

Bento Coelho entre o aplauso e o silêncio

Bento Coelho between praise and neglect

SARA GOMES DA SILVA

Mestre em História da Arte pela Universidade de Lisboa

Master in History of Art from Lisbon University

RESUMO Bento Coelho, importante pintor português do século XVII, viu sua obra reconhecida por uma publicação da Academia dos Singulares — Homenagem (1670). Inexplicavelmente, seu nome é ignorado pelo famoso tratado de Félix da Costa, Antiguidade da Arte da Pintura (1696). O fato exprime um conflito de perspectivas e convida-nos a interrogar as circunstâncias que podem explicar que, na mesma época, a obra de Bento Coelho tenha sido aplaudida por uns e menosprezada por outros.

PALAVRAS-CHAVE Academia dos Singulares, Bento Coelho, Félix da Costa, maneirismo, tenebrismo.

ABSTRACT Bento Coelho, an important seventeenth century Portuguese painter, was honored by the Academia dos Singulares, as illustrated by the publication of Homenagem (1670). His name is, however, inexplicably absent from the well known treatise by Félix da Costa, The Antiquity of the Art of Painting (1696). This fact betrays conflicting perspectives and invites us to question the circumstances that account for both praise and neglect of Bento Coelho's work.

KEYWORDS Academia dos Singulares, Bento Coelho, Félix da Costa, mannerism, tenebrism.

Introdução

Este texto estrutura-se em torno de um episódio protagonizado por duas figuras de relevo na história da arte portuguesa da segunda metade do século XVII. A primeira é Bento Coelho da Silveira (c. 1620-1708), a quem a Academia dos Singulares prestou uma *Homenagem* literária, que reflete os debates contemporâneos sobre a relação entre pintura e poesia – *ut pictura poesis*. A segunda é Félix da Costa Meseen (1639-1712), autor da *Antiguidade da Pintura Portuguesa* a quem os atuais historiadores de arte recorrem como principal fonte de informação sobre os pintores da época.

Quatro anos separam as datas de morte de Bento Coelho e Félix da Costa. Porém, duas décadas medeiam entre o nascimento de um e de outro. Este lapso de tempo é decisivo, justificando perspectivas estéticas e intelectuais muito diferentes. Bento Coelho viveu sua juventude sob o domínio dos Filipes: os anos fundamentais da sua aprendizagem decorreram, por isso, num clima de franco declínio das artes em Portugal. Félix da Costa, por seu lado, nasceu nas vésperas da Restauração, e a perspectiva que adotou em relação à arte daquele período, o *mingoante da pintura* como chamou, é pessimista. Ele considerava que os artistas portugueses careciam de formação acadêmica e que o seu isolamento não lhes permitia acompanhar a evolução da arte europeia.

A sua relação com a obra de Bento Coelho é, aparentemente, dominada por este olhar. Ela assume, contudo, contornos particulares. Esperar-se-ia que um pintor com a importância de Bento Coelho lhe tivesse merecido alguma reflexão, mesmo que crítica. Ora, o tratadista ignora pura e simplesmente a sua existência. Esta relação de evitamento é complexa, como se verá. Consideremos um primeiro exemplo. Em 1674, Bento Coelho e Marcos da Cruz apresentaram-se a um concurso para a elaboração do painel do *Martírio de Santo Estêvão*. Félix da Costa, que se julga ter sido “o principal membro do júri”, preteriu Bento Coelho. Mais uma vez é significativo o fato de Félix da Costa ter condenado ao silêncio aquele que era, afinal, nas palavras de Vitor Serrão, *a estrela do mingoante da pintura*.

Qual a razão de ser desta atitude? E quais as suas consequências para a história da arte desse período? Para responder a estas questões devemos caracterizar a pintura de Bento Coelho e as concepções estéticas de Félix da Costa, integrando os dois autores no contexto filosófico, artístico e sociológico da época.

Introduction

This text is organized around an episode involving two prominent personalities of Portuguese art history from the second half of the seventeenth century. Bento Coelho da Silveira (c. 1620 – 1708) is one of them; he was honored by the *Academia dos Singulares* with a literary tribute (*Homenagem*) reflecting contemporary debates on the interrelation between painting and poetry – *ut pictura poesis*. The other is Félix da Costa Meseen (1639-1712), author of *The Antiquity of the Art of Painting (A Antiguidade da Arte da Pintura)*, a book still considered by art historians a major source of information on Portuguese painters of that period.

Bento Coelho and Félix da Costa died four years apart. There is, however, a gap of two decades between their birth dates. This gap is decisive, being at the root of very different aesthetic and intellectual perspectives. Bento Coelho lived his youth under the rule of Philippine dynasty: the most important years of his education coincided therefore with a period of sharp decline of the arts in Portugal. Félix da Costa, in turn, was born on the eve of the Restoration, and had a pessimistic perspective on the art of that period, referring to it as *the waning of painting*. In his opinion, Portuguese artists lacked advanced academic training, and their isolation kept them aloof from the evolution of the arts in Europe.

Félix da Costa looked at Bento Coelho’s painting from that point of view. His attitude towards the painter was however quite peculiar. Although the importance of Bento Coelho would justify some kind of consideration of his paintings – even if only for critical purposes –, he is conspicuously absent from Félix da Costa’s work. This avoidance relationship is complex, as we will see. Let us look at a first example. In 1674, Bento Coelho and Marcos da Cruz were in competition for the panel painting of *St. Stephan’s Martyrdom (Martírio de Santo Estêvão)*. As the “leading member of the jury”, Félix da Costa excluded Bento Coelho. It is again significant that he condemned to silence the artist who, according to Vitor Serrão, may be considered *the star of the waning of painting (a estrela do mingoante da pintura)*.

How can this attitude be explained? What are its consequences for the art history of that period? To answer these questions, we must characterize Bento Coelho’s painting and Félix da Costa’s aes-

thetic conceptions, placing both authors in the philosophical, aesthetical and sociological context of the time.

Bento Coelho, the renovation of artistic canons and the emergence of tenebrism in Portugal

Bento Coelho is one of the most admired painters of Portuguese Baroque. Some historians believe that he was a disciple of Marcos da Cruz, others think he may have studied in Spain. He certainly was recognized in Lisbon at an early age, working amongst the most prominent artists of the time. We may single out, at a national level, painters especially involved in the transition to *tenebrism* – Fernão Gomes, Simão Rodrigues, Amaro do Vale e Domingos Vieira Serrão – and those unequivocally privileging the *chiaroscuro* – André Reinoso, Avelar Rebelo, Domingos Vieira e Domingos da Cunha. Internationally, we must stress the Spanish influence on Bento Coelho of artists such as Vicente Carducho, Bartolomeo, and Zurbarán, as well as the impact of Flemish painters, most particularly Rubens.¹

After the death of Domingos Vieira in 1678, Bento Coelho occupied his position as court painter to King D. Pedro II. Having worked for nearly sixty years, he produced a vast collection of paintings with great relevance to Portuguese art history. As the century was coming to a close, his work was in great demand. Moura Sobral writes: “Being always monumental, in compliance with contemporary standards, his painting was sometimes hasty and irregular, with frequent defects as regards drawing, anatomy and proportions”.² In fact, hastiness and technical imperfection were considered a consequence of the great quantity of works he was asked to accomplish. However, as the author emphasizes, “in truth, these characteristics are not only a result of his situation *fa presto*; they are perhaps mostly due to a personal aesthetic choice, typical of Baroque art: the search for expression and the manifestation of individuality through the liberty and swiftness of the creative act, and the affirmation of color free from the constraints of drawing [...]”³ Thus recognizing

Bento Coelho, a renovação dos cânones artísticos e a introdução do tenebrismo em Portugal

