

NANCY RIDEL KAPLAN

**RETRATOS DE HUMANISTAS NAS CORTES DE PÁDUA,  
MÂNTUA E FERRARA DURANTE O SÉCULO XV**

Tese de Doutorado apresentada ao Departamento de História do Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, sob a orientação do Prof. Dr. Luiz César Marques Filho.

Este exemplar corresponde à redação final da Tese defendida e aprovada pela Comissão Julgadora em 18 de outubro de 2004.

Prof. Dr. Luiz Cesar Marques Filho ( orientador )

Prof. Dr. Cássio da Silva Fernandes

Prof. Dr. Leandro Karnal

Prof. Dr. Luciano Migliaccio

Prof. Dr. Pedro Paulo Funari

Prof. Dr. Edgar Salvadori de Decca ( suplente )

Campinas, 2004.

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA  
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

**Kaplan, Nancy Ridel**

**K141r      Retratos de humanistas nas cortes de Pádua, Mântua e Ferrara durante o século XV / Nancy Ridel Kaplan. - - Campinas, SP : [s. n.], 2004.**

**Orientador: Luiz César Marques Filho.**

**Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,  
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.**

**1. Jerônimo, Santo, ca. 347-420. 2. Virgílio. 3. Retratos – Séc. XV. 4. Humanistas. 4. Arte italiana – Séc. XV. I. Marques Filho, Luiz César. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.**

*Em memória de minha mãe Nanci*  
e para meus filhos Fayga e José Renato.

## **AGRADECIMENTOS**

Ao Prof. Luiz Marques, por sua sensibilidade e paciência na orientação deste tema, tão difícil quanto fascinante.

Ao Prof. Luciano Migliaccio.

Ao Prof. Leandro Karnal e ao Prof. Pedro Paulo Funari, membros da banca de Defesa, ao Prof. Paulo Kühl e ao Prof. Marcos Tognon.

Ao Prof. Alessandro Tosi, da Universidade de Pisa, onde parte da pesquisa foi desenvolvida.

À FAPESP, pelo suporte financeiro

Aos meus amigos, por todo o apoio e estímulo:

Nilce Léa Mikki Leite.

Angela Brandão e Cássio da Silva Fernandes, também membro da banca.

Elaine Dias, Elisabetta Fallanga Lopes, Jardel Dias Cavalcanti, Letícia de Andrade e Paula Vermeersch.

Cleide Riva Campelo, José Carlos de Campos Sobrinho, Marisa Pelegrini, Daher Celidônio Maluf e Mário Pérsico, reunidos em memória do Mantovani.

A meu pai, Fernando Hortala Ridel.

A meu irmão, Sérgio Saraiva Ridel.

E a meu filho, José Renato Kaplan, a meu lado em todas as horas.

## Resumo

Do século XIV ao XV, a cultura italiana voltou-se para a Antiguidade.

O desejo dos humanistas de serem recordados pela posteridade assim como eram conhecidos e admirados os homens ilustres da Antiguidade encontrou o seu modelo na retratística romana, em moedas e esculturas, já que não existiam as pinturas. O interesse humanista por todos os vestígios da cultura romana fez reviver as formas clássicas de arte.

Nas cortes da Itália setentrional, desenvolveu-se uma retratística com características particulares. Formaram-se tipos do retrato de humanista derivados de modelos da retratística romana, dos textos literários e da iconografia religiosa.

Entre os casos estudados, o texto de Cícero, *De Amicitia*, fonte de um culto à amizade, expresso pelo retrato duplo; a imagem de S. Jerônimo, origem do humanista no studio; o retrato-busto romano, modelo para retratos esculpidos e pintados e, especificamente em Mântua, a elaboração da imagem de Virgílio.

Na Itália setentrional, o pintor mais importante do sec. XV foi Andrea Mantegna. Sua personalidade permeia todo o ambiente artístico-cultural, que se originou do ateliê paduano de Squarcione, constituindo o modelo humanista do artista de corte, equivalente ao literato.

## Abstract

During fourteenth and fifteenth centuries, the Italian culture turned to Antiquity.

The humanist posterity remembrance desire, like the important Antiquity men, found its model in Roman portraits, coins and sculptures, since there were no paintings. The humanist interest in all Roman culture traces revived the classical art forms.

In North Italian courts, the portrait developed special characteristics. Humanistic portrait types came originally from Roman portrait examples, literary texts and religious iconography.

Among the studied cases, the Ciceronian text, *De Amicitia*, the friendship cult origin, expressed by the double portrait. Also, St. Jerome image, the humanist in studio portrait model, and the Roman bust-portrait, sculptures and paintings main source. In Mantua, specifically, there was a Virgil image construction.

In North Italy, Andrea Mantegna was the most important fifteenth century painter. His personality commands all artistic and cultural environment came from Squarcione's paduan studio. Mantegna is the court artist humanistic model, equal to the literary man.

## Índice

### Introdução

I A relação entre a Retratística do Renascimento e os modelos da Antiguidade no caso particular do retrato de humanista na Itália setentrional

II A relação de equivalência entre texto e objeto

III O tipo do retrato de humanista em seu studio, personificado como São Jerônimo

IV A emergência do modelo do busto-retrato

V A representação do humanista frente ao príncipe no ciclo de afrescos profano do Salão dos Meses do Palazzo Schifanoia em Ferrara

VI A elaboração da imagem de Virgílio para ser o modelo do Retrato de Humanista em Mântua

VII O modelo humanista do artista de corte

VIII Considerações finais

*Corpus*

Bibliografia

## Introdução

Na Itália, o sec. XV é o momento da emergência e da fixação de tipos de retratos.

O objeto deste estudo é a relação entre a retratística do Renascimento e os modelos da Antiguidade. Trata do caso particular do retrato de humanista na Itália setentrional, nas cortes de Pádua, Mântua e Ferrara, no âmbito da cultura artística e antiquária oriunda do ateliê paduano de Francesco Squarcione (1397-1468).

Desde meados do sec. XV, Andrea Mantegna, formado no ateliê de Squarcione, torna-se um dos mais importantes, se não o maior, artista da Itália setentrional. A influência de sua personalidade se fará sentir na pintura e na escultura do *Quattrocento*.

O termo humanista terá o mesmo sentido utilizado por Baxandall,<sup>1</sup> que se refere a quem, *nos séculos XIV, XV ou XVI, lê e escreve a respeito de literatura, história e ética em latim clássico ou grego*.

O eixo temático será desenvolvido em torno da emergência da figura do literato, seguindo de Cícero a Virgílio. Articula-se em uma

---

<sup>1</sup> Michael Baxandall, *Giotto and the orators*, p.1

série de sete ensaios que têm como fio condutor o surgimento de modelos diversos de retratos de humanistas, sem a pretensão de esgotar o tema.

O primeiro ensaio situa historicamente a questão do retrato em relação às cortes da Itália setentrional.

O segundo trata da relação de equivalência entre texto e objeto e do culto à amizade ciceroniano, do qual o retrato duplo é a expressão.

No terceiro ensaio, é estudada a iconografia de S. Jerônimo, que introduziu o retrato de personagens religiosos personificados como o santo no studio.

O quarto ensaio aborda a pintura cuja origem se encontra no retrato-busto romano, criada no ambiente paduano fortemente influenciado por Donatello.

O quinto ensaio estuda a representação do humanista frente ao príncipe no âmbito de uma cultura cortês e cavalheiresca, no maior ciclo pictórico profano do Renascimento, o salão dos meses de Ferrara.

O sexto ensaio trata da elaboração da imagem de Virgílio para ser o exemplo dos humanistas mantuanos e da estratégia de comemoração da instalação do retrato seguindo a tradição de retrato funerário.

E, por fim, no sétimo ensaio é estudada a estratégia da constituição de um modelo humanista do artista de corte através do

monumento funerário de Mantegna, cuja iconografia promove a equivalência do artista e do literato.

O *corpus* é formado por um conjunto de imagens sobre as quais se assentam as reflexões dos ensaios.

As considerações finais reforçam as conclusões alcançadas nos ensaios.

## **I A relação entre a retratística do Renascimento e os modelos da Antiguidade no caso particular do retrato de humanista na Itália setentrional**

No Quattrocento, nas cortes setentrionais de Pádua, Ferrara e Mântua, acontece a fixação do modelo de retrato de humanista com características particulares, dentro de uma estratégia de emergência da figura do literato.

O retrato <sup>2</sup> compreendido como representação do indivíduo, em que se busca tanto a semelhança do físico quanto do caráter moral, principia no Renascimento. Torna-se um de seus temas essenciais, revelando o renovado interesse na natureza humana e na sua individualidade.

Do século XIV ao XVI, a cultura italiana volta-se para a Antiguidade. Modelos para os retratos vão ser procurados na retratística romana, em moedas e esculturas, já que não existiam pinturas. A Antiguidade e o Renascimento compartilham a mesma retórica.

A retratística do Renascimento encontra-se mais diretamente relacionada à escultura romana do que à arte grega.

---

<sup>2</sup> A origem remota do retrato se confunde com a magia. Nos ritos funerários primitivos, a semelhança possuía a função mágica de substituir o ser humano. No Egito, onde não havia qualquer intenção de reproduzir a aparência, o nome escrito convertia a escultura na imagem do indivíduo para fins mágicos e religiosos.

A principal fonte literária do Renascimento a respeito do papel representado pelo retrato na Antiguidade era a *Historia Naturalis*, de Plínio, o Velho (23/4-79).<sup>3</sup> No Livro 35, o autor relata a origem mítica do retrato: a filha de Butades, poteiro de Corinto, amava um homem que iria viajar. Ela traçou o contorno da sombra de sua cabeça projetada sobre a parede. O pai preencheu o desenho com argila, que queimou junto com os vasos. O retrato encontra-se assim relacionado à idéia de ausência. É retratado aquele que é digno de ser lembrado.

Na Grécia, desde a primeira metade do sec. V a.C., os retratos foram ideais, independentes do modelo, e se constituíam em tipos. Não sobreviveram pinturas, porém há textos com descrições que permitem supor que sua importância equivalesse à da escultura. Da arte grega, conservaram-se apenas as cópias romanas, a maioria bustos e hermas. Os originais eram figuras de corpo inteiro. Muito se perdeu do seu significado, já que a personalidade do indivíduo expressava-se igualmente através do rosto e da atitude do corpo.

Os retratos gregos destinavam-se aos espaços públicos, os estádios e as praças. Eram retratadas pessoas consideradas suficientemente dignas, como generais, estadistas, filósofos, poetas e oradores. Os romanos apreciavam ter em casa, nos

---

<sup>3</sup> -PLINIO-MENDONÇA, A.S., *Seleção e tradução da Naturalis Historia*, in *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n.2, 1995/6, IFCH-UNICAMP, pp.317-330.

jardins e nas praças cópias de retratos de figuras gregas eminentes, tendo sido encontrados, por exemplo, cerca de quarenta bustos de Demóstenes (c.385-322).

A retratística romana é desvinculada do modelo clássico grego. Trata-se da expressão artística mais autônoma em relação à Grécia. Em Roma, o retrato surgiu durante a República, no sec. I a.C. Eram encomendas particulares destinadas aos ritos dos ancestrais, de origem etrusca. A função, glorificar a antiguidade da família, requeria semelhança individual reconhecível, objetivo provavelmente atingido, já que havia a proibição de se colocar estátuas de pessoas vivas nas praças públicas por receio do culto à personalidade. Os retratos eram feitos a partir de máscaras mortuárias de cera moldada no rosto. Estabeleceu-se assim uma tradição de retrato natural e não idealizado de grande penetração psicológica. Na *Naturalis Historia*, Plínio <sup>4</sup> descreve a importância que esses retratos tiveram no passado romano, por seu caráter comemorativo e perpetuador da memória, e lastima que em seu tempo haja caído em desuso a colocação de máscaras mortuárias de cera nos átrios das casas. A tradição de se fazer máscaras possibilitou a execução de retratos póstumos a partir de meados do sec. XV, tanto pinturas quanto bustos. Depois de 1480, havia nas casas toscanas grande quantidade dessas máscaras mortuárias,

---

<sup>4</sup> -PLINIO-MENDONÇA, A.S., *op. cit.*

penduradas por toda a residência, *tão naturais que pareciam vivas*.<sup>5</sup>

Entre os antecedentes próximos do retrato renascentista, encontra-se a tradição medieval de representação funerária, o retrato jacente, a figura assente no trono ou ajoelhada frente a um santo. O Cristianismo não desenvolveu qualquer preocupação com a semelhança física do retratado. Fazia-se a representação de um personagem na sua função, o indivíduo se confundindo com o papel social.

Durante o período medieval, formaram-se os tipos de retratos religiosos. A imagem mais antiga de S. Francisco (1181-1226) é o afresco<sup>6</sup> realizado na capela de São Gregório na abadia beneditina de Subiaco, próxima a Roma, logo após a sua morte, provavelmente nos dois anos que antecedem a beatificação (1226-28). Ele é representado loiro e com olhos azuis. Essa é a aparência tradicional e estereotipada do santo alto e claro, semelhante a um cavaleiro nórdico, sem qualquer vínculo com a realidade física de Francisco.

De acordo com Jacques Le Goff,<sup>7</sup> já no sec. XII, existia a tendência da iconografia dos santos afastar-se dos estereótipos e

---

<sup>5</sup> -ARIÈS, PHILIPPE, e DUBY, GEORGES *História da vida privada, vol. 2, Da Europa feudal à Renascença*, p.239

<sup>6</sup> Maestro de S.Gregorio, *Retrato de S.Francisco*, c.1228, afresco, Subiaco

<sup>7</sup> -LE GOFF, JACQUES, *San Francesco d'Assisi*, pp. 64-5

dos atributos simbólicos no sentido da biografia e de traços físicos, sendo a sensibilidade franciscana resultado da sua época, o apogeu da Itália comunal.

Para S. Bonaventura (c.1218-1274), um retrato é melhor quanto mais imita o original. Existia uma tradição das figuras de Santo Antônio (1195-1231) e de S. Domingos (c.1170-1221). Os dominicanos preocupavam-se em fazer retratar os religiosos mais destacados da ordem. Esses personagens eram recordados por muitas pessoas. Havia retratos seus nos conventos, que circulavam para que se fizessem cópias.

Os retratos de S. Francisco <sup>8</sup> pintados por Margaritone (1236-1316), *ritratto di naturale* de acordo com Vasari (1511-74), <sup>9</sup> apresentam-no mais próximo à descrição feita por Tommaso da Celano na *Vita prima*: Francisco era *baixo, moreno, possuía olhos escuros e barba também escura*. A expressão *ritrattare dal naturale* utilizada por Vasari indica uma tenção no sentido da semelhança.

Segundo Vasari, <sup>10</sup> no fim do sec. XIII, Giotto (c.1266-1337) pintou S. Francisco e S. Domingos juntos, também *ritratti di naturale*, na capela de S. Francisco na Pieve de Arezzo. De acordo com Le Goff, a imagem de S. Francisco é edulcorada por Giotto.

---

<sup>8</sup> Margaritone, *Retrato de S. Francisco*, segundo quarto do sec. XIII, afresco, Museu Vaticano

<sup>9</sup> -VASARI-MILANESI, *Vite, Vita di Margaritone*, I, p.

<sup>10</sup> -VASARI-MILANESI, *Vite, Vita di Giotto*, I, p. 315

Como exemplo, ele cita as cenas dos afrescos da basílica de Assis.<sup>11</sup>

Para Burckhardt,<sup>12</sup> a pintura italiana de todo o sec. XIV é dominada pela figura de Giotto. Com ele surge uma nova intencionalidade na retratística. Giotto elabora um modelo típico de cabeças que compõem os espectadores das cenas narradas e que será retomado pelos seguidores. De acordo com Burckhardt, nos afrescos da Arena de Pádua,<sup>13</sup> muitos dos personagens envolvidos na ação, à exceção de Cristo e Maria, possuem cabeças com características individuais.

Os ciclos de afrescos pintados nas igrejas no início do Quattrocento incluíam contemporâneos representados como santos ou outros personagens. Masaccio (1401-28) pintou a consagração da igreja del Carmine em 1422 em um afresco, na própria igreja, atualmente perdido, e do qual se conhecem cópias. Nele, encontram-se retratados, reunidos na praça em frente ao templo, eminentes cidadãos de Florença, entre eles Brunelleschi (1377-1446) e Alberti (1404-72).<sup>14</sup> Vasari<sup>15</sup> identificou Antonio Brancacci, que havia morrido em 1391. Tratava-se de uma

---

<sup>11</sup> Giotto, *A prédica diante de Honório III*, detalhe, c.1296-99, afresco, 270x230 cm, S. Francisco, Assis

<sup>12</sup> -BURCKHARDT, JACOB, *op. cit.*, p. 37

<sup>13</sup> Giotto, *O Juízo Final*, detalhe, 1304-06, afresco, capela Scrovegni, Pádua

<sup>14</sup> Masaccio, *Pregação de S.Pedro*, detalhe: Masolino, Masaccio, Alberti e Brunelleschi, c.1424-27, afresco, capela Brancacci, igreja del Carmine, Florença

<sup>15</sup> -VASARI, *Le vite, Vita di Masaccio*, p.295

reconstituição, em que vivos misturavam-se a mortos na mesma cena, bastante usual no início da retratística no Renascimento, quando a sua função era principalmente comemorativa e se dirigia à posteridade.

### **A preferência pelo perfil**

O retrato de perfil é resultado do principal modelo da retratística da Antiguidade, as moedas romanas.

A origem do retrato de perfil confunde-se com a da própria pintura. Plínio <sup>16</sup> relata a invenção da pintura pelos gregos, quando *se circunscreveu a sombra humana com traços* e a seguir, foram empregadas *cores singulares*, a pintura monocromática, e depois, *recursos mais elaborados*. Como faz notar Pommier, <sup>17</sup> a pintura tem assim o seu início com o retrato que é um perfil, a partir de uma imagem natural, sombra projetada e contornada. A observação de um fenômeno natural possibilita ao homem captar a própria forma. Ainda de acordo com Pommier,<sup>18</sup> Alberti, no seu tratado de 1435, *De Pictura*, está a citar Quintiliano (c.42-118) quando relata o mito como solar, *a sombra de um corpo iluminado pelo sol*. Vasari no Prólogo das *Vite* faz referência a Plínio,

---

<sup>16</sup> -PLÍNIO-MENDONÇA, A.S., *op. cit.*, cap. 15

<sup>17</sup> -POMMIER, ÉDOUARD, *Théories du portrait*, p. 19

<sup>18</sup> -POMMIER, ÉDOUARD, *op. cit.*, p. 18

substituindo a moça por um rapaz da Lídia, Giges,<sup>19</sup> que se encontrando próximo ao fogo, viu sua sombra projetada sobre a parede e traçou o contorno com um pedaço de carvão. Não se trata mais de um ato de amor que visa fixar a imagem do ente amado, mas de um auto-retrato.

Os primeiros retratos pintados nas igrejas e capelas familiares mostram os doadores de perfil, sob a proteção dos santos patronos. A preferência pelo perfil é explicada pela necessidade do reconhecimento do indivíduo através dos traços fisionômicos. Nos retratos medievais, a representação do doador ajoelhado equivale a um pedido de proteção e fazia-se necessário empenho na questão da semelhança. No princípio do Renascimento, julgava-se que o perfil permitia uma caracterização mais realista.

### **A retratística na Itália setentrional: as medalhas**

De acordo com Burckhardt,<sup>20</sup> a história do retrato na Itália setentrional tem início com Pisanello (1390/95-1451/56)<sup>21</sup> e os ciclos narrativos dos afrescos do Palazzo Ducale de Veneza, obra perdida, e da igreja de Santa Anastácia em Verona, em que ele

---

<sup>19</sup> De acordo com Bellosi, o trecho de Plínio foi mal interpretado e Giges seria o inventor não da pintura, mas da bola para jogos ( VASARI-BELLOSI, LUCIANO e ROSSI, ALDO, *Vite*, vol.I, p.91, n.177 ).

<sup>20</sup> -BURCKHARDT, JACOB, *Il ritratto nella pittura italiana del Rinascimento*, p. 93

<sup>21</sup> Antonio Pisano, ou Vittore, conhecido como Pisanello, nasceu provavelmente em Pisa entre os anos 90 e 95 do sec. XIV.

pintou *cabeças de singular expressividade, fortemente individualizadas.*

O primeiro trabalho de maior vulto de Pisanello foi o afresco pintado no Palazzo Ducale de Veneza, juntamente com seu mestre Gentile da Fabriano (c.1370-1427) por volta de 1415. Afrescou também uma sala no Palazzo Ducale de Mântua, a convite de Gianfrancesco Gonzaga. O afresco conta a história do rei Artur e dos cavaleiros da Távola redonda em busca do Santo Graal, o cálice em que José de Arimatéia recolheu o sangue de Jesus crucificado. O tema do afresco refere-se à descendência mística dos reis cristãos levada a Mântua pela Casa dos Lorena, à qual também pertencera Matilde Canossa. Os Gonzaga haviam conquistado Mântua em 1328, derrotando os Bonacolsi, e tinham necessidade de tornar mais forte a idéia da própria dinastia. Entre as figuras pintadas há provavelmente retratos de contemporâneos e a semelhança é utilizada para enfatizar a continuidade dinástica.

A principal contribuição de Pisanello para a retratística foi a produção de medalhas, iniciando um gênero artístico. Muitos retratos são derivados das medalhas. Vasari <sup>22</sup> relata: *Pisanello fez em medalhas moldadas infinitos retratos de príncipes e de outros de seu tempo, a partir dos quais foram pintados muitos quadros de retratos.*

---

<sup>22</sup> -VASARI, *Vite, Vita di Gentile da Fabriano e Vittore Pisanello*, p. 224

O interesse dos humanistas por todos os vestígios da cultura romana, que incluía moedas e bustos, fizera reviver essas duas formas clássicas de arte. Difundiou-se o motivo do retrato celebrativo, que se limitou em princípio ao busto.

A primeira medalha do Renascimento <sup>23</sup> foi feita em Pádua, comemorando a tomada da cidade por Francesco I Carrara (m.1393) em 1390, e denotava grande conhecimento da arte clássica. Em Florença, o interesse por medalhas não era tão grande quanto ao norte. Os dois auto-retratos<sup>24</sup> de Leon Battista Alberti, de perfil em medalhas de bronze, buscaram inspiração na Antiguidade. Segundo Pope-Hennessy,<sup>25</sup> a influência desses relevos, que talvez não tenham sido executados em Florença, se fez sentir mais fortemente em Ferrara. O marquês de Ferrara Leonello d'Este (m.1450), patrão e amigo de Alberti, foi um grande colecionador de medalhas e camafeus.

Pisanello retomou a tradição clássica romana em que as moedas, ao invés de serem de ouro ou prata, eram cunhadas em bronze, trazendo no anverso o perfil de um personagem e no reverso uma cena relacionada com o mesmo, como na medalha de Leonello d'Este <sup>26</sup> de quem também pintou o retrato.<sup>27</sup> Ocorreu uma

---

<sup>23</sup> Medalha de Francesco I Carrara de Pádua, 1390

<sup>24</sup> Leon Battista Alberti, auto-retrato, c.1435, bronze, National Gallery of Art, Washington

Leon Battista Alberti, auto-retrato, posterior a 1440?, bronze, Louvre, Paris

<sup>25</sup> -POPE-HENESSY, *The portrait in the Renaissance*, p. 68

<sup>26</sup> Pisanello, medalha de Leonello d'Este, bronze

mudança no estilo de Pisanello desde que fizera a medalha de Gianfrancesco Gonzaga<sup>28</sup> ao tempo em que afrescava o Salão de Mântua,<sup>29</sup> antes de 1439. Como observa Pope-Hennessy,<sup>30</sup> na medalha de Leonello d'Este, Pisanello modificou a maneira de representar a figura. A medalha do marquês Gonzaga preserva acentuada característica gótica, semelhante ao afresco de Mântua, cujo tema era a cavalaria.

### **O tipo de retrato de humanista**

Os humanistas imitavam o que admiravam. Desejavam ser recordados pela posteridade assim como o eram os homens ilustres da Antiguidade. Plínio<sup>31</sup> relata que a *pintura tornava célebres as pessoas que ela achava dignas de legar à posteridade*. As moedas eram exclusividade da família do Imperador, e como trazem o seu nome escrito, só ele podia ser seguramente identificado. De acordo com Bianchi Bandinelli,<sup>32</sup> a iconografia, enquanto estudo do retrato como documento histórico com o objetivo de identificar personagens célebres da Antiguidade, teve início no Renascimento.

---

<sup>27</sup> Pisanello, *Retrato de Lionello d'Este*, tsp, 28x19, 1441, Accademia Carrara, Bérqamo.

<sup>28</sup> Pisanello, medalhas de Gianfrancesco Gonzaga, anterior a 1439, Washington e de Leonello d'Este, Washington

<sup>29</sup> Pisanello, Salão de Pisanello, anterior a 1439, afresco, palazzo del Capitano, palácio ducal de Mântua

<sup>30</sup> -POPE-HENNESSY, JOHN, *The portrait in the Renaissance*, pp.68-9

<sup>31</sup> -PLINIO-MENDONÇA, A.S., *op. cit.*, p.318

<sup>32</sup> -BIANCHI-BANDINELLI, *L'arte romana*, pp. 249-50

### **A questão da semelhança**

A semelhança era uma meta almejada e ganhava importância nas cortes italianas devido à finalidade celebrativa e encomiástica dos retratos. Junto com o princípio da semelhança havia a tendência idealizante.

Para Alberti, no *della Pittura*, ater-se à semelhança não significa retratar o modelo assim como se apresenta naturalmente, mas enobrecê-lo. Alberti fala da beleza no sentido de esconder os defeitos físicos, o que encontra paralelo na Antiguidade. Plínio conta que Apeles pintou a imagem de Antígono de forma a ocultar que era cego de um olho. Plutarco (c.46-c.125) relata *que os antigos pintores pintando o rei, se nele havia qualquer vício, quando podiam, conservando a semelhança, melhoravam-no*. É nesse espírito que Piero della Francesca pinta o retrato do duque de Urbino<sup>33</sup> Federico da Montefeltro.

Outro aspecto do princípio da semelhança é o retrato interior. Não se trata mais do retrato de um tipo, mas do retrato do indivíduo. A introspecção é definida através da expressão, da composição, gestos e objetos que caracterizam o retratado e o seu ambiente.

---

<sup>33</sup> Piero della Francesca (1410/20-92), *Retrato de Federico da Montefeltro*, anterior a 1467, painel, Uffizi, Florença

O retrato sozinho, signo de individualidade, surgiu a partir da pintura monumental de grupo, com a reprodução de um indivíduo em um painel. Formaram-se coleções de retratos de personagens famosos, muitas vezes derivados de medalhas. Os retratos individuais eram também objetos práticos utilizados em acordos matrimoniais. Existia, a partir de meados do sec. XIV no norte e no centro da Itália, o costume de expor a imagem dos condenados nos muros das cidades.

