

Propria Belgarum laus:
Domenicus Lampsonius e as
*Pictorum aliquot celebrium germaniae inferioris effigies**

(in english, p. 110)

MARIA BERBARA

Mestre em História da Arte pela UNICAMP

Doutora em história da arte pela Universidade de Hamburgo (Alemanha)

Pós-doutorado pela FAU/USP e Universidade de Leiden (Holanda)

Professora de história da arte da UERJ

RESUMO Este artigo propõe uma análise detalhada das *Pictorum aliquot celebrium Germaniae inferioris Effigies* (Antuérpia: Quatuor Ventorum, 1572), livro que contém 23 gravuras representando retratos de pintores nórdicos dos séculos XV e XVI acompanhadas por versos latinos compostos pelo humanista flamengo Domenicus Lampsonius. Enfatiza-se o confronto entre a arquitetura lampsoniana e os esquemas propostos por Vasari, de um lado, e de outro o esforço de construção, por parte do flamengo, de uma história da arte autóctone, capaz de ressaltar as linguagens nacionais do retrato e da paisagem, propor linhagens artísticas autônomas e criar uma memória transalpina auto-referente. É oferecida uma tradução crítica inédita dos poemas de Lampsonius, realizada a partir do original latino.

PALAVRAS-CHAVE Lampsonius, Vasari, Países Baixos, Itália, Renascimento.

ABSTRACT This paper focuses on a detailed analysis of the *Pictorum aliquot celebrium germaniae inferioris effigies* (Antwerp: Quatuor Ventorum, 1572). The book contains 23 engravings representing portraits of Nordic 15th and 16th painters, each accompanied by Latin verses composed by the Flemish humanist Domenicus Lampsonius. The emphasis of the paper lies both on the confrontation between the Lampsonian architecture and the schemes proposed by Vasari, and on the Flemish humanist's effort to build an autochthonous history of art (Lampsonius stresses the national idioms of portrait and landscape, proposes autonomous artistic lineages and searches to create a self-referent transalpine memory). The paper offers, still, a critical translation (from the original Latin to Portuguese) of Lampsonius' poems..

KEYWORDS Lampsonius, Vasari, Low Countries, Italy, Renaissance.

De acordo com uma leitura contemporânea, as *Pictorum aliquot celebrium germaniae inferioris effigies*¹ estabeleceram o primeiro cânone histórico-artístico nórdico.² O livro, publicado em 1572, em Antuérpia, pela viúva do editor flamengo Hieronymus Cock, contém 23 gravuras representando retratos de pintores flamengos e holandeses dos séculos XV e XVI acompanhadas por versos latinos louvando-lhes as qualidades pessoais e/ou artísticas; o autor dos poemas é o humanista, colecionista, diplomata, pintor e poeta Domenicus Lampsonius (Bruges, 1532 – Liège, 1599), a quem Vasari menciona como *uomo di bellissime lettere e molto giudizio in tutte le cose*.³

Lampsonius estuda na Faculdade de Artes de Louvain e, em 1554, parte para a Inglaterra na qualidade de secretário particular de Reginald Pole, que naquele momento retornava à Inglaterra, convocado por Mary I Tudor, após um exílio italiano de 22 anos. Em 1558, após a morte do cardeal, regressa a seu país, entrando imediatamente a serviço do então recém-nomeado bispo de Liège, Robert de Berghes (e posteriormente de seus sucessores, Gérard de Groesbeeck e Ernst de Baviera). Durante esse período, o humanista estabelece intensas relações com destacados intelectuais do país e da Europa – entre os quais o português Pedro Ximenes, Justus Lipsius e Abraham Ortelius; paralelamente, frequenta a academia recentemente formada por Lambert Lombard após seu retorno da Itália, onde entra em contato com diversos dos artistas figurantes nas *Effigies*. Em 1569, desposa Beelken Schelen, de quem teria dois filhos, Marie e Gérard.⁴

A biografia e os textos de Lampsonius irradiam a claridade meridional que se associa frequentemente ao humanismo; embora tenha vivido durante um período tenso, instável e crescentemente intolerante do ponto de vista político e religioso, o intelectual flamengo dominava, com elegância e firmeza, os registros próprios do *homo eruditus* renascentista: filologia e retórica, teologia e línguas clássicas, diplomacia, literatura, filosofia, crítica de arte e música – todos eram campos que Lampsonius, firmemente amparado na solidez da própria inteligência, percorria com segurança, independência e vívida curiosidade.

Seus escritos incluem, além naturalmente das *Effigies*, uma *Lamberti Lombardi vita* (1565), diversos po-

emas – em sua maioria dedicados a artistas⁵ – e um vasto e erudito epistolário, incluindo cartas a Tiziano, Clovio e Vasari; este último escreve-lhe, por sua vez, requisitando informações sobre pintores flamengos, as quais serviriam de fonte para o capítulo da edição giuntina das *Vite* intitulado – *a posteriori* – *De diversi artefici fiamminghi*.⁶

A arquitetura das *Effigies* remonta à tradição clássica dos modelos ilustres,⁷ retomada durante o Renascimento e solidamente vinculada à retratística e à história por Giovio;⁸ por outro lado, a coleção de imagens de homens célebres (cujo denominador comum, geralmente, é uma mesma profissão ou ofício) experimenta uma enorme fortuna em meados do Quinhentos, tanto ao norte quanto ao sul dos Alpes. Embora o gênero poético encomiástico das artes e dos artistas – também de derivação clássica – tenha florescido notavelmente já no Quatrocentos, Lampsonius é o primeiro a criar, no norte da Europa, uma coleção poética ilustrada de pintores famosos nos moldes da tradição dos *uomini illustri*, elevando-os, portanto, à mesma categoria intelectual de prelados, juristas, teólogos ou filósofos.

Assim como Van Mander, Lampsonius aproxima-se a Vasari ao construir uma história da arte nacional intimamente vinculada à genealogia e determinada por uma progressão histórica; ao mesmo tempo em que emula os esquemas históricos e histórico-artísticos vasarianos, porém, o humanista busca revalorizar a tradição artística flamenga exaltando as linguagens nacionais do retrato e da paisagem e propondo linhagens artísticas autônomas e auto-referentes. Embora explicita sua intensa admiração pela arte italiana contemporânea e seus paradigmas – em seus versos a Scorel, afirma que só é digno de chamar-se pintor aquele que gastou mil pincéis em Roma –, Lampsonius insiste na importância da observação e da imitação da natureza, fundamental no processo de formação do artista; a excelência deste, para o escritor, mora no justo equilíbrio entre *ars* e *natura*.⁹

Quais os critérios de Lampsonius ao selecionar os artistas cantados nas *Effigies*? A retratística e, principalmente, a pintura de paisagem são, como dito anteriormente, altamente louvadas pelo humanista, que as trata como idiomas neerlandeses nativos; dos 23 artistas listados, seis são paisagistas, e outros – como

Bouts – mantêm uma evidente *Wahlverwandschaft* com a representação de paisagens. Lampsonius privilegia ainda diálogos internos, como o de Bosch e Brueghel, que indiquem a criação de uma linhagem artística própria, assim como a invenção de formas e técnicas em solo flamengo – por exemplo a pintura a óleo, lendariamente atribuída a Van Eyck. Um número menor de pintores – entre os quais Pieter Cock, Scorel e Frans Floris – pertence ao grupo que a crítica do século XX chamaria, pejorativamente, *romanista*, e que mantém evidentemente uma forte conexão com a produção italiana contemporânea. Embora alguns artistas tenham certamente sido incluídos no livro por razões pessoais ou circunstanciais, mesmo eles parecem de alguma maneira vincular-se às correntes propostas por Lampsonius; das paisagens pintadas por seu caro mestre Gassel, por exemplo, o humanista proclama terem sido as obras que despertaram seu amor pela arte. A organização das *Effigies*, como a das *Vite* vasarianas, é primordialmente cronológica, o que acentua o caráter orgânico do desenvolvimento da arte flamenga de acordo com Lampsonius; analogamente a Vasari, a arte contemporânea aparece ao humanista como o apogeu de uma trajetória evolutiva cuja origem, nos Países Baixos, é Van Eyck.

