantado assinam o acordo de casamento entre Diego Gómez de Sandoval e Luisa de Mendoza. Também convém referir que cinco damas da família Mendoza são nomeadas damas de honor da rainha. Veja-se Cabrera de Córdoba [relação de 6 de setembro de 1603]: 188.
- 113 Secretário e homem de confiança do duque de Lerma. Pantoja retrata o favorito do favorito em mais do que uma ocasião.
- 114 A Grandeza é a dignidade máxima da nobreza titulada espanhola, imediatamente seguinte à de Infante ou Infanta, que corresponde aos filhos do rei e do príncipe herdeiro. Embora de origem anterior, é em 1520 quando Carlos V outorga essa categoria diferenciadora dentro do estamento nobiliárquico espanhol, dando lugar a um reduzido e seletivo grupo de casas que são consideradas, a partir de então, como as linhagens mais antigas e poderosas. As casas mais antigas da Grandeza eram, em parte, de descendência real ou entroncavam em casas reais. O terceiro duque do Infantado, Diego Hurtado de Mendoza (1461-1531), foi o primeiro membro dos Mendoza a ostentar tal dignidade, em 1520.
- 115 Cabrera de Córdoba [relação de 9 de agosto de 1603]: 184, 185. Núñez de Córdoba, 1653: 201, 202.



COLEÇÕES
EM FOCO

**PALÁCIOS
NACIONAIS**

SINTRA QUELUZ PENA

#01 / 2017

UM RETRATO EM TONS PRINCIPESCOS

Sobreposição de dois retratos do pintor Pantoja de la Cruz

Retrato de Felipe III de Espanha (Filipe II de Portugal)
Retrato de Diego Gómez de Sandoval

 **VOLTAR AO ÍNDICE**

As fontes visuais usadas por Pantoja de la Cruz na construção dos retratos armados de Francisco (F.C.D.M., 1602) e de Diego Gómez de Sandoval (Norton Simon Museum, c.1603), de pé e corpo inteiro, são fórmulas canónicas estabelecidas pelos pintores ao serviço da dinastia reinante, cujos limites cronológicos podem ser determinados entre meados do século XVI e os anos de transição para o século XVII, pelas razões que mais adiante se indicarão. No caso concreto do retrato de D. Diego, a amplitude do arco temporal estende-se apenas até à década de 1590.

Reconhecer estas fontes, bem como a sua importância simbólica, implica considerar esses retratos como a especial representação pictórica de dois membros centrais do círculo íntimo e de poder do rei, que ostentam o seu estatuto nobiliárquico, militar e cortesão através de um *corpus* iconográfico próprio de reis e príncipes hispânicos da casa de Habsburgo. Dito de outro modo, estamos perante dois retratos de corte que, apesar de não se poderem enquadrar – por motivos óbvios – na categoria de retrato régio com armadura¹¹⁶, manifestam o seu característico tom dinástico, marcial e triunfal. Um recurso cuja primeira aplicação conhecida, no contexto dos Grandes da nobreza espanhola, se encontra no retrato executado por António Moro na corte de Bruxelas em 1549, do terceiro duque de Alba, Fernando Álvarez de Toledo y Pimentel¹¹⁷, na altura mordomo-mor de Carlos I de Espanha (V da Alemanha), cavaleiro da ordem do Tosão de Ouro e mordomo-mor do príncipe Felipe, futuro Felipe II. Na referida obra [fig. 25], Moro revela um modo inovador, e até certo ponto inédito, no momento de plasmar o retrato de representação de uma das pessoas da máxima confiança do Imperador,

conjugando a precisão nórdica com um protótipo tizianesco¹¹⁸ que remonta a 1548, quando Tiziano (c.1490-1576) pinta em Augsburg o retrato de Carlos V com armadura, Sacro Imperador Romano-Germânico e primeiro rei Habsburgo de uma Espanha unida¹¹⁹. Um retrato infelizmente perdido, somente conhecido através de cópias¹²⁰. O enorme êxito deste retrato tornou-o no modelo mais emblemático e de maior difusão para a representação oficial do Imperador. O seu grande impacto na retratística de corte deu origem a numerosas versões e cópias realizadas por pintores cortesãos, destacando-se as três encomendadas por Felipe III a Pantoja de la Cruz para o mosteiro de El Escorial. A primeira, de 1599¹²¹, destinada à galeria dinástica da sacristia escurialense, de formato a três quartos [fig. 26]. As outras duas versões (1605¹²² e 1608¹²³), de corpo inteiro, destinadas à biblioteca de El Escorial [fig. 27].

Portanto, António Moro serve-se da fórmula que Tiziano concebe para o Imperador e replica-a, talvez pela primeira vez¹²⁴, na representação áulica e marcial de uma personalidade não régia: o duque de Alba. O propósito parece evidente: conferir aura de realeza e vitória cortesã à imagem de poder de um Grande da nobreza, cavaleiro da ordem do Tosão de Ouro¹²⁵ – cujo colar ostenta – e paladino da causa imperial e da recém-fundada monarquia hispânica. Outros príncipes da nobreza leais à dinastia Habsburgo fazem-se retratar por Moro com a mesma atitude mimética, como Willem príncipe de Oranje¹²⁶ em 1555.

Neste sentido, o retrato do duque de Alba preludia em décadas a estratégia de imitação patente nos retratos do duque de Lerma, tornada linguagem visual através de códigos inteligíveis para o seu público-alvo¹²⁷. Após a queda do grande favorito de Felipe III, esta cuidada operação artística, que almeja mimetizar a imagem do rei, é continuada pelo conde-duque de Olivares, valido de Felipe IV. Três figuras próximas da fonte última do poder, conscientes do valor do retrato de representação no contexto da sua circulação, receção e consumo nos espaços cortesãos, do seu incrível potencial enquanto instrumento de propaganda visual e de transmissão de mensagens codificadas de orgulho e supremacia. Afinal, estes encomendadores tiveram em comum a sua capacidade de influência sobre o controlo do destino da monarquia.



[fig. 25]

**Retrato de D. Fernando Álvarez de Toledo,
3º Duque de Alba**

António Moro
Bruxelas, 1549
Óleo sobre tela
The Hispanic Society of America, Nova Iorque
Inv. A105

© The Hispanic Society of America, New York
Cortesia do Museu



[fig. 26]

Retrato de Carlos V

Pantoja de la Cruz, cópia a partir de Tiziano
Espanha, 1599
Óleo sobre tela
Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
Inv. 10014145

© PATRIMONIO NACIONAL | Cortesia da instituição



[fig. 27]

Retrato de Carlos V

Pantoja de la Cruz, cópia a partir de Tiziano
Espanha, 1605

Óleo sobre tela

Museo Nacional del Prado

Inv. P01033

© Madrid, Museo Nacional del Prado
Cortesia do Museu

Se o grande duque de Alba assume um papel determinante como agente político e militar nos reinados de Carlos I e de Felipe II, no reinado de Felipe III ninguém se encontra mais próximo do monarca que o duque de Lerma, fora e dentro do palácio. Como estribeiro-mor do rei, desde setembro de 1598¹²⁸, é o responsável pela organização das viagens reais, acompanhando o soberano em todas as suas aparições fora do palácio, a pé, em coche ou a cavalo. Como *sumiller de corps*, desde dezembro de 1598, tem a seu cargo o cuidado da real câmara – onde até pode dormir – e atende o rei nos rituais de maior intimidade. Sob as suas ordens encontram-se os gentis-homens da câmara, em cujas nomeações pode intervir, estreitando assim o grupo de pessoas que rodeiam diariamente o soberano¹²⁹. O primeiro cargo permite-lhe controlar o acesso ao rei e selecionar as pessoas ao serviço da casa real; enquanto o segundo lhe confere o livre acesso ao rei nos aposentos palacianos mais privados (privilégio dos grandes da nobreza), facilita-lhe o controlo dos pedidos de audiências ao monarca e possibilita que o Duque apareça em determinadas cerimónias com a indumentária e ostentação associadas à real pessoa. Eram, pois, os ofícios palatinos mais cobiçados e de mais elevada hierarquia na corte, juntamente ao de mordomo-mor, sobre os quais Francisco Gómez de Sandoval assenta os alicerces do seu valimento, que tem o seu apogeu durante a permanência da corte em Valladolid (1601-1606).

Desfrutar do favor do valido chega a ser sinónimo de acesso a favor régio, principal manancial de graças e mercês, sobretudo após afirmar-se como único intermediário entre Felipe III e qualquer dos seus súbditos, independentemente da sua condição ou qualidade. E, ainda assim, a autoridade e legitimidade do duque de Lerma como único privado do rei não eram totalmente indiscutíveis, como demonstram, por exemplo, as tensões e fações que surgem entre as elites nobiliárquicas, o surgimento de críticas na literatura política e a necessidade do Duque de compensar essas forças contrárias através de todas as alianças e instrumentos de propaganda ao seu alcance. Por um lado, recorre a argumentos históricos e teóricos para fundamentar e legitimar o seu valimento e forte atuação nas tarefas do governo de um ponto de vista institucional, processo iniciado em setembro de 1598 aquando da sua nomeação como conselheiro de Estado¹³⁰. Por outro lado, impulsiona o uso de recursos simbólicos e o desenvolvimento de manifestações artísticas que expressam abertamente o seu protagonismo na corte e a sua condição



[fig. 28]

**Retrato de Felipe II
após a batalha de Saint-Quentin**

António Moro, 1560
Óleo sobre tela
Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
Inv. 10014146

© PATRIMONIO NACIONAL | Cortesia da instituição



[fig. 29]

Retrato de Felipe III no sítio de Ostende

Pantoja de la Cruz, c.1601
Óleo sobre tela
Kunsthistorisches Museum Wien, Gemäldegalerie
Inv. GG 9490

© KHM-Museumsverband

de grande favorito do rei. É sob este prisma que também se deve analisar o retrato do segundo filho do valido de Felipe III, cuja leitura fica incompleta se não prestarmos a devida atenção ao retrato armado que Pantoja faz do próprio duque de Lerma.¹³¹

O retrato de Francisco Gómez de Sandoval [fig. 23] segue o esquema de representação criado por Tiziano, em 1548, para o retrato do imperador Carlos V com armadura e bastão de mando¹³², e por António Moro para o primeiro retrato armado de Felipe II Rei (1560) [fig. 28], com motivo da jornada de Saint-Quentin, também de corpo inteiro e com bastão de mando¹³³. As lições seminais destes retratos apreciam-se noutra obra, do pincel de Pantoja, que também pode ter servido de referência para o retrato de Lerma: refiro-me ao retrato de Felipe III no cerco de Ostende (c.1601) [fig. 29], uma das primeiras encomendas



[fig. 30]

Retrato de Felipe III

Pantoja de la Cruz, 1606
Óleo sobre tela
Museo Nacional del Prado
Inv. P02562

© Madrid, Museo Nacional del Prado
Cortesia do Museu



[fig. 31]

Retrato de Felipe III

Pantoja de la Cruz, 1605
Óleo sobre tela
Coleção Banco Bilbao Vizcaya Argentaria
Inv. 417

© David Mecha | Cortesia do BBVA



[fig. 23]

Retrato de D. Francisco Gómez de Sandoval, 1º Duque de Lerma

Pantoja de la Cruz
Espanha, 1602
Óleo sobre tela
Hospital de Tavera, Toledo
Fundación Casa Ducal de Medinaceli

© F.C.D.M. | Cortesia da Fundação

do novo monarca a Pantoja de la Cruz, retrato ainda conservado¹³⁴. Existem numerosas versões simplificadas deste retrato, do mesmo pintor, o que demonstra a sua categoria de retrato oficial do rei. Por vezes mantém-se a tenda de campanha carmesim e o fundo de paisagem [fig. 30], noutras ocasiões opta-se pela representação de um espaço interior austero. [fig. 31]

Por conseguinte, Pantoja de la Cruz, ao selecionar os modelos no momento de compor o retrato do duque, recorre à encenação e à iconografia militar das imagens oficiais dos monarcas da casa de Áustria. Transpõe aqueles elementos da simbologia do poder real que projetam a singular importância, a vários níveis, do personagem retratado, estabelecendo um paralelismo intencional com a retratística marcial de Carlos V, Felipe II e Felipe III, numa ostentação do papel do duque como valido ao serviço do rei e da coroa. Sem dúvida, um atrevimento consentido.



[fig. 32]

Retrato equestre do 1º Duque de Lerma

P. P. Rubens
Valladolid, 1603
Óleo sobre tela
Museo Nacional del Prado
Inv. P03137

© Madrid, Museo Nacional del Prado
Cortesia do Museu

Uma interessante “novidade” na prática do retrato de corte (já vislumbrada em 1549 no retrato do duque de Alba), sobretudo se tivermos em consideração que Lerma não era membro da família real.¹³⁵

O duque, no retrato de Pantoja, não se limita a fazer gala da sua dignidade de comendador-mor de Castela da ordem de Santiago¹³⁶, mas também ostenta um elemento, o bastão de mando, que confere autoridade e tom régio à imagem; por um lado, antecipa o seu futuro cargo de capitão general da cavalaria de Espanha¹³⁷ [fig. 32] e, por outro, evoca a postura invicta de Carlos V (gravura, *La Alamana*, Antonio Francesco Oliviero Vicentino, 1567) e Felipe II (escultura em bronze, Leone e Pompeo Leoni, 1551-1553¹³⁸) na forma decidida de empunhar o bastão de mando, em posição quase vertical, que segue modelos imperiais da Antiguidade Clássica. Esta apropriação de imagens de representação exclusivas dos reis proclama a posição privilegiada e

única do valido¹³⁹. Contudo, não deixa de mostrar um prudencial respeito ao reduzir o tom soberano do retrato através da ausência de idealização no rosto – inclusive não disfarçando o estrabismo do olho direito¹⁴⁰ e as rugas em V da testa¹⁴¹ – e da eliminação de certos elementos como as manoplas e a cortina carmesim, presentes nos modelos que serviram de referência.

Esta premeditada e consentida estratégia de imitação, de construção de uma imagem-espelho, também se observa no retrato de Diego Gómez de Sandoval y Rojas [fig. 19], secundogénito do duque de Lerma, da autoria de Pantoja, que se inspira na retratística dos príncipes com armadura da monarquia hispânica¹⁴² [fig. 33, 34] e adota, especificamente, a fórmula utilizada pelo pintor na década de 1590 para os retratos oficiais do príncipe herdeiro D. Felipe¹⁴³ (Felipe III), armado e de corpo inteiro, mas prescindindo das cortinas de tecidos sumptuosos e as manoplas sobre a mesa vestida de veludo de seda [fig. 35, 36, 37]. Surge assim uma espécie de imagem gemelar do sucessor ao trono, cujos significados, implícitos e velados, têm relação com questões políticas e familiares anteriormente expostas, relacionadas com a transmutação do favor real em enriquecimento, prestígio e poder, instrumento chave para seduzir o entorno cortesão e dominar a sua rede de alianças. Afinal, tratava-se de representar o filho do homem mais influente de Espanha no reinado de Felipe III. Se o valido – consciente como era dos fatores perceção-reação perante os retratos de aparato¹⁴⁴ – se faz retratar à imagem e semelhança do rei, como uma espécie de alter-ego¹⁴⁵, então é legítimo pensar que o retrato “oficial” do seu filho responda a um esquema principesco. Um retrato que está ao serviço dos interesses de uma família cuja cabeça era o duque de Lerma e os principais sucessores os seus filhos Cristóbal e Diego. Mais uma ação que manifesta o caminho encetado para legitimar o seu valimento¹⁴⁶ e fortalecer a supremacia da casa de Sandoval. No caso de D. Diego, a ascensão da sua posição na elite aristocrática passa pela aliança com a distinta casa do Infantado, da linhagem Mendoza, graças ao vínculo matrimonial com Luisa de Mendoza, condessa de Saldaña e herdeira do ducado do Infantado, em agosto de 1603, como referido nas páginas anteriores. Casamento cuidadosamente negociado pelas chefias de ambas as famílias, contando os esposos com cerca de 16 e 21 anos de idade, respetivamente.



[fig. 33]

Retrato do príncipe Felipe, futuro Felipe II

Tiziano
Augsburgo, 1550-1551
Óleo sobre tela
Museo Nacional del Prado
Inv. P00411

© Madrid, Museo Nacional del Prado | Cortesia do Museu



[fig. 34]

Retrato do príncipe D. Carlos de Áustria

Jooris van der Straeten, atribuição
Espanha, c.1562
Óleo sobre tela
Real Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid
Inv. 00612065

© PATRIMONIO NACIONAL | Cortesia da instituição



[fig. 35]

Retrato do príncipe Felipe,
futuro Felipe III
(pintura desaparecida)

Pantoja de la Cruz, c.1590
Óleo sobre tela
Institut Amatller d'Art Hispànic
Número de cliché: G-20477

© Fundació Institut Amatller d'Art Hispànic. Arxiu Mas
Foto: Gudiol, 1940



[fig. 36]

Retrato do príncipe Felipe,
futuro Felipe III

Pantoja de la Cruz, c.1591-1592
Óleo sobre tela
Kunsthistorisches Museum Wien,
Gemäldegalerie
Inv. GG 2581

© KHM-Museumsverband



[fig. 37]

Retrato do príncipe Felipe,
futuro Felipe III

Pantoja de la Cruz, Madrid, 1594
Óleo sobre tela
Kunsthistorisches Museum Wien,
Gemäldegalerie
Inv. GG 4286

© KHM-Museumsverband

[fig. 19]

Retrato de D. Diego Gómez de Sandoval

Pantoja de la Cruz
Espanha, c.1603
Óleo sobre tela
Norton Simon Museum
Inv. F.1965.1.048.P

© The Norton Simon Foundation
Cortesia The Norton Simon Museum

Datação proposta pelo próprio autor.



O retrato do Norton Simon Museum deve ser próximo da data do enlace, pois para além dos elementos presentes na composição (joia e cotoveleiras da armadura) que aludem à sua elevada categoria na ordem de Calatrava, impõe-se a presença de um elemento indispensável na retratística militar cortesã – a armadura de gala – que, neste caso, pode remeter para a entrada de D. Diego no tronco central da estirpe Mendoza, nada menos que o herdeiro consorte do ducado do Infantado.

Efetivamente, trata-se de uma rica meia armadura que evoca o luxuoso exemplar de aço e ouro que Íñigo de Mendoza¹⁴⁷, quinto duque do Infantado, veste no seu emblemático retrato com o colar da ordem do Tosão de Ouro, de cerca de 1594, de autor desconhecido¹⁴⁸ [fig. 38]. Inclusivamente a tipologia do punho dourado da espada, com adaga a condizer, estabelece uma conexão com o retrato do museu norte-americano que é difícil ignorar, onde a eleição das peças representadas parece ser deliberada. À primeira vista, nenhum outro elemento parece sugerir a transmissão desta potencial mensagem e também não há inscrições ou motivos heráldicos. Ou será também o colar de ouro com fita de seda vermelha entrelaçada um atributo a ter em conta? Uma evocação ou mimese do anterior conde de Saldaña como mais adiante se verá? Em qualquer caso, a simples presença da armadura tem implícita a mensagem ou mensagens que se querem transmitir¹⁴⁹. Uma das quais o vínculo do retratado a uma das principais casas do reino e, acrescenta-se, possuidora de uma das maiores e melhores coleções de armas e armaduras da Europa do século XVI¹⁵⁰. De facto, por volta de 1585, o quinto duque do Infantado obsequia o príncipe Felipe (III) com uma esplêndida armadura milanesa¹⁵¹, conservada na Real Armaria de Madrid, que é talvez a que figura em três retratos armados do príncipe realizados por Pantoja por volta de 1590, 1592 e 1594, já indicados como fontes visuais de referência na “construção” do retrato oficial de D. Diego.

Outro elegante retrato dos Mendoza do Infantado, pouco conhecido, que também se pode vincular ao retrato de D. Diego é o executado por um pintor na linha do estilo de Sánchez Coello¹⁵². Oferece o mesmo esquema do retrato anterior, mas variando a posição e disposição de alguns elementos, como a mesa e o elmo com penacho¹⁵³ [fig. 39]. As opiniões sobre a identidade do efigiado não são unânimes, embora a joia distintiva da ordem de Santiago remeta para o irmão (e genro) do



[fig. 38]

Retrato de Íñigo de Mendoza, 5º Duque do Infantado

Autor desconhecido, c.1594
Óleo sobre tela
Coleção Duque del Infantado

Imagem retirada de *La Casa del Infantado: Cabeza de los Mendoza* (1940), de Cristina de Arteaga. Estampa 56.
Cortesía da Biblioteca Pública del Estado en Guadalajara, Espanha



[fig. 39]

Retrato de Rodrigo de Mendoza, Conde de Saldaña

Autor desconhecido, década de 1580 (?)
Óleo sobre tela
Coleção particular

Imagem retirada de *La Casa del Infantado: Cabeza de los Mendoza* (1940), de Cristina de Arteaga. Estampa 50.
Cortesía da Biblioteca Pública del Estado en Guadalajara, Espanha

quinto duque do Infantado: Rodrigo de Mendoza¹⁵⁴, conde de Saldaña e comendador dos bastimentos de León e treze na ordem de Santiago. À margem desta dúvida, importa constatar que o nobre cavaleiro apresenta uma joia em forma de venera com a cruz santiaguista, destacada em vermelho com esmalte¹⁵⁵, pendente de um colar de ouro cujo desenho remete para os últimos retratos armados de Felipe II com o tosão de ouro¹⁵⁶ [fig. 40]. Esta tipologia de colar, geralmente associada à ordem do Tosão de Ouro, é a que também aparece nos retratos do príncipe Felipe (III) com armadura e, anos mais tarde, no retrato de Diego Gómez de Sandoval, que passa a ser conhecido e mencionado nas fontes como Conde de Saldaña a partir de agosto de 1603, devido ao casamento com Luisa de Mendoza, filha de D. Rodrigo e neta de D. Íñigo, ambos irmãos. Nenhum dos dois teve o prazer (ou a infelicidade) de ver a herdeira do Infantado casada com D. Diego,

pois falecem antes. Em relação à união da condessa de Saldaña com o secundogénito do duque de Lerma, a resposta negativa que o próprio Felipe III obtém, em 1601, do quinto duque do Infantado devia-se a uma preocupação que acompanhou D. Íñigo até ao final da sua vida¹⁵⁷: o problema da sucessão direta por falta de descendentes varões¹⁵⁸ e o risco de absorção dos estados e morgadios do Infantado por outra linha nobiliárquica¹⁵⁹. Não obstante, a sua morte em agosto de 1601 torna possíveis as negociações entre os novos duques do Infantado e o duque de Lerma.

Se forem tidas em conta estas considerações, a proposta de datação do retrato do museu estado-unidense (por volta de 1603) sai reforçada. Para além disso, é a partir de 1601, ano da transferência da corte para Valladolid, que o duque de Lerma começa realmente a promover, publicamente e sem pudor, uma esplendorosa e vitoriosa imagem de si mesmo como poderoso cortesão e favorito do rei. Dois acontecimentos que demonstram esta nova realidade ocorrem em março e em julho de 1603. Em março é nomeado capitão general da cavalaria de Espanha, a maior categoria como soldado e como comandante militar, que costumava estar reservada ao próprio rei [fig. 32]. Em julho reordena-se a etiqueta da Casa da Rainha com o objetivo de restringir o acesso à sua câmara privada, aumentando assim o controlo sobre a rainha D. Margarita, até esse momento a única pessoa com acesso direto ao rei capaz de apoiar fações cortesãs contrárias ao duque de Lerma.

A partir deste período sucedem-se regularmente manifestações dispendiosas da sua eminente posição no cenário cortesão, tanto em espaços públicos como em contextos palatinos. Destacam-se os palácios e jardins que manda erigir; a grande coleção de arte que consegue reunir e os festejos e espetáculos que organiza com frequência, destinados a entreter o monarca, a cativar os cortesãos e a consolidar indiretamente o seu preeminente lugar no cerimonial régio, “como o único com direito a sentar-se à direita do rei sob o pálio real e o único que podia representar oficialmente o monarca em cerimónias públicas”¹⁶⁰. O ano de 1605 corresponde, sem dúvida, a um dos períodos mais interessantes neste sentido, coincidindo com o esperado nascimento do futuro Felipe IV, nascido a 8 de abril, e com a ratificação da paz com Inglaterra¹⁶¹ [fig. 41], dois acontecimentos de capital importância e dimensão internacional. O primeiro garantia um príncipe herdeiro à monarquia



[fig. 40]

Retrato de Felipe II

Cópia de autor desconhecido a partir de um original de Sánchez Coello de cerca de 1570.

Óleo sobre tela

National Portrait Gallery de Londres

Inv. NPG 347

© National Portrait Gallery, London | Cortesia do Museu



[fig. 41]

Retrato armado de Felipe III, em majestade

Iluminura inserida na ratificação do Tratado de Londres (1604), assinada pelo rei espanhol em junho de 1605.

The National Archives UK

Este documento marca o fim de quase duas décadas de confrontos bélicos entre Espanha e Inglaterra. O retrato de Estado aqui utilizado une o esquema majestático de rei coroado com longo manto vermelho forrado de arminho ao esquema marcial de rei com armadura, mão direita apoiada no elmo emplumado, mão esquerda na espada e insígnia do Tosão pendente de uma fita vermelha. Um modelo de retrato de aparato pouco habitual na retratística régia da Casa de Áustria.

hispânica, enquanto o segundo era uma declaração do desejo de prosperidade, sem disputas nem conflitos armados. Das festas e celebrações realizadas em Valladolid devido aos dois eventos, aparece como testemunha de exceção Diego Gómez de Sandoval, conde de Saldaña, na altura com 18 anos, idade coincidente com a inscrição patente no canto inferior esquerdo do retrato do Palácio Nacional de Sintra: “ÆTATIS SVÆ •18•”. De facto, o décimo oitavo aniversário do nascimento de D. Diego coincide aproximadamente com a primeira parte das comemorações do nascimento do príncipe Felipe, que chegam a durar mais de dois meses, entre abril e meados de junho.

A 9 de abril, Felipe III encabeça a procissão de ação de graças realizada à igreja de Nossa Senhora de San Llorente. O rei deixa-se ver em público, a cavalo e com os seus cortesãos, entre os quais figura o conde de Saldaña, estrategicamente situado junto ao estribo, a pé. A 10 de abril o conde participa na *máscara* organizada pela cidade, juntamente com numerosos nobres cavaleiros, onde música, canto e dança enriquecem um sumptuoso carro triunfal e alegórico, com maquinaria interna acionada com a força de mais de cem homens. Festas e cerimónias que se prolongam até ao verão, onde não faltam tumultos, excessos e contendas, como a altercação de rua protagonizada por D. Diego a 24 de abril, da qual resulta ferido por uma espada, levando-o a um período de dois meses de reclusão na fortaleza de Ampudia, longe de entretenimentos cortesãos e saídas noturnas, tal como narram os cronistas Cabrera de Córdoba e o português Pinheiro da Veiga¹⁶². Apesar da convalescença, a 1 e 2 de junho, participa no passeio de *Sancti Spiritus*, na companhia de príncipes, embaixadores, duques, marqueses, condes e outros senhores, a cavalo e em procissão pela principal artéria da cidade.¹⁶³

O retrato do Palácio Nacional de Sintra [fig. 42], que graças à sua inscrição é possível datar de cerca de 1605, pode ter sido uma encomenda próxima dos acontecimentos que têm lugar em Valladolid com motivo do feliz nascimento do príncipe Felipe (IV). Embora se desconheça o período exato em que Pantoja se encontra ativo em Valladolid, a sua presença mais ou menos contínua na cidade está documentada entre 1601 e 1605. Sabe-se também que, em julho de 1605, se traslada para Lerma e depois para Burgos, com vista à conclusão dos retratos dos reis enviados como



[fig. 42]

**Retrato de Diego Gómez de Sandoval,
Comendador-mor da Ordem de Calatrava,
Conde de Saldaña**

Pantoja de la Cruz
Espanha, 1605-1608
Óleo sobre tela
Palácio Nacional de Sintra
Inv. PNS3647

© PSML | Foto: e.m.i.g.u.s photography

presentes para a corte inglesa. Portanto, pode-se considerar que o pintor trabalha como retratista sobretudo em Valladolid, durante a permanência da corte nessa cidade, ao serviço da família real e da clientela cortesã, alternando com encomendas de temática religiosa. Sem dúvida, retrata os filhos varões do duque de Lerma, ainda que os retratos de D. Cristóbal, seu primogénito, se encontrem em paradeiro desconhecido ou ainda por identificar.

Se o retrato que Pantoja realiza de Diego Gómez de Sandoval, hoje no Palácio Nacional de Sintra, é uma encomenda efetuada por volta de 1605, anterior à ida dos condes de Saldaña para Madrid, no início de 1606, então tratar-se-ia de uma



[fig. 43]

Retrato de Diego de Villamayor (?)

Pantoja de la Cruz

Espanha, 1605

Óleo sobre tela

The State Hermitage Museum, São Petersburgo, Rússia

Inv. GE-3518

© The State Hermitage Museum | Cortesia do Museu

encomenda que demorou vários anos a ser finalizada e que terá sido entregue ao proprietário nunca antes de novembro de 1608, como se deduz pelo testamento (outubro) e inventário (novembro) da casa e oficina de Pantoja.

Por volta de 1604-1605, Pantoja de la Cruz executa numerosas encomendas para o rei e a família real, bem como vários retratos de jovens nobres com esplêndidas meias armaduras de aparato, ricamente decoradas e douradas, repetindo o esquema do retrato armado de D. Diego do Norton Simon Museum, executado anteriormente: mão direita apoiada no elmo, mão esquerda na espada e joia pendente de um colar de ouro, que alude à posição destacada no contexto de uma determinada ordem militar. É o caso do nobre cavaleiro de feições habsburgicas do Hermitage [fig. 43] e do nobre cavaleiro da coleção Traumann, retrato em paradeiro desconhecido. Este é o esquema que Pantoja volta a usar, literalmente, para o filho segundo de Lerma. De facto, replica a versão de cerca de 1603 [fig. 19, 20], mantendo exatamente o mesmo estilo, formato e composição. A escolha é, sem dúvida, a mais lógica e fácil tanto para o pintor como para o retratado. Por um lado, Pantoja já possui os registos



[fig. 19]

Retrato de D. Diego Gómez de Sandoval
Norton Simon Museum



[fig. 20]

Retrato de D. Diego Gómez de Sandoval
Palácio Nacional de Sintra

necessários para realizar o novo retrato. Por outro, o jovem D. Diego, de personalidade inquieta, livra-se assim das cansativas sessões de pose¹⁶⁴, imerso como estaria na ativa vida cortesã de Valladolid, sem esquecer o seu período de convalescença necessário após uma travessura que quase lhe custara a vida.

A encomenda do retrato pode ser atribuída ao próprio conde de Saldaña, como se depreende da informação extraída do testamento do pintor, de 7 de outubro de 1608: “declaro que tenho uma livrança [ordem de pagamento pela realização de um serviço] do senhor conde de Saldaña [identificação do devedor] para final de abril do ano que vem de seiscentos e nove [1609], de três mil e duzentos reais [soma global por vários trabalhos pictóricos], e entre eles o seu retrato, o que está por acabar; se lhe quiserem pagar por inteiro, se não sua senhoria retire o que foi servido e cobre a livrança aceite que está com o administrador da sua comenda”¹⁶⁵.

A referência de Pantoja ao administrador da comenda do conde é interessante, pois em última instância seria o garante do pagamento da importância devida. Com efeito, o duque de Lerma é o administrador dos benefícios da comenda-mor de Calatrava – concedida ao seu filho a 9 de agosto de 1599 – até final de abril de 1609, quando o conde deve ter completado os 22 anos de idade, maioridade legal definida para este propósito. Convém realçar que este documento confirma que o retrato, em outubro de 1608, estava inacabado, sem referir diretamente se se trata de uma réplica ou de uma cópia de oficina. Como se lê também no inventário da casa e oficina de Pantoja, de 3 de novembro de 1608, aquando da morte do pintor ainda se encontra na sua oficina um retrato de corpo inteiro do conde de Saldaña.¹⁶⁶

Pantoja de la Cruz pode ter contado com a colaboração de outros pintores talentosos na execução ou conclusão do retrato do Palácio de Sintra, ficando essa colaboração anonimamente incorporada enquanto atividade da oficina¹⁶⁷. Ativos em Valladolid naquele período encontram-se, entre outros, Pedro Antonio Vidal (1575-1617), às ordens do duque de Lerma, que retrata em diversas ocasiões; Santiago Morán (1571-1626), amigo de confiança de Pantoja que colabora na sua oficina como discípulo; Bartolomé González (c.1583-1627), que trabalha com o mestre já no início de 1608, sendo responsável após a sua morte pela conclusão dos retratos para a nova galeria de El Pardo; Rodrigo de Villandrando (c.1588-1622), formado na oficina de Pantoja e testemunha no testamento de 1608; e Andrés López Polanco (c.1570-1641), natural de Valladolid tal como Pantoja, a quem, de alguma forma, esteve vinculado, pois este no seu testamento de 1599 refere-o como “bom mestre”. São escassas as informações existentes sobre a vida, obra e clientela de López Polanco, embora esteja documentada a sua relação com o conde de Saldaña – através da pintura que para ele realiza em 1612 para ser oferecida à igreja de Santo António de la Cabrera¹⁶⁸ – e com um ramo da casa de Mendoza, o de Juan Hurtado de Mendoza Navarra y Arellano, conde de Castelnuovo y Lodosa, que lhe encomenda, em 1618, uma série de vinte e oito retratos de aparato para uma galeria familiar¹⁶⁹. Maria Kusche é a autora que, mais recentemente, soube rever e aprofundar o estudo da retratística deste pintor¹⁷⁰. Compila a documentação existente sobre a sua vida e obra, além de reunir



[fig. 44]

**Retrato de jovem nobre,
Cavaleiro da Ordem de Santiago**

Andrés López Polanco
Espanha, c.1622
Óleo sobre tela
Aljibe, Fundación Yannick y Ben Jakober, Mallorca
Inv. 247

© Fundación Yannick y Ben Jakober
Cortesia da Fundação



[fig. 45]

**Retrato de Luisa de Mendoza (?),
Condessa de Saldaña**

Andrés López Polanco
Espanha, século XVII (entre 1600 e 1619?)
Óleo sobre tela
Coleção Duque del Infantado

Imagem retirada de *La Casa del Infantado: Cabeza de los Mendoza* (1944), de Cristina de Arteaga. Estampa 2.
Cortesia da Biblioteca Pública del Estado en Guadalajara, Espanha

os retratos assinados já identificados [fig. 44] e outros cujo estilo relaciona com López Polanco. Curiosamente, não inclui o retrato de Luisa de Mendoza, condessa de Saldaña [fig. 45], uma obra assinada do início do século XVII¹⁷¹, ainda em poder do atual Duque do Infantado.¹⁷²

Todos os pintores cortesãos mencionados são retratistas na linha de Pantoja, mas Bartolomé González [fig. 46, 47] e Rodrigo de Villandrando são os que mais ativamente colaboram na oficina do mestre na parte final da sua vida, período em que se deve enquadrar o retrato do Palácio Nacional de Sintra (1605-1608).



