

CHAPTER EIGHT

Sobre um tratado inédito de pintura da primeira metade do século XVII: o *Breve Tratado de Iluminação*, composto por um religioso da Ordem de Cristo

ANTÓNIO JOÃO CRUZ

Instituto Politécnico de Tomar

PATRÍCIA MONTEIRO

Universidade de Lisboa

Abstract

An anonymous Portuguese manuscript about painting materials and techniques, entitled *Breve Tratado de Iluminação*, that is, *Short Treatise on Illumination*, unpublished until now, is presented in detail, as well as its authorship, date, sources, structure and originality. The manuscript, dated from the first half of the 17th century (after 1618), is a miscellaneous work composed by two main pieces, with the same calligraphy, and varied recipes, with diverse calligraphies, some of them organized around specific subjects. The two main pieces, in a small number of recipes, show the use of Filipe Nunes' *The Art of Painting*, a Portuguese treatise published in 1615. In addition, these pieces quote technical procedures employed by both Portuguese and foreigner painters that worked in Portugal, although the sources of this information remain unknown. In relation to the assorted recipes, several were detailed copied from, among others unidentified sources, Nunes' treatise and Spanish editions of Juan Pérez de Moya (the only work mentioned in the manuscript) and Alessio Piemontese works, both dated from the second half of the 16th century, and others recipes mentioned procedures used by Spanish or French artists. The manuscript, as a whole, seems to be an original work and it is possible that its authors were monks at a Lisbon convent.

Introdução

O chamado *Breve Tratado de Iluminação* é uma obra anónima do século XVII, sobre materiais e técnicas de pintura, que até hoje se manteve inédita, não obstante o seu grande valor informativo e ter sido citada por diversos investigadores.¹

No âmbito do projecto *As Matérias da Imagem: os pigmentos na tratadística portuguesa entre a Idade Média e 1850*, financiado pela Fundação para a Ciência e Tecnologia (POCI/EAT/58065/2004) e desenvolvido em parceria pelo Centro de História da Faculdade de Letras e pelo Departamento de Química da Faculdade de Ciências da Universidade de Lisboa, foi feita a transcrição do manuscrito e é agora efectuada a sua publicação integral (Capítulo 14).

O presente texto, que serve de introdução a essa edição, essencialmente pretende caracterizar essa obra de forma que o seu conteúdo possa vir a ser correctamente aproveitado, já que se trata de uma importante fonte de informação para o conhecimento dos materiais e das técnicas utilizadas em pintura em Portugal na primeira metade do século XVII, não obstante a existência de outras fontes também importantes, como o bem conhecido tratado de Filipe Nunes. Com vista a essa caracterização, são descritos certos aspectos formais do manuscrito, alguns dos quais com significativas implicações, é reunida e interpretada a informação dispersa pela obra que pode fornecer algumas pistas a respeito dos autores do manuscrito (pois, na realidade, não há um só autor), e tenta-se esclarecer a data em que foi composto, identificar as fontes em que se baseia, perceber a sua estrutura e destacar outros aspectos que possam ser relevantes para o seu enquadramento. Os materiais referidos na obra e a forma de os utilizar são assuntos que ficam fora desta apresentação.

O manuscrito

O designado *Breve Tratado de Iluminação* é o segundo de três textos que, juntos num mesmo volume, constituem o Códice n. 344 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, desconhecendo-se o percurso que levou à sua integração na mesma, o que aconteceu antes de 1904.² O primeiro texto tem por título *Tratado do Cuidado da Salvação para Humildes*, sendo composto por orações em latim e castelhano, e o terceiro está redigido em latim e o seu conteúdo não foi identificado. Salvo alguns trechos, os três textos apresentam a mesma caligrafia, o que sugere terem sido redigidos ou copiados pela mesma pessoa.

O *Breve Tratado de Iluminação* – daqui para a frente identificado apenas como *Tratado* –, presentemente com 45 fólios, de uma forma geral escritos no anverso e no reverso, não tem qualquer data, mas, como se verá adiante, deverá ter sido composto na primeira metade do século XVII.

O volume tem uma numeração, a vermelho, que numera sequencialmente os fólhos das três obras. Segundo esta numeração, o *Breve Tratado de Iluminação* ocupa os fólhos 55 a 99v. No entanto, esta obra tem uma paginação própria (fólhos 1 a 44v, correspondente aos fólhos 56 a 99v da numeração global). Esta numeração já existia inicialmente, pois foi usada no manuscrito para remeter para outro local do mesmo: por exemplo, no fólho 34, a propósito das cores a usar na roupagem de São Pedro (n. 98),³ há uma remissão para o fólho 15, onde o assunto já tinha sido abordado. Nos fólhos 55 e 55v da numeração global encontra-se o índice, incompleto no presente. O excerto no fólho 55v, como se verá, foi parcialmente acrescentado num segundo momento, embora utilizando a numeração própria do *Tratado*. Esta numeração e a falta de fólhos do índice permitem concluir que, no início, o *Tratado* circulou separadamente dos dois outros textos que agora fazem parte do mesmo volume.

A obra, que, no essencial, é formada por um conjunto de receitas, de uma forma geral está escrita em português, mas contém alguns excertos em castelhano e em italiano.

Além da caligrafia da maior parte do texto e do fólho 55 do índice (caligrafia C0), caracterizada por letra pequena, arredondada e com reduzida inclinação, característico desenho de algumas letras e grande espaço entre linhas (Fig. 1), parece haver mais três caligrafias distintas. Por ordem decrescente da extensão dos trechos em que são usadas, a primeira (caligrafia C1), tem algumas semelhanças com a anterior no que diz respeito ao desenho das letras, mas estas são menos arredondadas e mais inclinadas para a direita (Fig. 2). Encontra-se nos fólhos 21 a 30v, salvo no último capítulo da última página, e nos fólhos finais (43v-44v) que apresentam construções geométricas. Até ao fólho 27 a letra é bem mais pequena do que a partir do fólho 27v, mas a semelhança do desenho das letras leva a considerar que se trata de uma mesma caligrafia. É possível que essa alteração corresponda a uma descontinuidade da escrita. Outra caligrafia (C2), que apresenta maior altura e maior inclinação do que a caligrafia C0 e efeitos decorativos mais evidentes (Fig. 3), surge no índice incompleto já mencionado (fólho 55v da paginação global do códice), num capítulo do fólho 8, última linha do fólho 15v, totalidade dos fólhos 16 a 18v e nalguns capítulos dos fólhos 42v e 43. É com esta caligrafia que se apresentam os trechos em castelhano e italiano. Por último, nos fólhos 42 e 42v surge uma caligrafia (C3) com tamanho e inclinação semelhantes às duas anteriores, mas aparentemente com caracteres mais encadeados e com menor largura (Fig. 4). A Tabela 1 regista de forma mais precisa os diferentes trechos que, de acordo com a caligrafia, constituem o *Tratado*.

cipam aas simples.
 Branco apurado, q^o he gesso adiante se diga delle, e de
 sua composicão, digo apuracão. Alluiaiade, ou Januico
 he o melhor, verde terra o melhor he o da cor mais fer
 mosa, e em si mais delgado, outro verde ha aruado,
 mais delgado, aq^o uulgarmente chamad^o verde monta-
nha. vermelhas o da ferrara mais comprida he o
 melhor

Figura 1 – Amostra da caligrafia C0 (fl. 1, n. 2). Todas as amostras correspondem à primeira receita do respectivo trecho e todas as figuras são apresentadas com a mesma ampliação.

