

Simão Rodrigues em Roma A Influência do Oratorio del Crocifisso na Pintura Maneirista Portuguesa

Vitor Serrão
Faculdade de Letras de Lisboa

O Oratorio del Crocifisso no contexto romano da *Arte Senza Tempo*

O Oratorio da Confraternità del Crocifisso constitui um dos mais significativos empreendimentos da arte romana do tempo de Gregorio XIII Boncompagni (1572-1585), um dos primeiros papas da Contra-Reforma. Originado pela devoção suscitada por uma miraculosa imagem de Cristo Crucificado conservada na próxima igreja de San Marcello al Corso, a cuja intervenção se atribuiu a salvação da cidade durante o último surto pestífero que assolara Roma, o templete desde cedo se constituiu como sede de concorridas procissões e palco de uma seleccionada actividade musical, que explica o refinado gosto áulico com que foi decorado¹.

Os frescos que revestem integralmente as paredes da pequena igreja formam um programa elaboradíssimo que integra os episódios da *História da Vera Cruz*, desde a *Destruição dos ídolos pela Rainha Helena*, à *Invenção*, *Exaltação e Reconhecimento da Santa Cruz pelo Imperador Heráclio*, à *Entrada de Heráclio em Jerusalém com a Cruz às costas*, à *Procissão do Crucifixo miraculoso* e a outras cenas ligadas ao historial da Confraternidade. Trata-se de um dos ciclos mais notáveis dentro dos que são realizados em Roma durante esses anos, à luz do uniformismo militante que começava a impôr-se na produção artística. O sentido didáctico e devocional deste Oratorio, tratado como espécie de *fábula ilustre*, era claro na demonstração pública de que os poderosos da Antiguidade (a Rainha Helena e o Imperador Heráclio) haviam abraçado o culto da Vera Cruz, assim reforçando esse primado da *Roma Felix*, conceito tridentino de «fim da História» e ao

X O autor exprime a sua gratidão a José Eduardo Horta Correia e Francisco Lameira pelo convite no sentido de colaborar no número inicial de *Promontoria*, à historiadora de arte Nicole Dacos Crifó, pela frutuosa troca de impressões; e ao historiador de arte Gonzalo Redín Michaus pelo apoio às suas pesquisas no Archivio Storico Capitolino em Roma.

¹ Cfr. Josephine von Henneberg, *L'Oratorio dell'Arciconfraternità del Santissimo Crocefisso di San Marcello*, Roma, 1974, e Angela Negro, «Oratorio del Crocifisso, il ciclo cinquecentesco: De'Vecchi, Nebbia, Circignani», in *Restauri d'arte e Giubileo. Gli interventi a Roma e nel Lazio per il Grande Giubileo del 2000*, Electa Napoli, 2001, pp. 41-57.

mesmo tempo de *rinascità* do simbolismo da Cidade Papal à luz dos princípios do *decorum* e da *arte senza tempo*².

A arquitectura do Oratorio del Crocifisso remonta a 1561-1563 e deve-se a Giacomo Della Porta, tendo as obras decorrido sob signo mecenático do cardeal Alessandro Farnèse, protector da aristocrática confraternidade, e envolvendo significativos esforços financeiros de várias famílias romanas nobres como os Orsini, os Caetani, os Cesi e os Mattei. Quanto ao revestimento fresquista, é executado entre 1578 e 1583 pelos pintores Giovanni De'Vecchi, Niccoló Circignani il Pomarâncio e Cesare Nebbia de Orvieto, três celebridades da pintura maneira maneirista reformada³. O efeito geral da decoração, composta sob os princípios tridentinos do *decorum* e da *arte senza tempo*, mostra bem as premissas desse *léxico maneirista reformado* que nestes anos era elaborado e que tanta fortuna iria receber nos anos próximos do Jubileu de 1600, até ao advento do naturalismo caravagesco e às novas correntes do Barroco.