Bento Coelho foi um dos pintores mais admirados do barroco português. Alguns historiadores creem que tenha sido discípulo de Marcos da Cruz, outros levantam a possibilidade de ter estudado na Espanha. Sabe-se que desde muito novo é reconhecido em Lisboa e que se formou entre os melhores artistas do seu tempo. Destacam-se, no plano nacional, pintores especialmente associados à transição para o *tenebrismo* — Fernão Gomes, Simão Rodrigues, Amaro do Vale e Domingos Vieira Serrão — e os que privilegiaram inequivocamente o *claro-escuro* — André Reinoso, Avelar Rebelo, Domingos Vieira e Domingos da Cunha. No plano internacional importa assinalar as influências castelhanas de Vicente Carducho, Bartolomeo, Zurbarán e o impacto dos pintores flamengos, com particular relevo para a obra de Rubens.¹

Depois da morte de Domingos Vieira, em 1678, Bento Coelho ocupou o seu lugar como pintor de Dom Pedro II. Ativo durante aproximadamente 60 anos, ele produziu uma obra pictórica vastíssima, de grande relevância para a história da pintura portuguesa. A partir de finais do século, ele é solicitado para a realização de inúmeras encomendas. Como escreve Moura Sobral: “A sua pintura sempre de carácter monumental como o exigia a época, foi às vezes apressada e irregular, com frequentes defeitos de desenho, de anatomia e de proporções”.² Houve quem comentasse o seu traço apressado, considerando que alguma imperfeição técnica adviria da quantidade de trabalhos para que era requisitado. No entanto, como sublinha o autor, “estas características decorrem em boa verdade não só da sua situação *fa presto* mas talvez ainda mais de uma opção estética pessoal própria do Barroco: a procura da expressão e a manifestação da individualidade pela liberdade e rapidez do gesto criador e pela afirmação da cor liberta do império do desenho [...]”³

A influência das concepções de Rubens, para quem a cor era o elemento fundamental da expressão pictórica, está bem patente nestas tendências da obra do pintor português. Com efeito, Rubens considerava que a arte baseada no *desenho* — expressão da razão — se dirigia a quem tivesse a capacidade de a interpretar;

¹ Cf. SOBRAL, Luís de Moura. *Pintura e Poesia na Época Barroca*, Lisboa: Editorial Estampa, 1994, pp. 28-29

² SOBRAL, Luís de Moura *Op. cit.*, p. 22. (Teresa Sousa Fernandes’s translation)

³ SOBRAL, Luís de Moura *Op. cit.*, p. 22. (Teresa Sousa

¹ Cf. SOBRAL, Luís de Moura. *Pintura e Poesia na Época Barroca*, Lisboa: Editorial Estampa, 1994, pp. 28-29.

² SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, p. 22.

³ SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, p. 22.

a *cor*, pelo contrário, podia ser “entendida” por todos.

Félix da Costa e a defesa dos valores acadêmicos

Fiel aos cânones acadêmicos, Félix da Costa opôs-se às concepções defendidas por Bento Coelho. A sua estética neo-classicista privilegiava o *desenho* em detrimento da *cor*:

Na verdade, o século XVII português foi marcado pela controvérsia em torno da arte contemporânea. Félix da Costa foi, nesse contexto, uma referência incontornável. Embora reconhecido como pintor, seu nome encontra-se, sobretudo, ligado à reflexão teórica, em especial ao tratado *A Antiguidade da Arte da Pintura* (1696). Considerada fundamental para o estudo da história da arte portuguesa do século XVII, esta obra é um testemunho das concepções estéticas do autor e uma importante fonte de conhecimento sobre vários pintores da época. Os estudiosos encontram aqui não apenas informação original para a reconstituição da história da pintura, mas também uma perspectiva crítica que permite intuir o possível impacto de alguns destes artistas junto ao público.

Félix da Costa era crítico das concepções artísticas dos anos que sucederam à Restauração; com efeito, a segunda metade do século XVII em Portugal foi o período a que chamou, no seu tratado, *mingoante da pintura*. Em comparação com o panorama internacional, este declínio da arte parecia irreversível — *nem mesmo as raras estrelas ofuscavam*, sublinha a este propósito Vítor Serrão.⁴

Atualmente, valorizado pelos historiadores da arte como *a estrela do mingoante da pintura*, Bento Coelho foi, como referido, ignorado por Félix da Costa. O seu nome não se encontra em *A Antiguidade da Arte da Pintura*, obra publicada 26 anos após a grande *Homenagem* (1670) que lhe foi prestada pelos poetas da Academia dos Singulares.

Félix da Costa tinha um objetivo muito definido: fundar, em Portugal, uma Academia Real da Pintura. O que ele achava ser a pobreza da arte nacional devia-se à fraquíssima tradição acadêmica dos pintores portugueses; seria necessário que Portugal firmasse seus princípios artísticos para que os pintores adquirissem uma formação sólida, à maneira das academias parisiense e romana.

⁴ SERRÃO, Vítor. *Cripto-História da Arte – Análise de Obras de Arte Inexistentes*, Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p. 102.

color as the major component of artistic expression, these tendencies are a clear illustration of the influence of Rubens’ conceptions. According to the Flemish painter, art based on drawing – a manifestation of reason – was for those able to interpret it; color, on the contrary, could be ‘understood’ by everyone.

Félix da Costa and the defense of academic values

Faithful to academic canons, Félix da Costa opposed Bento Coelho’s ideas. His neoclassical aesthetics privileged *drawing* at the expense of *color*.

In fact, the seventeenth century was marked in Portugal by the controversy about contemporary art. In this context, Félix da Costa was a major reference. Acknowledged as a painter, he was mostly recognized for his theoretical work, namely the treatise *The Antiquity of the Art of Painting*, regarded as a crucial contribution to seventeenth century Portuguese art history. A source of knowledge about many Portuguese painters of that period, this book is also a testimony of the author’s aesthetic conceptions. Researchers find here not only first hand information for the reconstitution of the history of painting, but also a critical perspective allowing them to grasp the impact some artists may have had on their publics.

Félix da Costa was critical of the artistic conceptions that emerged in the post Restoration period; in fact, the second half of the seventeenth century in Portugal was a period described in his treatise as *the waning of painting (o mingoante da pintura)*. When placed in an international framework, this decline of Portuguese art appeared irreversible – *even the rare stars were not dazzling*, Vítor Serrão remarked.⁴

As generally recognized today by art historians, Bento Coelho was *the star of the waning of painting*. Félix da Costa, however, ignored him, never mentioning his name in *The Antiquity of the Art of Painting*, published 26 years after his impressive recognition in *Homenagem*.

Félix da Costa had a very clear purpose: the founding of a Royal Academy of Painting in Portugal. In his opinion, the poverty of national art was due to the extremely frail academic tradition of

Fernandes’s translation)

⁴ SERRÃO, Vítor. *Cripto-História da Arte – Análise de Obras de Arte Inexistentes*, Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p. 102.

Portuguese painting; it was necessary to strengthen artistic principles so that painters could acquire a consistent training, as in the Roman and Parisian Academies.

The treatise's main line of argument stressed precisely the importance of academic values — *mimesis* was its basic idea. According to Félix da Costa, God was the painter *par excellence* — Creator of Nature and Man. Hence, the accomplished artist should *imitate* the primordial gestures, re-enacting the original Act of Creation. Since Man was conceived in God's image, the human body should be the primary object of painting. Respect for autonomy, symmetry, and proportion became crucial. Faithful to these principles, the painter — having the ability to re-create everything through drawing — would be closer to God. The imitation of Nature was, therefore, an essential presupposition of the aesthetics of Félix da Costa, who privileged a return to Antiquity: God is the first painter!

“The Lord God created the first man with a body and a soul. Its form and proportion come from clay. The muscles and bones come from blood, choler, phlegm, and melancholy; and He filled his creature with life by making him a soul, a memory, an understanding, and a will. The painter is the imitator of this divine omnipotence, since when he paints the human figure he creates a body and then instills life into it. He must, however, portray it as mute, giving a soul to his figure by showing its actions. He provides it with flesh by making blood, out of vermilion; with choler, by adding a pale color; with phlegm, by adding white; and with melancholy, by blackening the shadows. When these four colors have been blended, the figure becomes lifelike, and earthly matter has been inspired to life by art.”⁵

Invention, drawing and color, being divine instruments of creation, were also the fundamental principles of painting.

