

A PRESENÇA DE ARTISTAS ESTRANGEIROS NO PORTUGAL RESTAURADO

Susana Varela Flor

IHA-FCSH/UNL
Colab. IHA-FLUL

O Congresso Internacional: *A Herança de Santos Simões – novas perspectivas para o estudo da azulejaria e da cerâmica* constituiu uma oportunidade de reflexão em torno de possíveis interacções decorrentes da permanência de artistas estrangeiros em Portugal após a proclamação da Restauração Portuguesa em 1640. Neste sentido, o estudo da recepção das influências artísticas estrangeiras em Portugal saliente-se, por via directa, é importante pois trata-se de revelar nomes, explicar contextos e reconstituir teias comunicacionais que poderão justificar a produção de obras de arte ainda hoje existentes.

Este artigo pretende ser um primeiro ensaio sobre o mais vasto tema das relações e transferências artísticas entre Portugal e a Europa do século XVII, procurando lançar novas pistas de investigação e proposta de trabalho a desenvolver num futuro próximo.

Em simultâneo constituiu também a oportunidade de prestar sincera homenagem a João Miguel dos Santos Simões (1907-1972)¹, um dos estudiosos portugueses que, na sua época, mais investigou junto a arquivos internacionais e analisou as influências artísticas estrangeiras no que à Cerâmica nacional dizem respeito:

“O azulejo português reflecte todo este clima e demonstra o poder de impregnação das ideias lá de fora.... O que fica de português é afinal a herança da integração arquitectónica implantada no século XVII e que perdurará como característica diferenciadora durante, pelo menos, a primeira metade do século XVIII.”²

¹ O artigo resulta da comunicação apresentada ao Congresso Internacional “A Herança de Santos Simões: Novas Perspectivas para o estudo da Azulejaria e Cerâmica realizado na Reitoria da Universidade de Lisboa nos dias 15, 16 e 17 de Novembro de 2010. No entanto, a redacção do presente artigo foi feita no âmbito do Projecto Biblioteca DigiTile – *Azulejaria e Cerâmica on line* (PTDC/EAT-EAT/117315/2010).

² João Miguel dos SANTOS SIMÕES, *Azulejaria em Portugal no século XVIII*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, 1979, p. 5.

Para o conhecimento da actividade de artistas estrangeiros em Portugal na época da Restauração Portuguesa revela-se fundamental conhecer o enquadramento político-diplomático e económico em que tais deslocações encontram justificação.

Na década de 40 do século XVII, a Europa assistiu a uma série de acontecimentos políticos que transformaram o mapa hegemónico desenhado pela Dinastia dos Habsburgos. Em Portugal, a aclamação de D. João IV obrigou a um esforço diplomático de grande ofensiva dirigido a vários países, dos quais distinguimos a França, a Inglaterra e os Países Baixos.

Da necessidade de firmar alianças políticas, nasceram as negociações para a assinatura de contratos matrimoniais com os Infantes da Casa de Bragança e os Príncipes e Princesas Europeias. Assim, será neste quadrado estratégico que decorrerá um rico intercâmbio cultural de artistas e obras de arte.

Desta abertura ao exterior por parte de Portugal, independente agora da vizinha Espanha, resultou a chegada de alguns artistas que aqui vieram entregar encomendas, praticar a arte do retrato ou, ainda, à procura de novos mercados e mecenas.

À partida poder-se-ia pensar que a missão destes artistas seria pontual, não passando de um acto isolado. No entanto, à medida que vamos estudando a sua permanência em Portugal, apercebemo-nos que a sua influência na arte foi mais abrangente não só no campo da pintura a óleo, mas também na área das artes decorativas, por exemplo na azulejaria.

I – A via italiana

A presença de artistas italianos já foi detectada em trabalhos anteriores, em particular no que se refere à atribulada estadia de Francesco Gentilleschi (1599-1665)³ no nosso País na qualidade de pintor “del Rey da Grão-Bretanha” e de “mestre e inventor de nova traça de artilharia ligeira para campanha”. Filho do famoso Orazio Gentilleschi (1562-1639), Francesco nasceu em Roma e aprendeu o ofício com o pai e com Domenico Fiasella (1589-1669) antes deste último se ter retirado para a cidade de Génova.

A vida de Francesco aparece-nos documentada na qualidade de negociante de arte ligado à oficina de Orazio e também à oficina da irmã – Artemisa Gentilleschi (1593-c.ª 1654). Desta forma, em 1623 viajou para Turim levando pinturas para o Duque de Sabóia para quem Orazio cumpria encomendas. É provável que tivesse acompanhado o pai a Paris entre 1624-1625 onde o primeiro pintou ao serviço da Rainha Maria de Médicis. Em 1626 viajou com Orazio e o irmão Giulio Gentilleschi para Inglaterra, pois o pai havia sido chamado por Carlos I para responder à empreitada decorativa do Palácio de

³ Cf. E. BENEZIT, *Dictionnaire des Peintres, Sculpteurs, Dessinateurs et Graveurs*, vol. 4, Paris, Librairie Gründ, 1976, p. 672.

Greenwich, na ala da Rainha Henriqueta Maria.⁴ Em 1627 deslocou-se com Giulio a Itália adquirindo obras para a Coroa Inglesa e, em 1635, fez nova viagem a Itália desta feita a Roma e Modena levando obras de Artimisa para o Cardeal Antonio Barberini e Francesco d'Este, respectivamente.⁵

No que concerne à ligação com Portugal, Sousa Viterbo refere o facto da sua contratação em Inglaterra em 1641 (juntamente com a do irmão Giulio) dever-se à acção do Embaixador Português – D. Antão Vaz de Almada, 7.º Conde de Avranches – (1583-1644)⁶ que conseguiu o feito da vinda dos dois italianos a Portugal para fabricar peças de artilharia ligeira.⁷ Alguns meses mais tarde, os irmãos Gentileschi apresentavam uma carta a D. João IV queixando-se do Tenente Geral da Artilharia, cuja acção os impedia de produzir a quantidade de mais peças ligeiras em bronze que entendiam ser necessárias. A última referência documental que possuímos de Francesco data de 1648 e provém do fundo da Inquisição decorrente de um furto de duas pinturas da Igreja do Loreto entre 1644-1645.⁸

Na sequência deste acontecimento, Vítor Serrão levantou a hipótese de terem trabalhado para as obras da igreja do Loreto, mas para além das referências a Mestre e inventor de artilharia, não somos informados de outras actividades a que se terão dedicado Francesco e Giulio. Benézit refere-o como pintor de quadros *d'histoire fort peu connus*,⁹ mas a sua obra foi com toda a certeza mais variada, assinando temas como, por exemplo, o quadro “A young man tuning a guitar” existente em colecção particular.¹⁰ Se o seu estatuto de negociante de arte integrou o rol das actividades em Portugal, foi facto que não conseguimos determinar, mas deixamos esta pista em aberto, pois poderá completar o quadro da sua estadia e enriquecer o conhecimento sobre as relações artísticas luso-italianas.

⁴ Cf. Ann Sutherland HARRIS, “Orazio Gentileschi” in *Grove Art online*, 2011.

⁵ Cf. IDEM; Judith W.MANN, “Artemisia Gentileschi” in *Grove Art online*, 2011.

⁶ Cf. Ana Leal FARIA, *Arquitectos da Paz – A Diplomacia Portuguesa de 1640 a 1815*, Lisboa, Tribuna da História, 2008, p. 230.

⁷ Cf. Francisco de Sousa VITERBO, *Notícia de alguns pintores e de outros que sendo estrangeiros exerceram a sua arte em Portugal*, II.^a Série, Lisboa, Academia Real das Ciências, 1903, pp. 38-43. Na documentação apresentada pelo Serviço de Belas Artes da Fundação Calouste Gulbenkian, há a indicação que os Gentileschi foram mandados vir de França “pera se occuparem em fazer pessos ligeiras pera a campanha...”. Cf. Maria Francisca de Oliveira ANDRADE, Raul LINO; Luís SILVEIRA, *Documentos para a História da Arte em Portugal*, Vol. VI, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, p. 75.

⁸ Cf. Francisco de Sousa Viterbo, *op. cit.*, e Vítor SERRÃO, *Marcos de Magalhães, arquitecto e entalhador do ciclo da Restauração (1647-1664)*, Lisboa, Separata do Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa, III.^a série, n.º 89, 1.º Tomo, 1983, p.16 (nota 30).

⁹ Cf. E. BENEZIT, *op. cit.*, p. 672.

¹⁰ Cf. Rossela VODRET; Claudio STINATI, “Painted Music: A new and affecting manner” in *The Genius of Rome (1592-1623)*, London, Royal Academy, 2001, p. 106.