Com hua garrafa sem peza se deite a quantidade de agua
 ardente q^o quiserem e seja de Muy fino; q^o não sendo tal
 deperis defeito, e acabou o Vermis se apertara dos outros me-
 dicinas; e Nella hua pingua de Graza encera, mas q^o
 seja esbida e pura; e Não se leve q^o e humidade
 de agua para fazer Nojo. Tapete com isto agarrado
 Muy bem com hua papel de Mataborra; e p^onhase em sua
 bijella de fogo emy caida, e sentada sobre cinza fria; e
 em 1. 1. 1. 1. 1. 1. e a bijella assim se agarrado se

Figura 2 – Amostra da caligrafia C1 (fl. 21, n. 41).

Toma Los cuascos de los priscos, o de almendras, qualquiera q' sean y echalos en el fuego hasta q' este hechos braxas, y quitalos y guardalos: despues toma rezina la que barlaro y ponla en vn vaso, o en una olla al fuego, y enciende la dicha rezina con vna candela, o con otra cosa, y tapala con vn tapador bueno, que pueda bien recibir el humo y no sa-

Figura 3 – Amostra da caligrafia C2 (fl. 16, n. 34).

de tomar a ouro.
 E posto deo em prebo d'andolhe com clara de ovo, de
 pois com vna gota de azeite, posto o ouro por cima
 de logo posto o ferro, antes q' azeite se que, sempre
 vindo o ferro de man. e das crepe o ouro.
 E fazer tinta fina.
 Fua camada de umho branco puro, de l'gado, e de me
 lhor e ouner, tres q'arfilhos com hua pavella mi
 criada

Figura 4 – Amostra da caligrafia C3 (fl. 42, n. 131).

Tabela 1 – Trechos do *Tratado*, segundo a caligrafia.

Trecho	Caligrafia	Fólios	Receitas
T1	C0	1-8	1-13
T2	C2	8	14
T3	C0	8v-15v	15-33
T4	C2	15v-18v	33-40
		19-20v	Em branco
T5a	C1	21-22	41-48
		22v	Em branco
T5b	C1	23-24	49-57
		24v	Em branco
T5c	C1	25-30v	58-68
T6	C0	30v-42	80-130
T7	C4	42-42v	131-133
T8	C2	42v-43	134-138
T9	C1	43v-44v	Construções geométricas

Estes trechos com caligrafia diferente da primeira surgem em espaços que parecem ter inicialmente ficado em branco no interior do manuscrito, pelo que deverão ser capítulos e parágrafos acrescentados *a posteriori*. Isso é sobretudo visível nos trechos a que corresponde a caligrafia C2: depois dos fólios 16 a 18v, onde foi usada essa caligrafia, ainda restam algumas páginas em branco (fólios 19 a 20v). Nas páginas com a caligrafia C1 observa-se uma certa compartimentação que se traduz no facto de o verso de alguns dos fólios estarem em branco (o que levou a subdividir o trecho T5 na Tabela 1).

Por outro lado, a sequência observada no fólio 42v permite concluir que os capítulos com a caligrafia C3 (ns. 132-133) são anteriores ao capítulo com a caligrafia C2 (n. 134) e a sequência encontrada nos fólios 16 a 27 (trechos T4 e T5) sugere que a caligrafia C2 é anterior à caligrafia C1. O facto de a caligrafia C0, após uma interrupção de várias páginas, surgir na parte inferior do fólio 30v, imediatamente após um trecho com a caligrafia C1, só se pode explicar considerando que esse trecho com a caligrafia C0 (T6) foi escrito depois do trecho com a caligrafia C1 (T5), o que, por sua vez, implica que há trechos com a caligrafia principal (C0) correspondentes a, pelo menos, duas diferentes ocasiões.

Uma questão que se pode colocar é se as quatro caligrafias referidas correspondem a quatro diferentes pessoas ou se, em alternativa, algumas pertencerão a uma só pessoa, posto que em diferentes momentos. Não tendo sido possível realizar um estudo mais aprofundado a este respeito, têm que ser consideradas as duas possibilidades e só por mera facilidade de expressão aqui se fala nos autores das diferentes caligrafias. Deve acrescentar-se, no entanto, que ao longo deste texto são apontadas algumas características de conteúdo e de forma que parecem estar associadas a específicas caligrafias, o que, nesses casos, pode apoiar a primeira hipótese.

O manuscrito apresenta também diversas notas nas margens. Isso acontece sobretudo nos trechos com as caligrafias C0 e C1. No trecho com a caligrafia C3 não há qualquer nota marginal e no conjunto dos vários trechos com a caligrafia C2 há apenas uma. Embora, devido ao reduzido tamanho da letra, por vezes seja difícil caracterizar a caligrafia das notas marginais, nos trechos com a caligrafia C0 as notas parecem ter a mesma caligrafia que o texto principal. Nos trechos com as caligrafias C1 e C2 a caligrafia das notas parece ser igual em todas, independentemente da caligrafia do texto principal, e parece ter semelhanças com a caligrafia C1. Sendo assim, esta corresponde aos trechos mais recentes – o que está de acordo com a observação anterior, independente desta, de que a caligrafia C1 é posterior à caligrafia C2. A **Tabela 2** sintetiza e organiza alguma da informação relevante a respeito das diversas caligrafias, nomeadamente sobre a cronologia relativa das mesmas.

Tabela 2 – Dados sobre a cronologia relativa das caligrafias e algumas características dos respectivos textos.

Caligrafia	Cronologia	Observações sobre o texto
C0	Caligrafia inicial. Foi usada, pelo menos, em duas ocasiões distintas. Alguns trechos são posteriores a C1	Cita práticas de artistas portugueses ou que trabalharam em Portugal
C1	Posterior a C2	Contém partes em castelhano e italiano. Nas partes em português, cita práticas de artistas estrangeiros
C2	Posterior a C4	Notas marginais com caligrafia C1
C3		Sem notas marginais

Os autores

No actual primeiro fólio, não numerado, encontra-se uma anotação a lápis segundo a qual o *Tratado* estaria publicado na *Arte da Pintura*, de Filipe Nunes, o qual seria, portanto o seu autor. No entanto, não obstante a existência de alguns parágrafos semelhantes a outros de Filipe Nunes, as duas obras são muito diferentes e, assim, tal atribuição de autoria não tem qualquer fundamento.

No título da obra está indicado que o *Tratado* foi “composto por um religioso da Ordem de Cristo” (n. 1) e nada há que leve a pôr em causa essa atribuição ou reivindicação.

Por agora, partir-se-á do princípio de que o manuscrito é original, isto é, considerar-se-á que, independentemente do aproveitamento de outras obras pré-existentes e de existirem blocos copiados *ipsis verbis* de outras obras, o *Tratado*, como um todo, só alcançou o seu conteúdo neste manuscrito da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra. Assim, se o manuscrito tem diversas caligrafias (ainda que com as reservas já mencionadas), tem diversos autores. No final, contudo, voltar-se-á à questão da originalidade, discutindo-a a partir dos dados apresentados ao longo deste texto.