Having found his main artistic principles in Ancient Greece, Félix da Costa also recognized that only the Modern Age accomplished, with the work of Michelangelo, the full mastery of drawing: “[...] he had more majesty and power than any other had, and at the same time such individuality in sculpture and architecture — that he outstripped

A argumentação do seu tratado insiste justamente na defesa dos valores acadêmicos — a *mimesis* é a ideia elementar da sua tese. Deus foi, segundo Félix da Costa, o pintor por excelência — Criador da Natureza e do Homem. Um bom artista deverá, por isso, *imitar* os gestos primordiais, reproduzindo o ato original da Criação. Tendo Deus concebido o Homem à sua imagem, o corpo humano deve ser o principal objeto da pintura. Deste modo, é indispensável respeitar a anatomia, a simetria, a proporção. Fiel a estes princípios, o pintor — capaz de tudo recriar por meio do desenho — aproximar-se-ia de Deus. A imitação da natureza é, por consequência, um pressuposto essencial da estética de Félix da Costa, para quem o retorno à antiguidade era fundamental — Deus é o primeiro pintor!

Ele formou “o [primeiro] homem, composto de corpo e alma”, escreveu Félix da Costa. Ao corpo “compete a forma e a proporção, os músculos e ossos, sangue, cólera, fleuma, e melancolia”; à alma, “memória, entendimento, e vontade [...]”. É o ato da criação divina assim descrito que o pintor deverá copiar: “imitador he o Pintor da Omnipotencia Divina, pois quando pinta o corpo humano lhe forma o corpo, e infunde viueza; se bem o pinta mudo: dando-lhe alma em suas acções”.⁵ Por meio da arte, o pintor dá vida às suas obras.

Invenção, desenho e cor são os recursos divinos da criação e consequentemente os princípios fundamentais da pintura.

Félix da Costa reconhece na Grécia Antiga os princípios artísticos que defende. Mas é na Idade Moderna, com a obra de Michelangelo, que se alcança o pleno domínio do desenho. O artista exprimia-se “com tanta magestade e força q[ue] Pintor algum nunca fez, e com a mesma singularidade na Escultura e Architectura q[ue] nesta ultima passou aos Antigos Gregos”.⁶

A concepção metafísica da estética e a defesa do neoclassicismo são temas indissociáveis das reflexões do tratadista sobre a *nobreza da pintura* — moral, natural e política.⁷ É, sobretudo, a nobreza moral da pintura — a sua capacidade de aproximar o

⁵ Félix da Costa in KUBLER, George. *Op. cit.*, p. 380.

⁶ Félix da Costa in KUBLER, George. *Op. cit.*, p. 385.

⁷ Cf. Félix da Costa in KUBLER, George. *Op. cit.*, p. 30. Esta concepção tripartida da nobreza da pintura fora defendida pelo célebre teórico italiano da arte Romano Alberti. Na verdade, sublinha Kupler, “A *Antiguidade* de Costa assemelha-se a um mosaico de elementos díspares. A sua técnica assemelha-se a *opus sectile*, consistindo em grandes peças de caráter figurativo, e difere de *opus tessellata*, onde pequenos fragmentos quadrangulares diferem apenas em termos de posição e cor”. *Op. cit.*, p. 26.

⁵ Félix da Costa in KUBLER, George. *The Antiquity of the Art of Painting* by Félix da Costa, New Haven: Yale University Press, 1967, p. 380.

Homem de Deus, o pintor original, tornando-o virtuoso — que justifica a superioridade desta arte. A nobreza natural, por seu turno, aproxima a pintura da ciência: para imitar adequadamente a natureza, o artista tem de adquirir uma enorme variedade de conhecimentos: anatomia, simetria, proporção, geometria, perspectiva. A nobreza política, por fim, apresenta-se mais conjuntural e efêmera, inteiramente dependente de fatores externos.⁸

Podemos, pois, concluir que as reflexões sobre a antiguidade e a nobreza da pintura associam metafísica, estética, ciência e moral num pano de fundo neoclássico que revela a resistência de Félix da Costa às novas tendências tenebristas que começavam a afirmar-se em Portugal.

Em contrapartida, Félix da Costa mostrou-se particularmente receptivo à arte de Venegas (1525-1594), pintor sevilhano, residente em Portugal desde 1578. Venegas foi um dos pintores mais importantes do maneirismo português. Estudou em Sevilha e viajou para Roma, onde teve oportunidade de se familiarizar com grandes obras de arte; partiu daí para Lisboa, onde se viria a fixar. Em 1583, é nomeado pintor régio de Filipe I de Portugal.

Félix da Costa reconheceu a importância do seu contributo para o maneirismo português, referindo-o em termos muito favoráveis e elogiando-o pelo “espírito muy levantado em suas ideas” e pelo seu “Debuxo muy correcto”. E sublinhou: “seu primeiro exercicio foi ser Ourives; mas por ser grande debuxante, facil[m]e[n]te se fez grande Pintor”.⁹ Como sublinhamos, para o tratadista o desenho era a dimensão mais importante na arte e foi isso precisamente que o impressionou em Venegas. O pintor tinha, aliás, por hábito repetir o provérbio: “Dadmelo debuxador que yo te lo daré Pintor”.¹⁰ Aos olhos de Félix da Costa, a qualidade e o rigor do traço de Venegas fizeram da sua pintura uma arte verdadeira.

A obra *Santa Maria Madalena* espelha, como podemos observar, o rigor do desenho ao qual a cor nitidamente se submete. Embora a sua fisionomia revele emoção, a verdade é que essa emoção está contida pela fixidez do corpo. A sua posição e o modo como assenta a roupa que cobre parte do corpo exprimem algum movimento. Torna-se facilmente perceptível, para o espectador, o empenho técnico que esta obra exigiu.

⁸ Cf. Félix da Costa in KUBLER, George, *Op. cit.*, pp. 386-387.

⁹ Félix da Costa in KUBLER, George, *Op. cit.*, p. 463.

¹⁰ Félix da Costa in KUBLER, George, *Op. cit.*, p. 463.

in the latter (even) the ancient Greeks!”⁶

A metaphysical conception of aesthetics and the defense of neoclassicism are inseparable from the reflections of Félix da Costa on the *nobility of painting*. He approached this notion from moral, natural and political perspectives.⁷ It was the moral nobility of painting – its ability to bring Man closer to God, the original painter, making him virtuous – which mainly explained the superiority of this form of art. Natural nobility, in turn, brought painting closer to science: in order to imitate nature adequately, the artist would have to acquire a great variety of knowledge: anatomy, symmetry, proportion, geometry, perspective. Finally, political nobility, being entirely dependent on external factors, appeared more conjunctural and ephemeral.⁸

We may conclude that such reflections on the antiquity and nobility of painting interrelate metaphysics, aesthetics, science and morals against a neoclassical framework which revealed Félix da Costa’s resistance to the tenebrist tendencies starting to emerge in Portugal at the time.

By contrast, Félix da Costa seems to have been particularly receptive to the art of Venegas (1525 – 1594), a Sevillian painter living in Portugal since 1578. Venegas was a major figure in Portuguese Mannerism. He studied in Seville and travelled to Rome, familiarizing himself with great works of art; eventually, he settled in Lisbon. In 1583, Venegas was appointed royal painter to King Filipe I of Portugal. Félix da Costa recognized his important contribution to Portuguese Mannerism and referred very favorably to his work: “Venegas the painter had very lofty ideas in his mind, and his drawing was very correct [...] His first training was as goldsmith, but being a good draftsman, he easily became a good painter”.⁹ Privileging drawing as art’s most important aspect, as pointed out, the

⁶ Félix da Costa in KUBLER, George *Op. cit.*, p. 385.

