

ESTUDOS

— RETÓRICA DA IMAGEM REAL. —
PORTUGAL E A MEMÓRIA
FIGURADA DE FILIPE II *

FERNANDO JESÚS BOUZA ÁLVAREZ

Departamento de História Moderna
da Univ. Complutense de Madrid

PENÉLOPE. FAZER E DESFAZER HISTÓRIA, N.º 4, NOV. 1989

* Este artigo foi entregue para publicação no Verão de 1988.

NO dia da sua entrada em Lisboa, quando chegou à Rua Nova, donde era necessário tomar alento mais de duas vezes se se pretendia percorrer a rua toda¹, Filipe II foi surpreendido por uma regateira que, saída de um grupo de padeiras e vendedoras que tinham dançado em sua honra, se dirigiu ao rei para lhe dizer que todas elas o «reciúan y jurauan a Su Magestad por su Rey y señor en tanto que benía l rey Seuastián, pero que biniendo se hauía de bolver con Dios a Castilla y le auía de dejar el reino»². O relato que nos transmitiu este curioso incidente acrescenta que «Su Majestad se sonrió mucho» e por certo assim deve ter sido já que mandou que «se hiziesen vnos quadros en que se pintasse el modo de sus danças y bayles que al sonido de sus instrumentos hazen»³.

Ao voltar a Castela o rei, no início de 1583, devia levar consigo este e outros quadros como recordação do seu triunfo português, pois sabe-se que no Alcazar madrileno havia «una pintura con los *quince arcos triunfales* que en su honor alzara Lisboa»⁴. Infelizmente não se conserva nenhuma destas obras nem sequer existem gravuras nos relatos das grandes festas de Junho de 1581⁵ que nos dêem uma imagem do aparato com que Filipe II foi recebido naquela corte que ele próprio chamou «principal puerto y comercio de todo»⁶.

Perdidas estas pinturas, a única imagem que conhecemos da entrada de Filipe II na corte portuguesa, e que está datada do século XVI, é o *chiaroscuro* «Entrata in Lisbona trionfante e vittorioso» pintado em 1598 por Cósimo Gambarucci que faz parte de um conjunto de vinte e quatro cenas da vida do monarca encomendadas a diversos artistas florentinos destinadas ao aparato fúnebre com que o Grão Duque Fernando I quis comemorar em São Lourenço de Florença o falecimento do Rei Católico e de cuja organização foram encarregados Donato dell' Antella e Gigolo⁷.

Com a disposição das grisalhas ao longo das naves laterais e no transepto da igreja pretendia-se exemplificar visualmente a vida de Filipe II ao redor do grande catafalco ou capela ardente que, por sua vez, representava a morte do rei, servindo de reforço visual às palavras da *oratio* que Marcello Adriani devia pronunciar⁸. Para cumprir esta missão exemplar, o ciclo pictórico abria-se com o nascimento do rei em Valladolid e fechava-se com a assinatura da paz com a França, passando por episódios eleitos como, entre outros, a sua educação, o juramento, a viagem à Flandres, a renúncia de Carlos V em Bruxelas, as batalhas de San Quintín, Lepanto e «qualche fatto d'arme in Fiandra de piu notabili»⁹. Eram cinco as *histórias* deste conjunto que se relacionavam com a Sucessão de Portu-

gal, pois, além da já mencionada da recepção em Lisboa, a décima nona na ordem do aparato, noutras telas figuravam a «domanda» do trono português (n.º 16), a batalha de Alcântara (n.º 17), a entrada em Elvas (n.º 18) e, por último, uma suposta coroação feita no palácio real de Lisboa (n.º 20)¹⁰.

Atendendo ao que aconselhava a teoria retórica da época no caso de celebração de exéquias reais, as pinturas para os funerais de Filipe II em São Lourenço de Florença podem bem ser qualificadas como uma transposição pictórica de uma cronografia, ou seja, um exercício de descrição retórica do tempo, que, em princípio, era aquele que se sucedia ao devir das estações («descriptio... hiemis»), mas que também era o «de paz, de guerra, de revoluções, de uma monarquia»¹¹. Como a topografia e a prosopografia, os outros dois tipos de *descriptio* que contemplava a Retórica, a cronografia tinha por fim expor à vista «mores et circumstantias, ita clare et copiose, ut lectori ante oculos ea versetur, veluti quaedam pictura ejus, quod describitur»¹².

A Retórica recomendava que se fizesse uma espécie de «retrato da vida régia» em que se exaltasse o rei falecido, para o que deviam «pintar-se» aqueles feitos que pudessem considerar-se resumo, expressão ou indício das suas virtudes. Nas exéquias florentinas de 1598, a cronografia régia foi levada aos seus últimos extremos, dispondo-se na igreja uma série de *chiaroscuro* que representavam os diferentes episódios da vida de Filipe II, mas, de forma alguma, era necessário chegar a algo tão prático, já que a retórica pretendia poder *pintar* eloquentemente sem necessidade de recorrer à realidade efectiva das telas.

Assim, na *Oratione funebre* em honra do rei Filipe II que Filiberto Belcredi pronunciou em Pavia ante a academia dos *Affidati*, o retórico só contou com os recursos da sua arte para fazer com que os ouvintes pudessem *ver com o seu espirito* o «vero e natural ritratto della sua perfetta vita», para o que foi descrevendo diferentes episódios até construir uma cronografia retórica de Filipe II e, assim, anunciou aos desconsolados *affidati* que:

«... vi dispengerò prima l'educatione del Catolico Re, depoi vi figurero il privato e publico reggimento di esso, ultimamente darò cumprimento al ritratto della regia vita, cioè, vi esprimerò la somma perfectione o i segni di quella, alla egli era felicemente amirato»¹³.

Este «depingere o colorire... in voce»¹⁴ era um exercício de retórica que descrevia os feitos reais mais louvados ou melhor julgados pelos seus contemporâneos sem necessidade de atender à sua cronologia relativa, mas sim à sua execução em tempo mensurável como tal, ou seja em *tempus* e não no *ucronico aevum*¹⁵.

Alusões à Sucessão de Portugal são frequentes, por razões óbvias, no que chamaremos cronografias funerárias em honra de Filipe II, contando-se entre elas, em primeiro lugar, os casos de *orações* pronunciadas em Portugal, algumas das quais foram recolhidas na *Relação* publicada por Pedro Crasbeeck em 1600¹⁶. Mas, em geral, a referência a 1580 é frequente em muitas das composições laudatórias escritas por ocasião da morte do rei em 1598; em muitas delas houve também pinturas que representavam as empresas que o orador devia expor, assim, nas exéquias de Áquila quadros com os efeitos do Rey Católico ocupavam dois flancos do catafalco num dos quais «si vedava» a entrada do Duque de Alba em Lisboa e a clemência do rei para com os portugueses, mostrando-se a liberalidade régia sob a empresa de uma águia «che veniva della sua preda a conceder part à gli uccelli, che l'accompagnauano», cujo lema era *Non denegat aliis*¹⁷.

Como já assinalámos, os *chiaroscuro* de Florença, tal como os quadros e empresas de Áquila, deveriam servir de imagens sensíveis de essas outras *imagines* eloquentes que pronunciaria o orador na sua alocução. É de enorme importância destacar que a relação aqui estabelecida também está baseada num ponto da teoria retórica, pois o carácter exemplar que se concede ao visual nestas cerimónias torna-se claro se tivermos em conta que o sistema de *loci* e *imagines* que tinha desenvolvido a chamada arte da memória — uma das cinco partes da retórica, como se sabe¹⁸ — necessitava de exercitar a memória com imagens, tanto orais como visuais, mas sempre sensíveis, sendo este o melhor método para conseguir que o conhecimento que se queria adquirir ou transmitir ficasse fixado de forma imorredoura¹⁹.

Desta forma, se considerarmos que tanto na base da «figuração» de acções régias que costumamos encontrar nas *orationes* laudatórias como nos ciclos pictóricos que, por si e com os seus próprios meios, «narram» idênticos feitos se encontra o género retórico da descrição podemos considerar unitariamente — ao abrigo desta antiga, desenvolvida e geralmente conhecida arte da retórica — o que, parafraseando os termos coevos até aqui utilizados, eram vistos com a alma e figurações efectivas, quer dizer, o discurso da eloquência e o das imagens, pensando que tanto como numa *ut pictura poesis* podemos falar de uma *poesis picta*²⁰.

Partindo, pois, deste substrato comum, cremos que seria conveniente supôr a existência de uma instância de ficção política, a que chamaremos o retórico real, um grau acima do simples imaginário régio, porque, arte por artificios, nas cerimónias, à Retórica se devem os das artes visuais. De tal forma que as diferentes imagens que unem Filipe II a Portugal, e que passaremos em revista no presente artigo

não serão apresentadas aqui como criações consideradas em si mesmas, susceptíveis de serem explicadas atendendo a um contexto determinado ou à função que deviam cumprir, mas, pelo contrário, considerando que nasceram para ser ou acabaram por converter-se em meios expressivos da arte retórica ou, por outras palavras e por fim, o poder do *King imagined* ²¹ usa na sua expressão *retorismos* e, entre eles, *imagens* ²².

Porque não há dúvida de que o poder se expressa de formas não coercivas e que entre estes expedientes não violentos se encontram as imagens. É aqui que devemos aludir à teoria da *representação* tal como a encontramos resumida na exposição de Louis Martin no seu brilhante estudo sobre os retratos de Luís XIV e o que ele chama a ficção simbólica ²³. Partindo da lição de Kantorowicz sobre a existência de *mysteria* ou ocultos arcanos do poder ²⁴, Louis Martin elabora uma hipótese geral sobre o valor das artes visuais para conseguir não só que o poder se torne reconhecível, por assim dizer, se exiba e se justifique, como também como factor que dê intensidade ao poder, fazendo com que passe de simples força para converter-se em potência ²⁵.

Em primeiro lugar, as imagens pelas quais o poder é representado — quer sejam retratos, escudos de armas, emblemas, medalhas, obras reais, etc., etc. — tendem a substituí-lo, quer dizer, são testemunhos da sua existência onde não chega a presença régia; em segundo essas imagens representam o poder reduplicando-o e dando-lhe prestígio, quer porque sejam tomadas como expressão de um justo título, quer porque se convertam em instrumentos da conversão do poder de relação em conhecimento efectivo.

À exposição de Martin podem fazer-se talvez, duas objecções: que, talvez por o seu «retratado» ser o próprio Luís XIV, se centra na atribuição do poder ao soberano, esquecendo que as imagens também podem ser esgrimidas por outras jurisdicionais para, precisamente atacar a intensificação do poder régio; e, em segundo lugar, porque não tenta estabelecer uma teoria geral das imagens que explique de onde lhes vem semelhante capacidade de justificar e de prestigiar o representado, uma vez que o autor do magnífico *Le portrait du Roi* se baseia exclusivamente nos princípios da lógica de Port Royal, sem aprofundar suficientemente — pelo menos, nesta obra — as origens da identificação que essa lógica faz de signos e conteúdos denotados, quer dizer, porque é que «le portrait du Cesar, c'est Cesar».

Possivelmente, nenhuma destas duas pequenas reservas poderia ter sido feita se nos encontrássemos ante a hipotética análise do retrato de um rei do século anterior, momento para o qual, antes de mais,

há que contar com o inegável concurso de uma pluralidade de poderes jurisdicionais, cada um dos quais queria logicamente, receber os benefícios de uma representação visual. E, em segundo lugar, porque o século XVI, apesar de não ter um Félibien, assistiu a uma impressionante polémica sobre o valor das imagens e palavras — tão rica como a primitiva querela que opôs iconólotras a iconoclastas, no II Concílio de Niceia²⁶ —, discussão da qual safu uma brilhante teoria geral sobre a eficácia do visual e se obtiveram conclusões esclarecedoras sobre a capacidade e a autoridade das imagens, algumas das quais podem muito bem ser transportadas para este campo de representação²⁷.

Como é sabido, para sustentar a veneração devida às imagens, a literatura católica defendeu a eficácia das mesmas, valendo-se da ideia atribuída a Aristóteles de que «*omnis cognitio nostra fiat in imagine et similitude*»²⁸; a explicação que, por exemplo, Martin Pérez de Ayala dava a este princípio geral não pode espantar-nos, pois, para explicar a razão do uso de imagens, diz textualmente que este nasceu «*ad retinendam et refrigerandam memoriam eorum cuius sunt*»²⁹. Como vemos, de novo encontramos a memória e a arte da retórica por detrás do recurso ao visual.

A segunda conclusão desta polémica, que nos interessa aqui destacar, é que a virtual autoridade atribuível a imagens religiosas baseia-se na autoridade que se atribui às representações seculares quando, por exemplo em Lippomano, podemos ler que se devem honrar as imagens porque «*havute lettera de Cesare e Basdaciandosi l'impronto, non si bascia la cera o la forma del sigillo, o pur il piombo, ma sibene com tal bascio si riverisce esso Cessare assente*»³⁰. O que aqui exprime é o princípio *Regis imago Rex est*, tal como tinha sido utilizado por São João Damasceno, num comentário sobre um texto de S. Basílio, para defender que «*imago quoque Christi, Christus erit, atque imago sancti sanctus erit; neque scinditur imperium, nec gloria dividitur*»³¹.

Os protestantes acusaram os iconólotras católicos de terem caído no erro de confundir o ministério, os *sacramenta* com os *sacramentalia* e, em resumo, de tomar o que era simples presença pela essência. Quiçá devido a esta peculiar confusão, depois de anos de esquecimento, os estudos sobre o simbólico e o mítico ressurgiram no começo do século e de novo hoje em dia. «A equação simbólica — escreve Johan Huizinga já em 1919 — fundada na comunhão de caracteres só tem sentido quando os caracteres são o essencial das coisas, quando as propriedades comuns ao símbolo e ao simbolizado são concebidas realmente como essenciais»³².