### **Retratos de contemporâneos**

De acordo com Burckhardt,<sup>34</sup> o retrato aparece em relação às grandes ocasiões oficiais. A pintura italiana era pública, religiosa, histórica ou alegórica, na forma de afresco monumental. Passou a incluir os retratos de contemporâneos, além dos doadores. Burckhardt questiona a responsabilidade pela escolha de quem deveria ser retratado. A tradição dos retratos literários havia sido difundida pela influência da *Divina Comédia*, que decidia a *glória ou a ignomínia de tantos contemporâneos*. Burckhardt observa que Dante não necessitou de qualquer permissão para retratar e julgar, porém uma obra poética podia ter a circulação controlada, enquanto que um afresco monumental era público.

---

<sup>34</sup> -BURCKHARDT, JACOB, *op. cit.*, p. 38

### **A representação do humanista**

A maioria das medalhas renascentistas representava militares ou nobres e as convenções sociais prejudicavam a procura da semelhança fisionômica. Isso acontecia em menor grau nos retratos de humanistas, como na medalha feita por Matteo de'Pasti (c.1420-após1467) por volta de 1446 com o retrato de Guarino da Verona<sup>35</sup> envergando traje clássico.

Para Jacques Le Goff,<sup>36</sup> *humanista* designa um determinado tipo de erudito, o da Renascença dos secs. XIII ao XV. Trata-se de um novo intelectual, diverso do universitário medieval. Ainda segundo Le Goff, a figura do intelectual surge juntamente com as cidades, a partir do sec. XII, alguém cuja profissão seja escrever ou ensinar, que tenha uma atividade profissional de professor e de sábio.

O intelectual da Idade Média é retratado com as insígnias da função: a cátedra, um livro aberto, anel de ouro e touca ou gorro. Desde o sec. XIII, a touca, ou o gorro, e o anel eram recebidos juntamente com a licença para ensinar após o exame público para a obtenção do grau de mestre em uma Universidade. No sec. XIII, o erudito necessitava de determinados materiais para trabalhar. Le Goff<sup>37</sup> cita o dicionário de Jean de Garlande: *Eis os instrumentos necessários aos eruditos: livros, escrivantina, lamparina com sebo*

---

<sup>35</sup>Matteo de'Pasti, medalha de Guarino da Verona, c.1446, bronze

<sup>36</sup>-LE GOFF, JACQUES, *Os intelectuais na Idade Média*, p. 14 e p. 21

<sup>37</sup>-LE GOFF, JACQUES, *op. cit*, p. 71

*e castiçal, lanterna e funil com tinta, pluma, fio de prumo e régua, mesa e palmatória, quadro-negro, pedra pomes com raspador e giz.* São esses os elementos que acompanharão a representação do erudito medieval.

Segundo Le Goff,<sup>38</sup> apesar de alguns universitários serem também humanistas, como Nicolau de Cusa (1401-64), existia uma distância social entre intelectuais medievais e humanistas. O humanista era um aristocrata, e seu ambiente a corte do príncipe ou de mecenas eclesiásticos. Le Goff explica a diferença devido à crise do fim da Idade Média que empobreceu os professores universitários. Muitos haviam se tornado ricos proprietários de terras e imóveis e recebiam benefícios eclesiásticos, constituindo-se em uma aristocracia. Os atributos de sua função transformaram-se em símbolo de nobreza. O dossel sobre o púlpito tornou-se mais alto e o anel de ouro e o gorro passaram a ser emblemas de prestígio. Envergavam toga longa, gorro ou capuz de pele, muitas vezes uma gola de arminho e luvas compridas, que são símbolo do nível social e poder na Idade Média.

Para Le Goff,<sup>39</sup> é impressionante o contraste entre as representações do intelectual da Idade Média e do humanista trabalhando. O professor universitário é retratado na sala de aula

---

<sup>38</sup> -LE GOFF, JACQUES, *op. cit.*, pp. 96-98

<sup>39</sup> -LE GOFF, JACQUES, *op. cit.*, p. 123

cercado pelos alunos em um ambiente de trabalho coletivo. O humanista é visto usufruindo a solidão no seu studio luxuoso.

Como antecedente dos retratos de humanistas do sec. XV, havia os diversos retratos de Petrarca, Dante (1265-1321) e Bocaccio (1313-75), muitas vezes os três juntos. Formaram-se os tipos de representação de cada um. O que vem a ter paralelo na Antiguidade, onde havia um, ou mesmo dois, tipos de Sófocles ou Eurípides.

Nas cortes da Itália setentrional, formaram-se tipos do retrato de humanista derivados de modelos da retratística romana e da iconografia religiosa.

## II A relação de equivalência entre texto e objeto

No sec. XV, o tipo de retrato de humanista vai se formar através de modelos da Antiguidade: a retratística romana e os textos literários.

No Renascimento, era conhecida a importância da biografia na literatura latina. A retratística romana refletia um interesse similar na personalidade do indivíduo. A descrição moral, os retratos literários da Antiguidade, tornaram-se também modelos da retratística no sec. XV, paralelo visual para os textos literários.

Entre os modelos da Antiguidade que o Renascimento retoma, figura o culto à amizade, cuja origem é o tratado *De Amicitia* de Cícero (106-43 a.C.), uma das maiores influências do primeiro Humanismo.

O tratado sobre a amizade é um dos últimos textos escritos por Cícero, em 43 a.C., alguns meses antes de sua morte. Tem a forma de *heracleideion*, um diálogo entre personagens do passado, gênero herdado dos gregos e bastante comum na época, sendo um dos objetivos de Cícero transmitir aos romanos o pensamento grego. O tema, a amizade, era dos mais frequentes. O tratado teve influência considerável no decorrer dos séculos, com grande número de cópias manuscritas e sucessivas edições. As teses de

Cícero foram fonte da concepção cristã da amizade e ele tornou-se o modelo dos oradores cristãos, especialmente no Renascimento, quando surgiu uma tendência literária, o ciceronismo. O seu estilo foi considerado o ideal para a prosa, que passou a ser tida como obra de arte.

O *De Amicitia* testemunha a fé incondicional na virtude e na amizade e é dedicado ao amigo de infância de Cícero, Catão de Útica (95-46 a.C.).

Cícero relata o que lhe teria sido contado pelo augure Quinto Múcio Scevola (m. 87 a.C.), que ele conhecera através de seu pai, quando era ainda muito jovem. Scevola recordava o sogro, Gaio Lélcio, o Sábio. O diálogo ocorre por volta do ano 129 a.C. entre Lélcio e seus dois genros, Fannius e o próprio Scevola. O tema da amizade surge porque morrerá há pouco tempo o grande amigo de Lélcio, Cornélio Cipião Emiliano, o Africano Menor (185-129 a.C.). Lélcio e Cipião, que juntos haviam participado da destruição de Cartago e da guerra da Espanha, formam um dos pares de amigos mais conhecidos da história. No diálogo, Lélcio responde aos genros explicando como consegue suportar com resignação a morte do amigo:

*(...) Já que a morte assinala apenas o fim da existência terrena, não podemos lamentar a morte de um amigo. Faço bem em não lamentar a morte (...), porque dele a morte nada tirou. Apenas de nós, tirou alguma coisa. Para ele, a morte abriu o*

*caminho da vida eterna. E lamentar isso equivale a invejar a sua felicidade.*

.....

*(...) A amizade prevalece sobre tudo. (...) Quem olha para um amigo verdadeiro vê a si mesmo, de forma ideal. Graças à amizade, os ausentes fazem-se presentes, os pobres tornam-se ricos, os fracos se fortalecem e – o que é mais difícil de se imaginar – os mortos vivem para sempre, tanto eles inspiram a seus amigos pesar e veneração. Assim, os mortos parecem felizes na morte (...).<sup>40</sup>*

A influência do *De Amicitia* existia desde a Antiguidade e o tratado exerceu fascínio sobre os humanistas. No sec. XV, o culto à amizade expressava-se através da troca de retratos e do retrato duplo. Assim, não apenas a iconografia, mas o próprio formato da obra, quadro de pequenas dimensões, e a utilização que dele foi feita, têm como origem a cultura clássica.

O retrato duplo possuía também um aspecto de equivalência, existindo a tradição romana de hermas duplas, bifrontais, em que poetas e filósofos eram retratados. O confronto das qualidades e características de dois indivíduos faz parte dos exercícios de

---

<sup>40</sup> Tradução a partir das versões italiana ( CICERO-PACCITI, GUERINO, *De Amicitia* ) e francesa ( CICERO-TOUIA, CHRISTIANE, *De Amicitia* ).

retórica e de estilo, muito utilizado na Antiguidade. Como, por exemplo, nas *Vidas Paralelas* de Plutarco (c.46-c.125), com vinte e três pares de biografias, em que um personagem grego é comparado a um romano.

O texto de Cícero foi a fonte do retrato duplo em um mesmo painel <sup>41</sup> que celebra a amizade entre Janus Pannonius (c.1431- após 1465)<sup>42</sup> e Galeotto Marzio (c.1424-c.1497),<sup>43</sup> pintado por Mantegna (1430/1-1506). De acordo com Burckhardt,<sup>44</sup> o retrato dos dois humanistas talvez tenha sido o primeiro exemplo de união, não de sangue ou função oficial, mas de estudo e amizade.

A obra foi pintada por volta de 1455, muito provavelmente em Pádua, onde se encontravam os três amigos. Eram ainda jovens, Pannonius contava por volta de vinte e quatro anos, Marzio, trinta e um e Mantegna, vinte e sete.

Janus Pannonius é possivelmente o mesmo bispo húngaro que Vasari identificou nos afrescos de Mantegna na capela Ovetari.<sup>45</sup>

---

<sup>41</sup> Andrea Mantegna (1430/1-1506), *Retrato de Janus Pannonius e Galeotto Marzio da Narni*, c.1455, painel, obra perdida

<sup>42</sup> O humanista, poeta e bispo Janus Pannonius estudou em Ferrara com Guarino da Verona. Foi um grande colecionador de textos gregos e latinos.

<sup>43</sup> O médico humanista, matemático e astrólogo, Galeotto Marzio ensinou retórica e poesia nas universidades de Bolonha e Pádua e na Hungria entre os anos de 1462 e 77.

<sup>44</sup> - BURCKHARDT, JACOB, *Il ritratto nella pittura italiana del Rinascimento*, p. 108

<sup>45</sup> Andrea Mantegna, *O Martírio de São Cristóvão*, detalhe (Janus Pannonius?),afresco, c.1452, capela Ovetari, igreja dos Eremitani, Pádua

Vasari relata na *vita* de Mantegna: *Retratou ainda (...) um certo bispo da Hungria, homem totalmente perturbado, o qual andava o dia todo por Roma como um vagabundo e depois, a noite, se contentava em dormir pelos estábulos como os animais.*

A descrição de Vasari não corresponde à de Vespasiano da Bistici,<sup>46</sup> que conheceu Pannonius pessoalmente. Para Vespasiano, Pannonius é um jovem de *belíssima presença* e de *maravilhosos costumes*, tendo encantado a todos com quem conviveu durante a estadia em Florença, antes de retornar à Hungria a chamado do tio, o arcebispo de Strigonia.<sup>47</sup>

Existe um outro retrato,<sup>48</sup> também atribuído a Mantegna, em que o modelo sugerido, com muitas restrições, é Pannonius. Em ambos, o retratado, vestindo traje semelhante, é visto de perfil, voltado para a esquerda.

De Marzio, existe o retrato em um códice<sup>49</sup> húngaro pintado por volta de 1489. Encontra-se junto ao bispo e humanista Janus Vitez de Zedrna, durante a consagração do futuro arcebispo de

---

<sup>46</sup> -BISTICI-FRATI, *Vite di Uomini Illustri del secolo XV*, vol. II, *Vescovo di Cinque Chiese*, pp. 244-52

<sup>47</sup> O arcebispo de Strigonia, Janus Vitez, foi uma figura de destaque na cultura humanista da Hungria. Criou um studio em Buda, reunindo eruditos, professores, pintores e escultores italianos. Possuía uma grande biblioteca, com quase todos os livros já escritos em latim, volumes comprados ou mandados copiar em Florença.

<sup>48</sup> Andrea Mantegna, *Retrato de um homem (Janus Pannonius ?)*, c.1455-70, t.s.t., 25,1x19,8 cm, The Samuel Kress Coll., National Gallery of Art, Washington. A identificação do modelo como Pannonius foi sugerida unicamente por Frankfurter (1939) ( CHRISTIANSEN, KEITH, *Catálogo Mantegna*, p. 99 )

<sup>49</sup> Giovanni Pietro da Birago, *Códice de Janus Vitez*, c. 1489

Strigonia. Marzio é visto de frente, com o rosto voltado para a esquerda. Há também duas medalhas húngaras,<sup>50</sup> executadas por volta de 1494, que o representam de perfil voltado para a esquerda. Em uma delas, Marzio porta uma coroa de louros no verso, enquanto que no reverso, há uma estante de livros. Em fins do sec. XIX, ainda era possível ver o seu retrato em um afresco bastante deteriorado na sala conciliar da comuna em Narni. A respeito do aspecto físico de Marzio, as medalhas húngaras e a iluminura representam-no muito gordo, com queixo duplo. Quando foi levado pela Inquisição à praça de S. Marcos em Veneza para a retratação pública das heresias, o público gritava: *Che bel porco grasso!*

O retrato duplo de Janus Pannonius e Galeotto Marzio é conhecido unicamente através do poema que Pannonius dedicou a Mantegna, *Laus Andreae Mantegnae, Pictoris Patavini*, enaltecendo a semelhança dos retratos e a qualidade do pintor:

*Assim como junto ao rei da Macedônia,  
a graça maravilhosa da mão de Apeles  
pintou seu fiel companheiro,<sup>51</sup>*

---

<sup>50</sup> Galeotto Marzio da Narni, Medalha de bronze, húngara e Galeotto Marzio da Narni, medalha de bronze, c.1494, húngara, Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Műntz kabinet, Berlin

<sup>51</sup> A citação de Apeles (sec. IV a.C.) é recorrente no Renascimento. A fonte é o texto de Plínio, o livro 35 da *Naturalis Historia*. Entre os muitos retratos de Alexandre, que só aceitava ser pintado por Apeles, não existe a descrição de um em que esteja junto a *seu fiel companheiro*, como escreve Pannonius. Margolin

*assim, em um único quadro,  
Galeotto e Janus juntos respiram,  
unidos os dois por uma amizade sem falhas.*

.....

*Graças a ti, por muitos séculos,  
nossos rostos permanecerão vivos,  
apesar da terra que recobrirá nossos dois corpos.  
Graças a ti, mesmo enquanto o imenso universo nos separa,  
um de nós pode repousar no coração do outro.<sup>52</sup>*

A descrição da obra, o retrato literário, *retrato do quadro*, como define Pommier,<sup>53</sup> segue a tradição de Petrarca (1304-74) descrevendo o retrato de Laura que Simone Martini (c.1284-1344) pintou, este também desaparecido. No seu poema, Pannonius identifica no retrato de Mantegna o poder de tornar presente a ausência e de superar a morte na celebração da amizade. Ele está citando, além do tratado de Cícero, o *De Pictura* de Alberti: ( o retrato possui o poder ) *não somente de tornar presente os ausentes, como é dito da amizade, mas também de mostrar após muitos séculos os mortos aos vivos, de forma que sejam*

---

sugere que este possa ser um de seus generais ou talvez uma alusão à Vitória, representada junto a Alexandre em equivalência a Castor e Pólux, em um quadro que se encontrava no fórum de Augusto. ( MARGOLIN, JEAN-CLAUDE, *Le poète Janus Pannonius et le peintre Mantegna*, pp.350-51).

<sup>52</sup> Tradução a partir da versão francesa ( MARGOLIN, JEAN-CLAUDE, *op. cit.*, pp.342-43 )

<sup>53</sup> -POMMIER, ÉDOUARD, *Théories du portrait*, p.38

*reconhecidos para o grande prazer de quem os olha na maior admiração pelo artista.*<sup>54</sup> A influência de Alberti nos meios humanistas de Pádua devia ser considerável. Em 1415, antes de ir para Bolonha, ele estudara em Pádua com o ciceroniano Gasparino Barsizza (m.1431), professor de retórica da Universidade de Pádua e considerado o maior latinista da sua época. O *De Pictura*, escrito em 1435, foi editado em 1440 na versão latina e em 47, na italiana. Em 1441, Alberti organizou em Florença um concurso poético, o *Certame coronario*, sobre o tema da amizade. Mais tarde, no início do sec. XVI, Erasmo (1467-1536) também viria a desenvolver um culto à amizade inspirado em Cícero, concretizado no retrato duplo dele e de Petrus Aegidius<sup>55</sup> pintado por Quentin Matsys (1465/6-1530) em 1517 e que incluía o destinatário da obra, Thomas More (c.1478-1535).

Anterior ao quadro de Mantegna, Vasari menciona na *vita de Fra' Giovanni da Fiesole* (c.1387-1455)<sup>56</sup> um retrato duplo, pertencente então à coleção do duque Cosimo. O autor, Zanobi Strozzi (1412-1468), era discípulo de Fra Angelico. Tratava-se do retrato de Giovanni di Bicci de' Medici, pai de Cosimo, o Velho, e de Bartolomeo Valori, *in uno stesso quadro*. Os curadores da edição de Vasari consultada por Burckhardt identificaram parte dessa obra

---

<sup>54</sup> -POMMIER, ÉDOUARD, *op.cit.*, pp. 40-41

<sup>55</sup> Quentin Matsys, *Erasmus*, 1517, osp transferido para tela, 59x46,5, Galleria Borghese, Roma e Quentin Matsys, *Petrus Aegidius*, 1517, osp transferido para tela, Longford Castle. O retrato duplo foi separado em dois.

<sup>56</sup> Citado por -BURCKHARDT, JACOB, *op. cit.*, p.77

no retrato de meio busto de Giovanni di Bicci de' Medici conservado nos Uffizi. Bellosi <sup>57</sup> julga ser de autoria de Masaccio (1401-c.1428). Burckhardt <sup>58</sup> cita a existência de uma pintura ainda mais antiga, de origem veneziana, retratando dois *condottieri*.

Entre as obras atribuídas a Mantegna, consta um outro retrato duplo também perdido. Trata-se do retrato de Leonello d'Este e do camerlengo e favorito, Folco da Villafora.<sup>59</sup> A anotação em documento da corte estense de 24 de maio de 1449 menciona *um pequeno quadro com as efígies de Leonello de um lado e de Folco da Villafora do outro da autoria de Andrea de Padova*. Em maio daquele ano, Mantegna encontrava-se em Ferrara e a crítica concorda com a identificação de seu nome como o autor da obra.<sup>60</sup>

Nos dois primeiros casos, o retrato veneziano dos *condottieri* e o de Zanobi Strozzi, é desconhecida a composição das obras. No retrato de Ferrara, a descrição *Leonello d'Este da un verso e Folco da Villafora d'altro* sugere um painel pintado de ambos os lados, frente e verso. Quanto ao retrato de Pannonius e Marzio, a indicação vem do poema, *talis cum lano tabula Galeottus in una*, e não é possível saber se os dois retratos encontravam-se pintados lado a lado ou em ambas as faces do painel.

---

<sup>57</sup> -BELLOSI, *Gli Uffizi*, I, p. 373

<sup>58</sup> -BURCKHARDT, JACOB, *op. cit.*, pp. 77-8 cita MÜNTZ, *Les collections des Medicis aux XV siècle*, Paris, 1888, p. 64

<sup>59</sup> Andrea Mantegna, *Retrato de Leonello d'Este*, c.1449, tsp, obra perdida

<sup>60</sup> -BELLONCI, MARIA e GARAVAGLIA, NINY, *Mantegna*, p. 86

A questão do retrato era importante para Pannonius, que foi um dos primeiros poetas a se descrever nos próprios textos. O poema em homenagem a Mantegna foi composto após o retorno à Hungria e é provavelmente anterior a 1458. O retrato duplo deve ter sido pintado em Pádua antes da sua partida. Não se sabe quem ficou com o quadro. Talvez Pannonius, já que foi ele quem se ausentou, além do fato de ser o autor do poema laudatório. Também é desconhecido o motivo do desaparecimento do painel. A perda de obras de pequenas dimensões como um retrato era frequente. Além disso, os graves problemas políticos enfrentados a seguir tanto por Pannonius<sup>61</sup> quanto por Marzio<sup>62</sup> justificariam o ocultamento do retrato duplo. Embora os versos digam: *graças a ti, por muitos séculos, nossos rostos permanecerão vivos, apesar da terra que recobrirá nossos dois corpos*, foi o texto que manteve viva a recordação da pintura, não existindo qualquer referência contemporânea.

---

<sup>61</sup> De volta à Hungria, Pannonius encontrou dificuldades em se adaptar aos costumes do país. O arcebispo de Strigonia exercia grande influência sobre Matias Corvino, que se tornara rei da Hungria graças a ele. Apesar dos avisos de Pannonius, o arcebispo deixara-se envolver com a invasão polonesa, entrando em conflito com o rei. Ambos, tio e sobrinho, foram presos, conseguiram fugir, mas morreram pouco tempo depois.

<sup>62</sup> Marzio frequentou a corte húngara de 1461 a 86, por mais tempo do que qualquer outro humanista italiano. Em 1477, foi acusado de heresia pela Inquisição.

### **III O tipo do retrato de humanista em seu studio, personificado como São Jerônimo**

A origem do tipo do retrato de humanista em seu studio encontra-se em uma iconografia religiosa, a representação de Jerônimo<sup>63</sup> entre os livros, lendo, escrevendo ou meditando.

Há uma série de variações na iconografia hieronimiana a partir de três tipos fundamentais:

1. Cardeal na cátedra
2. Penitente no deserto
3. Erudito no studio

O relato da vida dos santos exerce a função de modelo edificante e paradigma de comportamento. A figura de Jerônimo foi revestida sucessivamente de valores e significados, que se

---

<sup>63</sup> Jerônimo nasceu por volta de 350 em Stridon, na fronteira entre a Dalmácia e a Panônia. De família cristã abastada, foi educado em Roma. Serviu ao papa Dâmaso II. Fundou um monastério em Belém, aonde veio a falecer no dia 30 de setembro de 419 ou 20. Foi, sobretudo, um grande erudito, a quem se atribui a *Vulgata* por decisão do concílio de Trento, apesar das evidências em contrário. Existem 117 documentos considerados autógrafos, incluindo a extensa correspondência e *De Viris Inlustribus*, que termina com uma autobiografia. Jerônimo encontra-se presente em todas as hagiografias desde a mais antiga, do sec. V.

apresentam em imagens para a veneração popular ou meditação dos eruditos, de acordo com o ambiente cultural.

### **O Cardeal na cátedra**

Não há imagens contemporâneas de Jerônimo. As mais antigas são do início do sec. IX e apresentam-no como monge sábio, erudito Doutor e defensor da Igreja.<sup>64</sup> Antes de 1300, ele é usualmente representado como um dos Doutores da Igreja. As imagens se inserem na tradição de representação dos Evangelistas. Como tal, Jerônimo encontra-se sentado na cátedra e seus atributos são o livro e a pena. Segue a tradição do retrato de autor, com função de autoridade introdutória, conduzindo o olhar do fiel e comentando a cena principal.

Entre o fim do sec. XIII e o início do XIV, a lenda de Jerônimo foi elaborada no ambiente próximo aos Dominicanos no Vêneto e na Romanha. Quatro textos apócrifos confirmavam-no como defensor da Igreja,<sup>65</sup> superior a Agostinho em questões teológicas,<sup>66</sup> estabelecendo a forma com deveria ser venerado e relatando a previsão do traslado de seus restos mortais para

---

<sup>64</sup> -Escola de Corbie, *Beato Jerônimo presbítero*, sec. IX, pergaminho, manuscrito das cartas de Jerônimo, proveniência: abadia de Corbie. É a figura completa mais antiga existente. Jerônimo encontra-se sentado na cátedra, segurando um livro, emoldurado por arco e colunas.

<sup>65</sup> A questão da heresia era especialmente cara aos Dominicanos, ordem que nasceu com esse propósito e que, por sua vez, também sofreu acusações de desvio da fé.

<sup>66</sup> Agostinho discordara de Jerônimo, considerando inoportuna a tradução da Vulgata

Roma.<sup>67</sup> O culto a Jerônimo fornecia uma alternativa dominicana ao de S.Francisco.

O jurista bolonhês Giovanni d'Andrea (c.1275-1348), muito próximo aos Frades Pregadores Dominicanos, foi um dos responsáveis pela divulgação do culto a Jerônimo. Por volta de 1337, retornando de uma embaixada junto a João XXII, escreveu o *Hieronymianus*. Trata-se tanto de uma biografia quanto de um programa iconográfico. Indica a forma como Jerônimo deve ser representado, em um trono, com o chapéu de cardeal<sup>68</sup> junto a si e o leão<sup>69</sup> pacífico a seus pés. Com o objetivo de propagar a devoção, Giovanni d'Andrea incentivou a construção de igrejas e a dedicação de altares a Jerônimo, assim como o batismo de crianças e a escolha do nome do santo por noviços.

### **A questão da tradução**

A figura de Jerônimo encontra-se no centro do debate a respeito da questão da tradução, da transferência de uma cultura para outra e da necessidade de revisão do texto bíblico.

---

<sup>67</sup> O pretense túmulo de Jerônimo ficava na capela do Presépio na igreja dominicana de Santa Maria Maggiore em Roma.

<sup>68</sup> Trata-se de um elemento anacrônico, pois cardeal passou a designar os eclesiásticos romanos somente a partir do sec. VIII. O chapéu foi prescrito por Inocêncio IV no concílio de Lyon em 1245. O vermelho só se tornou insígnia dos cardeais no sec. XIII, e mesmo assim, em casos especiais.

<sup>69</sup> O leão que acompanha Jerônimo não faz parte da *Vita prima*. Encontra-se presente nas biografias a partir de meados do sec. IX e na *Legenda Aurea*. O texto, uma das obras religiosas mais populares e copiadas da Idade Média, escrito por volta de 1260 pelo do frade dominicano e bispo de Gênova Jacopo da Voragine, foi fonte de vários ciclos de afrescos.

Jerônimo foi tido como o maior tradutor da Antiguidade, conhecedor de diversas línguas. Considerava que a boa tradução requeria conhecimento filológico, erudição e talento literário, ao invés da inspiração do Espírito Santo. O tradutor não devia traduzir literalmente, palavra por palavra, mas sim o significado do texto como um todo.