A antologia lampsoniana, determinante a um só tempo de uma identidade e um cânone, exerceu profunda influência tanto nos Países Baixos quanto na Itália;¹⁰ Karel van Mander – que traduz a maioria dos versos das *Effigies* na segunda edição de seu *Schilderboeck* – assimila não apenas a escolha lampsoniana, mas também certos princípios gerais do livro, principalmente sua divisão entre correntes nativas e italianizantes e sua alta apreciação da retratística e da pintura de paisagem.¹¹

A maioria das pranchas inseridas nas *Effigies* foi gravada por Cornelis Cort (Hoorn, ca. 1533 – Roma, 1578) e Jan Wierix (Antuérpia, 1549 – Bruxelas, ca. 1618); algumas são realizadas a partir de desenhos de Dürer ou de auto-retratos dos artistas. É possível que o próprio Cock tenha produzido as gravuras restantes. A segunda edição das *Effigies* é também publicada em 1572, e as duas seguintes, com os tipos de Theodoor Galle (filho de Philip), aparecem ao longo dos oito anos subsequentes. Em 1694, publica-se a primeira versão inglesa da obra. Há somente duas traduções modernas completas das *Effigies*: para o francês, na

edição crítica de Puraye, e, mais recentemente, para o italiano, por Maria Teresa Sciolla.¹² Miedema traduz alguns dos poemas nas notas de sua edição das *Vidas* de Van Mander – posteriormente vertidas, por sua vez, para o inglês.¹³

A presente tradução foi realizada a partir de um exemplar da segunda edição da obra (*Antuerpiae: sub intersignio Quatuor Ventorum*), atualmente conservado na biblioteca da Universidade de Leiden, Holanda [Fig. 1]. Neste exemplar, tanto a dedicatória quanto o vigésimo terceiro retrato – com seu correspondente poema – foram suprimidos, eliminando, portanto, quaisquer menções a Cock. Por razões de espaço, omite-se aqui a dedicatória a Hieronymus, mas inclui-se o poema final, parte integrante da *editio princeps*.¹⁴

1. HUBERT VAN EYCK (? – m. Gantes (?), 1426)

[Fig. 2]

Hubert van Eyck, irmão de Johannes; pintor

Hubert, teu irmão e tu recebestes recentemente merecidos louvores de nossa Talia⁽¹⁾. Caso não bastem, acrescenta este: graças a ti, teu irmão e discípulo superou-te. É isso que nos mostra esta obra de Gantes⁽²⁾ que a tal ponto enamorou o rei Felipe, que ele encomendou uma reprodução a Coxcie⁽³⁾, a fim de enviá-la à Espanha, sua pátria.

⁽¹⁾ Referência à ode escrita em honra dos irmãos van Eyck por Lucas de Heere em sua obra *Den Hof en Boomgaert der Poëzien*.¹⁵ O poema seria transcrito por Van Mander no *Schilderboeck*.

⁽²⁾ O *Político de Gantes*, também conhecido como *Cordeiro Místico*, até hoje conservado na Catedral de Gantes.

⁽³⁾ Trata-se do pintor flamengo Michiel Coxcie (ou Coxie; Malines (?), 1499-1592). O poema de Lucas de Heere finaliza-se com uma menção a esta cópia.

Não há consenso sobre a possível relação de parentesco entre Hubert e Jan, e, no limite, mesmo sobre a existência do primeiro. Esta última questão surgiu na primeira metade do século XIX, por ocasião da descoberta da famosa quadrina em verso leonino (isto é, hexâmetros dâtilos com rimas internas) pintada sobre a moldura dos painéis inferiores externos (lado esquerdo) do político de Gantes:

[Pictor?] Hubertus... Eyck. Maior quo nemo repertus
 incepit. pondus. Q Jobannes arte secundus
 [Frater perf] ecit. Judoci Vijd prece fretus
 VersV SeXta Mai Vos CoLLocat aCta tUerI [1432]

Aproximadamente (várias letras apagaram-se), a quatrina pode ser traduzida da seguinte forma: “O pintor Hubert van Eyck, considerado superior a todos, iniciou [este retábulo]. Jan, segundo em arte, finalizou-o sob encomenda de Josse Vydt. Em 6 de maio ele (Vydt) vos roga através deste verso cuidar o que passou a existir” (a data é oferecida pelo cronograma do último verso). Em algum momento e por razões desconhecidas, pintou-se sobre a quatrina, a qual veio a ser descoberta por ocasião de uma limpeza realizada pelo Kaiser Friedrich Museum (Berlim) em 1822/23. Sua autenticidade, porém, foi posteriormente contestada, sobretudo depois de um exame microquímico (1951) ter confirmado que a inscrição foi realizada em uma folha de prata que substituíra a folha de ouro encontrada nas demais partes da moldura do retábulo. Particularmente controversas são as palavras iniciais do terceiro verso, apagadas e conhecidas somente a partir de transcrições realizadas antes da limpeza de 1823. Um segundo ponto polêmico é o hiperbólico elogio a Hubert, considerado inverossímil por muitos. Em 1933, E. Renders chegou a afirmar que a quatrina é inteiramente falsa, e que Hubert jamais existiu.¹⁶ Nos registros da cidade de Gantes e de algumas igrejas, porém, o nome de um pintor chamado Hubert (a grafia do nome varia: Luberecht, Ubrechts, Hubrechte, Lubrecht) van Eyck consta diversas vezes, sendo inclusive indicada a data de sua morte (1426) em um epitáfio que, embora destruído em 1578, chegou a ser copiado duas vezes. Posteriormente, a autenticidade da inscrição – e, portanto, da existência de Hubert – foi reafirmada por historiadores da arte como Elisabeth Dhanens,¹⁷ em um volume exclusivamente dedicado ao políptico. A estudiosa argumenta que o estilo caligráfico da inscrição é o do período da realização da obra; que o último verso é dirigido aos clérigos da paróquia de São João, os quais deveriam assegurar-se da apropriada manutenção da pintura; e que as palavras *arte secundus* associadas a Jan referem-se ao fato de ele ser mais jovem, e não inferior, artisticamente, a Hubert. De acordo com Brand Philip,¹⁸ a palavra inicial da quatrina deveria ler-se *fictor*, não *pictor*; e Hubert seria, portanto, o escultor

que teria criado o tabernáculo posteriormente (“em segundo lugar”) pintado por Jan. Panofsky, em seu célebre volume sobre a pintura primitiva flamenga,¹⁹ buscou, por sua vez, associar o texto da quatrina ao que considerava uma marcada heterogeneidade estilística e iconográfica do políptico: de acordo com o alemão, Jan havia herdado diversos painéis iniciados por Hubert para distintos propósitos, utilizando-os para o novo políptico encomendado por Jodocus Vijd.

O debate em torno à existência de Hubert, sua suposta relação de parentesco com Jan, e à atribuição de determinadas obras a ambos – sobretudo o políptico de Gantes – permaneceria vívido ao longo do século XX; cf. o abrangente livro de V. Herzner,²⁰ que considera a quatrina uma falsificação quinhentista e nega inteiramente a participação de Hubert no retábulo belga.

Particularmente notável, nestes versos iniciais das *Effigies*, é a centralidade do *topos* da *superção* artística, um dos mais amplamente utilizados na arquitetura vasariana. Jan Van Eyck, cujo papel inaugural, no livro, é análogo ao de Giotto nas *Vite*, tem, como o italiano, um predecessor ao qual supera: seu irmão, paralelizado por sua vez a Cimabue. Ao longo das *Vite*, Vasari construiria outros célebres binômios fundacionais, estruturas históricas nas quais um genial artista emerge a partir do confronto com seu mestre e catapulta a uma nova *maniera* a arte de toda a sua geração: os Bellini, Verrocchio/Leonardo e, naturalmente, Ghirlandaio/Michelangelo,²¹ entre outros exemplos menos célebres. A figura de Hubert, por outro lado, possibilita a Lamponius mencionar em cheio o retábulo de Gantes, obra que, no imaginário coetâneo, constituía a pedra fundamental da arte flamenga moderna.

2. JAN VAN EYCK

Jan Van Eyck, pintor

Eu, que pela primeira vez mostrei, com meu irmão Hubert, como as brilhantes cores misturam-se ao óleo de linho, maravilhei a rica e florescente Bruges com a descoberta que ignorara, talvez, o próprio Apeles⁽¹⁾, e que nossa bravura não tardou em difundir pelo mundo inteiro.

