

# Dona Catarina por Anthonis Mor: um estudo da arte do retrato em Portugal no século XVI

Janaina Silva Santana<sup>1</sup>

 0000-0002-2710-7225

*Como citar:*

In: ENCONTRO DE HISTÓRIA DA ARTE, 16, 2022. **Atas do XVI Encontro de História da Arte**. Campinas: IFCH/UNICAMP, n. 16, 2022.

DOI: 10.20396/eha.16.2022.5000

## Resumo

O presente texto é um recorte de uma investigação mais ampla, iniciada num dos capítulos da dissertação de mestrado, em que se volta para o retrato de corte no contexto português do Renascimento a partir de um estudo das práticas artístico-culturais de louvor no ambiente da corte de D. João III. A pesquisa centra as suas atenções, de modo particular, ao retrato de *Dona Catarina de Áustria* executado pelo pintor flamengo Anthonis Mor, em 1552, durante a sua estadia no reino.

**Palavras-chave:** Renascimento. Retrato. Portugal. Dona Catarina. Círculo de louvores.

---

<sup>1</sup> Mestranda em História da Arte pelo programa de pós-graduação da Universidade Federal de São Paulo, sob orientação do professor Dr. Cássio Fernandes, com financiamento da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) nº de processo: 2022/08455-6. As opiniões, hipóteses, conclusões ou recomendações expressas neste material são de responsabilidade da autora e não necessariamente refletem a visão da FAPESP. Licenciada em História pela Universidade de Brasília.

O objetivo deste texto é apresentar o retrato no contexto português do Renascimento, especificamente o retrato de corte de *Dona Catarina de Áustria* executado pelo pintor flamengo Anthonis Mor, em 1552. Começamos por observar que o estudo da retratística produzida em Portugal na época renascentista, segundo Pedro Flor, ainda não obteve suficiente atenção por parte da produção acadêmica. Para o historiador português, o desenvolvimento de pesquisas baseadas na mera identificação do modelo representado, abordagem que considera metodologicamente insuficiente, não tem criado resultados satisfatórios<sup>2</sup>. Longe da retroalimentação do interesse exclusivo por essa perspectiva, somemos uma camada de interpretação sobre um retrato em específico produzido em Portugal no século XVI de uma forma mais alargada, dado o caráter icônico, simbólico e epistemológico com que os retratos renascentistas podem ser analisados.

Vale afirmar, de saída, que este esforço de investigação parte do princípio de que o estudo do retrato em Portugal deve ultrapassar os espaços de interlocução mais típicos, a Itália e os Países Baixos, concentrando-se no universo ibérico. Sabemos que o trânsito entre linguagens artísticas durante o Renascimento é no limite incompatível – como vem notando a historiografia da arte ao longo dos últimos anos – com a noção exclusivista de um paradigma cultural e civilizacional italiano, ou toscano, unilateralmente exportado às demais regiões europeias e suas colônias, as quais o teriam absorvido e reproduzido mesclando-o, em maior ou menor medida, às tradições pictóricas locais. Essa noção, cristalizada no século XIX e frequentemente alicerçada em discursos – subliminares ou não – de cunho nacionalista, vem sendo revista pela historiografia e crítica da arte dedicadas ao estudo das relações artísticas entre a Itália, os Países Baixos e a Península Ibérica – estudos que revelam uma tensão muito mais equilibrada entre esses polos geográficos.<sup>3</sup> Também entendemos que as relações artístico-culturais foram imprescindíveis para a elaboração de um gosto e olhar pictórico em Portugal, pois, longe de única e nacional, a linguagem artística circulou em diversos lugares. Por outro lado, as condições geográficas, políticas e institucionais de cada localidade impõem certas especificidades à prática retratística operada em solo português.

Nos finais do século XV e durante o século XVI, Lisboa foi um importante mercado para a arte flamenga. As relações comerciais com o Flandres eram prósperas, estimuladas pelos empreendimentos marítimos e pela formação de um vasto império além-mar. Antuérpia tornou-se uma porta vital na Europa para mercadorias do Oriente que chegavam a Lisboa, fomentando assim um mecenato artístico

---

<sup>2</sup> FLOR, Pedro. *A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010. p.20.