[fig. 46]

Retrato do príncipe Felipe, futuro Felipe IV, e da sua irmã a infanta Ana Maurícia, futura rainha de França

Bartolomé González
Espanha, c.1610
Óleo sobre tela
Instituto de Valencia de Don Juan, Madrid
Inv. 1687

© Instituto de Valencia de Don Juan | Cortesia do Museu



[fig. 47]

Retrato do príncipe Felipe, futuro Felipe IV

Bartolomé González
Espanha, 1612
Óleo sobre tela
Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial
Inv. 10014151

© PATRIMONIO NACIONAL | Cortesia da instituição

O primeiro, notável seguidor de Pantoja, chega a trabalhar para o duque de Uceda, irmão do conde de Saldaña e sucessor do duque de Lerma como valido de Felipe III. O segundo, dotado discípulo de Pantoja, é provável que tenha continuado a trabalhar na oficina do mestre durante alguns anos após a sua morte, sobretudo enquanto colaborador de Bartolomé González na conclusão dos retratos para o palácio de El Pardo, entre 1609 e 1612, como afirma Maria Kusche¹⁷³. Contudo, rapidamente consolida uma clientela própria na corte, merecendo a proteção de figuras da mais alta categoria, como Juan Hurtado de Mendoza, sogro de Diego Gómez de Sandoval e duque consorte do Infantado pelo seu casamento com D. Ana de Mendoza. Villandrando encontrar-se-ia em Lisboa em 1619¹⁷⁴, integrando o grupo de pintores que acompanha Felipe III, o príncipe Felipe [fig. 48] e as respetivas comitivas de nobres cortesãos – incluindo o conde de Saldaña na qualidade de estribeiro-mor do príncipe – por ocasião da celebração de cortes na cidade de



[fig. 48]

Retrato do príncipe Felipe com um anão

Rodrigo de Villandrando, c.1620

Óleo sobre tela

Museo Nacional del Prado

Inv. P01234

© Madrid, Museo Nacional del Prado | Cortesia do Museu



[fig. 49]

Retrato do general Pedro González de Mendoza, Cavaleiro da Ordem de Malta

Rodrigo de Villandrando, 1619

Óleo sobre tela

Museo Nacional de Escultura, Valladolid, Espanha

Inv. CE2826

© Museo Nacional de Escultura, Valladolid | Cortesia do Museu

Lisboa, onde se jura e aceita o príncipe como herdeiro. Nesse mesmo ano, pinta o retrato do general Pedro González de Mendoza [fig. 49], irmão mais novo do duque consorte do Infantado¹⁷⁵. Se não estivesse assinado e datado (“Rodrigo de Villandrando .f. 1619”), este exemplar poderia passar por obra do melhor Pantoja. De facto, alguns dos retratos de González e de Villandrando são tão fiéis ao estilo do mestre que ainda hoje suscitam confusões e debates entre os estudiosos do seu corpus pictórico. Por vezes, esta dificuldade em distinguir um retrato de Pantoja de outro realizado por um discípulo ou colaborador – sem recurso a assinaturas ou documentos – é ainda mais complicada se incluirmos também neste universo os pintores seguidores do estilo de Pantoja, mas alheios à sua oficina.¹⁷⁶

Independentemente da ausência de assinatura e da possível intervenção da oficina de Pantoja na execução ou conclusão do retrato objeto deste estudo, a meu ver não restam dúvidas sobre a autoria de tão notável pintura¹⁷⁷: Juan Pantoja de la Cruz, principal retratista da corte espanhola entre final do século XVI e início do século XVII, durante o reinado de Felipe III (Filipe II de Portugal).

..... §

NOTAS

- 116 No caso do retrato de Diego Gómez de Sandoval, poderia enquadrar-se então na categoria de "retrato de príncipe adolescente com armadura", aplicando aqui a classificação proposta por Annemarie Jordan para retratos como o do rei D. Sebastião com cerca de 16 anos (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa). Jordan, 1994: 121, 124.
- 117 Fernando Álvarez de Toledo (1507-1582), terceiro duque de Alba desde 1531. Rapidamente se põe ao serviço do imperador Carlos V, começando uma carreira política e militar ao serviço dos monarcas da casa de Áustria. A sua vida cobre grande parte dos reinados de Carlos V e de Felipe II, a quem serve até à sua morte, desempenhando diversos cargos e incumbências: capitão general dos exércitos imperiais e espanhóis, membro dos Conselhos de Estado e de Guerra, supervisor da introdução do ritual borgonhês na etiqueta e cerimonial da corte castelhana, governador de Milão, vice-rei de Nápoles, governador dos Países Baixos, primeiro vice-rei de Portugal após a união das coroas ibéricas, etc.
- Moro conhece o Duque em Bruxelas, de quem pinta um retrato armado de meio corpo e rosto a três quartos (1549), hoje na Hispanic Society of America de Nova Iorque. Deste retrato existe uma réplica de época nos Musées Royaux des Beaux-Arts da Bélgica, em Bruxelas.
- 118 Moro recebe a influência de Tiziano através de várias vias, especialmente através dos retratos dos Habsburgo existentes nas coleções que, em Bruxelas, tinham o cardeal Granvelle e a regente dos Países Baixos, Maria de Hungria, irmã de Carlos V.
- 119 Alguns autores defendem que Tiziano pinta em data anterior o retrato do Imperador com armadura e bastão de mando, entre 1530 e 1533. Estudos recentes consideram que o retrato desse período, conhecido apenas por cópias, se relaciona com o modelo em que Carlos V aparece armado com a espada ao alto e não com o bastão de mando na mão direita. Assim o retrata Giovanni Britto (1536, Graphische Sammlung Albertina, Viena) e Rubens (1603, coleção privada, Inglaterra), a partir de um original desaparecido de Tiziano.
- 120 Carlos V retratado com armadura e bastão de mando. Seleção de exemplares em formato de três quartos: Coleção Wilfred Goepel, Detmold; El Escorial, Sala de Audiências; Coleção Fugger-Babenhausen, Augsburg; Museo Czartoryskich, Cracóvia; Schloss Ambras, Innsbruck; Coleções Reais Inglesas; Kunsthistorisches Museum, Viena; Colégio e Seminário de Corpus Christi, Valência. Seleção de exemplares de corpo inteiro, de pé: El Escorial, Biblioteca, Salão Principal; Museo Nacional del Prado, Madrid.
- 121 Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
- 122 Museo Nacional del Prado.
- 123 Real Monasterio de San Lorenzo de El Escorial.
- 124 Enquanto o retrato de Carlos V com armadura e bastão de mando, pintado por Tiziano em 1548, não chegou até nós, conserva-se um retrato de um nobre cavaleiro atribuído a Tiziano, que segue este modelo imperial de representação marcial: o de Giovan Battista Castaldo (c.1550), vendido na Sotheby's Londres a 8 de dezembro de 1971. O general italiano ao serviço de Carlos V recebe vários títulos nobiliárquicos devido aos seus méritos em diversas campanhas militares. Este retrato, anteriormente na coleção Becker de Dortmund, demonstra que Tiziano também chega a usar esta fórmula específica em personalidades alheias à estirpe Habsburgo. Uma vez mais, torna-se difícil assinalar, com total segurança, a quem na verdade se deve a introdução desta novidade na retratística das cortes Habsburgo. Esta problemática torna-se ainda mais complexa se tivermos em conta o retrato armado de Francesco Maria I della Rovere, duque de Urbino (Tiziano, 1536-1538, Galleria degli Uffizi), que apresenta evidentes paralelismos com a imagem marcial de Carlos V.
- 125 Em 1546, Carlos V, grão-mestre da Ordem, concede-lhe esta distinção em Utrecht, pouco antes da campanha imperial contra o protestantismo alemão. Trata-se da mais alta distinção outorgada pelo monarca Habsburgo, de carácter vitalício e não hereditário.
- 126 Willem I de Oranje (1533-1584), da casa Oranien-Nassau. Educado na corte católica dos Países Baixos por imposição do Imperador, recebe o título de príncipe de Oranje em 1544. As suas qualidades pessoais permitem-lhe ter uma estreita relação com Carlos V, chegando a assistir à sua abdicação em Bruxelas em 1555 e a comandar um dos exércitos imperiais. Em 1555, Felipe II nomeia-o membro do Conselho de Estado. Anos mais tarde, deixa de ser leal à casa de Habsburgo e lidera a sublevação das províncias holandesas contra o poderio espanhol. António Moro retrata-o em 1555, com 22 anos. Gemäldegalerie Alte Meister Kassel, Alemanha.

- 127 Para um entendimento teórico do retrato na cultura cortesã europeia da segunda metade do século XVI e início do século XVII é necessário referir uma ideia recorrente na tratadística da época: o limitado direito à representação através do retrato. Este carácter elitista, de seleção de pessoas merecedoras, aprecia-se por exemplo, no manuscrito *Do tirar polo natural* do pintor português Francisco de Holanda, concluído em 1549. Grosso modo, enquanto nos textos do poeta italiano Pietro Aretino se defende que apenas as personalidades exemplares, cuja memória deve ser perpetuada, devem ser retratadas, para Francisco de Holanda este género pictórico destina-se unicamente a alguns reis, imperadores e príncipes, àqueles dignos de serem glorificados e imortalizados pelos seus feitos ou qualidades pessoais. Esta ideia, no contexto dos espaços cortesãos, acabará por associar-se às ideias de superioridade e aristocracia, pois o retrato não só celebra a pessoa e as suas virtudes ou façanhas, mas também é um meio para mostrar – e inclusive legitimar – o seu estatuto, poder, riqueza e redes familiares.
- 128 Na realidade tratou-se da continuidade e confirmação de um cargo que ostentava desde agosto de 1598, como estribeiro-mor do príncipe Felipe, coroado rei aquando da morte de Felipe II, em setembro de 1598.
- 129 O seu filho Diego, por exemplo, chega a ser gentil-homem da câmara de Felipe III.
- 130 O Conselho de Estado era a instituição governamental mais importante da monarquia durante o reinado dos Habsburgo espanhóis, organismo máximo de assessoria do rei, a quem correspondia a presidência. O Conselho de Guerra era uma prolongação do Conselho de Estado, ao qual estava subordinado. No reinado de Felipe III, o Conselho de Estado ganha maior autoridade, excedendo a sua função consultiva. Com a inclusão de Francisco Gómez de Sandoval a alta nobreza castelhana aumenta o seu poder político, integrando no Conselho membros da sua própria família e aliados. O duque de Lerma chegará inclusive a dirigir-se ao Conselho de Estado como porta-voz da vontade real. Veja-se Tomás y Valiente, 1990: 94.
- 131 A associação entre o retrato do duque de Lerma (Fundação Casa Ducal de Medinaceli) e o do seu filho (Palácio Nacional de Sintra) foi estabelecida pela primeira vez pelo historiador da arte Pedro Flor. Esta acertada associação do ponto de vista formal e tipológico não contemplou, porém, o vínculo familiar, pois o historiador desconhecia a identidade do nobre cavaleiro do retrato de Sintra. Também é da sua responsabilidade a relação com os protótipos militares definidos por Tiziano e Moro para o imperador Carlos V e seu filho Felipe II, respetivamente. Flor, 2011: 215-217.
- 132 Retrato de grande repercussão na retratística das cortes dos Habsburgo. Não existe retrato armado que não se baseie de algum modo nele, como já demonstrou Maria Kusche. Veja-se Kusche, 2004: 61-69. Artigo original, em alemão, publicado em 1991.
- 133 A primeira versão deste retrato seria pintada em Bruxelas, pouco depois da vitória sobre França, na batalha de Saint-Quentin de 10 de agosto de 1557. Em 1560, a réplica conservada no Real Monasterio de El Escorial aparece no Alcázar de Madrid e, posteriormente, é trasladada para o Palácio Real de Valladolid, onde permanece até à sua transferência para a oficina de Pantoja para servir de modelo ao retrato destinado à nova galeria de retratos da dinastia Habsburgo no Palácio Real de El Pardo, em processo de reconstrução após a sua destruição no incêndio de 13 de março de 1604.
- 134 Gemäldegalerie, Kunsthistorisches Museum Wien, Áustria. Retrato de aparato destinado a Viena, mantém o esquema dos retratos armados de Felipe III como Príncipe, mas substituindo a posição das mãos. A mão direita, anteriormente apoiada no elmo, empunha agora com firmeza o bastão de mando. Existem numerosas versões deste retrato. Veja-se Kusche, 2007: 101-121.
- 135 Assunto abordado nos estudos como os de Antonio Feros, Hélène Tropé, Sarah Schroth e María A. Roca Mussons, este último centrado na figura do conde-duque de Olivares.
- 136 A comenda-mor de Castela da ordem de Santiago, estimada em 16.000 ducados de renda anual, é concedida por Felipe III ao então marquês de Denia em setembro de 1599. É interessante o comentário de Cabrera de Córdoba na relação de 8 de abril de 1600 onde relata o seguinte: “[...] o povo começa a dizer que se dará [ao duque de Lerma] o mestrado de Santiago [Felipe III administra os mestrados das ordens de Santiago, Calatrava, Alcântara e Montesa], embora, por estar incorporado na Coroa Real, parece que isto tem dificuldade; mas é tão grande a mercê que S.M. lhe faz, que para ele nada será impedimento”. Veja-se Cabrera de Córdoba [relação de 8 de abril de 1600]: 65. Texto original: “[...] el pueblo comienza á decir que se le dará el maestrazgo de Santiago, si bien, por estar incorporado en la Corona Real, parece que tiene esto dificultad; pero es tan grande la merced que S.M. le hace, que para él en nada se porná impedimento”.

A joia pendurada ao peito do duque – uma venera ou concha de vieira em ouro com a cruz de Santiago sobre ela, esmaltada a vermelho – alude à sua pertença a esta ordem militar e à sua condição de comendador-mor de Castela e treze na ordem. Esta tipologia de joia masculina, exclusiva da nobreza, denomina-se “hábito” ou “comenda” e, neste caso, pende de um rico colar de ouro. No contexto da joalheria masculina de luxo, trata-se da principal manifestação da elevada categoria do seu portador, tal como o tosão de ouro no caso do príncipe herdeiro, do rei e do seletivo coletivo de cavaleiros da alta nobreza vinculados às cortes e territórios europeus dos Habsburgo. É curioso que o duque de Lerma não pertencesse à ordem do Tosão de Ouro, suponho que por preferir a bem dotada comenda castelhana da ordem de Santiago, incompatível com o tosão.

- 137 O duque de Lerma ostenta o cargo entre março de 1603 e março de 1611, com 12.000 ducados de salário. O imponente retrato equestre realizado em Valladolid pelo jovem Rubens, em 1603, para o valido de Felipe III, apresenta o Duque como um orgulhoso e bravo general, montado no seu magnífico semental branco e com o bastão de mando na sua mão direita. Neste retrato, um dos escassos quadros de Rubens que está assinado, celebra-se o seu estatuto de capitão general de cavalaria dos reinos de Castela, evidenciando-se também a sua condição de comendador-mor de Castela da ordem de Santiago através da venera que pende do colar, como no retrato que Pantoja faz em 1602 (a armadura é diferente), mas neste caso a cavalo, sendo um dos primeiros retratos equestres de um indivíduo não pertencente à realeza. Sobre as similitudes entre os retratos de Pantoja e de Rubens, convém referir que nada se sabe sobre um possível contacto entre ambos os pintores durante a estadia do flamengo entre setembro de 1603 e maio de 1604. Não obstante, Rubens visita as coleções reais, inclusive as de El Escorial, e chega a ver obras de pintores que trabalham na corte de Valladolid, entre os quais se encontravam os irmãos Carducci e o próprio Pantoja. Elogia as obras de Tiziano e as peças de outros grandes mestres, mas lamenta a falta de mérito dos pintores cortesãos espanhóis no ativo. Veja-se Protter, 1971: 64-65.
- 138 Encomenda pessoal de Maria de Habsburgo (1505-1558). Infanta de Espanha, arquiduquesa de Áustria, rainha consorte da Hungria e governadora dos Países Baixos. A estátua do seu sobrinho encontra-se em Espanha a partir de 1556, no palácio de Cigales, perto de Valladolid, onde Maria falece em 1558, passando a estátua depois para Madrid.
- 139 Feros, 2002: 175-200.
- 140 Também se aprecia esta característica no retrato do seu filho, do Norton Simon Museum.
- 141 No retrato de Rubens observam-se exatamente as mesmas peculiaridades na face do duque.
- 142 O retrato em armadura de corpo inteiro do príncipe D. Felipe (Felipe II), realizado por Tiziano em Augsburg, entre 1550 e 1551, é um dos modelos de representação áulica que marca um momento de charneira na retratística militar dos Habsburgo, onde se coloca especial ênfase nos símbolos que salientam a dignidade do Príncipe, como a coluna, a mesa coberta de veludo carmesim e a armadura de parada. De grande repercussão, este retrato foi reinterpretado por numerosos pintores cortesãos, entre os quais Sánchez Coello e Jooris van der Straeten, este último ativo na corte espanhola entre 1560 e 1568.
- 143 Archivo Amatller (c. 1590) e Kunsthistorisches Museum de Viena (c.1592 e 1594).
- 144 Sobre os métodos de trabalho dos pintores retratistas na corte espanhola do século XVI, veja-se Serrera, 1990: 37-62. Sobre o papel e significado do retrato de aparato ante o público cortesão, veja-se Bouza, 1998: 31-36. Sobre o retrato renascentista no âmbito nobiliárquico, veja-se Fletcher, 2008: 71-89.
- 145 A superior posição de Lerma é oficialmente confirmada por Felipe III em decreto de outubro de 1612, ordenando a todas as instituições de governo que obedecessem às ordens de Lerma como se viessem da sua própria boca e mão. Este documento, conhecido como *decreto de delegación de firma*, tem sido objeto de várias interpretações. A análise do historiador Antonio Feros, da Universidade de Pennsylvania, parece a mais acertada: Felipe III não delega a sua soberania no duque de Lerma, mas reconhece por escrito o papel do duque como principal amigo e conselheiro, como seu valido, e como tal, seu intermediário e porta-voz. Veja-se Feros, 2002: 227.
- 146 Vários autores referem a questão da sua suposta ambição de fazer do valimento um cargo institucionalizado, de carácter hereditário. Recomendo a leitura de *The Great Favourite: The Duke of Lerma and the Court and Government of Philip III of Spain, 1598-1621* (Williams, 2006) e a notável e numerosa obra escrita de Antonio Feros.
- 147 Íñigo López de Mendoza (1536-1601). Gentil-homem da câmara de Felipe II, a quem acompanha a Inglaterra, aquando do casamento do rei com Maria Tudor. Em 1560 assiste, juntamente com o seu pai, ao enlace do monarca com a sua terceira esposa, Isabel de Valois, que se celebra no Palácio do Infantado de Guadalajara. Nesse mesmo ano acede ao condado de Saldaña, título reservado aos futuros duques do Infantado. Herda o ducado em 1566 e recebe o colar da ordem do Tosão de Ouro em 1593. Com motivo da união entre Felipe III e a arquiduquesa Margarita de Áustria, o rei concede ao duque, de idade avançada, um papel protagonista na organização dos festejos, aos quais assiste com toda a sua parentela e corte. Foi o último varão em linha direta a encabeçar a casa ducal do Infantado.
- 148 Coleção Duque do Infantado. Sobre a autoria deste retrato foram propostas diversas atribuições, de Tintoretto a Sánchez Coello. Mais recentemente pretendeu-se relacionar a pintura com Frans van Cleve (Francisco de Cleves), pintor e criado de Rodrigo de Mendoza, conde de Saldaña, entre 1587 e 1588, e do quinto duque do Infantado até 1601. Veja-se González Ramos, 2006: 61-76.
- 149 O retrato armado de Felipe II na jornada de Saint-Quentin (1559-1560), por António Moro, é um dos melhores exemplos desta ideia. O rei não é representado com a armadura completa, apenas veste a couraça, gravada e dourada, prescindindo inclusive do elmo emplumado e das manoplas. Deste modo, o observador centra a sua atenção no peitoral e escarcelas, onde se concentra a mensagem do retrato: apresentar o novo Rei como herói militar na esteira do seu pai, o imperador Carlos V, vinculando a armadura a uma importante vitória militar, a primeira do seu reinado. A presença do tosão de ouro e da cruz de Borgonha na decoração da armadura é mais do que suficiente para transmitir o implícito tom dinástico e o feito histórico a que remete.

- 150 González Ramos, 2013: 1-7; 2014: 153-198.
- 151 No último quartel do século XVI, Milão e o norte de Itália adquirem um renovado protagonismo face aos centros alemães na produção de armamento de luxo. Facto evidente nos retratos de corte espanhóis deste período, reflexo da influência da monarquia hispânica sobre estes territórios. Veja-se Soler del Campo, 2009: 206-210.
- 152 Coleção particular.
- 153 O retrato armado de Felipe II (coleção particular, Londres), de três quartos, atribuído por Maria Kusche a Jooris van der Straeten, também apresenta esta interessante disposição de mesa e elmo. Desconheço se se trata do exemplar atualmente no National Maritime Museum de Greenwich, Reino Unido.
- 154 Rodrigo de Mendoza (c.1540-c.1588), conde de Saldaña a partir de 1566. Irmão, genro e malogrado herdeiro do quinto duque do Infantado. Cavaleiro de Santiago desde 1562, gentil-homem da câmara de Felipe II desde 1573, comendador dos bastimentos de León na ordem de Santiago desde 1579 e Treze da Ordem. Em 1581 encontra-se em Portugal ao serviço de Felipe II, mas acaba por regressar a Guadalajara devido ao chamamento do seu irmão que, sem herdeiro varão, decide casá-lo com a sua primogénita. O enlace, após dispensa por parentesco do Papa Gregório XIII, é celebrado a 20 de janeiro de 1582, com aparato quase régio segundo fontes da época. Layna Serrano, 1942: III, 251-259.
- 155 Joia com a mesma tipologia observa-se no retrato a cavalo do duque de Lerma, pintado por Rubens em Valladolid em 1603.
- 156 Sánchez Coello, c.1570, Pollok-House, Glasgow; e cópia de autor desconhecido a partir de Sánchez Coello, National Portrait Gallery, Londres.
- 157 Cabrera de Córdoba [relação de 30 de junho de 1601]: 106. Esta conversa entre Felipe III e o duque do Infantado ocorre em maio de 1601, durante a estadia do rei no castelo da vila de Buitrago, senhorio do Infantado, durante umas jornadas de caça.
- 158 Ana de Mendoza, sua primogénita e sexta duquesa do Infantado, é a primeira mulher titular da casa do Infantado.
- 159 Como de facto acontece em 1657, quando morre o sétimo duque do Infantado, primogénito de Diego Gómez de Sandoval e Luisa de Mendoza. Ao não deixar descendência, o título do Infantado passa para a sua irmã, casada com o quarto duque de Pastrana. É então que se unem os ducados do Infantado e de Pastrana.
- 160 Feros, 2002: 196.
- 161 Sobre o impacto destas celebrações na embaixada inglesa e a sua importância como génese da corte barroca na Espanha do século XVII, veja-se Williams, 2009.
- 162 Cabrera de Córdoba [relação de 14 de maio de 1605]: 242. Pinheiro da Veiga [relação de 24 de abril de 1605]: 25.
Nenhum documento escrito retrata melhor o ambiente de festa permanente que se vive em Valladolid durante vários meses do ano 1605 como o "Preludio das solemnidades que precederam á Semana Sancta (1605)", capítulo integrado na *Fastigimia* de Pinheiro da Veiga, onde surgem descrições detalhadas e observações perspicazes sobre os acontecimentos vividos nesse período e a vida cortesã no reinado de Felipe III. Pinheiro da Veiga (c.1570-1656) foi um magistrado e escritor português, natural de Coimbra, que desempenhou vários cargos como procurador da Coroa, desembargador do Paço e chanceler-mor do reino.
- 163 Pinheiro da Veiga [relação de 1 e 2 de junho de 1605]: 53-54.
- 164 Sobre o método de trabalho de retratistas de corte como Sánchez Coello e Pantoja de la Cruz, quer na execução de retratos *ad vivum* quer na produção de réplicas, veja-se Serrera, 1990: 61-62.
- 165 Texto original na nota 100.
- 166 Faz sentido pensar que o retrato mencionado em outubro de 1608, estando inacabado, ainda permanecesse na oficina do pintor em novembro do mesmo ano.
- 167 A relação dos aprendizes, oficiais, ajudantes e colaboradores que estiveram em contacto com Pantoja de la Cruz é bastante extensa e apresenta algumas incógnitas. Alguns não têm obra conhecida, e outros não obtiveram unanimidade nas obras atribuídas.
- 168 Matilla Tascón, 1987: 415.
- 169 Caturla, 1956: 389-405.
- 170 Kusche, 2007: 408-435.

- 171 Pintura presente na *Exposición Internacional de Barcelona* de 1929-1930. O seu catálogo histórico e bibliográfico, publicado sob direção do duque de Berwick y Alba, integra numerosas peças de importantes coleções espanholas, incluindo o retrato mencionado. Veja-se Berwick y Alba, 1933: 242. "1026 Doña Luisa de Mendoza; retrato firmado por Andrés López; principios del siglo XVII. Mide 2'30 X 1'41 ms. Señor Duque del Infantado. Madrid."
- 172 A confirmação deste dado e o acesso a este e outros retratos históricos não teria sido possível sem a generosa colaboração de D. Ana de Arteaga y del Alcázar, condessa de Santiago, responsável pela gestão da coleção Infantado.
- 173 Kusche, 2007: 359.
- 174 Kusche, 2007: 363.
- 175 Pedro González de Mendoza (c.1555-1620). Último filho varão de Íñigo López de Mendoza – marquês de Mondéjar e conde de Tendilla – e de D. María de Mendoza, irmã do quinto duque do Infantado, Íñigo de Mendoza. A sua biografia está estreitamente relacionada com a ordem de Malta, na qual obtém altos cargos militares e comendas. Surge também como embaixador da sua Ordem em várias ocasiões: em Roma, em Veneza e na corte espanhola, nomeadamente durante os anos em que esta é transferida para Valladolid. O retrato de 1619, hoje no Museu Nacional de Escultura de Valladolid, apresenta uma inscrição que oferece a idade do retratado: "ÆTATIS. 64.". Para Miguel Ángel Marcos Villán, conservador do Museu, a pintura foi realizada em Espanha, possivelmente a pedido de Juan Hurtado de Mendoza, duque consorte do Infantado, protetor de Villandrando na corte. Marcos Villán, 2010: 71-75. Agradeço ao autor a disponibilização do artigo.
- 176 Outros pintores, menos conhecidos, que praticaram no retrato um estilo próximo ao de Pantoja, são Bartolomé de Cárdenas (c.1575-c.1628), Domingo de Carrión (c.1589-c.1660) e Felipe Diriksen (1590-1679).
- 177 Sobre o difícil tema da relação entre originais, réplicas, cópias e variações de retratos na oficina de Pantoja, veja-se Kusche, 2007: 241-244. O grau de intervenção de oficiais, aprendizes e ajudantes era dado pelo sistema de trabalho utilizado por Pantoja na execução dos retratos, que teria aprendido na oficina de Sánchez Coello, seu mestre. Sabe-se que Sánchez Coello costumava assinar a primeira versão de um retrato, mas não as réplicas posteriores, diferenciando assim a criação de um determinado protótipo. Este método não significa que a primeira versão de um retrato fosse necessariamente a melhor, já que Sánchez Coello compõe segundas versões com igual dedicação e atenção, inclusive melhorando aspetos que não tinham ficado ao seu gosto no primeiro retrato. Kusche, 2003: 339-387.



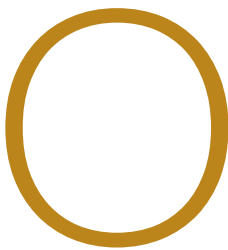
COLEÇÕES
EM FOCO

**PALÁCIOS
NACIONAIS**

SINTRA QUELUZ PENA

#01 / 2017

ANÁLISE DESCRITIVA



s retratos de aparato do Norton Simon Museum de Pasadena e do Palácio Nacional de Sintra partilham tema, esquema de representação, adereços, formato e composição. Até as dimensões são semelhantes: 185,4 cm de altura e 104,5 cm de largura no caso da pintura do museu norte-americano, enquanto a pintura de Sintra conta com 191 cm de altura, aproximadamente, e cerca de 113 cm de largura. Assim, embora a descrição que se segue corresponda ao exemplar do Palácio Nacional de Sintra, esta pode aplicar-se aos dois retratos, praticamente idênticos, excetuando as inscrições presentes no canto inferior esquerdo e alguns pormenores quase impercetíveis¹⁷⁸, diferenças insignificantes resultantes da distinta interpretação pictórica própria do processo de execução de réplicas a partir de retratos do natural que serviam de modelo. [fig. 19, 20]

D. Diego Gómez de Sandoval aparece representado de corpo inteiro num interior indiferenciado, de pé, a três quartos e em tamanho próximo do natural. A mesa e o pavimento em tijoleira¹⁷⁹, em perspetiva, são as únicas referências a um espaço interior.

A figura do nobre cavaleiro sobressai do fundo escuro, neutro, dirigindo o olhar para o espectador. Apresenta uma grande gola de franzidos ou canudos com elaborado rendilhado – as *lechuguillas* de Espanha – que toca as orelhas e isola a cabeça do resto do corpo e a mantém erguida¹⁸⁰. Dos punhos da armadura emergem franzidos a condizer com a gola. Enverga meia armadura equestre de parada, em aço, com rica decoração dourada, de provável autoria milanesa. Sobre ela ostenta um colar de dupla corrente em ouro, com fita de seda vermelha entrelaçada¹⁸¹,



[fig. 19]

Retrato de D. Diego Gómez de Sandoval
Norton Simon Museum



[fig. 20]

Retrato de D. Diego Gómez de Sandoval
Palácio Nacional de Sintra

cujo raro e sóbrio desenho aparece nos últimos retratos armados de Felipe II; no retrato marcial de Rodrigo de Mendoza, anterior conde de Saldaña; nos retratos armados de Felipe III príncipe¹⁸² e nos retratos de Felipe III como Generalíssimo¹⁸³. Em todos eles¹⁸⁴, exceto no do nobre cavaleiro Mendoza, pende do colar a insígnia da ordem do Tosão, o velocino de ouro, enquanto no retrato de D. Diego o colar prende a insígnia da ordem militar de Calatrava. Este pendente oval, que apresenta no topo uma argola de suspensão, consta de uma moldura simples de ouro que enquadra a placa esmaltada de branco em cuja superfície está pintada, também em esmalte, uma cruz vermelha com as pontas terminando em flor-de-lis, símbolo distintivo da ordem de Calatrava¹⁸⁵ [fig. 50]. Trata-se de uma joia masculina de luxo, do tipo “hábito” ou “comenda”, que alude à condição nobre e elevada categoria do portador, comendador-mor desta Ordem.¹⁸⁶

[fig. 50]

Frontispício de *Diffiniciones De la Orden y Caualleria de Calatraua: con relacion de su infitucion, Regla y aprobacion*

Madrid, 1576
Bayerische Staatsbibliothek, Munique
2 H.mon. 51

Cortesia da Bayerische Staatsbibliothek - Bavarian State Library



O segundo filho do duque de Lerma é representado armado com a idade de 18 anos, dado fornecido pela inscrição do canto inferior esquerdo¹⁸⁷: “ÆTATIS SVÆ •18•”. Calça botas altas enceradas e veste meias brancas justas e calções golpeados de brocado dourado¹⁸⁸. Sobre a cota de malha, enverga meia armadura, ornamentada com bandas de motivos vegetais dourados. A armadura é composta por couraça com riste e escarcelas de lamelas, gorjal e braços inteiramente protegidos, com cotovelleiras adornadas com a cruz da ordem de Calatrava em dourado. A mão esquerda apoiada no punho da espada, descansando a direita sobre o elmo ou celada¹⁸⁹ com penacho de plumas que se dispõe na mesa, vestida de veludo carmesim guarnecido a ouro e colocada num plano oblíquo para aumentar a sensação de profundidade. A espada e as esporas douradas são elementos chave que atestam o seu estado de cavaleiro calatravo já armado¹⁹⁰. A espada, de gala, é do tipo *raprière*, com guarnição de laço de aparente estilo italiano, modelo em voga em Espanha a partir de meados do século XVI, ainda em uso no início do século XVII. O desenho do pomo e punho da adaga que se vislumbra por detrás da cintura faz conjunto com o da espada.

A figura de D. Diego, ligeiramente virada para a sua esquerda, está suavemente modelada graças ao foco de luz que recebe da esquerda da composição, criando interessantes efeitos de claro-escuro. Chamam particularmente a atenção as sombras desenhadas no pavimento pelas pernas do nobre cavaleiro, bem como as projetadas pela mesa sobre a perna direita e pelo elmo sobre as calças. A escuridão patente em determinadas áreas da pintura confere uma maior sensação de profundidade ao espaço e de volume à figura, enfatizando a luz que incide no rosto, gola, mãos, penacho e ornamentos dourados da armadura.

Acima da inscrição que indica a idade do efigiado aprecia-se o número “456”, pintado com traço irregular de cor amarelada, correspondente a um antigo número de inventário¹⁹¹. No rebordo lateral direito da grade, na própria tela, oculto pela moldura, está pintado a preto o que parece ser o número “26”. [fig. 51]



[fig. 51]

Desenho aproximado do número pintado no rebordo lateral direito da grade, na própria tela.