Pesem as especificidades que se articulam num programa pictórico feito a três mãos – De'Vecchi com as típicas atmosferas cenográficas e um perfil abstracto e alteado de figuras, Nebbia com uma linguagem mais solene e retórica, o Pomarâncio herdeiro de uma maior tradição toscana no desenho e nos *sfumatos* fundeiros de marca senense –, a unidade estilística que se respira no Oratorio del Crocifisso é inequívoca. Ulteriores campanhas de 1583-1584 registadas no arquivo da Confraternidade mostram que ainda tiveram intervenção, posto que secundária e complementar, o pintor Cristoforo Roncalli, autor de duas telas na capela-mor (*Santa Madalena* e *São João Baptista*), e um misterioso «*Colantonio pictore*» que fez algumas decorações no altar do Oratório.

Com o recente restauro integral da decoração fresquista, melhor demonstrada ficou a importância artística assumida pelo Oratorio della Confraternità del Crocifisso para desenvolvimento da *Contra-Maniera* na arte católica do fim do século XVI e início do século XVII, e o impacto que as suas propostas de inovação receberam face ao olhar retrospectivo das novas gerações de artistas e ao arrebatamento espiritual dos crentes. O facto de estas pinturas terem sido admiradas por artistas oriundos de várias latitudes que buscavam em Roma o ambiente propício

² Cfr. sobre este ambiente artístico «reformado» os estudos de Federico Zeri, *Pittura e Controriforma. La 'pittura senza tempo' di Scipione Pulzone da Gaeta*, Torino, 1957, de Claudio Strinati, Roma nell'anno 1600. Studio di pittura», *Ricerche di Storia dell'Arte*, nº 10, 1980, de Alessandro Zuccari, *I pittori di Sisto V*, Fratelli Palombi editori, Roma, 1992, e de Rafeale Russo, *Il ciclo francescano nella chiesa del Gesù in Roma*, Istituto Storico del Cappuccini, Roma, 2001.

³ O contrato para a obra de pintura mural data de 1578 e envolveu o pintor Girolamo Muziano, um dos fundadores da Academia de São Lucas, e o mecenas Tommas de' Cavalieri, refinado coleccionador e amigo de Miguel Ângelo, que fizeram entrega do encargo fresquista à responsabilidade de Giovanni De'Vecchi, um dos artistas protegidos do Cardeal Farnèse, que veio efectivamente a executar parte da decoração (A. Negro, *op. cit.*, p. 47).

para a sua formação (incluindo portugueses), explica a difusão localizada de alguns destes modelos compositivos.

É precisamente na obra de um dos pintores portugueses que se sabe terem estado em Roma durante estes anos de maturação da Contra-Reforma – Simão Rodrigues (c. 1560-1629) – que vamos encontrar um inesperado e significativo eco dos modelos compositivos do Oratorio do Crocifisso.

Através das recentes pesquisas realizadas em fundos notariais do Archivio Storico Capitolino de Roma, que algo vieram esclarecer sobre a comunidade lusitana estabelecida na Cidade Papal durante o século XVI, e que permitem esboçar algumas ilacções muito interessantes sobre a presença de artistas oriundos de Portugal⁴, é agora possível atestar o modo como Simão Rodrigues, de passagem por Roma nos anos 80 da centúria, foi sensibilizado pelos frescos desse Oratório recém-decorado, que constituía ao tempo uma das novidades absolutas da arte romana para contemplação dos seus numerosíssimos visitantes.

O Pintor Tardo-Maneirista Simão Rodrigues

Os frescos do Oratorio da Confraternità serviram a Simão Rodrigues não só para desenvolver os seus típicos e afectados modelos compositivos (depois tratados em tantas obras devocionais realizadas para o mercado religioso português), como sobretudo para fixar as cenas do antigo retábulo-mor da igreja do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, obra grandiosa que iria conceber e pintar em 1605, associado ao seu colega Domingos Vieira Serrão. Nas pinturas desse retábulo, que hoje se encontram na sacristia da igreja do Carmo de Coimbra, é evidente a deriva morfológica e compositiva face aos modelos que Nebbia e Pomarêncio haviam pintado nas paredes do Oratorio del Crocifisso e que pesaram duradoiramente, pelos vistos, no mundo de referências do artista português.