Insatisfeitos como estavam com o pensamento genético e progressivo, é fácil explicar porque é que o simbólico e o mítico, como

formas idealmente anti-historicistas, despertaram o interesse de muitos intelectuais europeus por volta do fim da Primeira Guerra Mundial³³. Neste contexto é fácil compreender porque é que o pioneiro Karl Giehlow se decidiu a escrever sobre a figura hieroglífica de um imperador, Maximiano I³⁴; a importância dada por Walter Benjamim à alegoria na sua análise de *trauerspiels*³⁵; a polémica que mantiveram E. H. Kantorowicz e o meineckiano Albert Brackmann sobre a *mythenschau* e a *mythischer Schau* a propósito da aparição de Frederico II³⁶; e, entre outros muitos casos, a preocupação por essa espécie de curto-circuito causal que subjaz qualquer representação simbólica no que o autor de *Herbst des Mittelalters* definiu como simbolismo realista já que «toda a associação fundada numa qualquer semelhança pode transformar-se imediatamente na consciência de uma conexão essencial»³⁷.

Ao anteriormente dito sobre a capacidade do visual para justificar, prestigiar e reduplicar o poder devemos acrescentar agora que o que beneficia o príncipe na representação é, precisamente, que nas imagens se produza essa confusão entre o que é essência e o que a faz presente, porque *nec scinditur imperium, nec gloria dividitur* ao estabelecer-se uma relação que associa o suposto mistério do poder e a figura que o consegue, dando-lhe forma e tornando-o explícito.

Por outro lado, esta associação simbólica produz-se de uma forma instantânea, quer dizer, sem mediação temporal que permita dizer que um é a causa e o outro somente o seu efeito. Apenas assim é explicável que cheguem a ser tão percussivas imagens como a aparição de Filipe II na sala das cortes de Tomar em 1581, onde o rei fez a sua entrada «vestido con sotana y gramalla de brocado carmesí con larga falda, que llevaba el Conde de Matusinos, empunado el cetro y con la corona parecía el rey David, rojo hermoso a la vista y venerable en la majestad que representaba»³⁸.

É certo que cada um dos rituais e honras de cerimónias como esta poderiam ser explicadas constitucionalmente³⁹, mas, muito embora isso seja inquestionável, tem cabimento perguntar-se quem é o último beneficiado de que, graças a eles, se considere que é um rei, *cum illustricultu et ornatu regio*, o melhor que é dado a um homem ver sobre a terra⁴⁰; o camponês que as cartas de Michel de l'Hopital fizeram entrar na corte para que visse Henrique II «suivi de la foule de ses courtisans», admirado «à la vue de tant de charmes divins», acreditou «que le Roi est le plus heureux des mortels»⁴¹; e um jovem noviço do Escorial deixou escrito entre as suas notas pessoais que a primeira vez que viu Filipe II numa procissão «con todos los caballeros de su casa y corte» pensou que «cierto parecía um retrato del cielo»⁴².

Eis os efeitos produzidos pela contemplação directa da monarquia de um príncipe rodeado pela ordem rigorosa da etiqueta e cerimonial da sua corte, mas mesmo onde ele não está, chega a sua memória, o seu poder: quem quiser ser lembrado deve ser imaginado.

Antes de ser aclamado e jurado de Portugal pelos Três Estados em Abril de 1581, já Filipe II tinha decidido como seria o novo escudo das suas armas e o começara a usar, de modo que, a 3 de Abril, de Tomar, pode escrever às suas filhas, que a carta então enviada, leva «el primer sello nuevo en que se han puesto las armas de Portugal»⁴³. A reordenação do esquadramento do brasão real da Monarquia Católica incluindo as quinas portuguesas, para conseguir a que será a sua conhecida disposição até 1668, não tinha sido decidida com ligeireza, mas, bem pelo contrário, a negociação sobre qual seria o *lugar mais honrado* para as armas portuguesas tinha começado a estabelecer-se já em 1579 entre o Duque de Osuna e Miguel de Moura e continuará a ser tratada durante todo o ano de 1580, associada a outra questão representativa como era a de fixar qual seria a nova intitulação Régia em Portugal e fora do reino⁴⁴.

De modo algum deve considerar-se frívolo o problema das novas armas do rei, já que o limitado marco do seu escudo, à semelhança dos emblemas-brazões de que fala Pastoureau⁴⁵, foi considerado, por uns e por outros, uma imagem de toda a Monarquia Católica. Por um lado, e como é bem conhecido, o título com que Filipe de Áustria esgrimiou na reclamação do trono da casa de Avis, foi o da sua condição de mais velho neto varão de Dom Manuel, o Venturoso, e, embora jogasse ao mesmo tempo com a intimidação armada, sempre considerou que a herança legitimava a sua presença em Portugal, pelo que, o facto das quinas encontrarem um lugar entre as outras partes da sua herança, supunha proclamar que, a sua presença naquele reino se baseava num título justo.

Por outro lado, durante toda a polémica sucessão os portugueses tinham insistido em que a forma de integração naquele conjunto de domínios, deveria garantir a Portugal a manutenção da sua condição eminente de reino não sujeito e de domínio herdado, fazendo disso a primeira condição prévia para aceitar as negociações que desembocarão no articulado de Tomar, no qual se garantia a Portugal o estatuto de reino agregado por herança e, conseqüentemente, numa situação semelhante à das outras coroas de Filipe II, às quais, conforme se podia ver no seu brasão, passava a estar, por assim dizer, equiparado em hierarquia⁴⁶.

A comprovar este interesse, fala com razão o autor do *Diálogo llamado Philippino* ao escrever que uma das primeiras exigências que se põem na boca dos portugueses seja «y ya que fuésemos de vues-

tro Rey, nuestras armas de las quinas auían de quedar en su ser primero y aun puestas a la mano derecha del escudo Real»⁴⁷. Qualquer coisa de parecido deve ter pensado o Cardeal Rei quando, em finais de 1579, fez saber ao Duque de Osuna que «pretendía que se le diesse todo um lado del escudo partido por medio a la larga»⁴⁸, criando um projecto de brasão que parece ter sido inspirado nos escudos que levaram algumas infantas castelhanas casadas com reis ou príncipes portugueses, como a rainha dona Maria e a princesa Dona Joana de Áustria ⁴⁹ (Figura 1).

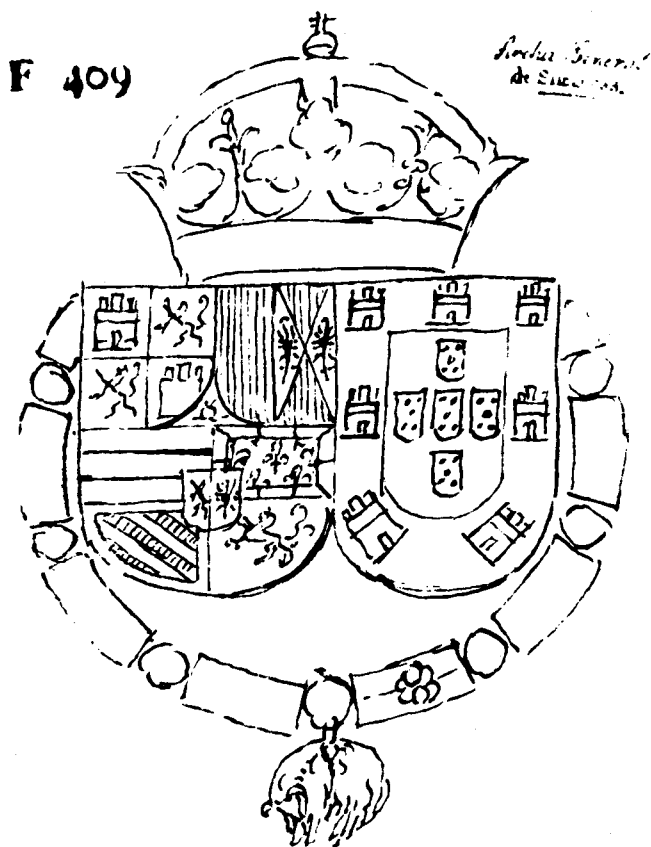
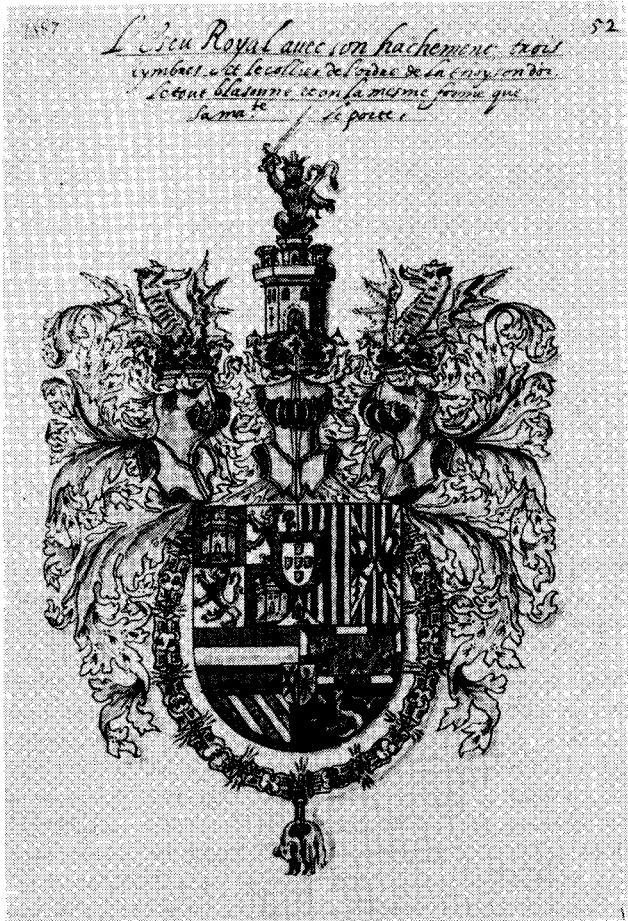


Figura 1 — Esboço Escudo de Armas para Filipe II c. 1580, Archivo General de Simancas.

Como é sabido, a disposição definitivamente eleita, resolvia o problema de dar um *lugar honrado* às quinas encaixando-as entre as armas das coroas de Castela e de Aragão (Figura 2), fazendo com que quase estejam «*fuera del cuerpo del escudo*»⁵⁰, como, *mutatis*



FERNANDO
J. B. ÁLVAREZ

Figura 2 — Armas reais de Filipe II, Jehan L'hermite, *Le pasetemps de Jehan Lhermite depuis son voyage d'Espagne qui fut l'an 1587*, Bibliothèque Royale Albert I, Brusselas.

mutantis, aparecem no brasão que tomou Rainucio Farnesio, outro pretendente ao trono português ⁵¹. Apesar de se temer que castelhanos e aragoneses chegassem a ofender-se pela disposição do novo escudo do rei, esta reordenação pareceu mais conveniente do que a segunda possibilidade que consistia em reordenar os quartéis do *alto* do escudo para que «traxasse tres, quedando Castilla em medio y Aragón a mano derecha y Portugal a la izquierda», passando Granada para *baixo* para ter «mejor perspectiua» ⁵².

Nada era mudado no escudo das armas do próprio reino, mas agora passaria a ser visto em companhia dos brasões dos outros domínios de Filipe II. Uma das primeiras ocasiões em que os portugueses puderam ver as suas armas fazendo parte do conjunto heráldico da Monarquia Católica foi na decoração da galera Capitã ou Real que o rei utilizou para ir de Vila-Franca a Almada, percorrendo a ribeira de Lisboa, antes da sua entrada triunfal na corte. O aspecto deste navio, no comando do qual estava dom Álvaro de Bazán, devia ser extraordinário, pois tinha-se pintado de vermelho o casco, os mastins, as enxárcias e os remos, enfeitando-o todo ele com tapetes e estofos e, como remate, na popa, «que era de unos compartidos vantanages, cerrados de tallados marcos, com vidrieras de luzidas pinturas», tinham-se disposto «tarjetas con las insignias armas de Castilla que abraçan como cabeça los demás reynos» ⁵³.

Na realidade, os portugueses não pareceram recear muito os domínios longínquos do seu novo príncipe, pelo menos não tanto como receavam os restantes reinos peninsulares, em especial o seu próximo e omnipresente vizinho de este, sendo a futura relação de Portugal e Castela uma das pedras de toque da Sucessão. Sabendo isto, a propaganda favorável a Filipe II teve que convencer os naturais do país de que eram infundados os temores de que «si esta unión de Reynos se haze... es rendirse a los Castellanos y que es subiectarse al Rey de Castilla y que viene a ser Portugal de Castilla» ⁵⁴, insistindo que, pelo contrário, «los castellanos estarán en sus casas y nosotros en las nuestras, Su Magestad assí será Rey y Señor nuestro como es suyo dellos y assí como los heredó a ellos heredó a nosotros por ligítima subcessión» ⁵⁵. Sem dúvida para evitar estes receios mandou-se gravar na arquitrave do «sítio agradable de la pieça sala de las cortes de Thomar» a seguinte inscrição:

«Hic tibi requies Hispaniae certae laborum,
Hic surgunt dexteras vtraque regna suas» ⁵⁶.

É assim que a Espanha pode descansar dos seus trabalhos porque «aquí ambos reynos se dan las manos de paz», uma ideia que voltamos a encontrar em dois dos emblemas hieroglíficos do *Diálogo llamado Philipino*.