..... §

DE AÇO E OURO

Cabelo muito curto, à moda da época.

Gola de franzidos com finas rendas, em forma de prato.

Gorjal

Ombreira ou guarda-braço

Cotoveleira decorada com o símbolo da Ordem de Calatrava.

Riste em posição recolhida. As armaduras equestres contam com este elemento característico, onde se apoia a lança.

Talabarte. Cinto onde pende a espada e adaga.

Elmo decorado com bandas douradas e penacho de plumas brancas, vermelhas e amarelas. Em Espanha, esta tipologia de proteção de cabeça denomina-se "celada borgeña". A peça complexa e luxuosa aqui representada, constituída por vários elementos articulados, enfatiza a imagem áulica de D. Diego.

Mesa vestida de veludo carmesim, de seda, guarnecido de franjas, presilhas e galões dourados.

Botas de cano alto, de couro ou camurça, reforçadas no pé com sola dura e ajustadas às pernas sobre meias brancas. As tiras presas nas pernas mantêm as botas esticadas.

A idade do retratado: 18 anos.

Armadura feita em aço. Apresenta a característica cor preta resultante do tratamento aplicado para evitar a oxidação do metal e salientar a ornamentação dourada.

Couraça. Inteira peitoral e espalдар.

Dupla corrente de ouro com fita de seda vermelha entrelaçada.

Adaga, no lado oposto à espada.

Pendente oval com a insígnia da Ordem de Calatrava, joia exclusiva dos comendadores.

Braçal

Cota de malha, feita de anéis de aço interligados.

Espada

Escarcelas de lamelas. Placas articuladas fixas ao peitoral.

Calções de perfil plano, com aberturas "de golpes direitos", por cima do joelho. Sem braguilha.

Tiras de couro com fivelas e elementos dourados, destacando-se o motivo de flor de seis pétalas. Seguram as escarcelas ao peitoral.

Meias brancas de seda.

Esporas douradas, presas por tiras com fivela.



NOTAS

- 178 A título de exemplo, veja-se a única perna visível da mesa, lisa em ambos os retratos, embora diferindo na secção, arredondada no caso do retrato do Norton Simon Museum e quadrangular no retrato de Sintra. Outra diferença verifica-se igualmente nas esporas douradas em forma de estrela do cavaleiro, de oito pontas no retrato do museu estado-unidense e de seis pontas no retrato de Sintra.
- 179 O pavimento do retrato do Norton Simon Museum não parece ter a marcação do pavimento em tijoleira do retrato de Sintra. Este último foi objeto de uma intervenção de conservação e restauro entre novembro de 2000 e fevereiro de 2001, incluindo a remoção de repintes e de integrações envelhecidas e alteradas que cobriam a superfície pictórica, o que permitiu a correta leitura do pavimento.
- 180 Na década de 1570, as golas (*lechuguillas*) alcançam a altura das orelhas, característica que se mantém vigente durante décadas, no reinado de Felipe III, sensivelmente até 1620.
- 181 Será o colar que Rodrigo de Mendoza ostenta no retrato de coleção particular? Ou será o colar de 4.000 *reales* que a rainha D. Margarita oferece a D. Diego como presente a 28 de maio de 1599? Archivo General de Palacio, Palacio Real de Madrid, Madrid, Sección Histórica, legajo 190. Veja-se IULCE Biografías, "Gómez de Sandoval y Rojas, Diego", <http://sigecahweb.geo.uam.es/iulce/index.php/biografias>. Última consulta: 30 julho 2015.
- 182 Pantoja de la Cruz, Príncipe Felipe armado, várias versões conhecidas, c.1590, c.1592 e 1594.
- 183 Pantoja de la Cruz, Felipe III armado, várias versões, a primeira – ainda conservada – de c.1601.
- 184 Não incluo nesta lista alguns dos retratos do arquiduque Alberto, com meia armadura de gala e toção de ouro, realizados a partir do ano de 1600, então já casado com a sua prima, a infanta Isabel Clara Eugenia, filha mais velha de Felipe II, e príncipe soberano dos territórios católicos dos Países Baixos (Flandres), sob dependência direta da monarquia hispânica. Veja-se, por exemplo, a gravura com o retrato dos arquiducos incluída no *Ducum Brabantiae Chronica...* (Antuérpia, 1600).
- 185 "Cruz colorada de Grana con quatro flores de Lis en los quatro eftremos trae por infignia las perfonas del habito de Calatraua [...]". Veja-se *Diffiniciones De la Orden y Caualleria de Calatraua: con relacion de su infitucion, Regla y aprobacion*, 1576: 283.
- 186 Este tipo de joia masculina, de formato ovalado, pode ver-se na retratística de corte a partir do último terço do século XVI, geralmente pendente de um colar de ouro no caso dos cavaleiros membros da nobreza. Sobre as joias do tipo "hábito" ou "comenda", veja-se Arbeteta Mira, 1998: 45-50. Acerca da joalheria esmaltada tardo-maneirista veja-se Arbeteta Mira, 2006: 45-67.
- 187 Nada sugere que a inscrição não seja autêntica. Indicar a idade era prática comum na retratística da época. Veja-se, por exemplo, o retrato armado do rei D. Sebastião com 18 anos (1572), atribuído a Cristóvão de Morais, pertencente à coleção do Museo Nacional del Prado. O quadro apresenta uma inscrição na parte superior: "SEBASTIANVS PRIMVS / REX PORTVGALLIA / ANNVM AGENS XVIII". Outros retratistas da corte como Sánchez Coello ou Frans Pourbus o Jovem também incluem na tela a inscrição em latim com a idade do efigiado, indicada em números romanos ou árabes. Em alguns dos seus retratos a inscrição apresenta o mesmo estilo de escrita evocadora das maiúsculas romanas da Antiguidade.
- 188 A braguilha dos calções não é visível, elemento volumoso que tende a desaparecer no final do século XVI.
- 189 Sobre as armas correspondentes aos comendadores e cavaleiros da Ordem, veja-se *Diffiniciones De la Orden y Caualleria de Calatraua: con relacion de su infitucion, Regla y aprobacion*, 1576: 69, 148, 237.
- 190 Na primeira parte do ritual solene de armar Cavaleiro e dar o Hábito, o padrinho cinge uma espada dourada à cintura do cavaleiro, enquanto outros dois cavaleiros lhe calçam as esporas douradas. Veja-se *Diffiniciones De la Orden y Caualleria de Calatraua: con relacion de su infitucion, Regla y aprobacion*, 1576: 132.
- 191 O tamanho, grafia, cor e posição deste número de inventário são similares ao número de inventário pintado no retrato do Norton Simon Museum ("472").



COLEÇÕES
EM FOCO

**PALÁCIOS
NACIONAIS**

SINTRA QUELUZ PENA

#01 / 2017

POR ORDEM EXPRESSA DA RAINHA

Rainha D. Maria Pia (pormenor)

João Francisco Camacho
Lisboa, c.1880
Espécie fotográfica positiva, sobre cartão
Palácio Nacional da Ajuda
Inv. F61966

© DGPC/ADF | Foto: Luisa Oliveira

 **VOLTAR AO ÍNDICE**



luz das palavras do conde de Sabugosa nos alvores do século XX, sabe-se que a pintura é adquirida pela rainha D. Maria Pia como retrato do rei D. Sebastião, em lugar e momento desconhecidos. Este dado representa o ponto de partida de um trabalho de investigação e documentação que se debruça sobre o mundo do colecionismo pictórico europeu da segunda metade do século XIX.

Os arquivos da Casa Real conservados no Arquivo Nacional da Torre do Tombo, em Lisboa; o Arquivo da Legação de Portugal em Paris, no Arquivo Histórico-Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros, em Lisboa; o Arquivo da Casa Real do Palácio Nacional da Ajuda, hoje na Biblioteca da Ajuda em Lisboa; os arquivos dos *Commissaire-Priseurs* de Paris (1801-1989) disponíveis nos Archives de Paris; e os catálogos de leilão de Drouot Paris são os principais recursos que permitiram reconstituir uma parte importante do processo de circulação da pintura até à sua entrada nas coleções da Coroa Portuguesa, graças à compilação e encaixe das peças de um complexo puzzle que proporciona importantes fragmentos de informação. Novos e significativos dados se se tiver em conta que pouco era o que se sabia com certeza acerca da presença deste retrato de corte na coleção do Palácio Real de Sintra.

Até hoje a única referência da época da monarquia que fornecia alguma informação limitava-se à menção feita pelo conde de Sabugosa [fig. 52] no seu livro *O Paço de Cintra* (1903), referida nas páginas anteriores¹⁹². A notícia continha outro dado de interesse, referente à autoria da obra, que relacionava com o pintor flamengo António Moro. Neste sentido, uma aquisição de tal calibre seria, sem margem de dúvida, merecedora de uma notícia em alguma publicação periódica



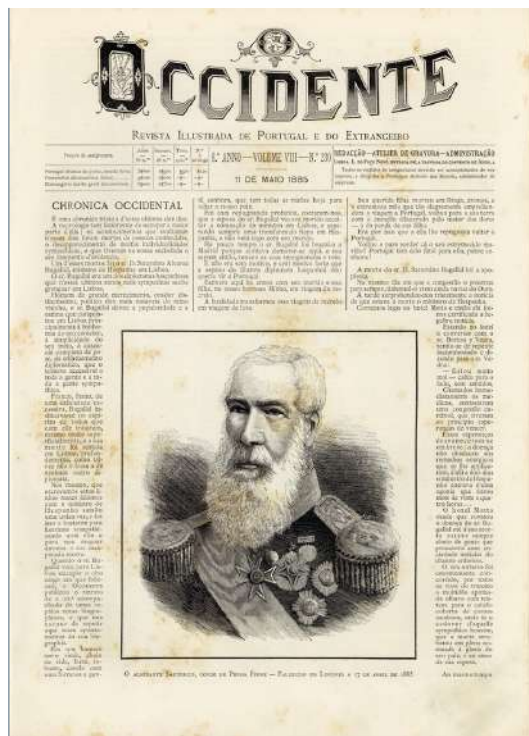
[fig. 52]

Conde de Sabugosa

Domingos Alvão
Pormenor da fotografia
"Os dez vencidos da vida".
Arquivo de Documentação Fotográfica
da Direção-Geral do Património Cultural
Inv. 156.001.003

© DGPC/ADF

com circulação coincidente cronologicamente com a compra e integração do retrato na coleção da Casa Real. Concentrei pois a minha atenção no período compreendido entre 1865 – quando a rainha D. Maria Pia efetua a sua primeira viagem pela Europa¹⁹³ após o enlace com D. Luís I – e 1902, momento em que se produz o último tour da Rainha ao estrangeiro anterior a 1903¹⁹⁴. As fontes consultadas foram o *Archivo Pittoresco*, o semanário ilustrado cujo último volume é lançado em 1868; a revista *O Occidente*, publicada entre 1878 e 1915; a revista literária e artística *A Illustração Portuguesa*, lançada em 1884; o *Diário Illustrado*, ativo entre 1872 e 1911; e o *Diário de Notícias*, a partir de 1865. Apenas uma publicação periódica cita a compra de um retrato do rei D. Sebastião, concretamente a edição de 11 de maio de 1885 de *O Occidente: Revista illustrada de Portugal e do Extranjeiro* [fig. 53], onde se lê o seguinte¹⁹⁵:



[fig. 53]

Primeira página da revista *O Occidente* de 11 de maio de 1885 e página da notícia publicada

© Hemeroteca Municipal de Lisboa | Cortesia da Hemeroteca



Esta breve notícia, que não é inédita¹⁹⁶, tem sido associada a um excelente retrato armado de D. Sebastião (1571-1574), de mais de meio corpo, atribuído a Cristóvão de Morais (Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa). Em relação a esta peça [fig. 54], a entrada de catálogo da exposição antológica *Meisterwerke aus dem Museu Nacional de Arte Antiga, Lissabon: Die großen Sammlungen VIII*¹⁹⁷, apresentada no Bundeskunsthalle de Bona em 1999, refere o seguinte: “[...] A corroborar esta suposição [hipótese do retrato ser uma encomenda de D. Joana de Áustria a Cristóvão de Morais] alia-se ainda o facto de esta pintura ter sido comprada em Paris em 1885 por D. Maria Pia, pertencendo anteriormente à colecção de D. Maria del Carmen Aragon Azloré Idiáquez, descendente da Casa de Aragão (*Occidente*, 1885).”¹⁹⁸ Esta associação entre a notícia de 1885 e a pintura do museu lisboeta vincula de forma direta a “collecção de Aragon” à coleção de María del Carmen Aragón de Azlor e Idiáquez, quando na realidade estamos em face de duas coleções diferentes.¹⁹⁹

María del Carmen Aragón de Azlor e Idiáquez (1841-1905) foi duquesa de Villahermosa, Grande de Espanha, condessa-duquesa de Luna, condessa de Cortes, condessa de Guara, condessa de Javier, marquesa de Cábrega, duquesa da Palata, princesa de Massa em Nápoles, condessa da Moita em Portugal e senhora da baronia y honor de Panzano. Esta distinta aristocrata aragonesa, de ascendência real, foi uma ativa e generosa mecenas das Artes e das Letras, dedicando a sua enorme fortuna a proteger o património edificado e artístico da sua propriedade e a fomentar a atividade cultural e a investigação em Espanha. Dona de uma importante coleção de arte, antes de falecer deixou em testamento várias doações de grande valor, sendo uma das mais significativas a relativa às telas de Velázquez que formavam parte da sua herança familiar. Segundo consta, um endinheirado norte-americano chega a oferecer 1.500.000 francos por uma delas, mas a Duquesa, preferindo oferecer as pinturas como legado ao Museo del Prado, recusa a oferta: “Amo muito a minha família, a minha pátria e a arte, e muito pouco o dinheiro. Por todos os milhões do mundo eu não venderia o meu Velázquez, que quero que depois dos meus dias passe a formar parte do Museo del Prado.”²⁰⁰

O legado ao Museu consta na 24^a cláusula do testamento: “lega a mesma senhora testadora ao Museo del Prado de Madrid [...], a fim de que nunca saiam de Espanha, os dois quadros originais de Velázquez.”²⁰¹ Estes dados, apesar de poderem parecer

meras curiosidades, são ilustrativos do sentido “patriótico” da Duquesa, nada interessada em vender obras da sua coleção de arte (e muito menos dispersá-la fora do território espanhol), porque, entre outros motivos, não tinha essa necessidade, surgindo assim, na minha opinião, sérias dúvidas sobre a verdadeira proveniência do retrato adquirido por D. Maria Pia em 1885. Acresce que, em 1885, María del Carmen Aragón de Azlor e Idiáquez não era duquesa de Villahermosa e, portanto, não dispunha do núcleo principal da coleção familiar de pintura.

E as dificuldades continuam quando nos detemos perante o problema da identificação, de maneira fundamentada, sobre qual dos retratos conhecidos e inventariados nos museus e palácios portugueses como retrato de D. Sebastião corresponderia ao retrato noticiado. Neste sentido, podem considerar-se, pelo menos, três possibilidades:

- O retrato armado de D. Diego Gómez de Sandoval, do Palácio Nacional de Sintra, comprado, ao que parece, pela rainha D. Maria Pia e que no momento da aquisição se julgava ser uma representação do rei D. Sebastião. De corpo inteiro. [fig. 20]
- O retrato armado de D. Sebastião (1571-1574), do Museu Nacional de Arte Antiga, doado em 1909 pelo segundo conde dos Olivais e de Penha Longa, José Pinto Leite²⁰². Talvez se trate de um dos retratos que D. Joana, filha de Carlos V, manda fazer do seu filho. De mais de meio corpo. [fig. 54]
- O retrato do príncipe D. Carlos (último terço do século XVI, a partir de 1567), herdeiro do trono espanhol, filho de Felipe II e da sua primeira esposa e prima Maria Manuela de Portugal. Procedente do Palácio da Ajuda como retrato do rei D. Sebastião, encontra-se no Palácio Nacional de Sintra desde 1939. Desconhece-se se pertenceu ou não às coleções da Casa Real. O restauro levado a cabo em 1911 evidenciou o erro na tradicional identificação do efigiado. Análises radiográficas demonstraram que a joia com a cruz da ordem de Cristo que pende do colar de ouro era um repinte posterior, quiçá do século XVII ou XVIII, sobreposto ao velocino de ouro, insígnia da ordem do Tosão. Retrato atualmente atribuído a Sánchez Coello ou à sua oficina, segundo original desaparecido de Sofonisba Anguissola de cerca de 1567²⁰³. De mais de meio corpo, em traje de corte. [fig. 55]

[fig. 20]

**Retrato de Diego Gómez de Sandoval,
Comendador-mor da Ordem de Calatrava,
Conde de Saldaña**

Pantoja de la Cruz
Espanha, 1605-1608
Óleo sobre tela
Palácio Nacional de Sintra
Inv. PNS3647

© PSML



[fig. 54]

Retrato de D. Sebastião, Rei de Portugal

Cristóvão de Morais, 1571-1574
Óleo sobre tela
Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa
Inv. 1165 Pint

© DGPC/ADF | Foto: Luisa Oliveira, José Paulo Ruas



[fig. 55]

**Retrato do príncipe D. Carlos,
filho de Felipe II de Espanha**

Alonso Sánchez Coello e oficina, atribuição
Cópia do original de Sofonisba Anguissola
de cerca de 1567
Óleo sobre tela
Palácio Nacional de Sintra
Inv. PNS3641

© PSML | Foto: e.m.i.g.u.s photography

Chegado a este ponto, para clarificar esta questão fundamental comecei por consultar os catálogos de venda publicados em 1885 pelo Hôtel Drouot, uma das leiloeiras mais importantes e antigas de Paris, cuja atividade na segunda metade do século XIX se encontra intimamente ligada à venda de coleções históricas procedentes da aristocracia europeia em decadência. Apesar da notícia de 11 de maio omitir a autoria da pintura e o tipo de intermediário ou *art dealer* que intervém na transação comercial (leiloeira, marchand, antiquário), a consulta dos catálogos de leilões de pintura celebrados no Hôtel Drouot revelou-se crucial, já que possibilitou o rastreio do retrato objeto deste estudo e proporcionou dados sobre a sua circulação e passagem por diversas mãos.

Estes documentos práticos incluem uma capa que anuncia a venda e as datas das sessões, bem como uma lista ou índice estruturado por escolas ou a partir dos nomes dos artistas cujas obras compõem os lotes – numerados – a leiloar. Por vezes, quando a qualidade da coleção o merece, inclui-se também um texto introdutório onde o *expert* contextualiza a coleção e destaca as melhores obras e mestres presentes na venda. As peças fazem-se acompanhar de dados técnicos e descrições formais e, inclusive, nos catálogos mais eruditos, de informações sobre a origem e “pedigree” das obras.

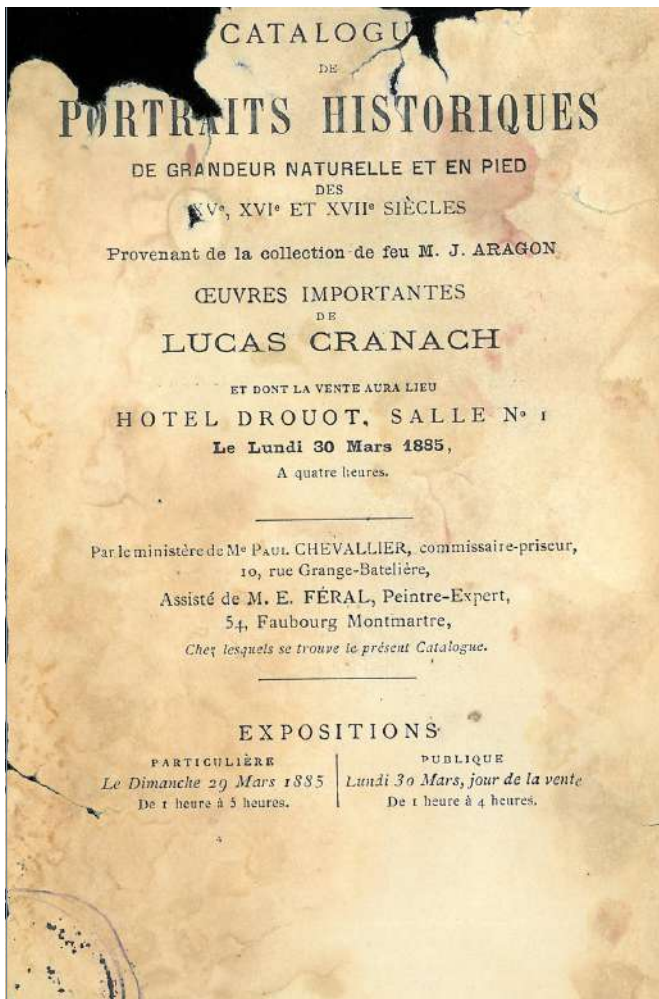
Os catálogos destinavam-se a interessados e potenciais compradores como colecionadores amadores, *connaisseurs*, marchands, *experts* e inclusivamente leiloeiros. Neste sentido, o mercado dos leilões da segunda metade do século XIX assiste à confirmação de novos perfis de colecionadores, destacando-se o aparecimento de uma pujante burguesia enriquecida, por vezes enobrecida, formada por banqueiros, empresários e políticos.²⁰⁴

O leilão que inclui o retrato de D. Sebastião mencionado na notícia de 11 de maio de 1885 tem lugar a 30 de março de 1885, segunda-feira às quatro da tarde. A pintura (lote nº 13) expõe-se no Hôtel Drouot de Paris, na sala nº 1 juntamente com outros 39 quadros, sendo descrita no catálogo de venda com características formais que coincidem com o retrato de Sintra, até nas dimensões²⁰⁵: “13. D. SEBASTIÃO / REI DE PORTUGAL (SÉCULO XVI) / Veste uma couraça damasquinada; cabeça a três quartos à direita, os cabelos louros, gola dupla em guipura. Tem a mão esquerda

no punho da espada, a direita pousada sobre o elmo. / Muito bom retrato da Escola flamenga. / Tela. Alt., 1 m. 90 cent.; larg., 1 m. 12 cent.”²⁰⁶

Neste mesmo leilão, intitulado *Portraits historiques de grandeur naturelle et en pied des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles...*²⁰⁷, consta também o retrato de D. Isabel de Portugal (lote nº 2) adquirido por Arsène Houssaye²⁰⁸, como regista a revista *O Occidente*. O próprio catálogo confirma este facto na página 4 graças às anotações manuscritas relativas ao preço de adjudicação (230 francos) e ao comprador²⁰⁹. Curiosamente, segundo a nota escrita à mão que acompanha o lote nº 13, o retrato de D. Sebastião é vendido por 840 francos a um indivíduo identificado como Féral [fig. 56], o que induz pensar que a rainha D. Maria Pia não adquire a obra em leilão ou, quiçá, que esse indivíduo pudesse ter comprado a pintura na qualidade de agente intermediário da Casa Real, mas em segredo, para que ninguém tivesse conhecimento do interesse da rainha pelo quadro. Opção esta que me parece improvável. Do que não há dúvida é que Féral participa no leilão não apenas enquanto *expert* de sala, comprando, pelo menos, três retratos de corte, entre os quais o retrato do rei português. Com toda a certeza trata-se de *Monsieur E. Féral*, que aparece na capa do catálogo como *peintre-expert*²¹⁰ e que auxilia o *commissaire-priseur*²¹¹ Paul Chevallier, um dos mais importantes leiloeiros do momento. Em princípio, é Féral quem confirma ou atribui a autoria do retrato de D. Sebastião a um pintor quinhentista da escola flamenga.

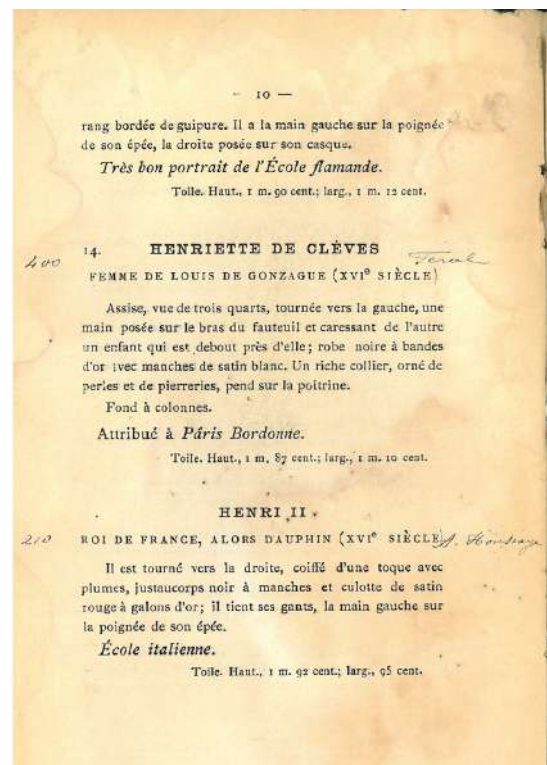
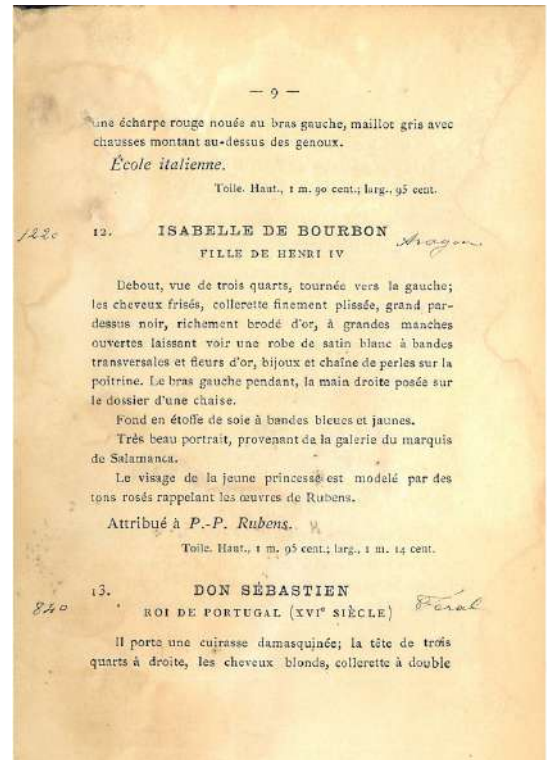
Eugène Féral-Cussac (1832-1900) encontra-se ativo em Paris, como especialista em pintura antiga e moderna, entre 1868 e 1900, oferecendo serviços de consultoria e de venda de obras. Pintor, restaurador, *connaissanceur*, colecionador e marchand de pintura, colabora com o Hôtel Drouot na qualidade de perito avaliador a partir da década de 1870. Na década de 1880 já se encontra estabelecido no 54 *Faubourg Montmartre* e, anteriormente, no 23 *rue de Buffault*. Recebe formação como *restaurateur de tableaux* no ateliê do seu tio, Jules Cussac. As visitas ao Louvre são uma constante, onde estuda e copia os mestres da pintura, sobretudo da escola francesa. Através do colecionador Louis La Caze²¹² completa a sua educação de *connaissanceur* e uma vez granjeada reputação como hábil conhecedor de pintura, segue o conselho do crítico de arte Thoré-Bürger²¹³ e converte-se num *expert* profissional, cujos serviços são cada vez mais requisitados por colecionadores e



[fig. 56]

Folha de rosto do catálogo de venda e páginas que descrevem o lote nº 13

Cortesia de Drouot Documentation, Paris



leiloeiras, chegando até a vender ao Louvre obras como *Le Bois de La Haye* (1650) de Paulus Potter e *La Fée aux perles* (1857) de Narcisse Díaz de la Peña. Entre as vendas importantes que acompanha em leilão ao longo dos anos destaca-se a venda de *L'Angélu* (1857-1859) de Jean-François Millet, hoje no Musée d'Orsay. Efetuada na Galerie de Charles Sedelmeyer, em julho de 1889, esta peça da coleção Secrétan alcança o preço recorde de 553.000 francos.

À venda da coleção do *Monsieur J. Aragon* não assiste a elite do colecionismo europeu, mas estão presentes estudiosos como Arsène Houssaye, autor da *Histoire de la peinture flamande et hollandaise* (1846), e *connaisseurs* como o magistrado Martin Le Roy, membro da *Commission supérieure des beaux-arts* nas exposições universais de 1889 e 1900 e um dos fundadores e dirigentes da *Société des Amis du Louvre*, criada em 1897 para enriquecer as coleções do Museu. Nas anotações manuscritas do catálogo figuram também os nomes de Mortemart (duque de?), Spiridon (Joseph?), Janzé (visconde de?) e do *expert* e *marchand* de pintura *Monsieur Lannoy*. Todos colecionadores, com diferentes perfis e propósitos. Todos interessados nos retratos de personagens históricos propriedade de um advogado de Paris, como relata Paul Eudel (1837-1911) no seu livro *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1884-1885*.²¹⁴

Eudel, colecionador, erudito, escritor e cronista de arte, realça a qualidade de uma coleção de 40 retratos de grandes dimensões, de corpo inteiro e tamanho natural, reunida por “um simples burguês de Paris”, destacando a raridade do facto, “privilégio de palácios e museus”. Parece que o dono da galeria de retratos, J. Aragon, era advogado e a génese da sua coleção remontava a 1855, quando uma rica dama que afirmava descender da realeza requisitou os seus serviços, pagando-lhe os honorários com dois retratos de soberanos. Este foi o início de uma coleção que, pouco a pouco, integraria peças dos séculos XV, XVI, XVII e XVIII, adquiridas em Espanha, Itália e França através de diferentes intermediários. Algumas das quais procedentes de distintas coleções como a do marquês de Salamanca e a do príncipe de San Donato.

Entre o conjunto de retratos de várias escolas, Paul Eudel assinala como especialmente notáveis os de Fernando I de Habsburgo, atribuído a Pierre Pourbus o Velho; Carlos V, da escola espanhola; Cosimo de Medici, da escola italiana; Caterina de Medici, atribuído a António Moro; Felipe II de Espanha, dado como obra de Sánchez Coello; Isabel de Borbón, atribuído a Rubens; Frederico III da Saxónia, de Lucas Cranach o Velho; e o de D. Sebastião, rei de Portugal, “un beau” retrato da escola flamenga, entre outros. Vale a pena recordar aqui o testemunho do conde de Sabugosa (1903), afirmando que o autor do retrato do Palácio Real de Sintra não era outro senão o pintor flamengo António Moro.

O valor desta crónica de Paul Eudel reside, precisamente, na fiabilidade dos testemunhos do autor. Por um lado, frequenta as grandes vendas de arte e convive com os grandes colecionadores do seu tempo, por outro, passou à história do colecionismo como um dos escritores especializados que mais textos dedicou à investigação do comércio ilícito de obras de arte, centrando-se sobretudo na fraude e na falsificação artística.

Entre 1881 e 1888, Eudel publica um volume anual intitulado *L'Hôtel Drouot et la curiosité en...*²¹⁵, onde regista e comenta as principais transações, os intervenientes, o ambiente, as incidências e episódios curiosos de tudo o que sucede no Hôtel Drouot, prefaciado por historiadores e críticos de alto gabarito como Jules Claretie, Edmond Bonnaffé, Philippe Burty e Champfleury.

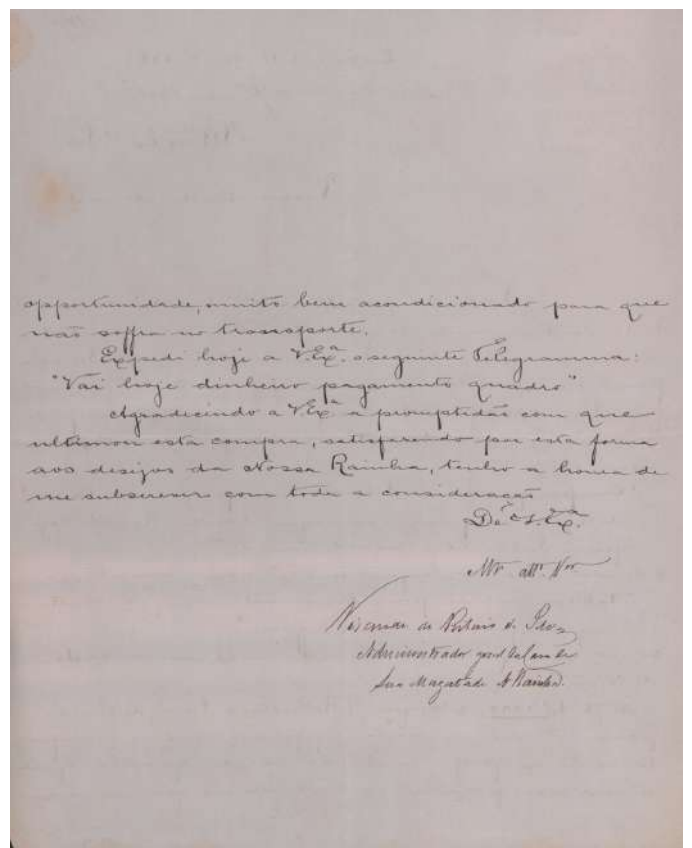
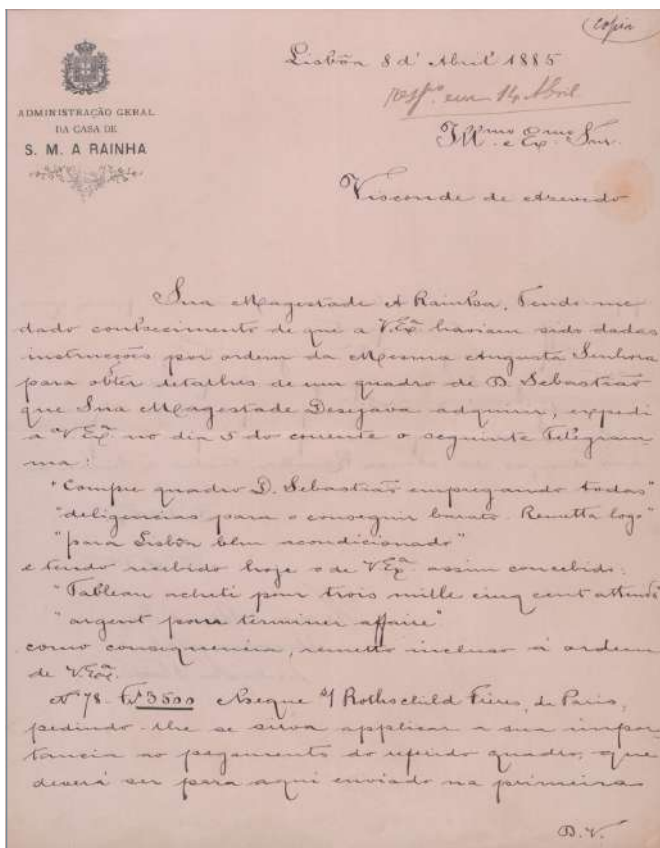
Em 1885, no seu livro *Collections et collectionneurs*, seleciona e analisa interessantes coleções da época, de diversas tipologias, como a do grande *collectionneur-connaisseur* Jean-Charles Davillier, mencionando também o nome de vários *experts* de prestígio estabelecidos em Paris que considera árbitros nas suas diferentes áreas de atuação: Arthur Maury para selos, Charavay para documentos autógrafos, Mannheim para faiança, Porquet para livros e Féral para pintura.²¹⁶

Em suma, não tenho dúvida de que a tela que D. Maria Pia adquire em 1885 é a mesma que Féral compra por 840 francos no leilão realizado a 30 de março de 1885 no Hôtel Drouot, em Paris. Mas surgem então duas perguntas chave que exigem resposta: quais as circunstâncias da compra do retrato pela Rainha? E quem intervém como intermediário?