Simão Rodrigues, nascido na vila de Alcácer do Sal cerca de 1560 e estabelecido de seguida em Lisboa, onde trabalha incessantemente até à data da morte em 1629, é uma das mais operosas figuras da pintura portuguesa do Maneirismo tardio⁵. Autor (em associação com Domingos Vieira Serrão, futuro pintor régio de Filipe III) de grandes retábulos realizados em Coimbra entre 1597 e 1620 (para a igreja do Carmo, Capela da Universidade, Sacristia da Sé Velha, conventos de Sant'Ana e Santa Clara, e igreja do Mosteiro de Santa Cruz), mostra qualidades apreciáveis em escorços de figuras e poses de Virgens populares, mas a vasta

⁴ À luz dos resultados das pesquisas efectuadas no Archivio Storico Capitolino, escrevemos o texto (onde se revela uma pequena parte da sensacional documentação recenseada) «Lourenço de Salzedo en Roma. Influencias del Manierismo romano en la obra del pintor de la Reina D. Catarina de Portugal», in *Archivo Español de Arte*, 2002 (no prelo).

⁵ Cfr. Adriano de Gusmão, *Simão Rodrigues e seus colaboradores*, Realizações Artis, Lisboa, 1957, e Vitor Serrão (coord.), *A Pintura Maneirista em Portugal – arte no tempo de Camões*, CNCDP, Lisboa, 1995, pp. 496-498.

nebulosa de colaboradores de que se serviu enfraquece o acervo das suas obras. Como afirmámos já (ignorando ainda o facto de que Rodrigues passara por Roma), «o artista explorou um caminho idêntico ao de Niccolo Circignani il Pomarânco na Itália coetânea e, dentro das suas possibilidades, uma devota e assumida postura pictórica *senza tempo*»⁶.

As suas melhores obras (como os painéis do retábulo do mosteiro de São Domingos de Elvas, c. 1595, hoje no Museu de Elvas), mostram que bem pode considerar-se, com Diogo Teixeira, um verdadeiro *fa presto* da *Contra-Maniera* portuguesa, apesar da irregularidade do seu acervo, onde é constante a presença de adjuntos de segunda ordem e a inspiração em gravados maneiristas flamengos (Cornelis Cort, os Wierix, etc). Em algumas peças, porém, fez «citações» de obras de António Campelo – como no *Repouso na Fuga para o Egipto* e no *Senhor da Cana Verde* (Museu Nacional Machado de Castro) –, o que revela um esforço de referenciação erudita em modelos da geração anterior que deve ser assinalado no conjunto de uma obra que se mostra quase sempre «fácil», isto é, restrita ao tom devocional da propaganda de imagens.

É através da documentada presença em Roma de um dos futuros adjuntos de Simão Rodrigues nas obras de Coimbra, o modesto pintor de Penacova Álvaro Nogueira, que algo se pode intuir da passagem de Rodrigues pelo palco romano nos anos de Clemente XIII a Sisto V, em que a fama dos novos empreendimentos artísticos nascidos sob égide da reforma católica atraía à Cidade Papal artistas de todas as latitudes e, também, de diversas bitolas. Em 16 de Outubro de 1588, após haver passado certa temporada na Cidade Papal e temente dos perigos da viagem de retorno, o referido Álvaro Nogueira firma um efémero testamento, «*cuidando que não ha coisa mais certa que ha morte e mais incerta que ha hora da morte*», onde enuncia obras realizadas durante esse período e que deixava aos seus protectores, D. Violante de Castro, condessa de Odemira e senhora da vila de Penacova (viúva do 5º conde D. Afonso de Noronha, tragicamente morto em Alcácer Quibir) e D. Nuno de Noronha, que foi bispo de Viseu entre 1586 e 1594. Além de deixar outras obras a outros senhores, Nogueira fazia executor do seu testamento ao pintor Simão Rodrigues, à data já em Lisboa, mas cuja passagem anterior pelos mesmos círculos assim se depreende, o que torna este documento especialmente valioso. A Simão Rodrigues deixava Nogueira uma caixa com moldes de gesso e cera que usava no aprendizado da arte da pintura, bem com uma pedra antiga (decerto fragmento de testemunhos arqueológicos romanos, então muito apreciados) e bem assim outras peças⁷: «*Item faz executor deste seu testamento e ultima vontade a Simão Roiz*

⁶ V. Serrão, *A Pintura Maneirista em Portugal – arte no tempo de Camões, cit.*, p. 498.