Em suas obras, Giovanni d'Andrea louvava o conhecimento de idiomas de Jerônimo. Foi o autor de um comentário ao decreto do concílio de Viena ( de 1311 e 12 ) que instituía nas quatro maiores Universidade ( Paris, Oxford, Bolonha e Salamanca ) e na cúria pontifícia os cursos de hebraico, caldeu e árabe com o objetivo de formar missionários. Giovanni d'Andrea criticou a exclusão do grego no texto final, cancelado porque, apesar de não seguirem Roma, os gregos não podiam ser considerados infiéis como os judeus e os mulçumanos. O motivo do apostolado tornou-se secundário e o ensino de línguas foi visto como uma autorização para a revisão do texto bíblico. Humanistas e teólogos dos séculos seguintes interpretaram o decreto do concílio de Viena como uma permissão para se corrigir o texto sagrado.

Os humanistas viam em Jerônimo um estudioso com os mesmos problemas que enfrentavam, alguém que alcançara a síntese entre a cultura da Antiguidade e uma nova imposição da vida, o Cristianismo.

Como patrono dos humanistas cristãos, ele assumiu o papel de autoridade, independente da mensagem religiosa. Quando se discutia a questão da tradução de textos, como os de Platão ou Galeno, havia sempre referências a uma carta de Jerônimo a Pammachio, em que ele criticava a tradução literal.

### ***O Sonho ciceroniano***

O *Sonho ciceroniano* de Jerônimo constituía um sério problema para os eruditos. Havia clérigos escrupulosos que condenavam a leitura de poetas latinos que corrompiam a moral. O *Sonho ciceroniano* era o exemplo utilizado quando se demonstrava ser vedada aos cristãos a leitura de livros pagãos.

O *Sonho* é relatado por Jerônimo em uma carta a Eustochium: Por volta de 374, estando com o corpo tão enfraquecido pela febre que a morte parecia próxima, ele sonhou que era levado a julgamento. Cristo mandou que o açoitassem, por ser mais ciceroniano do que cristão ( *Aonde está o teu tesouro, está o teu coração* ). Jerônimo implorou por piedade, alegando em sua defesa a juventude, e prometeu jamais tornar a ler os clássicos e, a partir de então, dedicar-se inteiramente aos textos sagrados.

A defesa de Jerônimo foi feita por gerações sucessivas. Petrarca (1304-74) enfrentou a questão do *Sonho ciceroniano* em uma carta ao amigo Giovanni d'Andrea. Ele observa que para dar maior ênfase ao próprio discurso pode-se fazer uso de paradoxos.

Cita como exemplo Platão, que declarava querer expulsar os poetas da cidade ideal e, no entanto, não cogitara em começar por si mesmo. Assim Jerônimo, após a sua visão, não abandonou o estilo refinado e clássico. O coração do cristão deveria sim estar com Cristo, o seu tesouro. Não poderia apaixonar-se por coisas sem valor, o que vem a ser o oposto da leitura de Cícero, sempre útil. Petrarca considera qualquer argumento em contrário como uma tentativa de justificar a própria ignorância, porque quem os conhece bem, sabe que Platão e Cícero teriam sido certamente cristãos, houvessem nascido na época certa.

Petrarca escreveu um poema em honra de Jerônimo louvando-o principalmente por demonstrar como unir os estudos dos clássicos e um espírito sinceramente cristão. Trata-se da afirmação do valor do estudo clássico como escola de eloquência.

Na sua interpretação do *Sonho ciceroniano*, Pier Paolo Vergerio (1370-1444) defendia o estudo dos clássicos. Vergerio argumentou que a condenação não significava que os cristãos não deveriam se dedicar à literatura pagã. Ele considerou que se tratava de uma advertência para Jerônimo não se empenhar em demasia. O conhecimento dos clássicos deveria auxiliar Jerônimo no estudo dos textos sagrados e não se tornar um fim em si mesmo.

Em relação à questão do *Sonho*, Guarino da Verona (1374-1460) argumentou que a literatura clássica podia ser útil, caso

fosse bem selecionada, já que a ética cristã e a pagã coincidiam em muitos pontos.

Para Lorenzo Valla (1407-1457), Jerônimo tornou-se o elo entre a teologia e a eloquência. No prefácio da *Elegantiae*, Valla interpretou o sonho de Jerônimo como uma condenação aos estudos filosóficos de Cícero e não à eloquência. Cícero representa toda a cultura profana, principalmente os livros que tratam da eloquência. Valla argumenta que também Agostinho e Ambrósio foram eloquentes. Deve-se aspirar à eloquência, porque é o resultado de um pensamento claro.

Poliziano (1454-1494) defendeu Cícero e Jerônimo em *Liber miscellaneorum*. Reduziu a importância do sonho, considerando-o *não mais do que um sonho*. Seguiu o próprio Jerônimo, que assim argumentara em uma carta a Rufino de Aquiléia, que o acusava de não ter mantido a promessa e retornado aos clássicos.

### **O Penitente no deserto**

No início do Renascimento, a veneração aos santos tornou-se mais intensa do que havia sido até então. Houve uma proliferação de literatura hagiográfica e de imagens. Nos primeiros anos do sec. XIV, o culto a Jerônimo tornou-se uma devoção popular. Por volta de 1400, a imagem do Penitente foi criada no círculo das congregações Hieronimitas na Toscana.

A imagem do eremita refere-se ao período em que Jerônimo retirou-se para o deserto de Chalcis, na Síria, onde permaneceu por poucos anos. Jerônimo é representado defronte ou, mais frequentemente, dentro da gruta. No Vêneto e em Pádua, desde meados do sec. XV, ele aparece de joelhos aos pés da cruz. Os atributos do Penitente são o chapéu de cardeal, o leão e o crucifixo. É representado com roupas humildes e cilício, magro, pálido, flagelando-se e chorando. A pedra com que ele golpeia o próprio peito, presente em praticamente todas as imagens do Penitente, não é mencionada em seus textos, mas uma invenção poética.

A imagem do Jerônimo ascético dominou o sec. XIV, e perdurou até o XVII. Enquanto isso, a imagem do literato ressurgia a seu lado.

### **O Erudito no studio**

Existem imagens de S.Jerônimo em seu studio anteriores à do santo penitente e um exemplo dos dois no mesmo painel.<sup>70</sup> Ambas são imagens renascentistas.

A representação de Jerônimo no studio não foi tão popular quanto a do Penitente. Do período entre os anos de 1400 e 1600, sobrevivem 558 Jerônimos em penitência e 133 no studio. As

---

<sup>70</sup> Escola de Pisa, *S.Jerônimo penitente e S.Jerônimo no studio*, 1350-80, tsp, Museo S.Matteo, Pisa

imagens de Jerônimo no studio são raras após 1530 e desaparecem por volta de 1600.

O tema no studio tem origem no norte da Itália na segunda metade do sec. XIV.<sup>71</sup>

A mais antiga representação conhecida de Jerônimo em seu studio como um tema iconográfico independente dos Doutores da Igreja foi pintada na Itália na segunda metade do sec. XIV.<sup>72</sup>

As pinturas de Jerônimo em seu studio desenvolveram-se a partir de iluminuras medievais do retrato de autor situado dentro de uma moldura arquitetônica. Estas, por sua vez, provinham das primeiras representações medievais dos Evangelistas e Doutores da Igreja a escrever, derivadas do retrato de autor da Antiguidade, que geralmente decorava o início dos manuscritos. O autor da obra é apresentado escrevendo ou ditando para um secretário.

No início do sec. XV, a figura de Jerônimo como literato cresceu em importância para os humanistas devotados ao estudo dos clássicos e da Antiguidade. Foi incluído entre os autores clássicos porque assim eram considerados os Padres da Igreja, anteriores à corrupção da língua pelos bárbaros.

As citações que Jerônimo fazia dos poetas clássicos eram tantas, que Coluccio Salutati (1331-1406) comentou que algum

---

<sup>71</sup> -RUSSO, DANIEL, *St. Jérôme en Italie*, p. 253. Para Russo, no entanto, o *santo abandona por algum tempo o deserto para se encerrar em um gabinete de trabalho elegante e refinado* entre 1480 e 1500 em Florença e em Veneza. Russo considera que a imagem tenha sido criada talvez mais ao norte, em Flandres, e retomada em Nápoles.

<sup>72</sup> Tomaso da Modena, igreja de S. Niccolò, c. 1360, afresco, Treviso.

desavisado pensaria tratar-se de um autor pagão. Com essa observação, justificava e legitimava o estudo dos clássicos.

Juntamente com os clássicos, os textos patrísticos foram procurados nas bibliotecas dos mosteiros. Os círculos humanistas cultuavam Jerônimo, suas cartas eram conhecidas de cor. A admiração dos humanistas por Jerônimo insere-se em um contexto maior, a redescoberta e a reavaliação do início do Cristianismo, como parte do interesse pela Antiguidade e pelos textos clássicos.

Nos círculos humanistas que cultuavam Jerônimo, havia o hábito de se pronunciarem orações de louvor na sua festa no dia 30 de setembro. As orações demonstram como o culto de Jerônimo fora reformulado desde o fim do sec. XIV, evoluindo da forma popular à clássica.

As orações têm o estilo ciceroniano dos panegíricos clássicos. Enumeram as virtudes de Jerônimo, relatam eventos de sua vida e apresentam paralelos clássicos. Esclarecem o que os oradores humanistas mais admiravam em Jerônimo, dando ênfase à eloquência, ao conhecimento de línguas, literatura grega e latina, mitologia clássica e história. Louvam as suas virtudes heróicas e filosofia moral, já que *ele vivia o que pregava*. Acima de tudo, o que os humanistas mais admiravam em Jerônimo era sua dedicação ao estudo.

Pier Paolo Vergerio (1370-1444), professor das Universidades de Pádua e Bolonha, proferiu dez sermões no dia 30 de setembro entre os anos de 1390 e 1408. Seu culto a Jerônimo tinha origem na devoção familiar. Nos sermões e nas cartas, Vergerio celebrava Jerônimo como literato de alta moralidade, o arquétipo do humanista. Foi Vergerio quem adaptou as convenções da retórica clássica para os seus sermões laudatórios. O meio e a mensagem foram inovações importantes para o posterior desenvolvimento do culto a Jerônimo entre os humanistas do Renascimento.

Vergerio é conhecido principalmente devido ao *De ingenuis moribus*, um tratado a respeito da educação liberal e humanística. Através do elogio do saber literário, da vida e do exemplo de Jerônimo, Vergerio justificava suas convicções sobre o valor da educação literária baseada nos clássicos, principalmente a retórica. Para ele, as culturas clássica e cristã são compatíveis e não excludentes. Compartilham as virtudes da fé, esperança e caridade.

Através dos elogios a Jerônimo, apontando o contraste entre o seu procedimento ascético e o dos próprios contemporâneos, Vergerio sugeria a necessidade de uma reforma religiosa. Prelados e monges deveriam reformar suas vidas tendo como exemplo Jerônimo

Após a morte de Vergerio, em 1444, Jerônimo continuou a ser celebrado em público por humanistas em panegíricos clássicos.

Em Pádua, e em outros lugares, tornou-se um exercício padrão a adaptação de exercícios de retórica para a vida de santos. Além das orações em latim, também foram compostas algumas em vulgar.

As orações em honra de Jerônimo têm sua equivalência em imagens, fornecidas pelo próprio texto. A partir de 1420, as pinturas apresentam-no como Doutor da Igreja, com o livro e a pena, e trazem os temas do Sonho ciceroniano, da visão da Trindade,<sup>73</sup> da devoção a Maria<sup>74</sup> e da equivalência com S. João Batista.<sup>75</sup>

Vergerio possuía uma imagem de Jerônimo que exercia uma função exemplar, *tanto agradável quanto útil*. Na presença de Jerônimo, ele não dizia, ou mesmo pensava, qualquer coisa de mal. E, ainda mais, sentia-se inspirado ao estudo.

Durante o sec. XV, a representação do erudito foi desenvolvida do assento na cátedra até o interior do studio. A emergência do tema corresponde à difusão do Humanismo. Representar Jerônimo no studio equivale a propagar o valor de atividades humanísticas, o estudo filológico, a tradução do grego para o latim e o estabelecimento dos textos. O espaço em que

---

<sup>73</sup> A questão da Trindade era fundamental para a concordância entre as Igrejas do Oriente e do Ocidente, discutida no concílio de Ferrara.

<sup>74</sup> Era intensa a devoção mariana entre os intelectuais. Desde o sec. XIII, poemas e preces dedicados a Maria eram difundidos nas Universidades.

<sup>75</sup> A equivalência de Jerônimo e João Batista é demonstrada na carta apócrifa (fim do sec. XIII ou início do XIV) de Agostinho para Cirilo, bispo de Jerusalém.

Jerônimo se encontra é também a cela do monge, local para se dedicar à leitura do texto sagrado e à meditação.

Jerônimo não é o único autor representado em um interior com uma escrivaninha repleta de livros. Provavelmente Altichiero da Verona (m.c.1385) pintou um retrato de Petrarca trabalhando em seu studio, um afresco que se tornou o modelo para várias representações de Jerônimo.

A representação de Jerônimo no studio é a imagem que o humanista tem do Cristianismo na Antiguidade.

O interior onde o santo lê ou escreve é o studio do erudito. Os livros, sempre cristãos, especialmente a Bíblia, indicam o estudo, a leitura e a meditação. A imagem de Jerônimo foi secularizada. Não é mais o hierático Doutor da Igreja abstrato e atemporal. Encontra-se apresentado em um espaço real, absorto em trabalho intelectual. Dispõe dos instrumentos necessários para estudar e escrever, livros, tinteiro, penas e papéis. Nas orações e nas pinturas, os humanistas respeitam o erudito e veneram o santo, com o mesmo objetivo, a edificação.

### **A relação entre o studio e o deserto**

No início do sec. XV no ambiente humanista de Ferrara, desenvolveu-se intensa veneração a Jerônimo. O culto foi introduzido por Guarino da Verona, provavelmente influenciado por seu mestre Giovanni di Conversino da Ravena e por Vergerio. No

fim do sec. XIV, Guarino e Vergerio haviam frequentado em Pádua o círculo de Giovanni da Ravenna, especialmente devotado aos Padres da Igreja.

Guarino da Verona possuía uma imagem de Jerônimo, presente de Pisanello (1395-1455). Em um poema, ele a descreve: *a nobre brancura de sua barba, o severo e moreno semblante santo. Ele está presente e ao mesmo tempo parece ausente, tanto aqui quanto em outro lugar: a caverna pode encerrar o seu corpo, mas sua alma tem a liberdade do Paraíso.*

A descrição corresponde a uma cena de meditação no deserto. Venturi e Baxandall identificaram-na como o painel da National Gallery de Londres, atualmente atribuído ao aluno de Pisanello, Bono da Ferrara (ativo no sec.XV).<sup>76</sup> No *S. Jerônimo na paisagem*, Jerônimo encontra-se sentado em frente a uma rocha. Segura o rosário nas mãos e tem o leão a seus pés. No chão, há livros e na pedra, uma espécie de prateleira natural. Ao fundo, avista-se um monastério. Não parece obra de Pisanello mas, como a imagem descrita por Guarino da Verona, encerra elementos da representação no studio, livros, prateleira e situa-se na paisagem.

Um aluno de Guarino, Angelo Decembrio, foi o autor do *De Poltica Litteraria*. Trata-se de um colóquio entre Leonello d'Este e alguns humanistas e artistas na corte de Ferrara, em que é

---

<sup>76</sup> *S. Jerônimo na paisagem*, 1440-50, tsp, 52x48, National Gallery, Londres. Venturi considera ser falsa a assinatura à direita da obra, *BONVS FERRARIENSIS PISANI DISIPVLVS*.

discutida a concepção de arte do marquês. A respeito da decoração de uma biblioteca, Leonello d'Este diz: *Assim como livros (...) [deve haver] pinturas ou esculturas representando deuses e heróis. Frequentemente, vê-se também alguma agradável pintura de S.Jerônimo escrevendo no deserto, através da qual encaminhamos nosso pensamento para a privacidade e o silêncio da biblioteca e o esforço necessário para o estudo e a composição literária.*

Na biblioteca, Jerônimo é citado ao lado de heróis e deuses clássicos, como um herói cristão que pode ombrear com os da Antiguidade, em que se espelham os humanistas. É um herói cristão profundamente ligado à cultura pagã, ou seja, Cícero.

Jerônimo no deserto, assim como no studio, possuía significado simbólico para os humanistas. De acordo com Ridderbos,<sup>77</sup> representações de Jerônimo lendo ou meditando no deserto pertencem todas ao mesmo ambiente e surgiram em meados do sec. XV na região do Vêneto. Não sobreviveram imagens do santo escrevendo no deserto.

### **Jerônimo e o leão**

Em outro texto de Angelo Decembrio, escrito um ano depois, um dos interlocutores discorda da presença de pinturas e esculturas em bibliotecas. Guarino da Verona argumenta que elas

---

<sup>77</sup> -RIDDERBOS, BERNHARD, *Saint and symbol*, p.20

encorajam o estudo e o desejo de aprender. O tema da conversa anterior, a importância atribuída nas bibliotecas da Antiguidade às esculturas e pinturas, é lembrado. Giovanni Gualengo conta então que possui uma pintura, e por ela tem especial reverência, de Jerônimo extraindo o espinho da pata do leão.<sup>78</sup>

Essa representação está relacionada a Giovanni d'Andrea. Na lateral de seu túmulo,<sup>79</sup> na igreja de S. Domenico em Bolonha, encontram-se representados, lado a lado na cátedra, Agostinho a ler e Jerônimo tirando o espinho da pata do leão. Na frente da tumba, Giovanni é retratado como professor entre os estudantes. Ridderbos,<sup>80</sup> explica o episódio do leão como uma alusão à necessária humildade por parte do literato. O mal representado pelo leão é submetido por Jerônimo, assim como o deve ser o orgulho do erudito. Seria um contraponto à representação de Giovanni como mestre. Em uma oração, o próprio Giovanni d'Andrea, compara a humildade do leão servindo Jerônimo à necessidade de humildade para os homens. Na Antiguidade, o trabalho era desprezado por implicar em esforço. Nesse sentido, a pintura possuída por Gualengo pode ser compreendida como um exemplo da aplicação e humildade necessárias para o trabalho intelectual.

---

<sup>78</sup> O tema do animal selvagem ferido que é curado e a partir de então se torna manso é recorrente na Antiguidade. A história do leão faz parte da vida de outro santo, Gerasimo. A semelhança dos nomes pode explicar a inclusão do episódio, de apelo popular, na lenda de Jerônimo, carente de milagres.

<sup>79</sup> Escultor bolonhês desconhecido, relêvo, Museo Civico, Bolonha

<sup>80</sup> -RIDDERBOS, BERNHARD, *op. cit.*, p.17

## **Retrato de personagens religiosos personificados como Jerônimo**

O tema de Jerônimo no studio introduziu o retrato disfarçado, quando são utilizados os traços de um homem ilustre em troca da proteção do santo. Trata-se de uma evolução da devoção, uma imagem de espiritualidade interior. Ser retratado como Jerônimo significa que se possui algumas das suas qualidades.

As representações de Jerônimo no studio, em que podem ser reconhecidos retratos de personagens da alta hierarquia religiosa fazem supor um tipo especial de encomenda.

### **Retrato do cardeal Albergati (1375-1443)**

De acordo com Venturi,<sup>81</sup> o protótipo da representação de Jerônimo no studio tem origem em Flandres na primeira metade do sec. XV. É o caso do painel pintado por volta de 1435, o *S. Jerônimo em seu studio* ( Fig.1 )<sup>82</sup> de Detroit, atribuído a Jan van Eyck (1390-1441).

Panofsky<sup>83</sup> identificou o modelo como o retrato do cardeal Niccolò Albergati através da carta que se encontra sobre a mesa.

---

<sup>81</sup> -VENTURI, ADOLFO, *L'arte a San Girolamo*, p.2

<sup>82</sup> Jan van Eyck (1390-1441), atribuído, *S. Jerônimo em seu studio*, c.1435, tsp, Detroit Institute of Art, Detroit

<sup>83</sup>-PANOFSKY, ERWIN, *A letter to St. Jerome*, Minner, Princeton, 1954, p.102 citado por RUSSO, DANIEL, *op. cit.*, p.254. Panofsky considera que Albergati não é o modelo do retrato de um prelado de autoria de Jan van Eyck do

Está endereçada ao *Muito reverendo padre e senhor em Cristo, senhor Jerônimo, cardeal-prior da Santa Cruz de Jerusalem*.<sup>84</sup> Não existia relação dessa igreja com Jerônimo, mas sim com Albergati, que era cardeal de Santa Croce in Gerusalemne desde 1426 e como tal é mencionado nos documentos do congresso de Arras.

Albergati encontrava-se associado a dois centros de devoção hieronimiana: a igreja de Santa Maria Maggiore em Roma, onde estava o túmulo do santo, e o monastério cartuxo de S. Girolamo di Cesara, próximo a Bolonha, que Giovanni d'Andrea ajudara fundar e dedicara a S. Jerônimo. Albergati, que ali ingressara ainda jovem, tornou-se prior. Como Jerônimo, Albergati era monge, dedicado a leitura dos textos clássicos.

A ocasião da pintura do retrato teria sido o congresso de Arras, no verão de 1435, que Albergati presidiu como legado papal. O astrolábio pintado no painel indica a data de 5 de agosto, tendo o congresso sido aberto entre os dias 4 e 5 de agosto.

Durante o congresso de Arras, Albergati ficou alojado em um quarto no apartamento do abade de S. Vaast. Talvez seja esse o interior retratado na pintura. Os símbolos marianos, como o rosário e a garrafa de água, assinalam a devoção de ambos os cardeais, Jerônimo e Albergati, a Maria.

---

Kunsthistorisches Museum em Viena. O modelo da pintura é muito diferente do *S. Jerônimo em seu studio*.

<sup>84</sup> *Reverendissimo in Christo patri et domino, domino Ieronimo tituli Sancte Crucis in Iherusalem presbytero cardinali*.

Panofsky acredita que Albergati tenha encomendado a pintura a Jan van Eyck e que Petrus Christus (c.1400-c.72) a tenha terminado.

*S. Jerônimo em seu studio* deve ser semelhante ao tríptico Lomellini, a obra perdida de van Eyck, pintada para o genovês Battista di Giorgio Lomellini, que em 1444, encontrava-se em Nápoles. O humanista genovês Bartolomeo Fazio descreveu a pintura em seu livro *De Viris Illustribus* em 1456: *Jerônimo está em uma biblioteca executada com rara arte.*

O *S. Jerônimo em seu studio* provavelmente é o quadro que pertenceu à coleção de Lorenzo de' Medici e foi visto por Ghirlandaio (1449-94) e Botticelli (c.1445-1510).<sup>85</sup> Após a morte de Albergati em Siena no ano de 1443, a obra deve ter chegado às mãos de Cosimo, o velho, através de seu amigo, o secretário do cardeal, Tommaso Parentucelli, futuro Nicolau V.

Apesar de não ser uma imagem italiana de Jerônimo, a pintura provavelmente influenciou o programa do *S. Jerônimo no studio* ( Fig. 2 )<sup>86</sup> de Antonello da Messina (c.1430-79).

---

<sup>85</sup> Em 1480, por encomenda dos Vespucci, Ghirlandaio e Botticelli pintaram respectivamente S. Jerônimo e Santo Agostinho, ambos no studio, na igreja de Ognisanti em Florença.

<sup>86</sup> Antonello da Messina, *S. Jerônimo no studio*, c.1460, osp, 46x36,5, National Gallery, Londres

### **Retrato do cardeal Nicolau de Cusa (1400/1-64)**

Representações autônomas <sup>87</sup> de Jerônimo lendo em seu studio não são conhecidas na Itália antes do *S. Jerônimo no studio* de Antonello da Messina.

A primeira menção ao painel é de Marcantonio Michiel, em 1529. Ele viu a pintura na casa de Antonio Pasqualino, atribuída a Jan van Eyck ou Menling (c.1433-94). O quadro foi pintado por volta de 1460.

Em Nápoles, Antonello provavelmente foi aluno de Colantonio. Nos anos 40, Colantonio pintara um *S. Jerônimo no studio*. Apesar de uma possível fonte comum para os *S. Jerônimos no studio* de Colantonio e de Antonello, que seria o tríptico Lomellini adquirido por Alfonso V de Aragão por volta de 1445, existem diferenças iconográficas entre as obras.

No *S. Jerônimo* de Colantonio, o santo, que está representado extraíndo o espinho da pata do leão, não é individualizado. Já o *S. Jerônimo* de Antonello é muito provavelmente o retrato do cardeal e erudito Nicolau de Cusa.

O rosto glabro de Jerônimo lembra o retrato de Nicolau de Cusa em um tríptico<sup>88</sup> atribuído a Meister des Marienlebens e no

---

<sup>87</sup> Havia representações de Jerônimo lendo entre os Doutores da Igreja, como nos afrescos de Assis.

<sup>88</sup> Meister des Marienlebens, *Nicolau de Cusa e seu irmão*, Hospital St. Nicholas, Kues

relevo do seu monumento funerário em S. Pietro in Vincoli em Roma.

O quadro deve ter sido um presente de Pio II em reconhecimento à lealdade e ao apoio de Nicolau de Cusa. Piccolomini possivelmente conhecia o *S. Jerônimo em seu studio* de Jan van Eyck, já que estivera no congresso de Arras como secretário de Albergati.

Na obra de Antonello, Jerônimo encontra-se sentado em uma plataforma alta, ladeada por estantes de livros, dentro de um espaçoso edifício que recorda uma igreja. Ele está no studio, que é também um lugar sagrado porque o calçado foi tirado em sinal de respeito. Estão presentes animais pouco comuns no contexto hieronímico. A identificação do retratado é corroborada por um manuscrito<sup>89</sup> pertencente ao cardeal em que o pavão<sup>90</sup>, a perdiz<sup>91</sup> e o gato<sup>92</sup> são descritos. O significado simbólico dos animais pode ser aplicado à presença de Nicolau de Cusa em Roma no ano de 1459. Como no retrato de Albergati, o de Nicolau de Cusa faz

---

<sup>89</sup> *Liber de naturis diversorum animalium et aliarum rerum*, adaptação anônima de um texto do início do sec. XIII do dominicano Tomás de Cantimpré, dirigido aos pregadores com o objetivo de fornecer exemplos para ilustrar os sermões.

<sup>90</sup> *O pavão é puro e belo. Com seus gritos mantém os inimigos a distância.* O pavão é comparado a um bispo, talvez o maior de todos, Pio II, que se encontrava fora de Roma, preparando a cruzada, como a ave do quadro está fora da igreja, quando Nicolau de Cusa exerceu a autoridade de legado papal.