Para responder a estas interrogações foi imprescindível a localização de documentos nos arquivos de Lisboa com fundos relacionados com a Casa Real. O Arquivo Nacional da Torre do Tombo e o Arquivo Histórico-Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros deram, nesse sentido, excelentes resultados, pois a documentação descoberta permite desvendar, pela primeira vez, parte importante do processo que torna possível a entrada do retrato nas coleções reais portuguesas, para além de clarificar o papel desempenhado pela rainha D. Maria Pia.

A 5 de abril de 1885, D. Maria Pia ordena o envio de um telegrama dirigido ao visconde de Azevedo, primeiro secretário da Legação de Portugal em Paris e encarregado de negócios interino, com as seguintes instruções: “Compre quadro D. Sebastião empregando todas diligencias para o conseguir barato. Remetta logo para Lisboa bem acondicionado”²¹⁷. Ao que parece, a Rainha já tinha anteriormente solicitado que se efetuassem averiguações sobre o retrato.

A 8 de abril, o visconde de Azevedo responde com outro telegrama, em francês, em que declara: “Quadro comprado por três mil e quinhentos, aguardo dinheiro para concluir o assunto”²¹⁸. Nesse mesmo dia, o visconde de Ribeiro da Silva, Administrador Geral da Casa de Sua Majestade a Rainha, envia um ofício ao visconde de Azevedo anexando um cheque com o valor de 3.500 francos, o qual deveria ser levantado no banco Rothschild Frères de Paris. No texto especifica para “aplicar a sua importancia ao pagamento do referido quadro, que deverá ser para aqui [Palácio Real da Ajuda] enviado na primeira oportunidade, muito bem acondicionado para que não sofra no transporte”, informando também que enviava paralelamente o seguinte telegrama: “Vai hoje dinheiro pagamento quadro”.²¹⁹ [fig. 57]



[fig. 57]

Ofício de 8 de Abril de 1885, do Visconde de Ribeiro da Silva para o Visconde de Azevedo

Esta carta é cópia do ofício, de idêntico conteúdo, expedido no mesmo dia, por lapso, sem indicação da data.

Arquivo Histórico-Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lisboa

A 14 de abril, o visconde de Azevedo confirma ao visconde de Ribeiro da Silva a receção do ofício e respetivo cheque [fig. 58]. Nesta comunicação inclui o recibo relativo ao pagamento do retrato, adquirido no estabelecimento parisiense do senhor Lannoy, negociante de quadros, situado na rua Lafayette, nº 14. O visconde de Azevedo faculta também outras informações de interesse:

[...] a juízo dos peritos competentes que consultei sobre o assumpto, pode o referido quadro attribuir-se ao celebre pintor Porbus [Pourbus], ou pelo menos a algum discipulo d'elle, e em todo caso é uma pintura de verdadeiro valor artístico, podendo considerar-se esta aquisição como havendo sido effectuada em boas condições.

O quadro foi expedido a V. Ex. em 11 do corrente, por via do Havre, e seguro em quantia igual á do seu custo, segundo consta dos inclusos documentos.²²⁰

1885
 Abril 14

Ex.^{ma} Sr. Visconde de Ribeiro da Silva,
 Administrador Geral da Casa de S. M.
 a Rainha.

Accusando recebida a communicacão
 que V. Ex.^{ma} se servio dirigir-me, juntamente
 com um cheque de Frs. 3.500 sobre
 a casa Nottchold, bem como a copia
 da mesma, datada de 8 do corrente,
 tenho a honra de passar ás mãos de V. Ex.^{ma}
 o recibo relativo ao pagamento de um
 retrato de D. Sebastião, que em obediencia
 ás ordens recebidas, comprei ao Sr. Lan-
 noy, negociante em quadros, com loja
 em Paris, na rua Lafayette n.º 14; cum-
 prindo-me participar a V. Ex.^{ma} que a juizo
 dos peritos competentes que consultei
 sobre o assumpto, pode o referido quadro
 attribuir-se ao celebre pintor Torbus ou
 pelo menos a algum discipulo d'elle, e
 em todo o caso é uma pintura de ver-
 dadeiro valor artistico, podendo consi-
 derar-se esta compra aqzuitica como
 havendo sido effectuada em boas condi-
 ções.

O quadro foi expedido a V. Ex.^{ma} em 11
 do corrente, por via de Havre, e seguro

em quantia igual á do seu custo, segun-
 do consta dos inclusos documentos.

D. J. a V. Ex.^{ma} (a) V. do Azevedo

[fig. 58]

Cópia do offico de 14 de Abril de 1885, do Visconde de Azevedo para o Visconde de Ribeiro da Silva

Transcrição constante no copião de correspondência expedida pela Legação de Portugal em Paris.

Arquivo Histórico-Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lisboa



[fig. 59]

Retrato do arquiduque Alberto de Áustria

Frans Pourbus, o Jovem
Flandres, 1598-1599
Óleo sobre tela
Real Monasterio de las Descalzas Reales, Madrid
Inv. 00612211

© PATRIMONIO NACIONAL
Cortesia da instituição

Este retrato de aparato, da autoria de Pourbus II, foi realizado por ocasião do casamento do arquiduque com a sua prima a infanta Isabel Clara Eugenia, filha de Felipe II de Espanha.

O pintor retrata o sobrinho e genro do rei espanhol adotando o esquema de representação criado por Moro para Felipe II após a batalha de Saint-Quentin, designadamente no que respeita à pose e aos atributos militares que acompanham a figura.

Trata-se da imagem oficial do arquiduque Alberto durante os primeiros anos em que governa os Países Baixos espanhóis enquanto príncipe soberano.

A autoria desta obra foi, durante algum tempo, atribuída a Pantoja de la Cruz.

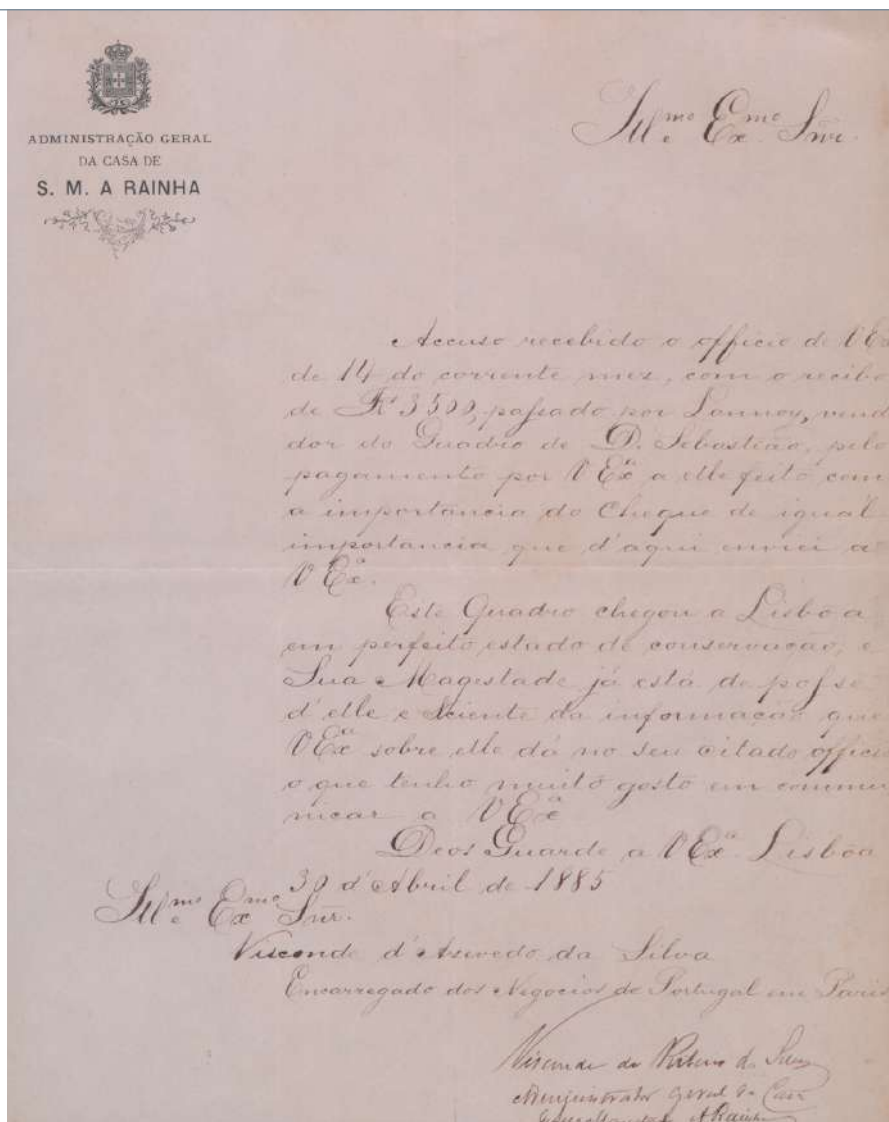
O facto de mencionar a consulta a vários peritos – não identificados – para que dessem a sua opinião sobre o quadro revela, apesar de tudo, um certo cuidado em garantir a qualidade e autenticidade da obra e em tentar clarificar a sua autoria. Parece que esses *experts* não questionam a identidade do efigiado, reconhecem a grande qualidade do retrato e tendem a atribuí-lo a Pourbus [fig. 59] ou a um dos seus colaboradores²²¹. Não obstante, a transação era de alto risco, pois a Rainha assume o pagamento de uma obra de arte que, realmente, nunca tinha chegado a ver, confiando cegamente no juízo de terceiros.

A 30 de abril, o visconde de Ribeiro da Silva dirige um novo ofício ao visconde de Azevedo confirmando a chegada a Lisboa do retrato de D. Sebastião, em perfeito estado de conservação²²² [fig. 60], tendo já chegado às mãos da Rainha, a quem informou da possível atribuição a Pourbus.²²³ [fig. 61]

[fig. 60]

**Ofício de 30 de Abril de 1885,
do Visconde de Ribeiro da Silva
para o Visconde de Azevedo da Silva**

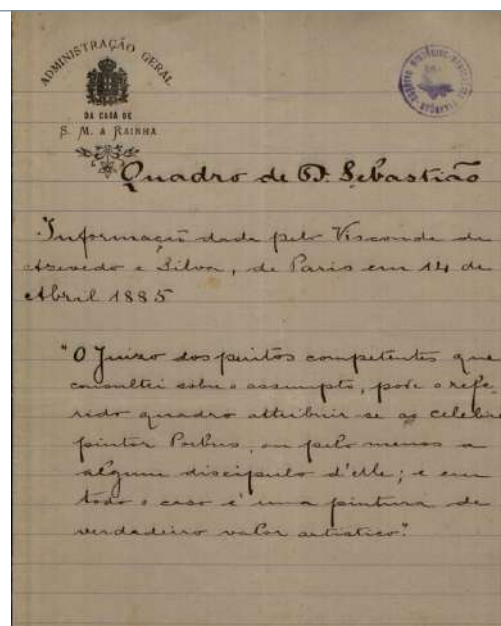
Arquivo Histórico-Diplomático do
Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lisboa



[fig. 61]

**Nota em pequeno papel timbrado, avulso, da
Administração Geral da Casa de Sua Magestade a Rainha
com informação sobre a possível autoria do retrato,
remetida para a Rainha D. Maria Pia**

Arquivo Nacional Torre do Tombo, Lisboa
© ANTT



A celeridade com que se concretiza esta aquisição revela o firme desejo de D. Maria Pia em possuir o retrato a qualquer custo, apesar do gasto ocasionado num momento em que as finanças da casa da rainha, geridas desde 1883 pelo visconde de Ribeiro da Silva, acumulavam dívidas que, no final de 1885, ascendiam a 182 contos e 700 réis, sem contar com os empréstimos bancários²²⁴. Em 1885, apenas na rubrica “móveis, quadros, adereços”, onde se enquadra a pintura, a Casa da Rainha gasta um total de 1.555.255 réis, dos quais 632.335 foram destinados à compra do retrato. De facto, no movimento da conta da receita e despesa relativo ao mês de abril figura, de forma explícita, o retrato de D. Sebastião adquirido em Paris, dentro da categoria “móveis”. A despesa indicada corresponde aos 3.500 francos já referidos que, ao câmbio de 542 réis por 3 francos, dava um total de 632.335 réis²²⁵. Este montante não contempla os gastos adicionais associados ao seguro, embalagem e transporte da obra do porto do Havre para Lisboa.²²⁶ [fig. 62]

Existem agora portanto dados suficientes para saber quando e como chega a Portugal esta pintura, por que se incorpora nas coleções da Casa Real como retrato do rei D. Sebastião, e que pessoas intervêm no processo de aquisição, sendo já possível afirmar com certeza que a presença do retrato nas coleções reais decorreu de uma ordem expressa da Rainha.

Mês de Abril 1885

ADMINISTRAÇÃO GERAL
DA CASA DE
S. M. A RAINHA

**Movimento da conta da
Receita e Despesa da Admi-
nistração da Casa de Sua
Majestade a Rainha.**

Despesa

Depositos nas contas de Sua Magestade	470.000	
2 Letras pagas, accertas a V. Magestade segundo a conta antiga da administração recebidas este mês	3.700.000	
Ordens de pagar d' Abril	1.254.099	
Justificativas	143.500	
Despesas a Pensionsista Maria Francisca da Camara 2. Trimestre 1885	57.910	
a Henrique Euzes da Silva, p. m. do General Cailla esse deposto 1884 até Abril 1885	108.500	121.500
a Diversos	515.500	504.910
Movens. Retrato de D. Sebastião, comprado em Paris 600.000 e mais de 300.000	652.555	
1 Espelho com flores de porcelana	14.000	654.555
continua.		6.003.544

6881 7/11/12/15 103K

Transporte de Despesa 6.003.544

Despesa

Donativos - Custo de 1 Phacton vindo de Londres para Sua Magestade e Infante D. Affonso	30.000	
Despesas em geral	843.800	
Pensões para Basilio	56.555	
para Igiz	34.000	
para a nova Capella de S. Luiz	30.000	
Custo de 1 Livro para 100 folios de estudo de Maria Pia para mãe do Marquez de Fronteira	5.000	
Copias para memorias	15.000	4.065.355
Quarta Ração Pago a Trullé Lati, de Paris, sua conta de salgado desde Dezembro 1882 até Dezembro 1884	474.055	
Bondados Livros comprados a M ^{te} Pedro	89.700	
Zavadeira e Engomadaoria mãe de Francisco de Paula 1885	62.970	
1 conto	160	584.965
Jornais - Diversos assignamentos		36.570
Livros - Conta de Simão Gonçalves		28.800
continua.		7.417.334

Despesa

Emendas a Diversos	1957.000	
distribuidas nas chancelarias	128.850	502.600
Manuseio do p. l. de Londres 3.ª portaria emitida em Lisboa por ordem do Sr. D. D. Relógio e suas portarias, comprados no mês de Abril 1884 e mais até 30 de Abril	5.565.055	
Fuels, seguros e outras despesas de retrato de D. Sebastião de Paiva para S. Luiz	7.070	
Juros pagos a Caixa Geral das Despesas desde 1 de Janeiro até 30 de Abril 1885 do empréstimo de noventa e sete contos de reis	4.594.520	
Religiosas		590
Justas Diversos, Sello, partes de cartão	4.975	
		15.194.944

segue a Receita

Transporte de Despesa 15.194.944

Receita

Dividendo de 15 Trintaes 1884 de 400 contos de Cabo de S. Brás	27.300	
Juro de 1 Trintaes 1885 de 122.000.000 sem Jucupite	1.850.000	
mais importe de recibos 237	52.700	1.979.700
		1.802.400
		Deficit 15.389.544

Neste mês de Abril 1885, foi empregado o cipe de Sua
Magestade a Rainha pelo Visconde de Ribas da
Silva, com a quantia de 13.565.055, para fazer
total do seu credito para com esta Administração
Reis 154.543.385

Lisboa 30 de Abril 1885

Visconde de Ribas da Silva
Administrador genl.

[fig. 62]

**Movimento da conta da Receita e Despesa da Administração da Casa de Sua Magestade A Rainha.
Mês de Abril. 30 de abril de 1885.**

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa
© ANTT



[fig. 63]

Rainha D. Maria Pia

Augusto Bobone
Lisboa, c.1883
Imagem colorida sob vidro
Palácio Nacional da Ajuda
Inv. 2090

© DGPC/ADF | Foto: Luisa Oliveira

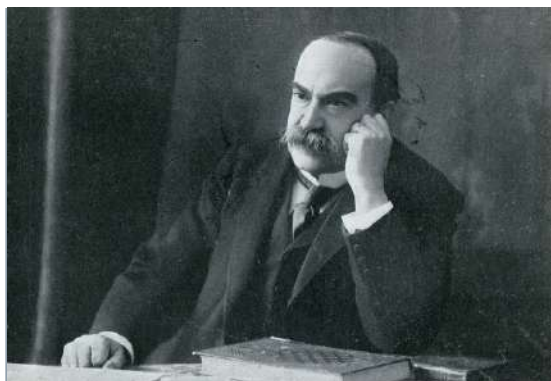
MARIA PIA DE SABÓIA, RAINHA DE PORTUGAL

Maria Pia de Sabóia (1847-1911) era neta de Carlos Alberto, rei da Sardenha-Piemonte e duque de Sabóia, e filha mais nova do príncipe herdeiro Vítor Manuel e da arquiduquesa Maria Adelaide de Habsburgo, que viriam a ser os primeiros reis constitucionais de Itália. Recebe a sua educação no Palazzo Reale de Turim, residência régia da casa de Sabóia com opulentos ambientes decorativos, onde decorre a infância e pré-adolescência da princesa.

Em 1862 converte-se em rainha de Portugal devido ao casamento com D. Luís I, ainda sem ter completado os 15 anos de idade. O refinado sentido de elegância e de luxo da rainha é rapidamente notado. A imprensa nacional e estrangeira noticiam as suas viagens ao estrangeiro e as numerosas e caras encomendas às melhores casas europeias de mobiliário, joalheria e moda, mas é a partir da década de 1880 que estes gastos extraordinários se tornam tão elevados que chegam a desequilibrar as contas pessoais de D. Maria Pia.

A 5 de outubro de 1910 abandona o Palácio Real de Sintra para partir para o exílio, acabando os seus dias no palácio de Stupinigi, no seu Piemonte natal, aos 63 anos de idade.

VISCONDE DE AZEVEDO DA SILVA



[fig. 64]

Conde d'Azevedo da Silva

Ilustração Portuguesa, nº 63, 6 de maio de 1907.

© Hemeroteca Municipal de Lisboa
Cortesia da Hemeroteca

Fernando de Azevedo e Silva (1845-1923), formado em Letras pela Universidade de Paris, inicia a sua carreira diplomática na Legação de Portugal da capital francesa, na qual se integra como agregado em 1872. A partir de então, passa pelas cidades de Madrid, Roma, Bruxelas e Paris, onde exerce funções de secretário de legação e de encarregado de negócios, com breves estadias em Lisboa, na Secretaria de Estado de Negócios Estrangeiros.

Em agosto de 1881 regressa a Paris, onde atua como primeiro secretário e encarregado de negócios interino, de forma descontínua, entre 1882 e 1888. Aí se relaciona com artistas, escritores e diplomatas.

À margem da sua carreira no corpo diplomático, escreve poesia, compõe óperas e traduz para francês *Os Lusíadas* de Luís de Camões.

D. Luís I concede-lhe o título de visconde em 1884 e, em 1889, eleva-o a conde.

VISCONDE DE RIBEIRO DA SILVA

Libânio Ribeiro da Silva (1824-1895), financeiro ligado a várias companhias e empresas industriais, ocupa vários postos de relevo como a presidência da direção do Banco de Portugal, entre 1883 e 1886, e da Assembleia Geral da Companhia de Águas de Lisboa.

Em 1883 é designado administrador geral da Casa de Sua Majestade A Rainha D. Maria Pia, cargo que desempenha até 1891, quando se demite e solicita através de carta o pagamento das letras sacadas por ele próprio para fazer frente às despesas da Casa da Rainha.²²⁷

D. Luís I concede-lhe o título de visconde em 1873 e, em 1887, eleva-o a conde.



[fig. 65]

Conde de Ribeiro da Silva

© PSML | Foto: Cláudio Marques

Falta contudo estabelecer a conexão entre Féral, que adquire a obra em leilão a 30 de março por 840 francos²²⁸, e Lannoy, que a revende poucos dias depois por 3.500 francos.

Uma das chaves para resolver esta incógnita provém das anotações presentes num dos exemplares conservados do catálogo de venda da coleção Aragon, manuscritas nas margens das suas páginas, ao lado dos lotes vendidos, assinalando os valores de arrematação alcançados e o nome dos respetivos compradores²²⁹. À venda – cujas pinturas são avaliadas e catalogadas por Féral – assistem nobres, profissionais liberais, eruditos e marchands, entre os quais um certo Lannoy, como já referi, que compra pelo menos dois retratos pelos quais paga 500 e 240 francos. Portanto, Féral e Lannoy estiveram no mesmo leilão, ambos *experts* em pintura, e como tal registados no *Annuaire artistique des collectionneurs 1882-1883* de Ris-Paquot²³⁰. No caso de Lannoy, a lista de *experts* de Paris incluída no anuário oferece os seguintes dados: “Sr. Lannoy, gestão de vendas, 14, rue La Fayette. Compra e venda de coleções particulares, quadros.”²³¹ Dados e morada coincidentes com as informações que figuram na correspondência entre o visconde de Ribeiro da Silva e o visconde de Azevedo da Silva.

Deduz-se então que Féral deve ter revendido o retrato a Lannoy, profissional do comércio de arte que soube, sem dúvida, aproveitar uma boa oportunidade de negócio, a julgar pelo considerável benefício que parece ter obtido²³². Não obstante, também se pode ponderar a possibilidade de Féral e Lannoy terem formado uma parceria comercial. Féral como *expert* de prestígio com stock de quadros antigos e Lannoy como agente de vendas que trata diretamente com o comprador. Porém, à margem destas possíveis parcerias comerciais, convém também considerar outras questões: como é que a rainha D. Maria Pia teve conhecimento da venda do retrato no estabelecimento de Lannoy? Como se explica que a rainha conhecesse este revendedor de quadros? A solução talvez se encontre numa figura incontornável da sociedade portuguesa da segunda metade do século XIX. Estou a referir-me ao magnata das finanças, empresário e banqueiro Henri Burnay (1838-1909), conde de Burnay a partir de 7 de agosto de 1886, título concedido por D. Luís I. As relações entre Burnay e a Casa Real concretizam-se de diversas formas, oficiais e officiosas.

Em algumas ocasiões é o mediador do Estado Português junto da banca internacional, noutras é a quem se recorre para fornecimento de objetos decorativos destinados aos ambientes do Palácio Real. Destacam-se, pelos montantes envolvidos, os empréstimos que D. Maria Pia contrai a título individual junto do Conde, na primeira década de 1900, com vista a colmatar os constrangimentos das despesas da Casa da Rainha, com uma dotação anual que, apesar da crescente inflação, permaneceu inalterada desde 1862.

Henri Burnay, tal como outros grandes burgueses nobilitados, reúne uma importante coleção de arte num breve período de tempo, essencialmente na década de 1880. Na sua residência oficial, o palácio da Junqueira, constitui uma galeria de pinturas, sobretudo entre 1883 e 1886, graças à aquisição de obras no estrangeiro, com destaque para a capital francesa, quer em leilões realizados no Hôtel Drouot quer em lojas de vendedores especializados. No segundo caso, Burnay recorre sempre ao mesmo *art dealer*: Lannoy, revendedor e restaurador de pinturas, com estabelecimento na rua Lafayette, nº 14. Nas faturas de pagamento remetidas por Lannoy, em papel timbrado, aparecem o nome e a morada do comerciante: “Lannoy Tableaux Achats & Ventes de Collections particuliers Rue de Lafayette, 14 Paris”.²³³ Trata-se, sem dúvida, do mesmo *Monsieur* Lannoy que vende um retrato do rei D. Sebastião à rainha D. Maria Pia. Neste sentido, poderia a rainha ter tido acesso a Lannoy através de Henri Burnay? Poderia a rainha ter tido conhecimento da existência do retrato através do financeiro?

O retrato, cuja compra e gastos adicionais são cobertos através da dotação anual da Casa da Rainha, não parece ter decorado nenhuma das salas nobres ou aposentos privados do Palácio Real da Ajuda, residência oficial de D. Maria Pia em Lisboa, inclusivamente após o falecimento de D. Luís I, seu marido, em 1889. A rainha viúva concilia estadias prolongadas no seu chalet do Estoril e no Palácio da Vila de Sintra, sendo este último cedido oficialmente à Rainha-Mãe como residência de recreio em 1892. É ela quem se encarrega pessoalmente da decoração de todas as suas residências, escolhendo e encomendando peças de mobiliário e de artes decorativas, antigas e modernas, tanto de origem portuguesa como europeia. O retrato que adquire em Paris e que é transferido definitivamente para Sintra



[fig. 66]

Sala dos Cisnes

D. Carlos de Bragança (?), Rei de Portugal
Portugal, c.1895-1908
Prova fotográfica positiva em suporte de papel
Palácio Nacional da Ajuda
Inv. 61938

© DGPC/ADF | Foto: Cláudio Marques
Cortesia da Direção-Geral do Património Cultural



[fig. 67]

Sala dos Cisnes

D. Carlos de Bragança, Rei de Portugal
Portugal, c.1895-1908
Prova fotográfica positiva em suporte de papel
Palácio Nacional da Ajuda
Inv. 64160

© DGPC/ADF | Foto: Cláudio Marques
Cortesia da Direção-Geral do Património Cultural

em 1896, proveniente do Palácio da Ajuda, acaba por integrar o desconexo e eclético, embora confortável, ambiente decorativo da Sala dos Cisnes. Neste espaço, utilizado como sala de estar e de receção, os azulejos verdes e brancos das paredes e a decoração pictórica do teto convivem com quadros de diversas épocas e escolas, fotografias da família real e objetos historicistas e orientalistas, para além de um variado leque de tapeçarias e peças de mobiliário. [fig. 66, 67]

..... §

NOTAS

- 192 Sabugosa, 1903: 159.
- 193 A família real portuguesa, entre outubro e dezembro de 1865, visita Turim, Florença, Génova, Milão, Bruxelas, Paris e Madrid.
- 194 Entre agosto e dezembro de 1902, a Rainha-Mãe viaja a Itália, visitando também Nice, Karlsbad e Paris.
- 195 *O Occidente*, 11 maio 1885: 111.
- 196 Notícia mencionada em 1999, pela primeira vez, pelos historiadores da arte Anísio Franco e Alexandra Curvelo, no âmbito da investigação dedicada ao retrato de D. Sebastião do Museu Nacional de Arte Antiga, obra presente na exposição *Museu Nacional de Arte Antiga. Lisboa-Bona*. Franco/Curvelo, 1999: 180.
- 197 A mostra celebrada na Alemanha, entre 26 de março e 11 de julho de 1999, incluiu a edição em português do respetivo catálogo. Exposição produzida pelo Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, integrada no ciclo "Die Großen Sammlungen" ("As Grandes Coleções").
- 198 Esta informação também consta da ficha de inventário do retrato (1165 Pint). MatrizNet, "Retrato do Rei D. Sebastião", <http://www.matriznet.dgpc.pt/MatrizNet/Objectos/ObjectsConsultar.aspx?IdReg=247677>. Última consulta: 31 agosto 2016.
- 199 Esta associação é repetida em Flor, 2010: 318.
- 200 Laurencín, 1906: 183-184.
- 201 Enciclopedia del Museo del Prado, "Aragón de Azlor e Idiáquez, María del Carmen, XV duquesa de Villahermosa", <https://www.museodelprado.es/aprende/enciclopedia>. Última consulta: 7 abril 2016.
- 202 Em 1906, o *Diario Ilustrado* situa esta pintura em Paris, já como propriedade do conde de Penha Longa. *Diario Ilustrado*, 24 março 1906: 2.
- 203 Sobre as cópias do retrato do príncipe D. Carlos da autoria de Sofonisba Anguissola e a localização de uma delas no Palácio Nacional de Sintra por Annemarie Jordan, posteriormente repintada como retrato do rei D. Sebastião, veja-se Jordan, 1998: 53-68.
- 204 No contexto português são paradigmáticos os casos de Luís Augusto Ferreira de Almeida (1817-1900), conde de Carvalhido, e de Henri Burnay (1838-1909), homens de negócios nobilitados. O conde de Burnay oferece à Casa Real um retrato de D. Sebastião em 1888, corretamente identificado pelo historiador da arte Pedro Flor como retrato de Carlos IX de França, de escola francesa.
- 205 O retrato de Sintra mede 191 cm de altura, aproximadamente, e cerca de 113 cm de largura, sem moldura.
- 206 *Catalogue de Portraits historiques de grandeur naturelle et en pied des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles. Provenant de la collection de feu M. J. Aragon. Œuvres importantes de Lucas Cranach*, Paris, Hôtel Drouot, 30 março 1885: 9-10.
- 207 Título completo em português: *Retratos históricos de tamanho natural e corpo inteiro dos séculos XV, XVI e XVII. Procedentes da coleção do Senhor J. Aragon. Obras importantes de Lucas Cranach*.
- 208 François Arsène Houssaye (1814-1896). Escritor, colecionador de pintura e historiador e crítico de arte. Em 1856 é nomeado *inspecteur général des œuvres d'art, des écoles de dessin et des musées des départements autres que les musées impériaux*, cargo que ocupa até 1870.
- 209 Agradeço a Laurence Mille da Drouot Documentation o acesso ao referido catálogo.
- 210 Perito avaliador, especializado em pintura.
- 211 Em França os leiloeiros são denominados *commissaires priseurs*. São funcionários do Estado que se submetem a um exame semelhante ao necessário para aceder à carreira legal. Trata-se, portanto, de profissionais liberais autorizados oficialmente a vender arte e antiguidades. Este sistema de leiloeiros estatais regula a atividade do mercado leiloeiro francês desde o século XIX, impedindo a entrada no país de leiloeiras estrangeiras até ao ano 2000, altura em que a legislação protecionista francesa foi alterada.
- 212 Louis La Caze (1798-1869). Médico, filantropo, pintor *amateur* e colecionador erudito. A coleção de 583 obras de pintura antiga que deixa em testamento ao Louvre é a maior doação de pinturas, por um particular, em toda a história do museu francês. Amigo íntimo de Féral, a sua residência de Paris, onde se podia admirar e copiar peças da sua pinacoteca, é também frequentada por pintores como Fantin-Latour e Manet. O caso de La Caze é muito interessante devido à sua disponibilidade para o acesso e divulgação das suas obras de arte.

- 213 Étienne-Joseph Théophile Thoré (1807-1869), mais conhecido como Thoré-Bürger ou W[illem] Bürger, advogado de formação, é um jornalista político, colecionador, historiador e crítico de arte, importante pela redescoberta de Vermeer e reabilitação da escola holandesa do século XVII, bem como pela defesa da pintura de Manet, Courbet, Millet, Renoir e Monet.
- 214 Eudel, 1886: 307-311.
- 215 O primeiro volume intitula-se *L'Hôtel Drouot en 1881*.
- 216 Eudel, 1885: 209.
- 217 Transcrição do telegrama enviado a 5 de abril de 1885 ao visconde de Azevedo, integrada no *Ofício de 8 de Abril de 1885, do Visconde de Ribeiro da Silva para o Visconde de Azevedo*, Arquivo Histórico-Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lisboa, *Arquivo de Paris, Ministérios Portugueses 1885*, maço 23.
- 218 Transcrição do telegrama enviado a 8 de abril de 1885 pelo visconde de Azevedo, integrada no *Ofício de 8 de Abril de 1885, do Visconde de Ribeiro da Silva para o Visconde de Azevedo*, Arquivo Histórico-Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lisboa, *Arquivo de Paris, Ministérios Portugueses 1885*, maço 23. Texto original: "Tableau acheté pour trois mille cinq cent attends argent pour terminer affaire".
- 219 *Ofício de 8 de Abril de 1885, do Visconde de Ribeiro da Silva para o Visconde de Azevedo*, Arquivo Histórico-Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lisboa, *Arquivo de Paris, Ministérios Portugueses 1885*, maço 23.
- 220 *Cópia do Ofício de 14 de Abril de 1885, do Visconde de Azevedo da Silva para o Visconde de Ribeiro da Silva*, Arquivo Histórico-Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lisboa, *Legação de Portugal em Paris, Casa Real, 1863-1896*, Livro 64 (copiador de correspondência expedida).
- 221 Considero que se referem a Frans Pourbus o Jovem (1569-1622), retratista de corte na tradição de Moro, de origem flamenga, que ao longo da sua vida esteve ao serviço dos arquiducos Alberto e Isabel de Habsburgo, de Vincenzo I Gonzaga, duque de Mântua, e de Maria de Medici, rainha de França.
- 222 *Ofício de 30 de Abril de 1885, do Visconde de Ribeiro da Silva para o Visconde de Azevedo da Silva*, Arquivo Histórico-Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lisboa, *Arquivo de Paris, Ministérios Portugueses 1885*, maço 23.
- 223 *Quadro de D. Sebastião*, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Casa Real, cx. 7334, nº 300.
- 224 Lopes, 2011: 245-254.
- 225 Agradeço a João Pedro Vieira, técnico de museologia do Museu do Banco de Portugal, a ajuda prestada na interpretação da unidade usada na época como expressão da taxa de câmbio do franco francês ao real português: 3 francos = 542 réis.
- 226 *Movimento da conta da Receita e Despesa da Administração da Casa de Sua Magestade A Rainha*, 30 de abril de 1885, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Casa Real, cx. 7333, nº 296.
- 227 Silveira/Fernandes, 2006: 118-120.
- 228 Sobre este valor de arrematação Féral paga também 5% de comissão.
- 229 Exemplar conservado em Drouot Documentation, Paris. Existe outro exemplar do catálogo na Bibliothèque nationale de France, sem notas manuscritas.
- 230 Oscar-Edmond Ris-Paquot (1835-19??). Pintor e prolífico historiador da arte.
- 231 Ris-Paquot, 1883: 230. Texto original: "M. Lannoy, direction de ventes, 14, rue La Fayette. Achat et vente de collections particulières, tableaux."
- 232 Apesar de se desconhecer o valor que Lannoy paga a Féral pelo retrato, a abissal diferença entre o preço de adjudicação em leilão (Féral compra-o na venda da Coleção Aragon por 840 francos) e o preço da posterior revenda na loja (Lannoy revende-o ao visconde de Azevedo da Silva por 3.500 francos) sugere um mais do que provável aumento abusivo do preço do retrato, com o objetivo de garantir o lucro e de compensar os impostos e gastos adicionais que seguramente teve ao comprar o retrato a outro marchand.
- 233 Sobre a origem e formação da coleção Burnay, veja-se Rossi Vairo, 2003: 41-63, 250-277.