⁷ Archivo Storico Capitolino de Roma, *Archivo Urbano*, Sección II, vol. 95 (Notas de Sebastiano Martre de Tarragona), fs. 335 e vº e 353 e vº. Inédito. Agradecemos a Gonzalo Redín a sua preciosa ajuda nas pesquisas empreendidas no A.S.C.R.

pintor natural de Alcaccer e m^or em Lisboa, ao qual deixa hum caixão de cousas de geso e cera que levava pera seu estudo, em que vay huma pedra que custou quatro escudos em Roma (...). Item outro quadro de huma Madona deixa a Beatriz mendes sogra de Simão Roiz (...)»⁸.

Através da biografia desse secundário artista de Penacova – que será, de seguida ao retorno à pátria, pintor da Universidade de Coimbra, pintor do Santo Ofício, e muito activo em obras para igrejas da Beira até ao falecimento em 1635⁹ – ficamos a saber algo mais sobre o poder de atracção dos grandes estaleiros fresquistas em Roma no último terço de Quinhentos, que empregavam um número considerável de artistas e atraíam muitos outros, mesmo de bitola discreta como era o caso, que vinham estudar a produção oficial dos novos pintores papais como Cesare Nebbia, Giuseppe Guerra ou Niccoló Pomarânco, numa altura em que os «excessos formais» da *Bella Maniera* eram visto com desconfiança pelos seus «caprichos» e «bizarrias», em que a *terribilità* dos programas miguel-angelescos (como os nus do *Juízo Final* da Sistina) eram alvo de crítica acerba, e onde se actualizavam modelos e «receitas» plásticas sob signo do *decorum*.

Numa palavra: a *Bella Maniera* revolucionária dos anos centrais do século XVI esgotara-se paulatinamente, com a sedimentação dos valores conciliares no sétimo decénio do século, face à necessidade absoluta de uma *arte de regime* apta a conquistar crentes e a assumir o combate contra o protestantismo, o judaísmo e os credos minoritários. Os novos parâmetros estilísticos da pintura católica do último terço do século XVI perfilou-se, assim, sob signo da *Contra-Maniera* e em nome de uma renovada pedagogia imagética¹⁰. Mas um artista como Simão Rodrigues não deixa de tomar, perante os modelos em Roma disponíveis, outras referências plásticas mais ousadas, como se atesta por «citações» que fez de obras de Taddeo e de Federico Zuccari (as pinturas da Cappella Frangipani em San Marcello al Corso), que lhe servem de sugestão para pormenores de pinturas ulteriores, e que de resto também serviram para o seu mais fruste colega Álvaro Nogueira (no caso da *Conversão de São Paulo* do altar dessa capela) numa versão existente no Mosteiro de Lorvão...

⁸ Archivo Storico Capitolino de Roma, *Archivo Urbano*, Sección II, vol. 95 (Notas de Sebastiano Martre de Tarragona), fl. 335 v^o. Inédito.

⁹ O testamento de Nogueira, e outros documentos inéditos a seu respeito, serão integralmente dados à estampa num estudo sobre Álvaro Nogueira, *um pintor português na Roma de Sisto V (1585-1590)*, a publicar. O anterior conhecimento sobre esse pintor consta de Pedro Dias, *Álvaro Nogueira e a pintura maneirista de Coimbra*, Coimbra, 1977.

¹⁰ Claudio Strinati, «Riforma della pittura e riforma religiosa», catálogo da exposição *L'immagine di San Francesco nella Controriforma*, Roma, 1982.