Um segundo artista italiano ligado a Portugal por estes anos dá pelo nome de Francesco Da Ravena e surge-nos associado à produção de retratística régia, em particular a de D. João IV (Fig. 1).¹¹



Fig. 1 – Gravura do retrato de D. João IV, a partir de pintura de Francesco Da Ravena, Biblioteca Nacional de Áustria



Fig. 2 – Retrato de D. João IV, atribuído a Manuel dos Santos, Portaria do Mosteiro de São Vicente de Fora, Lisboa

¹¹ Biblioteca Nacional de Áustria, PORT.00042420_01

Embora tivéssemos desenvolvido vários esforços para apurar a identidade deste pintor, esta permanece ainda por esclarecer. A ligação do artista a Portugal foi detectada não por via do documento escrito, mas através de uma gravura do monarca restaurador, na qual surge representado pelo busto, com armadura sob gola valona e com a cruz da Ordem de Cristo ao peito. A legenda intitula-o “Quarto Regi portugaliae” e sob esta, do lado esquerdo a assinatura impressa: *Francis Ravenna pinx ad. Vivuum*.¹² A descoberta desta gravura suscita-nos várias questões difíceis de resolver, agravadas pelo desconhecimento da personalidade de Ravenna.¹³

A primeira questão relaciona-se com o momento em que o pintor terá retratado D. João IV, declarando na assinatura que o fizera *ad vivum*. Pela leitura da obra de António Caetano de Sousa sabemos que o monarca nunca se deslocou ao estrangeiro, nem mesmo na sua condição de Duque da Casa de Bragança, apesar das várias tentativas que Filipe IV levou a cabo para o retirar do território nacional. Com efeito, a partir de 1635, foi detectada a intenção de “*apartar do Reyno ao Duque de Bragança; porque a sua Real pessoa era o seu mayor cuidado, pois da sua assistência em Portugal parecia grande o perigo de qualquer execução violenta, se o Duque se declarasse defensor da liberalidade do Reyno porque sabião, que os Portugueses o respeitavão e que todos o seguiião*.”¹⁴ No entanto, a oferta do governo de Milão e a Vigairaria de Itália não deverão ter constituído uma oportunidade para o pintor italiano captar a vera efígie do Duque, uma vez que este se recusou a aceitar o lugar alegando “*de que inteiramente ignorava os negócios de Italia*” e também pelo facto da obra de Ravenna parecer enquadrar-se mais na época da Restauração.¹⁵ Esta afirmação leva-nos à segunda questão, cujo teor se prende com a existência de uma pintura assinada e datada por José de Avelar Rebelo presente nas colecções do Palácio de Vila Viçosa.¹⁶ Com efeito, se compararmos este documento visual com a obra de Ravenna, rapidamente nos apercebemos da similitude entre ambas, quer a nível dos traços fisionómicos, quer a nível da indumentária, na qual D. João enverga traje militar e valona.

¹² Ernesto Soares não conheceu esta gravura. No Suplemento apenas descreve um desenho do Rei inserido na obra *História de Portugal* e, no qual, detectou o nome de Ravenna. Cf. Ernesto SOARES, *Dicionário de Iconografia Portuguesa*, Suplemento, Lisboa, Instituto de Alta Cultura, 1954, p. 196.

¹³ Registe-se em nota a coincidência dos dois italianos (Ravenna e Gentilleschi) serem ambos Francesco. No entanto, e até prova em contrário, não nos parece tratar-se da mesma pessoa, pois um era originário de Ravenna e o outro da cidade de Roma.

¹⁴ António Caetano de SOUSA, *História Genealógica da Casa Real Portuguesa*, Lisboa, Ed. QuidNovi, Academia Portuguesa da História, Vol. VII, 2007, pp. 31-33.

¹⁵ IDEM, *ibidem*, p. 26.

¹⁶ Cf. Vitor SERRÃO, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal 1612-1657*, Vol. II, Coimbra, Dissertação de Doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Vol II, p. 234.

Embora a tela do pintor régio Avelar Rebelo esteja assinada e datada de 1643, levantamos a hipótese de estarmos perante uma obra realizada a partir de um original do artista italiano. Com toda a probabilidade, Ravena esteve em Portugal, logo no início da década de 40 e em contexto ainda desconhecido, durante o qual terá sido incumbido de retratar o novo monarca, envergando trajes militares numa clara atitude legitimadora face à guerra militar desenrolada na Península Ibérica, mas também por razões de ordem político-diplomática no que concerne à restante Europa.

A dependência da gravura de Ravena, que o retrato de Avelar parece acusar, poderá justificar análises mais severas de historiadores de arte face à imagem do Rei Restaurador. Com efeito, a justa designação de *obra de crise*, encontrada por Luís Moura Sobral, deverá ser agora re-analisada, tendo em conta a cópia parcial de um modelo, no qual o pintor régio teve talvez de imaginar o restante figurino, quer representando o monarca de corpo inteiro (com acrecentamento do gibão), quer compondo toda a encenação espacial (cortina, mesa, escudo etc).¹⁷ O impacto que Ravena teve na restante obra de José de Avelar Rebelo é-nos desconhecido e, infelizmente, não há notícias de algum convívio. No entanto, a julgar por obras posteriores de gravadores portugueses, o modelo raveniano marcou presença não só nos principais livros legitimadores da Restauração Portuguesa, mas também na iconografia mais tardia do monarca, a saber, no retrato azulejar de corpo inteiro, na portaria monástica de São Vicente de Fora, atribuível a Manuel dos Santos.¹⁸ (Fig. 2).

II – A via flamenga

Para o presente âmbito, o nome a mencionar é Lucas Vorsterman II (1624-1667), filho do célebre gravador de Rubens, também ele de nome Lucas Vorsterman (1595-1675).¹⁹ Para se distinguir do progenitor, este artista chegou

¹⁷ Cf. Luís de Moura SOBRAL, “Os retratos de D. João V e a tradição do retrato de corte” in *Claro-Escuro – Revista de Estudos Barrocos*, Lisboa, Maio-Novembro, Ed. Quimera, 1989, p. 24. IDEM, *Pintura portuguesa do século XVII – histórias, lendas, narrativas*, Catálogo da Exposição, Lisboa, IMC, 2004, p. 74.

¹⁸ Cf. Susana Varela FLOR, “A pintura de retrato enquanto instrumento diplomático”, comunicação apresentada no Colóquio Diplomacia e Transmissão Cultural organizado pela Fundação das Casas de Fronteira e Alorna, Novembro de 2011 (no prelo). Sobre a azulejaria deste mosteiro, ver José MECO, “A azulejaria no Mosteiro de São Vicente de Fora”, in *Mosteiro de São Vicente de Fora – Arte e História*, Sandra Costa SALDANHA (coord.), Lisboa, CCPL, 2010, pp. 235-259.

¹⁹ Cf. Sobre a presença deste artista em Portugal leiam-se os seguintes trabalhos: Ernesto SOARES, *História da Gravura Artística em Portugal*, vol. II, Livraria Samcarlos, 1971, pp. 655-659; José Alberto Gomes MACHADO, “Lucas Vorsterman em Portugal. Uma via de introdução da imagética barroca? In *Actas do IV Simpósio Luso-Espanhol de História da Arte Portugal e Espanha entre a Europa e Além-Mar*, Coimbra, 1992, Luís de Moura SOBRAL, “Teologia e propaganda política numa gravura de Lucas Vorsterman II: a Imaculada Conceição e a Restauração de 1640” in *Do sentido das*

a assinar “L. vorsterman iunior fecit” em algumas gravuras datadas das décadas de 50-60.²⁰

A presença de Vorsterman em Portugal (1645-1648) tem sido justificada pela presença do embaixador Francisco de Sousa Coutinho nas cortes do Norte da Europa (Suécia/Haia: 1644-49) e por duas referências documentais associadas. A primeira diz respeito à qualidade da pintura em Portugal, pois deve-se aquele diplomata o lamento de que “*a falta que há no Reyno de bons pintores hé grande...aqui eles sobejão*”.²¹ A segunda referência documental, datada de Junho de 1648, é-nos fornecida pela pena de D. Francisco Manuel de Melo (1608-1666) dirigida a Francisco de Sousa Coutinho: “(*...*)*Não há muitos dias, que por hum Framengo, natural de Ánvers, que aqui assistio, e se foy por via deste Estados, seu nome Lucas Vuosterman, escrevi a V. Senhoria huma carta que elle prometeo por em mãos de V. Senhoria, e creyo o haverá feito, se chegou a salvamento.*”²² Porém, sobre esta matéria, há a acrescentar o facto de o próprio D. Francisco ter visitado Bruxelas no ano de 1639, *assistindo na corte do Vice-Rei*, lugar ideal para contactos culturais dos quais, infelizmente, não temos notícia.²³

Luís de Moura Sobral relacionou a estadia de Vorsterman com as obras da Capela Real, uma vez que, para o ano de 1648, há a indicação que o Rei “*lavrou de pedra o que era de madeira e mandou vir quadros de Flandres para ornato das paredes em lugar de panos*”.²⁴ Assim, a função imediata de

Imagens, Lisboa, Editorial Estampa, col. Teoria da Arte, n.º 18, 1996, pp. 145-158. pp. 143-152; Vítor SERRÃO, *A Pintura Protobarroca em Portugal (1612-1657), o triunfo do naturalismo e do Tenebrismo*, Lisboa, Ed. Colibri, 2001, p. 189.

²⁰ Cf. British Museum, AN490352001.

²¹ Cf. Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal – O Barroco*, Lisboa, Edições Presença, 2003, p. 44.

²² Cf. Ernesto SOARES, *op. cit.*, p. 655.

²³ Cf. Edgar PRESTAGE, *D. Francisco Manuel de Mello – Esboço Biográfico*, Lisboa, Edições Fenda, 1996, p. 131.

²⁴ Cf. Luís de Moura SOBRAL, *Pintura e Poesia na Época Barroca*, Lisboa, Editorial Estampa, 1994, p. 58-59; IDEM, “Da mentira da Pintura. A Restauração, Lisboa, Madrid e alguns Santos” in *A História: Entre Memória e Invenção* (Pedro CARDIM, coord.), n.º 3, Lisboa, C.N.C.D.P./ Publicações Europa-América, Col. Conferências do Convento, 1998, pp.183-205. Sobre as obras na capela, Júlio de Castilho informa-nos ainda que o Rei estabeleceu a capela provisoriamente na Sala dos Tudescos, ao mesmo tempo que construíra uma de raiz. As obras do paço e capela foram sempre alvo das preocupações régias: existia inclusive o cargo de Mestre de Obras da Ribeira, de que foram titulares Teodósio de Frias (act.1640-1664), João Nunes Tinoco (act. 1631-1684), Mateus do Couto (1666) e Balthasar dos Reis. Cf. Bruno MARTINHO, *O Paço da Ribeira nas vésperas do Terramoto*, Dissertação de Mestrado em História da Arte, FCSH-UNL, 2009. Segundo Luís de Freitas Branco, as obras terão decorrido entre os finais da década de 40 e os finais da década de 50, pois D. João IV no seu testamento expressou claramente a vontade de que se acabasse a sua capela “*fazendose o Sacrario, payneis, Santuario de Reliquias, Sepulchro para a Semana Santa, e tudo o mais, que for*

Vorsterman em Lisboa estaria ligada à entrega de pinturas e redecoração da capela real do Palácio da Ribeira e daí a expressão utilizada na documentação “que aqui assistiu”, ou seja acompanhou uma acção.²⁵

A expressão citada anteriormente poderá ser enquadrada numa realidade mais alargada se tivermos em conta outras ligações, de ordem económica e social.