Neste contexto, portanto, considera-se que o religioso da Ordem de Cristo é o autor dos trechos com a caligrafia C0 e podemos supor que os autores secundários, que, com outras caligrafias, acrescentaram capítulos ao manuscrito inicial, deverão ser religiosos do mesmo convento.

Um desses autores secundários (C1) ou, pelo menos, os autores das informações que apresenta, mostra conhecimentos sobre alguns aspectos da vida em Lisboa, pois sabia dos pivetes e das pastilhas⁴ fabricados nos conventos da Esperança e de Santa Clara (ns. 52, 54-56) e conhecia a qualidade da água da cidade, dizendo que a água de “algumas fontes e chafarizes de Lisboa” prejudicava os materiais (n. 69). Seriam os autores frades do convento da Ordem de Cristo existente em Lisboa, ou melhor, nas suas vizinhanças, o convento de Nossa Senhora da Luz, que em 1620 tinha 25 religiosos?⁵

A respeito desse mesmo autor secundário (caligrafia C1) sabe-se que tinha experiência prática sobre alguns dos assuntos abordados no *Tratado*. Isso é evidente quando, a propósito da moagem do ouro, regista: “Isto diz quem aprendeu isto às suas custas, perdendo muito ouro nesta gulosa experiência, primeiro que acertasse, por não achar nunca quem o soubesse nem lho dissesse” (n. 78).

Por seu lado, o autor principal não parecia ter experiência directa sobre alguns dos procedimentos que descreve, embora os tenha observado. Com efeito, a respeito da moagem de metal (ouro e prata) diz que, ao contrário do habitual, “alguns iluminadores” usam sal e não usam mel, mas sem qualquer problema – “porque o vi moer e ficou muito bom e claro” (n. 6). Algumas

afirmações com essa mesma caligrafia parecem ainda sugerir que o seu autor não se incluía entre os praticantes da iluminação, uma vez que as referências a “alguns iluminadores” e a “outros grandes oficiais” dessa arte (n. 30) parecem denotar um certo afastamento em relação a esses artistas. Porém, a propósito de uma das receitas dedicada, não a procedimentos relacionados com a iluminura, mas sim relacionados com a pintura sobre madeira, é manifestada uma dúvida na margem do texto – “dúvida, se este mordente há-de chegar ao fogo” (n. 10) – que, sendo de pormenor, só parece relevante para quem tivesse interesse directo e prático no assunto. Teria actividade de pintor, mas não de iluminura, o autor do texto com a caligrafia C0?

A data

No final da terceira obra do códice de que faz parte o *Tratado* encontra-se uma dedicatória a D. Jerónimo Fernando, bispo do Funchal (“*Reverendissimus Dignissimus Hieronimo Fernando Episcopo Funchalensi Regi a consilis etc.*”). As circunstâncias aí enunciadas – bispo do Funchal – verificaram-se entre 1618 e 1640, data em que D. Jerónimo Fernando se retirou para Lisboa sem que o bispo entretanto nomeado tenha sido confirmado, ou entre 1618 e 1650, ano em que faleceu.⁶ Ainda que esta dedicatória rigorosamente apenas diga respeito ao último dos textos do volume, a semelhança caligráfica entre as várias obras, já referida, sugere que o manuscrito, ou, pelo menos, os trechos com a caligrafia C0, também foi escrito neste período – caso se possa considerar que os manuscritos reunidos no volume são originais e não cópias.

Apesar disso, existem várias referências no *Tratado* que também apontam para uma data que não deverá ser anterior à década de 1610.

Em primeiro lugar, como se mostra adiante, verifica-se que o *Tratado* contém algumas passagens influenciadas pela *Arte da Pintura*, de Filipe Nunes, publicada pela primeira vez em 1615⁷. A menos que a semelhança se explique pelo uso de uma fonte comum, o que parece pouco provável, isso implica uma data posterior a 1615.

Em segundo lugar, surgem no *Tratado* referências a procedimentos ou materiais usados por certos pintores famosos, entre os quais alguns que só tiveram reconhecimento e fama na primeira metade do século XVII, pelo que o *Tratado* ou, pelo menos, os trechos em causa não poderão ser de período anterior. Está nessa situação a referência, com a caligrafia C1, aos procedimentos relacionados com a perspectiva aérea empregues pelo pintor Vicente Carducho (n. 66). Ainda que este tenha executado várias obras antes da década de 1610, só a partir de então ganhou notoriedade,⁸ pelo que aquela referência não faz sentido antes desta data. Carducho, nos *Diálogos de la Pintura*, que publicou em 1633, explica e descreve os fundamentos da

perspectiva aérea, nomeadamente como varia a cor de um objecto com a distância,⁹ mas essa obra não parece ter sido a fonte em que se baseia aquela referência do *Tratado*. Também as referências, com a mesma caligrafia, ao gravador Jacques Callot (n. 66), igualmente relacionadas com a perspectiva, não fazem sentido antes de meados da década de 1610, quando terminou a sua fase de aprendizagem na oficina de outros artistas.¹⁰

Portanto, parece provável que o *Tratado* ou, mais rigorosamente, a peça inicial (trechos T1 e T3) a que corresponde a caligrafia C0, tenha sido composta algures entre 1618 e 1640 ou, o mais tardar, 1650.

As fontes

A única fonte escrita citada no *Tratado* é “um livro latino Silva Eutrapelias”, de onde foram retiradas três receitas para fazer tinta dourada para letras que são apresentadas com a caligrafia C2 (ns. 136-138). Trata-se de *Silva, Eutrapelias Id Est Comitatis Et Urbanitatis Ex Variis Probatae Fidei Authoribus & Vitae Experimentis*, do espanhol Juan Pérez de Moya (1513-1596), uma miscelânea sobre assuntos muito diversificados, com o último de dez capítulos dedicado à escrita, que teve 1.ª edição em 1557 (Córdova) e 2.ª em 1579 (Sevilha),¹¹ sendo esta a edição citada.¹²

Como já se afirmou, há no *Tratado* marcas da *Arte da Pintura*, de Filipe Nunes, mas nem a obra nem o autor são citados. No entanto, essas marcas manifestam-se claramente em vários locais. A Tabela 3 dá conta de algumas passagens do *Tratado*, todas com a caligrafia C0, que têm origem na obra de Filipe Nunes. É de notar que nas passagens do trecho T1 o aproveitamento do texto de Nunes envolveu alguma reformulação do mesmo, enquanto nas passagens do trecho T6 encontra-se uma cópia sem alterações significativas (n. 86). Nesta última situação está o capítulo intitulado “Para fazer hum painel com três figuras, que uma só apareça á vista” (n. 39), com a caligrafia C2, que reproduz na íntegra, apenas com ligeiras modificações de ortografia, o capítulo com o mesmo título da obra de Filipe Nunes.¹³

Tabela 3 – Passagens do *Tratado*, com a caligrafia C0, influenciadas pela *Arte da Pintura*, de Filipe Nunes.