<sup>91</sup> *A perdiz rouba os ovos dos outros pássaros, que após nascerem retornam ao lar quando escutam as vozes das verdadeiras mães.* A perdiz estaria simbolizando Maomé II, o inimigo infiel e impuro que tomara Constantinopla.

<sup>92</sup> *O gato é astuto e enxerga tão bem de dia quanto de noite.* O gato seria o próprio Nicolau de Cusa, que protegeu a Igreja em Roma durante a ausência do papa.

referência ao período em que ele exercia a autoridade como legado papal.

### **Retratos do cardeal Bessarion (c.1403-72)**

De acordo com Vast,<sup>93</sup> o cardeal Bessarion foi representado diversas vezes como S. Jerônimo.

Bessarion tornou-se o protótipo do *S.Jerônimo no studio*, representado com a barba e o cabelo brancos. Vast cita como exemplo de *S. Jerônimos* que reproduzem os traços e a fisionomia do cardeal Bessarion as obras de Antonio da Murano, de Bartolomeo Montagna (c.1450-1523), de Vincenzo Catena (c.1475-1531) e de um autor desconhecido, entre outros, todos no acervo da *Accademia* de Veneza.<sup>94</sup>

Monge de S.Basílio em Constantinopla, ordenado padre em 1431, Bessarion foi o articulador da reunião das Igrejas do Ocidente e do Oriente durante o concílio de Ferrara em 1438. Cardeal da Igreja em Roma, tornou-se o centro do humanismo romano.

Como Jerônimo, Bessarion está relacionado à questão da transferência da cultura clássica. Após a queda de Constantinopla,

---

<sup>93</sup> Vast, H., citado por FRATI, CARLO, *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani dal sec. XIV al XIX*, p.81

<sup>94</sup> *Catálogo Galleria dell'Accademia*:  
Antonio da Murano – n.23  
Bartolomeo Montagna - n.365  
Vincenzo Catena - n.385  
Autor desconhecido - n.395

procurou reunir todas as obras gregas sobreviventes, sacras ou profanas. Juntamente com os textos latinos, foram o embrião da Biblioteca Marciana de Veneza.

### **O São Jerônimo em meditação no deserto do Masp**

O *São Jerônimo em meditação no deserto do Masp* ( Fig. 3 )<sup>95</sup> pode ser interpretado como uma síntese da devoção religiosa e do empenho intelectual. Representa a fusão de dois tipos, o asceta e o erudito, o momento de transformação do Penitente no deserto em Erudito no studio.

O quadro é atribuído, com restrições, a Mantegna (1430/1-1506). Se não a ele, a alguém do seu círculo. De qualquer forma, a artista da região de Pádua e Ferrara. Considera-se obra dos anos 50, talvez a mais antiga sobrevivente, contemporânea aos afrescos da capela Ovetari.<sup>96</sup>

No painel do Masp há um objeto semelhante a um caracter de madeira, como os primitivos tipos móveis utilizados para a impressão dos primeiros incunábulo impressos entre os anos de 1450 e 1500. Em uma das faces, encontra-se entalhado um H, de Hyeronimus. Trata-se de uma letra de forma maiúscula, como as

---

<sup>95</sup> Andrea Mantegna, atribuído, *S. Jerônimo em meditação no deserto*, c.1450-75, tsp, 48x36, Masp, S. Paulo

<sup>96</sup> -HIRST, MICHAEL, "London and New York Mantegna," in *The Burlington Magazine*, May, 1992 e -ARMSTRONG, LILIAN, *The paintings and drawings of Marco Zoppo*, Library of the Congress, USA, 1976. Hirst e Armstrong discordam, tanto da atribuição ( preferem Marco Zoppo ) quanto da data, que julgam ser posterior a 1475.

das inscrições romanas, tão caras aos humanistas. O comitente, além de pertencer a círculos humanistas, pela escolha do tema, e ser próximo aos Dominicanos, devido à presença de símbolos marianos ( o rosário e um papagaio ), devia ter interesse na nova técnica de impressão gráfica. Uma das primeiras obras impressas em Veneza, em 1470, juntamente com *De oratore* de Cícero, foi *Orationes*, do cardeal Bessarion.<sup>97</sup> Poderia ser ele o comitente e talvez mesmo o retratado.

A idéia de Bessarion personificado como *S.Jerônimo em meditação no deserto do Masp* é instigante. Encontram-se nesta obra semelhanças com os quadros de Montagna, que era um seguidor de Mantegna e talvez tenha conhecido o *S.Jerônimo do Masp* ou tido a mesma fonte de inspiração. No *S.Jerônimo do Masp*, o santo é acompanhado pelo atributo cardinalício, mas veste hábito de monge, como era uso de Bessarion. Nas obras de Jan van Eyck e Antonello da Messina, Jerônimo é glabro, como os cardeais que representava. Já o do Masp, porta a longa barba branca dividida, que era motivo de muitas críticas a Bessarion, o único cardeal que não raspava o rosto na segunda metade do século XV, em recordação de sua origem grega. Não poderia ser ele o comitente, ou mesmo o modelo, do painel do Masp?

---

<sup>97</sup> O impressor de ambas as obras foi o tipógrafo alemão Cristoforo Valdarfer da Ratisbona.

#### **IV A emergência do modelo do busto-retrato**

##### **O busto-relicário de Donatello (c.1386-1466)**

Nos anos 20 do sec. XV, Donatello foi o autor do busto-relicário de bronze dourado de San Rossore,<sup>98</sup> feito para os monges da igreja de Ognisanti em Florença. Trata-se da primeira fusão em bronze com técnica de cera perdida executada pelo artista. A obra é um elemento importante na história do retrato. Através da expressividade que imprimiu ao semblante, Donatello transformou um busto-relicário no modelo do busto-retrato, derivado diretamente da retratística romana.

##### **O retrato do cardeal Ludovico Trevisan (c.1402-65) (Fig.4)<sup>99</sup>**

A primeira pintura de retrato cuja origem se encontra no retrato-busto romano foi elaborada por Andrea Mantegna (1430/31-1506), por volta do fim dos anos 50, durante o período de sua mudança para Mântua.

---

<sup>98</sup> Donatello, *San Rossore* ou *San Lussorio*, c.1420, busto-relicário, bronze, Museo S. Matteo, Pisa. Em 1596, os Medici doaram a escultura à igreja de Santo Stefano, da Ordem dos Cavaleiros de Santo Stefano em Pisa.

<sup>99</sup> Andrea Mantegna, *Retrato do Cardeal Ludovico Trevisan* ou *Mezzarotta Scarampo*, c.1459-60, pst, 44,8 x 34,8, Gemäldegalerie, Berlin

Trata-se do retrato do cardeal Ludovico Trevisan, também conhecido como Mezzarotta Scarampo.<sup>100</sup>

Scardeone,<sup>101</sup> em 1560, cita o cardeal entre os admiradores de Squarcione. Provavelmente, foi no seu ateliê que Trevisan e Mantegna se conheceram.

No quadro de Mantegna, sobre fundo escuro, destaca-se a figura de um cardeal, vestes brancas, colarinho e capa vermelhos.<sup>102</sup>

O retrato do cardeal Trevisan é um marco na pintura italiana. Ele é representado como um busto romano, visto obliquamente e não de perfil, como se usava fazer na Itália até meados do sec. XV. Antes de Mantegna, dentre os italianos, apenas o florentino Andrea del Castagno (c.1432-c.1457) pintara uma figura dessa maneira.

---

<sup>100</sup> Ludovico Trevisan nasceu por volta de 1402. Foi médico do cardeal Francesco Condulmier, futuro Eugênio IV, antes de dedicar-se às armas. Ingressou tarde na carreira eclesiástica, mas ascendeu logo na hierarquia da Igreja. Aos 37 anos, recebeu o cardinalato como recompensa da vitória na batalha de Anghiari. Foi legado e almirante da frota papal. Era apaixonado por jogo, acumulando grande riqueza. Trevisan foi reitor da Universidade de Roma. Mantinha correspondência com Ciriaco D'Ancona, Francesco Filelfo e Poggio, entre outros humanistas. A eleição de seu desafeto, Pietro Barbo, Paulo II, em agosto de 1464, apressou a morte, ocorrida em março do ano seguinte. Foi sepultado na basílica de *S. Lorenzo in Damaso*, da qual fora o titular e que restaurara, e onde foi erguido o monumento fúnebre em 1505.

<sup>101</sup> SCARDEONE, 1560, p.371, citado por KRISTELLER, PAUL, *Andrea Mantegna*, p.171

<sup>102</sup> O vermelho é insígnia dos cardeais desde o sec. XIII. Até Paulo II (pontificado de 1464 a 71), a *vestis rubea* era uma prerrogativa papal e os cardeais usavam violeta e azul sobre túnica branca ou, caso fosse monge, o hábito de sua ordem. Podiam usar vermelho os que tivessem permissão especial do papa ou exercessem autoridade papal como embaixadores além-mar, o que era o caso do cardeal Trevisan.

Andrea del Castagno pintou o *Retrato de um homem* <sup>103</sup> de Washington entre 1450 e 57, influenciado por Masaccio (1401-28) e Donatello (c.1386-1466). Antes disso, em 1433, trabalhou em Pádua nos afrescos da igreja de S. Zacarias. Keith Christiansen <sup>104</sup> considera este retrato o equivalente pictórico dos mármore e terracotas florentinos contemporâneos. A proveniência do quadro é a coleção Torrigiani e talvez represente um membro da família.

Apesar da semelhança entre os dois quadros quanto à posição do retratado, o efeito é muito diverso. No retrato de Andrea del Castagno, o fundo evoca uma paisagem ao ar livre, se bem que só seja possível ver o céu, e um horário preciso, nascer ou pôr o sol, o que pode representar as expectativas quanto ao futuro do retratado. No quadro de Mantegna, o fundo é escuro, sem nuances. Garavaglia <sup>105</sup> sugere que originalmente fosse verde escuro. É um fundo que destaca a figura, aumentando a sensação de tridimensionalidade. Toda a atenção se concentra na pessoa do retratado. Não se sabe onde ele se encontra nem qual o momento do dia.

Na pintura flamenga, retratos de três-quartos já eram comuns na primeira metade do sec. XV e são citados como referência tanto

---

<sup>103</sup> Andrea del Castagno, *Retrato de um homem*, c.1450-57, tsp, 54 x 40 cm, National Gallery of Art, Washington

<sup>104</sup> -CRISTIANSSEN, KEITH, *Catálogo Mantegna*, p. 333

<sup>105</sup> -GARAVAGLIA, NINY, *Mantegna*, p.96

para Mantegna quanto para Andrea del Castagno. Eram muitos os contatos entre norte e sul, tanto entre comitentes quanto entre artistas. Pope-Hennessy<sup>106</sup> faz notar que não se conhece a extensão das perdas de retratos privados no decorrer do sec. XV, o que impede que se tenha uma real compreensão da mútua influência entre Flandres e Itália na retratística.

Existem afinidades entre o retrato do cardeal Trevisan e o Gattamelata.<sup>107</sup> No retrato do *condottiero*, Donatello retomou a tipologia do monumento equestre antigo.

Donatello viveu em Pádua por dez anos, de 1443 a 53, e provavelmente frequentava o ateliê de Squarcione. Segundo Pope-Hennessy,<sup>108</sup> foi por influência do meio acadêmico de Pádua que Donatello aproximou-se do tipo de retrato romano. A influência de Donatello no trabalho de Mantegna é grande, porém o temperamento de Mantegna é mais inclinado à arqueologia, o antigo devia ser transcrito literalmente e não traduzido. Pope-Hennessy atribui à inclinação acadêmica de Mantegna o fundamento da pintura de retratos nos bustos romanos, na falta de retratos pintados na Antiguidade.

---

<sup>106</sup> -POPE-HENESSY, JOHN, *The portrait in the Renaissance*, p.59

<sup>107</sup> Donatello, *Monumento equestre de Gattamelata*, 1447-53, bronze, em frente a igreja do Santo, Pádua

<sup>108</sup> -POPE-HENESSY, JOHN, *op. cit.*, pp. 84-5

Além da influência de Donatello e dos afrescos da capela Scrovegni, o próprio local da antiga Arena de Pádua deve ter sido inspirador para o artista apaixonado pela Antiguidade. Foi na época em que Mantegna ali trabalhava na capela Ovetari, no ano de 1451, que Ludovico Trevisan comprou a área da família Capodilista e iniciou a restauração do palácio em ruínas para ser sua residência. O retrato é posterior, provavelmente dos anos 59 ou 60 e talvez tenha sido encomendado para esse palácio. O cardeal Trevisan era um grande colecionador de antiguidades e possuía muitas esculturas no jardim, onde ainda há vestígios dos muros romanos. Seu interesse por antiguidades deve ter se desenvolvido durante o exílio de Eugênio IV em Florença, na convivência com o humanista e colecionador Niccolò Niccoli, que possuía uma reputada coleção de moedas, estátuas, retratos-bustos, vasos, taças de cristal, inscrições e relevos.

São duas as ocasiões mais prováveis para a execução do retrato: no fim do período paduano de Mantegna ou, pouco depois, durante Dieta de Mântua.<sup>109</sup>

No fim de julho de 1459, Mantegna chegou a Verona para supervisionar a instalação do altar de São Zeno.<sup>110</sup> Ele recebeu

---

<sup>109</sup> -ANDREA DA SCHIVENOGLIA, *Cronaca di Mantova dal 1445 al 1484*, a cura de CARLO D'ARCO. Para Schivenoglia, o retrato foi pintado entre 27 de maio de 1459 e 8 de fevereiro de 1460, durante a estadia do cardeal em Mântua.

-FIOCCO, 1937, citado por BOCCAZZI, F., *Mantegna*, p. 34. Para Fiocco também, o retrato foi executado em Mântua por ocasião da Dieta.

pagamentos de 24 de julho até 21 de janeiro do ano seguinte. Muito provavelmente, esteve em Mântua durante esse período para inspecionar a pequena capela que estava sendo construída para o marquês Gonzaga. O cardeal Trevisan era amigo próximo de Ludovico Gonzaga e talvez tenha sido dele a sugestão do nome de Mantegna para pintor da corte mantuana.

O cronista mantuano Andrea Schivenoglia <sup>111</sup> descreveu Trevisan quando ele entrou em Mântua em 1459: *pequeno, escuro, com bastante cabelo, muito orgulhoso e enérgico*. Christiansen <sup>112</sup> observa que na medalha de Cristoforo di Geremia, ourives e gravador mantuano, que fazia parte da corte de Trevisan, o cardeal apresenta feições rudes, tendo Mantegna interpretado crueza e orgulho como resolução e *virtù*, próximo do *gravitas* romano. Assim, como nos retratos dos imperadores, a severidade da expressão manifesta no rosto a incorruptibilidade moral enquanto que a estrutura muscular tensa indica força de caráter.

Os detalhes realísticos do retrato do cardeal Trevisan foram inspirados não apenas no desejo de retratar sem idealizações, mas também pelas possibilidades das linhas faciais e assimetrias expressarem emoções.

---

<sup>110</sup> A pala de San Zeno foi encomendada a Mantegna pelo abade Gregório Correr por volta de 1456, sendo mencionada em uma carta a Ludovico Gonzaga no ano de 1457. Foi terminada no início de 1460.

<sup>111</sup> -ANDREA DA SCHIVENOGLIA, *Cronaca di Mantova dal 1445 al 1484, a cura de CARLO D'ARCO*

<sup>112</sup> -CHRISTIANSEN, KEITH, 1992, *op. cit.*, p.333

A pintura é de um naturalismo sem concessões e tem a capacidade de exprimir a força e a incorruptibilidade morais e a severidade que pertencem à autoridade. Como observa Pope-Hennessy,<sup>113</sup> de acordo com os tratados de fisionomia clássicos, o caráter é diretamente refletido pela face. A tipologia é adequada à função de chefe militar<sup>114</sup> do cardeal e ao seu objetivo maior, o papado.

### **O retrato do cardeal Francesco Gonzaga (1444-83)<sup>115</sup>**

Outra pintura de Mantegna inspirada no modelo do busto-retrato romano foi o retrato do Cardeal Francesco Gonzaga (Fig.5)<sup>116</sup> na cena do *Encontro na Camera picta*<sup>117</sup> no castelo ducal de Mântua.

A *Camera picta* era uma sala de representação. Originalmente, foi o quarto de dormir de Ludovico, que também a utilizava como sala de audiências. Encontra-se localizada na

---

<sup>113</sup> -POPE-HENNESSY, JOHN, *The portrait in the Renaissance*, p. 72

<sup>114</sup> Com o retorno do papado à Itália, tornou-se necessário retomar o controle sobre a cidade de Roma e as terras do patrimônio de São Pedro. Foi preciso recorrer à força e alguns homens da Igreja foram antes militares que clérigos. Entre eles, destacava-se o cardeal Trevisan.

<sup>115</sup> Andrea Mantegna, *O Encontro*, detalhe: *cardeal Francesco Gonzaga*, c. 1474, afresco, *Camera picta*, castelo S.Giorgio, Mântua

<sup>116</sup> Francesco, o segundo filho de Ludovico e Bárbara Gonzaga, estava destinado à carreira eclesiástica desde o nascimento, em 1444. Foram seus preceptores Ognibene Bonisoli, e Bartolomeo Sachi, o Platina. As negociações para se obter a púrpura cardinalícia aconteceram por ocasião da Dieta de Mântua, sendo elevado a cardeal em 1461. Não foi personagem de relevo. Apesar de participar da vida da Cúria romana em um segundo plano, o peso político da família Gonzaga possibilitou que acumulasse prebendas.

<sup>117</sup> A *Camera picta* é um salão cúbico, com paredes de 8,05 metros. Ocupa o primeiro andar da torre setentrional do castelo S.Giorgio, construído para a família Gonzaga por Bertolino Novara entre 1393 e 1406.

metade de um percurso simbólico que atravessa a cidade de Mântua de sul a norte, de acordo com o traçado seguido pelo cortejo papal por ocasião do congresso de 1459. Durante a década de 50, Ludovico Gonzaga decidiu fazer uma mudança radical na imagem da cidade. Isso pode ser percebido como parte da política de estreitar os laços com o Império e o papa. A corte pontifícia não ficara bem impressionada com a cidade durante a Dieta de Mântua. Pio II criticara as ruas lamacentas e de aparência desagradável. A resposta de Ludovico foi iniciar um maciço programa de reurbanização, reconstruindo o centro da cidade. Foi auxiliado nesses projetos por Alberti (1404-1472), que dedicara o tratado *De Pictura* ao seu pai, Gianfrancesco Gonzaga.

Em vez do estilo tardo-gótico e temas de cavalaria, Ludovico Gonzaga optou pela linguagem de Roma antiga. É bem provável que a opção pela Antiguidade tenha sido influenciada por Sigismondo Malatesta, que iniciara as obras de remodelação da igreja de Rimini em 1450 de acordo com os desenhos de Alberti. Assim como Malatesta, Ludovico era senhor de um estado pequeno e relativamente pouco influente e precisava se equiparar a cidades como Milão, de Francesco Sforza, que adotara o gótico internacional como estilo. A escolha de Ludovico fazia com que ele se tornasse diferente e imponente porque a linguagem da Antiguidade sugeria a associação com um grande poder imperial. A mudança para o castelo S. Giorgio propunha a idéia de

continuidade de Roma, dada pela própria forma de torre fortaleza, a exemplo das teorias de Alberti, e que recorda o castel Sant'Angelo em Roma. Já em 1447, Ludovico interessara-se vivamente pelas medalhas de bronze *all'antica*, por influências de Leonello d'Este, de Ferrara, e encomendara várias a Pisanello (1395-1455). A recuperação do clássico tornou-se um instrumento de auto-celebração do marquês, a renovação da cidade como renovação do Império. As idéias de Ludovico a respeito do tema adequado a uma sala de recepção eram totalmente diferentes das de seu pai. Gianfrancesco Gonzaga encomendara a Pisanello o ciclo pictórico da sala do Torneio, inspirado em textos franceses da biblioteca dos Gonzaga. Em vez do tema arturiano, do ideal de cavalaria cortesã tipicamente medieval, Ludovico encomendou a Mantegna a pintura de um ciclo de afrescos que exprimisse visualmente o prestígio da corte mantuana e acentuasse suas associações com as tradições imperiais de Roma antiga e não com as cortes do norte da Europa. Os temas escolhidos para o programa iconográfico eram dinásticos e imperiais.

Os trabalhos de pintura da *camera picta* começaram a 16 de junho de 1465, de acordo com uma inscrição. Nas paredes, há afrescos de Ludovico II, sua família e pessoas da corte. A divisa dos Gonzaga encontra-se por toda a parte. Os arcos foram pintados com medalhões que retratam oito imperadores romanos e as lunetas, com relevos de histórias da mitologia clássica. No

centro do teto, Mantegna pintou um óculo aberto para o céu, cercado por um parapeito, com damas da corte e *putti* que observam a sala. Trata-se do primeiro exemplo, desde a Antiguidade, de pintura decorativa ilusionista. A pintura liberta-se da superfície e ultrapassa os limites naturais criando um espaço ideal.

As cenas da *Corte* e do *Encontro* foram pintadas em duas das paredes. As outras duas têm cortinas pintadas que não permitem que se veja coisa alguma.

O *Encontro* pintado na parede oeste da *Camera picta* traz para o exterior os personagens da *Corte*. Retrata pai e filho, Ludovico e Francesco, vestidos com trajes oficiais, o marquês portando a roupa de *condottiero* e o filho a veste de cardeal, entre membros da família e da corte, talvez também de visitantes. Trata-se de um retrato oficial, masculino, público, e não doméstico e privado como a *Corte*, onde Ludovico encontra-se sentado em família, com a esposa e cortesãos.

No *Encontro*, Ludovico está representado em meio a seus herdeiros: o filho mais velho Federico I e o filho deste, Francesco II, ainda uma criança. O cardeal Francesco segura a mão do protonotário Ludovico, seu irmão mais moço, cuja mão esquerda sustenta a de Sigismondo, terceiro filho de Federico, já que ambos os meninos vão seguir a carreira religiosa.

De acordo com Kristeller,<sup>118</sup> a dignidade eclesiástica de Francesco como príncipe da Igreja dava-lhe o direito de ser representado em pé de igualdade com o marquês e à parte de seus irmãos. Ele era o primeiro cardeal da casa Gonzaga, legado de Bolonha e bispo de Mântua, depositário das maiores esperanças da família. Francesco é saudado pelo pai. Segundo Baxandall,<sup>119</sup> Ludovico Gonzaga recepciona o filho de maneira discreta e senhoril com um gesto usado na segunda metade do sec. XV, a palma da mão direita levantada, exprimindo convite ou boas-vindas.

Francesco segura na mão direita uma carta que contém a assinatura de Mantegna, mas o restante é ilegível. As duas cartas, nas mãos de Ludovico na *Corte*, e na de Francesco, no *Encontro*, reforçam a correspondência entre as cenas, e também o fato da *camera* ser o lugar onde se guardavam os documentos importantes da família. A carta fechada que Francesco segura no *Encontro* poderia ser a mesma que Ludovico mantém aberta na outra cena.

Qualquer que seja a interpretação dada, não restam dúvidas de que a nomeação de Francesco como cardeal foi um evento fundamental para os Gonzaga, que alcançavam assim a legitimação do próprio poder por parte do papa e se permitiam alimentar maiores ambições.

---

<sup>118</sup> -KRISTELLER, PAUL, *o. cit.*, p. 241

<sup>119</sup> -BAXANDALL, MICHAEL, *O olhar renascente*, p. 69

O *Encontro* acontece frente a uma cidade. Não é claro se a cena é referência a primeiro de janeiro de 1461, quando Francesco recebeu a púrpura ou a agosto de 1472, quando ele retornou a Mântua para assumir a cátedra de Sant'Andrea. No primeiro caso, ele estaria retornando de Milão. No segundo, de Bolonha, o que dificulta a interpretação, já que a cidade retratada é Roma. É Roma, pode-se reconhecer o Coliseu, mas uma Roma idealizada. Na mais recente restauração, descobriu-se um grupo de três reis magos, atualmente apenas sombras. Podem estar ali para identificar o período das festas natalinas, mais especificamente dezembro-janeiro de 1460-61, quando Francesco chegou a Mântua no dia 1 de janeiro. A vegetação não discordaria, pois as laranjeiras amadurecem nessa época do ano. Neste caso, a carta fechada que Francesco segura poderia realmente ser a mesma que Ludovico mantém aberta na outra cena. O fato de o *Encontro* ter lugar frente à cidade de Roma indica provavelmente um projeto familiar, um verdadeiro programa político, que revela a ambição maior de ver Francesco no mais alto cargo da cristandade.

O retrato do cardeal Francesco Gonzaga tem o *topos* da *gravitas* romana por modelo. A exemplo do cardeal Trevisan, que também almejava o papado.

Burckhardt <sup>120</sup> observa que apenas um encontro de caráter social entre representantes eclesiásticos podia atingir um registro tão alto. A cena cerimonial tem grande importância para a retratística. Encontram-se presentes as maiores autoridades espirituais com o objetivo de estimular a devoção pública, já que as cerimônias evocam a continuidade no tempo.

Na Camera picta, o retrato é elevado à importância de um documento histórico. O grupo familiar é um dos primeiros retratos de grupo independente. O retrato de grupo como pintura decorativa é um passo na direção à completa liberdade da representação artística do homem como indivíduo.

---

<sup>120</sup> - BURCKHARDT, JACOB, *Il ritratto nella pittura italiana del rinascimento*, p. 90

## V A representação do humanista frente ao príncipe no ciclo de afrescos profano do Salão dos Meses do Palazzo Schifanoia em Ferrara

No sec. XV em Ferrara, as *delizie*, como o Palazzo Schifanoia,<sup>121</sup> possuíam arquitetura semelhante aos palácios aristocráticos porém, destacavam-se pela decoração pictórica. O Schifanoia era o edifício público onde a família Este recebia embaixadores e dignitários. Tratava-se de um local de representação.

Foi provavelmente por volta dos anos 70,<sup>122</sup> que ali se realizou o ciclo de afrescos de caráter pagão do Salão dos Meses. Trata-se do maior ciclo pictórico profano do Renascimento.<sup>123</sup> O Salão dos Meses de Ferrara e a *Camera picta*<sup>124</sup> de Mântua pertencem ao mesmo período. Têm objetivos de representação semelhantes, mas foram pintados para comitentes muito diferentes,

---

<sup>121</sup> No fim do sec. XIV, o marquês Alberto V construiu o edifício comprido e térreo fora dos limites da cidade, próximo ao rio Pó. A partir de 1465, sob o governo de seu neto Borso, o palácio sofreu muitas transformações, inclusive o acréscimo do segundo piso onde se localiza o Salão dos Meses, executadas pelo arquiteto Pietro Benvenuto degli Ordini.