Assim, a existência de uma gravura, assinada por um dos Vorsterman, retratando Gaspar Duarte (1584-1653), elemento principal de uma rica e influente família de judeus portugueses a viver em Antuérpia, poderá acrescentar outras motivações para a “assistência” de Vosterman em Lisboa. Os Duarte dedicavam-se ao comércio de diamantes e à compra e venda de obras de arte. A sua casa, designada como *Antwerpe Parnasus*, reunia nos saraus familiares individualidades da cultura seiscentista como, por exemplo, o inglês John Evelyn (1620-1706), a poetisa Anna Romers Visscher, William Canven-dish – I.º Duque de Newcastle (tutor do futuro rei Carlos II de Inglaterra) ou ainda Constatin Huyghens (1596-1687), figura erudita da sociedade Holandesa. Detentor de uma grande influência política, Huyghens foi secretário do Governador das Províncias Unidas – o Príncipe Frederick Hendrik e de seu filho William II – e diplomata em Inglaterra e França. Possuía profundos conhecimentos musicais e era amigo do português Gaspar Duarte com quem trocava correspondência sobre música e sobre pintura. Deverá ter sido Constantin o agente que comprou a pintura de Johanes Veermer existente no inventário desta família judaica.²⁶

É conhecido o apoio que a família Real Portuguesa recebeu, nesta fase, por parte de judeus instalados nos Países Baixos, razão pela qual não será de escurar eventuais ligações da família Duarte à causa Brigantina, estreitadas ainda mais com D. João IV através do interesse musical. O próprio Padre António Vieira durante a sua estadia nos Países Baixos, na qualidade de conselheiro do Embaixador Sousa Coutinho, estabeleceu contactos com a comunidade sefardita tentando angariar apoios económicos e estabelecer uma rede alargada, pese embora os receios daquela comunidade em envolver-se com o País do qual haviam sido expulsos há mais de cem anos atrás.²⁷

Assim, a permanência de Lucas na cidade de Lisboa também poderá ter estado ligada ao comércio de obras de arte, mas sobre este ponto não conseguimos avançar mais na nossa investigação. Como já haviam notado investi-

necessario para ficar com a decencia, que pede, o uso, que ha de ter ...” Luís de Freitas BRANCO, *D. João IV Músico*, Lisboa, 1956, p. 240.

²⁵ Cf. Rafael BLUTEAU, *Vocabulario portuguez Latino ...*, vol. 1, Coimbra, Colégio da Companhia das Artes da Companhia de Jesus, 1712-1728, p. 610.

²⁶ Adelheid RECH, “Music in the time of Vermeer: The Duarte Family – The Antwerp Parnassus” a consultar em <http://www.essentialvermeer.com/music/duarte.html>.

²⁷ Cf. Pedro CARDIM, “Entre Paris e Amesterdão. António Vieira, legado de D. João IV no Norte da Europa 1646-1648” in *Oceanos*, Lisboa, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, n.º 30/31, 1997, p. 144.

gadores anteriores, foi em Lisboa que contactou com o meio intelectual, eclesiástico e, acrescentamos nós, com o meio tipográfico, através do qual veiculou directamente a influência flamenga com a abertura de gravuras a água-forte.

Embora se saliente sempre os contactos entre Vorsterman e D. Francisco Manuel de Melo, não nos devemos esquecer que as obras para as quais se abriram as estampas foram escritas, estando o escritor português preso na Torre Velha. Embora saibamos que Melo recebia visitas enquanto esteve preso, o elo de ligação bem poderá ter sido a oficina da dinastia Craesbeck (Lourenço em Coimbra e Paulo em Lisboa), responsável pelo menos por quatro edições com estampas assinadas pelo flamengo, incluindo os livros dele. Refira-se ainda que Paulo Craesbececk se correspondia com o escritor português, segundo o inventário de cartas publicado por Maria da Conceição Sarmiento.²⁸

Independentemente do motivo primeiro pelo qual o artista viajou até Lisboa, interessa-nos também analisar a produção de Vorsterman no nosso país. Uma informação deixada por Diogo Barbosa Machado poderá, no futuro, trazer mais esclarecimentos a este assunto: em 1648, D. Francisco Manuel de Melo escreveu uma obra intitulada *Aparato Genealógico de los Reys de Portugal*, cujo conteúdo seria ilustrado por gravuras de retratos dos reis portugueses abertas por Lucas Vorsterman e editada em Antuérpia, mas das quais não se conhecem vestígios.²⁹ No entanto, existe uma gravura assinada e produzida em contexto propagandístico pela Coroa Portuguesa que poderá indiciar a criação de um modelo de retrato: a alegoria ao Culto da Imaculada Conceição, no qual surge D. João IV, ostentando o traje militar da Ordem de Cristo.³⁰

²⁸ Cf. Maria do Carmo Morais SARMENTO (prefácio e notas de), *D. Francisco Manuel de Melo – Cartas Familiares*, Lisboa, INCM, Biblioteca de Autores Portugueses, 1981, p. 166.

²⁹ Cf. Diogo Barbosa, “D. Francisco de Mello”, *Bibliotheca Lusitana – Historica, Critica e Cronologica na qual se comprende a noticia dos authores Porthuguezes e das Obras que compuzerão desde o tempo da promulgação da Ley da Graça até o tempo presente offerecida ao Excellentissimo e Reverendissimo Senhor D. Fr. Joze Maria da Fonceca e Evora ...*, Tomo II, Lisboa, na Officina de Ignacio Rodrigues, MDCCXLVIII, [Ed. Coimbra editora MCMLXVI], p. 187. Sobre a colecção de Diogo Barbosa Machado cf. Pedro CARDIM, “Festividades e Cerimónias na colecção Barbosa Machado” in *Lisboa e a Festa: celebrações religiosas e civis na Cidade Medieval e Moderna, Colóquio de História e de História da Arte*, Ed. Fundação das Casas de Fronteira e Alorna/CML, p. 303; Miguel Figueira de FARIA, “A colecção de retratos de Diogo Barbosa Machado” in *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, N.º 7-8, Lisboa, 2009, pp. 361-384.

³⁰ Luís de Moura SOBRAL, “Teologia e propaganda política numa gravura de Lucas Vorsterman II...”, p. 145-158. Curiosamente, a imagem da gravura é a mesma que surge no volume de Retratos compilados por Diogo Barbosa Machado. Agradeço ao Prof. Doutor Pedro Cardim a cedência das imagens de alguns retratos pertencentes ao fundo da Biblioteca do Rio de Janeiro.

Se esta imagem régia foi concebida em primeira mão pelo artista ou corresponde a uma imagem já existente e executada em território nacional, foi facto que não conseguimos apurar, mas a sua execução proporcionou a envolvimento com o meio artístico da época. Originou também a cunhagem de uma medalha com a representação da Imaculada Conceição, facto que o liga também à execução desta última obra.³¹ O intercâmbio existente entre pintores e gravadores da Casa da Moeda já havia sido notado por Miguel Faria e, é possível, que se tenha estendido a artistas estrangeiros.³²

Para além deste facto, registe-se a presença de gravuras da sua autoria em obras tão importantes como a “*Exhortação Militar ou lança de Achilles, aos Soldados Portugueses...*” publicada pela oficina Craesbeckiana, na qual aparece o escudo português ladeado pelas figuras da *Fides* e da *Fortitude* e onde o artista revela a sua mestria no desenho arrojado das figuras alegóricas. Cite-se ainda a obra *Eucharisterion ou de Aleluia...*, possuidora de uma gravura assinada por Vorsterman representando o escudo de D. Teodósio de Bragança, arcebispo da Sé de Lisboa, bem como outra gravura aberta por António Pereira representando uma custódia suportada pelo tetramorfo. Este mesmo artista abriu gravuras para outras obras, nas quais nos surgem trabalhos do artista flamengo³³. Poder-se-á tratar do pintor António Pereira, (1591-1650) provavelmente um dos artistas estudados por Vítor Serrão e tido “*como um dos melhores pintores de imaginária de óleo do Reino. É pois uma personalidade de segundo plano a reabilitar no quadro de pintura portuguesa proto-barroca e uma figura cuja protecção social se impõe no seu tempo, convém observá-lo.*”³⁴

Para além da retratística, a ornamentação constituiu outro tema no qual a actividade de Vorsterman poderá ser rastreada, tanto a nível da decoração das portadas de Crónicas de Ordens Religiosas, como também na decoração

³¹ IDEM, *ibidem*, p. 152.

³² Miguel Figueira de FARIA, *A Imagem Impressa: produção, consumo de gravura no final do Antigo Regime*, vol. I, Tese para provas públicas de candidatura ao grau de Doutor no ramo de conhecimento de História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto 2005, p. 133.

³³ Cf. *Allegação de direito por o Senhor Dom Pedro sobre a sucessão do Estado, caza e título de Duque de Aveiro mandada dar à estampa por o Padre Bibiano Pinto da Sylva*, Lisboa na Oficina de Domingos Carneiro, 1666. O brasão do Duque de Aveiro aparece assinado por Vorsterman enquanto a árvore genealógica da família surge assinada por António Pereira.

³⁴ Cf. Vítor SERRÃO, 1992. Ernesto Soares identifica um António Pereira como António Pinto na obra *Estampadores e Impressores: contributos para o estudo das Artes Gráficas*, Lisboa, Academia Portuguesa de Ex-Líbris, 1966, p. 22.

Gostariamos ainda de salientar uma última nota em relação à obra *Eucharion ou de Aleluia*, escrita por Lucas de Andrade, intitulado Capelão de Sua Magestade e pronotário Apostólico de Sua Santidade. Este religioso era, segundo Vítor Serrão, filho do pintor régio de têmpera – Luís Álvares de Andrade “o Santo” 1550-1631). Cf. Vítor SERRÃO, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa, Imprensa Nacional Casa da Moeda, Col. Arte e Artistas, 1983, p. 188.