<i>Tratado</i>	<i>Arte da Pintura</i>
Verde terra o melhor é o da cor mais formosa, e em si mais delgado; outro verde há azulado, mais delgado, a que vulgarmente chamam verde montanha.	Vermelhão o de fêvera mais comprida é o melhor. Verde terra, o da cor mais formosa é o melhor, & seja bem delgado. Verde montanha é um verde azulado mais

<p>Vermelhão o da fêvera mais comprida é o melhor. Azul de cabeça . . . Zarcão em torrões é melhor . . . Anil o de tabuleta é o melhor. Ferrugem, preto de Flandres (n. 2)</p>	<p>delgado que o Verde terra. Azul de cabeça. . . Anil o de tabuleta é o melhor. . . Zarcão em torrões é o melhor. Ferrugem. (Fl. 62v)</p>
<p>Disse arábica, a respeito de outra de Etiópia a qual é vermelha, e para iluminar não presta. (n. 4)</p>	<p>Tomarão a goma arábica (que a outra de Etiópia, que é vermelha não presta para iluminar). (Fl. 64)</p>
<p>As cores, que se moem, e lavam, ou apuram são estas: Azul de cabeça, Vermelhão, verde terra. Lavam-se estas tintas pela maneira já dita sem se perder nada, depois de bem moídas . . . (n. 5)</p>	<p>As cores que se moem lavam & apuram, são estas. Azul de cabeça. Vermelhão. Verde terra. Depois de moídas se lavam, como já disse das outras, mas sejam muito bem moídas na pedra. (Fl. 63)</p>
<p>As tintas, que se moem, e não se apuram são estas. Ocre claro, ocre escuro, bolo arménico, preto de Flandes, lacra, sinopla, roseta, anil e ferrugem . . . mas ao ocre escuro, e lacra, e sinopla se lançarão na moedura um dedo de mel muito claro, pouca coisa, misturado em moendo com a mesma goma, ou ainda lhe podem deitar açúcar candi se o tiverem. (n. 11)</p>	<p>As cores que se moem com água de goma sem mais purificação, são. Ocre claro. Anil. Bolo arménico. Ferrugem peneirada & bem seca. Ocre escuro. Lacra, sinopla se moem também com gema, & depois lhe lançam uma pouca de água com um dedo de mel, pouca coisa, ou açúcar candi. (Fl. 63)</p>
<p>Ao maquim tê-lo-ão de molho, primeiro que se moa, um dia, com urina, e depois se moerá com uma pouca, e com goma (n. 12)</p>	<p>O maquim tê-lo-ão primeiro de molho em urina de moço virgem, ou sumo de lima & com ela o moerão em lugar de água, & com goma se, usará. (Fl. 63)</p>
<p>O Verde, massicote, e maquim, se lavram, e assombram com verde bexiga, ou lacra . . . O azul, zarcão, rosado, roseta; e ocre claro, se assombra e lavra com lacra, ou brasil fino, e se realça com branco, ou ouro, ou massicote. O ouro se lavra com ferrugem, ou ortilha, ou anil, ou ocre escuro bem moído . . . A lacra se lavra e assombra com ferrugem, ou preto de Flandres, ou ortilha grossa, e se realça com branco (n. 30)</p>	<p>O verde massicote, maquim, se assombram com verde bexiga, ou lacra. O azul, zarcão, rosado; ocre claro se escurece com lacra. Ouro com ferrugem, ou ocre escuro . . . A lacra se assombra com ferrugem, & realça com branco; massicote com azul, ou anil, ou verde bexiga. As sombras de ouro ou prata serão ferrugem, ou Ocre escuro. (Fl. 63v)</p>

<p>Depois de coloridas as figuras se farão os pertos: o primeiro monte, que são os pertos se costumam fazer com branco, e ocre, escurecidos com roxo terra, ou sombra de Sintra; os fortes mais escuros com sombra de osso; os altos se podem realçar com massicote, ou maquim misturado com branco onde dá a luz; as cidades encarnadas realçadas com branco onde dá a luz, escurecidas com roxo, preto ou pardo misturado tudo.</p> <p>O segundo monte será de verde claro, escurecido com verde mais escuro, que se faz de anil, e maquim. As árvores do segundo monte serão azuis, os realços serão de verde claro, as casas de púrpura que se fazem com azul lacra, e branco – escurecidas com outra mais escura. As janelas, e portas de púrpura bem escura.</p> <p>O terceiro monte será de azul, e branco realçado com algum verde bem claro, e escurecido com púrpura clara, as arvores serão de azul, e branco muito claras, e assim hão-de ser as casas bem realçadas com branco.</p> <p>Nos céus será o horizonte de massicote, e branco, ou com sinopera, ou lacra, zarcão com branco; logo azul claro tudo banhado como que nasce do horizonte; logo outro azul mais escuro que nasça um do outro . . . (n. 86)</p>	<p>Primeiramente depois de coloridas as figuras que houverem de estar no painel se começarão os pertos . . . O primeiro monte, que são os pertos se costumam a fazer com branco & ocre, escurecidos com roxo, ou sombra de Sintra; os fortes mais escuros com sombra de osso; os altos se podem realçar com massicote misturado com branco aonde dá a luz. As cidades encarnadas realçadas com branco aonde dá a luz; escurecidas com preto, ou pardo, & roxo misturado tudo.</p> <p>O segundo monte será de verde claro escurecido com verde mais escuro, ou com púrpura, que é a sinopera misturada com azul, & branco. As árvores do segundo monte serão azuis, os realços verde claro. As casas de púrpura clara escurecidas com outra mais escura. As janelas & portas de púrpura bem escura.</p> <p>O terceiro monte será de azul & branco realçado com algum verde bem claro, escurecido com púrpura clara, as árvores serão de azul & branco muito claras, & assim hão-de ser as casas bem realçadas com branco.</p> <p>Nos céus será o horizonte de massicote, & branco, ou com sinopera & branco bem claro, logo azul claro tudo banhado como que nasce do horizonte, logo outro azul mais escuro, que nasça um do outro. (Fls. 60-60v)</p>
<p>As encarnações, branco, uma ponta de vermelhão, lacra, ocre; e tempera-la com branco de modo que fique em cor de carne; as sombras as que ficam dito: é esta encarnação mimosa. As encarnações robustas, zarcão, almagra, e sombra de Sintra, e alvaiade; as sombras são todas umas. (n. 87)</p>	<p>As encarnações, branco com uma ponta de vermelhão, & outra de lacra; as sombras à mesma encarnação com qualquer das sombras que já ficam ditas em seu lugar . . . As encarnações robustas, zarcão & branco, ou roxo & branco; as sombras todas são umas. (Fl. 60v)</p>

Este aproveitamento da obra de Nunes não é inesperado, já que a mesma, durante vários séculos, constituiu a autoridade em Portugal sobre os aspectos técnicos da pintura. Além de ter sido reeditada cerca de 150 anos após a 1.^a edição,¹⁴ foi nos séculos XVII e XVIII objecto de várias cópias que se conservam manuscritas¹⁵ e foi usada como uma das principais fontes de informação em diversas publicações – o que ainda aconteceu na 2.^a metade do século XIX.¹⁶

Outra obra não nomeada, mas de facto usada como fonte, foi a tradução castelhana, da autoria de Alonso de Santa Cruz, dos *Segredos* de Alessio Piemontese, ou seja, Girolamo Ruscelli, tradução essa, feita a partir do original latino, pela primeira vez publicada em Alcalá de Henares em 1563.¹⁷ Com efeito, os quatro capítulos castelhanos que, com a caligrafia C2, surgem após a segunda parte do plano inicial do *Tratado* (ns. 34-37) são cópias *ipsis verbis*, ou quase, de *segredos* que constam do livro V daquela tradução,¹⁸ enquanto outro capítulo deste livro¹⁹ foi traduzido para português no capítulo, dedicado ao vermelhão, enxertado entre a primeira e a segunda parte do *Tratado*, também com a caligrafia C2 (n. 14, trecho T2).