<sup>122</sup> De acordo com Malajoli ( MALAJOLI, ROSEMARIE, *Cosmè Tura e i grandi pittori ferraresi del suo tempo*, p. 100 ), os afrescos foram pintados no máximo entre 1467 e 93, com o que concorda a maioria da crítica.

<sup>123</sup> O Salão dos Meses tem 24m de comprimento, 11 m de largura e 7,50 m de altura.

<sup>124</sup> De acordo com a crítica, a *Camera picta* foi afrescada entre os anos de 1460 e 74.

Borso d'Este e Ludovico II Gonzaga. No caso de Ferrara, trata-se de uma cultura cortês e cavalheiresca, enquanto Mântua optou por uma tradição clássica.

As paredes do *Salão dos Meses* compõem uma espécie de calendário com um complexo simbolismo.<sup>125</sup> Estão divididas em espaços iguais por colunas pintadas. Cada segmento é dedicado a um mês e possui três registros horizontais. Na faixa superior, encontram-se os triunfos dos deuses olímpicos. A faixa central, com os signos zodiacais e as figuras dos decanatos, faz o elo entre os mundos dos deuses e a corte. O registro inferior conta episódios da vida terrena na corte ducal, de acordo com o mês, e é dominado pela presença de Borso d'Este.

Cinco ateliês encontram-se envolvidos nos trabalhos. Os afrescos são atribuídos a vários pintores: Cosmè Tura (c.1430-95), Francesco del Cossa (c.1435-c.1477), Baldassare d'Este (ativo:1461-1509), Galasso di Matteo Piva (1423-73) e outros menos conhecidos. Os meses de Março, Abril e Maio são geralmente atribuídos a Francesco del Cossa. A maior parte da crítica concorda que os cartões preparatórios sejam de Cosmè Tura, sob a inspiração do astrólogo, bibliotecário, historiador da família Este e inspetor das artes da corte estense Pellegrino

---

<sup>125</sup> Os afrescos representam a imagem dos doze meses. Após 1840, com a retirada da cal que os recobria desde o sec.XVII, foram recuperados sete dos doze meses, de Março a Setembro.

Prisciani.<sup>126</sup> Cosmè Tura, considerado o inovador da arte ferraresa, teve a oportunidade de ver trabalhar em Ferrara Pisanello (1395-1455), Jacopo Bellini (c.1400-70), Rogier van der Weyden (1400-64) e Piero della Francesca (1400/20-92).<sup>127</sup> Durante o Trecento, Ferrara não se constituía em um centro artístico autônomo. Artistas e obras eram importados de Bolonha, Modena, Verona e Pádua. A partir de meados dos anos 50 até a década de oitenta do sec. XV, a arte de Ferrara ganhou autonomia. Com Cosmè Tura, Ercole de'Roberti (c.1456-96) e Francesco del Cossa atingiu o ápice, tomando o caráter de escola que Longhi chamará *Officina Ferrarese*. Ferrara deixou de ser apenas um lugar que recebia pintores forasteiros, como escreve Vasari no início da *vita* de Galasso Galassi na edição de 1550.<sup>128</sup> Passou a exercer influência em outros centros, a começar por Bolonha, para onde foram Francesco del Cossa e Ercole de'Roberti, e Milão, através das relações entre as famílias reinantes.

---

<sup>126</sup> De acordo com Molajoli (MALAJOLI, Rosemarie, *op. cit.*, p. 100 ) o responsável pelo programa iconográfico pode ter sido Pietro Bono Avogario, que os documentos de Ferrara recordam como excelente astrônomo.

<sup>127</sup> Pisanello esteve em Ferrara pela primeira vez em 1432. Voltou diversas vezes entre 1438 e 48. Em 1438, Pisanello e Jacopo Bellini participaram de uma competição para pintar o retrato de Leonello. Piero della Francesca realizou em 1449 alguns ciclos de afrescos, hoje perdidos, no castelo estense e na igreja de Sant'Agostino. No mesmo ano, existe um pagamento para Van der Weyden, então em Bruxelas.

<sup>128</sup> -VASARI, GIORGIO, *Vite, Vita de Galasso Ferrarese*, ed. Torrentiniana, Einaudi, p. 409

A formação de Tura deu-se em Pádua, onde esteve de 1452 a 56. Provavelmente frequentou o ateliê de Squarcione (1397-1468), na época em que Donatello (c.1386-1466) trabalhava na igreja do Santo e Mantegna (1430/1-1506), na decoração da capela Ovetari. De acordo com Longhi,<sup>129</sup> Tura apresenta uma interpretação medieval e irrealística do Renascimento, sendo ele a estabelecer a fisionomia específica da arte ferraresa na Itália do Norte.

A complexidade da iconografia dos afrescos do Salão dos Meses indica uma destinação erudita. Warburg<sup>130</sup> demonstrou que Prisciani era o responsável pela elaboração do programa iconográfico através de um texto autógrafo em que ele citava as três fontes das imagens: Manílio,<sup>131</sup> Abu Masar<sup>132</sup> e Pietro d'Abano.<sup>133</sup>

Do ponto de vista estilístico, Warburg<sup>134</sup> interpreta o *Salão dos Meses* como a transição do gótico internacional ao

---

<sup>129</sup> -LONGHI, ROBERTO, *Officina ferrarese*, p.23: *Também o Tura é “di Squarcione”, como assinam Schiavone e Zoppo. Também ele faz uma interpretação medieval e irrealística do Renascimento e aprende sonhando à sombra do altar de Donatello.*

<sup>130</sup> -WARBURG, ABY, “Arte italiana e astrologia internazionale nel palazzo Schifanoja di Ferrara” in *La rinascita del paganesimo antico*, p. 264

<sup>131</sup> Marco Manílio (42 a.C.-37) foi o autor do poema didático *Astronômica*, dedicado a Tibério. Após 1417, o poema de Manílio encontrava-se entre os textos recuperados pelos humanistas italianos. Warburg considera a obra como a principal fonte literária do afresco para os triunfos dos deuses.

<sup>132</sup> O texto árabe de Abu Masar (m.886) tornou-se conhecido através de manuscritos espanhóis iluminados.

<sup>133</sup> Pietro d'Abano, que exercia a cátedra de Astrologia na Universidade de Pádua no sec. XIV, fez a tradução latina, *Astrolabium planum*, a partir da versão hebraica do texto de Abu Masar.

<sup>134</sup> -WARBURG, ABY, *op. cit.*, p.265

Renascimento. Segundo Sleptzoff,<sup>135</sup> o estilo dos retratos de Borso e dos componentes da sua corte não exerceu especial influência no desenvolvimento da retratística no Quatrocentto por se tratar de uma mistura de elementos do Gótico Internacional e derivações da pintura florentina, através de Piero della Francesca e Mantegna.

De acordo com Burckhardt,<sup>136</sup> por ser Ferrara no sec. XV o ponto de encontro de importantes personagens da Itália, centro de pintura frequentado inclusive por flamengos, foi o local de fusão de todas as tendências da arte do retrato. Quanto aos afrescos do Salão dos Meses, Burckhardt, observa que as figuras femininas pertencem a um mesmo tipo, enquanto que os homens são criações plenamente individualizadas. Para ele, são verdadeiros retratos, alguns excelentes e de semelhança evidente.

### **Retratos de humanistas da corte estense**

A relação do literato com a corte é importante. De acordo com Le Goff,<sup>137</sup> desde o sec. XIV, razões de ordem financeira conduziram os universitários em direção a novos centros de riqueza como as corte dos príncipes.

O intuito das famílias reinantes, além de conseguir um ótimo preceptor para os filhos, era legitimar o poder da dinastia mantendo

---

<sup>135</sup> -SLEPTZOFF, L.M., *Men or supermen? The Italian portrait in the Fifteenth century*, p. 74

<sup>136</sup> -BURCKHARDT, JACOB, *op. cit.* p. 98

<sup>137</sup> -LE GOFF, JACQUES, *Os intelectuais na Idade Média*, pp.97-8

a seu serviço um homem culto. Sua presença e atuação proporcionavam prestígio e tornavam a corte um centro de cultura e erudição. Assim foi com Guarino da Verona (1374-1460), escolhido por Niccolò d'Este em 1429 para cuidar da formação do filho e sucessor Leonello. O período de maior prosperidade e relevo cultural de Ferrara aconteceu durante o governo de Leonello d'Este, entre 1441 e 1450. Sob a influência de Guarino da Verona, criou-se um círculo literário. Também foi o caso de Vittorino da Feltre (1378-1446), que se transferiu para Mântua em 1423 a convite do marquês Gian Francesco Gonzaga.

Retratos de humanistas encontram-se em pelo menos três meses: Março, Abril e Setembro.

### **Mês de Março**

Na parede leste, está representado o mês de Março, que abre o ano de acordo com a cronologia italiana.<sup>138</sup> Na faixa superior foi pintado o triunfo de Atenas. À direita do carro, mulheres tecem e bordam. À esquerda, um grupo de literatos (Fig.6), magistrados, médicos, poetas e juristas, protegidos por Atenas, no seu aspecto de deusa da sabedoria, da inteligência, da razão e do equilíbrio. São personagens concretas da corte em lugar de figuras ideais da

---

<sup>138</sup> Os meses encontram-se assim localizados:  
Parede leste: Março, Abril e Maio  
Parede norte: Junho, Julho, Agosto e Setembro  
Parede oeste: Outubro, Novembro e Dezembro

Antiguidade. Vestem trajes contemporâneos, quase todos absortos na leitura ou em seus próprios pensamentos. É um grupo de pessoas totalmente voltadas para si mesmas. Não parecem notar sequer a passagem do carro da deusa puxado pelos unicórnios. Os rostos são bastante individualizados e pode-se acreditar que sejam retratos. Entre esses personagens, encontra-se possivelmente Alberti (1404-72) em meio aos professores do Studio de Ferrara. A influência de Alberti em relação à retratística, especificamente quanto às medalhas através dos dois auto-retratos, pode ser sentida mais em Ferrara do que em Florença. Leonello, a quem Alberti dedicou três dos seus tratados, foi um grande colecionador de camafeus, moedas e medalhas. Essa coleção foi de muita importância porque em Ferrara, ao contrário de Pádua ou Verona, não havia vestígios da Antiguidade.

Em geral, a crítica <sup>139</sup> concorda com a atribuição do afresco a Francesco del Cossa. Para Warburg, <sup>140</sup> Cossa foi o criador das imagens dos três primeiros meses, Março, Abril e Maio. A atribuição é justificada pela carta autógrafa de 25 de março de 1470, endereçada a Borso d'Este. Cossa reclama da baixa remuneração e do modo como era tratado por Pelegrini Prisciani,

---

<sup>139</sup> Cavalcaselle (1871), Bargellesi (1945) e Rhumer (1959) julgam ser totalmente obra de Cossa. Já Harck e Gruyer (1897) consideram obra de Cossa com a colaboração de um discípulo e Burckhardt discorda da atribuição, propondo o nome de Cosmè Tura, *in* -MALAJOLI, ROSEMARIE, *op. cit.*, p.100

<sup>140</sup> -WARBURG, ABY, *op. cit.*, p. 257

que o nivelava com os outros pintores dos afrescos, apesar dele ter trabalhado muito mais.

### **Mês de Abril**

Na faixa inferior do mês de abril, Borso da uma moeda ao bufão. Ele encontra-se em meio a um grupo de cortesãos (Fig.7), possivelmente os literatos que participaram das decisões relativas aos afrescos. São eles: o humanista Pelegrino Prisciani, Pietro Benvenuto degli Ordini, responsável pelos trabalhos no palácio, Tito Vespasiano Strozzi e Ludovico Carbone, autores de textos em honra de Borso, Ludovico Casela, conselheiro de Borso morto em 1469, mas que participou da elaboração do projeto, Teofilo Calcagnini e Lorenzo Strozzi

### **Mês de Setembro**

Na parede norte, na faixa inferior do afresco do mês de Setembro, à esquerda, Borso encontra-se entre personagens da corte. De acordo com Cheles,<sup>141</sup> a cena representa a visita de um homem de cultura, provavelmente Guarino da Verona, o maior humanista de Ferrara (Fig.8).

---

<sup>141</sup> -CHELES, LUCIANO, *Tipologia dei ritratti nella fascia inferiore del ciclo dei Mesi di Palazzo Schifanoia*, in "Il Ritratto e la memoria", *Materiali* 2, p. 76  
-BARUFFALDI, GIROLAMO, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, vol.I, p.90 Em 1884, Baruffaldi identifica um embaixador na figura nobremente trajada.

Humanista e pedagogo, Guarino da Verona exerceu profunda influência na cultura da cidade, e da Europa, já que havia muitos alunos estrangeiros. A sua presença e o Studio de Ferrara, por ele fundado, projetavam a corte estense no cenário europeu.

No final do Quattrocento, a representação de um personagem importante e sua corte já era motivo suficiente para constituir o tema principal de uma decoração monumental. A recepção a Guarino da Verona é uma atividade que ocorre exclusivamente na corte e da qual o povo não participa.

Cheles <sup>142</sup> considera que apenas aparentemente Borso é retratado no mesmo nível da sua corte. Como príncipe, principal protagonista da cena, ele aparece sempre em relevo, obtido através de detalhes sutis e de artifícios da composição. No afresco do mês de Setembro, Borso ocupa posição privilegiada em relação à arquitetura, emoldurado por um arco. Ele é visto de perfil. De acordo com Cheles, <sup>143</sup> a representação do perfil de Borso é preferida porque imobiliza a figura em um momento ideal, que é atemporal e imortal. Fixa o indivíduo no seu melhor aspecto. A escolha do retrato de perfil utilizado de forma celebrativa é devida a referências clássicas e à associação do retrato às moedas e medalhas. O perfil diferencia Borso dos outros personagens e o exalta. Níveis hierárquicos diferentes são caracterizados através da

---

<sup>142</sup> -CHELES, LUCIANO, *op. cit.*, p.75

<sup>143</sup> -CHELES, LUCIANO, *op. cit.*, p. 79

oposição perfil e escorço. Em Ferrara, havia o exemplo da medalha de Pisanello, feita por volta de 1438, durante o Concílio, em que João Paleólogo é visto de perfil e seu pajem de costas. O personagem que se presume ser Guarino da Verona, está de frente a Borso, também emoldurado pelo arco. Mas, enquanto o duque é visto de perfil, ele é apresentado em três-quartos. Segura algo com a mão direita, provavelmente um papel.

Na faixa inferior dos afrescos, os personagens são representados levando em conta a necessidade de adequar a postura e o movimento ao caráter da figura segundo o *De pictura* de Alberti.<sup>144</sup> Apesar de se encontrar em meio a pessoas da corte ou do povo, Borso é representado com a iconografia do herói vitorioso, do *condottiero*, que em geral era visto de perfil e a cavalo. Ele se destaca pela impassibilidade e compostura. A sua imobilidade contrasta com o movimento das outras figuras. Ainda segundo Cheles,<sup>145</sup> os gestos e atributos contribuem para caracterizar o retratado e diferenciá-lo hierarquicamente. Somente os personagens de nível superior gesticulam. Os outros utilizam as mãos apenas para fins utilitários. Sendo a gesticulação excessiva considerada pouco decorosa, Borso e sua corte apenas esboçam os movimentos.

---

<sup>144</sup> -ALBERTI, *De Pictura*, II, pp. 37-44, in -CHELES, LUCIANO, *op. cit.*, p. 83

<sup>145</sup> -CHELES, LUCIANO, *op. cit.*, p. 81

A corte e os populares são bastante diferenciados de acordo com a vestimenta. A única cena de corte em que Borso, ou qualquer outro personagem, não usa luvas é o mês de Setembro. Cheles<sup>146</sup> interpreta a ausência como sinal de respeito a Guarino da Verona, já que tirar as luvas na frente de alguém denotava reconhecer-lhe a superioridade. Para Chevalier,<sup>147</sup> aquele que se desenlupa homenageia o outro e como que se desarma diante dele. Cheles também observa que nas cenas de corte a luva tem significado simbólico e cerimonial. Evita o contato com a matéria impura e sublinha a distância que separa o cavaleiro das classes inferiores. Na cavalaria medieval, a luva era símbolo de direito e soberania, significando o direito à caça. Durante muito tempo, o uso de luvas de dedos foi privilégio da nobreza e símbolo de status.

Quanto ao autor do mês de Setembro, Longhi,<sup>148</sup> que considera o afresco da maior qualidade, julga ser Ercole de'Roberti, que tinha então por volta de dezoito anos. De acordo com Longhi,<sup>149</sup> Ercole só encontra comparação em Leonardo e é graças a ele, que Ferrara alcança a mais alta posição da Itália no último decênio do século XV. É mais provável, no entanto, que Ercole de'Roberti não tenha participado dos trabalhos no Schifanoia.

---

<sup>146</sup> -CHELES, LUCIANO, *op. cit.*, pp. 82-3

<sup>147</sup> -CHEVALIER, JEAN e GHEERBRANT, ALAIN, *Dicionário de símbolos*, p. 567

<sup>148</sup> -LONGHI, ROBERTO, *op. cit.*, p. 38

<sup>149</sup> -LONGHI, ROBERTO, *op. cit.*, p. 45

## VI A elaboração da imagem de Virgílio para ser o modelo do Retrato de Humanista em Mântua

Na cena da *Corte*<sup>150</sup> na *Camera picta*, o personagem com cabelos grisalhos, vestido de negro, que se encontra atrás da família Gonzaga pode ser identificado como o humanista e educador Vittorino da Feltre (Fig.9).<sup>151</sup>

Vittorino da Feltre foi a figura fundadora do humanismo mantuano. Não escreveu qualquer texto e apenas seis de suas cartas sobreviveram. Apesar disso, ele foi um dos maiores responsáveis pelo Renascimento. Criou a Giocosa, a primeira escola que realizou a fusão dos ideais humanistas com os princípios cristãos. Tornou-se a mais renomada escola humanística do Renascimento e também um centro de erudição. Vittorino, assim como Alberti, sofreu influência da obra de Quintiliano (c.42-118), *Institutio Oratoria, A educação do Orador*, que enfatiza o poder da expressão e da personalidade. A influência humanista da escola de Mântua na educação e no caráter moral abrangeu todo o Renascimento. O estudo do grego, proporcionando acesso às fontes originais, foi fundamental para incentivar o interesse

---

<sup>150</sup> Andrea Mantegna (1430/1-1506), *A Corte*, c.1474, afresco a seco, Parede norte da *Camera picta*, Castelo *San Giorgio*, Mântua

<sup>151</sup> Nascido por volta de 1373 em Feltre, ali viveu até os dezoito anos, quando se mudou para Pádua onde passou os dezenove anos seguintes, com a exceção de dois breves períodos em Veneza, até transferir-se definitivamente para Mântua. Em 1422, o marquês Gian Francesco Gonzaga (1395-1444) convidou-o a estabelecer-se em Mântua para ser o preceptor de seus filhos e cuidar da biblioteca, provavelmente por sugestão de Guarino da Verona.

antiquário. Entre os alunos da Giocosa, estavam muitos dos futuros comitentes do Renascimento.

Vittorino da Feltre conferiu um estilo à corte dos Gonzaga e à sua biblioteca, sempre acrescida com autores clássicos.

O retrato de Vittorino talvez tenha servido de modelo ao que Lorenzo Costa (1459/60-1535) pintou de Battista Fiera (Fig.10)<sup>152</sup> por volta de 1507 e que, por sua vez, inspirou os bustos de Battista Spagnoli (Figs.11 e 12), do marquês Francesco Gonzaga e do próprio Virgílio (Fig.13), que Fiera encomendou anos mais tarde. Fiera alegava ter encontrado um retrato contemporâneo do poeta, utilizado como modelo para o busto, mas é desconhecida documentação ou notícia das circunstâncias em que tal descoberta ocorreu.

Em Mântua, o modelo do Retrato de Humanista foi Virgílio.<sup>153</sup> Era o exemplo literário para os humanistas mantuanos e é natural que se tornasse igualmente o modelo para os seus retratos. O problema era não existir qualquer retrato contemporâneo e mesmo as representações posteriores serem escassas. Essa ausência tornou necessária a criação de uma imagem de Virgílio que

---

<sup>152</sup> Lorenzo Costa (1459/60-1535), *Retrato de Battista Fiera*, c.1507-8, osp, 51,4 x 38,7, The National Gallery, Londres

<sup>153</sup> Publius Vergilius Maro nasceu próximo a Mântua no dia 15 de outubro de 70 a.C. em uma família humilde de agricultores. Viveu na cidade natal por um curto período quando compôs as *Bucólicas*.

pudesse servir de modelo à dos humanistas mantuanos do Quattrocento.

Muito antes disso, em Mântua já havia um profundo interesse pela imagem de Virgílio.

Na Idade Média, Virgílio assumiu o papel de profeta. Em Florença, era o Virgílio guia de Dante, uma figura alegórica. Principalmente na Itália setentrional, persistiu a tradição medieval de Virgílio mago, imagem difundida através de gravuras. A lenda se desenvolveu incorporando elementos atribuídos anteriormente a outros personagens considerados magos e profetas.

A figura de Virgílio foi muito importante para o Cristianismo, devido à admiração que provocara em Santo Agostinho e afirmando-se como o guia espiritual na *Divina Comédia* de Dante. Virgílio esteve sempre incluído nas galerias de homens ilustres que deveriam ser imitados. Tornou-se o patrono ou herói dos locais onde viveu e morreu. De acordo com Garin,<sup>154</sup> os humanistas restituíram Virgílio ao seu tempo e ao seu mundo.

Mântua possui uma cultura muito específica. O fato de se encontrar à margem das estradas romanas e das rotas de invasão dos bárbaros preservou a cidade. Não possuía uma Universidade como Pádua, Ferrara, Veneza e Bolonha, sendo a corte o centro da atividade intelectual. Em compensação, havia a presença de Virgílio. No Renascimento, literatos e humanistas mediam-se com

---

<sup>154</sup> -GARIN, EUGENIO, *L'umanesimo italiano*, p.22

os Antigos e em Mântua essa comparação era muito intensa. Virgílio encontrava-se presente na memória dos conterrâneos e era também uma presença física, pois sempre houve uma imagem sua na cidade.

Segundo a tradição, na Piazza dell' Erbe, o antigo Foro mantuano, havia uma escultura monumental de mármore sobre um pedestal representando Virgílio, vestido com toga e em atitude de orador. Foi destruída em fins do sec. XIV, provavelmente no ano de 1397, por Carlo Malatesta, de Rimini. O primeiro a relatar o fato foi Pier Paolo Vergerio <sup>155</sup> em uma carta a Lodovico degli Alidosi, senhor de Imola. Portioli deduziu que Vergerio escrevia no mesmo ano da destruição da estátua e que isso ocorrera durante a guerra em 1397, <sup>156</sup> porque no ano seguinte já se fazia a paz entre Mântua e Milão. O capitão das fileiras mantuanas e principal responsável pelo sucesso foi Carlo Malatesta, cunhado de Francesco Gonzaga, que abusara do poder e da influência sobre o cunhado, fazendo com que os soldados retirassem a estátua de Virgílio da Piazza dell' Erbe. Ela teria sido escondida, destruída ou jogada no Mincio ou no Pó.

---

<sup>155</sup> Francesco Prendilacqua confirma a narrativa de Vergerio na biografia de Vittorino da Feltre, assim como Giovanni Pontano a repete no tratado *De Obedientia*.

<sup>156</sup> A guerra em questão era entre Gian Galeazzo Visconti e os Gonzaga.

Vergerio conta que Malatesta foi levado a tal excesso por não concordar com as homenagens que eram prestadas à escultura, provavelmente nos idos de outubro, data do nascimento de Virgílio.

Com a destruição da escultura, perdeu-se a única imagem romana conhecida de Virgílio.

Em *Vidas de homens ilustres*, Virgílio é descrito por Suetônio (70-140):<sup>157</sup> *corpore fuit grandi, aquilo colore, facie rusticana, valetudine varia*. [ alto, de cor escura, face rústica e fraco de saúde ]. Suetônio relata que a popularidade de Virgílio era tanta que, quando aparecia em público, era aclamado e cercado pelo povo. Pintores, miniaturistas e escultores competiam para representá-lo em pinturas, estátuas, bustos e hermas. Também deveria haver o seu retrato em milhares de códices.<sup>158</sup> Todas essas obras foram perdidas.

Virgílio foi representado nas moedas de Mântua. As moedas mantuanas mais antigas são do sec. XII. Em 1257, a cidade trocou o sistema monetário, deixando de usar o imperial para adotar o veneziano. Em Veneza, em um dos lados das moedas, estava

---

<sup>157</sup> Citado por PORTIOLI, CARLO, *op. cit.*, p. 4

<sup>158</sup> Atualmente, a imagem de Virgílio mais antiga de que se tem conhecimento pertence ao Códice Virgiliano da Biblioteca Vaticana. Ennio Quirino Visconti julgava-o uma cópia do sec. IV de códices anteriores. Portioli discorda, porque Virgílio é representado muito jovem e não seria essa a aparência de seu retrato como autor. -QUIRINO VISCONTI, ENIO, *Iconografia*, tav. XIII, citado por - PORTIOLI, CARLO, *op. cit.*, p. 28

representada a figura Cristo assente. Em Mântua, foi substituído por Virgílio. Em algumas das moedas, Virgílio é representado juntamente com a cruz, S. Longhino, Santo Anselmo ou a Virgem Maria.

Existe um número reduzido de esculturas medievais em Mântua. Havia o problema da ausência de pedra e mármore na região. A pedra era utilizada somente para fins estruturais dos edifícios. O mármore costumava ser empregado nos monumentos funerários ou para se fazer o retrato de personagens que tivessem relevo histórico, como Virgílio.

No fim do período comunal, Virgílio tornou-se um símbolo para a cidade. Durante a Idade Média, havia dois monumentos em homenagem a ele, além do mais antigo, destruído: o da Piazza Broletto e o da fachada do Palazzo della Ragione.<sup>159</sup>

No alto da fachada principal da Piazza Broletto, foi colocada a imagem de Virgílio. Encontra-se representado sentado solenemente na cátedra, como símbolo da autoridade comunal. Veste o manto de doutor e tem a cabeça coroada, como o rei dos poetas e da própria cidade. À sua frente, há uma prancheta, onde

---

<sup>159</sup> O início do sec. XIII foi uma época de grande prosperidade em Mântua com a anexação de territórios vizinhos. Constituiu-se uma milícia regular. Foram construídos novos castelos no campo, edifícios na cidade e moinhos junto à ponte da porta Guglielma. Ruas e praças começaram a ser revestidas de pedras. Em 1227, o Podestà Laudarengo Martinengo iniciou a construção do novo Palazzo della Ragione.

ele apóia os braços, e que sustenta um livro e um tinteiro. A prancheta traz a inscrição: *Virgilius Mantuanus Poeta clarissimus*.