A influência flamenga na arte portuguesa de seiscentos não se esgota nos escassos exemplos que aqui explanámos. Na década de 80, um conjunto de obras de Rubens para a Galeria do Palácio Fronteira deixava maravilhado Bento Coelho da Silveira, como veremos mais adiante neste texto.

Em 1992, Vítor Serrão provou a influência de fontes flamengas na pintura portuguesa e, em 1999, José Meco fez o mesmo no caso da azulejaria portuguesa.³⁷ Da nossa parte, tentámos ampliar a influência da arte flamenga exercida através da gravura e da actividade de Lucas Vorsterman ao longo de mais de três anos em que residiu em Lisboa.

III – A via francesa

A chegada a Portugal nos meados do século XVII do pintor Jean Nocret (1617-1672) surge na sequência do falecimento do Rei D. João IV, facto que redireccionou a França para nova Liga Formal. Com efeito, é enviado a Lisboa o Embaixador Extraordinário Gaston Jean Baptiste, Conde de Cominges (1613-1670) com a missão de apresentar as condolências à Rainha viúva e analisar a situação política do reinado. Por ordem da coroa francesa fez-se acompanhar pelo pintor régio, a fim de executar um retrato da jovem infante Catarina de Bragança.

1647: *Prodígios raros de Altissima Perfeccion en la vida maravillosa de la esclarecida matrona la beata Catalina Adorno...*, em Lisboa por Manuel da Sylva.

1647: *Cerimonial da Congregação dos Monges Negros da Ordem do Patriarcha S. Bento do Reyno de Portugal ...*, em Coimbra nas oficinas de Diogo Gomez de Loureiro e de Lourenço Craesbeeck.

1647: *Extractos dos Processos que se tirarão por Ordem dos Ilustrissimos Ordinarios na forma do direito sobre a vida e morte do V. P. António da Conceição*, Lisboa por António Alvares.

1648: *Alívio dos tristes e consolação de queixosos ...* pelo Padre Matheus Rybeiro em Lisboa por Manuel da Silva.

1650: *Exhortação Militar ou lança de Achilles, aos soldados Portugueses pela defesa de seu Rey, Reyno e Patria em o presente apresto de guerra* pelo Padre Timotheo, Oficina Craesbeeckiana.

1650: *Panegyrico Funeral em a morte do Serenissimo Senhor Dom Duarte Infante de Portugal. Pregado em as honrasque se celebrarão em o seu Real convento do Carmo de Lisboa...*, pelo M. Fr. Timotheo de Ciabra Pimentel..., em Lisboa na Oficina Craesbeeckiana.

1651: *Vida de D. João de Castro quarto Viso_Rey da Índia* escrito por Jacinto Freire de Andrade em Lisboa na Oficina Craesbeeckiana.

1662: *Eucharestion ou de Aleluia ...*, por Lucas de Andrade, em Lisboa na Oficina Domingos Carneiro.

1666 – *Allegaçam de direito por o Senhor Dom Pedro sobre a sucessam do Estado, caza e titulode Duque de Aveiro mandada dar à estampa por o Padre Bibiano Pinto da Sylva*, Lisboa na Oficina de Domingos Carneiro.

³⁷ Vítor SERRÃO, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal 1612-1657 (...)*, Lisboa, Edições Colibri, 2000, p. 189; José MECO, “Algumas fontes flamengas do Azulejo português: Otto van Veen, Rubens” in *Azulejo*, n.º 3/7, 1995-1999, pp. 23-57.

A escolha de Jean Nocret é reveladora dos cuidados com que em França se estudava a aliança matrimonial entre Luís XIV e a Infante Portuguesa, pois o artista enviado era, desde 1649, designado como *peintre du roi et du duc d'Orléans*.

O pintor Jean Nocret nasceu na cidade de Nancy, na Lorena onde aprendeu a profissão com Jean Leclerc.³⁸ Nos anos 30, viajou para Roma onde trabalhou com Pierre Mignard sob orientação de Nicolas Poussin: “*l'exemple de Poussin affecta surtout des peintres plus jeunes enthousiastes de l'antique, qui réagirent vigoureusement au baroque fleuri.*”³⁹ Assim, registe-se a sua dedicação à cópia de antigos mestres, sob encomendas de Paul Fréart de Chantelou.⁴⁰

Em 1644, está de regresso a Paris e, com toda a probabilidade, os seus contactos com Nicolas Poussin (nomeado primeiro pintor do Rei Luis XIII) valeram-lhe uma rápida ascensão junto da Coroa e, mais especificamente, junto da Rainha Ana de Áustria para quem pinta uma série de retratos para decorar os seus apartamentos de Inverno e de Verão no Palácio do Louvre.⁴¹

Após a morte da Rainha-mãe, foi nomeado pintor da Casa do Duque de Orléans e trabalhou na decoração dos interiores do Palácio de Saint-Cloud em Hauts-de-Seines. Em 1666, ingressou na Academia parisiense de Pintura na qual deu aulas e veio a falecer em 1672, sendo sepultado na igreja da paróquia onde habitava, Saint-Germain-Láuxerrois.

A presença de Nocret em terras lusas está documentada, a partir de Maio de 1657, não permanecendo no nosso país mais do que um ano, pois a 22 de Junho de 1658 recebeu da Coroa francesa aposentos nas Tulherias, “*afin de le pouvoir d'un lieu propre et commode pour travailler à des grand tableau...*”⁴² Durante a sua permanência entre nós, aproveitou para pintar o retrato de D. Afonso VI, como o próprio monarca relatou através de uma Instrução ao Embaixador requisitado para França – D. João da Costa, Conde de Soure: “*veyo Fr. Domingos com isto [o casamento de D. Catarina com Luís XIV], e approvando eu tudo e voltando com resposta, como em negocio concluido se lhe não fallou em França, mais nelle como se não se houvera tratado, e o mandarão para este Reyno sem conclusão alguma; e parecendo o poderia trazer este Embaixador que veyo em Sua Companhia, não fallou te*

³⁸ Cf. M.E., MEAUME “Jean Nocret peintre Lorrain” in *Mémoires de l'Académie de Stanislas*, 1885, CXXXVIe Année, 5.^a Série – Tomo III, Nancy, 1886.

³⁹ Cf. Alain MÉROT, “Rome: Pussin et le Classicisme des années trente” in *La Peinture Français au XVII.e siècle*, Ed. Gallimard/ Electa, p. 121.

⁴⁰ D. BRÊME, “Jean Nocret”, *Oxford Art online*, 2012.

⁴¹ Cf. Barbara GAEHTGENS, “Les Portraits d'Anne d'Autriche – l'image royale au service de la politique” e de Patrick MICHEL, “Le cadre de vie d'une reine de France au XVII siècle” no catálogo *Anne d'Autriche – Infante d'Espagne et Reine de France*, Paris, Ed. PERRIN/ Centro de Estudios Europa Hispánica/ Centre du Recherche du Château de Versailles, 2009, p. 209-243 e 274-283, respectivamente.

⁴² M.E., MEAUME, *op. cit.*, p. 8.

hora presente hua só palavra na materia, nem a mim, nem a meos Ministros; nem ainda com a occazião de hum pintor que trouxe, e dizem vinha mandado por El Rey a buscar hum retrato da Infante, que se lhe deixou pintar com outro meo por não fazer misterio daquella galantaria.”⁴³

Uma outra fonte, desta feita holandesa, testemunhou a execução de mais retratos da família real portuguesa, os quais foram adornar a Galeria de Mazarino: “*Nous y vismes de plus ses deux freres et la reyne regente leur mère, comme aussi beaucoup d’autres portraits de personnes illustres.*”⁴⁴

Assim, fazendo o balanço final da curta estadia (cerca de um ano?) de Jean Nocret em Portugal, temos, por certo, a execução dos retratos de D. Catarina de Bragança, D. Afonso VI, D. Pedro II e de D. Luísa de Gusmão. Estas obras foram ricamente recompensadas, pois o monarca concedeu-lhe 500 pistolas e uma cadeia de ouro acompanhada da sua medalha.⁴⁵

No entanto, para além da retratística, sabemos que Nocret se dedicou também à execução de pintura religiosa. Este facto conhecemo-lo através dos relatos da viagem a França do grande escultor italiano Gian Lorenzo Bernini: “*L’après-diner, il a travaillé à son buste, en attendant le Roi, mais Sa Majesté n’est point venue. Nocret est venu avec son tableau, qu’il a dit avoir apporté de Portugal, quand il y fut avec M. de Cominges. C’est un Saint Jean au désert.*”⁴⁶

A permanência deste artista em solo português não deverá ter passado despercebida ao meio artístico, principalmente junto dos pintores régios da altura: José de Avelar Rebelo, António de Sousa (1655-1687); Domingos Vieira “o Escuro” (a. 1627-1678), todos eles retratistas. A oportunidade de contactar com um artista francês, com acentuada formação italiana, e de apreciar o modo de compor a retratística imagem régia constituíram certamente motivo de atracção junto dos mesmos.

A influência francesa na arte portuguesa foi bem estudada por Vítor Serão que a detectou, formalmente, no nosso País, a partir do casamento de D. Maria Francisca de Sabóia com D. Afonso VI (1666). Todavia, as origens, ainda que ténues desta influência, podem recuar às décadas de 40-50 e às primeiras ligações diplomáticas entre os embaixadores portugueses e a corte francesa, a troca de retratos das famílias reais de ambas as coroas e a circulação de modelos que serviram de base inspiradora para a composição artística.

⁴³ DGARQ/TT, *Manuscritos de S. Vicente*, “Instrução para o Conde de Soure Embaixador a França”, Livro n.º 20, fl. 167v.

⁴⁴ Cf. Phillippe VILLERS, *op. cit.*, p. 373. Sobre a galleria de pinturas de Mazarino consulte-se o artigo de Stéphane LOIRE, “Quelques précisions sur les tableaux de la Collection Mazarin” in *Mazarin ...*, pp.157-177. Foram envidados vários esforços para localizar tais pinturas, mas revelaram-se infrutíferos.