⁷ Cf. Félix da Costa in KUBLER, George *Op. cit.*, p. 30. This tripartite conception of the nobility of painting was developed by Alberti, the famous Italian theorist of Roman art. In fact, as Kupler stresses, “Costa’s *Antiguidade* resembles a mosaic of borrowed pieces. Its technique is like *opus sectile* consisting of big figured pieces, and unlike *opus tessellata*, where the small square pieces differ by color and position only”. *Op. cit.*, p. 26.

⁸ Cf. Félix da Costa in KUBLER, George *Op. cit.*, pp. 386-387

⁹ Félix da Costa in KUBLER, George *Op. cit.*, p. 463.

author was particularly impressed by this quality in Venegas' painting. As he mentioned: "He was wont to repeat the proverb: «Give me a draftsman and I will give him back to you as a painter»".¹⁰ To Félix da Costa, the quality and precision of Venegas' drawing made his painting appear as true art.

Santa Maria Madalena does reflect, as may be observed, the precision of drawing and its clear predominance over color. Although her physiognomy shows emotion, it is clear that the fixity of the body suggests a contained emotion. Her posture however, and the garb partially covering the body, convey some movement. Spectators can easily grasp the technical virtuosity involved in this work.

A comparison between Venegas' painting and *A Virgem com o Menino*¹¹ by Bento Coelho, reveals their different conceptions. In the latter painting, color is more prominent than drawing. The spontaneous use of colors and the freedom and ingenuity of the composition convey a sense of movement, while inviting at the same time greater closeness between the spectator and the work of art.

This illustration shows the unequivocal preference of Félix da Costa for neoclassical values.

Homenagem to Bento Coelho by the Academia dos Singulares

In 1670, the *Academia dos Singulares* honored, as we have seen, Bento Coelho's work in *Homenagem*, a wholly exceptional document for Portuguese art history. As stressed by Moura Sobral, the most important historian of this painter, there is no record of such a collection of highly informative documents for any other artist. Moreover, *Homenagem* included authors from a diversity of fields, allowing the establishment of an original interrelation between painting and poetry. In fact, the poetic texts of writers from the *Academia dos Singulares* enabled the reconstitution of some of Bento Coelho's missing works, the study of the critical reception by the public (here represented by the group of

A comparação entre o quadro de Venegas e *A Virgem com o Menino*,¹¹ de Bento Coelho, revela-nos concepções diferentes. Nesta segunda obra a cor sobressai claramente em face do desenho. O uso espontâneo do colorido e a liberdade e desenvoltura do traço transmitem a impressão de movimento, convidando em simultâneo a uma maior proximidade entre o espectador e o quadro.

Esta ilustração torna clara a preferência de Félix da Costa pelos valores neoclássicos.

Homenagem a Bento Coelho pela Academia dos Singulares

Em 1670, a obra de Bento Coelho foi celebrada pela Academia dos Singulares numa *Homenagem* a todos os títulos excepcional para a história da arte portuguesa. Como constata Moura Sobral, o historiador de arte que mais tem se dedicado ao estudo deste pintor, não foi possível reunir para nenhum outro artista um número tão elevado de documentos informativos. Acresce que os contributos para a *Homenagem*, incluindo autores dos mais variados meios profissionais, permite estabelecer uma relação original entre pintura e poesia. Na verdade, os textos poéticos legados pelos escritores da Academia dos Singulares tornaram possível a reconstituição de obras desaparecidas de Bento Coelho, o estudo da recepção da sua pintura pelo público (aqui representado pelo grupo de intelectuais que participaram na homenagem), a apreciação do ambiente cultural e, em particular, das sensibilidades estéticas da época.

A *Homenagem* prestada a Bento Coelho pela Academia dos Singulares representa, em Portugal, a primeira manifestação literária de elogio à pintura:

Pela primeira vez na história da arte portuguesa se vê um grupo significativo de intelectuais, escritores, poetas e artistas a distinguir um pintor contemporâneo com uma obra literária coletiva. A novidade desta manifestação é considerável. Ela indica-nos que em Lisboa, em 1670, uma parte da elite intelectual considerava que a pintura e a pessoa de um pintor eram dignos assuntos da poesia, o que conferia implicitamente a este uma dignidade comparável

¹⁰ Félix da Costa in KUBLER, George *Op. cit.*, p. 463.

¹¹ SOBRAL, Luís Moura, "Bento Coelho e a Cultura do seu Tempo". In: SOBRAL, Luís Moura (Org.) *Bento Coelho 1620-1708 e a Cultura do Seu Tempo* - Catálogo de Exposição, Lisboa: Edição do Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR) - Ministério da Cultura, 1998, p. 248.

¹¹ SOBRAL, Luís Moura, "Bento Coelho e a Cultura do seu Tempo". In: SOBRAL, Luís Moura (Org.) *Bento Coelho 1620-1708 e a Cultura do Seu Tempo* - Catálogo de Exposição, Lisboa: Edição do Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR) - Ministério da Cultura, 1998, p. 248.

à do príncipe ou do herói militar.¹²

Este acontecimento não tem paralelo na Europa da época, o que concorre para conferir à coletânea “um lugar de relevo na história europeia das complexas relações entre a poesia e a pintura no século XVII”.¹³

Esta homenagem teria sido inicialmente dividida em duas partes: a primeira, *Carmina Amicorum*, a mais extensa e informativa, fora constituída por 48 poemas dedicados ao pintor e ao elogio da sua pintura; a segunda, a *Quinta Academia*, resultara de um concurso de poesia cujo tema era um quadro da Imaculada Conceição. Estas duas partes haviam sido compiladas em 1670. Décadas mais tarde, em 1706, seria acrescentada à *Homenagem* uma terceira parte, dedicada exclusivamente ao pintor, de autoria de Frei José de Assunção, um poeta exterior à Academia dos Singulares.

A primeira versão da *Homenagem*, concluída em 1670, não chegou a ser enviada para publicação, fato que se explica talvez pelo ambiente político-religioso da época. A perseguição dos judeus e a repressão violenta exercida pela Inquisição afetaram profundamente os Cristãos Novos da Academia dos Singulares; alguns dos seus membros foram presos e condenados, impossibilitando a publicação da *Homenagem*, onde se exprimiam tendências filosóficas inaceitáveis para a hierarquia da Igreja.¹⁴

Os poetas da Academia dos Singulares valorizavam a analogia entre Poesia e Pintura. Tanto a arte das letras como a da pintura constituem, do seu ponto de vista, formas de saber científico, dotadas da mesma finalidade — a *imitação da natureza* —, valorizando o *ensino* e permitindo o *deleite*. A referência à antiguidade, nobreza e liberalidade da pintura é recorrente na literatura portuguesa do século XVII.¹⁵ Ora, Bento Coelho era para os poetas da Academia o pintor por excelência. Guiado pelos mais nobres valores — a honra e a virtude — e por sólidos conhecimentos em todos os domínios, ele fora uma fonte de inspiração poética.

Compreende-se assim que a *Homenagem* tenha sido concebida como ilustração da concepção neoplatônica da criação artís-

intellectuals participating in the tribute), and an understanding of the cultural atmosphere, with particular emphasis on contemporary aesthetic sensibilities.

Homenagem to Bento Coelho by the *Academia dos Singulares* represents, in Portugal, the first literary expression of the praise of painting:

It was the first time in Portuguese art history that a significant group of intellectuals, writers, poets and artists honored a contemporary painter in a collective literary work. The novelty of this fact is significant. It shows that in Lisbon, in 1670, a part of the intellectual elite recognized painting and the individual painter as worthy poetical subjects, thus implicitly conferring on him a dignity comparable to that of a prince or a hero.¹²

Such an event was unparalleled in Europe at that time. It is therefore legitimate to assume that *Homenagem* holds “a prominent place in the European history of the complex interrelations between poetry and painting during the seventeenth century”.¹³

This tribute seems to have been originally divided in two parts: the first, *Carmina Amicorum*, the longer and most informative, was composed of 48 poems dedicated to the painter and praising his work; the second part, *Quinta Academia*, was the product of a poetry contest whose theme was a painting of the Immaculate Conception. These two parts were assembled in 1670. Decades later, in 1706, *Homenagem* included a third part, exclusively dedicated to the painter; its author was Frei José de Assunção, a poet who did not belong to the *Academia dos Singulares*.