⁽¹⁾ Van Eyck é diretamente comparado a Apeles em uma quatrina latina composta no final do Quinhentos ou começo do Seiscentos por Maximilian de Vriendt que exorta, precisamente, o

Cordeiro Místico de Gantes.²² Em uma carta de 1589 ao humanista francês Ludovicus Demontiosus (Louis de Montjousieu; cf. Puraye, Op. cit., p. 101 e seg.), Lampsonius discorre longamente sobre a célebre anedota de origem pliniana que opunha Apelles a Protógenes (Hist. Nat., XXXV, 81-82), muito difundida nos séculos XVI e XVII; a comparação entre o ateniense e Van Eyck, sob esta luz, enfatiza especificamente a finura e delicadeza da linha eyckiana. A importância do controle linear como pré-requisito indispensável para a realização de grandes obras de arte aparece em uma anedota de Camerarius que parafraseia diretamente a passagem de Plínio, no prefácio a sua tradução latina dos *Vier Büchen* de Dürer,²³ na supracitada missiva a Demontiosus, Lampsonius paraleliza diretamente ambas as anedotas.

Diversos escritores quatrocentistas, como Filarete, destacam a habilidade de Van Eyck no emprego da pintura a óleo – principalmente o óleo de linho, cuja principal diferença em relação aos demais é a secagem rápida; nenhum deles, porém, refere-se ao flamengo como o inventor da técnica. A lenda segundo a qual Van Eyck “descobriu” a técnica da pintura a óleo tem sua origem, com toda a probabilidade, nas *Vite* de Vasari (Antonello da Messina, Domenico Veneziano/ Andrea del Castagno, e, na edição de 1568, *De diversi artifici fiamminghi*), segundo as quais o *nuovo segreto* de Van Eyck teria sido levado à Itália por Antonello da Messina (cf. a estrofe do supracitado poema de Lucas de Heere: *Een Schilder uut Italien [i.e., Vasari] selfs confesseert / Dat Heycys daer d’Olverwe broght em heeft vonden: / Em van dry sine waercken hi mentioneert / Die te Napels, Florencen em Turbino (sic) stonden*). Guicciardini, em 1567, chegaria a situar a invenção em uma data precisa: 1410.

Ao longo do próprio Quatrocentos, diversas fontes italianas associam o que lhes pareciam as qualidades mais notáveis da arte flamenga – isto é, a riqueza e brilho do colorido e sua extraordinária capacidade de *retrarre del naturale* – à técnica da pintura a óleo.²⁴ Ao destacar justamente a suposta invenção da técnica em seus versos sobre Jan, Lampsonius planta orgulhosamente o mestre flamengo na origem do que se considerava uma revolução artística de dimensões pan-européias; paralelamente, o humanista enfatiza a importância da contribuição individual dos grandes artistas, aos quais associam-se descobertas pontuais de caráter inaugural. Por outro lado, Lampsonius propõe igualmente um claro contraponto à arte italiana em geral, e florentina em particular, tradicionalmente associada à pintura a fresco. Em um célebre episódio da *Vita* de Sebastiano del Piombo, um vociferante Michelangelo teria afirmado que “il colorire a olio era

arte da donna e da persone agiate et infingarde”; Van Mander recordaria o episódio no capítulo 12 (11-13) do *Grondt der edel vry schilderconst*, onde, sem contradizer diretamente Buonarroti, argumenta que a pintura a fresco não é apropriada ao clima úmido, ventoso e frio da Holanda, onde ademais não se dispõe do tipo de cal apropriada para a execução do fresco.²⁵

A pintura a óleo, mais que puramente uma técnica, surge para Lampsonius como um signo de identidade, conferindo aos albores da pintura flamenga uma dignidade própria.

A idéia de que Van Eyck tenha inventado a técnica da pintura a óleo persiste até os dias de hoje, comparecendo invariavelmente em guias turísticos de Bruges e anedotas de manual contadas sobre o pintor.

O retrato de Van Eyck é uma citação direta de um dos “juízes íntegros”, no políptico de Gantes (o painel, roubado em 1934, é atualmente conhecido através de uma cópia do século XX).

3. HIERONYMUS BOSCH (ca. 1450-1516)

[Fig. 3]

Hieronymus Bosch, pintor

Por que, Hieronymus Bosch, esses teus olhos atônitos?⁽¹⁾ Por que essa palidez no rosto? É como se tivesses visto esvoaçar diante de ti os Lemures, espectros do Érebo.⁽²⁾ Para ti abriram-se, sem dúvida, os recessos do avaro Dis⁽³⁾ e sua morada no Tártaro, visto ter tua mão podido tão bem pintar todos os segredos do Averno.⁽⁴⁾

⁽¹⁾ Como assinalou Rogier van Son (Op. cit, p. 189), Lomazzo revela claramente seu conhecimento de Lampsonius em seu escrito sobre Bosch: “l’Attonito, Girolamo Boschi fiamengo, che nel rappresentare strane apparenze e spaventevoli et orridi sogni fu singolare e veramente divino”.

⁽²⁾ Érebo é a escuridão do mundo subterrâneo. De acordo com a *Teogonia* de Hesíodo, Érebo e sua irmã Nyx (Noite) nascem de Caos. Frequentemente, seu nome é utilizado como sinônimo de Hades, ou mundo subterrâneo, como o faz aqui Lampsonius. Os lemures são os espectros dos mortos, que habitam o Hades.

⁽³⁾ Dis, um dos nomes de Hades, é a contração de *dives*, rico.

⁽⁴⁾ De acordo com a *Teogonia*, o Tártaro está tão abaixo da terra quanto o céu está acima; era a mais horrível das regiões subterrâneas. Averno é um lago próximo a Nápoles, que, segundo a lenda antiga, era uma das entradas para o Hades – por extensão, o nome é igualmente empregado como sinônimo de Hades. Possivelmente, Lampsonius tinha em mente a célebre passagem da *Eneida* em que a sibila adverte Enéias (VI. 126-9): “Sate sanguine diuom, Tros Anchisiade, facilis descensus Averno: noctes atque dies patet atri ianua Ditis; sed reuocare gradum superasque euadere ad auras, hoc opus, hic labor est”.

Em claro contraste com o humanismo sereno que irradia das efígies dos irmãos Van Eyck, o semblante de Bosch aparece tenso e crispado, em consonância com os versos de Lampsonius. Célebre por suas desconcertantes telas de temática fantástica, predominantemente diabólica e de iconografia obscura, Bosch aparece de fato como um contraponto arcaizante às novidades luminosas dos irmãos Van Eyck; sua cidade natal, Hertogenbosch, distante dos grandes centros cosmopolitas como Bruges, Gantes e Louvain, seguramente contribuiu para a formação da arte altamente idiossincrática que de imediato identifica e caracteriza Bosch, o qual estudiosos proeminentes do século XX consideraram “uma ilha solitária e inacessível” erguendo-se inabalável em meio à corrente quatrocentista flamenga (Panofsky, *Op. cit.*, p. 357, mas também Friedländer, entre outros). Se, por um lado, as telas de Bosch relacionam-se evidentemente à tradição dos bestiários, iluminuras grotescas e gárgulas esculpidas em igrejas góticas, por outro subvertem as próprias regras dessas formas de representação ao conferir-lhes um absoluto protagonismo; em suas obras criaturas híbridas, arquiteturas fantásticas, flores e animais demoníacos invadem o inferno, o paraíso, episódios bíblicos, cenas da Paixão e da vida de santos.

Embora partícipe de uma corrente distinta à dos irmãos Van Eyck, Bosch – cujo papel fundador torna-se totalmente claro no poema que Lampsonius dedica a Brueghel – cria igualmente uma arte de personalidade marcadamente flamenga. Paralelamente, o pintor obtém um impactante êxito internacional – o que interessa particularmente ao orgulho patriótico de Lampsonius – já na primeira metade do Quinhentos, quando começa a formar-se a célebre coleção que Felipe II instalaria no Escorial em 1574; neste período, ainda, pinturas de Bosch são adquiridas por Isabela, a Católica; Margarida da Áustria; Felipe de Borgonha e, na Itália, Domenico e Marino Grimani, entre outros célebres colecionistas. No Seiscentos – exceto na Espanha – a fama de Bosch decai consideravelmente, vindo o pintor a receber renovada atenção no século XX.