⁴⁵ Cf. Louis RÉAU, *Histoire de l’expansion de L’art Français*, Paris, Henri Laurens Ed., 1933, pp. 301-302.

⁴⁶ Cf. Paul Fréart de CHANTELOU, *Journal du Voyage du Cavalier Bernin*, Paris, Gazette des Beaux-Arts, 1885, p.128.

Um bom exemplo, foi o contacto estabelecido entre D. Francisco Manuel de Melo da Câmara (1626-1678) e o Chevalier de Jant (1626-1676), embaixador extraordinário da Coroa Francesa em Portugal em 1655, que deixou à guarda deste fidalgo português uma tapeçaria representando Armida e Rinaldo para ser vendida. A simpatia deverá ter sido mútua, pois o francês ofereceu a D. Francisco uma pintura representando um S. Sebastião e, anos mais tarde, o Português deixou-lhe um relógio em testamento.⁴⁷

A influência de modelos gravados é particularmente visível nas artes da pintura, talha, estuque, azulejaria, de resto como bem demonstraram outros autores.⁴⁸ Acrescentamos nós que outro tipo de fontes, menos aludido na literatura da especialidade, como sejam as cartouches dos retratos gravados, foi aplicado noutros ramos artísticos como a ourivesaria e os bordados. O mesmo sucede com os motivos ornamentais propostos para jardins e respectivos canteiros, cuja decoração e geometria nos conduz, por exemplo, para o grafismo da pintura da azulejaria portuguesa. A título de exemplo, refira-se o interessante desenho de “broderie pour un parterre de jardin” de 1610-1620, realizado por Jacques Mollet, que em muito lembra os elementos utilizados na azulejaria de padrão seiscentista.⁴⁹

IV – A via inglesa

Na conjuntura inglesa, surge-nos a figura do Príncipe Rupert, Conde Palatino do Reno (1619-1682). Rupert era filho do Rei Frederico V da Boémia (1596-1632) e de Elizabeth Stuart (1596-1662), irmã de Carlos I de Inglaterra. A sua infância foi passada em Haia, na qual conheceu uma rígida educação. Sob os

⁴⁷ Cf. Public Record Office, PROB/11/359 – Testamento de D. Francisco de Melo Manuel da Câmara, Londres, 1678.

⁴⁸ Cf. Robert SMITH, “French Models for Portuguese Tiles” in *Apolo*, Londres, 1973, pp. 396-407; José MECO “Azulejos de Gabriel del Barco na região de Lisboa (período inicial até cerca de 1691), Pintura de Tectos” in sep. do Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa, III.^a Série, n.º 85, Lisboa, 1979; Luís de Moura SOBRAL, *Do sentido das Imagens*, Lisboa, Editorial Estampa, col. Teoria da Arte, n.º 18, 1996; Ana Paula Rebello CORREIA, “Estampa e azulejo no Palácio Fronteira” in *Azulejo*, n.º 3/7, 1999; Vítor SERRÃO, *A cripto-História da Arte – análise de obras de arte inexistentes* – Lisboa, Livros Horizonte, 2001; Isabel Mayer Godinho MENDONÇA, “O contributo de António José Landi para as artes decorativas no Brasil colonial – (composições retabulares em madeira, estuque e pintura de quadratura) in *Actas do II.º Congresso Internacional do Barroco*, Ed. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, Porto, 2003, pp. 237-248; Maria João Pereira COUTINHO e Sílvia FERREIRA, “Construindo identidades: reconhecimento dos elementos decorativos comuns na Azulejaria, embutidos marmóreos e talha dourada” publicado neste livro nas pp. 393-411).

⁴⁹ Cf. Emmanuelle COQUERY, “La gravure d’ornament” in Sophie LAPORTE (ed.) *Un temps d’exubérance les arts décoratifs sous Luis XIII et Anne d’Autriche*, Paris, Reunion des Musées Nationaux, 2002, p. 94.

ensinamentos de Gerard van Honthorst, veio a tornar-se pintor-amador.⁵⁰

Após a morte de Carlos I, em 1649, Rupert lutou contra a frota do Parlamento Inglês governado por Oliver Cromwell. Nesse mesmo ano, esteve em Portugal, juntamente com o irmão Maurício, ambos fugidos da Armada de Robert Blake. Se houve contactos de Rupert com o meio artístico português, foi facto que não conseguimos deslindar. No entanto, sabemos que o Infante D. Teodósio, ele próprio um artista-amador, tinha estima pelos Príncipes ingleses e que estes haviam sido bem recebidos pela Coroa portuguesa.⁵¹

Em relação a esta figura inglesa, o que nos interessa salientar serão os contactos estabelecidos com o pintor português Félix da Costa Meesen em Inglaterra, na década de 60. Todavia, refira-se que antes dessa época, o percurso de vida de Rupert foi rico em experiências artísticas. Em 1654 encontrava-se em Bruxelas onde conheceu um soldado alemão de nome Ludwig von Siege. Este havia inventado uma nova técnica de gravar – a mezzotinta –, mas não conseguiu pô-la totalmente em prática. Para o efeito, Rupert inventou um novo instrumento (rocker), capaz de raspar o metal. A nova técnica foi considerada um grande segredo, pois trouxe a vitória da gravura aberta a buril sobre a água-forte.⁵²

A primeira mezzotinta foi, portanto, executada em Inglaterra pelo Príncipe Rupert em 1662, ano em que chegava àquele País Félix da Costa Meesen que com ele contactou. Na *Antiguidade da Arte da Pintura*, Meesen refere-se a este facto:

*“O Príncipe Roberto em Inglaterra (que esteve em este Reyno retirado, por cauza de Olivier Cromwell, amparandose delle) pintou e com grande valentia no Debuxo; exercitandose muitas vezes em esta Arte, que ainda em as jornadas que fazia fora da corte, levava livro e lápis por não deixar o que lhe parecia digno de ficar em lembrança, de que sou testemunha de vista vendo o em Tornebiche em Inglaterra, aonde estavam então as pessoas Reais e sua Corte, estar debuxando sentado em hua cadeira hum bosquete roxedo em seu livro, e tanta era a perfeição que tinha a esta Arte, que o fez inventar hum moderno modo de abrir estampas, que oje se vem semelhantes a auguadas sem matis de buril....”*⁵³

⁵⁰ Sobre o Príncipe Rupert leia-se a mais recente bibliografia de Charles SPENCER, *Prince Rupert – The Last cavalier*, London, Weidenfield & Nicholson, 2007, p. 210.

⁵¹ João Bautista DOMINGUES, *Vida do Príncipe D. Theodósio, oferecida a Sta. Joanna, Princesa de Portugal, por seu author*, Lisboa, na Officina dos Herd. de Antonio Pedrozo Galram, M.DCC.XLVII, p. 103.

⁵² Cf. Carol WAX, *Mezzotint – History and Tecnologique*, Thames and Hudson, London, 1990; Antony GRIFITHS, *The print in Stuart Britain 1603-1689*, London, Published for the Trustees of the British Museum Press, 1998, p. 193;

⁵³ Cf. George KUBLER (Introduction and notes) *The Antiquity of the Art of Painting*, New Haven, London, 1967, fl.63v-64.

Assim, nos anos 60, Meseen toma contacto com a dinâmica da execução de gravuras em Inglaterra, com as suas mais recentes técnicas e daí o tom crítico com que analisará, mais tarde, a produção nacional: “...aos Abridores para gravarem de buril as estampas, assim dos corpos e rostos dos livros, escudos de armas e sinetes, como letras e grutescos que he insufriavel dizer-se que em hum Reyno não aja hum abridor, do qual possuem suas obras aparecer fora delle por sua disformidade, ignorância e pouco saber, exercitando-se só em fazer rasgos de buril em o cobre, gastando tempo perdido, e leuando dinheiro, por couzas monstruosas sem forma nem Arte, não por falta de génio, mas por falta de debuxo e documentos.”⁵⁴

Em Inglaterra, a técnica da mezzotinta provocou uma revolução na arte de gravar, não só a nível da metodologia da abertura de novas chapas, como também a nível do aumento da qualidade das publicações ilustradas, atingindo o seu auge na década de 80 do século XVII. Não podemos, pois, admirarmos das palavras proferidas por Félix da Costa, que assistiu ao crescimento desta técnica em Inglaterra e que afirmava, entre 1685-1689⁵⁵, que este processo já era visto no nosso País, pese embora o facto do repertório iconográfico gravado dos artistas portugueses do final de seiscentos pertencer no essencial ao século XVI e início do XVII, aberto com outras técnicas.⁵⁶ Para o estudo da arte portuguesa falta ainda estudar, de forma sistematizada, se existiram consequências da invenção deste novo método de gravar, sabendo nós que já eram conhecidos os seus efeitos cromáticos. Em Portugal esta sensibilidade plástica poderá ter passado para a arte da pintura sobre azulejo. Com efeito, observando certos conjuntos azulejares datados da primeira metade do primeiro quartel do século XVIII, verifica-se uma adensamento cromático dos fundos, acompanhado por um enriquecimento tonal de suaves transições que em muito faz lembrar as modelações da mezzotinta. (Fig. 4)

V – A via holandesa

A ilustrar a via holandesa temos, como principal representante, a figura de Dirck Willemmsz van der Stoop, artista nascido na cidade de Utreque por

⁵⁴ IDEM, *ibidem...*, fl. 69. Sobre a fortuna crítica da gravura em Portugal leia-se Miguel Figueira de FARIA, *A imagem útil*, Lisboa, Universidade Autónoma de Lisboa, 2001, pp. 47-48.

⁵⁵ No texto da “A Antiguidade da Arte da Pintura, Félix da Costa dá-nos uma pista sobre o tempo em que a obra foi escrita, pois fala de Jaime II de Inglaterra, a quem se refere como “hoje Rei”, reinado que só durou quatro anos (1685-1689), após a tomada de poder por William&Mary, período conhecido pela *Glorious Revolution* (1689). Cf. George KUBLER, *op. cit.* ...fl. 64.