Influência dos frescos do Oratorio del Crocifisso na obra de Simão Rodrigues

A evidenciada influência dos frescos do Oratorio do Crocifisso de Roma em obras tardo-maneiristas portuguesas, pela primeira vez observada, explica-se pelo facto inédito de se indiciar a passagem de Simão Rodrigues por Roma pouco antes de 1588.

Assim se atesta que, também no caso artístico português, a produção do final do século XVI e início do século XVII revela uma profunda ligação ao mundo contra-reformado que tinha em Roma os seus maiores modelos e orientações estéticas. Se antes se pensava que tinha bastado a circulação de ideias e a influência dos modelos gravados para solidificar esse conhecimento formal, verifica-se agora, em confirmações crescentes, que foi bem maior o número de artistas dessa época (e nem todos necessariamente de segundo plano) que conheceram *de visu* o ambiente romano e aí acolheram directamente algumas das suas novidades. Estes factos não podem deixar de interessar a uma História de Arte consequente.

Ao revelarmos a passagem por Roma deste pintor português (tal como sucedeu, uns bons anos antes, com Campelo, Francisco Venegas e Lourenço de Salzedo, artistas de personalidade que visitam a Cidade Papal no esplendor do Maneirismo e assumem o legado miguelangelesco¹¹), temos consciência de que as grandes empresas pictóricas realizadas nestes anos sensibilizaram muito o gosto dos artistas estrangeiros e vieram a influenciar directamente as «escolas» de onde eram oriundos. O fortíssimo efeito – nunca antes referido – que os frescos do Oratorio del Crocifisso com passos da *História do Imperador Heráclio e da Vera Cruz* pintados por Niccolò Circignani il Pomarancio e Cesare Nebbia vieram a ter na obra de Simão Rodrigues, integra-se nesse processo de viagem de modelos e de busca de um figurino piedoso e *senza tempo*, adequado às novas prerrogativas catequizadoras da arte sacra.

Em 1605, os poderosos frades crúzios do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra realizavam o grande retábulo da capela-mor da igreja, que substituíra o velho retábulo renascentista pintado por Cristóvão de Figueiredo (1522-1530), tendo-se encarregado o ensamblador régio Bernardo Coelho de fazer a «traça» da obra e a execução da parte de marcenaria, e sendo a pintura das grandes tábuas entregue aos pintores Simão Rodrigues, de Lisboa, e Domingos Vieira Serrão, de Tomar, ambos já muito considerados no mercado artístico como pintores de alto estatuto¹². A

¹¹ Cfr. os estudos de V. Serrão «Il pittore portoghese Antonio Campelo e la Maniera italiana 1550-1580», Atti del Convegno Internazionale *Pontorno e Rosso. La Maniera Moderna in Toscana, 1494-1994*, ed. Marsilio, Volterra-Empoli, 1996, pp. 185-188; idem, «La peinture maniériste portugaise, entre la Flandre et Rome, 1550-1620», *Bolletino d'Arte*, Supplemento al n° 100, 1997, pp. 263-276; idem, «Lourenço de Salzedo en Roma. Influencias del Manierismo romano en la obra del pintor de la Reina D. Catarina de Portugal», *Archivo Español de Arte* (no prelo).

¹² Sobre estas pinturas, cfr. Adriano de Gusmão, *op. cit.*

obra correspondeu francamente às expectativas geradas. Sete anos volvidos, no contrato que o Reitor da Universidade firmou com ambos os artistas, para pintarem o retábulo da Capela de São Miguel, do Paço reitoral, em 1612, é explicitado que ambos deviam fazer essa obra «*com toda a perfeição & industria possível de muito boõns ollios & tintas e tudo mui fino & e de muito spirito de tal maneira que excedão as pinturas do retabollo de Santa Cruz que ora fiozeram (...)*»¹³. Apeado no pleno século XVIII sacrificado ao novo gosto barroco, este grandioso retábulo de estilo maneirista reformado mereceu elogiosa fortuna da parte dos cronistas crúzios, tendo as pinturas passado para a sacristia da igreja do Carmo de Coimbra¹⁴, onde podem ser admiradas as quatro grandes tábuas de *Santa Helena e a invenção da Cruz*, *Milagre do Reconhecimento da Cruz*, *Exalçamento da Cruz pelo Imperador Heráclio* e a *Entrada de Heráclio em Jerusalém com a Cruz às costas*, e duas tábuas mais pequenas da *Oração de Santa Mónica* e do *Baptismo de Santo Agostinho*.