A efígie de Bosch guarda notáveis semelhanças com seu retrato publicado no Códice de Arras (fól. 275), remontando ambos, seguramente, ao mesmo original.

4. ROGIER VAN DER WEYDEN (Tournai, ca. 1399, Bruxelas, 1464)

Roger, pintor de Bruxelas

Que não te baste o elogio de haver pintado muitas e belas obras, ó Roger, próprias do teu tempo; os teus são trabalhos dignos de estar sempre diante dos olhos de todos os pintores – se são sábios. Isto nos mostram as pinturas que impedem ao tribunal de Bruxelas desviar-se do caminho de Têmis.⁽¹⁾ Eterna é a tua última vontade de legar o produto de tua arte, oferecendo remédio ao pobre e ao faminto. Aquelas [pinturas] deixaste na terra, e perecerão brevemente; porém isto [ou seja, a atitude que tomou] é uma lembrança que brilhará eternamente no firmamento.⁽²⁾

⁽¹⁾ A obra à qual faz menção Lampsonius foi, infelizmente, destruída por ocasião do bombardeamento de Bruxelas pelo marechal de Villeroy, durante o assédio de Luís XIV, em 1695: trata-se de quatro painéis representando exemplos da Justiça extraídos da história de Trajano e de Herkenbald (ou Archambault, um dos condes de Bourbon; as histórias provêm do *Dialogus Miraculorum* de Caesarius van Heisterbach), em um dos quais há um autorretrato de Van der Weyden (a obra é conhecida através de uma cópia, em tapeçaria, atualmente conservada no Museu Histórico de Berna). Os painéis figuram, paralelizando-os, episódios da vida do imperador e do duque, em que ambos demonstram ser governantes bondosos e justos.²⁶ A deusa Têmis é associada à Justiça.

⁽²⁾ Esta última passagem foi traduzida de forma equivocada por Sciolla & Hyman, os quais provavelmente baseiam-se na tradução de Van Mander, que a modificou ligeiramente em sua versão: “Ghy liet u goeders doch hier d’aerde voor haer deel / Die blijven metter tijd verdorven al gheheel / Maer die schoon stucken clær, waer by wy u ghedencken / Die sullen onghescheynt in Hemel eeuwigh blincken” (207 r20). Como observou Miedema, o que Lampsonius busca enfatizar é que as pinturas, objetos materiais, são perecíveis, ao passo que a fama do artista – particularmente se cantada por um poeta – é imortal.²⁷

Com Van der Weyden, Lampsonius retoma a linhagem de Van Eyck, cuja morte, em 1441, eleva Rogier à posição de principal pintor em Flandres. Muito embora a historiografia da arte, ao menos desde a primeira metade do século XX, tenda a perceber mais diferenças que semelhanças entre Van Eyck e Van der Weyden,²⁸ diversas fontes quinhentistas e seiscentistas enxergavam-nos freqüentemente em uma solução de continuidade. Assim como Van Eyck, no entanto, Van der Weyden conheceu, em vida, fama internacional, e ambos são seguramente os primeiros artistas nórdicos a tornar-se celebridades comparáveis a seus *counterparts* italianos. Não por acaso, enfim, Lampsonius menciona

precisamente os painéis da Justiça, os quais glorificam, em chave patriótica, o bom governo nórdico; assim como diversos de seus colegas latinos, Van der Weyden parece reclamar aqui igualmente o direito de hereditariade flamengo à *virtus* cívica romana.

A efígie de Van der Weyden, similarmente à de Bosch, parece ter um protótipo comum ao do desenho do Códice de Arras representando o pintor.

5. DIERIC (ou Dirk) BOUTS (Haarlem, ca. 1415 – 1475)

Theodoro de Haarlem, pintor

Tu também, ó Theodoro, mereces estar aqui; também tua mão a Bélgica⁽¹⁾ sempre elevará aos astros com merecidas laudes. A própria natureza, mãe das coisas que reproduzes, teme encontrar em ti quem, em arte, a iguale.

⁽¹⁾ Nesta passagem e em outras, Lampsonius utiliza os termos *belga* e *Belgica* no latim original, os quais aqui se traduz literalmente apesar de que, evidentemente, a Bélgica atual nada tenha a ver com a região referida pelo humanista – para a qual não há, de resto, nenhuma tradução absolutamente exata: como bem observou Claire Billen em seu artigo introdutório no catálogo *Fiamminghi a Roma*, Flandres é uma região que não existe, e mesmo no Quinhentos escritores como Guicciardini tinham dificuldade em dar um nome preciso ao território que hoje em dia compreende Holanda, Bélgica, Luxemburgo e parte do norte da França.²⁹ Apesar de sua heterogeneidade política, lingüística e cultural, porém, durante o Renascimento esse território era quase sempre referido como um país, e seu nome – Flandres, Bélgica – atribuído por metonímia.

Bouts tem sido freqüentemente considerado pela crítica como uma espécie de elo entre a primeira geração de Van Eyck e Van der Weyden e aquela do segundo Quatrocentos. Com ele Lampsonius dá, portanto, perfeita continuidade à sua história, introduzindo ao mesmo tempo a questão fundamental da pintura de paisagem: embora não tenha sido um paisagista no senso estrito, Bouts era freqüentemente considerado, desde o Quinhentos, como um precursor do gênero que constituiria uma das mais salientes marcas da arte flamenga (Molanus, por exemplo, refere-se a ele como *inventor in describendo rure*). Em muitas de suas obras, efetivamente, uma paisagem delicada e complexa, de um colorismo refinado, parece atrair mais imediatamente a atenção do observador do que as figuras em primeiro plano. Lampsonius enfatiza justamente a qualidade

mimética das telas de Bouts, evocando o antigo *topos* da rivalidade entre o pintor e a natureza.

6. BERNARD VAN ORLEY (Bruxelas, ca. 1488-1541)

Bernardo de Bruxelas, pintor

Que Bruxelas, cidade real, habilíssima em pintar tapeçarias,⁽¹⁾ honre-se em adotar Bernardo, não se deve, creio eu, à sua arte de pintar – ainda que a esta muito se deva – mas ao fato de ele te ser caro, ó Margarida, regente da Bélgica,⁽²⁾ a quem nada agrada mais que a arte de Apeles.⁽³⁾ Tu lhe davas manúbrios de ouro para seus pincéis, e ele muitas vezes recebia felipes de ouro, uma moeda recentemente cunhada.⁽⁴⁾

⁽¹⁾ No texto latino original, *Attalicas vestes*, em alusão à proverbial sofisticação da dinastia real de Pérgamo, um dos mais famosos centros da civilização helenística.

⁽²⁾ Margarida da Áustria (1480-1530), duquesa de Sabóia, regente da Holanda entre 1507 e 1518, poderia ser considerada uma espécie de Isabella d'Este nórdica.³⁰ Durante seu reinado, Margarida congregou em sua corte – em Hof van Kamerrijk – músicos, literatos e artistas; ali mantinha sua extraordinária coleção de obras de arte, a qual incluía obras-primas como o *Matrimônio Arnolfini*, de Van Eyck, e as *Três Riques Heures* do duque de Berry (irmãos Limbourg). Orley foi pintor oficial da corte de Margarida entre 1518 e 1530, e ao apontar justamente este vínculo Lampsonius enfatiza a figura, comum em solo italiano, do pintor de corte a serviço de monarca esclarecido.

⁽³⁾ Isto é, a pintura.

⁽⁴⁾ Felipes eram florins de ouro; o nome, naturalmente, faz referência a Felipe, o Belo.