COLEÇÕES
EM FOCO

PALÁCIOS
NACIONAIS

SINTRA QUELUZ PENA

#01 / 2017

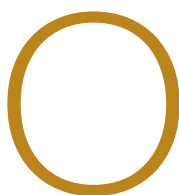
UM RETRATO DE
D. SEBASTIÃO
QUE NUNCA O FOI
E UM VÍNCULO
A PANTOJA
QUE SEMPRE EXISTIU

Retrato do Marquês de Salamanca

Jean Laurent
Carte de visite, c.1865
Museo de Historia de Madrid
Inv. 1991/18/1-120

© Ayuntamiento de Madrid | Cortesia do Museu

 **VOLTAR AO ÍNDICE**



retrato de D. Sebastião adquirido pela rainha D. Maria Pia no início de abril de 1885 – por intermédio dos viscondes de Ribeiro da Silva e de Azevedo da Silva – chega a Lisboa no final desse mesmo mês.

Graças ao conde de Sabugosa, sabe-se que prontamente surge a dúvida em relação à identidade do personagem histórico e ao autor da pintura, que acaba por ser atribuída ao exímio pintor flamengo António Moro, em sintonia com a opinião de Féral que associa a tela à escola flamenga do século XVI. Qual não seria a surpresa da rainha ao escutar as primeiras hesitações sobre a identificação do seu tão desejado retrato do rei D. Sebastião?

O certo é que a aura e os rasgos habsburgicos do efigiado, juntamente com a confusão da cruz da ordem de Avis com a da ordem de Calatrava²³⁴, levaram a pensar que se estava diante d'O Desejado, rei de Portugal cuja relação com o Palácio da Vila de Sintra, que habitou com frequência, ainda hoje se sente através de uma dependência que leva o seu nome. A sua morte prematura em 1578, sem deixar descendência, provoca uma crise dinástica que culmina na coroação do seu tio Felipe II de Espanha. A união do reino de Portugal à Coroa espanhola durante sessenta anos (1580-1640) dá origem ao mito messiânico e profético do Sebastianismo, segundo o qual o monarca regressaria numa manhã de nevoeiro para ajudar Portugal nas suas horas mais difíceis. No século XIX, o sebastianismo e a mitificação da figura do malogrado rei perdura na imaginação de vários setores da sociedade portuguesa, com abordagens, propósitos e manifestações diferentes. Em relação à iconografia que circula na época, pouco abundante, esta oferece a imagem



[fig. 68]

Sebastianvs XVI Rex Portvgalliae

Guillaume François Laurent Debrie (de Brié),
a partir de desenho de Vieira Lusitano.

1737. Gravura a buril.

Cota- 9-(5)-4-3-10

Cortesia da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra

Gravura aberta por Debrie, gravador da Academia Real da História, contida nas *Memórias para a Historia de Portugal, que comprehendem o governo del Rey D. Sebastião...* (1736-1751) de Diogo Barbosa Machado, uma das obras literárias que alimentaram o culto do Sebastianismo.

de um jovem rei, de cabelo louro, muito curto, por vezes imberbe, outras vezes com bigode e pera. Além dos retratos pintados, o retrato em gravura do rei D. Sebastião [fig. 68] aberto por Debrie, em 1737, a partir de desenho de Vieira Lusitano é, provavelmente, uma das imagens do monarca que mais se arreiga e subsiste no imaginário intelectual e cortesão dos séculos XVIII e XIX²³⁵. No caso da rainha D. Maria Pia, não é difícil imaginar o seu desejo em possuir um retrato de corpo inteiro do rei D. Sebastião, talvez na esperança de se encontrar perante uma das últimas representações do monarca antes da sua partida para o norte de África, uma réplica ou uma cópia coeva de um dos retratos enviados de Portugal para a mãe de D. Sebastião e para a corte espanhola. Efetivamente, os estudos existentes que, direta ou indiretamente, abordam as coleções reais de pintura permitem considerar a hipótese da ausência de exemplares quinhentistas de corpo inteiro, de pé, em tempos de D. Maria Pia, facto que, embora sem confirmação, ajuda a entender melhor o alcance da aquisição da rainha.

Sem querer aprofundar as questões relacionadas com as possíveis motivações da rainha, a verdade é que a personalidade retratada não era D. Sebastião e a autoria da obra não correspondia a António Moro, conforme demonstrado nas páginas anteriores. No entanto, continua a faltar uma prova, cronologicamente anterior à coleção Aragon, que permita deslindar o momento mais ou menos exato em que o retrato marcial de um jovem nobre se metamorfoseia – seguramente por obra e graça de um *expert* – no retrato de um dos reis mais míticos da História de Portugal.

Os catálogos de leilões franceses publicados entre 1865 e 1885, conservados na atualidade²³⁶, voltam a ser a fonte de informação prioritária para esta procura, centrando a minha atenção no Hôtel Drouot, mas também nas vendas de particulares realizadas nas residências parisienses dos próprios proprietários das coleções, quase sempre em consequência da deterioração da sua situação económica. No século XIX, estes leilões de coleções de figuras da aristocracia nobiliárquica e financeira em decadência convertem-se numa das principais causas da dispersão de objetos de arte fora de Espanha, pois acabam por ser o método de venda paradigmático para obter liquidez e fazer face a dívidas. Neste ambiente de necessidade económica evolui e prospera a aliança entre dois agentes do mercado da arte: o *expert* e o marchand. No contexto dos leilões, interessa igualmente os casos em que o *expert* é também comerciante de arte, já que é ele quem dirige as transações e influencia o preço dos objetos, para além de ser o responsável por redigir o catálogo e confirmar a autenticidade das obras, em cujas vendas e compras pode estar diretamente interessado.

Apesar de Paris e Londres serem, no século XIX, as duas cidades onde se concentra o mercado internacional dos leilões de arte²³⁷, a eleição da capital francesa como ponto de partida acaba por ser a opção mais lógica, especialmente tendo em conta que o retrato já tinha sido detetado nesse contexto e lugar (Aragon; Féral; Lannoy). Esta pesquisa²³⁸ foi fundamental para tentar localizar o retrato numa coleção ou em coleções anteriores às já aqui identificadas e averiguar de que forma figurava e estava descrito.

Das centenas de catálogos de venda consultados e analisados, interessa especialmente um, do qual, felizmente, se conservam alguns exemplares em várias bibliotecas: na do Philadelphia Museum of Art, na do Getty Research Institute, na da University of Virginia e na Drouot Documentation. Refiro-me ao catálogo de venda da coleção de pintura antiga do marquês de Salamanca, leiloadada em Paris entre 3 e 6 de junho de 1867. Nesta venda particular aparece um lote com o número 197 [fig. 69], catalogado e descrito do seguinte modo:

PANTOJA
(Atribuído a)

197 – Retrato de homem jovem.

Está representado em pé, de tamanho natural, apoiando a mão direita sobre um elmo com penacho tricolor posado sobre uma mesa com pano vermelho, a mão esquerda sobre o punho da sua espada.

Uma meia armadura em aço enegrecido com ricos ornamentos dourados, e uma cota de malha, compõem o seu equipamento guerreiro; calções de tecido castanho com galões de ouro, botas ajustadas, em pele.

Em baixo estas palavras:

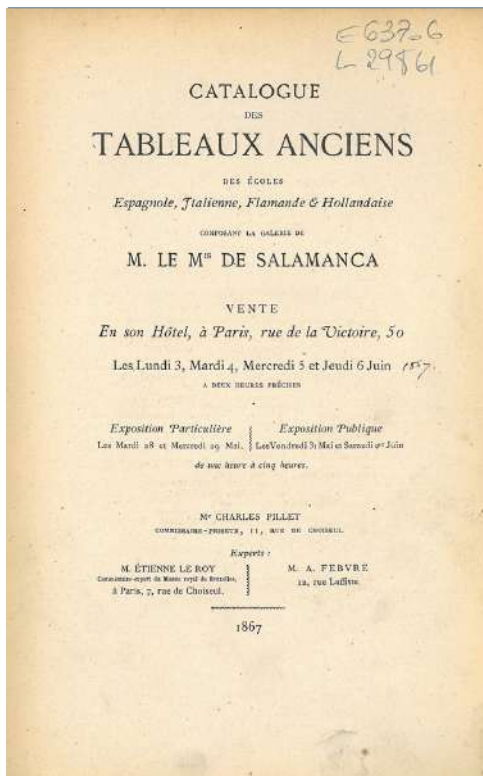
ÆTATIS SVÆ. 18.

Tela. Alt. 2 m. 11 cent.; larg. 1 m. 17 cent.²³⁹

O responsável por dirigir a venda e pela edição do catálogo foi Charles Joseph Pillet (1824-1889), um dos mais reputados leiloeiros franceses da época²⁴⁰.

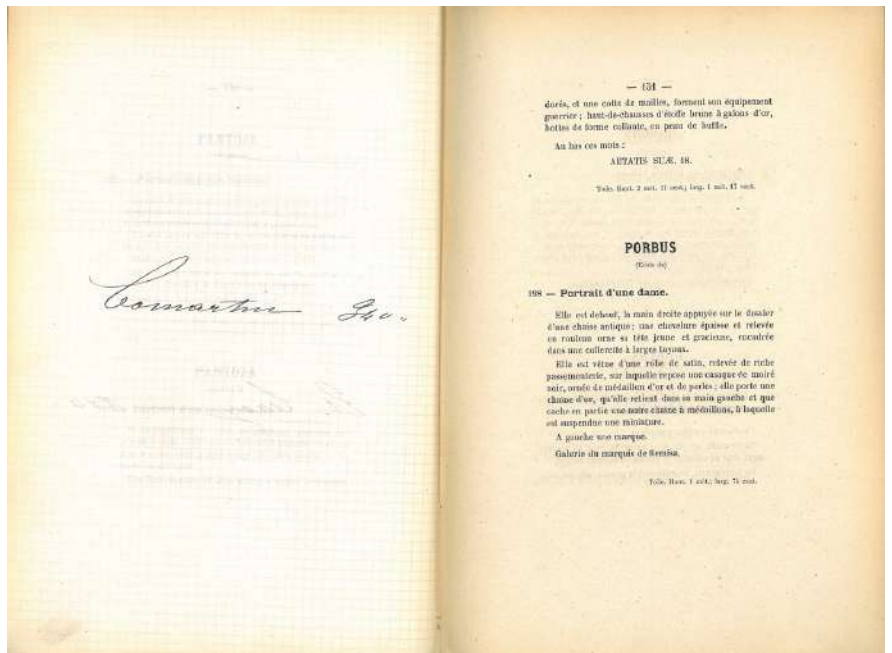
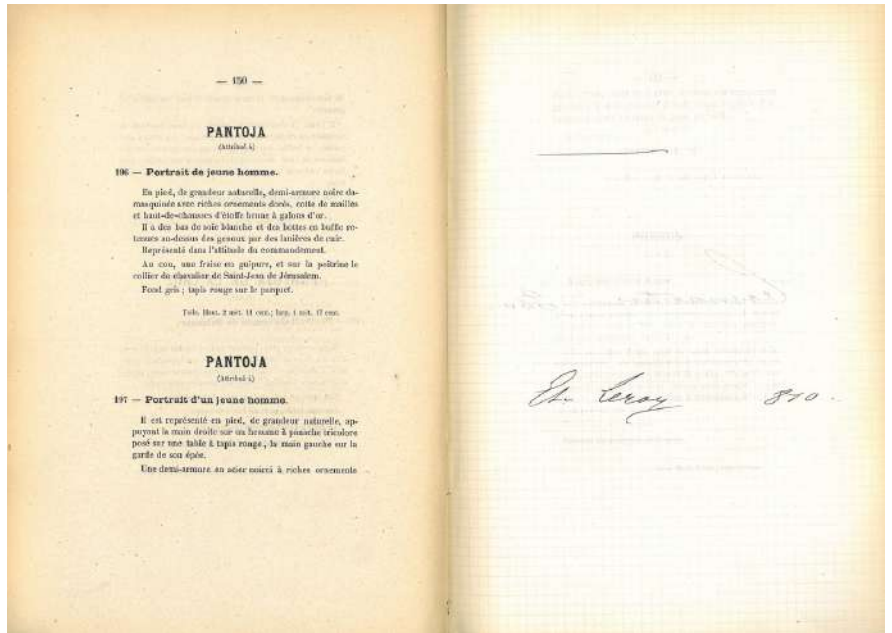
As fichas do catálogo que acompanham cada uma das pinturas da galeria do marquês de Salamanca foram preparadas e redigidas pelos *experts* Étienne Le Roy, *commissaire-expert du Musée royal de Bruxelles*, e Alexis Febvre, responsáveis também pelo trabalho de avaliação. Na introdução, Le Roy assinala a grande qualidade das 233 pinturas propostas para venda pública e o carácter excepcional da coleção e do núcleo pertencente à escola espanhola dos séculos XVI e XVII, colocando a galeria de pinturas do marquês de Salamanca ao nível da antiga coleção do marechal Soult.²⁴¹

Relativamente ao lote nº 197, a descrição formal do retrato, a referência à inscrição “ÆTATIS SVÆ •18•” e a atribuição a Pantoja de la Cruz, são três razões de peso que me levam a afirmar que este retrato é o mesmo que a rainha D. Maria Pia compra em 1885.



[fig. 69]

Folha de rosto do catálogo de venda e páginas que descrevem o lote nº 197
Cortesia de Drouot Documentation, Paris



Na venda levada a cabo na residência parisiense do marquês de Salamanca, situada na *rue de la Victoire 50*, o retrato é adquirido na sessão de 6 de junho pelo próprio Étienne Le Roy, um dos *experts* de sala que colaboram com Pillet, pelo valor de 810 francos. Este preço de adjudicação aparece manuscrito em três exemplares conservados do catálogo: no da biblioteca do Getty Research Institute, no da biblioteca da University of Virginia e no da biblioteca de Drouot Documentation. Neste último exemplar surge também o nome do comprador.

A confirmação deste dado, sem resquícios de dúvidas, é possível graças à ata do processo de venda²⁴², que acrescenta informações sobre as condições do contrato entre o vendedor e o *commissaire-priseur*, bem como o inventário dos lotes que foram vendidos e retirados, registando também os apelidos dos compradores, os preços de arrematação alcançados e o valor total arrecadado²⁴³. A documentação escrita do contrato realiza-se entre o leiloeiro e Charles Daugny, em representação do marquês, que recebe a incumbência de adquirir aquelas pinturas que não superassem o preço de reserva, como no caso do retrato do rei D. Sebastião com 18 anos (lote nº 183), dado como obra de Sánchez Coello, que o marquês recupera, através de Daugny, por 880 francos. Um retrato (este sim do rei português), cuja descrição e dimensões se ajustam perfeitamente ao retrato que o Museo Nacional del Prado adquire em 1997, atualmente atribuído a Cristóvão de Morais. [fig. 70]

O catálogo da venda da coleção do marquês de Salamanca traz nova luz sobre a presença do retrato do Palácio de Sintra na pinacoteca de um dos mais controversos personagens do reinado de Isabel II de Espanha, sendo inexistente a referência ao rei D. Sebastião e atribuindo a autoria da pintura a Pantoja²⁴⁴. Outros dados fundamentais são a chegada do retrato a Paris em maio de 1867, o preço de adjudicação relativamente baixo (810 francos) e o destino do retrato após o leilão, nas mãos de Étienne Le Roy a partir de 6 de junho do mesmo ano. Aqui chegados importa esclarecer: quem é o marquês de Salamanca? Qual era o interesse de Étienne Le Roy na pintura?



[fig. 70]

Retrato de D. Sebastião, Rei de Portugal

Cristóvão de Morais, atribuição

1572

Óleo sobre tela

Museo Nacional del Prado

Inv. P07709

© Madrid, Museo Nacional del Prado

Cortesia do Museu

Étienne Le Roy (1808-1878) era pintor restaurador, *expert* em pintura antiga, colecionador, leiloeiro e marchand, mas é o seu cargo de *commissaire-expert* do Museu Real da Bélgica a partir de 1846²⁴⁵ que o torna, internacionalmente, numa das máximas autoridades em matéria de avaliação de pinturas antigas, sobretudo das escolas flamenga e holandesa. Era responsável por assessorar o Museu em matéria de novas aquisições, avaliando a autenticidade, autoria, qualidade e preço de mercado, recomendando ou desaconselhando a idoneidade da compra. A sua dupla situação de assessor de aquisições e perito de um museu, por um lado, e de *art dealer*, por outro, às vezes como marchand outras como leiloeiro, levanta a questão da polivalência deste tipo de intermediários e dos possíveis conflitos de interesses – e lucros gerados – no desenvolvimento do seu trabalho. Parece lógico pensar que uma figura deste nível nunca colocaria em perigo o seu principal ativo como profissional do mundo da arte: a sua credibilidade e elevada reputação. Contudo, os estudos sobre colecionismo e mercado da arte do século XIX colocam em dúvida o código ético de ilustres marchands e *experts*, embora, até ao momento, Le Roy pareça ter saído incólume.

Na Bélgica também era reconhecido o seu trabalho no restauro de pinturas de grandes mestres. Foi famosa a sua intervenção em duas obras-primas de Rubens da catedral de Antuérpia. Foi tal a importância desta encomenda que no seu retrato feito por François-Joseph Navez, em 1857, aparece a seguinte inscrição: “Testemunho de estima e de reconhecimento por ter conservado para nosso benefício, através de um excelente restauro, *A Descida da Cruz* e *A elevação da Cruz*, obras-primas de Rubens”.

O estabelecimento comercial de Le Roy dispunha de vários escritórios em Bruxelas, abrindo mais tarde uma sucursal em Paris. Na capital belga organiza algumas das vendas de arte mais importantes entre a década de 1840 e 1875. Em Paris, os seus serviços como *expert* são muito conhecidos, reputados e solicitados, trabalhando, por exemplo, para o Hôtel Drouot. Paralelamente, consegue estabelecer negócios com uma clientela endinheirada que adquire quadros no seu estabelecimento, cujo *stock* provém sobretudo das pinturas que o próprio Le Roy compra em leilões, a preço baixo, como é o caso do retrato hoje no Palácio Nacional de Sintra. Muitas das peças com transação realizada pela sua empresa encontram-se atualmente em instituições museológicas de primeira linha, como o Metropolitan Museum de Nova Iorque.

Relativamente a José de Salamanca y Mayol (1811-1883) [fig. 71], nomeado marquês de Salamanca (1863) e conde de los Llanos (1864) por Isabel II de Espanha, era um banqueiro, político e empresário com negócios na bolsa, na banca, na ferrovia, na indústria e nos projetos imobiliários. Parte da sua ingente fortuna serviu para reunir uma grande coleção de pintura, repartida pelos seus palácios de Recoletos [fig. 72], Vista Alegre, Aranjuez e Los Llanos. O marquês teve também residências em Roma, Paris e Lisboa.²⁴⁶

As suas operações e viagens de negócios pela Europa facilitaram, sem dúvida, os contactos necessários para criar uma excepcional galeria de pinturas, à semelhança de outros banqueiros europeus como os Rothschild, encarnando na perfeição o protótipo de burguês enriquecido cujo recente poder económico e político necessitava do enobrecimento e legitimação social que proporcionava a posse de obras de arte. Modelo de comportamento refletido nas magníficas coleções de pintura, escultura e numismática, entre outras, que consegue reunir em pouco tempo.



[fig. 71]

Retrato do Marquês de Salamanca

Jean Laurent
Carte de visite, c.1865
Museo de Historia de Madrid
Inv. 1991/18/1-120

© Ayuntamiento de Madrid | Cortesia do Museu



[fig. 72]

Palácio de Salamanca em Recoletos

Andreas Pic de Leopold
Madrid, 1864
Litografia colorida
Museo de Historia de Madrid
Inv. 2413

© Ayuntamiento de Madrid | Cortesia do Museu

As vicissitudes financeiras da sua biografia estiveram intimamente ligadas à sua atividade de colecionador de pintura. Uma coleção iniciada em meados da década de 1840 e dispersa, sobretudo, em dois leilões realizados em Paris, em 1867 e 1875, devido a dificuldades económicas.

Em traços gerais, a galeria de pinturas é constituída através de compras a outros colecionadores de diferentes perfis; da liquidação de coleções de grandes casas da nobreza espanhola; de contactos com coleções do círculo direto de artistas, como a dos descendentes de Goya; de aquisições em leilões de Paris e Londres; e de compras a “fornecedores” de quadros ou *marchands*. Na formação da pinacoteca desempenha um importante papel o conselho de especialistas como os Madrazo²⁴⁷ e os historiadores e críticos de arte Valentín de Carderera e Gregorio Cruzada Villaamil.

A coleção do marquês de Salamanca chega a ultrapassar as 1.000 peças, algumas das quais tinham pertencido a coleções históricas tão notáveis como a do duque do Infantado, do marquês de Leganés, do infante D. Luis de Borbón y Farnesio e, inclusivamente, das coleções reais espanholas. Para a venda que tem lugar no *hôtel particulier* do marquês, o próprio José de Salamanca seleciona aquelas obras que considera as melhores. No total, 233 peças, entre as quais o retrato que hoje se encontra em Sintra. No último momento decide acrescentar mais 4 pinturas.

No catálogo da venda – distribuído nas principais capitais europeias²⁴⁸ – os lotes aparecem organizados em sete categorias: escola espanhola dos séculos XVI e XVII; escola italiana; escolas flamenga e holandesa; escolas antigas dos séculos XV e XVI; escolas modernas do século XVIII; retratos históricos de mestres de diversas escolas²⁴⁹; e vários.

Todos os quadros são instalados nas salas e galerias da mansão parisiense, que abre as suas portas a 28 e 29 de maio para uma exposição privada (exposição pública, 31 de maio e 1 de junho), acessível apenas por convite, à qual comparecem grandes colecionadores e personalidades, bem como especialistas, procuradores e negociantes do mundo da arte. A curiosidade era muita, pois havia a consciência de se estar perante uma excecional coleção particular, equiparável às dos museus reais espanhóis. Entre as diversas personalidades que assistem à visita privada encontra-se Napoleão III²⁵⁰, imperador dos Franceses, nesse momento promotor e anfitrião da Exposição Universal de Paris, principal atração de uma capital efervescente visitada por membros da realeza, altos políticos e magnatas de todo o mundo. Sem dúvida, o momento mais propício para encontrar os melhores compradores dos quadros que iriam a leilão. E assim foi.

Na lista de compradores figuram grandes fortunas e importantes profissionais do mercado da arte: William Ward, conde de Dudley, representado por Cooke; o duque consorte de Fernán Núñez, Manuel Falcó d'Adda, marquês de Almonacid de los Oteros e embaixador de Espanha em Paris; os barões Adolphe von Rothschild e Achille Seillière; o duque de Fernandina, José Joaquín Álvarez de Toledo; o príncipe de San Donato, Anatole Demidoff; Khalil-Bey, embaixador otomano em Paris; Felix Bamberg, cônsul da Prússia em Paris; Richard Seymour-Conway, marquês de

Hertford; Madame Stephens, provavelmente Yolande Marie-Louise Duvernay, viúva de Stephen Lyne-Stephens; o jornalista e crítico de arte W. Bürger; e os *experts-marchands* Étienne-François Haro, Charles Sedelmeyer, Ludwig Kohlbacher, Alexis Febvre e Étienne Le Roy, entre outras personalidades.

Na lista de quadros vendidos aparecem grandes obras da pintura espanhola como o *Retrato de uma dama* de Velázquez (98.000 francos), hoje na Gemäldegalerie de Berlim; a *Morte de Santa Clara* de Murillo (95.000 francos), hoje na Gemäldegalerie Alte Meister de Dresden; a *Velha cigana com rapaz* do mesmo pintor (95.000 francos), do Museu Wallraf-Richartz de Colônia; ou a *Anunciação* de Zurbarán (40.000 francos), conservada no Museu de Belas-Artes de Philadelphia. Face a estes preços elevados, consequência da crescente valorização internacional dos pintores do Século de Ouro espanhol²⁵¹, os retratos vinculados a Pantoja²⁵² não superam os 1.240 francos do lote nº 195. Melhores resultados obtêm os retratos dados como obra de Sánchez Coello, seu mestre.

À margem destes dados económicos é importante salientar que a venda de pinturas da galeria do marquês de Salamanca foi recebida pelos entendidos como um dos grandes eventos artísticos ocorridos em Paris durante a segunda Exposição Internacional. No texto *Les collections particulières* – publicado no célebre *Paris Guide* (1867), especialmente destinado a um público culto e curioso – W. Bürger, ainda sem ter conhecimento da realização do leilão, menciona as dificuldades de um estudioso em aceder às coleções particulares parisienses. Aproveita para enumerar os grandes colecionadores particulares da capital francesa – na maioria homens de negócios – e para elaborar uma sucinta lista das coleções visitáveis de referência nos principais países europeus, selecionando, no caso de Espanha, a pinacoteca do Real Museu de Madrid e a de José de Salamanca, como exemplos de coleções dignas de menção, acessíveis ao erudito ou ao investigador que quisesse conhecê-las e estudá-las.²⁵³

Este leilão de 1867 marcou o início da gradual dispersão, fora de Espanha, da coleção de pintura do marquês de Salamanca. Anos mais tarde, em 1875, mais 118 quadros são colocados à venda num segundo leilão parisiense, celebrado no Hôtel Drouot, novamente dirigido pelo *commissaire-priseur* Charles Pillet, mas agora

contando com o *peintre-expert* Étienne-François Haro, que tinha estado presente no primeiro leilão.

Eis a história e a reconstituição da trajetória externa do retrato do Palácio Real de Sintra entre 1867 e 1885, ignorada até hoje, identificando indubitavelmente a pintura adquirida em Paris por desejo de D. Maria Pia, peça anteriormente integrada numa das pinacotecas particulares mais importantes do século XIX europeu e que se incorpora nas coleções da Casa Real portuguesa como “Retrato do rei D. Sebastião”.

A RAINHA EM PARIS

A 4 de maio de 1867 a rainha D. Maria Pia, então com 19 anos, parte de Lisboa com destino a Itália – acompanhada por uma comitiva de seis pessoas²⁵⁴ – para assistir, em Turim, à cerimónia de casamento do seu irmão o príncipe Amadeo de Sabóia com a princesa Maria Vittoria dal Pozzo della Cisterna, celebrada no dia 30 do mesmo mês. Uma viagem de comboio com paragens e estadias em Madrid e Paris, entre outras cidades. Na capital espanhola permanece de 5 a 7 de maio, sendo atenciosamente recebida pelos reis. No dia 6, na companhia de Isabel II e do rei consorte Francisco de Asís de Borbón, visita o Museu de Pinturas, no Paseo del Prado, onde se expõem grandes obras da história da pintura provenientes das coleções reais espanholas, incluindo magníficos retratos de corte da autoria de Tiziano, Moro, Rubens, Velázquez e Van Dyck.

Chega a Paris no dia 8 de maio, ficando alojada no Hôtel Bristol, situado entre a *rue du Faubourg Saint-Honoré* e a *Place Vendôme*. A jovem rainha testemunha a efervescente vida social e comercial da renovada e moderna capital francesa, plena de vida e de gentes de todas as nacionalidades por ocasião da segunda *Exposition Universelle*²⁵⁵. Assiste a bailes, recebe embaixadores e membros da realeza, visita locais e estabelecimentos de moda e contacta com prestigiosas casas comerciais e antiquários. Encontra-se frequentemente com a sua irmã Clotilde e o seu cunhado, primo do imperador Napoléon III, e visita a princesa Mathilde, irmã de Napoléon-Jérôme, outrora casada com o magnata, mecenas e colecionador russo Anatole Demidoff, príncipe de San Donato.

A rainha permanece em Paris até 23 ou 24 de maio. A 11 e 15 de maio visita a Exposição Universal, no dia 15 com a sua irmã²⁵⁶, e no dia 12²⁵⁷, domingo, desfruta de um agradável serão na mansão da princesa Mathilde.²⁵⁸

Durante a sua estadia em Paris a imprensa francesa vai noticiando a venda da coleção de pinturas do marquês de Salamanca, prevista para os dias 3, 4, 5 e 6 de junho. Já no mês de março, *La chronique des arts et de la curiosité*, complemento da *Gazette des beaux-arts*, divulga timidamente o assunto²⁵⁹. Por seu lado, as revistas e jornais espanhóis também informam sobre o "infeliz" acontecimento²⁶⁰, baseando-se sobretudo nos dados oferecidos pelos jornais franceses como *La France* e *La Presse*. De facto, a publicidade e divulgação do leilão na imprensa são inteligentemente preparadas. O catálogo é distribuído em Paris com antecedência e publicações como o *Journal des beaux-arts et de la littérature*; a *Revue nationale et étrangère, politique, scientifique et littéraire*; o *Journal des débats politiques et littéraires*; o *Le Temps* e a *Gazette des beaux-arts*, entre outras, garantem que qualquer potencial comprador e amante da pintura antiga tenha conhecimento da venda Salamanca. Não obstante, a rainha D. Maria Pia não está em Paris quando então tem lugar um dos acontecimentos artísticos do ano, pois chega a Itália a 24 de maio e, a princípio de julho, vai ao encontro do seu esposo em Genebra. Da Suíça seguem para Bruxelas, passando por Frankfurt, até que chegam juntos a Paris a 20 de julho, onde permanecem até 11 de agosto. O rei visita a Exposição Universal nos dias 22, 25 e 26 de julho²⁶¹. Enquanto convidados de honra de Napoleão III ficam instalados no pavilhão Marsan do palácio *des Tuileries*. Visitam os príncipes Clotilde e Napoléon-Jérôme, participam em atos, refeições e jantares de gala e estão presentes em festas sumptuosas, como a oferecida em sua honra no palácio imperial e a do Hôtel de Ville a 25 de julho.



[fig. 74]

Retrato do rei D. Luís

Michele Gordigiani
Itália, 1865-1868
Óleo sobre tela
Palácio Nacional da Ajuda
Inv. 2391

© DGPC/ADF | Foto: Mário Soares



[fig. 73]

Retrato da rainha D. Maria Pia

Michele Gordigiani
Itália, 1865-1868
Óleo sobre tela
Palácio Nacional da Ajuda
Inv. 2390

© DGPC/ADF | Foto: Mário Soares

Desconhece-se se, em algum momento, a rainha ou o rei chegam a ter conhecimento da venda Salamanca. Curiosamente, em 1867, o pintor Marciano Henriques da Silva²⁶², por encargo do rei D. Luís, realiza uma série de aquisições em Itália e em França para a galeria de pintura do monarca. Em Paris, entre final de março e final de abril, compra cinco quadros por 2.625 francos, provavelmente através de marchands²⁶³. E na capital francesa estabelece contacto com o visconde de Carvalhido. O historiador da arte Hugo Xavier sugere a possibilidade de Marciano Henriques da Silva ter sido convidado, talvez através do próprio Carvalhido, para um dos célebres *Vendredis du Louvre*, *soirées* organizadas pelo conde Émilien de Nieuwerkerke²⁶⁴ – autoridade máxima na gestão dos museus imperiais – e frequentadas pela elite artística e social do momento, reunindo artistas, escritores, literatos, altos funcionários, diplomatas e membros da aristocracia. Nesse caso, seria estranho pensar que o pintor não tivesse sabido nada sobre o grande leilão de pintura previsto para princípios de junho.

Em relação à muito jovem rainha, embora seja difícil considerá-la uma colecionadora de arte *per se*, sabe-se que comprou algumas pinturas no estrangeiro e também se deve reconhecer o seu gosto apurado aquando da compra de objetos sumptuosos e decorativos,

especialmente artigos de joalheria, ourivesaria, mobiliário, porcelana e vidro, que refletem as suas preferências e conhecimentos na esfera das artes decorativas, em sintonia com as tendências da época. A documentação conhecida revela o apreço da rainha pela joalheria de luxo desde jovem, patente no elevado número de compras efetuadas tanto em Portugal como nas suas viagens ao estrangeiro. Sabe-se, por exemplo, que em 1867 adquire várias joias num dos melhores estabelecimentos de Paris, a *maison* Samper²⁶⁵, certamente o estabelecimento do diamantista e ourives Félix Samper, um dos grandes artífices da alta joalheria espanhola da época, com oficina e estabelecimento comercial em Madrid e sucursal em Paris, primeiro no nº 24 da *rue de Trèvise* e, pouco depois, no nº 16 da *rue de la Paix* e no nº 18 do boulevard *des Italiens*. Entre a sua seleta clientela encontravam-se Isabel II de Espanha e a imperatriz Eugenia de Montijo.