No primeiro (Figura 3), representa-se a *Monarchia de España* como uma mão em que cada um dos dedos corresponde a um dos antigos cinco reinos cristãos de Espanha, ou seja, Castela, Leão, Aragão Navarra e Portugal, ao qual calhou ser o dedo central dessa peculiar mão de reinos. Para obter a esperada unidade da Espanha, o seu *senhorio universal*, só falta que Portugal reconheça a Filipe II;



Figura 3 — «Monarchia de España, *Diálogo llamado Philippino*, El Escorial.

enquanto não o faça, o dedo central representar-se-á dobrado sobre a palma da mão, mostrando que só ele impede que se alcancem os grandes e universais benefícios cifrados na *confederação* dos cinco reinos, pois a mão estendida deve entender-se como um símbolo da prosperidade e da liberalidade e a mão fechada como da adversidade⁵⁷. No segundo emblema, que completa o anterior (Figura 4), sob o lema *Ex concordia plenitudo imperii* podem ver-se duas mãos liberalmente já estendidas que se estreitam formando uma figura que para nós pode resultar abstrusa, mas que era facilmente compreensível para qualquer homem do século XVI, desde que soubesse contar... pelos dedos, pois estas mãos unem-se fazendo um sinal de milhão no peculiar código de gestos da aritmética popular⁵⁸. Assim, com a anunciada *confederação* alcançava-se o «número de números... y desta manera creceréis otro tanto en aumento de honor, gloria y approuchamiento»⁵⁹.



Figura 4 — «Ex concordia plenitudo imperii», *Diálogo llamado Philippino*, El Escorial.

Este *Diálogo llamado Philippino* foi escrito pelo licenciado Lorenzo de San Pedro com a intenção expressa de «excluir a la infanta doña Catalina de su pretensión» ao trono, ao mesmo tempo que se abonava a candidatura de Filipe II como a melhor fundamentada no «derecho divino natural, de las gentes, civil, canónico, consuetudinario e por leyes reales de Portugal»⁶⁰ e, sem dúvida, encontra-se entre os mais destacados escritos da polémica de 1580, se bem que o seu interesse não resida propriamente na sua riqueza ou no bom fundamento das suas *provas*, que são as habitualmente esgrimidas pelos partidários dos Áustrias, mais uma boa dose de messianismo que o leva a ver em Filipe II o conservador de «la monarchia occidental figurada por Daniel»⁶¹. Pelo contrário, o carácter excepcional do manuscrito escurialense radica-se em ter incluído emblemas e hieróglifos como argumentos probatórios dessas cem congruências com que um personagem chamado Bético tenta convencer, numa casa de campo dos arredores de Lisboa, um fidalgo lusitano, deixar o seu «doloroso llanto por el sereníssimo Rey don Sebastián» e reconheça a pretensão de Filipe II.

O uso que Lorenzo de San Pedro faz das imagens transcende a mera ilustração, pois supõe que cada uma delas encerra um con-

ceito cuja melhor forma de ser apreendido é precisamente através da sua exposição visual; quer dizer, os seus emblemas e hieróglifos «provam» e «autorizam» a congruência da exposição como o poderiam fazer um silogismo ou uma citação, conhece-se e convence-se através da visão de formas e de figuras inteligíveis.

Assim, é como via de argumentação, mais do que como um autêntico projecto, que deve ser entendido o escudo de armas da Espanha Restaurada que aparece no *Diálogo* de San Pedro (Figura 5). O alto desse brasão está ocupado por Castela e Leão, enquanto a parte inferior se divide entre os quartéis de Aragão, Navarra e Portugal; sobre ele, uma águia com o lema *Monarchia* quer pousar no escudo; por baixo, esquartelado, como se se tratasse também de um brasão, «un mundo con la demonstracion de sus quatro partes: Europa, Asia, África y Carólica, que son nuestras Indias Occidentales de Carlos César Máximo»⁶². Rodeam a Monarquia de Espanha, restaurada definitivamente com a inclusão de Portugal, os frutos da sua união: a Vitória e a Concórdia; a primeira, desnuda e com um ramo de palma representa o triunfo nas quatro partes do mundo, a segunda, carregando uma cornucópia, fala da confederação como uma fonte de benefícios para todos esses reinos de novo reunidos.



FERNANDO
J. B. ÁLVAREZ

Concórdia de reinos e consequente prosperidade são duas ideias que aparecem intimamente relacionadas no *Diálogo llamado Philip-pino*; já as vimos unidas sob a aparência de uma donzela coroada de louros (Figura 5) e ainda as vamos encontrar figuradas como uma coluna, semelhante em tudo «aquella que sustentaua el templo de Salomi» (Figura 6). Frente à Discórdia, sentada na Inconstância e

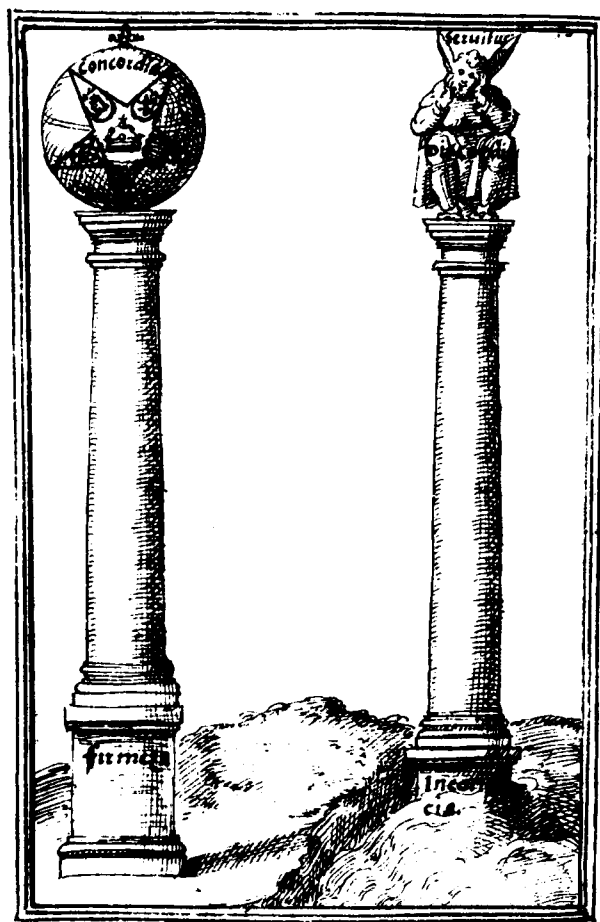


Figura 6 — Colunas da Concórdia e da Discórdia, *Diálogo llamado Philip-pino*, El Escorial.

coroada por um capitel de Servidão, a base da coluna da Concórdia dos reinos de Espanha é a firmeza das excelências da monarquia de Filipe II, ou seja, o amor aos seus vassallos, a garantia de paz, a conservação do Estado, a segurança da pátria, sem esquecer, a importantíssima «acceptación en los privilegios, exempciones y prerogativas que os offresce»⁶³; o fuste mede dezoito côvados, cada um em memória dos reis de Portugal anteriores ao Rei Católico, que é o décimo-nono; por último, o capitel é redondo e «consta de los hemisferios todo labrado de quadrados y em ellos figuradas las armas de su Magestad» com as dos cinco antigos reinos hispânicos e significa a «magestad com que hinche la redondez de la tierra Oriental e Occidental»⁶⁴.

Esta coluna de conciliação é rematada pela cruz, «con que representa le defensa de la fee»⁶⁵ e, precisamente, no renome alcançado por Filipe II como *Defensor Fidei* se tinha cifrado uma das cem congruências do *Diálogo*: a que apresentava o Rei Católico, empunhando a espada da Justiça como um Hércules espanhol que vence judeus, luteranos e maometanos, «los tres Geriones que procuran tyrannizar a España»⁶⁶ (Figura 7).

Aqui, a Justiça de Filipe II é uma espada que representa «el ministerio de la sancta inquisición *justicia del cielo*»⁶⁷, mas esta autoridade real — invocada para abonar o «exercício de justa guerra



Figura 7 — «Triunpho de la fee» y Hércules Español, *Diálogo llamado Philipino*, El Escorial.

con que alcanzará victoria de vosotros duros y pertinaces»⁶⁸ — também podia ser representada como um ceptro «que en lo alto tiene una mano levantada, figura hieroglífica de los franceses, con que se denota la fuerza de la justicia y aquí la figuramos levantada por lo mucho que ha florecido y floresce en nuestro Rey y Señor»⁶⁹ (Figura 8). Além disso, a *gravíssima autoridade* real para a justa guerra trazia um segundo ceptro que era o da Clemência ou Mansidão, coroado por uma cabeça de cegonha e rematado por um pé de hipopótamo, dois animais que eram exemplos de clemência e da sua falta absoluta, pois, eram considerados, respectivamente, o mais piedoso e o mais ímpio dos animais⁷⁰ (Figura 8).

Justiça, Clemência, Conservação das Monarquias, Defesa da Fé, Herança..., todas estas virtudes e caracteres, que também podiam ser expressos em imagens, faziam de Filipe II o melhor pretendente possível ao trono português e, dispostos como congruências ou provas, serviam a causa polémica com que tentava convencer os portugueses de quão necessário e benéfico lhes seria o reconhecimento rápido e pacífico do candidato da Casa de Áustria; causa polémica ou, mais propriamente, abertamente propagandística, porque, como tinha avisado Mármol y Carvajal em finais de 1578, «convendría deramar gentes de toda suerte que blandamente y con discreción lo dé a entender al vulgo, mouiendo pláticas en las posadas, en los cami-

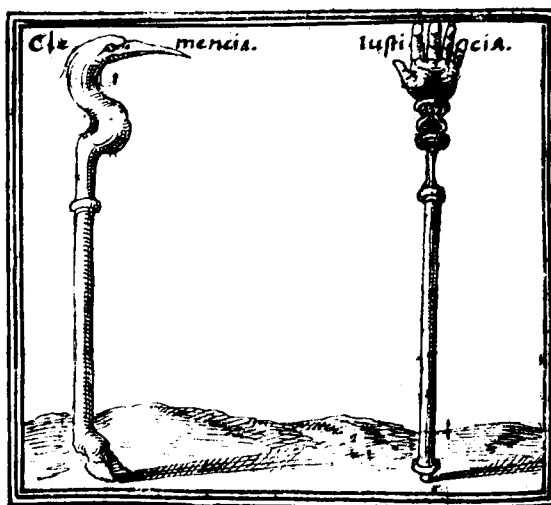


Figura 8 — Ceptros da «Clemencia» e da «Justicia», *Diálogo llamado Philippino*, El Escorial.

nos y en las plaças y calles públicas, esaxerrando la vtilidad y prouecho que les vendrá a todos en general si los rreynos se juntan»⁷¹.

Na sua particular versão do que sucederia *si los reinos se juntam*, o licenciado Lorenzo de San Pedro utiliza dois novos emblemas-hieróglifos. Com um, pretende-se expulsar os temores que os portugueses pudessem guardar sobre a futura condição a ser concedida ao seu reino quando tiver o mesmo senhor que tem Castela; com outro quer-se retratar a utilidade geral que de Portugal beneficiará se reconhecer Filipe II.

Em primeiro lugar, o *Diálogo* presume que a união com outros domínios através da pessoa real não significará o desaparecimento da eminente diferença política lusitana, porque o facto de dois reinos estarem *divididos* e serem *distintos* não significa que não possam «depender de una monarchía y cabeza». Seria um caso de nova *Confederatio* (Figura 9) e para a representação física de tal articulação de reinos-corpos procura-se o prodígio de um leitãozinho que nasceu em Cantillana «dividido en dos cuerpos perfectos y distintos trabados por el pescueço a sola una cabeza»⁷². Desta forma se argumentava contra os opositores de Filipe II que diziam que «es cosa tan natural vn cuerpo conseruarse y ser cuerpo por sí, aunque menos, antes que ser mimbro de otro cuerpo... luego como Portugal por sy es Reyno y con todas las calidades para conseruarse Reyno, no sufre la naturaleza en quien tiene amor y lealtad que sufra miembro viejo de Castilla, aunque fuese miembro principal»⁷³.

Em segundo lugar, sob o lema *Re tributio* figuram-se «las muchas mercedes que su Magestad hará a este Reyno de Portugal»⁷⁴ (Figura 10). A cena apresenta as três Graças ou *Charites* desnudadas como prova de que «los beneficios han de ser dados de corazón sin mezcla de dolo» e nela Talia oferece o escudo de Portugal e Eufrosina e a Aglae e estas, que trazem espigas e flores, estendem-lhe os braços. Segundo expõe o mesmo San Pedro, a primeira Graça representa o acto de produzir e as outras duas figuram a Alegria e a Satisfação:

«Lusitano — Esso creo yo que Su Magestad recibirá este Reyno con alegría y contento.

Bético — Alegría tiene porque recupera lo que fue de sus passados y se euitan las muertes y destruyones que en la guerra pudiesse aver y otras muchas calamidades y desventuras y también porque el aumento es cosa propria y conseqüente a la dignidad y grandeza real, que cuánto mayor es más cresce la gloria y alança del príncipe. Pues mirad lo que retribuye por el servicio que le hazéis, Aglaya te offresce Portugal, un manoj de espigas con este título Ceres, que es diosa de las mieses. Y Eufrosine un vaso de flores con el título



Figura 9 — «Confederatio», *Diálogo llamado Philipino*, El Escorial.



Figura 10 — «Retributio», *Diálogo llamado Philipino*, El Escorial.

Amaltea, Diosa de la abundancia. Qué mayor bien quíeres?, sino que siendo de su Majestad gozes libremente de la fertilidad y abundancia de los reynos de Castilla, de donde te lleven trigo de que más necesidad tienes por tu mucha sterilidad y lo demás de que tu caresces. Y que tus naturales, auiendo estado hasta agora arrinconados, tengan espacios latíssimos, donde se extiendan»⁷⁵.