Orley é o primeiro artista plenamente quinhentista tratado por Lampsonius, e também o primeiro representante do assim chamado *romanismo*, isto é, uma vertente da pintura flamenga – e também espanhola – claramente orientada em direção à arte italiana e clássica. O termo, sobretudo de meados do Oitocentos ao terceiro quartel do Novecentos, poderia adquirir uma clara conotação pejorativa quando empregado por determinados historiadores nórdicos (p. ex. Van den Branden), os quais consideravam os *romanistas* quase como traidores da tradição autenticamente flamenga; especialmente a partir dos anos 1980 e 90, ele vem sendo cada vez menos utilizado pela crítica em virtude tanto da revalorização das realizações artísticas dos *romanistas* quanto de uma maior apreciação da diversidade de sua resposta individual à arte italiana.³¹

Bernard foi tanto pintor quanto desenhista de tapeçarias, cuja indústria, como assinala Lampsonius, florescia em Bruxelas, aonde chegavam diversas encomendas italianas; ao priorizar o *disegno* em detrimento da execução material da obra de arte, Orley equiparava-se aos grandes mestres italianos – sobretudo Rafael, cujos cartões para as tapeçarias papais o flamengo seguramente pudera estudar em Bruxelas³² – assumindo plenamente a dignidade intelectual renascentista do artista.

7. JEAN GOSSAERT (ou Gossart), chamado MABUSE (Wijk-bij-Deurstede/Maubeuge, ca. 1472 – Middelbourg, 1536)

Johannes Mabuse, pintor

Também de ti, ó Mabuse, meus versos dirão que ensinaste teu século a pintar. Que outro, de fato, teria logrado com maior suavidade aplicar ricos pigmentos em telas dignas de Apeles? No mais, deixaste superar por teus sucessores; uma habilidade no manejo do pincel similar à tua, porém, será rara.

Friedländer reúne Mabuse e Orley em sua monumental *Altniederländische Malerei* com o objetivo, segundo nos informa diretamente o grande estudioso, de confrontá-los e diferenciá-los. Mabuse e Orley foram, efetivamente, diversas vezes confundidos ao longo dos séculos, e em vida rivalizaram. Assim como Orley, Mabuse também pode ser considerado um *romanista*; contrariamente àquele, porém, Gossaert, tendo viajado a Roma em 1508/9, foi talvez o primeiro pintor flamengo a estudar a estatúaria clássica e as realizações dos grandes mestres italianos contemporâneos *in loco* (da peregrinação que Van der Weyden teria realizado a Roma no ano santo de 1450 não resta nenhum vestígio).

Lampsonius, contudo, insere pela primeira vez aqui um discreto elemento de juízo negativo: embora hábil no manejo do pincel, afirma, Mabuse é inferior, em todos os demais aspectos, a seus sucessores. Anos depois, Van Mander reprovaria a Mabuse – como a Van Scorel, Van Heemskerck e Frans Floris – pela imitação passiva dos modelos italianos; tratando especificamente de Mabuse, o escritor, de modo semelhante a Lampsonius, elogia a “mão” do pintor, mas

não seu *gheest*, isto é, sua capacidade de conceber e engendrar imagens – a mesma que deveria apropriadamente mediar sua assimilação da arte italiana.³³ Sintomaticamente, Lampsonius não aponta o pioneirismo de Mabuse relativamente ao *grand tour* italiano e nem faz quaisquer referências à sua relação com a Itália, sublinhando, em vez disso, qualidades que se poderiam considerar caracteristicamente flamengas – a habilidade ao manejar o pincel, o brilho das cores, a meticulosidade – em sua arte.

8. JOACHIM PATINIR (ou Patinier, ou Patenier; Dinant ou Bouvignes, ca. 1480 – Antuérpia, antes de 1524)

Joachim de Dinant, pintor

Se entre todas estas imagens, ó Joachim, nenhuma brilha mais vivamente que a tua, isto não é somente porque a gravou sobre o cobre a mão de Cort,⁽¹⁾ que não teme rivais, mas também porque Dürer,⁽²⁾ admirando tua mão quando pintavas campos e casas, outrora desenhou com o buril, sobre pergaminho, tua imagem;⁽³⁾ Cort, rivalizando com este desenho, superou a si próprio – e, portanto, a todos os outros.

⁽¹⁾ Cornelis Cort, como foi dito acima, realizou várias das gravuras contidas nas *Effigies*. Em suas cartas a Vasari, Tiziano e Clovio, Lampsonius recomenda-o para a realização de gravuras a partir das obras dos italianos.

⁽²⁾ Dürer, por ocasião de sua viagem aos Países Baixos em 1520/1521, realizou um retrato, perdido, de Patinir. Em seu diário, o artista germânico refere-se a ele como *Landschaftsmaler* – designação profissional que, como observou Friedländer, é provavelmente empregada pela primeira vez aqui.³⁴

⁽³⁾ No original, *exaravit in palimpsesto tuos vultus abena cuspide*. O meio em que realizou a imagem é ambíguo, pois, se o palimpsesto sugere desenho (trata-se de um pergaminho de onde o escrito inicial é apagado, de maneira a poder ser reutilizado), *exaro* é um verbo que se emprega em conexão com tábuas de cera, onde se escrevia com o estilete ou buril.

Lampsonius dá início, aqui, à linhagem dos paisagistas propriamente ditos. Primeiro artista flamengo a tratar a paisagem de forma totalmente independente, Patinir é considerado, ainda, o inventor da *Weltlandschaft*, uma representação panorâmica da paisagem. Lampsonius, curiosamente, não louva particularmente sua atividade como paisagista, mas sim o retrato que dele realizara o grande Dürer, introduzindo portanto simultaneamente o tema da retratística, segundo dos grandes

apanágios da arte nórdica. Outro conceito fundamental que surge nos versos a Patinir é o do *paragone*, a comparação, no caso, entre dois artistas contemporâneos – Dürer e Cort – que realizam obras de mesmo tema por distintos meios – a gravura e o desenho.

9. QUENTIN METSYS (ou Massys) (Louvain, 1466 – Antuérpia, 1530)

Quentin Messius, pintor de Antuérpia

Antes, eu era operário dos Ciclopes;⁽¹⁾ ao mesmo tempo que eu, porém, um pintor começou a cortejar minha bela. Ela, astutamente, disse-me preferir o silencioso pincel ao fragor dos martelos: o amor fez-me pintor. Desta história dá fé o pequeno martelo que é como a assinatura autêntica dos meus quadros. Assim como Vênus requisitara a Vulcano armas para seu filho, tu, Amor, sumo poeta, o ferreiro transformas em pintor.

⁽¹⁾ No original, *faber*, ferreiro, ou, genericamente, operário, artesão. De acordo com algumas vertentes mitológicas, os ciclopes eram assistentes de Hefesto, deus vinculado à fundição metálica, e, portanto, aos ferreiros.

Lampsonius dedica os versos a Metsys com base em uma lenda relativa à biografia do artista, segundo a qual ele teria sido originariamente um ferreiro que passara a dedicar-se à pintura para afastar sua amada de um pintor à qual fora destinada, por esposa, por seu pai, também pintor. Não se sabe se é o próprio Lampsonius o autor da anedota, a qual Van Mander retoma mencionando, porém, uma segunda explicação – segundo ele mais verossímil – para a transformação de Quentin, de ferreiro, em pintor: Metsys teria sido um homem enfermo que, incapaz de sustentar sua mãe por meio do trabalho fisicamente árduo, passara a pintar para ganhar seu sustento. Em ambas as versões, caso se possa extrair alguma “moral” da lenda, esta é a da elevação social e intelectual do artesão – *faber Cyclopeus* – e sua transformação em artista; paralelamente, a anedota evoca ainda o mito, tão difundido durante o Renascimento e depois, da espontaneidade da vocação artística e do autodidatismo dos grandes mestres (Van Mander sustentaria que Metsys jamais teve um professor ou tutor; as frases iniciais da sua vida de Quentin, de resto, recordam inequivocamente a abertura da vida vasariana de Michelangelo: tanto o flamengo quanto o

aretino insistem na predeterminação inata do artista, nele infundida durante sua gestação ou nascimento, à qual não podem fazer frente quaisquer contrariedades impostas pelo destino).

Ao longo das *Effigies*, Lampsonius freqüentemente associa artistas a cidades específicas (Van Eyck / Bruges, Orley / Bruxelas, etc.), criando um tecido nacional a um só tempo denso e pormenorizado, sustentado pela identidade local; o elogio do artista, neste sentido, confunde-se muitas vezes com o elogio da cidade em questão. A Metsys vincula-se Antuérpia, que ao longo do Quatrocentos suplantara comercial, econômica e culturalmente Bruges para tornar-se, no Quinhentos, uma espécie de capital *de facto* dos Países Baixos.