The first version of *Homenagem*, completed in 1670, was never published, probably due to the politico-religious atmosphere of the time. Jewish persecution and the Inquisition’s violent repression had a profound impact on the New Christians of the *Academia dos Singulares*; some of its members were imprisoned and condemned, preventing the publication of *Homenagem*, which had given voice to philosophical views unacceptable by the Church hierarchy.¹⁴

The poets of the *Academia dos Singulares* valued

¹² SOBRAL, Luís de Moura, 1994, *Op. cit.*, p. 12.

¹³ SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, pp. 12-13.

¹⁴ Cf. SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, pp. 20-21.

¹⁵ Cf. SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, p. 122.

¹² SOBRAL, Luís de Moura, 1994, *Op. cit.*, p. 12.

¹³ SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, pp. 12-13

¹⁴ Cf. SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, pp. 20-21

the analogy between Poetry and Painting. In their opinion, both are forms of scientific knowledge; they have the same goal – the *imitation of nature* –, privileging *teaching* and enhancing *delight*. The reference to the antiquity, nobility and liberality of painting is recurring in seventeenth century Portuguese literature.¹⁵ Now, Bento Coelho was, for the poets of the Academy, the painter *par excellence*. Guided by the noblest of values – honor and virtue – and by great knowledge in all fields, he became a source of poetic inspiration. It is now clear that *Homenagem* was conceived as an illustration of the neo-platonic conception of artistic creation. *Mimesis* (in the aristotelic perspective) and the platonic *idea* were in fact privileged by the Academy. In the first part of *Homenagem*, poets praised the painter for his ability to imitate nature, and compared him, in the second part, to the supreme creator – the *divine painter*.

Francisco de Holanda and the allegorical temple of painting

The silence to which Félix da Costa condemned Bento Coelho is all the more surprising as there is a clear relationship of each of these authors with the theoretical reflections of Francisco de Holanda (1517 – 1585).

Sylvie Deswarte-Rosa stresses the importance of Francisco de Holanda in the art theory of sixteenth century Europe. His extensive written works reflect a strong influence of Renaissance ideas, and represent the highest expression in Portugal of the humanistic values then prevailing in the European continent. The treatise *Da Pintura Antigua* (1548) is actually the only theoretical work of neoplatonism. Unaware of it, Panofsky was surprised by the absence of any trace of neoplatonism in Renaissance theoretical essays. He recognized that Renaissance art was imbued with the theory of Ideas, emphasizing the philosophical consciousness of great masters, such as Michelangelo and Dürer. Panofsky is obviously right, notes Deswarte-Rosa, when he argues that the platonic *idea* was introduced in the history of art by Michelangelo – who nevertheless never mentioned it explicitly.¹⁶ The painter refused to employ academic vocabulary, favoring a simple

tica. Com efeito, os valores estéticos defendidos pela Academia eram a *mimesis* (na perspectiva aristotélica) e a *ideia* platônica. Na primeira parte da *Homenagem*, os poetas glorificaram o pintor pela sua capacidade de imitar a natureza, comparando-o, na segunda, ao criador supremo — *pintor divino*.

A Alegoria ao Templo da Pintura de Francisco de Holanda

O silêncio a que Bento Coelho foi votado por Félix da Costa é tanto mais surpreendente quanto é clara a relação de cada um destes autores com as reflexões teóricas de Francisco de Holanda (1517-1585).

Sylvie Deswarte-Rosa chama a atenção para a importância decisiva de Francisco de Holanda na teoria da arte na Europa do século XVI. A vasta obra escrita que nos legou reflete uma forte influência das concepções renascentistas e representa, em Portugal, a expressão máxima dos valores humanísticos dominantes no continente europeu. O tratado *Da Pintura Antigua* (1548) é, com efeito, a única obra teórica do neoplatonismo. Desconhecendo-o, Panofsky mostrou-se surpreendido com o fato de não ter encontrado nenhum vestígio de neoplatonismo nos ensaios teóricos renascentistas. Reconhece que a arte do Renascimento estava imbuída da teoria das Ideias, sublinhando a consciência filosófica de grandes mestres como Michelangelo e Dürer. Panofsky, evidentemente tem razão, nota Deswarte-Rosa, ao afirmar que a *ideia* platônica é introduzida na teoria da arte por Michelangelo — que, no entanto, nunca a mencionou explicitamente.¹⁶ O pintor recusou o vocabulário acadêmico, a favor de uma linguagem mais simples. Os conceitos que utilizava nos seus escritos – “exemplo”, “beleza”, “lanterna” e “espelho”¹⁷ — substituíam a *ideia* do filósofo grego, mas encontravam-se claramente impregnados de sentido neoplatônico. Esta orientação é ilustrada por um poema de Michelangelo que terá inspirado as pesquisas de Francisco de Holanda:

“Por fiel exemplo à minha vocação
ao parto me foi dado a beleza,
que é lanterna e espelho das minhas artes.
Aquele que não pensar assim engana-se.”¹⁸

¹⁵ Cf. SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, p. 122.

¹⁶ Cf. DESWARTE-ROSA, Sylvie, *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*. Francisco de Holanda e a Teoria da Arte. Lisboa, Difel: 1992, p. 129.

¹⁶ Cf. DESWARTE-ROSA, Sylvie, *Ideias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos*. Lisboa, Difel: 1992, p. 129.

¹⁷ DESWARTE-ROSA, Sylvie, *Op. cit.*, p. 130.

¹⁸ DESWARTE-ROSA, Sylvie, *Op. cit.*, p. 130.

Holanda advogou a superioridade da pintura, concebendo-a, no entanto, em termos distintos dos da maioria dos seus contemporâneos. Estética e metafísica fundem-se na sua obra. Imbuído de neoplatonismo, considerava que a natureza fora delineada (“pintada”) por Deus, a mesma concepção mais tarde defendida por Félix da Costa. A criação do universo é a própria criação das formas. O Homem devia, por isso, submeter-se escrupulosamente a esse modelo primordial, observando-o e respeitando os seus contornos e o seu movimento.

Deos, quando quiz pintar tudo o que vemos, como perfectíssimo pintor, sobre a escuridade e treuas que cobria o grão retauolo do mundo, começou logo com o claro, e por isto he mais nobre o claro que o escuro: que foi a primeira mão de Deos; e a boa pintura com claro se deue começar sobre o escuro e não com o escuro como todos fazem.¹⁹

Reproduzindo o ato divino da criação, o pintor deveria aprender a utilizar a pintura como um meio de ascensão espiritual. Importa singularizar, a este respeito, a profunda originalidade de Francisco de Holanda. Para além de ter introduzido na teoria da arte a *ideia* platônica, idealizou também o primeiro Templo da Pintura, “como se esta corrente filosófica e este edifício alegórico fossem indissociáveis”.²⁰

Não é um bom artista aquele que desrespeita os critérios prescritos; proceder desse modo seria infringir as regras estabelecidas por Deus — o Artista por excelência, cuja arte primordial é o desenho. Ao verdadeiro pintor humano caberá, pelo contrário, como dissemos, repetir o ato divino original, concebendo formas que se subordinem integralmente à harmonia universal (e às suas proporções). É assim que a obra humana poderá conter uma dimensão divina. Ao Homem não é dado o poder de criar vida *ex nihilo*; mas foi-lhe concedido o dom de criar, pela arte, imagens divinas: “Serve sobretudo o Desenho de levantar o espírito a Deus pollas cousas vesiveis e invesiveis [...]”, escreveu Francisco de Holanda.²¹

¹⁹ HOLANDA, Francisco de, *Da pintura antigua*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1984 [1548], p. 22.