Estas pinturas mostram, de facto, a insuspeitada influência dos murais romanos do Oratorio del Crocifisso. Sendo Simão Rodrigues o responsável principal pelas pinturas maiores do retábulo, como tem sido estabelecido consensualmente (ao contrário do que sucede no retábulo da Capela da Universidade de Coimbra, de 1612-1613, onde a intervenção de Domingos Vieira Serrão foi mais destacada que a de Rodrigues)¹⁵, melhor se entende que os modelos dos frescos romanos com as referidas cenas da *História da Santa Cruz* fossem aqui desenvolvidos com tal grau de derivação, mostrando o peso de uma impressão *de visu* que foi duradoira.

O eco formal daqueles modelos é assaz evidente. Quer o painel do *Exalçamento da Cruz pelo Imperador Heráclio* (que parece ser de exclusiva responsabilidade de Simão Rodrigues) segue o geral da bela composição de Niccoló Pomarêncio no Oratorio del Crocifisso, como o fresco do *Milagre do Reconhecimento da Cruz*, do mesmo Pomarêncio, serviu de modelo para a composição das figuras de soldados romanos que inclinam as várias cruzes sobre o mancebo ressuscitado na tábua de Coimbra com esse passo, enquanto que a pintura do *Entrada de Heráclio em Jerusalém* no retábulo crúzio segue o geral da composição do mais «normativo» Cesare Nebbia na decoração afrescada com o mesmo assunto no mesmo Oratório. Quanto à cena da *Invenção da Cruz* do conjunto retabular de Simão Rodrigues-Domingos Vieira Serrão, afasta-se mais do modelo do Oratório (no caso desse tema, obra de Giovanni De'Vecchi), mas mesmo nessa tábua coimbrã o gigantismo da

¹³ Adriano de Gusmão, *Simão Rodrigues e seus colaboradores*, cit.

¹⁴ Sobre a verdadeira origem das tábuas da sacristia do Carmo de Coimbra, cfr. A. Nogueira Gonçalves, «O altar-mor, do século XVII, de Santa Cruz e os seus prováveis restos», *Correio de Coimbra*, 16 de Março de 1935; e Adriano de Gusmão, «O retábulo quinhentista da igreja do Carmo de Coimbra», *Diário de Notícias* de 7 de Julho de 1955.

¹⁵ Cfr. Ana Paula Abrantes Brás Garcia, *O pintor régio Domingos Vieira Serrão e a Contra-Maneira em Portugal*, tese de Mestrado, Universidade de Coimbra, 1995 (a publicar).

figura romana de couraça e cáligas à esquerda e alguma da agitação do grupo de operários que escavam o solo em busca da Santa Cruz, passaram para algumas das figuras e poses da tábua do retábulo crúzio, livremente reinterpretadas mas sugerindo a mesma longínqua fonte inspiradora.

Derivações epigonais em Braga e Moreira da Maia

Se o nível das composições do retábulo de Santa Cruz de Coimbra não pode ser manifestamente cotejado com o dos frescos do Oratorio del Crocifisso, torna-se evidentíssima a impressão causada pelo estudo daqueles frescos por parte do pintor Simão Rodrigues, quando os pôde admirar em Roma numa altura em que buscava aprofundar modos de actualização dos seus modelos – e não admira, por isso, que idêntico fenómeno sucedesse da parte de outros pintores face ao retábulo crúzio.