<sup>3</sup> BERBARA, Maria. “Para enganar a vista exterior”: um aspecto das relações artísticas entre Itália, Portugal e os Países Baixos durante o Renascimento. *Anais do 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas: Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais*. 24 a 28 de setembro de 2007. Florianópolis, 2007, pp. 343-352.

por parte dos portugueses. Muitos objetos importados do Norte da Europa, ou lá encomendados, vieram a ter grande relevância nas tradições locais da pintura em Portugal. Desse modo, é importante observar que, nas primeiras décadas do século XVI, os códigos renascentistas italianos chegaram a Lisboa via Antuérpia, sendo que, mais tarde, na década de 1540, na corte de Dom João III surgiu um maior interesse pela pintura e pela arquitetura, bem como pelo retrato individual.

A partir desse período, o rei empreendeu um processo de mudança que buscava a instituição de novos focos de cultura. Esbarrou, porém, na escassez de recursos existentes em Portugal. Para tanto, D. João III investiu na formação de portugueses no exterior e na busca de mestres estrangeiros dispostos a lecionar em Portugal. Os laços artísticos entre Portugal e Flandres foram igualmente importantes para a produção do retrato. Houve artistas do Norte da Europa a residir em Lisboa, enquanto pintores portugueses da corte que gozavam de maior apreço foram subsidiados por D. Catarina e D. João III para estudar no estrangeiro, não só na Itália, caso de Francisco de Holanda, mas também em Flandres, a exemplo de Alonso Sánchez Coello, que trabalhou com Anthonis Mor. Nessa perspectiva, a corte pode ser entendida como um grande centro cultural, no qual várias artes – pintura, teatro, música, dança, poesia – são desenvolvidas com intuito de amplificar o poder do soberano e dos grupos políticos dominantes. Por meio de técnicas diferentes se ilustra a mesma coisa: o espetáculo do poder da monarquia.

Por outro lado, as alianças forjadas entre as famílias de Dona Catarina e Dom João III por meio do matrimônio mantinham forte interlocução com parâmetros de etiqueta e um gosto cortesão compartilhados, introduzidos desde os sucessivos casamentos de D. Manuel I e estabelecendo-se em definitivo no reinado de D. João.<sup>4</sup> Sabe-se, de um lado, que D. Manuel investiu deliberadamente em sua representação e na de sua família para marcar dois fatos distintos: a legitimidade de assumir o trono após a morte de D. João II e a inexistência de qualquer entrave à própria sucessão. Por outro lado, os retratos de corte, tão ao gosto dos Habsburgo, ganharam espaço entre as elites cortesãs durante o reinado de Carlos V, exercendo relevante papel político nos espaços espanhóis, o que era de conhecimento dos cortesãos portugueses. Tendo em vista esse percurso, podemos perceber um momento decisivo de reforço da comunicação política empregado na arte do retrato com a chegada de Dona Catarina à corte portuguesa, uma vez que ela seguramente trazia consigo todo um conjunto de preceitos próprios a um

---

<sup>4</sup> Os pesquisadores Annemarie Jordan e Pedro Flor argumentam que foi a partir do reinado de D. João que se estabeleceu um gosto pelo retrato em Portugal, principalmente com a chegada do pintor flamengo Anthonis Mor. Cf. GSCHWEND, Annemarie Jordan. **O retrato de corte em Portugal: o legado de Antonio Moro (1552-1572)**. Lisboa: Quetzal Editores, 1994, p. 23. FLOR, Pedro. Op.cit., 2010. p. 276.

circuito de louvores cujas características – eis a nossa hipótese – devem ser delimitadas no contexto ibérico como um todo.<sup>5</sup>

Annemarie Jordan, uma das pesquisadoras que mais se debruçou sobre a coleção de Dona Catarina e o legado de Anthonis Mor, salienta que, nos estudos sobre retrato de corte em Portugal, D. Catarina e D. João III, são considerados figuras marginais, e a existência de um ateliê lusitano de retrato, na segunda metade do século XVI, foi literalmente obliterada pela história do retrato de corte em Espanha.<sup>6</sup> Com isso, fica em segundo plano o papel de mecenas desempenhado por esses monarcas portugueses. A presença de Mor e Alonso Sánches Coello em corte portuguesa, talvez somadas ao aparato teórico atribuído a Francisco de Holanda, foi responsável por um aumento significativo da retratística em Portugal. Não era o caso anteriormente, nos anos de 1550, quando os exemplares de retratos portugueses foram um tanto quanto esparsos, com algumas raras exceções, como o grande painel de Nuno Gonçalves, inclusive citado por Francisco de Holanda em *Da pintura antiga*.