Trigo de Castela para acabar com a escassez de cereais de que o reino padece e aberta a possibilidade de que os seus naturais possam comerciar no Império de Filipe II, eis as duas *utilidades que Lorenzo de San Pedro apresenta aos portugueses, concentrando numa imagem dois dos argumentos mais utilizados por parte dos pró-filipinos na polémica de 1580*⁷⁶; o primeiro chegou a converter-se na graça vinte e dois da Patente de Tomar: «Que assí mesmo mandará que se haga toda gracia possible en la entrada del pan de Castilla para la prouisión deste Reyno»⁷⁷; enquanto que com respeito ao segundo, embora tenha continuado a existir um monopólio de natureza para o tráfico das Índias, a solução adoptada foi a de habilitar os portugueses para o seu comércio e, assim, desde 1581, estes «de hecho no encontraban dificultades en su afán de conquistar un puesto destacado en el comercio trasatlántico»⁷⁸.

Como vimos, a função dos emblemas e hieróglifos do *Diálogo llamado Philippino* é essencialmente discursiva, ou seja, as imagens são a expressão em que é fixado um conceito e o seu veículo de difusão, pelo que é necessário insistir no seu carácter publicístico, de contributo de um título justo. Carácter mais propriamente representativo tiveram as três empresas de Filipe II e a Sucessão de Portugal em torno das quais se desenvolvia a decoração da chamada Sala Real do Torreão dos Paços da Ribeira em Lisboa.

É sabido que ao conjunto palaciano da *ribeira das naus* iniciado em começos do século XVI por D. Manuel o Venturoso foi acrescentado nos tempos de Filipe II um corpo em forma de torre, considerado obra do engenheiro bolonhês Filippo Terzi, que, conhecido como o torreão ou o forte, acabou por converter-se no signo distintivo do palácio real sobre o *terreiro*⁷⁹. Alguns anos mais tarde, frei António Brandão achou justo elogiar a «curiosidad i grandeza» do rei «tan inclinado a fabricar», pois tinha feito construir em Lisboa uma «casa... tan hermosa, tan manífica i de tanta Magestad» que «pienso no aurá otra que la auantaje en toda Europa»⁸⁰.

Destruído no terramoto de 1755, pouco sabemos sobre o interior deste tão falado *fuerte*, ou «linda y curiosa casa de placer»⁸¹, da Ribeira e entre as não muito numerosas notícias que dele conservamos — principalmente, nas *Noites de Insomnia* de Camilo — refere-se, na planta superior dos três que tinha, havia uma sala real

onde se recebiam os embaixadores⁸². A decoração deste salão dispunha-se em torno de três grandes empresas do Rei Católico, as quais estavam «repartidas y pintadas»; com duas delas, «los ingenieros y pintores que estendieron en su diseño» quiseram representar a *Benignitas* e a *Prudentia Maior* do rei, enquanto que a terceira, sob a forma de uma serpente que abraçava toda a Terra, falava do governo de «una muy estendida monarchía»⁸³.

Se pensarmos nos termos de magnificência e de magestade a que recorria Brandão para descrever a obra do torreão de Lisboa diremos que é pouco o que tais adjectivos têm que ver com a construção em si mesma e muito o que dizem do que tinha sido o seu impulsor. O mesmo temos que dizer, mais explicitamente até, com respeito aquelas pinturas «que despliegan las velas en encarecimientos desta monarchía y del señor della»⁸⁴.

Estes são os únicos testemunhos que conhecemos das *empresas* de Lisboa, se bem que devessem ter sido famosas no seu tempo quando, em inícios do século XVII, o engenheiro Leonardo Torriano apresentou ao rei um *Discurso* que tinha escrito com a intenção de publicar uma elegia de Filipe II nelas baseada⁸⁵. Esta pretensão não foi encorajada porque a empresa da serpente que envolvia o mundo, própria para o lugar em que estava, foi no entanto considerada *jactanciosa* para que um príncipe a usasse «deklaradamente po sua, pues con traerla queda assentado que la aprueba y tiene por tal»⁸⁶.

Embora não fosse aceite a empresa da sala de Lisboa, é importante notar que o acontecimento eleito por Turriano para recordar a monarquia de Filipe II tivesse que ver com a Sucessão de Portugal e com o dilatado império que esta punha nas mãos do Rei Católico, a ideia de monarquia que se estende universalmente que com tanta frequência encontramos associada a 1580; assim, por exemplo, o reverso da medalha com que se quis recordar esta data tem gravada a legenda *Non sufficit orbis* com um cavalo que corre sobre o polo de um mundo com meridianos e equador marcados⁸⁷.

Porque, depois de ter sido identificado o princípio do seu reinado com o carro de Febo e o *Iam illustrabit omnia* que usa Ruscelli⁸⁸ (Figura 11), com a Sucessão de Portugal, Filipe II recebeu, em várias ocasiões e de distintos autores, a proposta de usar uma divisa que reflectisse a dimensão enorme que, então alcançava o seu império, nalguns casos também com alusões solares⁸⁹; assim, já nas próprias cortes de Tomar de 1581, um cavaleiro borgonhês, *apadrinhado* do Cardeal Granvela, ofereceu-lhe o famoso *Nihil nunquam occidit* «para dar a entender... que nunca se ponía el sol a todos los Reynos de la monarchía que entonces se juntaua, porque si se encubría en nuestro hemispherio se descubría a lo otro»⁹⁰. Mas

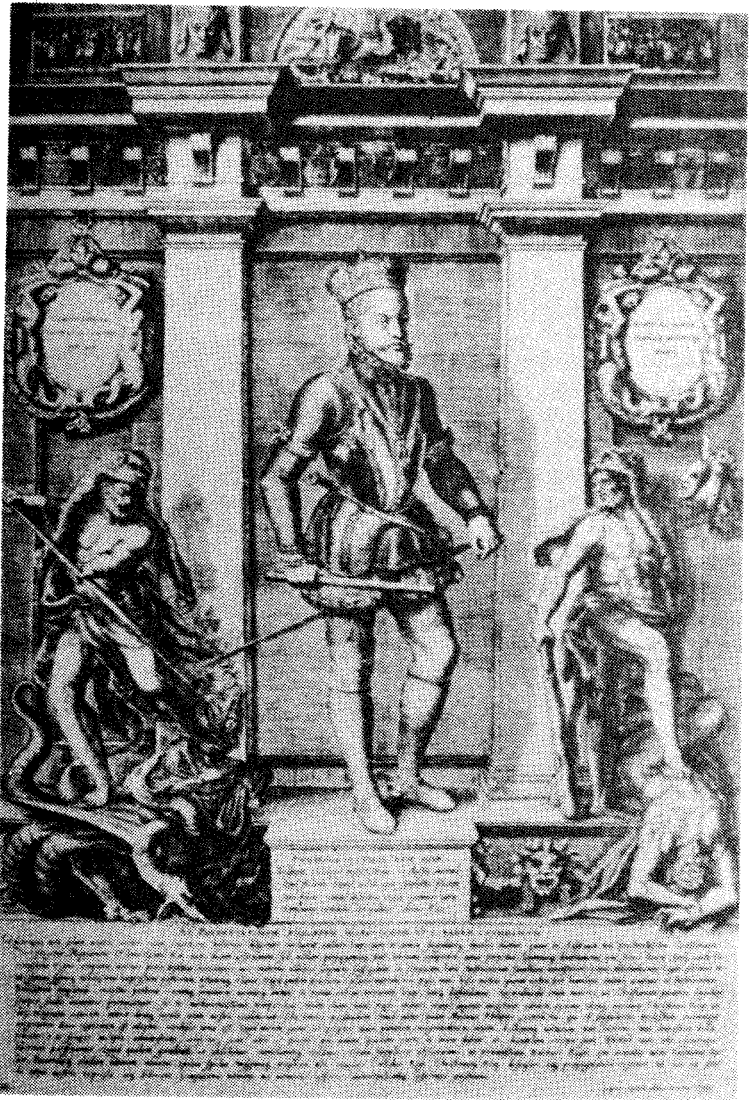


Figura 11 — Francesco Terzi y Caspare ab Avibus, «Filipe II», *Austriacae Gentis Imagines*, Innsbruck, 1569, Biblioteca Nacional de Madrid.

quem parece ter percorrido mais sobre a melhor empresa de 1580 é Duarte Nunes de Leão, que cinco anos mais tarde escreve, atendendo à petição que sobre o mesmo assunto tinha feito Zaias para que «imaginasse sobre alguma divisa para su majestad»⁹¹.

Embora o desembargador tenha dito modestamente que o que idealizou eram «niñerías» de «hombre que sin saber bailar le sacan a terreno y da una buleta por cortesái», as suas empresas e divisas reflectem um grande engenho. Nunes de Leão propõe ao secretariado real quatro possíveis empresas «si por la unión que en su majestad se hizo de tantos regnos con la sucession de Portugal quisiessem hazer vna medalla»: a primeira, uma Vitória sobre um carro puxado por quatro animais diferentes, «para denotar las quatro partes del mundo en que tiene estados y señorios», sob o lema *In omnem terram*⁹²; a segunda, duas orbes, marítima e terrestre, e três sóis, a este, a sul e a oeste, com a legenda *Hunc tandem ex oriens lustrat mediusque cadesque*⁹³; a terceira, um Zodíaco com o lema *Ultra amni soliesque vias*⁹⁴; e, por último, os dois mundos, Velho e Novo, atados por uma corrente e um cadeado, dizendo *Quos Deus coniungit*⁹⁵.

Todos os símbolos e imagens a que pudemos aludir até agora devem ter aparecido na decoração dos arcos triunfais com que Lisboa recebeu Filipe II no dia de São Pedro de 1581. Tal como nos descrevem os relatos escritos da época — recorde-se que a convencional grisalha de Gambaricci não foi pintada antes de 1598 —, a recepção parece ter sido concebida como um compêndio, resumo ou lembrança de toda a polémica e incidentes da Sucessão, sem que se esqueça nada, nem sequer a memória da intervenção armada do duque de Alba. De forma que voltamos a encontrar imagens do poder universal em Neptuno e Atlas que descansam a sua pesada carga sobre os ombros do novo rei; alusões à herança real nas figuras de Carlos V e do príncipe dom Diogo, que já tinha sido jurado em Tomar; Astrea confirma a justiça do domínio; Terminus e Jano comparam o rei e o seu império com o Sol e os seus limites; heróis famosos pela sua clemência com os vencidos, como Cipião, servem alegorias do perdão real, etc., etc.⁹⁶.

A riqueza e profusão de tantas imagens e citações como foram utilizadas em Lisboa para receber o Rei Católico merece um estudo pormenorizado que, por razões óbvias, não pode ser realizado nesta ocasião e que, portanto, não devemos abordar, queremos no entanto destacar um dos *painéis* de um arco levantado «no cabo do cais», porque encontramos nele um resumo figurado de toda a questão de 1580: as esperanças, mais ou menos visionárias, mais ou menos políticas, depositadas na monarquia de Filipe II com o desaparecimento dos últimos Avis e a consciência de uma mudança no tempo histó-

rico português. Num dos corpos da grande máquina que era o arco dos alemães, com sinais que falavam da perda de D. Sebastião e do Cardeal Rei, podia ver-se a imagem do único pastor chamado a guardar um só rebanho:

«No meio delle estaua hum homem com huma vara na mão a modo de pastor, cercado de toda a diversidade de animais, leões, vssos e elefantes, cavras, ovelhas, camellos, etc. E por cima delle no alto do painel parecia parte do circulo Zodiaco com alguns signos e por antre humas nuvens a Lua eclypsada e hum cometa resplandecente, que lançaua grandes rayos, o que tudo forão pronosticos do cometa que apareceo antes del Rey D. Philippe ficou universal senhor dos Reynos de Hespanha e Portugal. Tinha huns versos que diziam:

Iam nova progenies caelo dimittitur alto.
Et positis armis aurea secula fluent,
Nunc implebuntur prudentium oracula vatum,
Rex vnus terris, pastor et vnus erit.

Ia a nova geração vem do alto ceo
e deixadas as armas correrão mundos dourados.
Agora se compriram as prophcias dos prudentes,
que vos sereys hum Rey e hum pastor na terra»⁹⁷.

Se tivéssemos que escolher uma imagem símbolo da Sucessão de Portugal, uma imagem que, como quer a Retórica, pudéssemos fixar na memória, perdidos como estão os quadros dos arcos de 1581 que Filipe II trouxe de Lisboa para o Alcázar e não contando com os relatos da entrada com as habituais estampas, inclinar-nos-famos para o emblema que fecha o *Diálogo* de Lorenzo de San Pedro (Figura 12). Nele, o rei Filipe II, quase disposto a acabar de armar-se para reclamar a sua herança, mostra aos portugueses, com a mão direita, o seu Amor na forma de um coração em chamas, enquanto que a outra mão, estendida como prova de liberalidade e com o polegar levantado, mostra o seu Favor⁹⁸. A escolha desta imagem resulta de ela exprimir com perfeição essa estranha mistura de herança, útil negociação de benefícios e pressão militar que foi a Sucessão de 1580.

Mas o *Portugal dos Filipes* durou sessenta anos e pode dizer-se com justiça que a sua espinha dorsal foi a contínua reconsideração do que tinha sucedido em 1580, do que havia sido concedido, do que se havia negado. E nesse tempo também se idealizou em imagens o Portugal da Sucessão.