10. LUCAS VAN LEYDEN (Leiden, ca. 1494-1533)

Lucas de Leiden, pintor

Se não és igual a Dürer, ó Lucas, dele te aproximias, seja pintando telas, seja gravando sobre o metal admiráveis figuras que imprimes sobre o fino papel. Se há nisto alguma glória, aceita, com tua Leiden natal, parte não pequena de meus cantos.

Uma vez mais, Lampsonius mescla a lode ao artista e à urbe; uma vez mais cita Dürer e destaca a questão fundamental do *paragone*. Sobretudo até meados dos anos 1520, o pintor, desenhista e gravador Lucas van Leyden efetivamente buscava rivalizar com o alemão; posteriormente, porém, parece voltar sua atenção para as obras italianas transmitidas pelas gravuras de Marcantonio Raimondi.

11. JAN VAN AMSTEL (ou Jan Hollander) (Amsterdã (?), ca. 1500 – Antuérpia, ca. 1542)

[Fig. 4]

Jan de Holanda, pintor

A glória própria dos belgas é bem pintar os campos; a dos italianos, homens ou deuses; é por isso que se diz, com razão, que o italiano tem o cérebro em sua cabeça, e o belga, em sua hábil mão. Jan, preferiste portanto que tua mão pintasse bem paisagens, a que tua cabeça pintasse mal homens e deuses.

Sabe-se pouco sobre a biografia de Jan van Amstel; Bénézit menciona-o sucintamente como um pintor flamengo nos séculos XV e XVI, e não há uma única obra que, com toda a segurança, possa ser atribuídas a ele – embora alguns críticos tenham procurado identificá-lo com o assim chamado Monogramista de Brunswick.³⁵ Os versos que Lampsonius lhe dedica, porém, estão entre os mais citados das *Effgies*, sobretudo quando, a partir dos anos 1980 e 1990, acende-se um renovado debate sobre uma antiga questão: a controvérsia entre pintura manual e cerebral associadas, respectivamente, a Flandres e Itália. O *paragone* entre os binômios paisagem/Flandres e história/Itália fora um autêntico *topos* quinhentista: no *Trattato di pittura* de Francesco Lancillotti (Roma, 1509), por exemplo, o autor afirma que “A paesi dappresso e a’ lontani / bisogna un certo ingiegno a descretion / che me’ l’hanno e fiandreschi che italiani”, isto é, “para [pintar] paisagens próximas e distantes, são necessários um certo engenho e habilidade descritiva, as quais são mais próprias dos flamengos do que dos italianos”.³⁶ Principalmente a partir dos anos 1520 e 1530, esta dualidade – que até então adquirira um caráter predominantemente conciliatório, fundando-se sobre a admiração mútua e a consciência da especificidade das habilidades próprias de flamengos e italianos – transforma-se crescentemente em confronto aberto, vinculando-se a paisagem à arte “manual” e a figura, à arte “mental”. Ao comentar os frescos da Capela Paolina, Vasari afirma que “Michelangelo não almejou senão a perfeição, pois nem paisagens, nem árvores, nem casario, nem mesmo as diversas seduções da arte são admitidas nesta pintura, porque jamais nelas se deteve, talvez porque cômico de não dever rebaixar seu engenho a coisas similares”.³⁷ Nos *Diálogos em Roma*, Francisco de Hollanda poria na boca de Buonarroti um longo discurso no qual o antagonismo entre pintura flamenga e italiana apareceria de forma clara e lapidar: “Pintam em Flandres propriamente para enganar a vista exterior ... O seu pintar é trapos, maçonarias, verduras de campos, sombras de árvores, e rios e pontes, a que chamam paisagens, e muitas figuras para cá e muitas para acolá. E tudo isto, ainda que pareça bem a alguns olhos, na verdade é feito sem razão nem arte, sem simetria nem proporção, sem advertência do escolher nem despejo, e finalmente sem nenhuma substância nem nervo ... Somente às obras que se fazem

em Itália podemos chamar quase verdadeira pintura, e por isso à boa chamamos italiana ... nenhuma nação nem gente (deixo estar um ou dois espanhóis) pode perfeitamente faltar ou imitar o modo de pintar de Itália, que é o grego antigo, que logo não seja conhecido facilmente por alheio, por mais que se nisso esforce e trabalhe”.³⁸ Francisco sintetiza, assim, um antagonismo extremo entre os dois “modos de pintar”, o qual parece tornar-se cada vez mais difundido no campo da teoria artística italiana: a pintura flamenga é manual, e a italiana, cerebral; a primeira distrai-se na descrição do natural, ao passo que a segunda concentra-se na representação do essencial; a primeira fala aos olhos, a segunda ao intelecto; a primeira é mundana, a segunda, divina. Em seus versos, Lampsonius participa do debate buscando voltar a estabelecer um sentido de igualdade entre a pintura flamenga de paisagens e a italiana de figuras: ambas têm sua *laus*, equiparável e própria, e é prova de sábio discernimento, por parte de Jan, haver claramente percebido sua particular vocação e talento, em vez de buscar emular sem êxito uma arte que lhe é alheia. No *Schilderboeck*, Van Mander retomaria em vários momentos a defesa da pintura de paisagem em face da de história, comparando-as e propondo analogias que anatomizam a paisagem;³⁹ como Lampsonius, o escritor busca equilibrar paisagem e história, conferindo à primeira a dignidade de gênero pictórico específico e autônomo.

Os versos de Lampsonius são freqüentemente citados pela crítica contemporânea como uma espécie de *pendant* da célebre frase buonarrotiana: “Deve-se pintar com o cérebro, e não com as mãos”.⁴⁰ Certos autores, inclusive, chegam falsamente a afirmar que Michelangelo a teria formulado em referência à arte flamenga.⁴¹ Embora a frase evidentemente se relacione à questão da arte intelectual *versus* manual, o contexto no qual ela foi escrita nada tem a ver com a oposição Itália/Países Baixos ou história/paisagem. É altamente improvável, ainda, que Lampsonius tenha lido a carta em que Michelangelo a inseriu, uma vez que o conjunto de cartas do mestre – assim como os *Diálogos* de Hollanda – permaneceu inédito até o Oitocentos. Por outro lado, essa imagem parece ter-se tornado moeda corrente a partir de meados do Quinhentos; recorde-se, por exemplo, a passagem do *Disegno* de Doni: “Perche in queste cose di leggier disegno gl’oltramontani ci aplicano piu l’ingegno & la pratica, che gl’Italiani

non fanno; onde si dice in proverbio, che gl'hanno il cervello nelle mani".⁴²

12. JOOS VAN CLEVE (Clèves (?), ca. 1480 – Antuérpia, 1540-41)

Iustus de Clèves, pintor de Antuérpia

Entre os artistas belgas, nossa musa não te omitirá, ó Iustus, grande jóia da arte da pintura. Tanto em tua própria arte quanto na do teu filho terias sido afortunado, se o cérebro do infeliz não tivesse adoecido.⁽¹⁾

⁽¹⁾ O filho de Joos, Cornelis van Cleve (1520 – ca. 1567), também foi pintor; ele teria sido acometido por uma grave doença mental durante sua estadia na Inglaterra, por volta de 1558. Em diversas fontes, é referido como “sotte Cleve”, isto é, o louco Cleve.

A biografia de Joos foi durante muitos anos controversa, assim como a atribuição de suas obras; atualmente, tende-se a identificá-lo com o assim chamado Mestre da Morte da Virgem.

Lampsonius não fornece quaisquer comentários minimamente específicos sobre a produção artística de Cleves; também Van Mander parecia estar pouco informado relativamente à vida e obra do mestre. Cleves, no entanto, foi elogiado por Vasari e Guicciardini como “gran coloritore e raro in far ritratti di naturale”.⁴³ O pintor absorve tanto influências italianas – sobretudo leonardianas, mas também rafaelescas – quanto a herança flamenga de Van Eyck e Van der Weyden, que incorpora de forma quase arcaizante; a partir de 1515, adota a linguagem pictórica de Patinir, sem no entanto abandonar a construção de formas arquetônicas e decorativas italianizantes.