²⁰ DESWARTE-ROSA, Sylvie, “*Idea et le Temple de la Peinture. II. De Francisco da Holanda à Federico Zuccaro*”, *Revue de l'Art*, 1991, Numéro 94, p. 45. (Minha tradução).

²¹ HOLANDA, Francisco de, *Da ciência do desenho*, Lisboa: Livros Horizonte, 1985 [1571], p. 25.

language. The concepts he used in his writings – example», «beauty», «lantern», and «mirror»¹⁷ – substituted the *idea* of the Greek philosopher, but were clearly infused with neoplatonic meaning. This is illustrated by one of Michelangelo's poems, which may have inspired the studies of Francisco de Holanda:

As a trustworthy model for my vocation,
at birth I was given the ideal of beauty,
which is the lamp and mirror of both my arts.
If any think otherwise, that opinion's wrong [...] ¹⁸

Holanda advocated the superiority of painting, conceiving it however in terms quite different from those of his contemporaries. There is unity, in his work, between aesthetics and metaphysics. Imbued with neoplatonism, he thought that nature was portrayed (‘painted’) by God – the same conception later developed by Félix da Costa. The creation of the universe is the very creation of forms. Man should therefore submit himself scrupulously to that primordial model, observing and respecting its configuration and movement.

God, when he wanted to paint all that we see, being a most perfect painter, began forthwith to apply light over the darkness and obscurity that covered the great picture of the world, and for this reason light is nobler than dark: because it was the first coat that God applied; and good painting must begin with light on dark color and not with dark as everyone does.¹⁹

Reproducing the divine act of creation, the artist should learn to use painting as an instrument of spiritual ascension. It must be stressed, in this respect, the profound originality of Francisco de Holanda. He not only introduced the platonic *idea* in art theory, but also idealized the first Temple of Painting, “as if this philosophical current and this allegorical construction were inseparable”.²⁰

¹⁷ DESWARTE-ROSA, Sylvie, *Op. cit.*, p. 130.

¹⁸ DESWARTE-ROSA, Sylvie, *Op. cit.*, p.130 (English translation by James M. Saslow, *The Poetry of Michelangelo*, Yale University Press, 1991)

¹⁹ HOLANDA, Francisco de, *On Antique Painting*, translated by Alice Sedgwick Wohl, Penn State University Press, 2013 [1548], pp. 72-73

²⁰ DESWARTE-ROSA, Sylvie, “*Idea et le Temple de la Peinture. II. De Francisco da Holanda à Federico Zuccaro*”, *Revue de l'Art*, 1991, Numéro 94, p. 45. (Teresa Sousa

Someone who does not respect prescribed criteria is not a good artist; such a behavior would infringe upon God's laws – the Artist *par excellence* whose primordial art is drawing. The true painter must on the contrary, as we have seen, re-enact the original divine gesture, conceiving forms that are entirely subordinated to universal harmony (and its proportions). A divine dimension may thus be inherent to human works. Man does not have the power to create life *ex nihilo*; but he was given the ability to create, through art, divine images: “Drawing serves to elevate the spirit to God through visible and invisible things [...]”²¹

Invention, drawing and color are, according to Francisco de Holanda, the fundamental principles of painting. These are precisely the principles adopted in the seventeenth century by Félix da Costa. In the chapter *What Painting Is*, Holanda writes: I would say that painting was an expression of thought in a visible and contemplable work, and a second nature. It is the most immediate imitation of God and nature”.²² And insisting on the allegorical value of the Temple, he stresses: “Painting is based on three effective precepts, which support it like pillars, without which it cannot stand. The first is *invention* or *idea*; the second is *proportion* or *symmetry*; the third is *decorum* or decency [...]”²³

Mimesis and the platonic *idea* are here basic conceptions of the theoretical argument. Now, those were also the aesthetic values recognized by the poets of the *Academia dos Singulares* in the pictorial work of Bento Coelho, prized artist, *divine painter*.²⁴

According to Moura Sobral, *Homenagem* is an expression of Bento Coelho's ascensional movement. In the first part, *Carmina amicorum*, “the artist is praised by his ability to imitate nature”;²⁵ in the second, *Quinta Academia dos Singulares*, “[he]

Invenção, desenho e cor são, para Francisco de Holanda, os princípios fundamentais da pintura. E serão esses precisamente os princípios que adotará, no século XVII, Félix da Costa. No capítulo *Que cousa he pintura*, Holanda escreve: “A pintura diria eu que era uma declaração do pensamento em obra vesível e contemplativa, e segunda natureza. É emitação de Deos e da natureza prontíssima”.²² E insistindo no valor alegórico do Templo, sublinha: “A pintura forma-se de tres eficazes preceitos, que a tem como columnas, sem os quaes não pode star. O primeiro he invenção ou idea; o segundo he proporção ou symetria; a terceira he decoro ou decência [...]”²³

Mimesis e *ideia* platônica são aqui concepções básicas da fundamentação teórica. Ora, foram esses também os valores estéticos que os poetas da Academia dos Singulares reconheceram na obra pictórica de Bento Coelho, artista de eleição, *pintor divino*.²⁴

Segundo Moura Sobral, a *Homenagem* traduz o movimento de ascensão de Bento Coelho. Na primeira parte, *Carmina Amicorum*, “o artista é louvado pela sua capacidade de imitar a natureza”;²⁵ na segunda, *Quinta Academia dos Singulares*, “[ele] abandona definitivamente o plano da realidade mimética, para se transportar ao nível da invenção”;²⁶ na terceira parte, por fim, o pintor é reconhecido pela sua originalidade absoluta.

Da primeira até à última ecfraze da colectânea de 1670, o leitor assiste pois à trajectória ascensional de Bento Coelho, do mundo imperfeito das realidades sensoriais, o Visível, até ao universo supra-sensível das ideias puras, o Invisível. A “Homenagem” dos Singulares é, assim, a representação poética da apoteose do pintor no ano do seu quinquagésimo aniversário ou, melhor ainda, a alegoria da subida do artista ao Templo da Pintura ideado por Francisco de Holanda, o qual, para as necessidades retóricas da academia de 1670 bem se poderia substituir ao próprio emblema dos Singulares.²⁷

Fernandes's translation)

²¹ HOLANDA, Francisco de, *Da ciência do desenho*, Lisboa: Livros Horizonte, 1985 [1571], p. 25. (Teresa Sousa Fernandes's translation)

²² HOLANDA, Francisco de, *Op. cit.*, 2013, pp. 73-74. (English translation by James M. Saslow, *Op. Cit.*)

²³ HOLANDA, Francisco de, *Op. cit.*, 2013, p. 74. (English translation by James M. Saslow, *Op. cit.*)

²⁴ Moura Sobral observes, in this respect, that “Bento Coelho's idea corresponds rigorously, if we believe the Singulares, to the amazing neoplatonic delirium developed by Francisco de Holanda more than a century before”. *Op. cit.*, p. 128. (Teresa Sousa Fernandes's translation)

²⁵ SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, 1994, p. 127. (Teresa Sousa Fernandes's translation)

²² HOLANDA, Francisco de, *Op. cit.*, 1984, pp. 26-27.

²³ HOLANDA, Francisco de, *Op. cit.*, 1984, p. 29.

²⁴ Como escreveu Moura Sobral, “a *ideia* de Bento Coelho corresponde rigorosamente, a acreditar nos Singulares, ao assombroso delírio neoplatónico que Francisco de Holanda havia formulado mais de um século atrás”. *Op. cit.*, p. 128.

²⁵ SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, 1994, p. 127.

²⁶ SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, 1994, p. 128.

²⁷ SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, 1994, p. 129.

Expressões portuguesas de um debate europeu: *Ut Pictura Poesis versus Paragone*

As relações entre palavra e imagem, de que a *Homenagem* é uma ilustração privilegiada, têm sido estudadas por vários autores. Em *Poéticas da Imagem*, nomeadamente, Nuno Saldanha convida-nos a uma viagem pela história destas relações.