Em 1619, Filipe III visitava um reino que tinha estado *solitário*⁹⁹ desde 1583, entrando em Lisboa com o magnífico aparato des-

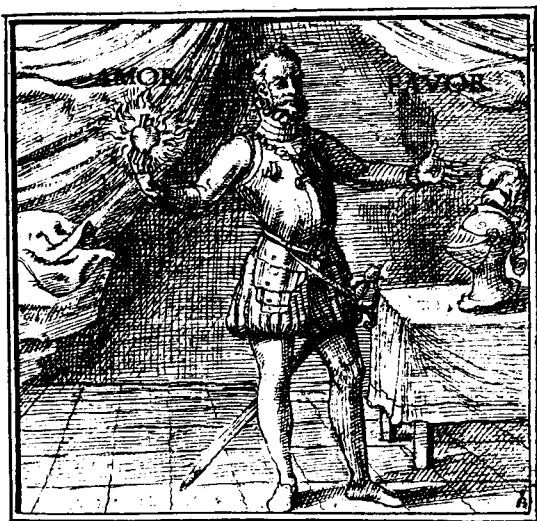
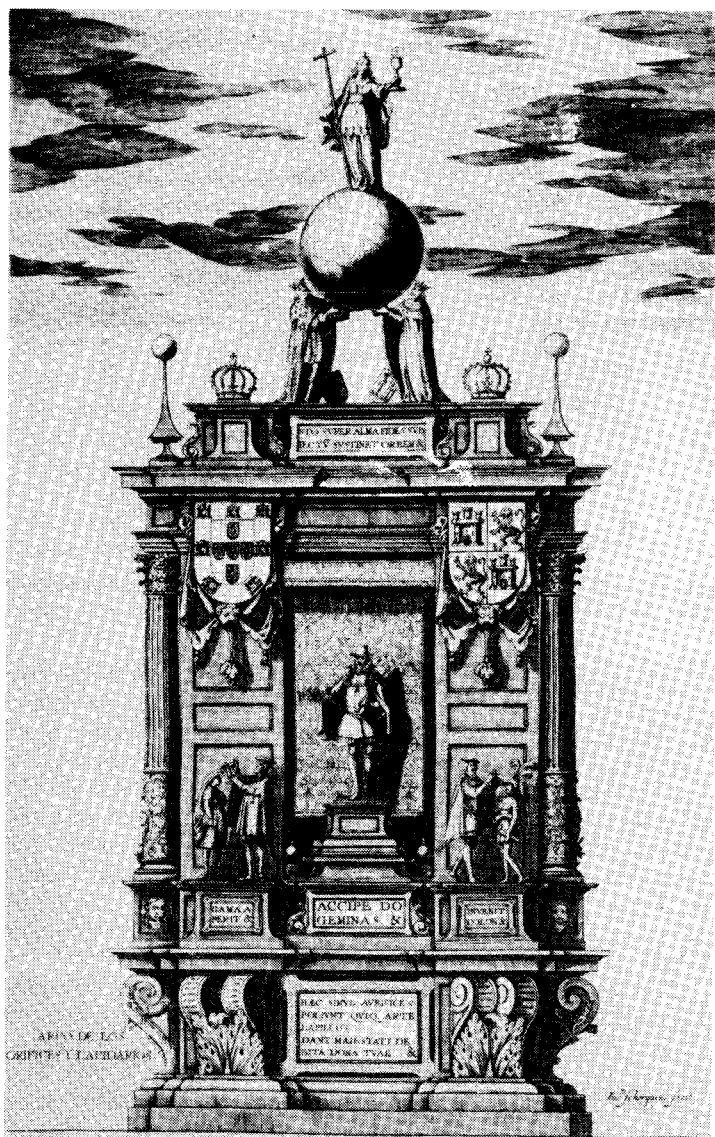


Figura 12 — «Amor» e «Favor» de Filipe II em Portugal, *Diálogo llamado Philippino*, El Escorial.

critico por Lavanha, similar na sua disposição e percurso ao desenvolvido pelo seu pai em 1581¹⁰⁰. Receosos pela suspensão de algumas das concessões de Tomar e geralmente descontentes porque a política externa da Monarquia Católica parecia não olhar aos seus interesses imperiais, nas cortes que então se celebraram em Lisboa, os três estados requereram ao rei a ratificação de todos os princípios agregacionistas sancionados em Tomar e queixaram-se pelo não cumprimento do aí prometido, estimada a situação em que então se encontrava o reino por comparação com os tempos de Filipe II, cujas disposições para Portugal são tomadas sempre como ponto óptimo de referência.

Também os arcos da entrada reflectiam um estado de espírito semelhante que convertia o Rei Prudente no oposto do governo do seu filho. Assim, na máquina levantada pelos lapidadores e ourives o lugar de honra estava reservado a uma «estatua del Rey D. Filipe en pie muy al natural retratado con el traje con que entró en esta Ciudad el año de 1581»¹⁰¹ (Figura 13):

«Tenía en la mano izquierda — continua o relato — un ceptro de oro i en la derecha dos Coronas juntas, eran de oro guarnecido de perlas u piedras preciosas, los quales representaban los dos Rey



FERNANDO
J. B. ÁLVAREZ

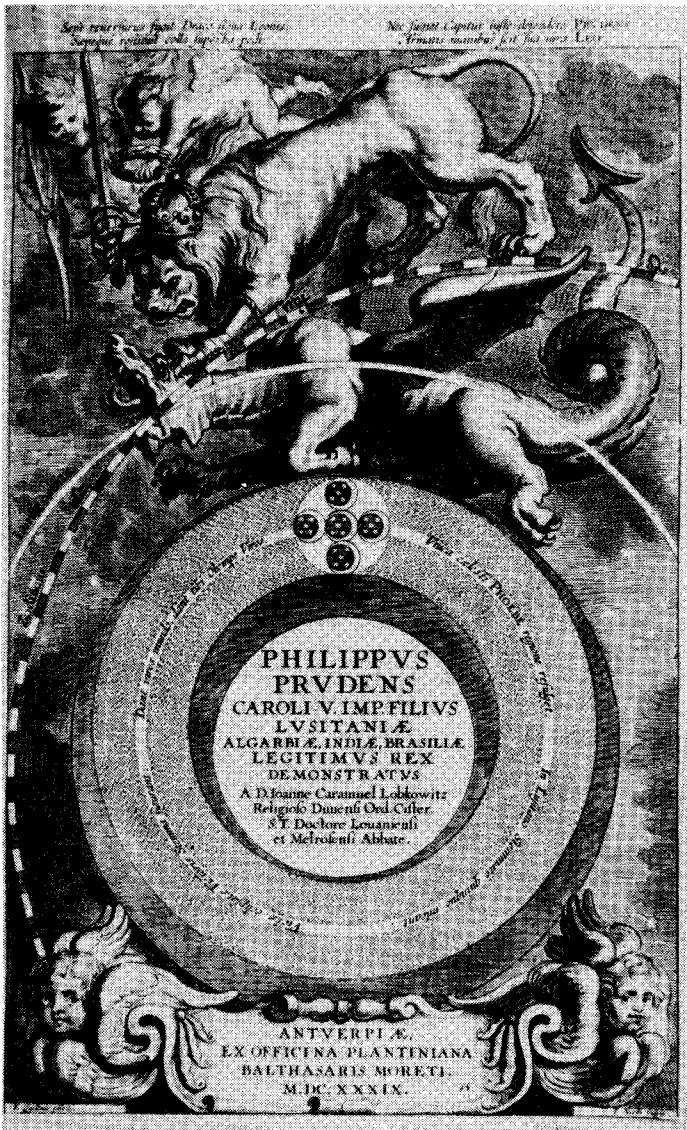
Figura 13 — «Arco de los orifices y lapidarios», João Baptista Lavanha, *Viagem da Cathólica Real Magestade delRey D. Filipe N.S. ao Reyno de Portugal*, Madrid, 1622, Biblioteca Nacional de Madrid.

nos de Castilla i Portugal. Hazía al passar por aquel puesto con este dístico Accipe do geminas pariter servare memento corruet imperium sirvat una tuum. Tomad hijo estas dos Coronas que os doy, procurad conservalas porque si una se perdiere caerá vuestro imperio»¹⁰².

Em 1619, a alusão aos impérios castelhano e português devia parecer evidente, reforçada como estava, para mais, pela presença das figuras de Cristovão Colombo e Vasco da Gama ladeando a estátua do Rei Prudente, entre muitas outras referências à expansão. Mas o que nos interessa destacar neste momento é a representação de Filipe II com as duas coroas reais em perfeito equilíbrio, numa clara referência ao tratamento de igualdade que devia conceder-se aos impérios dos dois reinos que também estavam equiparados em dignidade política. Portanto, Filipe II, que tinha sido o primeiro a faltar às promessas de Tomar, é certo que recorrendo sempre ao princípio de necessidade, fazendo com que se fechassem os portos secos, criando novas imposições, mantendo as guarnições estrangeiras no reino, etc., etc., passa a converter-se no testemunho do respeito estrito e contínuo ao estatuto de Tomar, e, com muita felicidade, pois tal extremo permaneceu intocado como um dos tópicos historiográficos do seu reinado.

Vinte anos depois da celebração das Cortes de Lisboa, aparecia em Anvers um livro chamado que teve grande repercussão: o *Philippus Prudens Lusitaniae legitimus Rex demonstratus* de Juan de Caramuel y Lobkowitz¹⁰³. Ao que parece, tal obra foi escrita a pedido de um filho do Prior do Crato que tinha mudado de campo e desejava eliminar qualquer suspeita de ligação às chamadas alterações de Évora de 1637 que conservava, para o qual, pondo nas mãos do monge cisterciense os documentos relativos às aspirações que o seu pai desde 1578, pediu a Caramuel que, sob a sua protecção, publicasse uma história da Sucessão favorável a Filipe II, que seria como que um manifesto da sua lealdade à monarquia Católica¹⁰⁴. Longe já dos tempos de Maino¹⁰⁵ a portada desta obra, desenhada por E. Quellinus e gravada por I. Neefs para prelos de Plantin-Moretus, é magnífica na sua forma e ousada no seu conceito: sobre o zodíaco, um leão, coroadado e armado, torce um dragão (Figura 14). Evidentemente, o leão vencedor fala pela coroa de Castela e o submetido dragão por Portugal¹⁰⁶.

O *Philippus Prudens* de Caramel y Lobkowitz reflecte bem a atitude anti-agregacionista que os acontecimentos de 1637 vieram a criar, ou melhor, a justificar, porque a pretensão de que Portugal abandonara os seus privilégios particularistas remonta muito tempo atrás. Sem dúvida as Alterações de Évora foram usadas politicamente



FERNANDO
I. B. ÁLVAREZ

Figura 14 — E. Quellinus, Portada del *Philippus Prudens* de Juan de Caramuel, Biblioteca Nacional de Madrid.

contra a manutenção do Estatuto de Tomar e a favor da revisão do que poderíamos definir como carta inaugural do Portugal dos Filipes; contraposição polémica esta que pode observar-se comparando, por exemplo, as memoriais de Diego Manuel de la Huerta com a obra de Agustín Manuel Vasconcelos¹⁰⁷.

Depois de 1637 os ambíguos acontecimentos de 1580 passaram a ser vistos através uma perspectiva marcadamente actualista. Neste momento, insistir tanto na parte da concórdia negociada que resultou da crise de 1580 como, pelo contrário, afirmar que os portugueses se tinham oposto a reconhecer a pretensão legítima de Filipe II e que, em última análise, os Áustrias reinavam em Portugal porque tinha conquistado um reino que se lhes negava, na prática, era argumentar a favor ou contra a revisão de alguns eixos fundamentais do governo dos Habsburgos em Portugal, como por exemplo, vice-reis contra o Desembargo ou Conselho contra as Juntas.

A gravura de Quellinus que inspira Caramuel — e todo o livro, sem sequer tratar directamente do assunto de Évora — é uma alegação a favor do fim da situação de agregação porque supõe que Portugal deve estar *unido* à coroa de Castela, de cujo domínio se tinha separado injustamente no momento do seu nascimento e a cuja obediência se negou em 1580. Neste sentido, poderia ser considerado um emblema da política portuguesa do conde duque de Olivares, que, ao suprimir o Conselho de Portugal em 1639 e ao abrir aos não naturais as Juntas de Lisboa e Madrid que então criava para sua substituição, estava a pôr fim ao exclusivismo nacionalista do Portugal dos Filipes e ao predomínio da nobreza na ordem *fidalgua* vinculada ao Estatuto de Tomar. Como já escrevemos noutra lugar, em 1639 o conde duque a oferecer à Restauração — de que já são conhecidas as causas naturais — a elite que necessitava para converter-se numa realidade¹⁰⁸.

Por assim dizer, a repulsa com que se recebeu o *Philippus Prudens* mistura-se já com os acontecimentos de Dezembro de 1640 e a polémica subsequente, a que o seu autor trouxe a tão famosa *Resposta al Manifesto de Portugal*, com o que se tornou merecedor por sua vez dos ataques de mais de um *anticaramuel*¹⁰⁹. A quem mais se deve o antimacquiavélico título é, com permissão do Capitão Fernandes de Vila Real, António de Sousa Macedo, que primeiro «convenceu» o cisterciense, depois o «ridicularizou» por si próprio e, por fim, contestou a portada do *Philippus Prudens* na sua *Lusitania Liberata*¹¹⁰ (Figura 15). O mundo ao contrário, o dragão coroado do Portugal restaurado vence ao outrora violento leão de Castela.

Não pretendemos analisar as imagens do Primeiro de Dezembro — de que no livro de Sousa de Macedo se mostram algumas das



Figura 15 — J. Drueshout, Portada de la *Lusitania Liberata* de António de Sousa de Macedo, Biblioteca Nacional de Madrid.

mais interessantes e formosas — embora não possamos passar por alto a belíssima estampa do dragão de Portugal que pretendia humilhar o leão de Caramuel e que, agora, enquanto vigia, finge dormir (Figura 15).