Trata-se de uma escultura em alto relevo feita com mármore branco de Verona. É ladeada por pequenas colunas, duas de mármore e duas de tijolos, que sustentam o baldaquino, como se fosse um nicho, sob o qual existe outra inscrição: *Mantua me genuit, Calabri rapuere – tenet nunc Partenope – cecini pascua, rura, duces*.

O interior do nicho, afrescado, ressaltava a escultura branca. As colunas, de mármore branco e tijolos, eram os elementos necessários para inserir o monumento na parede. Ele foi concebido como uma decoração plástica que se relaciona com o ritmo arquitetônico da fachada do palácio comunal edificada em 1227, o que indica que lhe seja contemporâneo. Encontrava-se próximo ao grande arco de ingresso, que sobressaía na superfície murária plana da parte inferior do edifício românico.<sup>160</sup>

O outro monumento encontrava-se na fachada do Palazzo della Ragione. Trata-se de uma escultura de mármore vermelho de Verona. A figura está sentada frente a uma prancheta sobre a qual existe um livro. Com a mão direita segura uma pena e com a esquerda, um tinteiro. O corpo e cabeça estão inclinados sobre o livro. A veste é simples, com um manto que deixa descobertos o

---

<sup>160</sup> No sec. XV, Lucca Fancelli transformou o arco em uma grande porta retangular.

braço e o ombro esquerdos. Tem a barba curta. Na cabeça, porta um simples barrete, semelhante ao que aparece na cabeça do cavaleiro que comanda os guerreiros, em um antigo afresco do palácio.

Não se conhece o autor, o comitente nem a data em que a estátua foi colocada sobre a fachada do Palazzo della Ragione.<sup>161</sup> Donesmondi<sup>162</sup> relata que isso ocorreu poucos anos após o monumento da Piazza Broletto estar terminado.

A identificação de Virgílio nessa escultura vem de uma tradição do sec. XVII, que a considerava uma substituição da obra desaparecida em 1397.

Paccagnini<sup>163</sup> discorda da identificação como Virgílio. De acordo com ele, a peça é provavelmente do início do sec. XIII e, portanto, anterior à destruição da escultura do Foro. O fato de se tratar de um personagem que escreve, não seria o suficiente para identificá-lo com uma imagem de Virgílio na cátedra. Portioli argumenta que o monumento da Piazza Broletto encontra-se de acordo com sua função de símbolo da autoridade comunal. Era uma espécie de *impresa* heráldica do Palazzo Comunale, a sede

---

<sup>161</sup> A escultura foi retirada da fachada do Palazzo della Ragione durante os primeiros anos do domínio austríaco depois da queda dos Gonzaga. Francesco Pullicani, presidente do *Magistrato camerale*, modificou a estrutura interna do edifício e alterou a fachada gótica. A escultura foi levada para o interior e colocada em uma grande sala entre duas lápides que recordavam o último restauro do palácio. No início de 1853, a obra passou a integrar o acervo do *Palazzo Ducale*.

<sup>162</sup> -DONESMONDI, *Storia ecclesiastica di Mantova*, vol. I, p. 355, citado por -PACCAGNINI, GIOVANNI, *op. cit.*, p. 9

<sup>163</sup> - PACCAGNINI, GIOVANNI, *op. cit.*, p. 22

do Podestà e que, durante o sec. XV, foi denominado Palazzo di Virgilio. O autor discorda também da hipótese de haver duas representações de Virgílio na mesma Piazza dell' Erbe.

O Palazzo Nuovo, ou della Ragione, foi construído em 1250. O monumento a Virgílio é provavelmente do início do séc. XIII. Paccagnini sugere que a escultura pertencesse a um palácio anterior, talvez o antigo Palazzo Comunale.

De acordo com Francovich,<sup>164</sup> os docentes são sempre representados a comentar ou ilustrar o texto para os alunos, mas nunca no ato de escrever. As normas do estatuto da cidade de Mântua estabeleciam que escrever as leis, deliberações e sentenças não era atribuição do juiz ou do *Podestà*, mas função exclusiva do *dictator* e do *notarius*. Segundo Paccagnini, seria esse o personagem representado no palácio onde se administrava a justiça e também o motivo da escultura ficar sobre o *Arengario*, de onde eram anunciadas as decisões do tribunal. A escultura devia ser complementar à figura de Virgílio no centro do Foro, porque representavam os princípios fundamentais das instituições comunais. Virgílio como símbolo medieval da sabedoria cristã e a Justiça, no ato da sua prática cotidiana, a escrita, mediante a qual as sentenças e deliberações eram transcritas e assumiam o valor de execução e validade jurídica.

---

<sup>164</sup> –G. DE FRANCOVICH, B., *Antelami e l'arte del suo tempo*, pp. 108-9, Milão, 1952, citado por PACCAGNINI, GIOVANNI, *op. cit.*, p. 227

### Retratos de Humanistas mantuanos

De acordo com Faccioli,<sup>165</sup> a produção dos humanistas<sup>166</sup> naturais de Mântua parece modesta, e o número de suas obras reduzido, em relação às atividades culturais desenvolvidas no ambiente da corte dos Gonzaga. Havia grande interesse pelos autores clássicos e pela literatura vulgar italiana e estrangeira. A biblioteca era constantemente acrescida de obras pelos copistas. A família Gonzaga manteve relacionamento com humanistas como Alberti, Francesco Filelfo, Battista Guarino, Pier Candido Decembrio, Platina, Poliziano, Pontano e Sannazzaro. A mais importante obra literária composta em Mântua foi *Favola di Orfeo*,<sup>167</sup> mas Poliziano passou apenas cerca de um ano, de 1479 a 80, na corte.

Spagnoli e Fiera consideravam-se seguidores e herdeiros de Virgílio. Fiera, que tanto se esforçou para determinar o aspecto de Virgílio, e seu mestre Battista Spagnoli, por ele honrado com um retrato, são personagens dos quais pouco se conhece atualmente, mas foram figuras relevantes da cena mantuana.

---

<sup>165</sup> -FACCIOLI, EMILIO, *Mantova – Le lettere*, vol. II, p. 56

<sup>166</sup> Entre os humanistas mantuanos, encontram-se Marcantonio Aldegatti, considerado um imitador de Virgílio, Pietro Marsi, Carlo Canale, Marsilio Andreasi, Giovan Pietro Arrivabene, Giovan Francesco de' Soardi, Filippo Nuvoloni, Battista Spagnoli e Battista Fiera.

<sup>167</sup> Poliziano escreveu o texto para uma festa de carnaval no ano de 1480, durante o período em que serviu ao cardeal Francesco Gonzaga. Foi encenada na *Camera picta*, com cenários de Mantegna. O tema de Orfeu faz parte do programa iconográfico da *Camera picta*.

Battista Spagnoli <sup>168</sup> foi um profundo conhecedor da literatura clássica e continuador da literatura latina no sec. XV.

Escreveu *Adolescentia seu Bucolica*, composto por oito *Écoglas* do gênero pastoril. Graças a esse texto, tornou-se conhecido por toda a Europa como *O novo Virgílio de Mântua*. A recepção inicial da obra de Spagnoli foi entusiástica, sendo ele visto como um novo Virgílio. Após o sec. XVI, essa admiração decresceu e no sec. XIX, ele foi quase completamente esquecido.

De acordo com Faccioli, <sup>169</sup> existem três bustos de Battista Spagnoli e um desenho. O busto de terracota encomendado por Fiera em 1514 pertence ao acervo do museu do Palazzo Ducale de Mântua (Fig.10). Outro, de bronze, está em um museu em Berlim. Bode supõe que o autor da obra seja o ourives Gian Marco Cavalli (c.1454-c.1508), amigo de Mantegna, do que discorda Radcliffe. <sup>170</sup>

Existe também um busto de terracota pintada de negro (Fig12) no monumento sepulcral de Spagnoli na igreja del Carmine de Mântua. Battista Spagnoli foi sepultado na capela lateral à

---

<sup>168</sup> O vigário geral da congregação Carmelita, Battista Spagnoli, nasceu em Mântua no ano de 1447. Teve uma formação humanística esmerada em Pádua. Tornou-se carmelita contra a vontade do pai e justificou-se através de um diálogo, *De vita beata*, em que expôs seus motivos: a busca da felicidade e da virtude, assim como a dedicação aos estudos humanísticos. Em Roma, Battista Spagnoli tornou-se amigo de Pomponio Leto e de Giovanni Pontano. Em 1488, pronunciou um discurso condenando a corrupção da Cúria e pressagiando a crise da Igreja, provocando um escândalo que o obrigou a retornar a Mântua. Manteve relações estreitas com os Gonzaga e foi preceptor dos filhos do marquês Federico. Morreu em Mântua a 20 de março de 1516.

<sup>169</sup> -FACCIOLI, EMILIO, *Mantova. Le lettere, L'esperienba umanistica*, vol. II, p.160

<sup>170</sup> -RADCLIFFE, ANTHONY, *Portrait of Andrea Mantegna*, in MARTINEAU, JANE, *Mantegna*, p.90

esquerda do transepto, dedicada a S.Giovanni Bono.<sup>171</sup> O túmulo fica na parede esquerda. Acima, abre-se um óculo por onde passa a luz que ilumina a figura do alto. Ele é retratado com o hábito de sacerdote e a coroa de louros de poeta.

Em todas os relatos, Battista Spagnoli é apresentado como sendo de estatura baixa e assustadoramente feio. Luca Gaurico refere-se a ele no *Tractatus astrologicus* como *parvus et modicae staturae*. Em *Silvae*, publicado em Bolonha em 1525, Vincenzo Barsi o descreve no fim da vida, já muito debilitado.

O médico e literato Giovanni Battista Fiera<sup>172</sup> viveu do exercício da medicina, mas sua paixão sempre foi a poesia. Escreveu uma obra vasta que, no entanto, não o impôs na cena literária. A fortuna crítica não lhe foi favorável.

Lorenzo Costa pintou um retrato (Fig.10)<sup>173</sup> de Battista Fiera por volta de 1508, pouco tempo após a chegada de Costa a Mântua para ser o pintor da corte, depois da morte de Andrea Mantegna. Por essa época, ele se encontrava doente, com sífilis.

---

<sup>171</sup> S.Giovanni Bono foi o reformador da Ordem dos Eremitani di Santo Agostinho em Mântua no ano de 1249.

<sup>172</sup> Battista Fiera nasceu em Mântua por volta de 1465. Estudou em Pavia. Mudou-se para Roma onde, em torno de 1490, foi publicada sua primeira obra, *La Coena*, com um epigrama de Pomponio Leto na introdução. Nos primeiros anos do sec. XVI, Fiera retornou a Mântua para se dedicar à medicina. O fim da vida de Fiera foi solitário e pouco satisfatório. Em 1537, publicou em Veneza uma seleção de seus escritos. Morreu em Mântua no ano seguinte.

<sup>173</sup> Lorenzo Costa (1459/60-1535), *Retrato de Battista Fiera* (c.1465-1538), c.1507-8, ost, 51,4 x 38,7, The National Gallery, Londres

No catálogo da National Gallery, <sup>174</sup> existe a sugestão de que o retrato possa ter sido um agradecimento ao médico que o tratou. A identificação segue a tradição. <sup>175</sup>

O parapeito pode derivar da pintura flamenga de van Eyck (c.1390-1441), recurso também utilizado por Giovanni Bellini (c.1430-1516). Trata-se de uma tradição antiga, o parapeito como base para um busto. Em geral há algo escrito, como que esculpido, o que remete à retratística romana, à escultura. <sup>176</sup> A cabeça que gira adquire movimento, perde o caráter hierático do busto, mas com a base mantém a monumentalidade. O olhar voltado para o espectador indica um momento particular, o instante. Os sinais na face esquerda são detalhes da realidade.

Fiera possuía uma casa na via Stabili junto ao convento de S. Francesco. Entre as casas e o convento, havia um arco que passava sobre o cemitério do convento. Tratava-se de uma antiga porta da cidade, a *Porta Nuova*, e encontrava-se em ruínas. Em 1514, Fiera restaurou o arco e sob ele, colocou três bustos de terracota de tamanho maior do que o natural, executados por artista desconhecido. Eram os retratos de Francesco IV Gonzaga,

---

<sup>174</sup> -BAKER,C.e HENRY,T.,*The National Gallery Catalogue*, p. 151

<sup>175</sup> O retrato foi a fonte da gravura do frontispício da *Coena*, na publicação de 1649. Existe um desenho, provavelmente uma cópia, anteriormente em Rotterdam no museu Boymans van Beuningen.

<sup>176</sup> A inscrição no parapeito, *BATTISTA . FIERA. MEDIC[VS] MANTVA* [ Battista Fiera, médico de Mântua ] é parcialmente legível através de fotografia com raios infra-vermelhos. Possivelmente estava se deteriorando e foi transcrita na parte posterior do painel.

marquês de Mântua e incentivador das artes,<sup>177</sup> Battista Spagnoli (Fig.11), o mestre de Fiera, considerado o Virgílio de sua época, e o próprio Virgílio (Fig.13).

Sob os bustos, foi colocada uma inscrição com os versos de Virgílio, explicando o propósito de Fiera, que desejava ombrear três glórias mantuanas. O humanista contemporâneo estava sendo alçado ao mesmo patamar do príncipe-mecenas e do poeta da Antiguidade.

A 25 de junho de 1514, como parte da estratégia de comemoração da instalação dos retratos, foi publicado um decreto a respeito das obras encomendadas por Fiera, elogiando a sua iniciativa de reformar o arco e ornamentá-lo com as esculturas. A seguir eram enumeradas as penas que sofreria quem causasse dano às obras.<sup>178</sup>

Nos secs. XV e XVI, foi grande o empenho para se encontrar ou ao menos fazer um retrato de Virgílio. O modelo do busto de Virgílio mandado executar por Fiera foi a obra que ele acreditava ser um retrato contemporâneo e que se orgulhava de ter descoberto. Virgílio tem o rosto glabro, está coroadado de louros e veste a toga romana.

---

<sup>177</sup> O texto de Fiera *Andina* ( Fondo Vittorio Emanuele, ms.1076, na Biblioteca Nacional de Roma ), de 206 versos, é dedicado a Francesco Gonzaga e inspirado diretamente em Virgílio. Celebra os feitos militares e o mecenatismo dos Gonzaga.

<sup>178</sup> Em 1852, os austríacos, que pretendiam cercar com muros o convento, demoliram a casa de Fiera e o arco. Os três bustos foram retirados e, após algum tempo, levados ao museu comunal.

Houve um outro monumento em Mântua contemporâneo ao busto de Fiera. Mario Equicola (1470-1525), secretário de Isabella d'Este e de Federico Gonzaga, homenageou Virgílio com uma escultura. Equicola, que estudava astronomia, construiu um observatório no alto da sua casa, localizada fora de Porta Molina. Ali, colocou o monumento a Virgílio. Tratava-se de uma herma sobre uma coluna de mármore de Verona que, juntamente com o capitel, media quase três metros. Na coluna, encontrava-se esculpido um escudo com símbolos da Eneida, da Geórgica e da Bucólica e a inscrição: Mantuae-Genium in P.Virgilio-Marone Cive suo veneramur, Marius-Equicola-Poeta D.

### **Projeto de um monumento a Virgílio**

No fim do sec. XV, não havia dúvidas de que a estátua monumental de Virgílio do Foro de Mântua houvesse existido. Isabella d'Este desejou erguer um outro monumento para substituir a que havia sido destruída por Carlo Malatesta.

No Arquivo Gonzaga, há uma carta do embaixador de Mântua em Nápoles, Jacopo Pianella d'Atri, endereçada à marquesa no dia 17 de março de 1497.<sup>179</sup> Relata uma conversa com Giovanni Pontano (1426-1503) e informa como ele desejava que Mantegna representasse Virgílio.

---

<sup>179</sup> A carta foi decoberta nos arquivos Gonzaga por Armand Baschet e publicada na *Gazette des beaux arts*, T. XX, Paris, 1866, p. 486

Pontano acreditava ser verdadeira a história da destruição da escultura por Carlo Malatesta. Ele havia elogiado Isabella pelo louvável propósito de fazer erguer uma estátua de Virgílio e relembrou o que haviam conversado a esse respeito. Dissera que Pier Paolo Vergerio se alegraria muito pelo generoso ânimo da marquesa. Pontano admirava a magnanimidade de uma jovem mulher *senza lettere* que determinava restaurar a fama de tal homem e da sua cidade, ao passo que o conde Carlo Malatesta, homem letrado e experiente, havia retirado a estátua e envergonhado o poeta e a sua nobre pátria.

Discutira-se depois de que material devesse ser feita a estátua, de bronze ou de mármore. Pontano considerava que apesar da maior nobreza do bronze, sempre havia o perigo de que viesse a ser fundido em caso de necessidade. Seria melhor que fosse feita de um belo mármore, sobre uma bela base e colocada em um local digno. Como Battista Fiera havia reencontrado a semelhança de Virgílio e para que seguisse o estilo dos antigos, parecia-lhe que a estátua devesse ter apenas a coroa de louros na cabeça, o manto à antiga e a toga, ou talvez o traje de senador, a veste e o manto por cima, como bem saberia fazer M. Andrea Mantinina. Não deveria haver coisa alguma nas mãos, mas apenas a estátua, sem livro ou qualquer outra coisa, na atitude escolhida por M. Andrea. E sobre a base, poucas palavras, como *P. Virgilius Mantuanus* e também *Isabella Marchionissa Mantuae restituit*.

A carta agradou a Isabella d'Este. Na verdade, a idéia do monumento a Virgílio era bem anterior. Tratava-se de uma sugestão de Platina ao marquês Ludovico em meados do sec. XV. Isabella respondeu solicitando que Pontano compusesse uma inscrição em prosa e em verso para que ela escolhesse. Indagava também a respeito do material a ser empregado, ainda em dúvida quanto ao bronze ou ao mármore.

O projeto do monumento devia ser de autoria de Mantegna para que um *degno sculptore* o executasse. O escultor ainda não fora escolhido. Fiera, que havia escrito um poema dedicado a Francesco Gonzaga a respeito de se erguer um monumento a Virgílio, aconselharia sobre o vestuário romano e a aparência do poeta.

Em 1866, Baschet<sup>180</sup> descobriu em Paris na coleção de M. His de la Salle um desenho (Fig.14)<sup>181</sup> que julgou ser o original de Mantegna. Atualmente, é considerado pela crítica obra do círculo *mantegnesco* ou mesmo de um concorrente. Trata-se de um desenho feito com bico de pena e aguada sobre papel, com a inscrição: *P. Vergilii / Maronis A / aeternae / svi memori / ae imago.*

---

<sup>180</sup> -PORTIOLI, CARLO, *op. cit.*, p. 26

<sup>181</sup> *Desenho para um monumento a Virgílio*, c. 1490, tinta e aguada sobre papel, 33,9 x 21,4, Museu do Louvre, Gabinete de desenhos ( R.F. 439), Paris

No catálogo da exposição *Splendours of the Gonzaga*,<sup>182</sup> realizada em Londres em 1981-2, existe a sugestão de que a cabeça da estátua poderia ter por modelo a do busto que Battista Fiera afirmava ser o retrato de Virgílio que ele descobrira.

A inscrição e os detalhes, como o livro, não correspondem exatamente às sugestões de Pontano, mas poderiam ter sido modificados posteriormente. Portioli<sup>183</sup> supõe que a inscrição seja de Battista Fiera. Howard Burns<sup>184</sup> sugeriu que o pedestal possa ser derivado da base da coluna Trajana. Chambers e Martineau consideram que o desenho seja uma idéia de Mantegna, que fazia desenhos para escultores, e não de um competidor.

Kristeller<sup>185</sup> declara não ser possível afirmar a autoria porque o desenho está todo retrabalhado, mas julga que não seja obra de Mantegna.

No Catálogo *Mantegna*, da exposição de 1992, apenas o projeto é citado e o desenho não é considerado obra de Mantegna.

O projeto de Isabella d'Este de um monumento a Virgílio nunca foi executado.

---

<sup>182</sup> -CHAMBERS, DAVID e MARTINEAU, JANE, *Splendours of the Gonzaga*, Victoria & Albert Museum, Londres, 1981-2, pp.152-3

<sup>183</sup> Carlo Portioli, citado por CHAMBERS, DAVID e MARTINEAU, JANE, *op. cit.*, p. 153

<sup>184</sup> -BURNS, HOWARD, *Nash*, I, pl. 337, citado por -CHAMBERS, DAVID e MARTINEAU, JANE, *op. cit.*, p. 153

<sup>185</sup> -KRISTELLER, PAUL, *Andrea Mantegna*, Longmans, Londres, 1902, p. 403

## VII O modelo humanista do artista de corte

Na entrada da capela funerária de Mantegna, sob o seu retrato, encontra-se gravada a inscrição:

ESSE PAREM / HVNC NORIS / SI NON PREPO / NIS  
 APELLI / AENEA MA(N)TINIAE / QUI SIMVLACRA / VIDES

[ Ó tu, que vês a imagem brônzea de Andrea Mantegna, agora saibas que ele foi par, senão superior, a Apeles ]

O autor pode ter sido Spagnoli ou Fiera. A inscrição faz parte da estratégia da constituição de um modelo humanista do artista de corte, que vai se completar com a criação de uma iconografia pessoal. Promove a equivalência de Mantegna e Apeles, assim como, alguns anos depois, Spagnoli será equiparado a Virgílio e ao marquês Francesco Gonzaga, nos bustos encomendados por Fiera. Também Jacopo Sannazzaro (1458-1530) colocará o busto de Virgílio junto ao seu próprio retrato.<sup>186</sup> Além do paralelo entre Mantegna e Apeles, é declarada a equivalência e mesmo a superação da Antiguidade já que, de acordo com a *Naturalis História* de Plínio,<sup>187</sup> *Apeles superou a todos os pintores que o precederam e os que o seguiram*. No Renascimento, Apeles é

---

<sup>186</sup> O túmulo de Sannazzaro e os bustos encontram-se na igreja de Santa Maria del Parto em Mengelina.

<sup>187</sup> -PLÍNIO-MENDONÇA, A.S., *Naturalis Historia*, in *Revista da História da Arte e Arqueologia*, n.2, p.325

sempre citado como termo de comparação. Existe também a questão da relação com o príncipe, do exemplo de Apeles e Alexandre. Quando aceitou o convite de Ludovico Gonzaga para se estabelecer em Mântua, Mantegna tornou-se o primeiro artista de corte. Pelo que se pode deduzir da correspondência com Ludovico e seus descendentes, ele sempre foi reverenciado na corte mantuana.

Mantegna era também respeitado pelos humanistas, considerado intelectualmente próximo a um humanista da corte. Na juventude, já frequentara um círculo humanista em Pádua. A principal referência literária a Mantegna foi feita por Jacopo Sannazzaro na *Arcadia*. Descreve uma competição entre pastores, em que o prêmio para o vencedor é uma taça de madeira pintada pelo *Padoano Mantegna*.

Em fins de 1504, a capela de S. Giovanni Battista na igreja de Sant'Andrea foi destinada a Mantegna e sua família. Sant'Andrea era a principal igreja de Mântua, projetada por Alberti para substituir a igreja do mosteiro beneditino, que Ludovico Gonzaga transformara em *collegiata* secular no ano de 1470. Havia um importante significado simbólico em ter o sepulcro nesse local. A capela funerária é a primeira à esquerda da nave. No testamento de 1 de março de 1504, Mantegna determinou a quantia de duzentos ducados para a decoração. O programa iconográfico foi provavelmente de autoria do próprio artista. De acordo com

Webb,<sup>188</sup> pela primeira vez as Virtudes tradicionalmente associadas à iconografia funerária encontram-se representadas junto ao túmulo de um artista.

A imagem da Justiça na capela funerária de Mantegna tem origem no diálogo de Battista Fiera, *De iusticia pingenda*. O texto, incompreendido pelos contemporâneos, foi o mais importante que ele escreveu. O diálogo, em latim e no estilo de Luciano, transcorre entre Momus e Andrea Mantegna, por volta de 1490, enquanto Mantegna terminava em Roma os afrescos da capela do Belvedere. O tema é a representação da Justiça. Mantegna faz uma crítica à invenção de imagens pelos humanistas. Ele interroga filósofos a respeito da aparência que a Justiça deve ter. As respostas são as mais absurdas.<sup>189</sup> Por fim, Momus indaga a Mantegna se ele havia consultado o Carmelita na igreja de S.Crisogono in Trastevere, em uma referência a Battista Spagnoli. Mantegna retruca que sempre o visitava, mas que por ser apenas um pintor, talvez não o tivesse compreendido bem. Battista Spagoli explicara-lhe que a Justiça não pode ser representada porque é a manifestação do desejo divino. Momus perguntou então se a Justiça havia decretado algo que nenhum homem pudesse pôr em

---

<sup>188</sup> -WEBB, NICHOLAS, "Momus with little flatteries: intellectual life at the Italian courts", in *Mantegna and 15<sup>th</sup>-century court culture*, p. 71

<sup>189</sup> Panfilo Sassi (1455-1527) sugeriu uma figura com um único olho, sentada no trono e segurando a balança. Outros filósofos propuseram que se assemelhasse a Argos, coberta de olhos, ou que tivesse uma única mão para que não alterasse o equilíbrio da balança com a outra. A sugestão de Fiera foi de que a Justiça deveria ser coberta de orelhas para não se tornar surda.

dúvida. E Mantegna respondeu: A Morte, a suprema necessidade para todos, tão sagrada e rígida é a Justiça.

Mantegna é apresentado como o único verdadeiro filósofo do grupo. Battista Fiera defende que se planeje a própria sepultura, poupando a posteridade desse encargo, como ele mesmo e Mantegna viriam a fazer.