A viagem de Anthonis Mor a Portugal em 1552, exemplo particularmente significativo, foi encomendada por D. Maria da Hungria – uma ávida colecionadora de retratos –, que mandou o pintor retratar a família de sua irmã, D. Catarina de Áustria.<sup>7</sup> Mor nasceu em Utrecht, antiga Flandres, no seio de uma família de artesãos relativamente respeitados, e se insere no ambiente da corte graças aos contatos de seu mecenas, Antoine Perrenot (1517-1586), um dos maiores conselheiros artísticos dos Habsburgo e responsável por apresentá-lo a Maria da Hungria. Na década seguinte, o artista é enviado pela arquiduquesa da Áustria em missão oficial à Itália, Espanha e Portugal para pintar os retratos de seus familiares. Chega a Portugal entre o final de 1551 e o início de 1552, executando na corte portuguesa retratos de vários membros das dinastias de Avis/Beja e Habsburgo.

Anthonis Mor levou a Lisboa um tipo de retrato de corte idealizado, calcado em certas soluções formais assimiladas de artistas como Rafael, Bronzino e Ticiano durante a sua estadia na Itália. A elegância do vestuário, os contornos bem definidos, a finura das mãos, a perfeição do pormenor e da pose caracterizam as obras destes pintores italianos. Em muitas dessas obras, as figuras sobressaem de fundos lisos, neutros, em tons de azul e castanho ou cinzento. Este tipo de retrato palaciano, que combinava os padrões italianos com o rigor nórdico, tornou-se concepção de que o pintor raramente se afastou depois, sistematizando as fórmulas da Europa do Norte e da Itália numa espécie de código para o retrato oficial da corte da casa de Habsburgo, ou, no caso de Portugal, da Casa de Avis.<sup>8</sup>

<sup>5</sup> Ibidem. pp. 304-314.

<sup>6</sup> GSCHWEND, Annemarie Jordan. Op.cit., p. 25.

<sup>7</sup> FLOR, Pedro. Op.cit., p. 215.

<sup>8</sup> GSCHWEND, Annemarie Jordan. Op. cit., p. 27.

A imagem de uma grande personalidade política, como a de Dona Catarina, encobria um universo de agentes implicados. Investigá-la exige considerar, portanto, que a produção de retratos de corte foi um importante instrumento de coesão dinástica do período. Isso porque, como as técnicas do retrato não se reduziam ao propósito de alcançar a simples semelhança por meio de uma representação *al naturale*, tinham sobretudo a função de estabelecer hierarquias no interior do corpo político, reflexo do costume de exaltar grandes feitos praticados pelos soberanos, e, conseqüentemente, de ratificar os poderes constituídos, o que indica a recorrência de certos traços comuns nas imagens dos monarcas, que afirmam e propagam os signos de seu poder e louvor.<sup>9</sup> A organização social das monarquias nesse período era baseada em noções teológicas de “corpo político”. Nesse corpo hierarquizado, o centro coordenador era a figura do príncipe, tido como a “cabeça” da comunidade, e, por meio dele, as funções dos restantes órgãos e membros eram determinadas.<sup>10</sup> A individualidade, nesse caso, estaria sujeita à estrutura plena do corpo, na forma de uma espécie de autonomia dada aos membros para que pudessem desempenhar as suas funções (*officium*). Nas estratégias retóricas-poéticas da construção de um indivíduo, de uma personagem ou de um tipo decantam-se diversos efeitos persuasórios de uma tipologia de lugares-comuns, um certo sistema de proporções do corpo, a história do saber outrora designado por fisiognomonia<sup>11</sup>, os aparatos de predicação do sujeito, a definição de específicas relações entre corpo e “psicologia” na acepção primeira do termo, ou entre corpo e *decorum* sociopolítico

Ao determos no retrato de Dona Catarina de Áustria [Figura 1] executado por Mor, entendemos de forma mais clara a ponte entre as técnicas que empregava e aquelas de Ticiano e, conseqüentemente, as relações com aportes italianos e flamengos tal como praticados em Portugal. Neste retrato, em específico, percebe-se a importância de dar destaque à figura humana através da verticalidade já apreciada nos “retratos de estado”, além da ausência de construção de uma ambiência externa a esta figura política. Em vez de rascunhar uma paisagem segundo a tradição flamenga, ele preferirá chapar o fundo da composição, o que realça a grandiosidade da figura política construída. Por mais que nos retratos desta sua estadia em Portugal não encontremos a inclusão do corpo inteiro das figuras pintadas, seja por opção artística sua, seja pela possibilidade de as telas terem sido cortadas *a posteriori*, a relação e recodificação das formas de Ticiano são claras.