Esta é uma imagem que verdadeiramente fala, explica e se fixa na nossa memória, porque, embora criações tais como emblemas, hieróglifos e alegorias do poder que enchem os arcos das entradas reais ou tantas obras de conjuntura cortesã ou polémica sejam tidos como exemplos de uma arte menor ou efémera, pela fragilidade dos seus materiais ou pelo breve tempo em que puderam ser contempladas, cremos que todas elas nasceram com uma clara intenção de durabilidade, não para permanecer no tempo efectivo, mas no que conta no registo da memória, já que, como foi assinalado, com o uso de imagens como estas pretendia-se causar uma impressão imorredoura na lembrança dos que as vissem.

Quase sempre era o pintor Apeles quem visitava Alexandre.

A Miguel Morán Turina.
Julho de 1988.

NOTAS

¹ Pelo menos, foi o que disse que teve que fazer Bartolomé de Villalba y Estaña, que visitou Lisboa nos últimos anos de D. Sebastião, no seu *El pelegrino curioso y grandezas de España*, 2 vols., Madrid, 1886-1889.

² Instituto Valencia de Don Juan (IVDJ), Madrid, tomo 5, fols. 184-186. Sobre a presença de Filipe II em Lisboa e o nascimento do Portugal dos Filipes ou Católico vide Fernando Jesús Bouza Álvarez, *Portugal en la Monarquía Hispánica (1580-1640). Filipe II, las Cortes de Tomar y la génesis del Portugal Católico*, 2 vols., Madrid, Universidad Complutense, 1987.

³ J. Sardina Mimoso, *Relación de la Real tragicomedia con los Padres de la Compañía de Jesús en su colegio de San Antón de Lisboa recibieron a la Magestad Católica de Filipe II de Portugal y de su entrada en este reino, con lo que se hizo en las villas y ciudades en que entró*, Lisboa, 1620, 130v.

⁴ Luis Cervera Vera, «Semblanza de Juan de Herrera», *apud El Escorial 1563-1963*, II, 7-103; a referência na pág. 45, a propósito de que Juan de Herrera tinha sido encarregado de organizar o aparato da recepção.

⁵ Não pudemos localizar os quadros da entrada de 1581 nos inventários dos Áustrias nos *Inventarios Reales. Bienes muebles que pertenecieron a Filipe II*, ed. F. J. Sánchez Cantón, 2 vols., Madrid, Academia de la Historia, 1956-1959. Tão pouco nos inventários posteriores do Alcázar, como o de 1636 (Archivo del Palacio Real, Madrid, leg. 768), no qual aparecem numerosas telas de temas portugueses, deixando de lado a grande série de retratos dos reis de Portugal que tinham estado na Galeria del Cierzo e à qual se tinham juntado os dos Filipes; destacaremos, entre eles, «un lienço al oílo de quatro baras de largo poco más o menos con moldura dorada y negra de la entrada que hiço el ejército del señor

Rey Philipe 2.º en Lisboa donde se demuestra la batalla que vbo sobre la puente de alcántara y por mar y tierra»; e «vn lienço al olio de veinte y tres pies de largo poco más o menos de las guerras del Rey Don Sebastián en África donde se muestra a caballo bestido de negro en medio de su ejército y en la mar Neptuneo con sirenas y tritones y una sirena que tiene un escudo de las armas de Portugal». Vide Stephen N. Orso, *Philip IV and the decoration of Alcázar of Madrid*, Princepton, UP, 1986; Miguel Mórán e Fernando Checa, *El coleccionismo en España. De la cámara de maravillas a la galería de pinturas*, Madrid, Cátedra, 1985. O episódio da Sucessão mais representado foi, sem dúvida, o das batalhas navais da Terceira que se pintaram para o Escorial e para Viso del Marqués; vide Trinidad de Antonio Sáenz, *El Palacio del Viso del Marqués y sus pinturas*, tese de licenciatura inédita, Facultad de Filosofía y Letras, Sección de Arte, UCM, Madrid, 1972. Merece atenção especial a mencionada inclusão dos Filipes nas séries de Reis de Portugal entre 1580 e 1640, primeiro nos *Diálogos de vária história* de Pedro de Mariz (Coimbra, 1594); nos *Elogios dos Reis de Portugal com os mais verdadeiros retratos que se puderão achar* de Bernardo de Brito (Lisboa, 1603); e na *Anacephalaeoses* de António de Vasconcelos (Antuérpia, 1621), mais tarde; e no *Philippus Prudens* de Juan de Caramuel (Antuérpia, 1639), por último.

Sobre os relatos da entrada, em geral, veja-se Jenaro Alenda y Mira, *Relaciones de solemnidades y fiestas públicas en España*, I, Madrid, 1903. Os mais completos são os de Afonso Guerreiro, *Das festas que se fizeram na cidade de Lisboa na entrada del Rey D. Philippe primeiro de Portugal*, Lisboa, 1581 — Não está completa a edição da *Relação das festas. Portugal amarrado. Nódoas de Lisboa*, Lisboa, 1950; Isidro Velázquez, *La entrada que en el reino de Portugal hizo la SCRm de Don Philipe invictissimo Rey de las Españas, segundo deste nombre, primero de Portugal, assí con su real presencia como con el ejército de su felice campo* (Lisboa, 1583); são muito úteis pelas suas referências à entrada Antonio de Escobar, *Recopilación de la felicíssima iornada que la CRM del Rey don Philipe nuestro señor hizo en la conquista del Reyno de Portugal*, Valência, 1588; e Agustín Manuel y Vasconcelos, *Sucessión del Señor Rey Dom Filipe Segundo en la Corona de Portugal*, Madrid, 1639. Confronte-se com o *Memorial de Pero Roiz Soares*, ed. de Manuel Lopes de Almeida, Coimbra, Acta Universitatis Conimbrigensis, 1953.

⁶ Archivo General de Simancas (AGS), Estado 400, fols. 95 a 97. Anotações autógrafas de Filipe II, Agosto de 1579. Em Janeiro desse mesmo ano, Filipe II tinha recebido uma «discription o corographía de la citá de Lisboa» feita por Giovanni Battista Gesio, acompanhada de um desenho da Ribeira, que, ancorche secondo la pittura sia rozza e non polita», dava notícia ao rei da situação da cidade e das principais fortificações da comarca; desenho e a descrição encontram-se na Biblioteca do Mosteiro de San Lorenzo el Real de el Escorial, P-I-12, *Pertenecientes a cosas de Portugal*; as citações desta nota foram tiradas da *Carta de Gionanni Battista Gesio a Filipe II*, Madrid, 3 de Janeiro de 1579, AGS, Estado 160, sem fol., cf. Gregorio de Andrés, *Juan Bautista Gesio. Cosmógrafo de Filipe II y portador de documentos geográficos desde Lisboa para la Biblioteca de el Escorial en 1573*, Publicaciones de la Real Sociedad Geográfica, Serie B, Madrid, 1977.

⁷ Vide Eve Borsook, «Art and politics at the Medici Court. III. Funeral decor for Philip II of Spain» in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes of Florenz*, XIV (1969-1970) 91-114; 248-251. Giovanni Battista Mosso gravou a água-forte vários aspectos da fachada, do interior, das capelas laterais e do túmulo (Viena, Albertina, Hist. Blaetter). Treze das grisalhas conservam-se nos depósitos no museu dos Uffizi. Por último, assinala-se na celebração da exposição *Florenzia y la Toscana de los Médicis en la Europa del Cinquecento*, Orietta Superchi

ergueu um modelo interpretativo de todo o aparato fúnebre de Filipe II em San Lorenzo de Florença.

⁸ Vicentino Pitti, *Essequie della Sacra Cattolica Real Maestà del Re di Spagna D. Filippo II d'Austria celebrate dal Serenissimo D. Ferdinando Medici Gran Duca di Toscana nella città di Firenze*, Firenze, 1598.

⁹ E. Borsook, *op. cit.*, 250.

¹⁰ Segundo o relato publicado por Borsook, *op. cit.*, as grisalhas de tema português eram as seguintes; 16. «Domanda Portugallo pacificamente. Mostrisi che il Re nel suo consiglio faccia dimonstrazione di voler accertarsi della presen- zioni di portogallo. Per questo habbia molti dottori con libri intorno al suo trono, et alcuno che gli mostri come in una carta d'albero de Re», da mão de Butteri; 17. «L' espugnazione di Lisbona fatta dal D. d'Alva», de Passignano; 18. «Entrata in Elva citta a confini di Portogallo dove egli e salutato Re», de Goro; 19. «Entrata en Lisbona trionfante e vittorioso», de Gambarucci; 20. «Coronazione fatta nel palazzo di Lisbona», de Boschi. Excepto o da mão de Goro, perdido, todos estes *chiaroscuri* conservam-se hoje no museu dos Uffizi.

¹¹ «Choronographia est temporis descriptio, per ea, quae in tempore, quod describitur, sunt, fiunt, dicuntur; ut descriptio veris, aestatis, autumnus, hiemis. Descriptio Natalis diei Domini, Caroli magni, direptae civitatis. Sic Describuntur tempora pacis, belli, seditionibus, monarquia, quo Imperatore regnante, aut consule rempublicam administrante...», Melchor de la Cerda, *Apparatus latini sermonis per topographiam, chronographiam et prosopographiam per locos communes ad Ciceronis norman exactus*, Hispalis, 1598. Sobre a Retórica da Alta Idade Moderna, vide Marc Fumaroli, *L'âge de l'éloquence. Rhétoriques et «res literaria» de la Renaissance au seuil de l'époque moderne*, Genève, Droz, 1984.

¹² «Quid sit descriptio», M. de la Cerda, *Apparatus...*, 5.

¹³ Filiberto Belcredi, *Oratione funebre per lo Catolico e Potentissimo Re delle Spagne e dell'Indie Filipo II composta e recitata nell'Illustriss. Academia degli Affidati*, Pavia, 1599, 7.

¹⁴ Fr. Pietro Colonna, *Oratione ambi funebri nella morte del Potentissimo Re Filippo II nostro signore*, Palermo, 1599: «...accio con varij colori e rettorismo potesse dispingere o colorire se non in carta o in tela, al meno in voce, la gloriose battaglie, l'honorate imprese, gli inuiti trionfi, l'honorati trofei, le stemme, gl'annali, la vita e la morte per ultimo».

¹⁵ Vd Ernst H. Kantorowicz, *Los dos cuerpos del Rey. Un estudio de teología política medieval*, Madrid, Alianza Universidad, 1985.

¹⁶ *Relação das exequias d'ElRey Dom Filipe nosso senhor, primeiro deste nome dos Reys de Portugal. Com alguns sermões que neste Reyno se fizerão*, Lisboa, 1600.

¹⁷ Felice Benedetti, *L'imprese della M. C. di D. Filippo d'Austria II Re di Spagna rappresentate nel tumulo per la sua morte eretto dalla fedelissima città dell'Aquila*, Aquila, 1599, 39-41.

¹⁸ Vd, per totum, Frances A. Yates, *El arte de la memoria*, Madrid, Taurus, 1974. Sobre este assunto, a fonte da época mais esclarecedora foi o *Dialogo di M. Lodovico Dolce nel quale si ragiona del modo di accrescere et conservare la memoria*, Vinegia, 1575.

¹⁹ Vd F. A. Yates, *op. cit.*; G. Scavizzi, *Arte e architettura sacra. Cronache e documenti sulla controversia tra riformatori e cattolici (1500-1550)*, Casa del Libro Editrici, Reggio Calabria-Roma, 1981; e Elizabeth L. Eisenstein, *The printing revolution in early modern Europe*, Princeton, UP, 1983. Cf. com as *imagens inteligíveis* de Robert Klein, «La teoría de la expresión figurada en los tratados italianos sobre las impreses» apud *La forma y lo inteligible. Escritos sobre el Renacimiento e el arte moderno*, Madrid, Taurus, 1980, 115-137: «Nenhum

sentido universal pode ser expresso de outro modo senão mediante uma figura que o esconde ao revelá-lo», 123; Mario Praz, *Studies in XVIIth century imagery*, Roma, Edizione di Storia e Letteratura, 1964; e Julián Gállego, *Visión e símbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid, Cátedra, 1984.

²⁰ Cf. Robert J. Clements, *Picta poesis, Literary and humanistic theory in Renaissance emblem books*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1960.

²¹ Vd Ralph E. Giesey, «The King imagined» *apud* Keith M. Baker (ed.) *The French Revolution and the creation of the modern political culture. I. The political culture of the Old Regime*, Pergamon Press, Oxford, 1987, 41-59.

²² Para dizer a verdade, os estudos sobre a imagem real parecem ter superado a sua etapa meramente descritiva de imagens e iconográfica e encaminham-se para uma análise plenamente integradora que confere um espaço especial à sua condição de *expressões* do mito real; vejamos, dentro da larguíssima produção dos últimos anos, Edward Muir, *Civic ritual in the Renaissance Venice*, Princeton, UP, Michel Pastoureau, «L'état et son image emblématique», *apud Culture et idéologie dans la genese de l'état moderne*, Rome, 1985, 145-153; Anne Marie Lecoq, *Françoise I imaginaire. Symbolique et politique à l'aube de la Renaissance française*, Paris, Macula, 1987; *La monarchie absolutiste et l'histoire en France. Théories du pouvoir, propagandes monarchiques et mythologies nationales. I. Colloque tenu en Sorbonne les 26-27 Mai 1986*, Paris, PUF, 1987; Fernando Checa Cremades, *Carlos V y la imagen del héroe en el Renacimiento*, Madrid, Taurus, 1987; J. Boutier et alii, *Un Tour de France Royale, Le voyage de Charles IX (1564-1566)*, Paris, 1984; Daniel Aresse, «L'art et l'illustration du pouvoir» *apud Culture et idéologie...*, 231-244; A. Boureau, «État moderne et attribution symbolique: emblèmes et devises dans l'Europe des XVIe et XVIIe siècles» *apud Culture et idéologie...*, 155-178; Patrick Simon, *Le mythe royal*, Lille, Université de Lille III, 1987; e Sean Wilentz (ed.), *Rites of power. Symbolism, ritual and politics since the Middle Ages*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985; e as obras reenhadas *infra* notas 39 e 97; cf. todos com a análise do antropólogo Clifford Geertz, «Centers, kings and charisma: reflection on the symbolics of power» *apud* J. Ben-Ami e T. N. Clark (eds.), *Culture and its creators. Essays in honor of Edward Shils*, University of Chicago Press, 1977, 150-171.