O ciclo de afrescos da capela funerária de Mantegna pode ser relacionado ao da capela do Belvedere, que também era dedicada a S. João Baptista. Em ambas, há representações das Virtudes. Na capela funerária, devem ser derivadas de desenhos originais.<sup>190</sup> A Justiça está representada na sua iconografia tradicional, segurando a balança e a espada.<sup>191</sup>

Os trabalhos da capela funerária de Mantegna deveriam ser concluídos em um ano e tiveram início algum tempo após sua morte a 13 de setembro de 1506. De acordo com duas inscrições pintadas, a capela só foi terminada no outono de 1516, provável data da instalação do busto de bronze. A crítica concorda que o retrato de Andrea Mantegna tenha sido modelado entre os anos 80 e 90 do sec. XIV pelo próprio Mantegna, quando ele tinha cerca de cinquenta anos. As outras hipóteses de autoria são os medalhistas

---

<sup>190</sup> -GIOVANNONI, GIANINO, *Mantova e i Tarocchi del Mantegna*, p. 16

<sup>191</sup> A origem remota dessa iconografia é o deus egípcio Anubis, que pesava as almas dos mortos em uma balança de ouro. Na Grécia, a justiça é Astréia, que surgiu no sonho de Virgílio na *Écloga IV*. No Cristianismo, o arcanjo S. Miguel, símbolo da justiça durante o período medieval e todo o Quattrocento, é representado com os mesmos atributos, a balança e a espada.

mantuanos Sperandio (m.c.1500) ou Melioli (m.1514) e o ourives Gian Marco Cavalli (c.1454-c.1508).

Não há referências contemporâneas ao retrato de Mantegna.

O retrato laureado recorda o busto de Virgílio que será mandado executar por Fiera, talvez cópia de um original também modelado por Mantegna. No programa iconográfico da capela funerária, Mantegna projeta a imagem de um artista-humanista, equivalente ao literato.

## VII O modelo humanista do artista de corte

Na entrada da capela funerária de Mantegna, sob o seu retrato, encontra-se gravada a inscrição:

ESSE PAREM / HVNC NORIS / SI NON PREPO / NIS  
 APELLI / AENEA MA(N)TINIAE / QUI SIMVLACRA / VIDES

[ Ó tu, que vês a imagem brônzea de Andrea Mantegna, agora saibas que ele foi par, senão superior, a Apeles ]

O autor pode ter sido Spagnoli ou Fiera. A inscrição faz parte da estratégia da constituição de um modelo humanista do artista de corte, que vai se completar com a criação de uma iconografia pessoal. Promove a equivalência de Mantegna e Apeles, assim como, alguns anos depois, Spagnoli será equiparado a Virgílio e ao marquês Francesco Gonzaga, nos bustos encomendados por Fiera. Também Jacopo Sannazzaro (1458-1530) colocará o busto de Virgílio junto ao seu próprio retrato.<sup>192</sup> Além do paralelo entre Mantegna e Apeles, é declarada a equivalência e mesmo a superação da Antiguidade já que, de acordo com a *Naturalis História* de Plínio,<sup>193</sup> *Apeles superou a todos os pintores que o precederam e os que o seguiram*. No Renascimento, Apeles é sempre citado como termo de comparação. Existe também a

---

<sup>192</sup> O túmulo de Sannazzaro e os bustos encontram-se na igreja de Santa Maria del Parto em Mengelina.

<sup>193</sup> -PLÍNIO-MENDONÇA, A.S., *Naturalis Historia*, in *Revista da História da Arte e Arqueologia*, n.2, p.325

questão da relação com o príncipe, do exemplo de Apeles e Alexandre. Quando aceitou o convite de Ludovico Gonzaga para se estabelecer em Mântua, Mantegna tornou-se o primeiro artista de corte. Pelo que se pode deduzir da correspondência com Ludovico e seus descendentes, ele sempre foi reverenciado na corte mantuana.

Mantegna era também respeitado pelos humanistas, considerado intelectualmente próximo a um humanista da corte. Na juventude, já frequentara um círculo humanista em Pádua. A principal referência literária a Mantegna foi feita por Jacopo Sannazzaro na *Arcadia*. Descreve uma competição entre pastores, em que o prêmio para o vencedor é uma taça de madeira pintada pelo *Padoano Mantegna*.

Em fins de 1504, a capela de S. Giovanni Battista na igreja de Sant'Andrea foi destinada a Mantegna e sua família. Sant'Andrea era a principal igreja de Mântua, projetada por Alberti para substituir a igreja do mosteiro beneditino, que Ludovico Gonzaga transformara em *collegiata* secular no ano de 1470. Havia um importante significado simbólico em ter o sepulcro nesse local. A capela funerária é a primeira à esquerda da nave. No testamento de 1 de março de 1504, Mantegna determinou a quantia de duzentos ducados para a decoração. O programa iconográfico foi provavelmente de autoria do próprio artista. De acordo com

Webb,<sup>194</sup> pela primeira vez as Virtudes tradicionalmente associadas à iconografia funerária encontram-se representadas junto ao túmulo de um artista.

A imagem da Justiça na capela funerária de Mantegna tem origem no diálogo de Battista Fiera, *De iusticia pingenda*. O texto, incompreendido pelos contemporâneos, foi o mais importante que ele escreveu. O diálogo, em latim e no estilo de Luciano, transcorre entre Momus e Andrea Mantegna, por volta de 1490, enquanto Mantegna terminava em Roma os afrescos da capela do Belvedere. O tema é a representação da Justiça. Mantegna faz uma crítica à invenção de imagens pelos humanistas. Ele interroga filósofos a respeito da aparência que a Justiça deve ter. As respostas são as mais absurdas.<sup>195</sup> Por fim, Momus indaga a Mantegna se ele havia consultado o Carmelita na igreja de S.Crisogono in Trastevere, em uma referência a Battista Spagnoli. Mantegna retruca que sempre o visitava, mas que por ser apenas um pintor, talvez não o tivesse compreendido bem. Battista Spagoli explicara-lhe que a Justiça não pode ser representada porque é a manifestação do desejo divino. Momus perguntou então se a Justiça havia decretado algo que nenhum homem pudesse pôr em

---

<sup>194</sup> -WEBB, NICHOLAS, "Momus with little flatteries: intellectual life at the Italian courts", in *Mantegna and 15<sup>th</sup>-century court culture*, p. 71

<sup>195</sup> Panfilo Sassi (1455-1527) sugeriu uma figura com um único olho, sentada no trono e segurando a balança. Outros filósofos propuseram que se assemelhasse a Argos, coberta de olhos, ou que tivesse uma única mão para que não alterasse o equilíbrio da balança com a outra. A sugestão de Fiera foi de que a Justiça deveria ser coberta de orelhas para não se tornar surda.

dúvida. E Mantegna respondeu: A Morte, a suprema necessidade para todos, tão sagrada e rígida é a Justiça.

Mantegna é apresentado como o único verdadeiro filósofo do grupo. Battista Fiera defende que se planeje a própria sepultura, poupando a posteridade desse encargo, como ele mesmo e Mantegna viriam a fazer.

O ciclo de afrescos da capela funerária de Mantegna pode ser relacionado ao da capela do Belvedere, que também era dedicada a S. João Baptista. Em ambas, há representações das Virtudes. Na capela funerária, devem ser derivadas de desenhos originais.<sup>196</sup> A Justiça está representada na sua iconografia tradicional, segurando a balança e a espada.<sup>197</sup>

Os trabalhos da capela funerária de Mantegna deveriam ser concluídos em um ano e tiveram início algum tempo após sua morte a 13 de setembro de 1506. De acordo com duas inscrições pintadas, a capela só foi terminada no outono de 1516, provável data da instalação do busto de bronze. A crítica concorda que o retrato de Andrea Mantegna tenha sido modelado entre os anos 80 e 90 do sec. XIV pelo próprio Mantegna, quando ele tinha cerca de cinquenta anos. As outras hipóteses de autoria são os medalhistas

---

<sup>196</sup> -GIOVANNONI, GIANINO, *Mantova e i Tarocchi del Mantegna*, p. 16

<sup>197</sup> A origem remota dessa iconografia é o deus egípcio Anubis, que pesava as almas dos mortos em uma balança de ouro. Na Grécia, a justiça é Astréia, que surgiu no sonho de Virgílio na *Écloga IV*. No Cristianismo, o arcanjo S. Miguel, símbolo da justiça durante o período medieval e todo o Quattrocento, é representado com os mesmos atributos, a balança e a espada.

mantuanos Sperandio (m.c.1500) ou Melioli (m.1514) e o ourives Gian Marco Cavalli (c.1454-c.1508).

Não há referências contemporâneas ao retrato de Mantegna.

O retrato laureado recorda o busto de Virgílio que será mandado executar por Fiera, talvez cópia de um original também modelado por Mantegna. No programa iconográfico da capela funerária, Mantegna projeta a imagem de um artista-humanista, equivalente ao literato.

## VIII Considerações finais

No círculo mantegnesco, surgem as questões da retratística romana, da iconografia hieronimiana, da tipologia virgiliana e da iconografia do próprio Mantegna, equiparado a Apeles.

Desde a Antiguidade, faziam-se objeções quanto ao caráter moral do desejo de ser retratado. Foi preciso um tema cristão, S. Jerônimo no studio, derivado, no entanto, do retrato de autor antigo, como pretexto para que se desenvolvesse o retrato do sábio eclesiástico ou do humanista, representado como o próprio santo.

Pode-se concluir que todos os *topoi*, lugares comuns, da retratística moderna são uma emulação do retrato moral da retórica romana.

No Renascimento, como na Antiguidade, o retrato tornou-se o equivalente a uma poesia sem palavras.

## **Corpus**

## **Índice**

1. Jan van Eyck, *S. Jerônimo em seu studio*
2. Antonello da Messina, *S. Jerônimo no studio*
3. Andrea Mantegna, *S. Jerônimo em meditação no deserto*
4. Andrea Mantegna, *Cardeal Ludovico Trevisan*
5. Andrea Mantegna, *Cardeal Francesco Gonzaga*
6. Francesco del Cossa, *Alberti e professores do Studio de Ferrara*
7. Francesco del Cossa, *Grupo de literatos*
8. Atribuição controversa, *Guarino da Verona*
9. Andrea Mantegna, *Vittorino da Feltre*
10. Lorenzo Costa, *Battista Fiera*
11. Autor desconhecido, *Battista Spagnoli*
12. Autor desconhecido, *Battista Spagnoli*
13. Autor desconhecido, *Virgílio*
14. Andrea Mantegna, *Busto de Mantegna*



**1. Jan van Eyck (1390-1441)**

***S. Jerônimo em seu studio*** ( Retrato do cardeal Albergatti )

c.1435

osp          19,9 x 12,5 cm

The Detroit Institute of Art, Detroit

Jan van Eyck trabalhou principalmente em Flandres. A partir de 1430 viveu em Bruges, participando de missões diplomáticas na Espanha e em Portugal. O fato de ter sido pintor da corte permitiu-lhe uma certa independência e possibilitou experiências pictóricas.

Durante muito tempo, a invenção da pintura a óleo foi atribuída a van Eyck. Mesmo não tendo sido o criador da técnica, ele a dominava e aperfeiçoou.

O ponto alto de sua obra é a pintura de retratos, em que alia a reprodução minuciosa de cada detalhe à acurada observação, atingindo grande profundidade psicológica.

Considerado um erudito pelo humanista genovês Bartolomeo Fazio, van Eyck era capaz de transportar para imagens conceitos teológicos complexos, como no *S. Jerônimo em seu studio*, em que cada objeto é carregado de valor simbólico. Há símbolos marianos, como o rosário e a garrafa de água, e alquímicos, como a palavra *tyriaca*,<sup>198</sup> gravada em um pote, sobre o qual uma romã<sup>199</sup> faz referência a Cristo.

Um desenho preparatório, com anotações a respeito das cores a serem utilizadas, indica que Albergatti posou para o retrato, ainda que por pouco tempo, possivelmente em 1431, por ocasião do congresso de Arras. O quadro provavelmente foi terminado por Petrus Christus (1415-72),<sup>200</sup> aluno de van Eyck, e cuja presença em Bruges é documentada em 1444.

---

<sup>198</sup> A tyriaca é um antídoto à mordida de cobra utilizado pelos alquimistas.

<sup>199</sup> Na Idade Média, a romã, de origem asiática, era tida como a fruta da árvore do conhecimento e símbolo da Ressurreição.

<sup>200</sup> Supõe-se que Petrus Christus tenha terminado as obras que ficaram inacabadas após a morte de van Eyck em 1441.



## 2. Antonello da Messina (c.1430-79)

### S. Jerônimo no studio ( Retrato do cardeal Nicolau de Cusa )

1474

osp 46 x 36,5 cm

The National Gallery, Londres

Proveniência: Veneza, c.1592. Coleção Northbrook até 1894

Profundamente influenciado pela pintura flamenga, Antonello da Messina promove a síntese entre o norte e a Itália, assimilando

a pintura de Flandres e de Piero della Francesca (1410/20-92) e Mantegna (1430/31-1506)

Em Nápoles, onde entrou em contato com a pintura de van Eyck, é provável que tenha sido aluno de Colantonio, também autor de um *S. Jerônimo no studio*. Por volta de 1475, encontrava-se trabalhando em Veneza. A presença de Antonello da Messina foi fundamental para a arte veneziana, principalmente através de Giovanni Bellini (c.1430-1516).

Em 1529, o *S. Jerônimo no studio* é citado por Marcantonio Michiel na coleção de Antonio Pasqualino em Veneza. O quadro era atribuído então a Jan van Eyck, Menling (c.1433-94) ou algum mestre flamengo, só existindo concordância da crítica a respeito do nome de Antonello da Messina a partir da atribuição de Lauts em 1933. Por volta de 1835, o painel pertencia à coleção de T. Baring, como obra de Dürer. Em 1848, foi comprado por Konigham e revendido a Baring um ano depois. O quadro foi herdado por Northbrook e passou a integrar o acervo da National Gallery em 1848.

Quanto à data da execução, Adolfo Venturi sugere 1460, sob a influência do tríptico Lomellini, obra perdida de Jan van Eyck. Muito provavelmente Antonello conheceu a pintura em Nápoles, quando foi adquirida por Alfonso V de Aragão em torno de 1445. Em um dos painéis laterais do tríptico, Jerônimo encontrava-se representado em seu studio. Estão de acordo Lauts, Bottari e

Vigni. Leonello Venturi aproxima o *S. Jerônimo da Anunciação* de Siracusa,<sup>201</sup> obra autógrafo do ano de 1474, encontrando semelhanças entre as cerâmicas azuis, próximas ao santo e aos pés da Virgem, e a paisagem de ambas. Dessa opinião participa Longhi.

No painel de Antonello da Messina, Jerônimo é representado em seu studio, sobre uma plataforma elevada, dentro de um edifício gótico, que recorda uma igreja. A perspectiva rigidamente centralizada é elemento essencial da narrativa.

---

<sup>201</sup> Antonello da Messina, *Anunciação*, 1474, ost, 180x180 m, Museo Nazionale di Palazzo Bellomo, Siracusa



**3. Andrea Mantegna (1430/1-1506), atribuído**

***S. Jerônimo em meditação no deserto***

c.1450-70

tsp          48 x 36 cm

Masp, S.Paulo

Proveniência: Coleção Paulo da Yugoslávia

Durante o sec. XV, Andrea Mantegna é o principal artista da Itália setentrional. A formação paduana no ateliê de Francesco Squacione (1397-1468) e a influência florentina de Donatello e Filippo Lippi, entre outros, foram fundamentais para o desenvolvimento de seu interesse antiquário e colecionista. A partir de 1453, intensificou-se o relacionamento com a família Bellini,

através do casamento com Nicolosia, filha de Jacopo. Em 1460, Mantegna transferiu-se para Mântua como pintor de corte e lá viveu até sua morte a 13 de setembro de 1506.

O comitente do *S. Jerônimo* do Masp poderia ser o cardeal Bessarion.

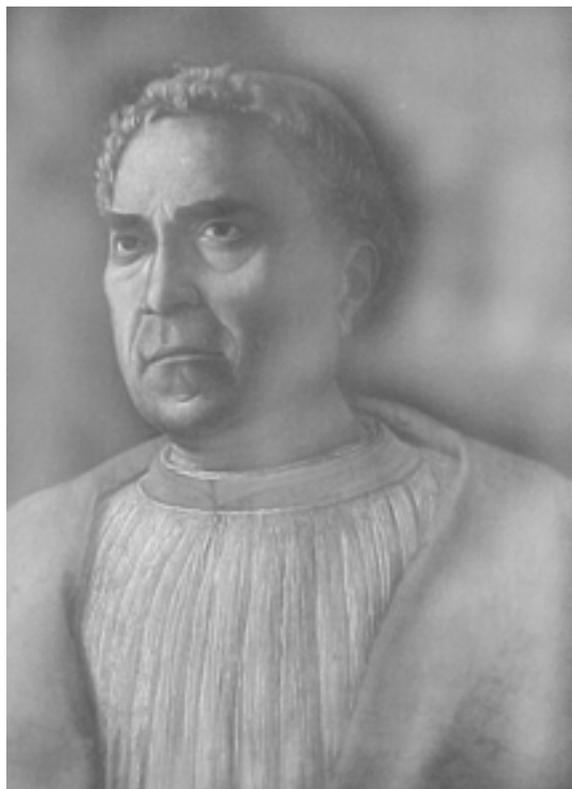
Entre os retratos do cardeal Bessarion, encontram-se o que Gentile Bellini pintou para a Scuola della Carità, confraria que recebeu o relicário de Bessarion, e o retrato pintado por Bartolomeo Montagna, em que Bessarion está personificado como S. Jerônimo. Como no painel do Masp, Jerônimo divide-se entre o rosário e a bíblia. O retrato de Bellini foi pintado logo após a morte de Bessarion, 1472-73. O de Montagna é posterior, por volta de 1500.



Gentile Bellini (c.1429-1507), *Cardeal Bessarion e dois membros da Scuola della Carità em oração junto ao relicário de Bessarion*, c.1472-3, tsp, 102,3 x 37,2, detalhe: cardeal Bessarion, National Gallery, Londres



Bartolomeo Montagna (c.1450-1523), *S. Jerônimo*, c.1500, ost, 51 x 58 cm, detalhe, Brera, Milão



**4 . Andrea Mantegna (1430/1-1506)**

**Retrato do Cardeal Ludovico Trevisan (Mezzarotta Scarampo)**

1459-60

tsp            44,8 x 34,8 cm

Staaliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Gemäldegalerie,  
Berlin

Proveniência: Antes de 1630, Francesco Leone, Pádua; após 1821-  
30, Edward Solly, Berlin; 1830, Königliche Museen, Berlin

*O Retrato do cardeal Ludovico Trevisan* entrou para o acervo do museu de Berlin em 1830, através de uma permuta. Fora

comprado pelo comerciante e colecionador inglês Edward Solly entre os anos de 1821 e 30. De acordo com Keith Christiansen,<sup>202</sup> não há certeza que pertencesse ao conjunto de obras da Pinacoteca Brera de Milão adquiridas por meio de troca pelo conde Sivry em 1820 e posteriormente compradas por Solly. A identidade do retratado era ignorada.

Primeiramente, Crowe e Cavalcaselle<sup>203</sup> identificaram-no como o abade Matteo Bosso, amigo de Mantegna. Ficou estabelecido que se tratava do cardeal Ludovico Trevisan quando foi encontrada uma cópia da pintura com o nome do retratado, seus títulos e armas sustentadas por dois anjos, na coleção Broley Davenport, obra atualmente perdida.

Corroborou na identificação do cardeal Trevisan a gravura existente na *Elgia Virorum Illstrium* de J.P. Tommasini, de 1630, que se supõe ter sido executada a partir do retrato de Mantegna da coleção Francesco Leone, nobre paduano herdeiro da família Ovetari. De acordo com Kristeller,<sup>204</sup> a fonte da gravura era um afresco de Mantegna na igreja de Santa Lucia em Pádua. Na gravura, o cardeal olha para o lado oposto da pintura. Ele veste uma *mozzeta*, espécie de capa curta, ao invés do manto aberto. Essa modificação do vestuário foi introduzida pelo gravador que adaptou a figura ao padrão do sec. XVII.

---

<sup>202</sup> - CHRISTIANSEN, KEITH, *Catálogo Mantegna*, p. 335

<sup>203</sup> -CROWE e CAVALCASELLE, 1912, P. 89

<sup>204</sup> -KRISTELLER, PAUL, *Mantegna*, p. 170

A identificação do retratado foi definitivamente estabelecida pela comparação com a medalha do cardeal Trevisan atribuída a Cristoforo di Geremia.

A influência de Donatello sobre Mantegna é notável. É o autor do primeiro busto-relicário que se torna um retrato e, em Pádua, da escultura equestre de Gatamelata.



Donatello (c.1386-1460), *S.Rossore* ou *S.Lussorio*, c. 1420-27, busto-relicário, bronze dourado, Museo S. Matteo, Pisa



Donatello (c.1386-1460), *Monumento equestre a Gattamelata*, detalhe, de 1447 a 53, bronze, altura 340cm, Piazza del Santo, Pádua



**5. Andrea Mantegna (1430/1-1506)**

**Cardeal Francesco Gonzaga**

O Encontro – detalhe

c.1474

afresco

*Camera picta*, castelo S. Giorgio, Mântua



Andrea Mantegna

*O Encontro – detalhe*

Desde que foi pintado, o afresco apresentou problemas, sofrendo com a infiltração de água e restauros.

A figura de Francesco Gonzaga, o primeiro cardeal da família, domina a cena do Encontro na *camera picta*. Ele é representado de três-quartos, como o cardeal Trevisan, com a dignidade de uma escultura romana. A composição organiza-se à sua volta. Os familiares, pai, irmãos e sobrinhos são facilmente reconhecíveis. Os demais personagens prestam-se a conjecturas, nenhuma segura. Em 1479, Platina, Alberti,

Poliziano e alguns membros da família de Pico della Mirandola acompanhavam o cardeal Francesco, vindos de Florença. Talvez pudesse se encontrar entre os retratados no *Encontro* Platina. Foi preceptor de Francesco, que por ele intercedeu junto a Paulo II. Ou mesmo Poliziano que, em 1479 estava em Mântua, trabalhando junto ao cardeal Francesco Gonzaga. Em fevereiro de 80, antes de retornar a Florença, Poliziano compôs a *Favola de Orfeo* para uma festa de carnaval do cardeal. Foi apresentada na *camera picta*, com cenários de Mantegna, sendo o tema de Orfeo parte do programa iconográfico do afresco.

Existe acordo da crítica quanto às datas. Os trabalhos na *Câmera picta* estendem-se de 1465 a 1474. Para Kristeller,<sup>205</sup> O *Encontro* não pode ter sido pintado antes de 1472, devido à idade das crianças, já que Sigismondo<sup>206</sup> nasceu em 1469. Ainda assim, 1479 parece ser uma data muito avançada para o afresco, o que dificulta uma tentativa de identificação dos retratados.

---

<sup>205</sup> -Kristeller, *op. cit.*, p. 245

<sup>206</sup> Sigismondo, o menino menor no primeiro plano, é o segundo filho de Federico Gonzaga, futuro marquês.



**6. Francesco del Cossa c.1435-c.1477)**

***Alberti e professores do Studio de Ferrara***

*Mês de Março* – detalhe, c.1470, afresco

Palazzo Schifanoia, Ferrara



**7. Francesco del Cossa c.1435-c.1477)**

***Grupo de literatos***

*Mês de Abril* – detalhe, c.1470, afresco,

Palazzo Schifanoia, Ferrara

**8. Atribuição controversa*****Guarino da Verona***

*Mês de Setembro* – detalhe, c.1470, afresco,

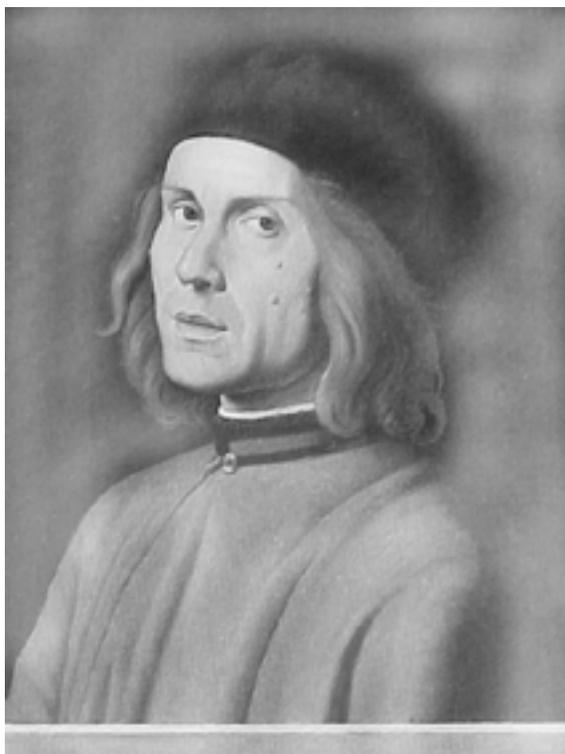
Palazzo Schifanoia, Ferrara

O estado de conservação dos afrescos é precário. Março e Abril são atribuídos a Francesco del Cossa. É provável que ele tenha sido discípulo de Cosmè Tura (c.1430-95) e muito influenciado por Mantegna. Através da correspondência de Cossa, pode-se deduzir que a sua participação na pintura dos afrescos tenha sido maior que a dos outros artistas. A autoria do mês de

Setembro não foi estabelecida. O nome de Ercole de'Roberti, então muito jovem, foi sugerido por Longhi.

Nas três cenas destacadas, encontram-se representações de humanistas da corte de Ferrara. Os retratos são individualizados. O mês de Março apresenta os professores do studio de Ferrara, criado por Guarino da Verona, e Alberti entre eles. Voltados para si mesmos, lêem ou meditam. Encontram-se na faixa superior em equivalência aos deuses como heróis modernos.

Nos meses de Abril e Setembro, os literatos são representados frente ao príncipe em episódios da vida cotidiana. No de Abril, os humanistas compõem a corte que cerca o duque Borso, mas realmente não participam da cena. A ação acontece apenas entre Borso e o bufão, a quem ele dá uma moeda, simbolizando a liberalidade do príncipe. No de Setembro, o mais deteriorado dos três, mais uma vez os humanistas cercam o duque, porém agora estão na presença de um par, a quem o próprio príncipe presta homenagem ao tirar a luva.



**10. Lorenzo Costa (1459/60-1535)**

***Retrato de Battista Fiera***

c.1507-8

osp 51,4 x 38,7

Inscrição no parapeito: BATTISTA . FIERA. MEDIC[VS].MANTVA,  
parcialmente legível através de fotografias com raios infra-  
vermelhos e transcrita na parte posterior do painel

Proveniência: Por volta de 1894, na coleção de John Samuel. Na  
National Gallery desde 1906

The National Gallery, Londres

Lorenzo Costa nasceu em Ferrara e recebeu a influência de Cosmè Tura (1431-95). Por volta de 1483, trabalhou em Bolonha juntamente com Francesco Francia (c.1450-1517/18) para a família Bentivoglio.