⁵⁶ No final da década de 70, a presença de um outro artista inglês em Portugal – Thomas Dudley – a mando de D. Catarina de Bragança para recolher iconografia da família real portuguesa, poderá ter contribuído para este posicionamento crítico, pese o facto das obras que Dudley abriu terem sido gravadas a buril e de possuímos poucos dados sobre a sua estadia em Portugal. Cf. <http://purl.pt/12824/2/>.



Fig. 4 – Vista interior do portal da igreja do Convento de São Paulo da Serra d'Ossa
Mestre PMP (atrib.) – 1714

volta do ano de 1618.⁵⁷ Stoop era filho de um conhecido pintor de vitrais Willem Jansz Stoop (a.1633/44-1646) e terá sido nesse ambiente artístico que se formou, juntamente com os irmãos Jan e Maarten. Ao longo da sua vida, como pintor e gravador, Stoop executou caçadas, cerimónias régias, cenas religiosas e sátiras, tendo-se distinguido também no género da pintura de batalhas.

Entre Outubro de 1661 e Maio de 1662 encontra-se integrado na armada do embaixador extraordinário de Carlos II, Edward Montagu – Earl of Sandwich, desenhando imagens da cidade de Lisboa, bem como as imagens das festas de casamento da Rainha de Inglaterra. Numa dessas gravuras,

⁵⁷ Sobre Dirck Stoop, leia-se Michael BRYAN, *Dictionary of Painters and Engravers, Illustrated*, Vol. V, London, George Bill and Sons, 1903, pp. 767-769; P.T.A., SWILLENS, “De Utrecheste Schilders Dirck en Maerten Stoop”, I.º, *Oud Holland*, 1934, pp. 116-135; Ernesto SOARES, *História da Gravura Artística em Portugal*, vol. II, Lisboa, Livraria Sam Carlos, 1971, pp.616-620; Carlos MOURA, “Dirck Stoop” in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, José Fernandes PEREIRA (dir.), Lisboa, Editorial Presença, 1989, p.464; Christiaan SCHUCKMAN, “Dirck Stoop”, in *The Grove Dictionary of Art*, Jane TURNER (ed.), Oxford University Press, 1996; Antony GRIFFITHS, *The Print in Stuart Britain (1603-1689)*, British Museum Press, 1998, pp. 195-196; Stefanie KOLLMANN, *Niederländische Künstler und Kunst im London des 17 Jahrhunderts*, Georg Olms Verlag, Hildesheim, Zürich, New York, 2000, p. 270; David TAYLOR, “Catherine of Braganza” in *Painted Ladies – Women at the Court of Charles II*, Londres, National Portrait Gallery/Yale Center for British Art, New Haven, 2002, p. 83; Vítor SERRÃO, *História da Arte em Portugal – O Barroco*, Lisboa, Ed. Presença, 2003, pp. 43-44. Sobre a influência holandesa em Portugal cf. Pedro RAIMUNDO, *Uma obra Holandesa na Foz do Lima – A adoração dos Pintores da Misericórdia de Viana do Castelo e o Pintor Cornelis de Beeer*, Lisboa, União das Misericórdias Portuguesas, 2010.

dedicadas a Sandwich assinou: *Dedicat Theodorus Stoop suae Ma.tis Regina Angliae Pictor*. Em Maio de 1662, viajou com a comitiva de D. Catarina de Bragança para Inglaterra, continuando a registar as festividades organizadas em Inglaterra tendo em vista a recepção da Rainha (em Hampton Court, no rio Tamisa e em Whitehall).

Por estudos da nossa autoria levados à estampa, sabemos que da curta estadia de Stoop em Portugal resultou a produção de dezasseis gravuras sobre as festas de casamento de D. Catarina de Bragança e Vistas de Lisboa, de duas gravuras sobre as guerras da Restauração Portuguesa, várias pinturas a óleo representando o Terreiro do Paço e pelo menos uma de temática religiosa – a conversão de S. Paulo – para a Igreja da mesma invocação, tela provavelmente destruída pelos efeitos do terramoto.⁵⁸

Estas gravuras abertas a água-forte constituíram fonte de influência para a execução de obras de arte em Portugal, tanto a nível da pintura a óleo como a nível da pintura sobre azulejo.

Em primeiro lugar, o painel “Grande Panorama de Lisboa”, vindo de um Palácio da Freguesia de Santiago e, actualmente, à guarda do Museu Nacional do Azulejo, segue de perto a gravura “Vista de Lisboa e como a Rainha da Grã-Bretanha se Embarquo para Inglaterra”, com especial enfoque para a representação do Torreão do Paço da Ribeira.⁵⁹

Um segundo conjunto azulejar, desta vez *in situ*, na Sala de Batalhas do Palácio Fronteira, tem na origem duas águas-fortes stoopianas.

No final da década de 60 o 1.º Marquês de Fronteira, D. João de Mascarenhas, desejou constituir uma Galeria de Pintura que foi enriquecendo ao longo dos anos com obras de outro artista do Norte – Peter Paul Rubens (1577-1640). Assim, logo no final da década de 60 encomendou a uma importante oficina de pintores de azulejo um extenso programa de batalhas da Restauração (Montijo, Arronches, São Miguel, Linhas de Elvas, Ameixial, Castelo Rodrigo, Montes Claros, Recontro de Chaves) dando como base de inspiração

⁵⁸ Cf. Susana Varela FLOR, “*Do seu tempo fazia parelha aos mais...*”, *Marcos da Cruz e a Pintura Portuguesa do Século XVII*, Dissertação de Mestrado em Arte, Património e Restauro apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, 2002, pp.105-106; IDEM, “O Mosteiro da Madre de Deus na série de gravuras da Cidade de Lisboa de Dirk Stoop (1662)” in *Artis*, Lisboa, Instituto da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, n.ºs 7/8, 2009 e IDEM, “As relações artísticas entre pintores a óleo e de azulejo perspectivadas a partir da oficina de Marcos da Cruz (a. 1637-1683)” *Artis*, Lisboa, Instituto da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, n.ºs 9/10, 2010-2011. Para além destas obras existem outras pinturas assinadas por aquele pintor Holandês em território Nacional, mas falta estudar a sua proveniência, uma vez que não existem provas de terem estado sempre no nosso território.

⁵⁹ José MECO, “Azulejos com iconografia de Lisboa – Breve revisão” in *Olisipo*, Boletim do Grupo dos Amigos de Lisboa, II.ª Série, n.º 1, 1994, p. 90; Susana Varela FLOR, “O Mosteiro da Madre de Deus na série de gravuras da cidade de Lisboa de Dirck Stoop” in *Artis – Revista do Instituto de História da Arte da Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa*, n.º 7-8, Dezembro de 2009, pp. 199-207.

as gravuras do pintor holandês – “a Batalha de Elvas” (1659) dedicada a D. Afonso VI e a “Batalha do Ameixial” (1663). Comparando, por exemplo, a batalha do Ameixial em azulejo com a gravura de Stoop do mesmo acontecimento, verificamos a adopção geral, para a pintura sobre azulejos, da mesma maneira de compor toda a cena apresentada pela água-forte. Este facto é observável também nos pormenores quer, por exemplo, no desenho das cartelas, quer no desenho dos exércitos de cavalaria e infantaria que se confrontaram nas batalhas da Restauração Portuguesa.⁶⁰

Para a decoração acima do silhar de azulejo, sabemos que colocou pintura a óleo, cuja temática desconhecemos (retratos de família?), complementada por pinturas de Rubens. Estas foram adquiridas na década de 80, período no qual Mendo de Foyos Pereira, em Madrid, as comprou nos leilões da nobreza castelhana e as enviou para Lisboa para grande regozijo do Marquês: *“As maravilhas de Rubens chegarão também tratadas, que não carecerão de Bento Coelho mais que para as alimpar do pó, o que fés por sua mão com jubilo assombro da pintura. Ellas ficão já em suas grades onde se logrão bastante-mente. Eu espero pellas molduras para asombrarem os mais quadros da Galeria e a deixarem amelhior Caza da nossa terra estas alages, com as mais que VM pos nella a tem tão enfeitada, não he muito que seja o seu galante, e que como namorado a trate com extremos, taes são os excessos com que VM a enriquece e eu a quero luzida, que me parece pouco, e as estatuas e pirâmides me ficão muito confim o tempo e o cuidado de VM conseguirão as de Egitto quanto mais as de Madrid”*⁶¹ Esta notícia revela-se de grande importância não só porque, pela primeira vez, temos identificada a função da famosa Sala das Batalhas do Palácio Fronteira – uma Galeria de Pintura –, como também encontramos o pintor régio Bento Coelho da Silveira documentado, revelando toda a admiração pela plástica do pintor de Antuérpia, cujo modelo tanto disseminou.⁶²

Regressando a Stoop, devedora da sua arte é também a placa azulejar representando D. Catarina.⁶³ Segundo Santos Simões, as obras foram doadas

⁶⁰ Para visualizar o conjunto azulejar da Sala das batalhas do Palácio Fronteira consulte-se: <http://www.fronteira-alorna.pt/apresentacao.htm>. Sobre a história e a arte do Palácio Fronteira, consultar por exemplo Marieta Dá MESQUITA, *História e arquitectura uma proposta de investigação: o Palácio dos Marqueses de Fronteira com situação exemplar da arquitectura residencial erudita em Portugal*, 3 vols., tese de doutoramento apresentada à Universidade Técnica de Lisboa, 1992; Francisco Sousa LOBO, “Batalhas da Restauração” in *Revista Monumentos*, n.º 7, Lisboa, 1997, pp. 79-87.

⁶¹ DGARQ/TT, *Manuscritos da Livraria*, Livro n.º 548, “Carta do Marques de Fronteira meu Senhor para Mendo de Foyos”, fl. 67v. Muito recentemente esta documentação foi publicada por Miguel SOROMENHO, “Novos Documentos sobre as encomendas artísticas do 1.º Marquês de Fronteira, D. João de Mascarenhas, Decoração, Coleções e arquitectura nos Palácios de Lisboa na segunda metade do século XVII” in *Revista de Artes Decorativas*, n.º 5, Universidade Católica Editora / CITAR, 2011, pp. 39-55.