Conhecemos pelo menos dois exemplos de obras inspiradas nos modelos de Santa Cruz de Coimbra. O contexto é o mesmo que credita a propaganda imagética da Contra-Reforma, em que se buscava elaborar um tipo de composições que se definia, como paradigma didascálico, à luz dos princípios tridentinos do *decorum*. Estes objectivos devocionais da arte religiosa, em que os preceitos da *regolata mescolanza* de Gilio da Fabriano e da *arte senza tempo* de Scipione Pulzone se unificavam, construiu a expressão artística, «utopisticamente personalizzata», que define a linguagem da *Contra-Maniera* dominante em todos os centros católicos europeus entre o pontificado de Gregório XIII (1572-1585) e o Jubileu de 1600, em que se inscreve a arte de Simão Rodrigues e de tantos outros pintores portugueses do tempo¹⁶.

Que os modelos do retábulo de Santa Cruz de Coimbra fizeram, eles próprios, certa fortuna na pintura portuguesa do século XVII, prova-o o facto de alguns modestos sequazes de Simão Rodrigues activos no Norte de Portugal terem utilizado esses modelos em obras retabulares. Cerca de 1620, um pintor da órbita de Rodrigues pinta na estrutura do arco-mestre da igreja do mosteiro de Moreira da Maia as cenas do *Exalçamento da Cruz* e da *Entrada do Imperador Heráclio*, em tudo decalcadas dos modelos de Simão Rodrigues-Domingos Vieira Serrão em Santa Cruz de Coimbra¹⁷. E na data tardíssima de 1652, de novo essas duas cenas do retábulo crúzio de Coimbra voltam a ser tomadas por pintores de fracos recursos, Gonçalo Coelho e Jerónimo de Azevedo Carneiro, nas composições de duas telas do

¹⁶ Federico Zeri, *Pittura e Controriforma. La 'pittura senza tempo' di Scipione Pulzone da Gaeta*, Torino, 1957; e Claudio Strinati, «Roma nell'anno 1600. Studio di pittura», *Ricerche di Storia dell'arte*, nº 10, 1980, pp. 15-48.

¹⁷ Vitor Serrão, *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657*, tese doutoral, Universidade de Coimbra, 1992 (ed. Policopiada), vol. II, p. 347.

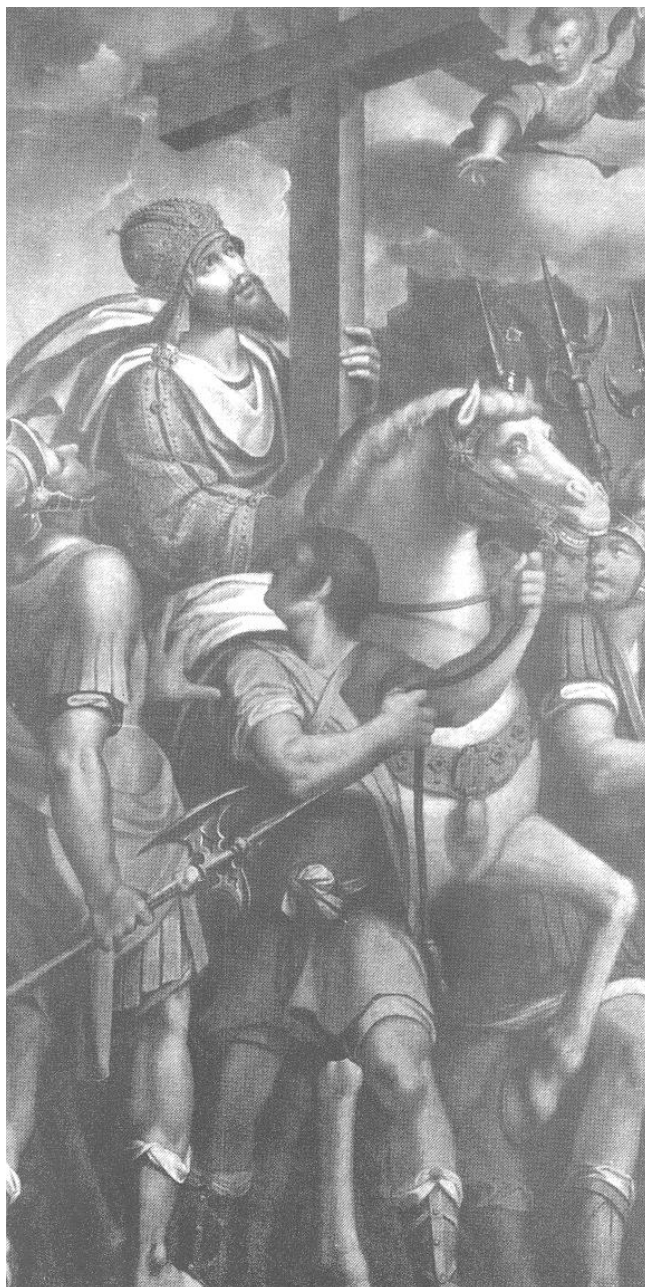
apeado retábulo-mor da igreja de Santa Cruz de Braga, entretanto mudadas para a sacristia desse templo¹⁸.