A transmissão de ideias por meio de imagens é uma antiga tradição. Nas civilizações pré-clássicas, como o Egito, a Suméria e a China, a escrita — concebida como forma de arte — estava associada à imagem. No Egito, por exemplo, as diferenças estilísticas e iconográficas entre a escrita hieroglífica e outras formas de expressão artística eram quase inexistentes. Como sublinha Saldanha, “[...] as inscrições hieroglíficas que acompanham as obras de pintura ou de escultura egípcias não têm meramente a função de servir de legenda às imagens, elas complementam-se mutuamente, servindo a própria imagem de ‘hieróglifo’ a inserir no texto, que assim abdica do signo correspondente”.²⁸

Esta perfeita conciliação entre escrita e arte não teve paralelo nas civilizações clássicas; era, no entanto, evidente a tentativa de unir a escrita e a imagem, como se pode constatar nos rolos de papiro e de cerâmica a que alude Saldanha. Mas aqui a imagem subordina-se ao texto, enquanto ilustração das ideias expressas pela palavra.

A iluminura ilustra, na Idade Média, uma outra forma de conjugação entre expressão pictórica e expressão verbal. Mas é a partir do Renascimento que assistimos a uma teorização das relações entre Arte e Literatura, estruturante do pensamento estético da Idade Moderna.²⁹

Paralelamente ao grande desenvolvimento que se faz sentir durante o Renascimento na prática da Pintura, sente-se de igual modo uma necessidade urgente de criar uma poética que definisse, em termos precisos, os fins e os conteúdos da natureza de uma arte, em fase de clara expansão, ao mesmo tempo que ia granjeando um aumento considerável de atenção e importância.³⁰

Os teóricos deste período recorreram à literatura greco-romana — a Aristóteles e Horácio nomeadamente — para

²⁸ SALDANHA, Nuno, *Poéticas da Imagem – A pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Caminho, 1995, p. 32.

²⁹ Cf. SALDANHA, Nuno, *Op. Cit.*, p. 69.

³⁰ SALDANHA, Nuno, *Op. cit.*, p. 69.

renounces definitively the plan of mimetic reality, raising himself to the level of invention”;²⁶ eventually, in the third part, he is recognized by his absolute originality.

From the first to the last ephrasis of the 1670 collected essays, the reader witnesses therefore the ascensional trajectory of Bento Coelho, from the imperfect world of sensory realities, the Visible, to the supersensible universe of pure ideas, the Invisible. Hence, the «Homenagem» organized by the Singulares is the poetical representation of the painter’s apotheosis at the time of his fiftieth birthday, or, better still, the allegory of the artist’s elevation to the Temple of Painting idealized by Francisco de Holanda, which could substitute the emblem itself of the Singulares, in order to meet the rhetorical needs of the academy in 1670.²⁷

Portuguese reverberations of a European debate: *Ut Pictura Poesis versus Paragone*

The relationships between word and image, of which *Homenagem* is a privileged illustration in seventeenth century Portugal, have been studied by several authors. In *The Poetics of the Image (Poéticas da Imagem)*, for instance, Nuno Saldanha invites us on a journey to the history of those relationships.

The transmission of ideas through images is an ancient tradition. In pre-classical civilizations, such as Egypt, Sumer and China, writing – conceived as a form of art – was associated to the image. In Egypt, in particular, there was almost no stylistic and iconographic differences between hieroglyphic writing and other forms of artistic expression. Hieroglyphs in Egyptian paintings or sculptures, Nuno Saldanha emphasizes, “are not merely legends of images, but complement each other; the image is itself the «hieroglyph» inserted in the text, which thus dispenses with the corresponding sign”.²⁸

This perfect harmony between writing and art was unparalleled in classical civilizations; the attempt to unite word and image, however, was obvious, as shown by the papyrus and ceramic scrolls mentioned by Saldanha. But here the image

²⁶ SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, 1994, p. 128. (Teresa Sousa Fernandes’s translation)

²⁷ SOBRAL, Luís de Moura, *Op. cit.*, 1994, p. 129. (Teresa Sousa Fernandes’s translation)

²⁸ SALDANHA, Nuno, *Poéticas da Imagem – A pintura nas Ideias Estéticas da Idade Moderna*. Lisboa: Caminho, 1995, p. 32.

is subjected to the text, as an illustration of the ideas expressed by words.

Medieval miniatures in illuminated manuscripts are another form of combination between pictorial and verbal expressions. But it was only after the Renaissance that a theory of the relationships between Art and Literature was developed, structuring aesthetical thought in the Modern Age.²⁹

Parallel to the great development in the practice of painting, witnessed during the Renaissance, an urgent need was also felt to create a poetics able to define precisely the ends and contents of the nature of an art that, being in clear expansion, was also attracting a considerable increase of attention and importance.³⁰

Reflecting on the affinity between Poetry and Painting, theorists in that period referred to the Greco-Roman tradition, namely Aristotle and Horace. Two literary currents emerged in this context: *Ut pictura Poesis*, stressing the analogy and unity between the two arts, and *Paragone* which emphasized, by contrast, their differences and the superiority of one over the other.

If the painter, in the beginning of the Modern era, wanted to bring his art closer to poetry, attempting to promote its scientific and social status, similarly, the poet saw the need to develop the pictorial dimension of his art: the more their texts allowed the visualization of images, the clearer they could become. Simple description no longer satisfied the poet who, like the painter, wanted to produce the very representation of the object. In an intellectual context that privileged vision as source of knowledge, literary discourse should *please the eye*. Inspired by pictorial assumptions, literature created its own visualization techniques.

In the Renaissance, Painting was considered superior to Poetry. This had great impact on the appreciation of the painter who, until recently, had been considered a mere artisan. In Italy, particularly, the advancement of artists was accompanied by extensive theoretical work. Alberti and Leonardo Da Vinci, for example, contributed greatly to the struggle for the social recognition of artists. Critical thinking changes dramatically: having centered itself, in the fifteenth century, on the relationships between Art and Nature, the theory of art would eventually recognize, in the sixteenth

refletirem sobre a afinidade entre Poesia e Pintura. Surgiram, nesse contexto, duas correntes literárias: a *Ut pictura Poesis*, que sublinhava o caráter analógico e a unidade das duas artes; e o *Paragone* que, por sua vez, enfatizava as diferenças postulando a superioridade de uma delas.

Se no início da época Moderna interessava ao pintor aproximar a sua arte da poesia, procurando firmar o seu estatuto científico e social, também o poeta julgava necessário o desenvolvimento da dimensão pictórica na sua arte: os seus textos seriam tão mais elucidativos quanto melhor permitissem a visualização de imagens. A simples descrição deixou de satisfazer o poeta que desejava produzir, como o pintor, a representação do objeto. Num contexto intelectual que privilegiava a visão como fonte de conhecimento, o discurso literário deveria *agradar à vista*. Inspirada em pressupostos pictóricos, a literatura criou as suas próprias técnicas de visualização.

O Renascimento atribuiu superioridade à Pintura em face da Poesia. Este fato teve grande impacto na valorização do pintor, considerado até então como mero artesão. Na Itália, em particular, a ascensão dos artistas foi acompanhada por um vastíssimo trabalho teórico. Autores como Alberti e Leonardo da Vinci deram importantes contributos à luta pelo reconhecimento social dos artistas. Opera-se, então, uma profunda transformação do pensamento crítico: centrada nas relações entre Arte e Natureza, no século XV, a teoria da arte do século XVI passará a atribuir especial relevância ao estudo da própria natureza da arte e dos seus mecanismos internos. Desta perspectiva, os estudiosos valorizavam a doutrina do *Paragone*. Ela foi, em larga medida, motivada pelo interesse em atribuir autonomia à arte da Pintura e em conquistar as vantagens culturais e sociais que daí advinham.