Como adiante se explica a propósito da estrutura do manuscrito, é muito provável que tenham sido usadas na obra outras fontes escritas – que, apesar das tentativas feitas, não foi possível identificar. É provável que essas outras fontes, ou, pelo menos, algumas, sejam de origem portuguesa, já que nalgumas receitas são mencionados materiais com origem nacional. É o caso do gesso usado em douragem, que devia ser “gesso de Soure, e não de Leiria, nem de Sevilha” (n. 124), e do estanho usado em espelhos, “que há-de ser de Viseu” (n. 134) – não se adicionando a esta lista as já mencionadas referências a conventos de Lisboa, que podem ter origem em fontes não documentais.

A escassez de referências a fontes escritas no próprio manuscrito foi compensada por alusões a receitas e técnicas supostamente utilizadas por pintores, nacionais e estrangeiros, não muito afastados, em termos cronológicos, da época em que foi composto o *Tratado*. Por vezes, apresentadas em notas à margem do texto, pretendendo conferir credibilidade aos procedimentos nele mencionados, de um modo geral não se sabe em que é que se baseiam nem qual a sua veracidade, mas, de qualquer forma, são algo de invulgar na literatura técnica portuguesa. No entanto, permanece a dúvida se estas informações foram obtidas de forma directa ou se através de fontes escritas.

Em trechos com a caligrafia C0 surgem várias referências a pintores portugueses ou que tiveram diversas encomendas em Portugal.

Logo no primeiro capítulo do *Tratado*, a respeito de alguns pigmentos, surge a menção, pouco objectiva, a Jerónimo de Aguiar (n. 2), um pintor activo em 1602.

As restantes referências com a caligrafia C0 estão, no entanto, concentradas num reduzido número de páginas que fazem parte de um trecho (Fls. 30v-40) que, como se referiu atrás, deve ter sido escrito numa ocasião posterior.

Simão Rodrigues (1560-1629) é o primeiro a ser aí mencionado, sendo dito a seu respeito que executava uma imprimidura sobre seda utilizando cola com fel e ocre amarelo (“ocre claro”) (n. 110).

Na página seguinte, surge a informação de que Vasco Fernandes (c. 1475-1542), sobre o gesso da preparação que aplicava num painel, e depois de bem raspado, fazia o desenho primeiro com carvão e de seguida com “tinta do tinteiro”, que era usada também para sombrear. Após remover as partículas soltas de carvão, aplicava então uma camada de imprimidura diluída sobre a qual, depois de seca, passava um pouco de óleo. Finalmente, executava a pintura seguindo o desenho (n. 112). De acordo com o autor do *Tratado*, este também era o procedimento seguido pelo “famoso pintor” espanhol Luís de Morales (c. 1520-1586) (n. 112), o qual trabalhou em igrejas portuguesas. É de notar que numa das poucas pinturas de Morales objecto de estudo laboratorial foram encontradas características mais ou menos de acordo com o procedimento descrito, nomeadamente: preparação de gesso, detalhado desenho feito a carvão e a tinta líquida, extensivo sombreado (feito a tracejado), remoção das partículas soltas do carvão e pintura que, em geral, segue o desenho.²⁰ No entanto, a pintura afasta-se do desenho em vários pormenores e, por outro lado, numa outra obra foi detectada uma grande diversidade de procedimentos.

Sobre Morales também é dito que, para a carnação de “mulher mimosa”, usava uma mistura de branco de chumbo, vermelhão e um pouco de um pigmento azul (n. 122).

Entre as duas referências a Morales, surge uma referência a Francisco Correia (activo entre 1568-1616) e à forma como este preparava o papel oleado que era usado para cobrir as tintas depois de moídas (n. 121).

O nome Prado, isto é, Giraldo Fernandes do Prado (c. 1535-1592), é mencionado várias vezes a respeito das misturas de tintas usadas na pintura de um crucifixo de vulto. Além de uma referência mais geral, é expressamente indicado que, numa certa mistura, o pintor empregava goma-laca ou cochonilha, em vez de vermelhão, e, por outro lado, é referido que usava uma tinta à base de grafite (“lápiz preto”) na pintura do céu (n. 123). A propósito dos procedimentos gerais usados na pintura do crucifixo de vulto é também citado António Francisco (n. 123), talvez o pintor lisboeta que, em 1574, se comprometeu a ensinar o seu ofício a um aprendiz.²¹

Peres, talvez o pintor André Peres (c. 1570-1633), que em 1595 sucedeu a Prado no cargo de pintor privativo de D. Teodósio II,²² é o último nome mencionado nos trechos com a caligrafia C0. Surge referido diversas vezes, nomeadamente a respeito de um óleo graxo, de duas imprimiduras e do uso de secante em todas as tintas (ns. 129-130). Deve notar-se que os nomes Peres e Prado, além de citados várias vezes no meio do texto, surgem destacados deste através do uso de pontos, colocados antes e depois dos nomes, que acabam por lhes dar algum realce gráfico.

No trecho onde se incluem estas referências há ainda alusão a um pintor de Elvas, não nomeado nem identificado, que, em vez da camada de encolagem, sobre o suporte de tecido aplicava “papas ralas de centeio”, imprimidura de sombra e, por último, uma camada de verniz (n. 110).

Por seu lado, num trecho com a caligrafia C1 surgem referências a três artistas estrangeiros.

Em primeiro lugar é mencionado “Dominico Grego”, ou seja o pintor espanhol de origem grega El Greco (c. 1541-1614), de quem o *Tratado* regista uma receita para a obtenção de um verniz a partir de álcool (“água ardente”), resina de cupressácea (“graxa”) e terebintina (“tormentina”) (n. 41).

Mais à frente, a propósito da perspectiva, são referidos “Calloto” e “Carduxo”, ou seja, o gravador francês Jacques Callot (1592-1635) e o pintor espanhol de origem italiana Vicente Carducho (1576-1638), respectivamente. A referência ao primeiro, algo inesperada devido à sua área de actividade, surge mesmo no título do capítulo – “O melhor modo para um painel historiado segundo Calloto” – e é reforçada depois com uma nota marginal (n. 66). De acordo com esse procedimento, as figuras deviam ter o mesmo tamanho se estiverem no mesmo plano e um tamanho sucessivamente mais reduzido à medida em que se situam num plano mais afastado, e deviam ter uma cor tanto mais clara quanto maior for o afastamento. A referência a Carducho vem no seguimento destas indicações relacionadas com a perspectiva aérea, acrescentando que, numa pintura, os motivos ao longe devem ficar enevoados e esfumados (n. 66). Como se disse atrás, ainda que Carducho trate da perspectiva aérea nos seus *Diálogos de la Pintura*, esta obra não parece ter sido a fonte daquela informação.