²³ Louis Marin, *Le portrait du roi*, Minuit, Paris, 1981.

²⁴ Ernest H. Kantorowicz, «Mysteries of State. An absolutist concept and its late Mediaeval origins» in *The Harvard Theological Review*, 48 (1955), 65-91.

²⁵ «D'ou l'hypothèse générale qui sustend tout ce travail que le dispositif representatif opère la transformation de la force en puissance, de la face en pouvoir et cela deux fois, d'une parte en modalisant la force en puissance et de l'autre en valorisant la puissance en état legitime et obligatoire, en la justifiant», L. Marin, *op. cit.*, 11.

²⁶ Vd Daniel J. Sahas, *Icon and logo: sources in eighth-century iconoclasm*, University of Toronto Press, Toronto, 1986.

²⁷ Vd, antes de mais, Giuseppe Scavizzi, *op. cit.*; e Philippe Denis, *Le Christ étendard. L'Homme-Dieu au temps des réformes (1500-1565)*, Cerf, Paris, 1987. Ambas as obras contêm abundante bibliografia.

²⁸ Martín Pérez de Ayala, *De divinis apostolicis et ecclesiasticis traditionibus deque autoritate ac vi earum sacrosanta adsertiones*, 1549, 152.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ Luigi Lippomano, *Confirmatione et stabilimento di tutti i dogmi catholici con la subversione di tutti i fondamenti, motivi e ragioni delli moderni heretici*, Venezia, 1555, 169v.

³¹ «Oratio apologetica prior adversus eos qui sacras imagines abjiciunt» *apud Opera, omnia quae exstant*, Turnholti, 1977, 1262-1263.

³² Johan Huizinga, *El otoño de la Edad Media, Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*, Madrid, Alianza, 1984.

³³ Vid. Stephen Kern, *The culture of time and space. 1880-1918*, Harvard U.P., Cambridge, 1983; e V. Grunewald, *Ernst Kantorowicz und Stefan George. Beitrage zur Biographie des historikers bis zum Jahre 1938 und zu seinem jugenwerk Kaiser Friedrich II*, Wiesbaden, Steiner Verlag, 1982.

³⁴ Karl Giehlow, *Die Hieroglyphenkunde des Humanismus in der Allegorie der Renaissance, besonders der Ehrenpforte Kaisers Maximilian I*, Jahrbuch der kunsthistorischen Sammlungen des allerhochsten Kaiserhauses, Wien-Leipzig, 1915.

³⁵ Walter Benjamin, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino, 1971, (*Ursprung des deutschen Trauerspiels*, Berlín, 1928).

³⁶ Brackmann criticou o *Frederico II* em «Kaiser Friedrich II in mythischer Schau» em *Historische Zeitschrift* 140 (1929) 534-549; na mesma revista, contestou Kantorowicz com «Mythenschau», 141 (1929) 457-471. Vid. Pierre Legendre, «Présentation» apud E.H. Kantorowicz, *Mourir pour la patrie et autres textes*, P.U.F., Paris, 1984, 9-21; Cfr. Ralph E. Giesey, «Ernst H. Kantorowicz scholarly triumph and academic travaux in Weimar Germany and the United States» em *Leo Baeck Institute of Jews from Germany Year Book*, New York, 1985.

³⁷ *Ut supra* nota 32.

³⁸ Luís Cabrera de Córdoba, *Historia de Felipe II Rey de España*, Madrid, 1876-1877, 4 vols., II, 633-634.

³⁹ Vid., entre a cada vez mais abundante bibliografia sobre este assunto, Sarah Hanley Madden, *The lit de justice of the king of France. Constitution ideology on legend, ritual and discourse*, Princepton, U.P., 1983; *Le sacre des rois. Actes du Colloque international d'histoire sur les sacres et couronnements royaux* (Reims, 1975), Les Belles Lettres, Paris, 1985; Ralph E. Giesey, *Le Roy ne meurt jamais. Les obsèques royales dans la France de la Renaissance*, Paris, Editions de l'Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales, 1987; Richard A. Jackson, *Vive le Roi! A history of the French coronation from Charles V to Charles X*, Chapel Hill, 1984; Sergio Bertelli et alli, *Rituale, Cerimoniale, Etichetta*, Milano, 1985; e Lawrence M. Bryant, *The king and the City in Parisian Royal entry ceremony*, Geneve, 1986.

⁴⁰ «Nihil ex humanis majus homines videre possunt, nissi addi potest ad Celsitatem et Majestatem Regiam», Melchor de la Cerda, *Usus et exercitatio demonstrationis*, Hispalis, 1598, 349.

⁴¹ «A Jean de Morvilliers», 1558, *Essai de traduction de quelques epitres et autres poesis de Michel de l'Hopital, Chancelier de France, avec des éclaircissements sur sa vie et son caractere*, Paris, 1778, 56-57.

⁴² P. Jerónimo Sepúlveda, *Historia de varios sucessos*, Madrid, 1924, 3-4.

⁴³ *Cartas de Felipe II a sus hijas*. Madrid, Lepanto, s.d., Carta I.

⁴⁴ O grosso da documentação encontra-se no Arquivo General de Simancas (A.G.S.) Estado: Vejam-se as citações a cada momento. O ditado real foi assim fixado: Felipe rey de Castilla, de León, de Aragón, de las dos Sicilias, de Portugal...; cfr. *Testamento de Filipe II*, Madrid, Editora Nacional, 1982. Cfr., sobre as armas portuguesas, Ana Maria Alves, *Iconologia do poder real no período manuelino. A procura de uma linguagem perdida*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1985; e como referência, Percy E. Schramm, *Spahira, Globus, Reichsapfel*, Stuttgart, Anton Hiersemann, 1958.

⁴⁵ Vid. Michel Pastoureaux, «Aux origines de l'emblem: la crise de l'heraldique europeenne aux XV^e et XVI^e siècles» apud L'hermine et le sinople, *Études d'heraldique médiévale*, Le Léopard d'Or, Paris, 1982, 327-333. Como fonte da época, vid. os *Symbola heroyca* de Claude Paradin (Antuerpie, 1567).

⁴⁶ Vid. F.J. Bouza Álvarez, *Portugal en la Monarquía Hispánica...* capítulos «El Espíritu de Tomar. Entre el pacto y la merced real. I. Herencia versus conquista», 207-320; e «El Espíritu de Tomar. Entre el pacto y la merced real. II. Agregación versus unión política», 321-478.

⁴⁷ Licenciado Lorenzo de San Pedro, *Diálogo Llamado Philippino donde se refieren C congruencias concernientes al derecho que Su Majestad del Rei D. Phelippe nuestro señor tiene al Reino de Portugal*, Biblioteca do Monasterio de San Lorenzo el Real de El Escorial. &-III-12, fol. 27 r.

⁴⁸ *Don Cristóbal de Moura a Felipe II*, Almeirim, 1 de junho de 1580, A.G.S., Estado 414, Fol. 137.

⁴⁹ O brasão da mão de dom Sebastião pode ver-se na sua fundação do mosteiro das Descalzas Reales de Madrid; o da esposa de Dom Manuel o Venturoso num medalhão do tecto do paço episcopal de Coimbra, actualmente no Museu Nacional de Machado de Castro.

⁵⁰ *El Conde de Portalegre a Zayas*. Lisboa, 5 de dezembro de 1580, A.G.S., Estado 418, Fol. 206.

⁵¹ Rainuncio Farnesio era filho de dona Maria, filha, por sua vez, de Duarte de Portugal e neta de D. Manuel I. No seu escudo aparecem encaixadas as quinas portuguesas entre os lises dos Farnese e as armas dos Áustrias.

⁵² *Ut supra* nota 48.

⁵³ I. Velázquez, op. cit., 113 v. Esta galera conserva algo de semelhante com a navire dos escudos de Carlos V que tomou parte no cortejo das exéquias do imperador em Bruxelas; cfr. F. Checa, *Carlos V ...*

⁵⁴ *Carta que el Obispo de Coria enuño a los Caualleros portugueses, a los júdíces, vereadores, villas y lugares comarcanos a la raya de su obispado*, Coria, 12 de abril de 1580, A.G.S. Estado, 412, Fol. 125.

⁵⁵ *Copia en molde de la exortación que vn principal de Coimbra embió a los Governadores del reyno de Portugal sobre la successión de aquel reyno*, Sevilla, Fernando Díaz, 1580, A.G.S., Patronato Real, Caja 51, Folio 1, 7 v.

⁵⁶ I. Valázquez, op. cit., 94 v.

⁵⁷ L. de San Pedro, *Diálogo ...*, Congruencia XV, «Por computaciones hieroglyphicas», 54r.-56r. Compare-se com as mãos, aberta e fechada, da empresa *Semper eadem* que idealizou Dom Juan de Borja, Conde de Ficalho, antigo embaixador castelhano na corte de D. Sebastião, *Empresas morales*, Praga, Jorge Nigrin, 1581.

⁵⁸ *Ibidem*. Pode ver-se um código de cifras por gestos, por exemplo, no *Theatrum arithmetica-geometricum* de Jacob Leupold, Leipzig, 1727; reproduzido por E.L. Eisenstein, op. cit.

⁵⁹ *Diálogo...* 55 v.

⁶⁰ *Idem.*, 5 r.

⁶¹ *Idem.*, Congruencia IX, «Por acrescimientos y variación de la monarchía del mundo», 24 v.

⁶² *Idem.*, Congruencia LXXXI, «Porque los castellanos y portugueses aue-mos sido compañeros en ensalçar y propagar la fee en el oriente y occidente», 275 r.

⁶³ *Idem.*, 161 r.

⁶⁴ *Idem.*, 162 r.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Diálogo ...*, Congruencia XLV, «Por el renombre que tiene de defensor de la fee», 155 v.-156 v. Compare-se a figura do Hércules Espanhol com a gravura da *Austriacae Gentis Imaginum*, infra, Figura 11.

⁶⁷ *Idem.*, 156 r.

⁶⁸ *Idem.*, 205 r. Congruencia LXII, «Por su grauissima autoridad», 205 r.-207 r.

⁶⁹ *Ibidem.*

⁷⁰ *Ibidem.* A imagem está retirada directamente de Pierius Valerianus Bolzanus, *Hieroglyphiorum sive de sacris aegyptiorum aliorum que gentium literis commentarii*, Basileae, 1575. «De ciconia», 124 r.-v.; «De fluviali equo», 268 r.-v.

⁷¹ Luis Mármo de Carvajal a Felipe II, sem lugar, nem data (1578), A.G.S. Estado 409, Fol. 249.

⁷² *Diálogo Llamado Philippino ...*, Congruencia LXXVIII, «Por el mucho parentesco y hermandad que ay trabada entre los naturales de Castilla y este reyno de Portugal», 264 r.-269 r.

⁷³ *Carta a los Gobernadores del Reyno de Portugal*, Biblioteca Nacional de Madrid (B.M.M.) Mss. 1749, 194 r.

⁷⁴ *Diálogo Llamado Philippino ...*, Congruencia LXXIV, 256 r.-258 v.

⁷⁵ *Idem.*, 275 r.-v.

⁷⁶ *Vid.* o nosso *Portugal en la Monarquía Hispánica ...*, em especial o capítulo «Imperios y tributos. Interesses mercantiles en el Estatuto de Tomar», 613-775.

⁷⁷ A.G.S. Estado 415, Sem fol. Cfr. *Aduertimiento dado a su Majestad por cierta persona zelosa de su servicio sobre los negocios de Portugal a último de mayo 1579*, A.G.S. Estado 406, Fol. 167.

⁷⁸ E. Otte e C. Ruiz Berruecos, «Los portugueses en la trata de esclavos negros de las postrimerías del siglo XVI» em *Moneda y Crédito* (Madrid) 85 (1963) 3-40; p. 15. Cfr. Antonio Domínguez Ortiz, «La cesión de naturalezas para comerciar em Indias durante el siglo XVII» em *Revista de Indias* (Madrid) 76 (1959) 227-239; e Gonçalo de Reparas Rodrigues, *Os portugueses no vice-reinado do Perú (séculos XVI e XVII)*, Instituto de Alta Cultura, Lisboa, 1976.

⁷⁹ *Vid.* Nicolao de Oliveira, *Livro das grandezas de Lisboa*, Lisboa, 1620; Júlio de Castilho, *A ribeira de Lisboa. Descrição histórica da margem do Tejo desde a Madre de Deus até Santo o Velho*, 4 vols., Lisboa, 1940-1944; e Armando Ayres de Carvalho, *D. João V e a arte do seu tempo*, Lisboa, 1962. Concretamente sobre as obras levadas a cabo por F. Terzi no «torreão» ou forte dos paços da ribeira *vid.* George Kubler, *Portuguese plain architecture. Between spices and diamonds, 1521-1706*, Wesleyan U.P. Middletown, 1972, pp. 77-82; Fernando Chueca Goitia sustêm que a direcção das obras esteve a cargo de Terzi, mas que os planos eram de Juan de Herrera, «El estilo herreriano y la arquitectura portuguesa» *apud El Escorial. 1563-1963*, II, 215-252, *maxime* «El torreón del Palacio de la Ribera», pp. 224-228. Para apreciar quão característico chegou a ser o torreão de Terzi na praça do palácio, compare-se o aspecto canónico do Paço da Ribeira, tal como aparece nos quadros e gravuras de Domingos Vieira Serrão, de Hans Schorquens e de Dirk Stoop e é difundido pelas *Délices* de Álvarez de Colmenar (de Van Merlen), com a vista da cidade de Simón de Miranda de 1575 (Archivio di Stato, Turin), com as de G. Braun e Franz Hogenberg (*Civitates Orbis Terrarum*) ou com a de Francisco de Holanda no seu *Da fabrica que falece ha cidade de Lisboa*, de 1571.