No que concerne ao retrato que adquire em 1885 através de um marchand parisiense, hoje no Palácio Nacional de Sintra, a rainha nunca chegou a saber que poderia tê-lo adquirido em 1867, no leilão do marquês de Salamanca, durante a Exposição Universal de Paris.

..... §

NOTAS

- 234 A insígnia da ordem de Calatrava é uma cruz florida em goles (vermelho), com as pontas terminando em flor-de-lis. Este perfil é muito semelhante a cruces de outras ordens, por exemplo a de Avis, que segue o mesmo modelo, mas em sinople (verde). A ordem de Avis é a mais antiga ordem militar do reino de Portugal, permanecendo em obediência da ordem de Calatrava até à proclamação de D. João I (1385), mestre de Avis desde 1364 e primeiro rei da dinastia homónima. A ordem fica assim vinculada, desde então, à Coroa portuguesa. A partir da bula *Praeclara Clarissimi* (1551) do Papa Júlio III, o monarca passa a ser - *in perpetuum* – grão-mestre e principal administrador dos bens da Ordem.
- 235 Também vale a pena referir o retrato em gravura de D. Sebastião (Petrus ou Pieter Perret) inserido nos *Elogios dos Reis de Portugal com os mais verdadeiros retratos que se puderão achar* (1603), de Frey Bernardo de Brito, e os cinco retratos em gravura inseridos na *Series potentissimorum Regum Lusitaniae iconibus illustrata, et ordine temporum exposita, coordinata mensibus aprilis, et maii anno domini M.D.CCLXXXI.*, álbum factício conservado na Biblioteca Nacional de Lisboa. Gravuras de vários autores, de diferentes épocas, produzidas entre 1600 e 1791.
- 236 Todos os catálogos de vendas consultados e utilizados nesta investigação procedem: de bibliotecas e centros de documentação de Paris, digitalizados pelo Getty Research Institute, no âmbito do projeto *Getty Provenance Index Databases*, e disponíveis através da base de dados "Sales Catalogs Files"; de bibliotecas, arquivos, universidades e museus norte-americanos, disponíveis através de The Internet Archive e Open Library; da biblioteca digital do Institut National d'Histoire de l'Art, na base de dados "Guide Catalogues de vente"; dos fundos digitalizados da Bibliothèque nationale de France, disponíveis em Gallica; da Biblioteca digital HathiTrust; e de Drouot Documentation, biblioteca e centro de documentação do Hôtel Drouot. Também importa referir a leitura de *Relevé détaillé des tableaux et dessins de l'Ecole Espagnole ayant passé dans les ventes de collections depuis 1801 / par L. Soullié*, documento manuscrito conservado na Biblioteca do Museo Nacional del Prado, disponível na base de dados "Biblioteca Digital".
- 237 Situação que se mantém na atualidade, acrescentando-se à lista a cidade de Nova Iorque.
- 238 Também se teve presente a possibilidade da obra, em algum momento da sua história, ter sido objeto de uma transação ilegal ou clandestina, ou legal mas através de um método de venda diferente do leilão. Contudo, essa via não foi explorada.
- 239 *Catalogue des Tableaux Anciens des écoles Espagnole, Italienne, Flamands & Hollandaise composant La Galerie de M. Le Marquis de Salamanca*, Paris, 3-6 junho 1867, pp. 150-151. Texto original: "PANTOJA / (Attribué à) / 197 – Portrait d'un jeune homme. / Il est représenté en pied, de grandeur / naturelle, ap- / puyant la main droite sur un heaume à panache tricolore / posé sur une table à tapis rouge, la main gauche sur la / garde de son épée. / Une demi-armure en acier noirci à riches ornements / dorés, et une cotte de mailles, forment son équipement / guerrier; haut-de-chausses d'étoffe brune à galons d'or, / bottes de forme collante, en peau de buffle. / Au bas ces mots: / AETATIS SUÆ. 18. / Toile. Haut. 2 mètr. 11 cent.; larg. 1 mètr. 17 cent."
- O retrato de Sintra apresenta, sem moldura, 191 cm de altura, aproximadamente, e cerca de 113 cm de largura. As dimensões indicadas no catálogo de venda de 1867 são similares às dimensões com moldura do retrato de Sintra: 209 cm de altura, 125 cm de largura.
- 240 Ativo entre 1855 e 1881. É substituído por Paul Louis Chevallier, o *commissaire-priseur* que conduz a venda pública de 1885 onde reaparece o retrato objeto deste estudo no mercado de leilões.
- 241 Nicolas-Jean de Dieu Soult (1769-1851), marechal general de França e duque de Dalmatie. A origem da sua coleção de pintura, com obras de grandes mestres espanhóis, encontra-se no saque efetuado em conventos, paróquias, mosteiros e irmandades de Sevilha durante as invasões francesas. Em 1852, depois da morte de Soult, os herdeiros vendem parte da coleção em leilão (1852 e 1867), em Paris, hoje dispersa por vários museus do mundo, enquanto outra parte passa para o Louvre.
- 242 *Procès-verbal de la vente Salamanca*, 1867, Archives de Paris, Paris, *Fonds du commissaire-priseur Maître Pillet*, D48E3 58. Agradeço a Gérald Monpas (département des recherches historiques) e Vincent Tuchais (département des services aux usagers) o acesso a esta documentação.
- 243 Mais de 1.600.000 francos, superando o valor da avaliação inicial de pouco mais de 1.200.000 francos.
- 244 Pode-se pensar que os dados sobre a identidade do retratado e a autoria da pintura, incluídos no catálogo de venda, fossem fornecidos pelo próprio marquês de Salamanca, direta ou indiretamente, sendo posteriormente confirmados pelos *experts* contratados para o leilão de 1867.
- 245 Decreto ministerial de 26 de agosto de 1846. Permanece no cargo até à sua morte.
- 246 Palácio da Mitra em Lisboa, comprado pelo marquês em leilão em 1864, permanecendo nas suas mãos até 1874.

- 247 Família de pintores espanhóis fundada por José de Madrazo, pintor de câmara ao serviço de Carlos IV, diretor da Academia de Bellas Artes de San Fernando e diretor do Real Museo de Pinturas y Esculturas de 1838 a 1857. José e os seus filhos Federico (diretor do Museo del Prado de 1860 a 1868 e de 1881 a 1894) e Pedro foram consultores artísticos do marquês de Salamanca. O historiador e crítico de arte Pedro de Madrazo foi, na sua época, juntamente com Gregorio Cruzada Villaamil e Valentín Carderera, uma das grandes figuras da historiografia da pintura espanhola, autor de todos os catálogos oficiais de pintura do Museo del Prado, entre 1843 e 1893.
- 248 O catálogo é distribuído a partir de final do mês de abril em estabelecimentos selecionados de Paris, Londres, Bruxelas, Berlim, Viena, Frankfurt, São Petersburgo, Haia, Roterdão e Roma.
- 249 O primeiro lote deste grupo era um verdadeiro retrato do rei D. Sebastião, anteriormente mencionado (lote 183). O retrato do Palácio Nacional de Sintra também foi incluído nesta categoria (lote 197).
- 250 *Revista de Bellas Artes*, 2 junho 1867: 280. Texto da notícia: "Gran número de personajes han visitado estos días los salones del palacio del Sr. Salamanca, donde aquellas joyas artísticas se hallan expuestas, notándose en ellas al emperador Napoleon, que examinó minuciosamente los principales cuadros."
Em 1865, Napoleão III é padrinho de batismo do infante D. Afonso, filho de D. Luís I e de D. Maria Pia. Em 1862 oferece a D. Maria Pia dois presentes nupciais, uma tiara de diamantes e um rico vestido com adornos de renda. Em 1859, o príncipe Napoléon-Jérôme, primo de Napoleão III, casa com a princesa Clotilde de Sabóia, irmã mais velha de D. Maria Pia.
- 251 A pintura espanhola era quase desconhecida em França no início do século XIX. Na descoberta e admiração dos pintores da escola espanhola do século XVII – sobretudo Velázquez, Ribera, Murillo, Alonso Cano e Zurbarán – foi decisiva a inauguração em 1838 da Galeria Espanhola de Louis-Philippe, último rei de França, nas salas da Colonnade do Louvre, coleção vendida em Londres em 1853. O seu impacto foi fundamental na transmissão do gosto pela pintura espanhola na Europa. O mercado da arte não foi imune ao influxo desta magnífica galeria, bem como à galeria do marechal Soult, a maior e melhor coleção particular de pintura espanhola em território francês, instalada no seu palacete de Paris, atraindo inumeráveis personalidades do meio artístico e cultural entre 1819 e 1851, até à sua dispersão a partir de 1852.
- 252 No século XIX a historiografia europeia nem sempre considera a obra de Pantoja no contexto da história da pintura espanhola (Charles Gueullette, *Les peintres espagnols*, 1863), originando uma fortuna crítica desigual fora de Espanha, sobretudo em relação a outros retratistas de corte da dinastia filipina. Frédéric Quilliet (*Dictionnaire des peintres espagnols*, 1816, p. 245-246) sintetiza as informações de Ceán Bermúdez (*Diccionario histórico de los más ilustres profesores de las Bellas Artes en España*, v. 4, 1800, p. 43-48) e avalia a retratística de Pantoja no contexto do estilo e tradição de Sánchez Coello e Moro, considerando-a superior à de outros pintores da sua época. Étienne Huard (*Vie complète des peintres espagnols et Histoire de la peinture espagnole*, 1839, p. 47-49) reconhece que Pantoja é um pintor praticamente desconhecido em França, cujos retratos são frequentemente atribuídos a pintores flamengos e alemães. Escreve também que a sua reputação artística em Espanha encontra-se ao mesmo nível da de Holbein na Alemanha, Bronzino em Itália e Jean Cousin em França. Louis Viardot (*Notices sur les principaux peintres de l'Espagne*, 1839, p. 250-252) inclui Pantoja na lista dos principais pintores do reinado de Felipe II, juntamente com Sánchez Coello e Navarrete el Mudo, e salienta que, como o seu mestre, se destaca no desenho, na simplicidade das poses e na nobreza das expressões. Johann David Passavant (*Die christliche Kunst in Spanien*, 1853, p. 97) avalia positivamente os retratos de Pantoja, mas opina que não alcançam o nível de Sánchez Coello. Gustav Friedrich Waagen (*Treasures of Art in Great Britain*, 1854, p. 25) coloca o seu estilo à altura de pintores como Angelo e Alessandro Bronzino, apreciando também o seu poderoso sentido da cor. Édouard Laforge (*Des arts et des artistes en Espagne jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, 1859, p. 160-161) destaca no pintor a pureza do desenho, a delicadeza do acabamento, a perícia nas carnações e a graça e expressividade das figuras. W. Bürger (*École Espagnole, Histoire des peintres des toutes les Écoles*, 1869, p. 70-73) afirma a grande importância de Sánchez Coello e Pantoja no âmbito da retratística espanhola, sublinhando a proximidade do estilo de Pantoja ao do seu mestre, ao ponto de chegar a atribuir obras suas a Sánchez Coello e vice-versa. Considera o modelado e o acabamento das fisionomias de extrema finura e precisão, análogas aos retratos de Holbein e dos Clouet.
- 253 Bürger, 1867: 536-551.
- 254 O duque de Loulé, dois veadores (o conde de Vale de Reis e o marquês de Sabugosa), duas damas (a condessa de Sousa Coutinho e Gabriella de Sousa) e um médico da real câmara (doutor João José de Simas).
- 255 Inaugurada a 1 de abril, muitos foram os reis e príncipes de todo o mundo que visitaram a Exposição Universal durante os sete meses que esteve aberta.
- 256 *Rapport sur l'exposition universelle de 1867, à Paris*, 1869: 476.
- 257 *Le Moniteur universel, journal officiel de l'Empire français*, 14 maio 1867: 1. Texto original da notícia: "S.M. la reine de Portugal a assisté à la soirée donnée dimanche dernier par S.A.I. la Princesse Mathilde." Agradeço a J. Pujolas, do

Centre de documentation France-Europe-Monde de la Direction de l'Information légale et administrative, o acesso a esta publicação periódica.

- 258 A princesa Mathilde Bonaparte (1820-1904) era uma das figuras predominantes na cena parisiense do Segundo Império. Todas as semanas, no seu *hôtel particulier* da *rue des Courcelles* organizava *salons* onde reunia interessantes e seletas personalidades do mundo da cultura e da política. Às quartas-feiras recebia escritores e jornalistas, às sextas-feiras artistas e aos domingos membros das esferas do poder e do governo.
- 259 *La chronique des arts et de la curiosité*, 17 março 1867: 83.
- 260 *Revista de Bellas Artes*, 7 abril 1867: 214-215.
- 261 *Rapport sur l'exposition universelle de 1867, à Paris*, 1869: 476.
- 262 Pintor do rei D. Luís I. Entre 1865 e 1873 é o responsável pela organização da sua Galeria de Pintura, no Real Palácio da Ajuda. É nomeado diretor da Galeria a 17 de junho de 1867, que inaugura a 16 de outubro de 1867, por ocasião do 20º aniversário de D. Maria Pia.
- 263 Sobre as aquisições de Marciano Henriques de Silva no estrangeiro para a pinacoteca do rei D. Luís, veja-se Xavier, 2013: 89-104.
- 264 Émilien O'Hara de Nieuwerkerke (1811-1892). Aristocrata, escultor, alto funcionário e colecionador. A sua brilhante carreira e influência durante o apogeu do Segundo Império não podem ser entendidos sem ter em consideração o estreito vínculo com a princesa Mathilde, prima do imperador, com quem mantém uma relação que se prolonga até à década de 1860. Em 1849 é nomeado diretor geral dos Museus nacionais (Louvre, Versailles e Luxembourg, mais tarde imperiais), em 1853 recebe o cargo honorífico de intendente de Belas-Artes da casa do imperador e, entre 1863 e 1870, é designado superintendente de Belas-Artes.
- 265 Xavier, 2013: 101.



COLEÇÕES
EM FOCO

**PALÁCIOS
NACIONAIS**

SINTRA QUELUZ PENA

#01 / 2017

SÍNTESE FINAL

O RETRATO

NAS FONTES ESCRITAS

1867-2016

1867

Retrato de homem jovem. Atribuído a Juan Pantoja de la Cruz (1551-1610). 211 x 117 cm.

Catalogue des tableaux anciens des écoles Espagnole, Italienne, Flamande & Hollandaise composant la Galerie de M. Le M^{is} de Salamanca. Vente en son Hôtel, à Paris, rue de la Victoire, 50, les lundi 3, mardi 4, mercredi 5 et jeudi 6 juin a deux heures précises. 1867.

Commissaire-priseur (leiloeiro): Charles Pillet.

Experts (perito avaliador): Étienne Le Roy, A. Febvre.

Lote nº 197. Sessão de 6 de junho.

Vendido por 810 francos a Étienne Le Roy.

1885

Retrato de D. Sebastião, Rei de Portugal. Escola flamenga. Século XVI. 190 x 112 cm.

Catalogue de portraits historiques de grandeur naturelle et en pied des XVe, XVIe et XVIIe siècles. Provenant de la collection de feu M. J. Aragon. Œuvres importantes de Lucas Cranach et dont la vente aura lieu Hôtel Drouot, salle nº 1. Le lundi 30 Mars 1885, a quatre heures.

Commissaire-priseur: Paul Chevallier.

Peintre-Expert: E. Féral.

Lote nº 13. 30 de março.

Vendido por 840 francos a Eugène Féral-Cussac.

1885

Retrato de D. Sebastião, Rei de Portugal. Atribuído a Pourbus ou um dos seus colaboradores por especialista ou especialistas não identificados, segundo a documentação conhecida até hoje

Entrada do retrato nas coleções da Casa Real. Processo de aquisição iniciado no princípio do mês de abril.

A rainha D. Maria Pia, por intermediação do visconde de Ribeiro da Silva e do visconde de Azevedo da Silva, compra o retrato no estabelecimento de Lannoy, negociante de quadros, sito na rue Lafayette 14, Paris.

A 30 de abril o quadro chega ao Palácio Real da Ajuda.

Vendido por 3500 francos = 632335 réis.

1889-1896 (?)

Retrato de D. Sebastião. Atribuído à escola espanhola por inventariante não identificado. Propriedade da rainha D. Maria Pia.

Pintura nº 38 de uma relação de 65 quadros existentes no Palácio Real da Ajuda.

Almoxarife do Real Paço da Ajuda no período indicado: Joaquim Isidoro de Sousa.

Relação de diversas pinturas do Palácio Real da Ajuda, s.d., Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 9.5.1, cx. 2, doc. 35.

1894

Retrato de D. Sebastião. Quadro grande a óleo. Propriedade da rainha D. Maria Pia. Sala dos Cisnes do Real Paço de Sintra.

Inventariante não identificado.

Almoxarife do Palácio Real de Sintra no ano indicado: Maximiano Joaquim de Freitas.

Almoxarife do Palácio Real da Ajuda no ano indicado: Joaquim Isidoro de Sousa.

Real Paço de Cintra. Mobília, louças, pannos e mais artigos pertencentes a Sua Magestade A Rainha A Senhora D. Maria Pia. Salla dos Cysnes, 1894, Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, 9.5.1, cx. 1, doc. 30.

c.1895-c.1910 (?)

Retrato de D. Sebastião. Quadro a óleo avaliado em 135000 réis. Sala dos Cisnes. Real Paço de Sintra.

Inventariante não identificado.

Almoxarifes do Real Paço de Sintra no período indicado: Maximiano Joaquim de Freitas (1895-1899) e Jorge da Cruz Reis (1900-1910).

Inventario Geral - Paço de Sintra, s.d., Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa, cx. 8.6.1, nº 16, fólio 3.

1903

Retrato do rei D. Sebastião. António Moro. Propriedade da rainha D. Maria Pia. Sala dos Cisnes. Real Paço de Sintra.

SABUGOSA, Conde de (1903): *O Paço de Cintra*, Lisboa, Imprensa Nacional, p. 159.

Testemunho direto do conde de Sabugosa.

1905-1908

Retrato de D. Sebastião. Atribuído a Alonso Sánchez Coello ou à sua escola por José de Figueiredo. Palácio Real de Sintra.

FIGUEIREDO, José de (1908): *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal*, Lisboa, Editora Livraria Ferreira, p. 61. [Texto escrito em 1905]



1910

Retrato de Filipe III de Espanha. Quadro a óleo. Número de registo (verba): 71. Sala dos Cisnes.

Informação inserida no auto de arrolamento de 12 de dezembro.

Processo d'arrolamento ao Paço de Cintra. Direcção da Justiça - 2ª Repartição, de 10 de dezembro de 1910 a 7 de janeiro de 1911, Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa, Ministério da Fazenda, cx. 7805. [Conserva-se outro exemplar no Arquivo Histórico da Casa de Bragança, em Vila Viçosa].

Este arrolamento é o inventário judicial dos bens móveis existentes no Palácio de Sintra, realizado de 12 a 30 de dezembro de 1910 pelo almoxarife Jorge da Cruz Reis e pelo escrivão João Eduardo Guerreiro, na presença do juiz Sebastião Maria de Sampaio, na sequência da instauração da República a 5 de outubro de 1910 e das ações patrimoniais que se seguiram.

1913

Retrato de D. Sebastião. Localizado num dos "quartos" que no tempo da monarquia era habitado pelo rei D. Luís. Palácio Nacional de Sintra.

COSTA, Leonildo de Mendonça e (1913): *Manual do viajante em Portugal*, 4ª edição, Lisboa, Typ. da Gazeta dos Caminhos de Ferro, p. 97.

1924

Retrato de nobre do tempo do rei D. Sebastião. Pintura instalada num pequeno museu com alguns quadros e tapeçarias, nos antigos aposentos do rei D. Luís.

SANTOS, Reynaldo dos (1924): "Paço real de Sintra (mon. nac.)". Em PROENÇA, Raul (dir.): *Guia de Portugal. Generalidades. Lisboa e Arredores*, vol. 1, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, p. 496.

O primeiro volume desta publicação foi lançado em 1924 e centrou-se no tema "Lisboa e Arredores". Raul Proença foi o organizador e principal autor do volume inaugural, contando ainda com a colaboração de grandes figuras da cultura portuguesa como Reynaldo dos Santos para os textos de História da Arte.

1930

Suposto retrato do rei D. Sebastião. Localizado numa das salas contíguas à Sala dos Archeiros.

CARDOSO, Nuno Catharino (1930): "Descrição das principais salas e dependencias do Palacio Nacional de Cintra". Em *Monumentos de Portugal. Cintra. Noticia Historicó-Arqueológica e Artística do Paço da Vila, do Palacio da Pena e do Castelo dos Mouros*, nº 7, Porto, Litografia Nacional Edições, p. 41.

1938

Retrato do rei D. Sebastião. Quadro a óleo avaliado em 2000 escudos. Número de ordem: 216. Sala dos Cisnes.

Informação inserida no mapa do Cadastro dos Bens do Domínio Público, designadamente no arrolamento correspondente ao mês de agosto (mapa nº 1).

Cadastro dos Bens do Domínio Público-Palácio Nacional de Sintra, 1938, Arquivo do Palácio Nacional de Sintra, Sintra, Cadastros 1938-1944.

Este registo detalhado dos bens do Palácio Nacional de Sintra é realizado por Jorge da Cruz Reis, na altura 2º conservador do Palácio.

1946-1947

Retrato de D. Sebastião. Corpo inteiro, com armadura de gala. Quadro a óleo de António Moro, avaliado em 15000 escudos. 1,88 x 1,12 m. Do fundo antigo. Número de ordem: 617. Número de inventário: 216. Sala dos Cisnes.

Inventário dos móveis existentes no Palácio Nacional de Sintra, feito no ano de mil, novecentos, quarenta e sete, 1947, p. 34, Arquivo do Palácio Nacional de Sintra, Sintra.

Trata-se do novo inventário geral dos bens móveis do Palácio Nacional de Sintra, realizado entre janeiro de 1946 e maio de 1947 por Casimiro Gomes da Silva, conservador do Palácio.

Entre c.1945 e c.1955

1ª Ficha de inventário individual, em formato cartão. Realizada provavelmente por Casimiro Gomes da Silva, conservador do Palácio durante este período.

"N.º de ordem 685" – "N.º de Inventário 216" – "Descrição: Retrato a óleo, emoldurado, tela, D. Sebastião, corpo inteiro, armadura de gala, de António Moro" – "Época: século XVI" – "Estilo: espanhol" – "Dimensões: 1,88 x 1,12" – "Colocação: Sala dos Cisnes" – "Observações e estado de conservação: em bom estado, 15.000\$00, do fundo antigo".

1953

Retrato de D. Sebastião, com armadura de gala. Quadro a óleo de António Moro, avaliado em 15000 escudos. Número de ordem: 155. Número de verbete: 685. Número de inventário: 216. Sala dos Cisnes.

Móveis, pertencentes ao fundo do Palácio Nacional de Sintra (Vila), cuja saída, em caso de emergência, por motivo de guerra, fica prevista, nos termos das circulares de 11 de Agosto e de 30 de Novembro de 1953, da Direcção do Museu Nacional de Arte Antiga, 1 de janeiro de 1954, Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças, Lisboa, Movimentação de bens móveis artísticos, Direcção-Geral da Fazenda Pública, cx. 002, pasta 26.

Trata-se de um inventário abreviado com a relação de bens móveis que, em caso de conflito armado, se consideraram prioritários para saírem do Palácio e serem protegidos. Realizado em 1953 por Casimiro Gomes da Silva, conservador do Palácio, e enviado a 1 de janeiro de 1954 à Direcção-Geral da Fazenda Pública.

1963

"Entre as pinturas [...] um bom retrato de jovem fidalgo com a cruz de Calatrava (Sala dos Cisnes) [...]".

AZEVEDO, Carlos de/FERRÃO, Julieta/GUSMÃO, Adriano de (1963): "Palácio Nacional (mon. nac.)". Em *Monumentos e edifícios notáveis do distrito de Lisboa. Sintra, Oeiras, Cascais*, vol. 2, Lisboa, Junta Distrital de Lisboa, p. 37.

1983

Presença na exposição *As Descobertas e o Renascimento, formas de coincidência e de cultura*, integrada na XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura: Os descobrimentos portugueses e a Europa do Renascimento.

Informação disponibilizada no catálogo *As Descobertas e o Renascimento, formas de coincidência e de cultura*, núcleo expositivo coordenado por Jorge Borges de Macedo, patente no Museu Nacional de Arte Antiga:

"ANTÓNIO MORO (?) (1517-1576) / Retrato de um Cavaleiro - D. Sebastião (?) / Portugal, séc. XVI / Óleo sobre tela, 188 x 112 cm".

MACEDO, Jorge Borges de (coord.) (1983): *As Descobertas e o Renascimento, formas de coincidência e de cultura* [catálogo da exposição] / Comissariado para a XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura, Lisboa, Conselho da Europa, Presidência do Conselho de Ministros, p. 199. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, maio-outubro.

2000-2002

Segundo Vítor Serrão, a autoria do retrato poderia ser atribuída a um seguidor de António Moro.

Informação registada em 2002 na ficha de inventário MATRIZ.

2006-2011

Segundo Pedro Flor, o cavaleiro retratado é um nobre pertencente à ordem de Calatrava, talvez Juan Vivas de Cañamás, que acede à Ordem em 1586, aos 18 anos; o autor da pintura é um dos retratistas que colaboraram na oficina de Sánchez Coello, provavelmente Juan Pantoja de la Cruz, ativo durante os reinados de Felipe II (Filipe I de Portugal) e de Felipe III (Filipe II de Portugal); a data da pintura deve situar-se entre 1590 e 1600; e a proveniência do retrato – aquisição da rainha D. Maria Pia – pode situar-se em Itália.

FLOR, Pedro (2006): *Dois Retratos de Corte do Palácio Nacional de Sintra*, comunicação apresentada no II Colóquio de História da Arte do Palácio Nacional de Sintra. 29 de novembro de 2006.

FLOR, Pedro (2011): "Dois retratos de corte no Palácio Nacional de Sintra". Em *Artis-Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº 9-10, Lisboa, Universidade de Lisboa, p. 213-223.



2016

**Retrato de Diego Gómez de Sandoval,
Comendador-mor da Ordem de Calatrava,
Conde de Saldaña**

Juan Pantoja de la Cruz (Valladolid, c.1553 - Madrid, 1608)

Espanha, 1605-1608

Óleo sobre tela

191 x 113 cm (sem moldura)

209 x 125 cm (com moldura)

Inscrição: ÆTATIS SVÆ •18•

Acima desta inscrição está pintado o número "456", correspondente a um antigo número de inventário.

Palácio Nacional de Sintra

Inv. PNS3647

Origem/Historial:

- Diego Gómez de Sandoval (1587-1632), conde de Saldaña, século XVII;
- Galeria de José de Salamanca y Mayol, marquês de Salamanca (venda, Paris, 6 junho 1867, lote 197 "Retrato de homem jovem", Pantoja de la Cruz), adquirido por Étienne Le Roy;
- Galeria de J. Aragon (venda, Paris, Drouot, 30 março 1885, lote 13 "Retrato de D. Sebastião, Rei de Portugal", escola flamenga, século XVI), adquirido por Eugène Féral-Cussac;
- Adquirido de seguida por Lannoy, negociante de quadros, que o vende à Rainha D. Maria Pia em abril de 1885 ("Retrato de D. Sebastião, Rei de Portugal", Pourbus);
- Palácio Real da Ajuda, Lisboa, 30 abril 1885;
- Transferência para o Real Palácio de Sintra, cerca de 1895;
- Palácio Nacional de Sintra.

> Ficha de inventário disponível no catálogo MatrizNet

> Imagem em alta definição disponível no Google Art Project



FONTES E BIBLIOGRAFIA SELECIONADAS

FONTES MANUSCRITAS

FONTES ICONOGRÁFICAS

FONTES IMPRESSAS

PERIÓDICOS

RECURSOS ELETRÓNICOS

BIBLIOGRAFIA

FONTES MANUSCRITAS

Archives de Paris

Procès-verbal de la vente Salamanca, Fonds du commissaire-priseur Maitre Charles Pillet, conservé aux Archives de Paris, cote D48E3 58.

Archivo Histórico Nacional, Madrid

Diego Gómez de Sandoval y de la Cerda, hijo del Marqués de Denia, 1599, Sección de Órdenes Militares, Caballeros de Calatrava, expediente 1072.

Archivo Histórico Nacional, Sección Nobleza, Toledo

Fundo Archivo Duques de Osuna:

Capitulaciones para el matrimonio de Diego Hurtado de Mendoza y Luisa de Mendoza Condesa de Saldaña, Osuna, C.1782, D.11.

Cláusula y árboles del mayorazgo que fundó Francisco Gómez de Sandoval, Duque de Lerma, en las capitulaciones para el matrimonio de su hijo Diego con Luisa Mendoza, hija de los Duques del Infantado, Osuna, C.1954, D.2(1).

Depósito de cadáver del conde de Saldaña, 7 de dezembro de 1632, Osuna, C.1775, D.7.

Escritura de mayorazgo de 20.000 ducados fundado por el Duque de Lerma, Francisco Gómez de Sandoval, a favor de su hijo Diego al casarse con Luisa Mendoza, hija de los Duques del Infantado, Osuna, C.1955, D.1(1).

Mayorazgo fundado por Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, Duque de Lerma, a favor de su hijo Diego para el casamiento de éste con Luisa de Mendoza, hija de los Duques del Infantado, Osuna, C.1760, D.20.

Arquivo Contemporâneo do Ministério das Finanças, Lisboa

Fundo Direção-Geral da Fazenda Pública:

Movimentação de bens móveis artísticos, caixas 002 a 004 e 007 a 010.

Arquivo Histórico Diplomático do Ministério dos Negócios Estrangeiros, Lisboa

Fundo Ministério dos Negócios Estrangeiros:

Secretaria de Estado dos Negócios Estrangeiros, Legação de Portugal em França (Paris), correspondência recebida e expedida, 1866 a 1885.

Conde d'Azevedo da Silva, processos individuais de pessoal diplomático, consular e especializado, caixas 52 e 60.

Arquivo Nacional da Torre do Tombo, Lisboa

Fundo Arquivo da Casa Real:

Caixas 7333, 7334.

Fundo Arquivo Histórico do Ministério das Finanças:

Caixa 7805.

Arquivo do Palácio Nacional da Ajuda (em depósito na Biblioteca da Ajuda, Lisboa)

Administração da Fazenda da Casa Real, 5.1.24.

Documentação relativa a aspetos decorativos e de recheio, 9.5.1.

Expediente diverso, 4.1.2.

Inventários e avaliações, 1889-1908, 8.6.1.

Inventários e avaliações, 5.1.20a.

Inventários e avaliações, 5.1.21 (146).

Palácio de Sintra, Almoxarifado, 3.1.2.

Arquivo do Palácio Nacional de Sintra

Almoxarifado do Real Paço de Cintra/Palácio Nacional de Sintra, correspondência recebida e expedida, 1885 a 1927.

Cadastro dos Bens do Domínio Público-Palácio Nacional de Sintra, 1938-1944.

Inventário dos bens móveis existentes no Palácio Nacional de Sintra, 1947.

Museo Nacional del Prado (Biblioteca), Madrid

Relevé détaillé des tableaux et dessins de l'École Espagnole ayant passé dans les ventes de collections depuis 1801 / par L. Soullié, 1913, Ms/11 (vol. 1), Ms/12 (vol. 2), Ms/13 (vol. 3).

Museu Nacional de Arte Antiga (Arquivo da Secretaria), Lisboa

XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura (núcleo MNAA).

Norton Simon Museum Archives, Pasadena

Letter of 28th August 1954 sent by Dr. Martin S. Soria, professor of art history at Michigan State College, to Mr. B. S. Boggis from Duveen Brothers Inc.

Real Academia de la Historia, Madrid

Bula del papa Clemente VIII, en la que dispensa la menor edad de Diego Gómez de Sandoval, para poder tener la encomienda mayor de Calatrava, 26 fevereiro 1599, I-31, f. 92-94.

Escritura de fundación de mayorazgo, otorgada por Francisco Gómez de Sandoval y Rojas, I duque de Lerma, a favor de su hijo segundo, Diego Gómez de Sandoval y Rojas, conde de Saldaña, 13 agosto 1603, M-12, f. 153-177.

Escritura de capitulaciones otorgadas por Francisco Gómez de Sandoval, I duque de Lerma; por Diego Gómez de Sandoval, comendador mayor de Calatrava, su hijo, y de la duquesa doña Catalina de la Cerda, de una parte; y por la otra Juan Hurtado de Mendoza, duque del Infantado, por doña Ana de Mendoza, VI duquesa del Infantado, su mujer, y doña Luisa de Mendoza, IX condesa de Saldaña, su hija, para el matrimonio de ésta con dicho Diego, 25 agosto 1603, M-19, f. 56-64.

Relación de provisiones Reales, despachadas con motivo de la boda de D. Diego Gómez de Sandoval, comendador mayor de la Orden de Calatrava, con doña Luisa de Mendoza, condesa de Saldaña, 25 junho 1604, legajo 14, carpeta 8, nº 5.

Real Biblioteca, Palacio Real de Madrid

Catálogo de la galería de cuadros de la posesión de Vista-Alegre de propiedad del Excmo. Sr. Marqués de Salamanca, s.l., s.n., s.d., XVII/6651

Correspondencia del conde de Gondomar, 1601-1619, II/2124, doc. 264.

The Getty Research Institute, Los Angeles

Fundo Duveen Brothers:

Duveen Brothers records, 1876-1981, bulk 1909-1964. Series II, Correspondence and papers. Series II.A, *Files regarding works of art*, box 271, folders 5 and 7.

Duveen Brothers records, 1876-1981, bulk 1909-1964. Series II, Correspondence and papers. Series II.I, *Collectors' files*, box 533, folder 8.

Duveen Brothers stock documentation from the dealer's library, 1829-1965. Series IV, Brochures 1910-1962. Series IV.A, *Painting and sculpture 1910-1962*, box 314, folder 1.

FONTES ICONOGRÁFICAS

Arquivo Municipal de Lisboa

Coleções de fotografia.

Arquivo Municipal de Sintra

Coleção de fotografias.

Coleção de bilhetes-postais ilustrados.