Além destas informações supostamente obtidas de artistas, ainda que por via desconhecida, são usadas no *Tratado*, num trecho com a caligrafia C1, informações com outra proveniência. Como já atrás foi mencionado, são registadas receitas de pivetes e pastilhas feitos no Mosteiro de Santa Clara e no Mosteiro da Esperança, em Lisboa (ns. 52, 54-56). De igual modo são registadas receitas de produtos medicinais atribuídas a D. Francisco das Neves (ns. 50, 53) – talvez o religioso com o mesmo nome, do Convento de Santa Cruz de

Coimbra, que tomou hábito no convento de São Vicente de Fora de Lisboa, em 1569, e morreu em 1632²³ – e a Maria Gastoia (n. 57), não identificada. Embora tais receitas nada tenham que ver com o assunto do tratado, a sua presença aqui explica-se pelo facto de muitos dos materiais utilizados em pintura, sobretudo pigmentos, serem comercializados, tal como os medicamentos, em boticas.²⁴

A estrutura

No início do *Tratado* é anunciado que este se reparte em três partes (n. 1).

A primeira parte vai até ao fôlio 8 e era constituída por nove capítulos numerados de 1 a 9 e mais três, sem numeração, entre os capítulos 6 e 7 (ns. 2-13). É dedicada, como aliás é afirmado, aos diferentes pigmentos e forma de os preparar. No final, em concordância com este assunto, com a caligrafia C2, foi acrescentado um capítulo sobre o vermelhão (n. 14).

De acordo com o plano anunciado, a segunda parte é dedicada sobretudo às misturas de tintas. Tem início no fôlio 8v (n. 15), mas não é evidente onde termina, pois não há qualquer indicação que dê conta do início da terceira parte, ao contrário do que acontece com as duas primeiras. É provável que no início fosse até ao fôlio 15, já que é aí que termina o último de 14 capítulos, numerados de 1 a 14 (ns. 16-32), que estão de acordo com o assunto estabelecido para a segunda parte do *Tratado*. A esses capítulos, todos com a caligrafia C0, segue-se um outro capítulo com a mesma caligrafia que, no entanto, não só do ponto de vista temático não se enquadra nos anteriores, como lhe foi atribuído o número 15 numa nota na margem (n. 33) – enquanto os restantes têm o número no início do título descritivo, fazendo parte integrante dele. Além disso, depois deste capítulo, dedicado às cores das vestes de Cristo e dos apóstolos, seguem-se várias páginas com outra caligrafia (C2), com capítulos dedicados a assuntos muito diferentes, alguns dos quais escritos em castelhano ou italiano. Portanto, a sequência relativamente coerente e organizada que vinha de trás termina no fôlio 15, com o capítulo 14 (n. 32), e a parte seguinte deverá corresponder a acrescentos posteriores, feitos primeiro pela mesma pessoa (o dito capítulo 15, n. 33) e depois por outra. É de notar que, por outras razões, já se tinha referido que os trechos com a caligrafia C0 pertencem, pelo menos, a duas ocasiões diferentes. Ora, o que aqui se observa de forma independente parece estar de acordo com isso e reforça essa conclusão.

Da anunciada terceira parte, dedicada à preparação de mais algumas tintas e seu uso, não se encontram vestígios. No trecho com a caligrafia C0 que ocupa os fôlios 30v a 42 (T6), ou seja, o trecho com essa caligrafia que se segue ao mencionado capítulo 15, existem vários capítulos que se podem enquadrar nesse tema, mas nem esse trecho é identificado como terceira parte, nem os capítulos estão numerados como nas outras duas, nem a sequência desses capítulos parece

denotar a organização lógica apresentada pelos capítulos das duas outras partes. Além disso, entre esses capítulos há outros que não dizem respeito à iluminura, mas sim à pintura de cavalete (entre outros, por exemplo, logo o capítulo 2 desse trecho T6, n. 81). Por outro lado, a meio desse trecho surge uma parte intitulada “Compêndio, e memorial, em que se dá notícia da pintura de óleo, e do aparelho que se requer, da medida dos painéis, das imprimiduras, do moer das tintas, e do tratamento e assentar delas e outros avisos” (n. 105) que começa com 12 capítulos numerados de 1 a 12 (ns. 106-123) – ou seja, uma outra obra. A esta seguem-se várias receitas, com a mesma caligrafia (C0), sobre materiais e técnicas diversas e depois outras com outras caligrafias (C3 e C2). As últimas três receitas (ns. 136-138), como se disse, foram retiradas do único livro explicitamente identificado.

Entre as duas primeiras partes do anunciado tratado e o mencionado compêndio, ou seja, entre as duas principais peças do manuscrito, encontram-se, portanto, receitas muito diversificadas, escritas com variadas caligrafias, algumas das quais, pela forma e pelo conteúdo, podem, no entanto, ser agrupadas em mais alguns conjuntos – a adicionar aos já mencionados.

Em primeiro lugar, existe um conjunto de receitas minuciosamente copiadas, com a caligrafia C2, de obras de Ruscelli, de Nunes e de um autor não identificado (ns. 35-40). Embora não tenha sido possível encontrar-se a fonte de uma destas receitas (n. 38), nem exista na mesma qualquer referência directa que indique tratar-se de cópia de uma outra obra, a sua posição neste conjunto sugere que esteja nessa situação.

Um outro conjunto é formado por seis receitas sobre vernizes, que se seguem, igualmente com a caligrafia C2 (ns. 41-46).

Também com a mesma caligrafia, surgem depois duas receitas sobre carnações (ns. 47-48) que têm a particularidade de apresentar itens numerados, o que não acontece em mais nenhuma receita e sugere terem sido copiados de uma obra, não identificada, que seguiu esse formato específico.

Ainda com a mesma caligrafia C2, há um conjunto de receitas sobre materiais aromáticos (P5), quase todas com origem em conventos de Lisboa, sem qualquer relevância para a pintura (ns. 49-57).

Por fim, um outro conjunto que se destaca muito bem, mas com a caligrafia C1, é formado por receitas relacionadas com o uso do ouro (ns. 69-79). O seu estilo é singular, não só pela bem organizada sequência dos capítulos e subcapítulos, como pela estrutura de cada um deles, formado por uma pergunta e uma resposta (ainda que nem sempre exista o ponto de interrogação). A sequência de perguntas e respostas evoca um diálogo e sugere que este conjunto de receitas teve origem numa obra, desconhecida, escrita na forma de diálogo –

como muitos livros dos séculos XVI e XVII, de que o tratado *Da Pintura Antiga*, de Francisco de Holanda, é exemplo.

Eventualmente, as receitas de cada um destes conjuntos foram registadas na mesma ocasião e têm origem numa mesma fonte. A descontinuidade temporal entre conjuntos com a mesma caligrafia não é sugerida apenas pela mudança temática, mas também pela existência de páginas em branco (cf. Tabela 1).

Estas observações sugerem que o manuscrito da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra não corresponde a um tratado, mas sim a uma miscelânea composta por um tratado incompleto (o “Breve Tratado de Iluminação” propriamente dito) e por um segundo tratado de que se desconhece qual a extensão prevista de início (o “Compêndio”), os quais constituem as duas peças principais, e por diversas receitas sobre diferentes aspectos relacionados com a pintura (e não só) acrescentadas em diferentes ocasiões, talvez por diferentes pessoas, e, provavelmente, com muito variável grau de originalidade.