Sciolla e Puraye traduzem o último verso do poema erroneamente, assumindo que o *cerebrum* em questão é o de Joos, introduzindo um pronome pessoal inexistente no original e concluindo, portanto, que o humanista se equivocara ao atribuir ao pai a enfermidade mental do filho;⁴⁴ acreditamos que este erro, assim como outros em suas traduções (cf. acima o poema a Van der Weyden, nota 2), devem-se à sua dependência de Van Mander, que em sua tradução dos versos lampsonianos vinculara explicitamente a Joos o cérebro doente: “Hadt *ghy ellendigh Man* ghesondt van herssens bleven”.

13. MATTHIJS COCK (Antuérpia, ca. 1510 – antes de 1548)

Mathias Cock, pintor de Antuérpia, irmão de Hieronymus

Tu também, Mathias, sabias pintar paisagens que não tiveram igual em nossos tempos. Que tu estejas entre os artistas que honram a Bélgica com fama imortal não se deve apenas ao amor fraterno, mas também à tua arte, justamente louvada.

Lampsonius aponta imediatamente a razão principal para a inclusão de Matthijs nas *Effigies*: o pintor é irmão de Hieronymus, primeiro editor e destinatário do livro. Matthijs foi, no entanto, ótimo pintor e desenhista de paisagens, sobretudo no tocante à obtenção de uma perspectiva complexa e apurada; assim como o irmão, viajou à Itália, de onde traz, segundo Van Mander, a *nuova maniera* italiana à pintura de paisagens (particularmente notável é a semelhança com as paisagens de Tiziano gravadas por Campagnola).

O humanista enfatiza uma vez mais o vínculo dos artistas com a cidade de Antuérpia, elemento biográfico igualmente destacado por Van Mander, que, em sua biografia (conjunta à de Hieronymus), compara a cidade flamenga diretamente “ao que fora Florença” (232r).

14. HERRI MET DE BLES (Il Civetta; Bouvines (?), ca. 1510 – ?)

[Fig. 5]

Henrique Bles, pintor de Bouvines

Dinant, próxima a Liège, viu nascer um artista⁽¹⁾ que o poeta-pintor⁽²⁾ cantou em seus versos. Foi a própria localização excelente de sua pátria que dele fez um artista; nenhum mestre ensinou-lhe. A pequena Bouvines invejou a glória de sua vizinha e criou Henrique, hábil na pintura de paisagem. Mas assim como à pequena Bouvines supera Dinant, ó Joaquim, tu superas Henrique.

⁽¹⁾ Patinir.

⁽²⁾ O próprio Lampsonius.

Pouco se sabe acerca da biografia do paisagista; Lampsonius, como Van Mander, indica Bouvines como

sua cidade natal; Guicciardini, talvez confundindo-o com Patinir, aponta Dinant (ele e Vasari referem-se a Joaquim Patinir, porém, como sendo de Bouvines). Gozou de extrema popularidade na Itália, onde se lhe conhecia por Civetta por causa da coruja que quase invariavelmente é representada em suas obras, e que comparece igualmente na gravura das *Effigies*. Lampsonius, previsivelmente, confronta Bles a Patinir, vinculando ao *paragone* a disputa entre cidades e outorgando ao segundo uma inquestionável supremacia.

O juízo negativo de Lampsonius – malgrado a evidente popularidade de Bles ao longo do Quinhentos tanto na Itália quanto nos Países Baixos – prevaleceu até recentemente, sendo o artista quase sempre mencionado em função de Patinir, invariavelmente considerado superior a ele (cf., por exemplo, Friedländer). A partir dos anos 1990, novos estudos (principalmente a tese doutoral de Serck), uma grande exposição (Namur) e uma conferência (Princeton) procuraram destacar Bles de Patinir, ressaltando a qualidade de sua produção artística e apontando sua particular colaboração para a pintura de paisagem.⁴⁵

Lampsonius retoma aqui o *topos* da espontaneidade do gênio artístico (cf. os versos a Metsys), posteriormente enfatizado igualmente por Van Mander, e a ausência de professores; aqui o humanista acrescenta, porém, a idéia de que é a própria natureza a ensiná-los sua arte, vinculando portanto intrinsecamente a pátria à produção artística. O local de nascimento de um determinado pintor, assim, torna-se algo essencial, sobretudo quando se trata de um paisagista – do que se deriva sub-repticiamente o papel coadjuvante, ou ao menos co-protagonista, do paradigma italiano. Muito embora, na Vida de Scorel, Lampsonius proclame a importância da escola romana, aqui o humanista aponta a quase auto-suficiência da natureza na formação do artista; na arquitetura lampsoniana, a nobreza da pintura de paisagem associa-se simultaneamente a um princípio artístico e ao orgulho pátrio.

15. JAN CORNELISZ VERMEYEN (ou Juan de Mayo; Beverwijk, ca. 1500 – Bruxelas, ca. 1559)

[Fig. 6]

Ian Maius, pintor

Que homens, locais e cidades, o que no mundo

inteiro digno de ser visto não pintou Maius? Enquanto seguia-te por terras e mares, ó Imperador Carlos,⁽¹⁾ pintou os grandes feitos por tua mão realizados, os quais logo brilharam no ouro de atálicas tapeçarias.⁽²⁾ A mão do artista, porém, supera a preciosidade do material.⁽³⁾ Não menos que através de sua arte, ofereceu-te um espetáculo agradável quando, sobre um local elevado, exibia abertamente, quando requisitado, as ondulantes volutas de sua barba, longa até seus pés.⁽⁴⁾

⁽¹⁾ Carlos V.

⁽²⁾ Cf. vida de Orley. Vermeyen desenhou os cartões para os *arazzi* celebrativos da vitória imperial na Tunísia (atualmente no Kunsthistorisches Museum de Viena).

⁽³⁾ Como percebeu Miedema, o argumento remonta, ao menos, a Roma: “Materiam superabat opus” (Ovídio, *Metamorfoses* II, 5).

⁽⁴⁾ Esta característica parece ter outorgado ao artista ao menos tanta fama quanto suas obras; na Espanha, Vermeyen era referido como Juan de la Barbalunga.⁴⁶

Poderia considerar-se que Vermeyen pertence à segunda geração – posterior à de Mabuse e Orley – de *romanistas*, ou pintores flamengos de marcada ascendência italianizante. Lampsonius enfatiza a carreira internacional do artista e sua relação com Carlos V, de cuja corte chegou a ser pintor oficial e a quem acompanhou em sua viagem à Tunísia em 1535.⁴⁷ Entre todos os 23 retratos de artistas contidos nas *Effigies*, o de Vermeyen, assinado por Wierix, é o único que possui uma vista ao fundo; para a sua realização Wierix parece ter-se inspirado diretamente no auto-retrato que Vermeyen inclui no cartão correspondente à décima cena da *Conquista de Tunes*, aludindo tanto a palmeira quanto a cena de luta à obra em questão.

16. PIETER COECKE (ou Coeck) (Aalst, 1502 – Bruxelas, 1550)

Petrus Coeck de Aelst, pintor

Eras pintor; mas não eras somente, ó Petrus, pintor. Tornaste Aalst célebre em todo o mundo com tua arte; mas muita arte, fruto de muito esforço, é preciso para a construção de belas casas. Serlio ensinou-o aos italianos, e tu, tradutor bilingüe de Serlio, aos belgas e franceses.

Além de pintor e arquiteto, Coecke era, ademais, um erudito lingüista, tendo traduzido não somente o

tratado de Serlio mencionado por Lampsonius, mas, também, o *De architectura* de Vitruvius (holandês). Assim como seu predecessor nas *Effigies*, pertencia à segunda geração de *romanistas* flamengos, tendo provavelmente realizado uma grande viagem à Itália entre 1524 e 1525; de acordo com Van Mander, foi Coecke que introduziu o “modo correto de construção” (*de rechte wijze van bouwen*) nos Países Baixos (218v).

Uma vez mais, Lampsonius projeta a glória do artista sobre sua cidade natal.

17. JAN VAN SCOREL (ou Schoorel) (Schoorl, 1495 – Utrecht, 1562)

Jan Scorel batavo, pintor

De mim se dirá, através dos séculos, que fui o primeiro a ensinar os bons artistas belgas – através do meu exemplo – a viajar a Roma. Não pode considerar-se digno do nome de artista, de fato, quem naquela escola não consumiu mil lápis e cores pintando telas.