⁶² Cf. Luís de Moura SOBRAL, (Coord.) *Bento Coelho 1620-1708 e a cultura do seu Tempo*, Lisboa, IPPAR/MC, 1998.

⁶³ Cf. João Miguel dos Santos SIMÕES, *Carreaux Céramiques hollandais au Portugal et*

ao Museu Nacional de Arte Antiga pelo Conde de Penha Garcia, que as herdara dos seus antepassados, facto este que nos dificulta um esclarecimento aprofundado do seu local de procedência. Deve tratar-se de um exemplar holandês (realizado em terras inglesas), dada as dimensões da peça, facto que nos remete para a função expositiva a que se destinavam nos interiores domésticos. Os retratos foram pintados, tomando por base a gravura de Wenceslau Hollar, ou até a de William Faithorne, dois artistas próximos do artista holandês.

Por fim, no conjunto de gravuras executadas em Portugal por Stoop, gostaríamos de enfatizar uma obra divulgada por Antony Griffiths – “O Rio Tejo e a Cidade de Lisboa” com o retrato do Earl of Sandwich e que constitui uma novidade face à documentação cartográfica seiscentista.⁶⁴

VI – Inter-relações artísticas: Dirck van der Stoop; Filipe Lobo e Félix da Costa Meesen

Decorrente da estadia de Stoop em Lisboa, algumas ligações artísticas merecem ser sublinhadas.⁶⁵ Em primeiro lugar, o suposto elo entre o pintor holandês e Filipe Lobo. Até aqui a historiografia portuguesa tem considerado que a arte de Lobo foi influenciada pela lição do pintor de Utreque, a julgar pela obra *O Panorama do Mosteiro de Santa Maria de Belém*, presente nas colecções do Museu Nacional de Arte Antiga, na qual a influência nórdica se faz sentir na nebulosidade filtrada da paisagem ensolarada de Lisboa.⁶⁶ Este vínculo decorria da comparação entre a pintura de Lobo e uma de Stoop “, “Vista do Mosteiro de Belém em Lisboa”, à guarda do Mauritshuis em Haia,

en Espagne, Haia, Martinus Nijhoof, 1959, pp.36-37 e Patrícia Roque de ALMEIDA, “A abordagem das fontes iconográficas da Azulejaria Portuguesa” in *João Miguel dos Santos Simões 1907-1972: exposição evocativa do centenário do nascimento*, Catálogo da Exposição, Lisboa, MC/IMC, 2007, p. 111.

⁶⁴ Cf. Este tema foi objecto de uma comunicação – “Uma planta desconhecida de Lisboa do século XVII” – apresentada ao Seminário Internacional – *Visões de Lisboa antes do Terramoto* – em 2010 no Instituto de História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa no âmbito do projecto financiado pela Fundação pela Ciência e a Tecnologia – “Lisboa em azulejos antes do Terramoto” PTDC-EAT/EAT 099160/2008 (no prelo).

⁶⁵ Cf. Carlos MOURA, “Sombra, luz e cromatismo: a pintura e o azulejo. As Artes Decorativas”, in *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1988, p.128.

⁶⁶ Cf. Garcez TEIXEIRA, *A Irmandade de São Lucas – Estudo do seu Arquivo*, Lisboa, 1931, pp. 117-128; Reynaldo dos SANTOS, “A pintura Portuguesa do século XVII” in *Conferências de Arte*, Lisboa, 1943; IDEM, *Oito séculos de Arte Portuguesa – História e Espírito*, vol. I, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade, 1950, p. 157; Vítor SERRÃO, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal (1612-1657)*, Coimbra, dissertação de doutoramento em História da Arte apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 1992, pp. 279-282 e Vítor SERRÃO, “Filipe Lobo”, in *Rouge et Or – Trésors du Portugal Baroque*, Catálogo da Exposição, Paris, IMC/GRI, 2002, pp. 168-169.

que apresenta outro retrato do embaixador Sandwich.⁶⁷ No entanto, pese embora o facto do artista português se apresentar mais débil no traço, certo é que a primeira pintura está datada de 1657, época anterior à estadia de Stoop em Portugal. Embora não esteja datada, a pintura do Maurithuis reporta-se claramente à presença da comitiva inglesa em Portugal em 1662 (fig.5), dado apresentar a armada inglesa atracada junto a Belém. Estes novos dados vêm por um lado alterar a análise que então se fazia sobre as influências desta obra e, em segundo lugar, revelar o nosso ainda grande desconhecimento sobre as recepções artísticas do século XVII. Sobre a identidade de Lobo nada se apurou e o facto de o seu nome aparecer com grafias diferentes nos registos da Irmandade de S. Lucas não é razão suficiente para confirmar uma nacionalidade estrangeira.⁶⁸



Fig. 5 – Dirck Stoop, *Vista de Lisboa*, 1662, Museu da Cidade

A segunda ligação concreta a evidenciar é a que existiu entre aquele pintor holandês e Félix da Costa Meesen. Este nasceu em Lisboa em 1639 no seio de uma família de artistas. Do lado paterno, registe-se um avô e pai pintores, uma tia escultora e, do lado materno, um avô escultor de imaginária e de origem flamenga de quem Félix retirou o apelido Meesen, como ficou provado pelas investigações de Isabel Mayer Godinho Mendonça.⁶⁹ O pai Luís da Costa

⁶⁷ Cf. Museu Maurithuis, Haia (n.º inv. 172). Na década de 50, em uma das suas visitas à Holanda a fim de preparar a obra *Carreaux Céramiques...*, Santos Simões interessou-se verdadeiramente por esta obra, escrevendo várias vezes ao Director do Museu Nacional de Artiga Antiga – Dr. João Couto – informando-o que o quadro era proveniente da Câmara Municipal de Wassenaar e que seria interessante ser cedido, a título de empréstimo, para o Museu de Lisboa. Cf. Museu Nacional do Azulejo, Arquivo Histórico de Santos Simões, Correspondência, Pasta N (Carta de 1 de Maio de 1958)

⁶⁸ Cf. Garcez TEIXEIRA, *A Irmandade de S. Lucas – Estudo do seu Arquivo*, Lisboa, 1931. Philippe Lobo em 1669; Filipe em 1670; Phelipe em 1674; Felipe Lobo em 1675. Registe-se também a presença de um Francisco Lobo em 1685 e 1687, provavelmente seu familiar.

⁶⁹ Cf. Isabel Mayer Godinho MENDONÇA, “Brás de Almeida (1649-c 1707) Sete

esteve ligado à Irmandade de S. Lucas, tal como Meesen e o seu irmão Brás de Almeida.

Em 1662, Félix da Costa viajou no séquito da Rainha D. Catarina para Inglaterra, viagem anunciadora de enriquecimento na formação artística. Em paralelo, é possível que acompanhasse a Rainha com funções específicas, relacionadas com o cerimonial das festas de casamento. Embora não tivéssemos descoberto qualquer dado que confirmasse o facto, olhando para a vizinha Espanha vemos, por exemplo, o pintor régio Diego Velázquez a responsabilizar-se pela decoração do pavilhão onde teve lugar o casamento da Infanta Maria Teresa de Áustria com Luís XIV.⁷⁰

Da sua estadia em terras britânicas não parece ter deixado vestígio e da sua obra escrita não se extraem todas as vantagens e influências que aquele meio artístico presumivelmente lhe tenha proporcionado.⁷¹

Sabemos que em Londres visitou o atelier de Peter Lely e, provavelmente, o de Jacob Huysmans (1633-1696).⁷² Para além disso, visitou o Palácio de Whitehall, na qual viu as telas encomendadas por Carlos I a Peter Paul Rubens para o tecto da Casa dos Embaixadores “*couza admiravel de sua mão de que sou testemunha de vista*”.⁷³

Os anos que Félix da Costa permaneceu em Londres são difíceis de precisar. Como acima vimos, na *Antiguidade da Arte da Pintura*, refere ter acompanhado a Rainha a Tunbridge Wells, onde foi surpreendido pelo Rei Carlos II e pelo Príncipe Rupert a debuxar:

desenhos inéditos e algumas notícias sobre a família do artista” in *Monumentos*, n.º 24, Lisboa, DGEMN, 2006, pp. 218-227.

⁷⁰ Cf. José Luís COLOMER, “Paz política, rivalidade suntuaria Francia Y Espana en la Isla de los Faisanes” in *Arte e Diplomacia de la Monarquia Hispânica en el siglo XVII*, Madrid Ed. Fernando Vilaverde, 2003, p. 67. Colmenar informa-nos, neste artigo, que “*el pintor de Filipe IV participó en aquella jornada como Aposentador de Su Majestad.*”

⁷¹ Durante as nossas pesquisas, encontrámos uma referência a um “Meese” sobre o qual não possuímos notícias de estar ligado à família de Félix da Costa: “George Meese. For the place of Groom of the privy chamber of the Queen. Was bred beyond seas during the wars, fought for the late King, and spent his little estate in serving His Magesty as life guard, at Breda, St. Germain’s, the Hague ...”, cf. Mary Anne GREEN, *Calendar of State Papers Domestic of Charles II (1603-1664)*, London, Longman e Roberts, 1862, p. 389.

⁷² Cf. George KUBLER, *op. cit.* No seu relato refere-se a um Cornelio Leile que julgamos ser um engano ou uma corruptela: O primeiro nome do pintor régio de Carlos II é Peter e não Cornelio. Por isso, colocamos a hipótese de Félix da Costa ter visitado também o atelier de Jacob Huysmans e, em 1696, quando escreveu o seu tratado, em Lisboa, confundiu os nomes de Huysmans e Lely (Leile). Não nos esqueçamos que, embora o primeiro nome de Huysmans fosse Jacob, floresceu um outro pintor flamengo ao tempo de nome Cornelius Huysmans (1648-1727), seu irmão e, passados trinta e seis anos, a confusão ter-se-á estabelecido e os pormenores desvaneceram-se.

⁷³ Cf. George KUBLER, *op. cit.*, fl. 99v.