<sup>9</sup> CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e Sociedade na Arte Italiana**. Ensaios de história social da arte. Trad. Franklin de Mattos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006, p. 103.

<sup>10</sup> SENELLART, Michel. **As artes de governar**: do regime medieval ao conceito de governo. São Paulo: Editora 34, 2006. p.47.

<sup>11</sup> COURTINE, J. J.; HAROCHE, C. **História do rosto**: exprimir e calar emoções. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes. 2016. p. 38.



**Figura 1:**  
Anthonis Mor. **Dona Catarina de Áustria**, 1552.  
Óleo sobre madeira. 107 X 84 cm, Museu do Prado, Madrid.  
Foto: Wikimedia Commons.

A presença da rainha em pé, em grande plano, contra um fundo escuro e indefinido é outra marca desse artista e tinha como objetivo destacar a figura do retratado num ambiente interno, projetando no retrato imagem da soberana majestosa. O apoio à mesa era um elemento pictórico italiano que fazia referência a Ticiano, e tornou-se frequente nos retratos de corte dos Habsburgos da autoria de Mor. A mesa coberta de veludo verde era um atributo simbólico de majestade e justiça, assumindo um papel equivalente ao de um trono real. Este simbolismo é ainda mais acentuado pela presença do pergaminho dobrado, que, neste caso, faz uma referência pessoal a Dona Catarina de Áustria em relação à administração da sua casa e da sua coleção.<sup>12</sup>

No caso da rainha, ela fora representada pouco abaixo dos quadris para cima, com o corpo na diagonal, voltado para a esquerda – do ponto de vista do observador –, de onde incide um foco de luz, perceptível tanto na sua face quanto na sua vestimenta. O olhar fixo e oblíquo traduzia a distância exigida para a dignidade régia, criando linhas de força para a estrutura da composição. Caracterizada de modo sofisticado, ela usa vestido de tom cinza-esverdeado com floreados, e por cima portava casaca preta de veludo aberta à frente e ricamente adornada com detalhes dourados e pedras preciosas. Apesar de ter adotado o estilo dos Habsburgos de se retratar, a rainha não se descuidou de imprimir elementos portugueses em sua imagem, como o tocado tecido em ouro e pérolas que levava na cabeça. Colar, brincos e argolas também eram feitos dos mesmos materiais. Por sua vez, o broche em forma de coroa no cinto e os anéis eram feitos de ouro, pérolas e pedras preciosas. Os brincos com o duplo C, a gargantilha e o cinto aparecem no inventário de 1550-1554 das suas joias, pedrarias e objetos da *Kunstkammer*.<sup>13</sup> O cinto foi especificamente escolhido, segundo o referido inventário, por ter-lhe sido oferecido por D. João III. Grande parte da coleção de D. Catarina era constituída por objetos vindo das colônias portuguesas do Oriente; trata-se de uma alusão evidente ao seu estatuto de rainha de um império além-mar.<sup>14</sup>

Na mão direita, a rainha segura um par de luvas e um lenço, no qual é visível uma mosca. A figura da *musca depicta*, a mosca pintada, como foi chamada nesta tradição, vinculava-se à habilidade do pintor e esteve presente numa série de pinturas do *Quattrocento* ao norte da Itália, mas também nos Países Baixos e territórios germânicos. A mão esquerda, por sua vez, trazia um leque e se apoiava em uma mesa verde, em cima da qual é visível um documento dobrado, remetendo, possivelmente, para seu caráter de governante.

<sup>12</sup> Ibidem, p. 46.

<sup>13</sup> O inventário encontra-se transcrito, em sua totalidade, em GSCHWEND, Annemarie Jordan. **The development of Catherine of Austria's Collection in the Queen Household: Its Character and Cost.** 1994. 2 v. Tese (Doutorado em História da Arte e Arquitetura) Brown University, Washington, 1994.

<sup>14</sup> GSCHWEND, Annemarie Jordan. **O retrato de corte em Portugal**, op. cit., p. 39.