Lisboa, Outubro de 2002

¹⁸ Idem, *ibidem*, vol. II, pp. 346-347 (essas telas foram iniciadas pelo pintor Gonçalo Coelho e, por sua morte em 1652, terminadas pelo referido discípulo).



Niccolò Circignani il Pomarancio, *O Imperador Constantino e o exalçamento da Santa Cruz*, cerca de 1578-83. Roma, Oratorio del Crocofisso.



Simão Rodrigues («companhia» Simão Rodrigues-Domingos Vieira Serrão), *O Imperador Heráclio e o exalçamento da Santa Cruz*. Painel do antigo retábulo do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra, cerca de 1605. Sacristia da Igreja do Carmo de Coimbra.



Niccolò Circignani il Pomarancio, *Milagre do Reconhecimento da Vera Cruz com a Ressurreição do Mancebo*. Cerca de 1578-83. Roma, Oratorio del Crocifisso.



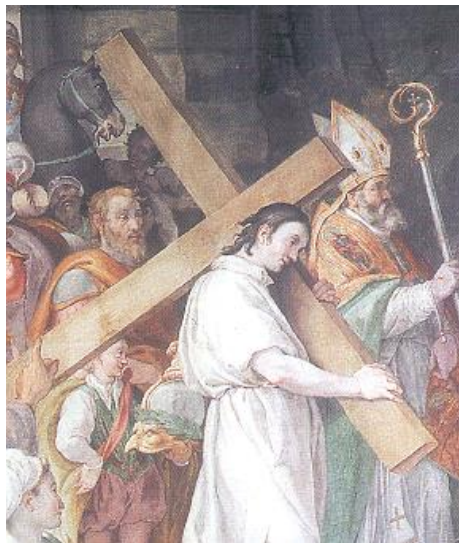
Simão Rodrigues e Domingos Vieira Serrão, *Milagre do Reconhecimento da Vera Cruz com a Ressurreição do Mancebo*. Cerca de 1605. Coimbra, igreja do Carmo. Sacristia.



Giovanni De'Vecchi, *Santa Helena e a invenção da Cruz* (pormenor). Roma, Oratorio del Crocifisso.



Simão Rodrigues, *Santa Helena e a invenção da cruz* (pormenor), 1605. Coimbra, igreja do Carmo, sacristia.



Cesare Nebbi, *O Imperador Heráclio entrando com a cruz em Jerusalém*, pormenor. Roma, Oratorio del Crocifisso.



Simão Rodrigues-Domingos Vieira Serrão, *O Imperador Heráclio entrando com a cruz em Jerusalém*, pormenor. Coimbra, igreja do Carmo. Sacristia.



Gonçalo Coelho e Jerónimo de Azevedo Carneiro, *O Imperador Heráclio e a exaltação da Cruz*, 1652.
Braga, igreja de Santa Cruz.



Gonçalo Coelho e Jerónimo de Azevedo Carneiro, *O Imperador Heráclio entrando com a Cruz em Jerusalém*, 1652. Braga, igreja de Santa Cruz.