As duas peças principais que integram o manuscrito, de uma forma geral, denotam organização e coerência.

Por exemplo, a primeiro começa por apresentar as tintas e a forma como cada uma deve ser preparada e só depois, passando de uma situação mais simples para uma mais complexa – pelo menos do ponto de vista do número de materiais envolvidos –, trata das misturas dessas mesmas tintas. A segunda peça segue uma sequência lógica que começa com os requisitos da arte e – se esquecermos o último capítulo (cap. 12, n. 123), que parece estar mal articulado com os que o antecedem – termina nos vernizes, passando, segundo uma sucessão que reproduz a sequência das actividades do pintor, pelo formato, a preparação do suporte, o desenho preparatório e a preparação e conservação das tintas.

Outro aspecto que dá conta da organização das duas peças é o facto de nas duas, o próprio texto remeter para outros capítulos (ns. 5, 6, 11, 28 e 32, na primeira, e 112 e 121, na segunda).

Um outro facto que merece destaque é a forma como na primeira peça foi aproveitado o tratado de Nunes, a única fonte que aí foi possível identificar: as informações recolhidas foram organizadas num texto que não segue fielmente a fonte, ao contrário do que, em situações análogas, foi detectado noutras peças – entre as quais o “Compêndio” com a mesma caligrafia.

A prática e a teoria

O *Tratado*, ou seja, o manuscrito no seu conjunto, evidencia uma perspectiva eminentemente prática e a obra, no essencial, é composta por receitas que apenas indicam os procedimentos técnicos que devem ser seguidos em diferentes situações. Essa abordagem prática é sublinhada quando, a propósito

de alguns procedimentos, é acrescentada informação que confirma a sua validade, como “vi moer” (n. 6) ou “isto diz quem aprendeu isto às suas custas” (n. 78) ou são colocadas dúvidas acerca do procedimento (n. 10). No entanto, nalguns locais surgem algumas afirmações de natureza teórica.

Na primeira das duas peças principais do manuscrito, o autor explicita a natureza da obra produzida pelo artista, a qual, antes de se começar a materializar através do desenho (debuxo) e da pintura com as tintas (cores), é construção intelectual (ideia): “debuxo se diz toda a coisa debuxada depois de considerada na ideia, e passada pela memória; se debuxa com o chumbo, ou pena, ou se tira por outro debuxo, de maneira que primeiro que uma coisa se debuxe há-de passar pela ideia, a qual tem estes nomes: Pensamento, Entendimento, Imaginação, Memória” (n. 17); “esta arte de Iluminação requer bom concerto de cores para poder efectuar o que a ideia, ou entendimento, tem concebido” (n. 15).

Esta natureza intelectual da obra do artista implica a classificação da iluminação como actividade liberal, e não como ofício mecânico, como de modo implícito é afirmado pela comparação efectuada quando é dito que “assim como nos ofícios mecânicos se requer bom concerto de instrumentos para bem obrar, assim esta arte de Iluminação não com menos razão se requer bom concerto de cores” (n. 15).

Na segunda das peças principais do manuscrito, ou seja, no designado compêndio, é destacada a importância da geometria para a pintura: “boa invenção e Arte mostra aquele que mais imita a Geometria” (n. 107).

A Ideia, como construção intelectual que precede a execução material, é um conceito que em Portugal foi desenvolvido em meados do século XVI por Francisco de Holanda.²⁵ Ao mesmo tempo, a liberalidade da pintura esteve no centro de importantes afirmações e debates que tiveram origem, em contexto nacional, na segunda metade do mesmo século e se prolongaram, sobretudo, pelas primeiras décadas do século seguinte.²⁶ A este assunto dedicou Filipe Nunes algumas páginas do seu tratado.²⁷ Também a importância da geometria para a prática da pintura é algo que surge claramente enunciado nas obras de Holanda²⁸ e de Nunes.²⁹

Original ou cópia?

Diversas considerações apresentadas ao longo deste texto pressupõem que o manuscrito do *Tratado* que agora se publica é original ou, como se disse no início, a obra, como um todo, só alcançou o seu conteúdo neste manuscrito, não obstante o aproveitamento de outras obras. Na ausência de qualquer informação directa sobre a questão, importa agora verificar até que ponto esse pressuposto é

apoiado quer pelas observações desenvolvidas nas páginas anteriores quer por outros dados dispersos pelo manuscrito.

Um primeiro dado que parece relevante a este respeito revela-se nas diferenças de conteúdo e de forma que estão associadas a algumas das diferentes caligrafias. Essas diferenças, já atrás mencionadas, estão relacionadas com a sequência lógica dos trechos, a sua estrutura formal, as fontes de informação, as referências aos procedimentos seguidos por outros e as notas marginais. Havendo trechos, com diferentes caligrafias, que também se distinguem através destes aspectos, se este manuscrito fosse apenas uma cópia feita por diferentes pessoas, como se poderia explicar que a distintas caligrafias correspondam, por vezes, também distintas características de conteúdo e de forma? Se, pelo contrário, o manuscrito for original é fácil compreender que diferentes pessoas usem diferentes fontes e organizem os seus trechos de uma forma específica, por exemplo. Portanto, estas observações sugerem que o manuscrito é um manuscrito original.

No mesmo sentido parecem apontar quer a existência de um trecho com uma certa caligrafia inserido no meio do que, no início, era um trecho com outra caligrafia (n. 14), quer a existência nalguns trechos de notas marginais que foram acrescentadas *a posteriori* com outra caligrafia. Em qualquer um dos casos, trata-se de acrescentos feitos mais tarde, com diferente caligrafia, que parecem ser difíceis de explicar se o manuscrito fosse uma cópia. Caso se tratasse de uma cópia seria de esperar que não existissem acrescentos no texto e que as notas marginais fossem colocadas ao lado do mesmo no momento em que este fosse copiado, apresentando todo o conjunto a mesma caligrafia.

Uma questão diferente, e independente, é a da originalidade de cada uma das principais peças do manuscrito, ou seja, o “Breve Tratado de Iluminação” propriamente dito e o “Compêndio”. Isto é: mesmo que seja original a compilação que se revela neste manuscrito, nada impede que essas duas peças tenham sido copiadas tal como estão, tanto mais que os correspondentes trechos têm notas marginais com caligrafia igual à do texto e, portanto, não têm que ser posteriores a este. A este respeito, porém, não foram detectados quaisquer indícios que sugiram que as peças principais do manuscrito são originais ou, em alternativa, são cópias.

O facto de a primeira peça se encontrar incompleta, quando no início havia uma ideia relativamente clara da sua extensão e dos temas a abordar, não parece ser um indício seguro de qualquer uma das possíveis situações. O mesmo sucede com a nota marginal onde se lê “advertências minhas” (n. 6), que tanto poderá referir-se ao organizador do manuscrito, como ao autor desse trecho, no caso de não serem a mesma pessoa.

Pelo que ficou exposto, terá que ficar em aberto a questão da originalidade das duas peças principais do manuscrito, dependendo a sua eventual resolução de pesquisas ulteriores sobre esta matéria.