⁸⁰ António Brandão, *Directorio sacado de las vidas i hechos de los esclavos Reyes de Portugal*, B.N.M., Mss. 2850, 67 r. Sobre este manuscrito, *vid.* o nosso «La herencia portuguesa de Baltasar Carlos de Austria. El Directorio de fray António Brandão para la educación del heredero de la Monarquía Católica» em *Cuadernos de História Moderna*, 1988, no prelo.

⁸¹ Assim o chama J. Sardina Mimoso, *Relación ...*, 13. É certo que os comentários de fr. Nicolao de Oliveira, *op. cit.*, são menos elogiosos, excepto para as suas *deleitosas* vistas (73 v.-74 r.).

⁸² Pode ver-se uma breve descrição da sua arquitectura na anónima *Jornada del rey don Philippe 3 al reyno de Portugal* (Bibliothèque Royale de Belgique, n.º 6786, 77-110 v.) citada e transcrita parcialmente por G. Kubler (*op. cit.*, Apen-

dice I). Chueca Goitia (*op. cit.*, 224) diz que «este torreón debía alojar un gran salón con bóveda»; a suposição de Chueca concorda com as notícias da *Chronica de São Jeronymo* de Manuel Baptista de Castro, citadas por Kubler para afirmar que «the third floor served as a reception room for ambassadorial visits» (*op. cit.*, 79).

⁸³ *Lo que se ofrece en el discurso de Leonardo Turriano sobre la Sala Real en la Torre del palacio de Lisboa y las empresas que están en ella repartidas y pintadas*, A.G.S., Estado 435, Fol. 195.

⁸⁴ *Ibidem*.

⁸⁵ Segundo se deduz do documento citado *supra* nota 84. Leonardo Turriano foi filho do grande Juanelo e pai de Diogo e Fr. João Turriano, engenheiro e arquitecto, respectivamente (*cfr.* A. Ayres de Carvalho, *op. cit.*).

⁸⁶ *Lo que se ofrece en el discurso de Leonardo Turriano ...*, Uma serpente mordendo a cauda, fazendo de si mesma um círculo, era considerada o signo do tempo; *vid.*, Sebastián de Covarrubias, *Emblemas morales*, Madrid, 1610, Centuria II, Emblema 3.

⁸⁷ Museu Numismático Português, Lisboa, Inv.º 2918. Cobre dourado.

⁸⁸ Jeronimo Ruscelli, *Le imprese illustri*, Venezia, 1984, 191, segundo o qual o lema provinha do Salmo, 33. Já tinha aparecido numa medalha de Jacopo da Trezzo de 1555. *Cfr.* *Lo que se ofrece en el discurso ...*, «Pone también Turriano entre las empresas que truxieron Príncipes de la Casa de Austria por cosa asentada y llana que el Rey don Phelippe segundo, que aya gloria, truxo la del Carro del Sol con la letra Iam illustrabit omnia y esto aunque en algunos libros italianos de algunas empresas he visto que también lo ponen, no puedo afirmar que sea cierto en qué tiempo la pudo traer, sé que a lo menos desde el año de 1559 que vino de flandres a España no truxo esta empresa ni otras».

⁸⁹ Sobre a simbologia solar do príncipe, *vid.*, E.H. Kantorowicz, «Oriens Augusti-Lever du Roi» em *Dumbarton Oaks Papers*, 17 (1963) 118-192.

⁹⁰ *Lo que se ofrece en el discurso de Leonardo Turriano ...*

⁹¹ *Carta de Duarte Nunes de Leão al secretario Zayas*, Lisboa, 8 de Agosto de 1585, Instituto Valencia de don Juan, Madrid. Actualmente, preparamos uma edição de todas as cartas trocadas por Nunes de Leão e Zayas conservadas no Instituto, algumas das quais fazem referência à *Censuras in libellus de Regum Portugaliae origine* (Lisboa, 1585).

⁹² Os animais eleitos eram «un cauallo por Europa, un elephante por Asia, un camello o un león por África, un tygre o vn animal más natural de la región América por aquella quarta parte del mundo», *ibidem*.

⁹³ Duarte Nunes de Leão procura assim superar a empresa de Ruscelli. *Ibidem*.

⁹⁴ *Vid.* Fernando Checa Cremades, (*Plus*) *Ultra anni solisque vias. La imagen de Carlos V en el reinado de Felipe II*, Madrid, Cuadernos de la Fundación Universitaria Española, 1988.

⁹⁵ Compare-se com uma medalha do rei Jacobo VI que tem idêntica legenda e que foi reproduzida por Jonathan Goldberg, «Fatherly authority: the politics of the Stuart family images» *apud* *Rewriting the Renaissance*, Chicago, 1986, 6.

⁹⁶ A. Guerreiro, *Das festas ...*, e I. Velázquez, *La entrada ...* Sobre o valor das entradas reais *vid.*, além das obras citadas *supra* notas 22 e 39, Christiane Klapisch-Zuber, «Rituels publics et pouvoir d'état» *apud* *Culture et idéologie ...*, 135-144; Roy Strong, *Art and power. Renaissance festivals, 1450-1650*, The Boydell Press, Woodbridge, 1986; e Jean Jacquot (ed.), *Les fêtes de la Renaissance*, 3 vols., Paris, Editions du CNRS, 1973-1975.

⁹⁷ A. Guerreiro, *op. cit.*, 40-41. Compare-se com o «... para grande remedio da Christianidade se lhe deuião unir e ligar os outros Reinos... dando deos

ao mundo por sus meritos (de Filipe II) e de nossa nação aquella so cural e pastor que para bem universal nos tem prometido» do *Papel que comuniquy con pessoas de muita qualidade que estauão obstinadas e se reduzirão aos termos da uerdade*, lido nas Cortes de Almeirim de 1580. A.G.S., Estado 408, Fol. 303. Em geral, sobre a ideia de *Solo un ovile, solo un pastore*, vid. Frances A. Yates, «Charles V and the Idea of Empire» *apud Astraea. The imperial theme in the sixteenth century*, Penguin, Harmondsworth, 1977, 1-28.

⁹⁸ Lorenzo de San Pedro, *Diálogo Lamado Philippino ...*, Congruencia XCIX, «Porque la nobleza deste reyno de Portugal es grande y amiga de justicia y razón», 313 r.-315 v.

⁹⁹ Utilizamos este adjectivo parafraseando os termos de uma ordem de Filipe IV para convocar uma junta sobre a provisão do vice-reinado de Portugal, para «quietar aquellos ánimos de la soledad que les hace que no asistamos allí», Archivo Histórico Nacional, Madrid, *Estado* Livro 728.

¹⁰⁰ Juan Bautista Lavanha, *Viage de la Cathólica Real Magestad del Rei Don Filipe III N.S. al Reino de Portugal i relación del solene recebimiento que en él se le hizo*, Madrid, 1622. Cfr. George Kubler, *op. cit.*, «The joyeuse entrée at Lisbon in 1619», 105-127; Ewald M. Vetter, «Der Einzug Philipps III in Lissabon 1619» em *Gesammelte Aufsätze zur Kulturgeschichte Spaniens. Spanische Forschungen der Goerresgesellschaft* (Munster) 19 (1962) 187-263; Francisco Javier Pizarro Gómez, «Emblemas y jeroglíficos en la entrada triunfal de Felipe III en Lisboa (1619)» em *Norba-Arte* (Cáceres) V (1984) 163-178. Para outras relações, veja-se Jenaro Alenda, *op. cit.*

¹⁰¹ J.B. Lavanha. *Viage de la Cathólica Real Magestad ...*, «Arco de los Orífices y Lapidarios». Sobre a situação de Portugal em 1619, veja-se Claude Gailard, *Le Portugal sous Philippe III d'Espagne. L'action de Diego de Silva y Mendoza*, Grenoble, Université des Langues et Lettres, 1982.

¹⁰² *Ibidem*. Compare-se com J. Sardina Mimoso, *Relación ...*, 153 r.-v., «En el quadro del medio entre las quatro Columnas auía una rica peana en que estaua la imagem del Rei Philippo Primero de Portugal, de bulto, a lo natural, bestido a la portuguesa, y sembrado de pedrería finíssima, con espada y daga, em la mano derecha dos coronas de pedrería y hermosas piedras orientales, que significauan el Reyno de Portugal y Castilla, y las ofrecía Phelippe Segundo, su hijo ...».

¹⁰³ Juan de Caramuel Lobkowitz, *Philippus Prudens Caroli V Imp. Filius Lusitaniae, Algarbiae, Indiae, Brasiliae Legitimus Rex demonstratus*, Antuerpiae, Ptin-Moretus, 1639.

¹⁰⁴ *Idem*. «Occasio scribendi»; Dom Manuel de Portugal, diz Caramuel, escreveu-lhe: «H...anme naturales y estraños con nombre de Príncipe de Portugal, pero estoy muy lexos de entenderlos. Porque si ser Príncipe de aqueste reyno es heredar sangue Real de Monarcas invictamente Lusitanos y con ella obligaciones grandes de d...amarla en servicio de su Rey y señor D. Filipe el Grande, Quarto deste nombre de Castilla y Tercero de mi Patria, nunca negaré tan generoso título, pero se con él pretende la adulacion de gente menos cuerda fortificar otra cosa, no admitirá renombre tan desencaminado, pues sólo conosco al Rey nuestro señor por Príncipe de Lusitania... Gustaría infinito que V.P. como quien de...yz conoce los terminos de esta dificultad, me hiziesse merced de informar al do por escrito de puntos que en confidencia emos tratado algunas vezes, para que conste a todos mi buen zelo y la justicia de las armas de Don Filipe el...o sucesor legitimo del Rey Henrique... Bins, Octubre, 4 de 1637». Sobre este dom Manuel de Portugal, vid. A. de Faria, *Descendance de D. Antonio Prie de Crato, XVIII^e Roi de Portugal*.

¹⁰⁵ Juan Bautista Maino pintara, para o Buen Retiro, a «Recuperación de la Bahía de San Salvador», onde, segundo a tradição, um mulher portuguesa socorre

um soldado castelhano que defende os interesses lusitanos contra os ataques holandeses; Vid. John H. Elliott e Jonathan Brown, *Un Palacio para un Rey*, Madrid, Alianza, 1984.

¹⁰⁶ Caramuel, *Philippus Prudens ...*, «Mystica iconum expositio»: «Caput Draconis...est Lunae Orbitae Zodiacus; retrocurrit iuxtra Copernici definitione singulis diebus, tribus minutis, propterea singulis annis grad, 19 & 20 scrip... est quod Draconis caput saepissime subfuerit Leonis signo et saepe signo xcutiens fuerit regressus».

¹⁰⁷ Vid. F. J. Bouza Álvarez, *Portugal en la Monarquía Hispánica ...*, «Epílogo». Lo Portugal Católico y la crisis del Estatuto de Tomar», 776-946-946, *maxime* e paragrafo «El sexenio de Margarita de Saboya. Un nuevo eslabón: 1640 y la crisis de los principios de Tomar». Cfr. Santiago de Luxán Meléndez, *La revolución de 1640 en Portugal, sus fundamentos sociales y sus caracteres nacionales Consejo de Portugal: 1580-1640*. Madrid, Universidad Complutense, 1988.

¹⁰⁸ «Si el «independentismo» portugués necesitaba un grupo dirigente que le...su organización, su prestigio y su solidaridad interna para poder pasar del descontento a la secesión política para convertir 1637 en un 1640, el Conde Duque de Olivares se lo estaba ofreciendo con su nuevo gobierno», F.J. Bouza, *Portugal en la Monarquía ...*, 877).

¹⁰⁹ Juan de Caramuel Lobkowitz, *Respuesta al manifiesto del Reyno de Portugal*, Amberes, 1641; e *Ioannes Bragantinus illegitimus Lusitaniae Rex demonstratus*, Lovanii, 1642. Vid. F.J. Bouza, «Clarins de Iericho. Oratoria sagrada y publicística en la Restauração portuguesa» em *Cuadernos de História Moderna y Contemporánea* (Madrid) VII (1986), 13-31; e Luis Reis Torgal, *Ideologia política e teoria do Estado na Restauração*. 2 vols., Coimbra, 1981-1982.

¹¹⁰ António de Sousa Macedo, *Juan Caramuel Lobkowitz religioso de la orden de Cister, abbad de Melrosa, etc., convencido en su libro intitulado Philippus prudens Caroli V imper. filius Lusitaniae, etc. Legitimus Rex demonstratus*, Londini, 1642; *Caramuel ridiculus a Caramueli convicto*, sem lugar de edição, 1643; e *Lusitania liberata ab injusto castellanorum dominio*, Londini, 1645. Além de, Manuel Fernandes de Vila Real, *Anticaramuel o defensa del Manifiesto del reino de Portugal*, Paris, 1643; e as anónimas *Observations sur un livre intitulé Philippes le Prudent, verifié Roy legitime de Portugal*, Paris, 1641. As gravuras da *Lusitania Liberata* (Figuras 15 e 16) são obra de J. Drueshout.