Biblioteca de Arte da Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa

Coleção de fotografias do Estúdio Mário Novais (1899-1967).

Biblioteca Nacional, Lisboa

Series potentissimorum Regum Lusitaniae iconibus illustrata, et ordine temporum exposita, coordinata mensibus aprilis, et maii anno domini M.D.CCLXXXI, 1791, s.l., [116] f.

[f. 10: Sebastianus I. Lusitanorum Rex XVI.; f. 33: Don Sebastiam, el Deseado. Primero destenombre 16. Rey de Portugal.; f. 58: D. Sebastião. Rey de Portugal.; f. 86: Sebastianus Portugalliae Rex XVI.; f. 106: Sebastianus Port. Rex XVI.]

Gallica - Bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France

413 phot. d'Espagne et du Portugal par Hubert Vaffier, 1891. Bibliothèque nationale de France, département Société de Géographie, SG WC-296.

Museu Nacional de Arte Antiga (Arquivo fotográfico), Lisboa

XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura.

Palácio Nacional da Ajuda, Lisboa

Coleção de fotografia.

Álbum de aguarelas de Enrique Casanova (1850-1913). Salas dos Paços Reais da Ajuda, Cascais e Sintra.

Palácio Nacional de Sintra

Coleção de fotografia.

Coleção de bilhetes-postais ilustrados.

FONTES IMPRESSAS

ALMANSA Y MENDOZA, Andrés de: *Cartas de Andrés de Almansa y Mendoza. Novedades de esta corte y avisos recibidos de otras partes 1621-1626* (Madrid, Imprenta de Miguel Ginesta, 1886).

ALMANSA Y MENDOZA, Andrés de (1621): *Relacion verdadera y general de todo lo sucedido en la Corte, desde que murio su Magestad, hasta diez y seys de Mayo. En que se da cuenta (entre otras muchas cosas notables) del estado de las cosas de algunos Señores: y los castigos y premios que el Rey N. S. les ha dado: y reformacion de cosas importantes al servicio de Dios, y bien destos Reynos, Madrid* [Madrid, 16 maio 1621], Sevilla, Juan de Vargas.

MACHADO, Diogo Barbosa (1736): *Memorias para a Historia de Portugal, que comprehendem o governo del Rey D. Sebastião, único em o nome, e decimo sexto entre os Monarchas Portuguezes*, vol. 1, Lisboa, Officina de Joseph Antonio da Sylva.

BRITO, Bernardo de (1603): *Elogios Dos Reis de Portugal com os mais verdadeiros retratos que se puderaõ achar*, Lisboa, Pedro Crasbeeck.

CABRERA DE CÓRDOBA, Luis: *Relaciones de las cosas sucedidas en la Corte de España, desde 1599 hasta 1614* (Madrid, Imprenta de J. Martín Alegría, 1857).

CARAMUEL LOBKOWITZ, Ioanne/QUELLINUS, Erasmus (1639): *Philippvs Prvdens Caroli V. imp. filivs Lvsitaniæ Algarbiæ, Indiæ, Brasilæ legitimvs rex demonstratvs*, Antuérpia, officina Plantiniana Balthasaris Moretus.

- CARDERERA Y SOLANO, Valentín (1887): *Catálogo y descripción sumaria de retratos antiguos de personajes ilustres españoles y extranjeros de ambos sexos coleccionados por D. Valentín Carderera y Solano*, Madrid, Manuel Tello.
- COMMISSION IMPÉRIALE (1869): *Rapport sur l'exposition universelle de 1867 à Paris. Précis des opérations et listes des collaborateurs, avec un appendice sur l'avenir des expositions, la statistique des opérations, les documents officiels et le plan de l'Exposition*, Paris, Imprimerie impériale.
- CHRISTIE, MANSON & WOODS (1892): *Catalogue of the renowned collection of works of art, chiefly formed by the late Hollingworth Magniac, Esq. (Known as the Colworth Collection): which (by order of the administrator of the estate of the late Mr. Magniac, of Colworth, Bedford) will be sold by auction, by Messrs. Christie, Manson & Woods, at their Great Rooms, 8 King Street, St. James's Square, on Saturday, July 2, and on Monday, July 4, 1892, and following days, at one o'clock precisely*, Londres.
- EUDEL, Paul (1885): *Collections et collectionneurs*, Paris, G. Charpentier et C^{ie}, Éditeurs.
- EUDEL, Paul (1886): *L'Hôtel Drouot et la curiosité en 1884-1885*, Paris, G. Charpentier et C^{ie}, Éditeurs.
- FÉRAL, Eugène (1885): *Catalogue de Portraits historiques de grandeur naturelle et en pied des XV^e, XVI^e et XVII^e siècles. Provenant de la collection de feu M. J. Aragon. Œuvres importantes de Lucas Cranach. Et dont la vente aura lieu Hôtel Drouot, Salle N^o 1. Le Lundi 30 Mars 1885, A quatre heures*, Hôtel Drouot, Paris.
- GASCÓN DE TORQUEMADA, Gerónimo: *Gaceta y nuevas de la Corte de España desde el año 1600 en adelante* (Madrid, Real Academia Matritense de Heráldica y Genealogía, 1991).
- GODINEZ DE MILLIS, Juan (imp.) (1605): *Relacion de lo sucedido en la ciudad de Valladolid, desde el punto del felicísimo nacimiento del Príncipe Don Felipe Dominico Víctor nuestro Señor, hafta que fe acabaron las demoftraciones de alegría que por el fe hizieron*, Valladolid.
- GÓMEZ, Alonso (imp.) (1576): *Diffiniciones de la Orden y Caualleria de Calatraua: con relacion de fu infitucion, Regla y aprobacion*, Madrid.
- HARO, Étienne-François (1875): *Collection Salamanca. Tableaux anciens des Écoles Espagnole, Italienne, Flamande et Hollandaise provenant des galeries de l'Infant Don Luis de Bourbon; du Marquis d'Altamira; du Marquis d'Almeina; de iriarte; de la Comtesse de Chinchon, née de Bourbon; de Don Jose de madrazo; etc., etc., et du Palais de Vista-Allegre. Vente Hôtel Drouot, Salles N^{os} 6, 8 et 9. Les lundi 25 et mardi 26 janvier 1875, a deux heures et demie précises*, Hôtel Drouot, Paris.
- LAVAÑA, Ioan Baptista (1622): *Viage de la Catholica Real Magestad del Rei D. Filipe III. N.S. al Reino de Portvgal i relacion del folene recebimento que en el fe le hizo*, Madrid, Thomas lunti.
- LE ROY, Étienne/FEBVRE, Alexis (1867): *Catalogue des Tableaux Anciens des écoles Espagnole, Italienne, Flamands & Hollandaise compposant La Galerie de M. Le Marquis de Salamanca. Vente en son Hôtel, à Paris, rue de la Victoire, 50, les lundis 3, mardi 4, mercredi 5 et jeudi 6 juin, 1867, à deux heures précises*, Paris.
- LÓPEZ DE HARO, Alonso (1622a): *Nobiliario Genealogico de los Reyes y Titvlos de España*, Madrid, Luis Sanchez.
- LÓPEZ DE HARO, Alonso (1622b): *Segvnda Parte del Nobiliario Genealogico de los Reyes y Titvlos de España*, Madrid, Viuda de Fernando Correa de Montenegro.
- MARIZ, Pedro de (1594): *Dialogos de varia historia Em que summariamente se referem muytas cousas antigvas de Hespanha: e todas as mais notaaees que em Portugal acontecerão em suas gloriosas Conquistas, antes e depois de ser levantado a Dignidade Real. E outras muytas de outros reynos dignas de memoria. Com os retratos de todos os Reys de Portugal, Coimbra, Oficina de Antonio de Mariz*.
- MEXÍA, Pero (1602): *Silva de Varia Leccion*, Madrid, Luis Sanchez.
- MOUTTET, Félix/BOUDIN, Amédée (1872): *Révolutions modernes. Le Portugal 1861-1867*, Paris, Alcan-Lévy.
- NÚÑEZ DE CASTRO, Alonso (1653): *Historia Ecclesiastica y Seglar de la Mvy Noble y Mvy Leal ciudad de Gvadalaxara*, Madrid, Pablo de Val.
- PINEDA, Juan de (1589): *Primera parte de los treynta y cinco dialogos familiares de la agricvltrva christiana*, diálogo 2^o, XXII, Salamanca, en casa de Pedro de Adurça y Diego Lopez.
- PINHEIRO DA VEIGA, Thomé: *Fastigimia* (Porto, Typ. Progresso de D. A. da Silva, 1911).
- PINHEIRO DA VEIGA, Tomé: *Fastiginia o Fastos geniales* (Valladolid, Imprenta del Colegio de Santiago, 1916).
- RIS-PAQUOT (1883): *Annuaire artistique des collectionneurs 1882-1883*, Paris, Raphael Simon.
- SALAZAR Y CASTRO, Luis de (1685): *Historia genealogica de la Casa de Silva*, vol. 2, Madrid, Melchor Alvarez y Mateo de Llanos.
- SA[N]CHEZ, Luis (imp.) (1603): *Diffiniciones de la Orden y Cavalleria de Calatraua conforme al Capítvlo General celebrado en Madrid, año de 1600*, Valladolid.
- VASCONCELLIO, Antonio (1621): *Anacephalæoses id eft, Svmma capita actorvm regvm Lvsitaniæ*, Antuérpia, Apud Petrum & Ioannem Belleros.
- YÁÑEZ, Juan (1723): *Memorias para la historia de Don Felipe III Rey de España, recogidas por Don Juan Yañez*, Madrid, Oficina Real, Nicolás Rodríguez Franco.

PERIÓDICOS

Archivo Pittoresco

A Ilustração Portugueza

Diario Ilustrado

Diário de Notícias

El Arte en España: Revista mensual del Arte y de su Historia

Gazette des beaux-arts

Jornal de Sintra

Journal des amateurs d'objets d'art et de curiosité

Journal des beaux-arts et de la littérature

Journal des débats politiques et littéraires

Journal du Loiret

La Chronique des arts et de la curiosité

La Época

La Renaissance: politique, littéraire et artistique

Le Gaulois

Le Monde illustré

Le Moniteur de l'Exposition universelle de 1867

Le Moniteur universel, journal officiel de l'Empire français

Le Temps

O Occidente: Revista ilustrada de Portugal e do Extrangeiro

Revista de Bellas Artes

Revue nationale et étrangère, politique, scientifique et littéraire

RECURSOS ELETRÓNICOS

Arquivo Fotográfico do Centro Português de Fotografia

<http://digitarq.cpf.arquivos.pt>

Arquivo Municipal de Lisboa

<http://arquivomunicipal2.cm-lisboa.pt/Sala/online/ui/readerlogin.aspx>

Arquivo Municipal de Sintra

<http://arquivoonline.cm-sintra.pt>

Arquivos e coleções arquivísticas do Sistema de Informação para o Património Arquitetónico (SIPA)

<http://www.monumentos.pt>

Biblioteca Digital de Historia del Arte Hispánico

<http://www.bib.uab.cat/human/bdhah>

Biblioteca Digital Hispánica

<http://www.bne.es/es/Catalogos/BibliotecaDigitalHispanica/Inicio/index.html>

Biblioteca Digital del Museo Nacional del Prado

<http://www.museodelprado.es/aprende/biblioteca/biblioteca-digital>

Biblioteca Nacional Digital, Lisboa

<http://purl.pt>

Bibliothèque numérique de l'Institut national d'histoire de l'art (INHA)

<http://bibliotheque-numerique.inha.fr>

Biografías - Instituto Universitario "La Corte en Europa" (IULCE)

<http://sigecahweb.geo.uam.es/iulce/index.php/biografias>

Digitarq - Portal de pesquisa do Arquivo Nacional da Torre do Tombo

<http://digitarq.arquivos.pt>

Gallica - Bibliothèque numérique de la Bibliothèque nationale de France et de ses partenaires

<http://gallica.bnf.fr>

HathiTrust Digital Library

<http://www.hathitrust.org>

Hemeroteca Digital, Biblioteca Nacional de España

<http://hemerotecadigital.bne.es/index.vm>

Hemeroteca Digital, Câmara Municipal de Lisboa

<http://hemerotecadigital.cm-lisboa.pt>

MatrizNet - Catálogo coletivo online dos Museus e Palácios Nacionais portugueses

<http://www.matriznet.dgpc.pt>

PARES - Portal de Archivos Españoles

<http://pares.mcu.es>

The Getty Provenance Index Databases

<http://www.getty.edu/research/tools/provenance/search.html>

The Internet Archive

<http://archive.org>

BIBLIOGRAFIA

- AGAPITO Y REVILLA, Juan (1922): "Pantoja de la Cruz, en Valladolid". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 30, Madrid, p. 81-87.
- AGUIRRE, Ricardo de (1922): "Documentos relativos a la pintura en España. Juan Pantoja de la Cruz, pintor de Cámara". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 30, Madrid, p. 17-22.
- AGULLÓ Y COBO, Mercedes (1994): *Documentos para la historia de la pintura española*, vol. 1, Madrid, Museo del Prado.
- ALBA PAGÁN, Ester (2011): "La galerie espagnole de Louis-Philippe y las obras artísticas valencianas: el papel del baron Taylor, Adrien Dauzats y Pharamond Blanchard". CABAÑAS BRAVO, Miguel/LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia/RINCÓN GARCÍA, Wifredo (ed.): *El Arte y el Viaje*, Madrid, Instituto de Historia, p. 611-625.
- ALMEIDA, Maria Mota/BORGES, José Pedro de Aboim (2014): "Guias e monografías turísticas entre os anos de 1930 e 1950". *Tourism and Hospitality International Journal*, vol. 3, nº 2, p. 126-155.
- ALONSO A. CORTÉS, Narciso (1908): *La Corte de Felipe III en Valladolid*, Valladolid, Imprenta Castellana.
- ÁLVAREZ Y BAENA, José Antonio (1789): "Diego Gomez de Sandoval". *Hijos de Madrid, ilustres en santidad, dignidades, armas, ciencias y artes. Diccionario histórico por el orden alfabético de sus nombres, que consagra al Ilmo. y Nobilísimo Ayuntamiento de la Imperial y Coronada Villa de Madrid*, vol. 1, Madrid, Oficina de D. Benito Cano, p.318-319.
- ALVES, José da Felicidade (dir.) (1984): *Do Tirar Polo Natural*, Obra completa de Francisco de Holanda, 3, Lisboa, Livros Horizonte.
- ANDUEZA UNANUA, Pilar (2012): "La joyería masculina a través de la galería de retratos de virreyes del Museo Nacional de Historia (México)". *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, vol. 34, nº 100, Universidad Nacional Autónoma de México, p. 41-83.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego (1954): *Ars Hispaniae. Pintura del Renacimiento*, vol. 12, Madrid, Editorial Plus-Ultra.
- ANGULO ÍÑIGUEZ, Diego/PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1969): *Historia de la pintura española. Escuela madrileña del primer tercio del siglo XVII*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, CSIC.
- ARANA COBOS, Itziar (2010): "Las comisiones artísticas tras la desamortización de Mendizábal y la formación de los museos provinciales: la labor de Valentín Carderera". *Argensola*, nº 120, Instituto de Estudios Altoaragoneses, p. 15-33.
- ARBETETA, Letizia (1998): *La joyería española en los museos estatales, de Felipe II a Alfonso XIII* [catálogo da exposição], Madrid, Nerea. Madrid: Museo Arqueológico Nacional, maio-julho.
- ARBETETA MIRA, Letizia (2006): "Notas sobre la Joyería esmaltada en la España del siglo XVII: el blanco y el negro en la joyería tardomanierista española. Las placas de esmalte pintado a la porcelana". RIVAS CARMONA, Jesús (coord.): *Estudios de Platería San Eloy 2006*, Murcia, Universidad de Murcia, p. 45-67.
- ARES MONTES, José (1990): "Los poetas portugueses, cronistas de la Jornada de Felipe III a Portugal". *Revista de Filología Románica*, nº 7, Universidad Complutense de Madrid, p. 11-36.
- ARTEAGA Y FALGUERA, Cristina de (1940): *La Casa del Infantado: cabeza de los Mendoza*, vol. 1, Madrid, Duque del Infantado.
- ARTEAGA Y FALGUERA, Cristina de (1944): *La Casa del Infantado: cabeza de los Mendoza*, vol. 2, Madrid, Duque del Infantado.
- AZCUE BREA, Leticia (2009): "La escultura italiana del siglo XIX en Madrid y el coleccionismo privado (II). Antigua Colección Marqués de Salamanca". *Academia-Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 108-109, p. 150-161.
- AZEVEDO, Carlos de/FERRÃO, Julieta/GUSMÃO, Adriano de (1963): "Palácio Nacional (mon. nac.)". *Monumentos e edifícios notáveis do distrito de Lisboa. Sintra, Oeiras, Cascais*, vol. 2, Lisboa, Junta Distrital de Lisboa, p. 34-37.
- AZPIROZ PASCUAL, José María (2010): "Valentín Carderera, figura relevante e influyente del arte del siglo XIX". *Argensola*, nº 120, Instituto de Estudios Altoaragoneses, p. 35-63.
- BARCÍA, Ángel María de (1901): *Catálogo de los retratos de personajes españoles que se conservan en la Sección de Estampas y de Bellas Artes de la Biblioteca Nacional*, Madrid, Tip. de la viuda e hijos de M. Tello.
- BASS, Laura (2008): *The Drama of the Portrait. Theater and Visual Culture in Early Modern Spain*, Penn State University Press.
- BATICLE, Jeannine/MARINAS, Cristina (1981): *La Galerie espagnole de Louis-Philippe au Louvre 1838-1848*, Paris, Editions de la Réunion des musées nationaux.
- BERWICK Y ALBA, Duque de (dir.) (1933): *Catálogo Histórico y Bibliográfico de la Exposición Internacional de Barcelona 1929-1930*, vol. 2, Madrid.

- BASSEGODA, Bonaventura (2006): "La colección pictórica del canónigo don Pablo Recio y Tello (Yunquera de Henares 1765 - Madrid 1815)". *LOCVS AMOENVVS*, nº 8, p. 233-264.
- BASSEGODA, Bonaventura/GERARD POWELL, Véronique (2009): "Histoire de l'art et étude des collections en Espagne". *Perspective*, 2, p. 237-246.
- BODART, Diane H. (2011): *Pouvoirs du portrait sous les Habsbourg d'Espagne*, Paris, CTHS-Institut national d'histoire de l'art.
- BOUZA, Fernando (1998): *Imagen y propaganda. Capítulos de historia cultural del reinado de Felipe II*, Madrid, Akal.
- BRAVO, Paloma (2012): "Dans l'intimité du Prince. Les fondements de la *privanza* dans l'Espagne du XVII^e siècle". *L'expression de l'intériorité: vivre et dire l'intime à l'époque moderne* [online], Centre de recherche Interlangues, Université de Bourgogne.
- BROWN, Jonathan (1995): *El triunfo de la pintura. Sobre el coleccionismo cortesano en el siglo XVII*, Madrid, Nerea.
- BROWN, Jonathan (2000): "Velázquez y lo velazqueño: los problemas de las atribuciones". *Boletín del Museo del Prado*, vol. 18, nº 36, p. 51-69.
- BROWN, Jonathan (2004): "La monarquía española y el retrato de aparato de 1500 a 1800, con algunas observaciones sobre su historia subsiguiente". *El Retrato*, Barcelona, Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, p. 127-144.
- BRUM, José Zephyrino de Menezes (ed.) (1893-1905): *Catálogo dos retratos colligidos por Diogo Barboza Machado*, 8 vol., Rio de Janeiro.
- BUCES AGUADO, José Antonio (2006): "Un Zurbarán de la colección de Luis Felipe, rey de Francia, en la iglesia de Santa Bárbara de Madrid". *Bienes Culturales-Revista del Instituto del Patrimonio Histórico Español*, nº 6, p. 135-138.
- BÜRGER, W. (1867): "Les collections particulières". *Paris Guide. La Science - L'Art*, vol. 1, Paris, Librairie Internationale.
- BÜRGER, W./BLANC, Charles/MANTZ, Paul/VIARDOT, Louis/LEFORT, Paul (1869): *Histoire des peintres de toutes les écoles. École espagnole*, Paris, Jules Renouard.
- BURKE, Marcus/CHERRY, Peter (1997): *Spanish inventories. Collections of Paintings in Madrid 1601-1755*, Los Angeles, The Provenance Index of The Getty Information Institute.
- CABAÑAS BRAVO, Miguel (coord.) (2003): *El arte español fuera de España*, Madrid, CSIC.
- CALVERT, Albert Frederick (ed.) (1907): *Spanish arms and armour, being a historical and descriptive account of the Royal Armoury of Madrid*, Londres, John Lane.
- CALVO SÁNCHEZ, Ignacio (1919): *Retratos de personajes del siglo XVI, relacionados con la historia militar de España*, Madrid, Imprenta y Encuadernación de Julio Cosano.
- CÁMARA MUÑOZ, Alicia/GARCÍA MELERO, José Enrique/URQUÍZAR HERRERA, Antonio/ CARRIÓ-INVERNIZZI, Diana/ ALZAGA RUIZ, Amaya (2015): *Imágenes del poder en la Edad Moderna*, Madrid, Editorial Universitaria Ramón Areces.
- CAMPBELL, Sara (2014): *Lock, Stock and Barrel. Norton Simon and the House of Duveen*, Norton Simon Museum.
- CARDERERA Y SOLANO, Valentín (1855-1864): *Iconografía española. Colección de retratos, estatuas, mausoleos y demás monumentos inéditos de reyes, reinas, grandes capitanes, escritores, etc. desde el siglo XI hasta el XVII*, 2 vol., Madrid, Imprenta de Don Ramón Campuzano.
- CARDOSO, Nuno Catharino (1930): "Descrição das principais salas e dependencias do Palacio Nacional de Cintra". *Monumentos de Portugal. Cintra. Notícia Historicó-Arqueológica e Artística do Paço da Vila, do Palacio da Pena e do Castelo dos Mouros*, nº 7, Porto, Litografia Nacional Edições, p. 27-42.
- CASAUS BALLESTER, María José (2005): "Notas sobre el coleccionismo pictórico de la nobleza española (siglos XVII-XIX)". *Teruel-Revista del Instituto de Estudios Turolenses*, vol. 90, nº 2, p. 109-126.
- CASTEL-BRANCO, João/BENITO GARCÍA, Pilar/SOLER DEL CAMPO, Álvaro/BOUZA, Fernando (2014): *Tesouros dos Palácios Reais de Espanha: a história partilhada* [catálogo da exposição], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa: Museu Calouste Gulbenkian, outubro 2014-janeiro 2015.
- CATURLA, María Luisa (1956): "Andrés López Polanco". *Cuadernos de Estudios Gallegos*, vol. 11, fasc. 35, Santiago de Compostela, p. 389-405.
- CEÁN BERMÚDEZ, Juan Agustín (1800): *Diccionario historico de los mas ilustres profesores de las bellas artes en España*, vol. 4, Madrid, Real Academia de San Fernando.
- CHECA CREMADES, Fernando (1989): "Felipe II en El Escorial. La representación del poder real". *Anales de Historia del Arte*, vol. 1, Madrid, Universidad Complutense, p. 121-139.
- CHECA, Fernando (2000): "El retrato del rey: la construcción de una imagen de la majestad en la casa de Austria durante el siglo XVI". *Carlos V. Retratos de familia*, Madrid, Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V, p. 139-155.
- CHICÓ, Mário/MENDONÇA, Maria José/PAMPLONA, Fernando de/PERES, Damião (1948): *História da Arte em Portugal*, vol. 2, Porto, Portucalense Editora.

- CIRLOT, Victoria (1980): "Un modelo de clasificación de la espada. A propósito de «The Rapier and Small-Sword (1460-1820)», de A. V. B. Norman". *Gladius*, vol. 15, p. 5-18.
- COLETES LASPRA, Rocío (2012): "Guerra de la Independencia y expolio artístico: la difusión del Arte Español en Gran Bretaña". *Actas Encuentro de Jóvenes Investigadores en Historia Contemporánea* [online], Instituto Valentín Foronda.
- COLETES LASPRA, Rocío (2013): "Las primeras subastas francesas de obras de Velázquez: los coleccionistas españoles y la inserción de la escuela pictórica española en Europa en el siglo XIX". *Anales de Historia del Arte*, vol. 23, nº especial, Universidad Complutense de Madrid, p. 431-445.
- COLOMER, José Luis/DESCALZO, Amalia (dir.) (2014): *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*, 2 vol., Centro de Estudios Europa Hispánica.
- CORREIA, Ana Maria de Arez Romão e Brito (1993): *Palácio Nacional de Sintra*, Lisboa, Elo.
- COSTA, Francisco (1980): *O Paço Real de Sintra. Novos subsídios para a sua história*, Sintra, Câmara Municipal de Sintra.
- COSTA, Leonildo de Mendonça e (1913): *Manual do viajante em Portugal*, Lisboa, Typ. da Gazeta dos Caminhos de Ferro.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1886): *El Conde de Villamediana. Estudio biográfico-crítico con varias poesías inéditas del mismo*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1916): "Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas". *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 3, nº 15, p. 621-652.
- COTARELO Y MORI, Emilio (1917): "Luis Vélez de Guevara y sus obras dramáticas". *Boletín de la Real Academia Española*, vol. 4, nº 17, p. 137-171.
- CRAWFORD VOLK, Mary (1980): "New Light on a Seventeenth-Century Collector: The Marquis of Leganés". *The Art Bulletin*, vol. 62, nº 2, p. 256-268.
- CRESPINO, Hugo Miguel (2012): "Trajar as Aparências, Vestir para Ser: o Testemunho da Pragmática de 1609". SOUSA, Gonçalo Vasconcelos e (coord.): *O Luxo na Região do Porto ao Tempo de Filipe II de Portugal (1610)*, Porto, Universidade Católica Editora, p. 93-148.
- CRESPINO LÓPEZ, Mario (2013): "*República de hombres encantados*": *El gobierno urbano de Castilla durante el reinado de Felipe III (1598-1621)* [tèse de doutoramento], Universidad de Zaragoza.
- CRUZADA VILLAAMIL, Gregorio (1865): *Catálogo provisional historial y razonado del Museo Nacional de pinturas*, Madrid, Imprenta de Manuel Galiano, p. 26.
- DADSON, Trevor J. (1987): "Inventario de los cuadros y libros de Ruy Gómez de Silva, III Duque de Pastrana (1626)". *Revista de Filología Española*, vol. 67, nº 3-4, p. 245-268.
- DOMÍNGUEZ-FUENTES, Sophie (2003): "Las dos subastas parisienses de la galería Salamanca (1867 y 1875)". *Goya-Revista de arte*, nº 295-296, p. 305-310.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (dir.) (1992): *Historia de España La crisis del siglo XVII*, vol. 6, Madrid, Planeta.
- DUBOSC, Sophie (1997): *La peinture espagnole dans la collection de la comtesse de Quinto* [dissertação de mestrado], Université de Paris IV.
- DUCOS, Blaise (2011): *Frans Pourbus le Jeune (1569-1622). Le portrait d'apparat à l'aube du Grand siècle. Entre Habsbourg, Médicis et Bourbons*, Dijon, Éditions Faton.
- DUPLESSIS, Georges (1874): *Les ventes de tableaux, dessins, estampes et objets d'art aux XVII^e et XVIII^e siècles (1611-1800)*, Paris, Rapilly.
- ELIA, Gioia (2015): "Valentín Carderera, el príncipe de Anglona, los marqueses de Jabalquinto y los duques de Uceda: noticia de unas relaciones artísticas y personales". *Cartas Hispánicas*, 002, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de (1941): "Un olvidado poema de Vélez de Guevara". *Revista de Bibliografía Nacional*, vol. 2, nº 1-2, p. 91-176.
- FALOMIR FAUS, Miguel (1999): "De la cámara a la galería. Usos y funciones del retrato en la Corte de Felipe II". CARVALHO, José Adriano de Freitas (ed.): *D. Maria de Portugal Princesa de Parma (1565-1577) e o seu tempo: as relações culturais entre Portugal e Itália na segunda metade de Quinhentos*, Porto, Universidade do Porto-Centro Interuniversitário de História da Espiritualidade, p. 125-140.
- FERNÁNDEZ IZQUIERDO, Francisco (1992): *La orden militar de Calatrava en el siglo XVI. Infraestructura institucional. Sociología y prosopografía de sus caballeros*, Madrid, CSIC.
- FERNÁNDEZ IZQUIERDO, Francisco (2003): "¿Qué era ser caballero de una Orden Militar en los siglos XVI y XVII?". *Torre de los Lujanes. Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, nº 49, Madrid, R.S.E.M. de A. del P., p. 141-163.
- FERNÁNDEZ IZQUIERDO, Francisco (2005): "Honra y prestigio por la gracia del rey de España: los caballeros de hábito militar en el inicio del reinado del tercer Felipe". SANZ CAMAÑES, Porfirio (coord.): *La Monarquía Hispánica en Tiempos del Quijote*, Madrid, Sílex ediciones, p. 189-230.

- FERNÁNDEZ IZQUIERDO, Francisco (2009): "Los comendadores de Calatrava en los territorios de Zorita, Andalucía, Aragón y Valencia. 1550- 1630". *Actas V Encontro sobre Ordens Militares: As Ordens Militares e as Ordens de Cavalaria entre o Ocidente e o Oriente*, Câmara Municipal de Palmela, p. 259- 321.
- FERNÁNDEZ PARDO, Francisco (2007): *Dispersión y destrucción del patrimonio artístico español*, vol. 1-2, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- FEROS, Antonio (2002): *El duque de Lerma. Realeza y prianza en la España de Felipe III*, Madrid, Marcial Pons.
- FIGUEIREDO, José de (1908): *Algumas palavras sobre a evolução da arte em Portugal*, Lisboa, Livraria Ferreira Editora.
- FLETCHER, Jennifer (2008): "El retrato renacentista: funciones, usos y exhibición". FALOMIR, Miguel (ed.): *El Retrato del Renacimiento* [catálogo da exposição], Madrid, Museo del Prado. Madrid: Museo Nacional del Prado, junho-setembro.
- FLOR, Pedro (2006): *A Arte do Retrato em Portugal: entre o fim da Idade Média e o Renascimento* [tese de doutoramento], Universidade Aberta.
- FLOR, Pedro (2008): "A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV e XVI. Problemas, metodologia, linhas de investigação". *Revista de História da Arte*, nº 5, Instituto de História da Arte, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, p. 114-131.
- FLOR, Pedro (2010): *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*, Lisboa, Assírio & Alvim.
- FLOR, Pedro (2011): "Dois retratos de corte no Palácio Nacional de Sintra ". *Artis-Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras de Lisboa*, nº 9-10, Lisboa, Universidade de Lisboa, p. 213-223.
- FRANCO, Anísio/CURVELO, Alexandra (1999): "Retrato de D. Sebastião". *As Grandes Coleções VIII. Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa* [catálogo da exposição], München, Hirmer Verlag, p. 180. Bona: Kunst- und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland GmbH, março-julho.
- FRANÇA, José-Augusto (1981): *O retrato na arte portuguesa*, Lisboa, Livros Horizonte.
- FREIRE, Anselmo Braamcamp (1921): *Brasões da Sala de Sintra*, 3 vol., Coimbra, Imprensa da Universidade.
- FUENSANTA DEL VALLE, Marqués de la/SANCHO RAYÓN, José (1882): "Inventario de 1643 de la Armería del VII Duque del Infantado en Guadalajara". *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, vol. 79, Madrid, p. 477-531.
- FUENSANTA DEL VALLE, Marqués de la/SANCHO RAYÓN, José (1882): "Inventario de 1708 de las Alhajas del Palacio de Guadalajara pertenecientes al VII Duque del Infantado". *Colección de documentos inéditos para la historia de España*, vol. 79, Madrid, p. 531-541.
- GALLEGO, Julián (1984): *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Cátedra.
- GAN GIMÉNEZ, Pedro (1991): "La Jornada de Felipe III a Portugal (1619)". *Chronica Nova-Revista de Historia Moderna de la Universidad de Granada*, nº 19, p. 407-431.
- GARCÍA CUETO, David (2010): "Diplomacia española e historia artística italiana: la embajada en Roma de don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, VII duque del Infantado (1649-1651), y su colección de pinturas". *Storia dell'arte*, nº 127 (n.s. 27), CAM Editrice, p. 93-152.
- GARCÍA CUETO, David (2011): "Arte y diplomacia en la embajada romana de don Rodrigo Díaz de Vivar y Mendoza, VII Duque del Infantado". CAMACHO MARTÍNEZ, Rosario/ASENJO RUBIO, Eduardo/CALDERÓN ROCA, Belén (ed.): *Creación artística y mecenazgo en el desarrollo cultural del Mediterráneo en la Edad Moderna*, Málaga, Universidad de Málaga, p. 209-236.
- GARCÍA FELGUERA, María de los Santos (1991): *Viajeros, eruditos y artistas. Los europeos ante la pintura española del Siglo de Oro*, Madrid, Alianza Editorial.
- GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen (2001): "La retratística de la Casa de Austria en el Monasterio del Escorial". *Actas Simposium El Monasterio del Escorial y la pintura*, Madrid, Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, p. 395-419.
- GARCÍA-FRÍAS CHECA, Carmen/JORDÁN DE URRÍES, Javier (coord.) (2014): *El retrato en las colecciones reales de Patrimonio Nacional* [catálogo da exposição], Madrid, Patrimonio Nacional. Madrid: Salas de exposiciones temporales del Palacio Real de Madrid, dezembro 2014-maio 2015.
- GARCÍA LÓPEZ, Aurelio (2011): *Doña Ana de Mendoza, sexta duquesa del Infantado*, Guadalajara, Aache ediciones.
- GARCÍA RAMILA, Ismael (1953): *Estudio histórico-crítico sobre la vida y actuación político-social del burgalés ilustre que se llamó D. Diego Gómez de Sandoval, Adelantado Mayor de Castilla y primer Conde de Castro y Denia (1385-1455)*, Burgos, Imprenta del Excm. Diputación.
- GARCÍA SERRANO, Federico (2000): *El Museo Imaginado. Base de datos y museo virtual de la pintura española fuera de España*, Madrid, Musima.
- GARCÍA SERRANO, Rafael (dir.) (2015): *La Moda Española en el Siglo de Oro* [catálogo da exposição], Toledo, Consejería de Educación, Cultura y Deportes. Toledo: Museo de Santa Cruz, março-junho.
- GAVARD, Charles/VIARDOT, Louis (1839): *Galerie Aguado, choix des principaux tableaux de la galerie de M^r le Marquis de las Marismas del Guadalquivir*, Paris, Gavard.