Em Portugal, é depois da segunda metade do século XVI que os pintores começam a lutar pelo reconhecimento do seu trabalho. Mas é só a partir do Maneirismo que o artista se liberta finalmente do estatuto de artesão.³¹

Francisco de Holanda, que valorizou a pintura em face da poesia, desempenhou a este respeito um papel de relevo. As suas concepções são muito próximas das de Leonardo da Vinci. Sob a forma de *Paragone*, os dois autores colocaram a pintura não apenas em face da poesia, mas também em face de outras artes

²⁹ Cf. SALDANHA, Nuno, *Op. cit.*, p. 69.

³⁰ SALDANHA, Nuno, *Op. cit.*, p. 69.

³¹ Cf. SERRÃO, Vítor, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983.

plásticas, como a escultura. Ambos defendiam a *superioridade do órgão da visão*, sublinhando o *caráter imediato* da pintura, a sua maior *expressividade e eloquência*. Mas as perspectivas dos dois autores distanciaram-se em outros aspectos. Enquanto Da Vinci estava interessado na apreensão dos dados da experiência, Holanda, imbuído de um espírito neoplatônico, afastava-se da Natureza defendendo a imitação da *ideia* (invisível, divina).

De uma maneira geral, no entanto, a teoria desenvolvida em Portugal afastou-se do *Paragone*. A principal preocupação era o reconhecimento da Pintura como Arte Liberal, e foram vários os autores que participaram nesse movimento. Importa sublinhar, neste contexto, o contributo de Félix da Costa cujo tratado se insere no *Paragone*, defendendo a superioridade da pintura em face das outras artes e consequentemente a valorização social do pintor.

Considerações finais

A história da arte portuguesa contraria a perspectiva pessimista de Félix da Costa sobre o século XVII — *o mingoante da pintura*. Pelo contrário, este período foi particularmente favorável ao desenvolvimento das artes nos países católicos em geral.³² Como nota Vítor Serrão, o que fora visto como a “Época escura da História da Arte Portuguesa” tende hoje a considerar-se um “*momento artístico* de inesperadas potencialidades [...]”.³³ Ignorado por Félix da Costa, Bento Coelho foi um dos pintores mais produtivos desse período. A sua obra sintetiza, por um lado, a diversidade de estilos em voga, mas representa, por outro, um contributo valiosíssimo para a renovação dos cânones artísticos.

Heinrich Wölfflin (1864-1945) atribuiu grande importância às transformações dos estilos que, do seu ponto de vista, passavam de uma fase clássica a uma fase de dissolução. Delineou as “categorias antitéticas” que separam as perspectivas do Renascimento e do Barroco, opondo o linear ao pictórico, ou o plano ao profundo, notando o contraste entre formas fechadas e abertas, e confrontando a tendência para a multiplicidade ou para a união, para o claro ou para o escuro. Os estilos afirmam-se sempre por meio de oposições, mas o conteúdo dessas oposições altera-se na medida em que se altera a visão do mundo.

³² Cf. SOBRAL, Luís de Moura, 1998, *Op. cit.*, p. 28.

³³ SERRÃO, Vítor, *Cripto-História da Arte – Análise de Obras de Arte Inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p. 75.

century, great relevance to the study of the very nature of art and its internal mechanisms. From this perspective, the scholars valued the *Paragone*. This was largely motivated by the interest to increase the autonomy of painting and to conquer the consequent cultural and social advantages.

In Portugal, painters only started to struggle for recognition of the dignity of their work after the second half of the sixteenth century. But it was only in the period following Mannerism that the artist finally freed himself from the status of artisan.³¹

Francisco de Holanda, whose treatise valued painting as compared to poetry, played an important role in this respect. His conceptions are very similar to those of Leonardo Da Vinci. Under the form of *Paragone*, the two authors confronted painting not only with poetry, but also with other pictorial arts such as sculpture. Both favored the *primacy of vision*, emphasizing the *immediacy* of painting, its greater expressivity and eloquence. On other aspects, however, their perspectives differed. While Da Vinci wanted to grasp the facts of experience, Holanda, imbued with a neoplatonic spirit, turned away from Nature, favoring the imitation of the Idea (invisible, divine).

Generally, however, the theory developed in Portugal distanced itself from *Paragone*. The main concern was the recognition of painting as Liberal Art, a movement involving many intellectuals. It must be stressed, in this context, the contribution of Félix da Costa; favoring the superiority of painting, and the social recognition of the painter, his treatise was part of *Paragone*.

Final thoughts

Portuguese art history contradicts the pessimism of Félix da Costa regarding the seventeenth century – *the waning of painting*. This period was, on the contrary, highly favorable to the development of the arts in the Catholic countries in general.³² As Vítor Serrão notes, what was seen as “a dark age in Portuguese art history”, tends to appear now as “an *artistic moment* of unexpected potentialities”.

³³ Ignored by Félix da Costa, Bento Coelho was

³¹ Cf. SERRÃO, Vítor, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1983

³² Cf. SOBRAL, Luís de Moura, 1998, *Op. cit.*, p. 28.

³³ SERRÃO, Vítor, *Cripto-História da Arte – Análise de Obras*

one of the most creative painters of the period. His work synthesizes, on the one hand, the variety of contemporary styles, and represents, on the other, a great contribution to the renewal of artistic canons.

Heinrich Wölfflin (1864-1945) attributed great importance to the transformation of styles, arguing that they went from a classical phase to a period of dissolution. He described the “antithetical categories” that separate Renaissance and Baroque perspectives, opposing the linear to the pictorial, or the flat to the deep, as well as contrasting open and closed forms, multiplicity and unity, light and dark. Styles are always developed through oppositions, but the content of those oppositions change as the worldview itself changes.

The seventeenth century in Portugal saw the confrontation of these antithetical categories – not in order to distinguish the formal expression of two successive artistic styles, but rather to differentiate conceptions which, although contemporary, tended to drift apart. While Bento Coelho, painter of a transitional period, experimented in his work with basic Baroque assumptions, Félix da Costa attempted to preserve the most important orientations of a classical tradition. Hence, he could not accept the “liberties” that characterized Baroque art.

But aesthetical differences and personal reasons tended to overlap: “[...] if the Academy of Painting, that Félix da Costa aspired to lead, was created in Lisbon, the personality most suitable to preside would be none other than Bento Coelho, the royal painter, celebrated by the *Academia dos Singulares*”.³⁴

From the perspective of art history, it is disturbing that such circumstances could have concurred to silence a major contribution to Portuguese Baroque: had Félix da Costa remained the only reference for the study of this period, Bento Coelho – the artist who fascinated his contemporaries in Portugal – would have been completely forgotten.

Podemos considerar que estas características antitéticas são postas em confronto no século XVII português — não para distinguir a expressão formal de dois estilos artísticos que se sucedem, mas para diferenciar concepções que, embora contemporâneas, se afastam. Enquanto Bento Coelho, pintor de um período de transição, ensaiava na sua obra os pressupostos característicos do Barroco, Félix da Costa procurava manter algumas das orientações fundamentais de uma tradição classicizante. Por essa razão, sem dúvida, este último era incompatível com as “liberdades” de execução da arte barroca.

Mas às divergências estéticas sobrepõem-se razões de ordem pessoal: “[...] A ser criada em Lisboa a Academia de Pintura a cuja direcção Félix da Costa aspirava, a personalidade mais indicada para a presidir seria precisamente Bento Coelho, o pintor régio, celebrado pela Academia dos Singulares”.³⁴

Do ponto de vista da história da arte, o fato de tais circunstâncias terem podido contribuir para o silenciamento de uma obra fundamental do barroco português é perturbador: se Félix da Costa fosse a única referência para o estudo desse período, teríamos ignorado por completo a existência de Bento Coelho — autor que, afinal, deslumbrou o público português, seu contemporâneo.

de Arte Inexistentes. Lisboa: Livros Horizonte, 2001, p. 75.

³⁴ SOBRAL, Luís de Moura, 1998, *Op. cit.*, p. 479.

³⁴ SOBRAL, Luís de Moura, 1998, *Op. cit.*, p. 479.

1



2



1 Venegas. *Santa Maria Madalena*, c. 1590.

2 Bento Coelho, *Virgem com o Menino.*, c. 1690.