O modelo do retrato é identificado como o poeta, escritor e médico mantuano Battista Fiera (c.1465-1538).

A pintura deve ser pouco posterior à chegada de Costa a Mântua em 1507, em substituição de Mantegna como pintor da corte. Por essa época ele se encontrava doente, com sífilis, e talvez o retrato seja um agradecimento ao médico.

Existe uma cópia apenas do rosto, um desenho em coleção particular em Amsterdam.



Lorenzo Costa, *Retrato de homem*, desenho, col. F. Koenigs, Amsterdam



**11. Busto de Battista Spagnoli**

c.1515

terracota, c. 74 cm

Palazzo Ducale de Mântua

Proveniência: casa de Battista Fiera, Mântua



## 12. Busto de *Battista Spagnoli*

c.1515

terracota pintada de negro, c. 74 cm

Capela Funerária

Igreja del Carmine, Mântua

A autoria dos bustos de Battista Spagnoli não é conhecida. A escolha da argila como material sugere artista mantuano, não existindo tradição de escultura em mármore, devido à ausência de pedra.

De acordo com Faccioli,<sup>207</sup> existem três bustos e um desenho de Spagnoli. O do Palazzo Ducale é um dos três encomendados

---

<sup>207</sup> -FACCIOLI, EMILIO, MANTOVA. *Le Lettere. L'esperienza umanistica*, vol. II, p.160.

pelo discípulo de Spagnoli, o humanista Battista Fiera. Juntamente com os bustos de Francesco IV Gonzaga e Virgílio, figurava sob o arco restaurado por Fiera junto à sua casa.

O segundo busto de Battista Spagnoli encontra-se no monumento sepucral na igreja del Carmine, na capela funerária de S.Giovanni Bono, o reformador da ordem dos Eremitani di Santo Agostino em Mântua, em meados do sec. XIII.

As obras pertencem ao mesmo período. Ambas apresentam Spagnoli com o hábito da ordem Carmelita. Na primeira, Spagnoli segura um livro e está com a cabeça descoberta. No conjunto de três esculturas que igualavam em importância o poeta antigo, o mecenas e o humanista modernos, apenas Virgílio encontra-se laureado. No monumento fúnebre, provavelmente pouco posterior à encomenda tripla de Fiera já que Spagnoli morreu em 1516, ele está representado com a coroa de louros de poeta.



### **13. Busto de *Virgílio***

c.1515

terracota, altura: 74 cm

Palazzo Ducale, Mântua

Proveniência: casa de Battista Fiera, Mântua

Uma das três esculturas encomendadas por Fiera, o busto de Virgílio não tem autoria conhecida. Provavelmente, trata-se de cópia executada por artista mantuano a partir de original modelado por Mantegna, inspirado no Virgílio que Fiera alegava ter descoberto. É notável a semelhança com as efígies dos Césares na

*camera picta*, principalmente a de Augusto, assim como com o retrato de Mantegna na capela funerária.



Andrea Mantegna (1430/1-1506), *Efigie de Augusto, camera picta*,  
*castel S.Giorgio, Mântua*

Quanto ao projeto de monumento a Virgílio, apesar da atividade de Mantegna como escultor não ser documentada, sabe-se que ele costumava fornecer desenhos para escultores. E, mesmo o desenho do Louvre não sendo de sua autoria, não há dúvidas de que ele tenha preparado projetos para o monumento a Virgílio. Depreende-se da carta de Jacopo d'Atri que Mantegna fora, ou seria, encarregado do desenho do monumento que Isabella d'Este planejava construir em Mântua em substituição à estátua de Virgílio perdida do fórum.



*Seguidor de Mantegna, Projeto de monumento a Virgílio, c.1490, desenho com bico de pena, proveniência: em 1866, coleção de His de la Salle, Museu do Louvre, Paris*



**14. Andrea Mantegna (1430/1-1506)**

***Busto de Mantegna***

c.1480-90

bronze, altura: 47 cm

Capela funerária, igreja de Sant'Andrea, Mântua

A maioria da crítica concorda que se trata de um auto-retrato. A fusão da obra é tradicionalmente atribuída ao medalhista mantuano Sperandio, executada a partir de modelado de Mantegna.

A atividade de Mantegna como escultor não é documentada. O que se conhece é através de citações literárias, como um poema (c.1486-97) de Battista Spagnoli que considera o trabalho em mármore de Mantegna superior ao de Fídias (c.500-c.432 aC) e Policleto (a.450-420 aC). Recentemente (2004), foi identificada como obra de Mantegna uma imagem de Santa Eufêmia. Encontra-se desde o sec. XV na Basilicata, presente de um religioso que morou em Pádua à época em que Mantegna lá também habitava. Trata-se de uma escultura de pedra pintada com 1,70 m de altura, que nunca sofreu restauro. Apresenta semelhanças com obras atribuídas a Mantegna por Paccagnini na exposição de 1961 em Mântua. De qualquer forma, apesar da imagem de Santa Eufêmia encontrar-se muito afastada no tempo do retrato da capela funerária, ela confirma a atividade de Mantegna como escultor.

## **Bibliografia**

### **Obras gerais**

-ARIÈS, PHILIPPE e DUBY, GEORGES, *História da vida privada*,  
voll. I e II, Cia das Letras, S.Paulo, 1990

-PANOFSKY, ERWIN, *Meaning in the visual arts*, Peregrine,  
Londres, 1970

-*La prospettiva "come forma simbolica,"* Feltrinelli,  
Milão, 2001

### **Obras de autores da Antiguidade**

#### **Plínio**

-PLÍNIO - MENDONÇA, A.S., "Naturalis Historia," *in Revista de  
História da Arte e Arqueologia*, n.2, pp.317-30, IFCH-UNICAMP,  
Campinas, 1995-96

#### **Cícero**

-CICERO - PACCITI, GUERINO, *De Amiticia*, Mondadori, Milão,  
1965

-CICERO -TOUIA, CHRISTIANE, *De Amiticia*, Arléa, Paris, 1995

#### **Plutarco**

-PLUTARCO - BURLANDO, ANNALaura, *Vita di Demostene*, Vita  
di Cicerone, Garzanti, Milão, 1995

**Jerônimo**

-JERÔNIMO - BERNOULLI, CARL ALBRECHT, *De Viris Inlustribus*, Leipzig, 1895

-JERÔNIMO - LABOURT, JÉRÔME, *Saint Jérôme – lettres*, Les belles lettres, Paris, sd

-JERÔNIMO - LAGRANCE, F, *Lettres choisies de Saint Jérôme*, Gagordi, Paris, 1921

-JERÔNIMO - PALLA, ROBERTO, *San Gerolamo. Lettere*, Rizzoli, Milão, 2000

**Obras de autores do Renascimento****Vespasiano da Bisticci**

-VESPASIANO DA BISTICCI - FRATI, LUDOVICO, *Vite di Uomini Illustri del secolo XV*, vol. secondo, Romagnoli-Dall'Acqua, Bolonha, 1893

**Vasari**

-VASARI - BAROCCHI, PAOLA e BETTARINI, ROSANA, a cura de, *Le Vite de'più eccellenti pittori scultori e architettori nella redazione del 1550 e 1568*, Sansoni, Florença, 1987

-VASARI - MILANESI, GAETANO, *Le opere di Giorgio Vasari con nuove annotazione e commenti di Gaetano Milanesi*, ( 1906 ), Sansoni, Florença, 1981

-VASARI - RECUPERO, JACOPO, a cura de, *Le Vite dei più eccellenti pittori scultori e architetti*, EIC, Roma, 1963

### **Obras sobre a Antiguidade**

-BIANCHI BANDINELLI, RANUCCIO, *L'arte romana*, ed. Riuniti, Roma-Milão, 1984

-*Roma, La fine dell'arte antica*, Riuniti, Roma-Milão, 1984

-BOBER, PHYLLIS PRAY e RUBINSTEIN, RUTH, *Renaissance artists & antique sculpture*, Oxford University Press, Londres-Oxford, 1986

-WOODS, S., *Roman portrait sculpture 215-270 A.D.*, Columbia University, N.Y., 1986

### **Periódico**

-WEISS, ROBERT, *Lineamenti per una storia degli studi antiquari in Itália dal duodecimo secolo al Sacco di Roma del 1527*, in *Rinascimento, Rivista dell'Istituto Nazionale di studi sul Rinascimento*, n.1, ano 9, Olschki, Florença, 1958

### **Obras sobre autores antigos**

#### **Virgílio**

-COMPARETTI, D., *Virgilio nel Medio Evo*, voll. I e II, La Nuova Italia Ed., Firenze, 1947 ( 1<sup>a</sup> ed. 1872 )

-RIZZO, SILVIA, *Virgilio nell'arte e nella cultura europea*, Luca ed., Roma, 1981

-ROSTAGNI, AUGUSTO, *Virgilio Minore. Saggio sullo svolgimento della poesia virgiliana*, Ed. di Storia e Letteratura, Roma, 1961

### **Periódicos**

-CROME, JOHANN FRIEDRICH, *Il volto di Virgilio, in Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliana di Mantova*, ,vol. XXVIII, pp. 5-45, Mântua, 1953

-PORTIOLI, CARLO, *Monumenti a Virgilio in Mantova, in Atti e Memorie della R. Accademia Virgiliana di Mantova*, pp. 3-30, Mântua, 1879

### **Jerônimo**

-GORCE, DENYS, *St. Jérôme et son environnement artistique et liturgique*, Institute of Cistercian studies, Michigan, 1979

-FRIEDMANN, HERBERT, *A Bestiary for Saint Jerome*, Smithsonian Institute, Washington, 1980

-KAFFAL, GEORGE, *Saints in Italian Art*, vol. III, 1978

-MARQUES, LUIZ, *Catálogo do Masp, Arte Italiana*, Masp, S.Paulo, 1998

-RICE, EUGENE, *St. Jerome in the Renaissance*, Baltimore-Londres, 1985

-RIDDERBOS, BERNHARD, *Saint and symbol. Images of Saint Jerome in early Italian Art*, Groningen, 1984

-RUSSO, DANIEL, *Saint Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spirualité (XIIIe-XVe siècle)*, École française de Rome, Paris-Roma, 1987

-VENTURI, ADOLFO, *L'arte a San Girolamo*, Treves, Milão, 1924

### **Periódicos**

-MCMANAMON, JOHN, *Pier Paolo Vergerio (The elder ) and the biginnings of the humanist cult of Jerome*, in "The Catholic Historical review", vol. LXXI, no 4, Chicago, julho, 1985

-MORISI GUERRA, ANNA, "La leggenda di San Girolamo. Temi e problemi tra Umanesimo e Controriforma", in *Clio*, ano XXIII, n.1, janeiro-março, 1987

-RING, GRETE, "St. Jerome extracting the thorn from the lion's foot", in *Art Bulletin*, vol.XXVII, n. 3, Setembro, 1945

-ZOVATTO, PAOLO, "San Girolamo nella pittura e nell'incisione", in *Autunno Padovano*, UCAI, Pádua, sd

### **Obras sobre o Renascimento**

-BAXANDALL, MICHAEL, *O olhar renascente*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1991

-GARIN, EUGENIO, *La cultura del Rinascimento*, Saggiatore, Milão, 2000

- *L'uomo del Rinascimento*, Laterza, Roma, 2000

-HOLLINGSWORTH, M., *Patronage in Renaissance Italy*, Murray, Londres, 1995

### **Obras sobre Retratarística**

-BURCKHARDT, J., *Il Ritratto nella pittura italiana del Rinascimento*, Bulzoni, Roma, 1993

-CASTELNUOVO, ENRICO, *Portrait et société dans la peinture italienne*, Monfort, Paris, 1993

-GENTILI, AUGUSTO, MOREL, PHILIPPE e CIERI VIA, CLAUDIA, a cura di., *Il Ritratto e la memoria* ( Convegno, Roma, 11-15 dec. 1989 ), voll. I, II e III, Bulzoni, Roma, 1993

-LE GOFF, JACQUES, *San Francesco d'Assisi*, Laterza, Roma, 2000

-POMMIER, E., *Théories du portrait*, Gallimard, Paris, 1998

-POPE-HENNESSY, J., *The portrait in the Renaissance*, Princeton University Press, Princeton, 1989

-SLEPTZOFF, L.M., *Men or Supermen? The Italian Portrait in the fifteenth century*, The Hebrew University, Jerusalem, 1978

-TODOROV, TZVETAN, *Éloge de l'individu*, Biro, Paris, 2000

### **Obras sobre moedas e medalhas**

-BALBI DI CARO, SILVANA, *I Gonzaga, Moneta Arte Storia*, Electa, Milano, sd

-HILL, GEORGE FRANCIS, *A corpus of Italian Medals of the Renaissance before Cellini*, voll. I e II, British Museum, Londres, 1930

-MALACARNE, GIANCARLO e SINORINI, RODOLFO, *Monete medaglie di Mantova e dei Gonzaga dal XII ao XIX secolo, La collezione della Banca Agricola di Mantova*, vol. I, *Mantova nell' età dei Gonzaga. Una capitale europea*, e vol. II, *Stemmi imprese e motti gonzagheschi*, Electa, Milano, 1996

### **Obras sobre escrita e impressão**

-ULLMAN, B.L., *Ancient writing and its influence*, The M.I.T. Press, Cambridge, 1969

### **Periódico**

-NUCIBELLA, BIANCA MARIA, *Il tipografo tedesco Cristoforo Valdarfer a Padova nel 1470*, in *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed Arti*, Pádua, 1976-77, pp. 83-87

### **Obras sobre as cortes setentrionais**

#### **Ferrara**

- BARBANTINI, NINO, *Catalogo della Esposizione della pittura ferrarese del Rinascimento*, Ferrara, maio-outubro, 1933
- BARUFFALDI, GIROLAMO, *Vite de' pittori e scultori ferraresi*, vol. I, Reedição comentada da edição de Domenico Taddei, Ferrara, 1844 Forni, Bolonha, sd.
- BÉNÉZIT, E, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*, Librairie Gründ, Paris, 1976
- BENTINI, JADRANKA e AGOSTINI, GRAZIA, *Une Renaissance singulière. La cour des Este à Ferrare*, Snoeck, Bruxelas, 2003
- FRANCESCHINI, ADRIANO, *Artisti a Ferrara in età umanistica e rinascimentale. Parte I dal 1341 al 1471*, Corbo Ed. Ferrara-Roma, 1993
- LONGHI, ROBERTO, *Officina Ferrarese*, Sansoni, Primeira ed., 1934. Florença, 1980
- MOLAJOLI, ROSEMARIE, *L'opera completa di Cosmè Tura e i grandi pittori ferraresi del suo tempo: Francesco del Cossa e Ercole de' Roberti*, Rizzoli, Milão, 1974
- TRAVAGLI, ANNA MARIA, *Palazzo Schifanoia*, Electa, Milão, 1994
- ZANINI, WALTER, *Avvicinamenti e distacchi tra Ferrara e Venezia nella seconda metà del Quattrocento*, Corbo e Fiore, 1982
- La diffusion de la peinture ferraraise en Lombardie dans la seconde moitié du XVe siècle*

-*Um aspecto das relações artísticas na segunda metade do século XV*, Unicamp, Campinas, 1971

### **Mântua**

-AMADEI, G. e MARANI, E., *I Gonzaga a Mantova*, Cassa di Risparmio delle Provincie Lombarde, Milano, 1975

-BINI, DANIELE, a cura di, *Isabella d'Este. La primadonna del Rinascimento, quaderno di Civiltà Mantovana*, Mântua, maio 2002

-BINI, ITALO, Mantova sede papale durante la dieta convocata da Pio II, in *Civiltà Mantovana*, n.3, 1984, pp. 7-27

-CHAMBERS, DAVID e MARTINEAU, JANE, *Splendours of the Gonzaga*, catálogo da exposição de 1981-82, Victoria & Albert Museum, Londres

-CONIGLIO, GIUSEPPE, a cura de, *Mantova, La Storia*, vol. I, Istituto Carlo D'Arco, Mântua, 1960

-FACCIOLI, EMILIO, *Mantova – Le lettere, L'esperienza umanistica*, vol. II, Istituto Carlo D'Arco, Valdonegra, Verona, 1962

-MARANI, ERCOLANO, *Il codice 1019 della Biblioteca comunale di Mantova, ossia il manoscritto autografo del memoriale di Andrea da Schivenoglia*, in *Civiltà Mantovana*, n.5, pp.1-9, Mântua, 1984

-MAZZOLDI, LEONARDO, a cura de, *Mantova. La storia*, vol. II, Inst. Carlo D'Arco, Mântua

-PACCAGNINI, GIOVANNI, *a cura de, Mantova "Le Arti"*, vol. I, *Il Medioevo*, Istituto Carlo D'Arco, Mântua, 1960

### **Inventário**

-*Letere e altri documenti intorno alla storia della pittura. Raccolte di quadri a Mantova nel sei-settecento. Galleria Gonzaga del ramo principale, Galleria Gonzaga del ramo del vescovado, Galleria Canossa*, Monzambano, 1976

### **Camera picta**

#### **Periódicos**

-SIGNORINI, RODOLFO, *Il paesaggio dell'Incontro nell'afresco della Camera degli Sposi e le sue fonti*, in *Civiltà Mantovana*, quaderno 61-62, Mântua, 1977

-VENTURI, LEANDRO, *Appunti su alcuni ambienti del castello di San Giorgio a Mantova, La biblioteca di Ludovico II e la Camera picta*, in *Civiltà Mantovana*, n.6, pp.77-81, Mântua, 1993

### **Pádua**

-PIETRUCCHI, NAPOLEONE, *Biografia degli artisti padovani*, Forni, Bolonha, sd (1<sup>a</sup> ed. Pádua, 1858 )

-RIGONI, ERICE, *L'arte Rinascimentale in Padova*, Ed. Antenore, Pádua, 1970

-SARTORI, ANTONIO, *Documenti per la storia dell'arte a Padova*, Neri Pozza Ed., Vicenza, 1976

### **Obras sobre artistas**

-DACOS, NICOLE, "Italian art and the art of Antiquity," *in History of Italian art*, Polity, Londres, 1994

-TURNER, JANE, ed., *The Dictionary of Art*, Grove, NY, 1998

-VENTURI, ADOLFO, *Storia dell'arte Italiana*, partes III e VII, Einaudi, Milão, 1914

-WACKERNAGEL, MARTIN, *Il mondo degli artisti nel Rinascimento*, Carocci, Roma, 2001 ( 1ª ed. 1938 )

### **Antonello da Messina**

-MARABOTTINI, ALESSANDRO e SRICCHIA, FIORELLA, *Antonello da Messina*, mostra "Antonello da Messina", Museo Regionale di Messina, 22. out.1981-31.jan.1982, De Lucca ed., Roma, 1981

-SCIASCIA, LEONARDO, *Antonello da Massina*, *Classici dell'arte*, Rizzoli, Milão, 1967

### **Leon Battista Alberti**

-BORSI, FRANCO e BORSI, STEFANO, *Leon Battista Alberti*, *Art Dossier*, N. 93, Giunti, Florença, 1994

### **Periódicos**

- FUBINI, RICCARDO e GALLORINI, ANNA, *L'Autobiografia di Leon Battista Alberti. Studio e edizione, in Rinascimento*, vol. XII, pp. 21-79, Sansoni, Florença, 1972
- Leon Battista Alberti. Umanista, in Civiltà Mantovana*, quaderno n. 12/13, Mântua, 1994

### **Lorenzo Costa**

- VARESE, RANIERI, *Lorenzo Costa*, Cassa di Risparmio di Ferrara, Ferrara, 1967

### **Donatello**

- BERTI, LUCIANO, CECCHI, ALESSANDRO e NATALI, ANTONIO, *Donatello*, Art Dossier, n. 3, Giunti, Florença, 1986
- GREENHALG, MICHAEL, *Donatello and his sources*, Duckworth, Londres, 1982

### **Andrea Mantegna**

- AMES-LEWIS, FRANCIS e BEDNAREK, ANKA, *Mantegna and 15th-century court culture*, University of London, Londres, 1993
- BELLONCI, MARIA e GARAVAGLIA, NINY, *Mantegna*, Rizzoli, Milão, 1966
- BOCCAZZI, F., *Mantegna*, Thames and Hudson, Londres, 1971

- BORENIUS, TANCRED, *St. Jerome in the wilderness by Andrea Mantegna*
- CAMESASCA, ETTORE, *Mantegna*, Scala, Florença, 1992
- CIERI VIA, CLAUDIA, *Mantegna*, Giunti, Florença, 1996
- GIOVANNONI, GIANINO, *Mantova e i Tarocchi del Mantegna*, Casa del Mantegna, Mântua, 1993
- KRISTELLER, P., *Andrea Mantegna*, Longmans, Londres, 1901
- LIGHTBOWN, RONALD, *Mantegna*, Mondadori, Milão, 1986
- MARTINEAU, J. (coord.), *Catalogue Andrea Mantegna*, Electa Milão, 1992
- MEISS, MILLARD, *Andrea Mantegna as illuminator, an episode in Renaissance art, humanism and diplomacy*, Columbia University Press, NY, 1957
- PAULI, TATJANA, *Mantegna*, Electa, Milano, 2001
- ROMANO, G., *Towards the modern manner: from Mantegna to Raphael*, in *History of Italian Art*, vol. II, Polity Press, Londres, 1994
- ZUFFI, S., *Mantegna*, Electa, Milão, 1993

### **Periódico**

- BORENIUS, TANCRED, *St. Jerome in the wilderness by Andrea Mantegna*, *The Burlington Mag.*, Mr, 1938
- HIRST, MICHAEL, *London and New York Mantegna*, *The Burlington Mag.*, My, 1992

-SIGNORINI, RODOLFO, *Ancora sulla fortuna artistica del busto bronzeo di Andrea Mantegna*, in *Civiltà Mantovana*, n. 22, pp. 95-101, Mântua, 1988

-*l'autoritratto del Mantegna nella Camera degli Sposi*, in *Mitteilungen des Kunsthistorischen Institutes in Florenz*, pp. 205-212, Florença, 1976

-*Mantegna, fascicolo monografico*, in *Civiltà Mantovana*, n. 5, Mântua, 1992

### **Pisanello**

-PASETTI, GIOVANNI, *Il ciclo del Pisanello e la letteratura epica cavalleresca*, Corraini, Mântua, 1998

### **Periódico**

-ANTONUCCI, VALENTINA, “*Humanissimi principes*” e “*preux chevaliers*”. Ritratti gonzagheschi ed estensi negli affreschi di Pisanello in Palazzo Ducale a Mantova, in *Civiltà Mantovana*, n. 11, pp.46-69, Mântua, 1994

### **Francesco Squarcione**

#### **Periódico**

-FIOCCO, GIUSEPPE, *Il museo immaginario di Francesco Squarcione*, in *Atti e Memorie dell'Accademia Patavina di Scienze Lettere ed arti*, vol. LXXI, pp. 59-72, Pádua, 1958-9

### **Cosmè Tura**

-CAMPBELL, STEPHEN J., *Cosmè Tura of Ferrara, Style, politics and the Renaissance City, 1450-1495*, Yale University Press, Londres, 1997

### **Marco Zoppo**

-ARMSTRONG, LILIAN, *The paintings and drawings of Marco Zoppo*, Library of Congress, Cat. USA, 1976

### **Obras sobre o Humanismo**

-BAXANDALL, MICHAEL, *Giotto and the orators. Humanist observers of painting in Italy and the discoveral of pictorial composition 1350-1450*, Claredon Press, Oxford, 1971

-CONTINI, GIANFRANCO, *Letteratura italiana del Quattrocento*, Sansoni, Florença, 1987

-COSENZA, MARIO EMILIO, *Biographical and Bibliographical Dictionary of the Italian Humanists and of the World of Scholarship in Italy, 1300-1800*, Hall& Co, Boston, 1962

-FRATI, CARLO, *Dizionario bio-bibliografico dei bibliotecari e bibliofili italiani dal sec. XIV al XIX*, Olschki, Florença, 1933b

-GARIN, EUGENIO, *-L'umanesimo italiano*, Laterza, Roma, 2000

-Ritratti di umanisti, *Bompiani*, Florença, 2001

-LE GOFF, JACQUES, *Os intelectuais na Idade Média*, Brasiliense, S.Paulo, 1995

-TRINKAUS, CHARLES, *The scope of Renaissance Humanism*,  
The University of Michigan Press, Ann Arbor, 1983

-*Dizionario Biografico degli Italiani*, Treccani, Roma, 1967

### **Obras sobre humanistas**

#### **Battista Fiera**

-FIORINI GALASSI, MARIA GRAZIA, "Battista Fiera, medico mantovano del Rinascimento. *La Coena*", in *Civiltà Mantovana*, n. 4, pp. 69-79, Mântua, 1992

#### **Battista Spagnoli**

-MARRONE, DANIELA, "L'apologeticon di Battista Spagnoli," in *Atti e Memorie dell'Accademia Virgiliana di Scienze, Lettere e Arti*, vol. LXVIII, Mântua, 2000

#### **Bessarion**

-GARIN, EUGENIO, "I greci e le origini del Rinascimento," in *La cultura del Rinascimento*, Saggiatore, Milão, 2000

#### **Erasmus**

-GERLO, ALOÏS, *Erasme et ses portraitistes. Metsijs, Dürer et Holbein*, Ed. du Cercle d'art, Bruxelles, 1950

### **Janus Pannonius**

-KARDOS, TIBERIO, *Mattia Corvino, re umanista, in La Rinascita*, 17, pp. 69-83, 1941

-MARGOLIN, JEAN-CLAUDE, *Le poète Janus Pannonius et le peintre Mantegna*, Acta Litteraria Academie Scientiarum Hungaricae, Tomus 14, 1972

### **Ludovico Trevisan**

-RIZZOLI, LUIGI, Il cardinale Ludovico Scarampo Mezzarota legato pontificio, in Atti e Memorie della Accademia di Scienze lettere ed arti in Padova, vol. XVII, Pádua , 1901, pp. 83-92

### **Vittorino da Feltre**

-SIGNORINI, RODOLFO, *Una altra "Ca' Zoiosa" ( o Giocosa ) a Rodigo*, in *Civiltà Mantovana*, n. 9, pp. 87-89, Mântua, 1993

-*Una donazione rifiutata da Vittorino da Feltre*, in *Civiltà Mantovana*, n. 11, pp. 1-7, Mântua, 1986

-*Scuola di lettura e scrittura nella "Casa Zoiosa" a Milano*, in *Civiltà Mantovana*, n. 16, pp. 63-65, Mântua, 1987

-VALITUTTI, SALVATORE, *Inattualità ed attualità di Vittorino da Feltre*, in *Accademia Virgiliana di Mantova*, Nuova Serie, vol. XLVII, pp. 163-180, Mântua, 1979