- GAYA NUÑO, Juan Antonio (1958): *La pintura española fuera de España. Historia y catálogo*, Madrid, Espasa-Calpe.
- GAYO, María Dolores/JOVER DE CELIS, Maite (2010): "Evolución de las preparaciones en la pintura sobre lienzo de los siglos XVI y XVII en España". *Boletín del Museo del Prado*, vol. 28, nº 46, p. 39-59.
- GONCHAROVA, Tatiana (2015): "La colección del mariscal Sout y el descubrimiento del arte español en Francia". MATA INDURÁIN, Carlos/MORÓZOVA, Anna (ed.): *Temas y formas hispánicas: arte, cultura y sociedad*, Pamplona, Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, p. 85-99.
- GONZÁLEZ DE AMEZÚA, Agustín (ed.) (1989): *Epistolario de Lope de Vega Carpio*, vol. 3, carta 348, Madrid, Real Academia de la Historia, p. 341.
- GONZÁLEZ MARTÍNEZ, Javier J. (2011): "Datos históricos y bibliométricos del corpus de Luis Vélez de Guevara para la fecha de escritura de *El alba y el sol*". *Lectura y Signo-Revista de Literatura Española*, nº 6, Universidad de León, p. 119-138.
- GONZÁLEZ RAMOS, Roberto (2006): "Francisco de Cleves, un pintor flamenco en las cortes ducales del Infantado y Pastrana". *Archivo Español de Arte*, vol. 79, nº 313, p. 61-76.
- GONZÁLEZ RAMOS, Roberto (2009): "Imágenes, libros y armas. Tipología y significado de los bienes de Diego Hurtado de Mendoza, conde de Saldaña y marqués del Cenete (1520-1560)". *Anuario del Departamento de Historia y Teoría del Arte*, vol. 21, Universidad Autónoma de Madrid, p. 31-46.
- GONZÁLEZ RAMOS, Roberto (2010a): "Evolución cultural y contraste generacional. Tres generaciones de la casa del Infantado y cuatro categorías de sus bienes (1531-1566)". *Tiempos Modernos- Revista Electrónica de Historia Moderna*, vol. 7, nº 20, Universidad Carlos III de Madrid.
- GONZÁLEZ RAMOS, Roberto (2010b): "Imágenes, nobleza y transformación cultural. Evolución de la posesión de pinturas, esculturas y tapices de tres generaciones de la casa ducal del Infantado (1531-1566)". *Quintana-Revista del Departamento de Historia del Arte*, nº 9, Universidad de Santiago de Compostela, p. 133-145.
- GONZÁLEZ RAMOS, Roberto (2013): "The armoury of the Dukes of the Infantado. Collecting, prestige and meaning". *Journal of the History of Collections*, vol. 25, nº 3, p. 1-16.
- GONZÁLEZ RAMOS, Roberto (2014): "La colección de armas de Íñigo López de Mendoza, V Duque del Infantado". *Gladius*, vol. 34, p. 153-198.
- GOULD, Cecil (1965): *Trophy of Conquest. The Musée Napoléon and the Creation of the Louvre*, Londres, Faber & Faber.
- GRANADOS ORTEGA, María Ángeles (2007): "Mecenazgo en una Casa-Museo de coleccionista: El Museo Cerralbo". *Actas Congreso Museos & Mecenazgo, nuevas aportaciones*, Madrid.
- GUEULLETTE, Charles (1863): *Les Peintres espagnols, études biographiques et critiques sur les principaux maîtres anciens et modernes*, Paris, Gay Éditeur.
- HELMSTUTLER DI DIO, Kelley/COPPEL, Rosario (2013): *Sculpture collections in Early Modern Spain*, Routledge.
- HEMPEL LIPSCHUTZ, Ilse (1961): "El despojo de obras de arte en España durante la Guerra de la Independencia". *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, vol. 23, p. 215-270.
- HEREZA, Pablo (2010): "Mercado del arte y procedencia de la obra artística. La Santa Catalina de Alejandría de Murillo". *Goya-Revista de Arte*, nº 331, Madrid, p. 110-123.
- HERNÁNDEZ GIRBAL, Florentino (1992): *José de Salamanca, Marqués de Salamanca (el Montecristo español)*, Madrid, Ediciones Lira.
- HOLLINGWORTH MAGNIAC, John Charles Robinson (1861): *Notice of the Principal Works of Art in the Collection of Hollingworth Magniac, Esq.*, Londres, Cundall, Downes & Co.
- HUARD, Étienne (1839): *Vie complète des peintres espagnols et histoire de la peinture espagnole*, Paris, Au Bureau du Journal de Artistes.
- HUEMER, Frances (1977): *Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, Part XIX, Portraits I*, Brussels/London/New York.
- HYMANS, Henri (1910): *Antonio Moro, son oeuvre et son temps*, Bruxelles, Librairie Nationale d'Art & d'Histoire, G. van Oest & C^o.
- JIMÉNEZ-BLANCO, María Dolores (2013): *El coleccionismo de arte en España. Una aproximación desde su historia y su contexto*, Cuadernos Arte y Mecenazgo, vol. 2, Barcelona, Fundación Arte y Mecenazgo, p. 13-43.
- JORDAN, Annemarie (1994): *O retrato de corte em Portugal. O legado de António Moro*, Lisboa, Quetzal Editores.
- JORDAN, Annemarie (1998): "The Image of the King: Court Portraits in the Collection of Philip II". *Philippus II Rex*, Barcelona, Lunwerg, p. 53-68.
- JORDAN, Annemarie/PÉREZ DE TUDELA, Almudena (2008): "El Retrato del príncipe Felipe Manuel de Saboya. La imagen de un príncipe italiano en la corte española". *Buletina Boletín Bulletin Bilbao Fine Arts Museum*, nº 3, p. 17-73.
- JORDÁN DE URRÍES Y DE LA COLINA, Javier (2007): "El coleccionismo del ilustrado Bernardo Iriarte". *Goya-Revista de Arte*, nº 319-320, p. 259-280.

- KUSCHE, Maria (1964): *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid, Castalia.
- KUSCHE, Maria (1996): "La juventud de Juan Pantoja de la Cruz y sus primeros retratos. Retratos y miniaturas desconocidas de su madurez". *Archivo Español de Arte*, vol. 69, nº 274, p. 137-156.
- KUSCHE, Maria (1999): "La nueva galería del Pardo. J. Pantoja de la Cruz, B. González y F. López". *Archivo Español de Arte*, vol. 72, nº 286, p. 119-132.
- KUSCHE, Maria (2003): *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.
- KUSCHE, Maria (2004): "El caballero cristiano y su dama. El retrato de representación de cuerpo entero". *Cuadernos de Arte e Iconografía*, vol. 13, nº 25, p. 3-102.
- KUSCHE, Maria (2007): *Juan Pantoja de la Cruz y sus seguidores B. González, R. de Villandrando y A. López Polanco*, Madrid, Fundación Arte Hispánico.
- LAFORGE, Édouard (1859): *Des arts et des artistes en Espagne jusqu'à la fin du XVIIIe siècle*, Lyon, Louis Perrin.
- LAFUENTE FERRARI, Enrique (1941): *Iconografía Lusitana. Retratos grabados de personajes portugueses*, Madrid, Junta de Iconografía Nacional.
- LAPUERTA MONTOYA, Magdalena de (2002): *Los pintores de la Corte de Felipe III. La Casa Real de El Pardo*, Madrid, Fundación Caja Madrid.
- LAURENCÍN, Marquês de (1906): "Homenaje póstumo a la Duquesa de Villahermosa". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. 48, III, p. 177-184.
- LAVÍN, Ana Carmen (2012): "Un retrato desconocido de Alonso Sánchez Coello: el obispo D. Diego de Covarrubias (Museo del Castillo de Peralada, Gerona)". *Archivo Español de Arte*, vol. 86, nº 341, p. 49-76.
- LAYNA SERRANO, Francisco (1942): *Historia de Guadalajara y sus Mendozas en los siglos XV y XVI*, vol. 3, Madrid, Aldus.
- LAYNA SERRANO, Francisco (1997): *El Palacio del Infantado en Guadalajara*, Guadalajara, Aache ediciones.
- LEGUINA, Enrique de (1912): *Glosario de voces de armería*, Madrid, Librería de Felipe Rodríguez.
- LIMA, Nuno Miguel (2009): "Henry Burnay no contexto das fortunas da Lisboa oitocentista". *Análise Social-Revista do Instituto de Ciências Sociais da Universidade de Lisboa*, vol. 44, nº 192, p. 565-588.
- LINO, Raul (1948): *Quatro Palavras sobre os Paços Reais da Vila de Sintra*, Lisboa, Valentim de Carvalho.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente (2008): "Julian Benjamin Williams y el comercio de arte en la Sevilla del XIX". *Boletín de la Real Academia Sevillana de Buenas Letras*, vol. 36, p. 187-202.
- LOPES, Maria Antónia (2011): *Rainhas que o povo amou. Estefânia de Hohenzollern. Maria Pia de Saboia*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- LOPES, Maria Antónia/RAVIOLA, Blythe Alice (coord.) (2013): *Portugal e o Piemonte: a casa real portuguesa e os Sabóias. Nove séculos de relações dinásticas e destinos políticos (XII-XX)*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra.
- LÓPEZ-FANJUL DÍEZ DEL CORRAL, María/PÉREZ PRECIADO, José Juan (2005): "Los números y marcas de colección en los cuadros del Museo del Prado". *Boletín del Museo del Prado*, vol. 23, nº 41, p. 84-110.
- LÓPEZ NAVÍO, José Luis (1962): "La gran colección de pinturas del Marqués de Leganés". *Analecta Calasanctiana*, nº 8, Madrid, p. 259-330.
- LUGT, Frits (1938): *Répertoire des catalogues de ventes publiques... (1600-1825)*, La Haye, M. Nijhoff.
- LUGT, Frits (1953): *Répertoire des catalogues de ventes publiques... (1826-1860)*, La Haye, M. Nijhoff.
- LUGT, Frits (1964): *Répertoire des catalogues de ventes publiques... (1861-1900)*, La Haye, M. Nijhoff.
- MACEDO, Jorge Borges de (coord.) (1983): *As Descobertas e o Renascimento, formas de coincidência e de cultura [catálogo da exposição] / Comissariado para a XVII Exposição Europeia de Arte Ciência e Cultura*, Lisboa, Conselho da Europa, Presidência do Conselho de Ministros. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, maio-outubro.
- MADOZ, Pascual (1847): *Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de ultramar*, vol. 10, Madrid, Imprenta del Diccionario Geográfico.
- MADRAZO, Pedro de (1872): "Pantoja de la Cruz". *Catálogo descriptivo e histórico del Museo del Prado de Madrid*, Madrid, Imprenta y Estereotipia de M. Rivadeneyra, p. 501-511.
- MANCINI, Matteo (2010): *Ut pictura poesis: Tiziano y su recepción en España* [tese de doutoramento], Universidad Complutense de Madrid.
- MARCOS VILLÁN, Miguel Ángel (2010): "Arte sanjuanista en las colecciones del Museo Nacional Colegio de San Gregorio". LÓPEZ-YARTO ELIZALDE, Amelia/RINCÓN GARCÍA, Wifredo (coord.): *Actas I Congreso Internacional Arte y Patrimonio de las Ordenes Militares de Jerusalén en España. Hacia un estado de la cuestión*, Zaragoza, Centro de Estudios de la Orden del Santo Sepulcro, p. 71-82.

- MARÍN CEPEDA, Patricia (2006): "Valladolid, *theatrum mundi*". *Cervantes-Bulletin of the Cervantes Society of America*, vol. 25, nº 2, p. 161-193.
- MARINAS, Cristina (2011): "La Galería Española del Rey Luis-Felipe". *Academia-Boletín de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*, nº 57, p. 127-152.
- MARTÍ Y MONSÓ, José [1898-1901]: *Estudios histórico-artísticos relativos principalmente a Valladolid basados en la investigación de diversos archivos*, Valladolid-Madrid, Leonardo Miñón.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago (2010): "En la Corte la ignorancia vive [...] y [...] son poetas todos. Mecenazgo, bibliofilia y comunicación literaria en la cultura aristocrática de corte". *Cuadernos de Historia Moderna*, vol. 35, Universidad Complutense de Madrid, p. 35-67.
- MARTÍNEZ HERNÁNDEZ, Santiago (2013): "Sandoval y Rojas de la Cerda, Diego de. Conde de Saldaña (IX). ¿, ¿1587? – 7.XII.1632. Noble y patrón literario". *Diccionario Biográfico Español*, vol. 45, Madrid, Real Academia de la Historia, p. 979-980.
- MARTÍNEZ PLAZA, Pedro J. (2015): "Un encargo «cuadresco» para el marqués de Salamanca: correspondencia entre José María Huet y Manuel López Cepero en 1848". *Cartas Hispánicas*, 004, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano.
- MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio (1923): *Juan Pantoja de la Cruz*, Madrid, Tipografía Artística.
- MARTOS, María (2011): "Representaciones barrocas del poder (Góngora, Rubens, Pantoja de la Cruz)". Matas Caballero, Juan/MICÓ JUAN, José María/PONCE CÁRDENAS, Jesús (ed.): *El Duque de Lerma. Poder y literatura en el Siglo de Oro*, Madrid, Centro de Estudios Europa Hispánica, p. 207-233.
- MATILLA TASCÓN, Antonio (1987): *Catálogo de documentos notariales de nobles*, Madrid, Ediciones Hidalguía.
- MIREUR, Hippolyte (1911-1912): *Dictionnaire des ventes d'art faites en France et à l'étranger pendant les XVIII^e et XIX^e siècles*, 7 vol., Paris, Vincenti.
- MORÁN, José Miguel/CHECA, Fernando (1885): *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra.
- MORÁN TURINA, J. Miguel (1989): "Felipe III y las artes". *Anales de Historia del Arte*, vol. 1, Madrid, Universidad Complutense, p. 159-179.
- MORÁN TURINA, Miguel (1994): "Colecciones de particulares en Madrid en el siglo XVII". *Torre de los Lujanes-Boletín de la Real Sociedad Económica Matritense de Amigos del País*, nº 27, p. 89-107.
- MULLER, Priscilla E. (2012): *Joyas en España 1500-1800*, Madrid, Ediciones El Viso.
- MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús (2006): *La estimación y el valor de la pintura en España 1600-1700*, Madrid, Fundación Universitaria Española.
- MUÑOZ GONZÁLEZ, María Jesús (2008): *El mercado español de pinturas en el siglo XVII*, Madrid, Fundación de Apoyo a la Historia del Arte Hispánico.
- MUÑOZ JIMÉNEZ, José Miguel (1992): "Las colecciones de pintura del palacio del Infantado de Guadalajara en la segunda mitad del siglo XVII". *Actas VII Congreso Español de Historia del Arte, 1988: Patronos, promotores, mecenas y clientes*, Murcia, Universidad de Murcia, p. 325-331
- MURRAY, John (1856): *A Handbook for Travellers in Portugal. With a travelling map. Second edition*, Londres, John Murray, Albemarle Street, p. 68-69.
- NASCIMENTO, Cristiane (2005): "Da Pintura Antiga de Francisco de Holanda: o encômio como gênero da prescrição e da arte". *Floema-Caderno de Teoria e História Literária*, nº 1, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia, p. 37-50.
- NAVASCUÉS PALACIO, Pedro (1983): *Un palacio romántico. Madrid 1846-1858*, Madrid, Ediciones El Viso.
- NICKEL, Helmut (1973-1974): *Arms and Armor. The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 32, nº 4.
- NICKEL, Helmut (1991): *Arms and Armor from the Permanent Collection. The Metropolitan Museum of Art Bulletin*, vol. 49, nº 1.
- NOGUÉS Y MILAGRO, Romualdo (1890): *Ropavejeros, anticuarios y coleccionistas, por un soldado viejo natural de Borja*, Madrid, Tipografía de Infantería de Marina.
- OLIVAL, Fernanda (2006): *D. Filipe II de cognome «O Pio»*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- OTTATI, Michael (1972): "Rapiers". *Bulletin - American Society of Arms Collectors*, nº 26, Dallas, p. 30-38.
- PASSAVANT, Johann David (1853): *Die christliche Kunst in Spanien*, Leipzig, Rudolph Weigel.
- PATTERSON, Angus (2009): *Fashion and Armour in Renaissance Europe. Proud Looks and Brave Attire*, London, V&A Publishing.
- PEDRAZA JIMÉNEZ, Felipe B. (2010): "Precisiones sobre el Arte nuevo: la Academia del Conde de Saldaña". *Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro: Cuatrocientos años del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega*, Valladolid, Universidad de Valladolid, p. 53-68.

- PELÁEZ VALLE, José María (1983): "La espada ropera española en los siglos XVI y XVII". *Gladius*, vol. 16, p. 147-199.
- PEMÁN, María (1978): "La colección artística de don Sebastián Martínez, el amigo de Goya, en Cádiz". *Archivo Español de Arte*, vol. 51, nº 201, p. 53-62.
- PÉREZ GIL, Javier (2006): *El Palacio Real de Valladolid, sede de la Corte de Felipe III (1601-1606)*, Valladolid, Universidad de Valladolid.
- PÉREZ MULET, Fernando/SOCIAS BATET, Immaculada (ed.) (2011): *La dispersión de objetos de arte fuera de España en los siglos XIX y XX*, Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona.
- PÉREZ PASTOR, Cristóbal (1914): "Colección de documentos inéditos para la historia de las Bellas Artes en España". *Memorias de la Real Academia Española*, vol. 11, Madrid.
- PÉREZ PRECIADO, José Juan (2010): *El Marqués de Leganés y las artes* [tese de doutoramento], Universidad Complutense de Madrid.
- PÉREZ SÁNCHEZ, Alfonso E. (1992): *Pintura barroca en España 1600-1750*, Madrid, Cátedra.
- PÉREZ DE TUDELA, Almudena (2014): "El rey prudente". *Tendencias del mercado del arte*, nº 76, p. 27.
- PÉREZ DE TUDELA GABALDÓN, Almudena (2016): "Nuevas noticias sobre el primer viaje de Antonio Moro a la Península Ibérica y su entrada al servicio de Felipe II". *Archivo Español de Arte*, vol. 89, nº 356, p. 423-429.
- PESSANHA, José/ABREU, Marques (1932): *A Arte em Portugal. Sintra*, Porto, Marques Abreu.
- PINHEIRO, Nuno (2015): *Olhares sobre a Fotografia*, Lisboa, ISCTE-Instituto Universitário de Lisboa.
- PLAZAOLA, Juan (1989): *Le Baron Taylor, portrait d'un homme d'avenir*, Paris, Fondation Taylor.
- POLERÓ, Vicente (1886): "Importancia de las tasaciones de Bellas Artes". *Tratado de la pintura en general*, Madrid, Establecimiento Tipográfico de E. Cuesta, p. 212-236.
- POLERÓ, Vicente (1898): "Colección de pinturas que reunió en su palacio el marqués de Leganés don Diego Felipe de Guzmán (siglo XVII)". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, VI, nº 68, Madrid, p. 122-134.
- PONZ, Antonio (1772-1794): *Viage de España, o Cartas en que se da noticia de las cosas mas apreciables y dignas de saberse, que hay en ella*, 18 vol., Madrid, Joachim Ibarra-Viuda de Ibarra.
- POSADA KUBISSA, Teresa (2003): "Rubens en la colección Pastrana-Infantado". *Boletín del Museo del Prado*, vol. 21, nº 39, p. 24-40.
- POSTIGO CASTELLANOS, Elena (1999): "El honor de concepción caballeresca. Consideraciones sobre el concepto de honor en los tratadistas de las órdenes de caballería en Europa (siglos XVI y XVII)". *Anuario IEHS*, vol. 14, Instituto de Estudios Histórico-Sociales, p. 257-272.
- POSTIGO CASTELLANOS, Elena (2002): "«Las tres ilustres órdenes y religiosas cavallerías» instituidas por los Reyes de Castilla y León: Santiago, Calatrava y Alcántara". *Studia histórica-Historia moderna*, nº 24, Universidad de Salamanca, p. 55-72.
- PRETI-HAMARD, Monica/SÉNÉCHAL, Philippe (dir.) (2005): *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes.
- PROTTER, Eric (ed.) (1971): *Painters on Painting*, New York, Dover Publications.
- QUILLIET, Frédéric (1816): *Dictionnaire des peintres espagnols*, Paris.
- RAMOS FRENDO, Eva María (2011): "El Marqués de Salamanca, un apasionado coleccionista". *El Marqués de Salamanca y los orígenes del ferrocarril en España*, XVII Ciclo de conferencias de Historia "Torrijos y la libertad".
- REIS-SANTOS, Luís (1953): *Obras-primas da pintura flamenga dos séculos XV e XVI em Portugal*, Lisboa.
- RIBEIRO DA SILVA, Francisco (1987): "A viagem de Filipe III a Portugal. Itinerários e Problemática". *Revista de Ciências Históricas*, Porto, Universidade Portucalense, vol. 2, p. 223-260.
- ROCA MUSSONS, María Asunción (2007): "Notas sobre Olivares y la iconografía del poder". *Con gracia y agudeza. Studi offerti a Giuseppina Ledda*, Roma, Aracne, p. 393-406.
- RODRÍGUEZ VILLA, Antonio (ed.) (1906): *Correspondencia de la Infanta Archiduquesa Doña Isabel Clara Eugenia de Austria con el Duque de Lerma. Apéndice*, Boletín de la Real Academia de la Historia, vol. 49, cuaderno 1, p. 21-27
- ROMANONES, Conde de (1931): *Salamanca, conquistador de riqueza, gran señor*, Madrid, Espasa-Calpe.
- RODRÍGUEZ, Delfin (dir.) (1994): *El Palacio del Marqués de Salamanca*, Madrid, Fundación Argentaria.
- ROSSI VAIRO, Giulia (2003): *Henri Burnay (1838-1909) de banqueiro a coleccionador* [catálogo da exposição], Lisboa, Instituto Português de Museus. Lisboa: Casa-Museu Dr. Anastácio Gonçalves, dezembro 2003-junho 2004.
- ROUGE-DUCOS, Isabelle (2013): *Le Crieur et le marteau. Histoire des commissaires-priseurs de Paris (1801-1945)*, Paris, Belin.
- SABUGOSA, Conde de (1903): *O Paço de Cintra*, Lisboa, Imprensa Nacional.

- SALAS, Xavier de (1965): "Inventario de las pinturas de la colección de Don Valentín Carderera". *Archivo Español de Arte*, vol. 38, nº 151, p. 207-227.
- SALTILLO, Marqués del (1951): "Colecciones madrileñas de pinturas: la de D. Serafín García de la Huerta (1840)". *Arte Español. Revista de la Sociedad Española de Amigos del Arte*, vol. 18, p. 170-210.
- SALTILLO, Marqués del (1954a): "La Huerta de Juan Fernández y otras casas de recreo madrileñas". *Boletín de la Real Academia de la Historia*, vol. 134, enero-marzo, p. 39-47.
- SALTILLO, Marqués del (1954b): *La Huerta de Juan Fernández y otras casas de recreo madrileñas*, Madrid, Imprenta y Editorial Maestre.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1914): "Los pintores de los Austrias". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 22, Madrid, p. 230-235.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1923-1941): *Fuentes literarias para la historia del arte español*, 5 vol., Madrid.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1935): *Don Diego Sarmiento de Acuña, Conde de Gondomar, 1567-1626. Discursos leídos ante La Academia de la Historia, en la recepción del 15 de mayo de 1935*, Madrid.
- SÁNCHEZ CANTÓN, Francisco Javier (1947): "Sobre la vida y las obras de Juan Pantoja de la Cruz". *Archivo Español de Arte*, vol. 20, nº 78, p. 95-120.
- SANTOS, Reynaldo dos [1951?]: "A pintura da segunda metade do século XVI ao final do século XVII". BARREIRA, João (dir.): *Arte Portuguesa*, vol. 2, *Pintura*, Lisboa, Edições Excelsior.
- SANTOS, Reynaldo dos (1924): "Paço real de Sintra (mon. nac.)". PROENÇA, Raul (dir.): *Guia de Portugal. Lisboa e Arredores*, vol. 1, Lisboa, Oficinas Gráficas da Biblioteca Nacional, p. 483-496.
- SANTOS, Reynaldo dos (1953): *História da Arte em Portugal*, vol. 3, Porto, Portucalense Editora.
- SANTOS, Reynaldo dos/KEIL, Luís/SEQUEIRA, Gustavo de Matos/BURNAY, Luís Ortigão (org.) (1942): *Personagens portuguesas do século XVII. Exposição de Arte e Iconografia* [catálogo da exposição], Lisboa, Academia Nacional de Belas-Artes. Lisboa: Palácio da Independência, março.
- SANZSALAZAR, Jahel (2009): "Gérard Seghers y el Marqués de Leganés: nuevas pinturas identificadas". *Goya-Revista de Arte*, nº 329, p. 283-293.
- SCHROTH, Sarah (1990): *The private picture collection of the Duke of Lerma* [tese de doutoramento], New York University.
- SCHROTH, Sarah (2000): "Re-Presenting Philip III and His Favorite: Changes in Court Portraiture 1598-1621". *Boletín del Museo del Prado*, vol. 18, nº 36, p. 39-50.
- SCHROTH, Sarah/BAER, Ronni (ed.) (2008): *El Greco to Velázquez. Art during the reign of Philip III* [catálogo da exposição], Boston, MFA Publications. Boston: Museum of Fine Arts, abril-julho; Durham: Nasher Museum of Art at Duke University, agosto-novembro.
- SENTENACH, Narciso (1912): "Los retratistas renacientes". *Boletín de la Sociedad Española de Excursiones*, vol. 20, Madrid, p. 113-118.
- SERRÃO, Vítor (1982): *A pintura maneirista em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.
- SERRÃO, Vítor (1983): "Sintra na XVII Exposição de Arte, Ciência e Cultura do Conselho da Europa". *Jornal de Sintra*, Sintra, 30-IX-1983: 1, 6.
- SERRÃO, Vítor (1989): *Sintra*, Lisboa, Presença.
- SERRERA, Juan Miguel (1990): "Alonso Sánchez Coello y la mecánica del retrato de corte". *Alonso Sánchez Coello y el retrato en la corte de Felipe II* [catálogo da exposição], Madrid, Ministerio de Cultura. Madrid: Museo Nacional del Prado, junho-julho.
- SIEBER, Harry (1998): "Clientelismo y mecenazgo. Hacia una historia cultural literaria de la corte de Felipe III". GARCÍA DE ENTERRÍA, María Cruz/CORDÓN MESA, Alicia (ed.): *Actas IV Congreso Internacional de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, vol. 1, Alcalá de Henares, p. 95-113.
- SILVA, Alberto Júlio (1993): "Modelos e modas: traje de corte em Portugal nos séculos XVII e XVIII". *Espiritualidade e Corte em Portugal (séculos XVI a XVIII)*, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa, p. 171-185.
- SILVA, José Custódio Vieira da (2002): *O Palácio Nacional de Sintra*, Londres, IPPAR/SCALA.
- SILVA, Raquel Henriques da (1995): "A propósito do Paço Real de Sintra". *Estudos de Arte e História. Homenagem a Artur Nobre de Gusmão*, Lisboa, Vega, p. 239-243.
- SILVEIRA, Luís Nuno Espinha da/FERNANDES, Paulo Jorge (2006): *D. Luís*, Lisboa, Círculo de Leitores.
- SOARES, Ernesto/LIMA, Henrique de Campos Ferreira (1950): *Dicionário de Iconografia Portuguesa (retratos de portugueses e de estrangeiros em relações com Portugal)*, vol. 3 (N-Z), Lisboa, Instituto para a Alta Cultura, p. 307-314.
- SOARES, Luís Filipe da Silva (2010): *Palácio Nacional de Sintra. Circuito Expositivo. Análise da sua evolução* [dissertação de mestrado], Universidade Nova de Lisboa.

SOLER DEL CAMPO, Álvaro (ed.) (2009): *El arte del poder. Armaduras y retratos de la España imperial* [catálogo da exposição], Sociedad Estatal para la Acción Cultural Exterior/Patrimonio Nacional. Washington: National Gallery of Art, junho-novembro 2009. Madrid: Museo Nacional del Prado, março-maio 2010.

SOULLIÉ, Louis (1896): *Les ventes de tableaux, dessins et objets d'art au XIXe siècle (1800-1895). Essai de bibliographie*, Paris.

TOMÁS Y VALIENTE, Francisco (1990): *Los validos en la monarquía española del siglo XVII*, Madrid, Siglo XXI de España Editores.

TORMO, Elías (ed.) (1921): *De la pintura antigua por Francisco de Holanda (1548) versión castellana de Manuel Denis (1563)*, Madrid, Real Academia de Bellas Artes de San Fernando.

TORRENTE FORTUÑO, José Antonio (1969): *Salamanca, bolsista romántico*, Madrid, Taurus.

TRIGUEIROS, António Forjaz Pacheco (2013): "Estudos inéditos da emblemática das antigas Ordens Militares: insígnias quinhentistas com iconografia oriental do espólio da ilustre Casa de Sousa (Arronches)". *Congresso Internacional A Ordem de Cristo e a Expansão* [online], Sociedade de Geografia de Lisboa.

TROPÉ, Hélène (ed.) (2010): *La représentation du favori dans l'Espagne de Philippe III et de Philippe IV*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle.

UNGERER, Gustav (1998): "Juan Pantoja de la Cruz and the Circulation of Gifts Between the English and Spanish Courts in 1604/5". *Sederi Yearbook of the Spanish and Portuguese Society for English Renaissance Studies*, 9, p. 59-78.

URREA, Jesús (1978): "Valladolid en un lienzo de Pantoja de la Cruz". *Boletín del Seminario de Estudios de Arte y Arqueología*, vol. 44, p. 494-499.

URREA, Jesús/MORÁN TURINA, Miguel/ORIHUELA, Mercedes (1994): *Pintores del Reinado de Felipe III* [catálogo da exposição], Madrid, Museo del Prado. Sevilla, Vigo, León, Vitoria, Santander, Pamplona: abril 1993-março 1994.

URREA, Jesús (1994): *Pintores del Reinado de Felipe IV* [catálogo da exposição], Madrid, Museo del Prado. Vigo: Centro Cultural Caixavigo, setembro-outubro 1994. Pamplona: Caja de Ahorros de Navarra, fevereiro-março 1995.

URREA FERNÁNDEZ, Jesús (dir.) (2002): *Valladolid, capital de la Corte (1601-1606)* [catálogo da exposição], Valladolid, Cámara Oficial de Comercio e Industria de Valladolid. Valladolid: Sala Municipal de Exposiciones La Pasión, outubro 2002-janeiro 2003.

URRIAGLI SERRANO, Diana (2014): "Coleccionismo de pintura en España en la segunda mitad del siglo XVIII". SAZATORNIL RUIZY, Luis/JIMÉNO, Frédéric (ed.): *El arte español entre Roma y París, siglos XVIII y XIX: intercambios artísticos y circulación de modelos*, Madrid, Casa de Velázquez, p. 239-255.

VALENCIA DE DON JUAN, Conde Vdo. de (1898): *Catálogo Histórico-Descriptivo de la Real Armería de Madrid*, Madrid, Fototipias de Hauser y Menet.

VALLEJO GARCÍA-HEVIA, José María (2014): "Historia, biografía del poder: el Duque de Lerma. (La figura histórica e imagen jurídico-política del Valido, y su Privanza, en la Historiografía del siglo XXI)". *Anuario de Historia del Derecho Español*, nº 84, Madrid, p. 843-993.

VÁZQUEZ, Oscar E. (2001): *Inventing the Art Collection. Patrons, Markets and the State in Nineteenth-Century Spain*, Penn State University Press.

VEVER, Henri (1906-1908): *La bijouterie française au XIXe siècle (1800-1900)*, 3 vol., Paris, H. Fleury.

VIARDOT, Louis (1839): *Notices sur les principaux peintres de l'Espagne*, Paris, Gavard.

VIGARA ZAFRA, José Antonio (2012): "La galería española de Luis Felipe de Orleáns y sus vinculaciones con el patrimonio pictórico de Córdoba". *Boletín de Arte*, nº 32-33, Universidad de Málaga, p. 649-664

VIGNAU, Vicente/UHAGÓN, Francisco R. de (1903): *Índice de pruebas de los caballeros que han vestido el hábito de Calatrava, Alcántara y Montesa, desde el siglo XV hasta la fecha*, Madrid, Tip. de la viuda e hijos de M. Tello, p. 64.

WAAGEN, Gustav Friedrich (1854): *Treasures of Art in Great Britain*, vol. 3, Londres, John Murray.

WILLIAMS, Patrick (2006): *The great favourite. The Duke of Lerma and the court and government of Philip III of Spain, 1598-1621*, Manchester, Manchester University Press.

WILLIAMS, Patrick (2009): "El duque de Lerma y el nacimiento de la corte barroca en España: Valladolid, verano de 1605". *Studia Historica: Historia Moderna*, Ediciones Universidad de Salamanca, p. 19-51.

WILLIAMS, Patrick (2011): "El duque de Lerma, mecenas". NOBLE WOOD, Oliver/ROE, Jeremy/LAWRENCE, Jeremy (dir.): *Poder y Saber. Bibliotecas y bibliofilia en la época del conde-duque de Olivares*, Centro de Estudios Europa Hispánica, p. 27-46.

XAVIER, Hugo (2013): *Galeria de Pintura no Real Paço da Ajuda*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

ZAPATA VAQUERIZO, Juan José (1992): *Coleccionismo pictórico madrileño en la época isabelina. El Marqués de Salamanca* [tese de doutoramento], Universidad Autónoma de Madrid.

ZUQUETE, Afonso Eduardo Martins (ed.) (1960-1961): *Nobreza de Portugal: bibliografia, biografia, cronologia, filatelia, genealogia, heráldica, história, nobiliarquia, numismática*, 3 vol., Lisboa-Rio de Janeiro, Editorial Enciclopédia.



Parques de Sintra
Monte da Lua