Conclusão

O *Breve Tratado de Iluminação* é, na realidade uma colectânea, provavelmente original, constituída por duas peças principais, a primeira das quais dá o nome ao manuscrito, e vários conjuntos de receitas escritos com diferentes caligrafias. É possível que as duas peças principais tenham sido compostas algures entre 1618 e 1640 ou, o mais tardar, 1650, havendo na primeira influências do tratado de Filipe Nunes, publicado em 1615. Em relação às receitas que surgem com outras caligrafias, algumas foram copiadas ou traduzidas de obras estrangeiras publicadas no século XVI e uma foi copiada do citado tratado de Nunes. Porém, para a maior parte das receitas, independentemente da peça ou da caligrafia, não foi possível identificar fontes literárias que possam ter servido de fonte e, por outro lado, verificou-se que há um significativo número de referências a contextos portugueses.

Notas

¹ Por exemplo, S. Deswarte-Rosa *Les Enluminures de la "Leitura Nova". 1504-1552. Étude sur la culture artistique au Portugal au temps de l'Humanisme* (Paris, 1977), R. Moreira, “Novos dados sobre Francisco de Holanda”, *Sintria* 1-2 (1982-1983), 667, N. Saldanha, “Tratados de pintura”, in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, ed. J. Fernandes Pereira (Lisboa, 1989), 496-499, D. Rodrigues “Vasco Fernandes, ou a contemporaneidade do diverso”, in *Grão Vasco e a Pintura Europeia do Renascimento*, ed. D. Rodrigues (Lisboa, 1992), 33 ou V. Serrão. *História da Arte em Portugal. O Renascimento e o Maneirismo (1500-1620)* (Lisboa, 2002), 262. Há também algumas referências em dissertações não publicadas.

² “Catálogo dos manuscritos da Bibliotheca da Universidade de Coimbra”, *Archivo Bibliographico da Bibliotheca da Universidade de Coimbra* 12 (1904), 186.

³ Todas as referências que neste texto são feitas ao *Tratado* utilizam o número que na edição do mesmo, que se publica neste volume, foi atribuída a cada capítulo ou subcapítulo. Além disso, actualizou-se a ortografia e a pontuação nas citações, de forma a facilitar a leitura, já que o texto no seu formato original está acessível na segunda parte deste volume, no Capítulo 14.

⁴ Segundo um dicionário publicado no início do século XVIII, pivete é “um pauzinho redondo, que aceso exala um fumo odorífero até que fica convertida em cinzas toda a matéria da sua fragrância” e pastilha é uma “composição odorífera, que se amassa, & se se faz em pedacinhos chatos, & redondos, os quais depois de secos se lançam nas brasas, para perfumar uma casa” Raphael Bluteau, *Vocabulario Portuguez e Latino* 6 (Lisboa: Officina de Pascoal da Sylva, 1720).

⁵ Nicolao d' Oliveira, *Livro das Grandezas de Lisboa* (Lisboa, 1804), 126.

⁶ Fortunato de Almeida, *História da Igreja em Portugal*, 2.^a ed. (Porto-Lisboa, 1968), vol. 2, 698.

⁷ Philippe Nunes, *Arte Poetica, e da Pintura, e Symmetria, com Principios da Perspectiva* (Lisboa: Pedro Crasbeeck, 1615). A *Arte da Pintura* corresponde à 2.^a parte desta obra.

⁸ F. Calvo Serraller, *Teoría de la Pintura del Siglo de Oro*, 2.^a ed. (Madrid, 1991), 261.

⁹ Vincencio Carducho, *Dialogos de la Pintura* (Madrid: Francisco Martinez, 1633), 41v-42.

¹⁰ H. Diane Russell, “Callot, Jacques”, *Grove Art Online*, Oxford University Press, <http://www.oxfordartonline.com:80/subscriber/article/grove/art/T013207>.

¹¹ Carlos Claveria, “Placet uinum. Ahora sobre la silva de Perez de Moya”, *Hispanic Review* 65(3) (1997), 307-316.

¹² Esta conclusão retira-se do facto de ser expressamente citada a página 134, quando a 1.^a edição apenas tem 125. A 2.^a edição tem 142 páginas. Informações retiradas dos catálogos da Biblioteca da Universidade de Sevilha e da Biblioteca Nacional de Espanha.

¹³ Nunes, *Arte Poetica, e da Pintura*, 69-69v.

¹⁴ Filipe Nunes, *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva*, 2.^a ed. (Lisboa: João Baptista Alvares, 1767).

¹⁵ Vários exemplos em L. Ventura, “Introdução”, *Arte da Pintura, Symmetria e Perspectiva Composta por Philippe Nunes*, ed. L. Ventura (Porto, 1982), 7-64, e P. Monteiro, L. U. Afonso, “Fontes para o estudo dos pigmentos na tratadística portuguesa: da Idade Média a 1850”, *Artis* 6 (2007), 161-186.

¹⁶ Francisco de Assis Rodrigues, *Diccionario Technico e Historico de Pintura, Esculptura, Architectura e Gravura* (Lisboa, 1875).

¹⁷ Mar Rey Bueno, “Primeras ediciones en castellano de los libros secretos de Alejo Piamontes”, *Boletín de la Biblioteca Histórica de la Universidad Complutense* 2 (2) (2005), 26-34.

¹⁸ Girolamo Ruscelli, *Secretos*, tradução de Alonso de Santa Cruz, (Anvers: 1564), pp. 152-155v.

¹⁹ Ruscelli, *Secretos*, pp. 146-146v

²⁰ R. Billinge, “Technical examination of a Virgin and Child by Luis de Morales in the National Gallery (NG 1229)”, in *La Peinture Ancienne et ses Procédés. Copies, répliques, pastiches*, ed. H. Verougstraete, J. Couvert (Leuven, 2006), 1-7.

²¹ V. Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses* (Lisboa, 1983).

²² V. Serrão, “Uma obra desconhecida do Pintor Maneirista André Peres: As Tábuas do Antigo Retábulo da Misericórdia de Arraiolos (1602)”, *Callipole* 5-6 (1997-1998), 129.

²³ George Cardoso, *Agiologio Lusitano*, Tomo II (Lisboa: Officina de Henrique Valente d’Oliveira, 1657), 328-329, 334-335.

²⁴ Dessa situação se encontram referências em Portugal, por exemplo, no início do século XVIII. Cf. A. J. Cruz, “Os materiais usados em pintura em Portugal no início do século XVIII, segundo Rafael Bluteau”, *Artis* 7-8 (2009), 385-405.

²⁵ “A ideia na pintura é uma imagem que há-de ver o entendimento do pintor com olhos interiores em grandíssimo silêncio e segredo, a qual há-de imaginar e escolher a mais rara e excelente que sua imaginação e prudência puder alcançar” – Francisco de Holanda, *Da Pintura Antiga*, ed. J. Felicidade Alves (Lisboa, 1984), 43.

²⁶ Serrão, *O Maneirismo e o Estatuto Social*.

²⁷ Nunes, *Arte Poetica, e da Pintura*, pp. 39v-43v.

²⁸ “Na geometria e matemática, e prospectivas já o pintor está obrigado por todos os outros mestres a ser muito obrigado” – Holanda, *Da Pintura Antiga*, 33.

²⁹ “Primeiro que tratemos da Pintura, havemos de pressupor alguns princípios da Perspectiva, como cousa muito necessária para a Pintura” (Holanda, *Da Pintura Antiga*, 43v). O assunto é desenvolvido nas páginas seguintes (43v-49).