“Estando eu em 1662 em Hamtoncour (Palacio quatro léguas de Londres) aonde se devertião as magestades polla chegada de Sereníssima Rainha Dona Catherina nouamente chegada deste Reyno, estando eu ahi debuxando os jardins e fonte de figuras que tem em o meyo me colheu de repente el Rey, Príncipe e Duque, não consentindo me leuantesse, nem mouesse do lugar em que estaua sentado, sustendome sua magestade britânica com sua real mão em o hombro: e vendo o debuxo louuarão muito e aplaudirão o meu exercicio e entretenimiento (...).”⁷⁴

No entanto, este acompanhou a Rainha por duas vezes àquela estância balnear, a saber em 1664 e 1668, pelo que é difícil determinar a data exacta do regresso de Félix da Costa a Portugal.⁷⁵ Em Inglaterra teve a oportunidade de contactar com as colecções reais em Hampton Court e Whitehall, assistindo ao processo de reunião de obras de arte do tempo de Carlos I dispersas após a sua morte e que Carlos II fez questão de recuperar.⁷⁶

Em 1705 é designado como pintor régio de têmpera de D. Pedro II, um cargo que vinha ocupando desde 1687 e cuja estabilidade financeira lhe permitiu dedicar-se à produção da obra “A Antiguidade da Arte da Pintura” e na qual transcreveu alvarás régios, leis de imperadores, pareceres de Desembargadores, etc, tudo com o objectivo final de legitimar a pintura como arte liberal.⁷⁷

⁷⁴ Cf. IDEM, *ibidem*, fls.103-103v.

⁷⁵ A ter permanecido mais tempo em Inglaterra, até ao final da década de 60, o *Test Act* em 1673 poderá tê-lo obrigado a regressar a Portugal. O facto de só aparecer documentado na Irmandade de S. Lucas a partir de 1674 poderá ser explicado à luz de uma estadia mais prolongada em Inglaterra. *Test Act* (1673) – conjunto de leis penais que obrigavam à declaração pública da religião professada, a fim de apurar quem poderia assumir cargos públicos, apenas reservados àqueles que pertencessem à igreja anglicana. Cf. John MILLER, *op. cit.*, pp. 164-167. John MILLER, Charles II, London, Weiclenfeld and Nicholson, 1991, pp. 164-167.

⁷⁶ O pintor português demonstrou estar bem a par da colecção do Rei Mártir: “*Carlos I de Inglaterra debuxou, e foi tanto o amor que teve a esta arte, que a mais excelentes pinturas originaes, não deixou por todo o dinheiro; e em a procurar pôs toda a diligência: assim também toda a Escultura boa de toda a Europa, que a não adquirisse para a sua corte: honrando, e premiando os Artífices com honras e rendas particulares. Em Ásia e África, tinha pessoas para que buscassem estatuas e outras antiguidades, que em aquellas partes se achão soterradas, e pagassem por ellas o preço que os Senhorios daquelas Províncias quizessem, estimando em hum fragmento da Antiguidade, que todo o gasto que podia fazer athe as conduzir a seu Real Palácio; e foi tanto o que ajuntou, e com tanto gosto que o obrigou a alargar sua Caza Real com novas galarias e salas, adornadas com estas pinturas, e estatuas antigas, e modernas de naturaes, e estrangeiros: e tinha Miguel de La Cruz em Madrid, que lhe copiava todas as pinturas de Ticiano que estão em Palácio e as do Escorial; que já que não podia ter as originaes, não queria carecer das copias.*” Cf. George KUBLER, *op. cit.*, fl. 63-63v.

⁷⁷ DGARQ/TT, Registo Geral de Mercês D. Pedro II, L.º 16, fol. 342v – MF 2448: “**Feliz da Costa** natural desta cidade filho de Luis da Costa Ouue Magestade por bem tendo respeito a Felix da Costa ter **servuido officio de pintor de sua caza de Nouembro de**

Embora, nesta obra Félix da Costa não dedique nenhuma linha ao pintor Holandês, não nos podemos esquecer que na comitiva de 1662 viajava também Dirck Stoop nomeado pintor da Rainha e autor de retratos dos monarcas ingleses. A interacção artística destes dois não está estudada por falta de provas documentais. No entanto, deve-se salientar a existência de pontos de ligação entre ambos como sejam as origens nórdicas de Meesen e o mecenato de D. Catarina de Bragança, de cuja casa eram pintores. Assim, e com toda a probabilidade, Stoop colocou Meesen em contacto com o meio artístico inglês, não só pela visita às oficinas mais importantes da época (a de Peter Lely e a de Huysman, como vimos anteriormente), como também na influência na arte da pintura, quer a nível da execução de retratos, quer a nível da representação de cavalos. Na documentação levantada por Swillens, o pai de Stoop é citado como o progenitor de *paardenschilder*, ou seja, do pintor de cavalos, tema a que o holandês se dedicou através da inclusão destes animais no género de pintura de batalhas.⁷⁸

No corpus da obra de Meesen, os autores têm-lhe atribuído os desenhos inseridos na obra *Arte da Cavalaria de Gineta e Estadiorta* (...), escrita por António Galvão de Andrade.⁷⁹ A confirmar-se que Félix da Costa, que assina os desenhos, é Félix da Costa Meesen podemos estar perante um testemunho da influência daquele artista de Utreque.⁸⁰ Para Kubler “*the horse’s montions*

687 athe o prezente fazer lhemercê da propriedade do dito officio de pintor de sua caza que vagou por falecimento de Manuel da Sylva Rebello e o qual hauera 200m (?) de ordenado cada anno pagos no thezoureiro das moradias e he o mesmo que tinhae hauia o dito Manuel da Sylva Rebello e as mais pessoas que o seruirao e o aluara foi feito a 2 de Outubro de 705.”

⁷⁸ A expressão parece ser um pouco depreciativa. Agradeço encarecidamente à Sr.^a D. Theda van Royen a amável gentileza de me traduzir o artigo de Swillens da língua holandesa para a Portuguesa.

⁷⁹ Cf. Joaquim de Oliveira CAETANO, “MEESEN, Félix da Costa” in *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*, [José Fernandes PEREIRA, dir.; Paulo PEREIRA, Coord.]Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 288

⁸⁰ Cf. a obra de António Galvam de ANDRADE *A Arte da Cavalaria da Gineta e estardiota, bom primor de ferrar & alveitaria: Dividida em três tratados*, na oficina de João da Costa, 1678, na qual existem 15 gravuras de cavalos desenhados por um Félix da Costa e gravados por Clemente Billingue (1660-1717). Muito recentemente detectámos um homónimo Félix da Costa (16? – 1715), baptizado na Freguesia de Santa Catarina, filho do pintor de brutesco de Francisco Ferreira de Araújo e de Madalena da Costa. Cf. Susana Varela FLOR, *As relações artísticas...*, p. 296 [nota n.º 14] e, mais recentemente, recenseámos novos dados sobre o artista Félix da Costa: Cf. DGARQ/TT, *Casamentos das Mercês*, 1697-1761, fl. 69: “Aos nove de Junho de mil e sette centos, e quatro, de manhã nesta igreja de N Sra das Mercês perante mim Luis de Lima Cura desta freg.^a e em presença do Pe. Gil Lourenço Calixto nesta freg.^a e o pe. thezoureiro della o pe. Manoel da Costa e do Pe Manoel Fialho cappelam desta mesma igreja se casaraão por palavras de presente assim como manda a Sta Madre Igreja de Roma Concil. Trident. e constit. deste arcebisgado **Felix da Costa filho de Francisco Ferreira de Araujo ja defunto e de sua mulher Magdalena da Costa, baptizado na freg.^a de Santa**

are conventionally described, but the riders are shown as heavy bodies resisting with effort the pull of gravity. The galloping rider who retrieves a scarf is firmly hooked to his saddle, but his coattails and sleeves flutter in the plunging motion, and the drawing dwells upon the rider's massive legs, torso, and arms shown falling yet remaining in place and in control of the animal's motion."⁸¹

O mesmo se poderá dizer em relação ao retrato de Andrade inserido na Arte da Cavalaria, no qual George Kubler reconheceu, em parte, a herança do retrato holandês.

Infelizmente o estado arruinado em que muitos dos edifícios pelos quais Meesen assume, em testamento, ter ligações (a Misericórdia de Lisboa, o Convento do Carmo, o Convento de S. Francisco da Cidade, a capela de St.^a Cruz dos Flamengos na igreja de S. Domingos e o Colégio de Santo Antão, este última através da Irmandade de Nossa Senhora do Socorro) dificulta-nos a análise alargada das obras e influências bebidas nas suas deambulações por uma das cortes mais cosmopolitas de seiscentos.⁸²

Em síntese, no contexto do Portugal Restaurado, e dentro de uma política Europeia de alianças matrimoniais, a chegada de artistas incumbidos de retratar a família real abre renovadas vias de investigação. Assim, o rastreamento da actividade destes artistas em Portugal afigura-se fundamental para o global entendimento da época, seja pela análise das relações artísticas estabelecidas com os pintores portugueses, seja pela influência directa das suas técnicas e do seu vocabulário ornamental aplicados na pintura a óleo, pintura de azulejo, ou até mesmo na gravura. A presença destes artistas em Portugal assinala tempos de renovação artística que urge estudar de forma integrada e articulada com as artes decorativas.

Catherina, com Maria Ferreira filha de Antonio de Araujo e de Maria Gonçalves baptizada nesta freg.^a e nella moradores ambos os contraentes. Daque tudo fiz este assento no mesmo dia que por ser d. assinei com as sobreditas testemunhas."

⁸¹ Cf. G. KUBLER, *op. cit.*, p. 13.

⁸² Cf. DGARQ/TT, *Registo Geral de Testamentos*, L.º 134, fl. 69v. Sobre a presença de Félix da Costa Meesen em Espanha cf. Vítor SERRÃO, *op. cit.*, pp.157-174 e Luís de Moura SOBRAL, "D. Maria Guadalupe de Lencastre (1630-1715) – a cultura Literária e artística de uma Duquesa Luso-espanhola da época da Restauração (Acheegas)" in *Colóquio Letras* [suplemento], Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, Set. 2011.