É bem provável que tenha sido o mestre flamengo quem tenha fomentado a galeria dinástica de retratos já em voga nas cortes dos Habsburgos no Norte da Europa. Essa hipótese encontra respaldo no fato de que, depois da visita de Mor, o inventário de 1557 do guarda-roupa de D. Catarina de Áustria passa a fazer referência a vinte e nove retratos dos seus parentes Habsburgo e Avis. Tal número permite supor a existência de uma sala ou galeria contígua aos aposentos da rainha, onde estariam expostos esses quadros, à semelhança das salas dinásticas que existiriam mais tarde nas residências régias espanholas.<sup>15</sup>

A julgar pelo inventário do guarda-roupa de 1557, o secretário de Catarina de Áustria realizou uma lista de retratos segundo a sequência da sua colocação na parede do Palácio Real de Lisboa, o Paço da Ribeira, tendo começado pelos retratos de D. João III e de D. Catarina de Áustria, ambos da autoria de Anthonis Mor. Cabe acentuar, ainda, que nesse inventário não constam nomes dos pintores, suportes, tamanho ou descrições dos retratos.<sup>16</sup> A coleção se dispersou nos fins do século XVI, na sua maior parte levada para a Espanha por Felipe II após a União Ibérica, momento em que foram incluídas nas coleções espanholas.

O estudo deste retrato em particular se deve, portanto, ao seu caráter exemplar das práticas culturais no ambiente da corte ibérica como forma de expressão da dupla natureza (real e ideal) da rainha. Ou seja, podemos perceber, através dele, como se dava a arte de governar no período, em suas particularidades ibéricas e portuguesas. Afinal, esse gênero de pintura conciliou a necessidade de verossimilhança e de individualização à crescente personificação do poder sobre a figura dos governantes, produzindo o amálgama de uma dimensão simbólica e supostamente atemporal exercida pelos soberanos no interior de uma ordem política e teológica.<sup>17</sup>

Tendo em vista esse percurso, o intuito, como dito, não é reiterar explicações idealistas (como as de cunho nacionalista, não de todo ausentes na historiografia da arte portuguesa) e a aplicação de teorias e autores a determinado retrato, mas fomentar um diálogo entre concepções que abarcam as várias dimensões do retrato de Dona Catarina. A consequência imediata dos pressupostos indicados é encorajar uma leitura, análise e apresentação das práticas retratistas em Portugal no Renascimento para além da descrição formalista do retrato de Dona Catarina executado pelo pintor flamengo, na tentativa de restituir as camadas de possibilidade de formação da apreciação retratística no período. Afinal, as relações entre a corte de Carlos V e a corte portuguesa iniciaram-se desde o casamento de Dona Catarina com João III e difundiram-se pelas artes visuais entre as relações de Ticiano e Anthonis Mor.

---

<sup>15</sup> Ibidem, p. 82.

<sup>16</sup> Ibidem, p. 86.

<sup>17</sup> KANTOROWICZ, Ernst H. *Os dois corpos do rei*: Um estudo sobre teologia política medieval. São Paulo, Companhia das Letras, 1998, p. 97.



## Referências bibliográficas

BERBARA, Maria. “Para enganar a vista exterior”: um aspecto das relações artísticas entre Itália, Portugal e os Países Baixos durante o Renascimento. **Anais do 16º Encontro Nacional da Associação Nacional de Pesquisadores de Artes Plásticas: Dinâmicas Epistemológicas em Artes Visuais**. 24 a 28 de setembro de 2007. Florianópolis, 2007, pp. 343-352.

CASTELNUOVO, Enrico. **Retrato e Sociedade na Arte Italiana**. Ensaios de história social da arte. Trad. Franklin de Mattos. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

COURTINE, J. J.; HAROCHE, C. **História do rosto: exprimir e calar emoções**. Petrópolis, Rio de Janeiro: Editora Vozes. 2016.

FLOR, Pedro. **A arte do retrato em Portugal nos séculos XV e XVI**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2010.

GSCHWEND, Annemarie Jordan. **O retrato de corte em Portugal: o legado de Antonio Moro (1552-1572)**. Lisboa: Quetzal Editores, 1994.

GSCHWEND, Annemarie Jordan. **The development of Catherine of Austria’s Collection in the Queen Household: Its Character and Cost**. 1994. 2 v. Tese (Doutorado em História da Arte e Arquitetura) Brown University, Washington, 1994.

KANTOROWICZ, Ernst H. **Os dois corpos do rei: Um estudo sobre teologia política medieval**. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.

SENEILLART, Michel. **As artes de governar: do regimem medieval ao conceito de governo**. São Paulo: Editora 34, 2006.

WOODALL, Joanna. **Anthonis Mor: art and authority**. Zwolle: Waanders Publishers, 2007.