O poema de Lampsonius abre com as palavras latinas *primus ego*, o que lhe confere um acentuadíssimo caráter inaugural. Também Van Mander afirma que foi graças a Scorel que os flamengos abandonaram definitivamente a arte medieval, e até os dias de hoje o seu *soggiorno* italiano é freqüentemente considerado pela crítica como um marco da história da pintura flamenga.

Scorel fora em vida internacionalmente famoso, tendo alcançado posições tão destacadas quanto a de curador oficial das coleções vaticanas durante o curto pontificado de Adriano VII. Grande viajante, partiu pouco antes de 1520 rumo à Terra Santa, tendo passado por Nuremberg (onde conheceu Dürer), Carinthia, Veneza, Malta, Rodes, Chipre e Jerusalém antes de se estabelecer em Roma a serviço do papa. Segundo Van Mander, neste período Scorel estuda energicamente a estatúaria antiga, assim como as obras de Rafael e Michelangelo. Van Mander afirma que Scorel, como Coecke, era altamente talentoso no aprendizado de idiomas, e que se dedicara a escrever epigramas e cantos.

Como observou Friedländer, há um forte elemento de otimismo na vida e obra de Jan van Scorel. Profundamente imbuído da cultura humanista, imune às turbulências de ordem religiosa que marcaram seu

tempo, diplomático e erudito, inteligente e sereno, cosmopolita, poliglota e altamente refinado, Scorel foi de fato um condutor perfeito para o trânsito de linguagens artísticas entre a Itália e os Países Baixos.

O elogio hiperbólico de Lampsonius – antes de Scorel, Mabuse já havia viajado à Itália, e artistas contemporâneos seus, como Vermeyen, difundiam igualmente pelos Países Baixos elementos italianizantes – enfatiza a importância tanto do *exemplum* italiano quanto da perseverante prática artística.

18. LAMBERT LOMBARD (Liège, 1505/1506 – 1566)

Lambert Lombard de Liège, pintor e arquiteto

Não desejo tecer aqui, em poucos versos, o elogio devido a teus méritos, ó Lombard; este aparece no texto – se merece ser lido – que a pena de Lampsonius⁽¹⁾ escreveu sobre ti.⁽²⁾

⁽¹⁾ Em grego no original (Λαμπσονιοτε γραφικς).

⁽²⁾ Refere-se naturalmente a *Lamberti Lombardi vita*, publicada em 1565 (Bruges, Hubert Goltzius).

Dentre todos os artistas elencados nas *Effigies*, Lombard é o único ao qual Lampsonius dedica uma obra literária independente; esta costuma ser referida pela crítica como o primeiro comentário histórico-artístico publicado nos Países Baixos. A tiragem inicial do texto contava com um número exíguo de cópias, o que sugere que tenha sido destinado a um público selecionado; anos depois, Van Mander iniciaria sua biografia de Lombard lamentando não haver encontrado nenhum exemplar do escrito.

Na arquitetura histórico-artística ideada por Lampsonius, Lombard ocupa, *mutatis mutandis*, uma posição semelhante a de Michelangelo na *Vita* vasariana: ambos encontram-se no apogeu de uma trajetória evolutiva cujas raízes alimentam-se vigorosamente em solo pátrio (Lampsonius abre sua biografia, de fato, informando que Lombard nasceu em Liège, e que superou todos os artistas flamengos que lhe precederam). No texto do humanista, Lombard equilibra-se elegantemente entre a imitação dos antigos e italianos, de um lado, e de outro a apreciação plena da herança flamenga; assim como seus colegas italianos,

ainda, o pintor funda sua produção artística sobre o pressuposto fundamental do *disegno*, elevando social e intelectualmente o artista setentrional. Ao longo de sua biografia, Lampsonius insiste recorrentemente na ampla erudição de Lombard, a qual abarcava as ciências e letras clássicas; a pintura, afirma o humanista, é arte liberal, não mecânica, de onde a necessidade de que quem a pratique disponha de vasta cultura.

19. PIETER BRUEGHEL (Breda?, ca. 1525/30 – Bruxelas, 1569)

Petrus Brueghel, pintor

Quem é este Hieronymus Bosch, renascido no mundo? Quem, tão hábil na arte de imitar os sonhos fantásticos do mestre com o pincel e o lápis, é capaz até mesmo de superá-lo? Louvado sejas, ó Petrus, louvado pela tua arte. Em teu gênero de pintura (e no de teu mestre), pleno de humor e engenho, mereces de todos, em todos os lugares, o prêmio da laude, não inferior a de nenhum outro artista.

Assim como nos versos a Bosch, Lampsonius inicia seu poema a Pieter com uma pergunta retórica, acentuando o aspecto misterioso e enigmático da obra dos dois artistas nórdicos. Já em 1568, Vasari refere-se a Brueghel como “segundo Bosch”; o vínculo de continuidade entre os dois artistas repete-se em Lampsonius, Guicciardini e Van Mander, sobrevivendo por séculos. Se Hieronymus, contudo, alimentava-se vigorosamente do universo demoníaco-místico medieval, as obras de Pieter, embora freqüentemente fantásticas e de temática alusiva à tradição popular flamenga, respiravam a racionalidade do humanismo renascentista: contrariamente a Bosch, de fato, a efígie de Brueghel representa o artista em perfil clássico, com as mãos repousadas, o olhar sereno e a barba longa dos sábios. À margem da solução de continuidade criada, essas diferenças não passam despercebidas a Lampsonius, em cujos versos as fantasmagorias infernais de Bosch renascem em Brueghel como invenções plenas de humor e engenho. Além de Bosch, Brueghel participa igualmente da corrente paisagística de Patinir, MESSYS e, principalmente, Jan van Amstel; não obstante a clareza do vínculo com seus predecessores, contudo, Pieter infunde, como bem observou Lampsonius, um novo vigor a temas e formas tradicionais.

O humanista retoma aqui os *topoi* – comuns às *Effigies* e a Vasari – da imitação e superação de um mestre por seu sucessor, reforçando o desenho de uma linhagem de raízes puramente autóctones. Ao eleger modelos não entre os clássicos latinos, mas entre os próprios flamengos, Lampsonius gera uma tradição auto-referente e cria uma memória transalpina própria.⁴⁸

20. WILLEM KEY (Breda, ca. 1515/16 – Antuérpia, ca. 1568/69)

Gilherme Caius, pintor de Breda

Os rostos de homens retratados pela habilidosa mão de Caius de modo que te pareça vê-los não temem ser superados pela arte de nenhum outro belga (executando um único, em minha opinião: Mor).

Com Key, Lampsonius enaltece o segundo dos grandes gêneros flamengos considerados nativos: a retratística. O humanista recorre ao antigo *topos* da confusão entre o real e o representado, tão perfeita a imitação – *topos* este remontante, ao menos, à célebre anedota pliniana das frutas pintadas por Zeuxis; simultaneamente, retoma o *paragone* entre artistas, atribuindo somente ao contemporâneo de Key, o retratista Antonis Mor, maior habilidade na expressão do rosto humano. Lampsonius era amigo de Mor, a quem conheceu durante sua estada na Inglaterra e dedicou vários epigramas ditirâmicos.⁴⁹

21. LUCAS GASSEL (Helmond, ca. 1595/1500 – Bruxelas, ca. 1570)

Lucas Gassel, pintor de Helmond

Salve, ó Lucas, a mim mais caro que todos os outros, e a quem honro não menos que a meu próprio pai. Em ti encontrei o princípio de meu amor pela pintura, quando pintavas, com habilidosa mão, campos e casas. Como tua arte, são tua probidade, tua retidão, e tudo aquilo que pode conduzir as mentes ao amor pelo que é bom. Que viva eternamente, portanto, a fama da tua virtude e da tua arte, ancião que amo por essas duas razões.⁽¹⁾

⁽¹⁾ Isto é, por sua grandeza tanto artística quanto moral. Os artistas, elevados à categoria de *nomini illustri*, tornam-se paradigmas universais.

O poema que Lampsonius dedica a seu estimado professor é, sem dúvida, a mais pessoal das *Effigies*; o paisagista, sucessor de Patinir e Henri met de Bles, é louvado tanto por suas qualidades artísticas quanto pela superioridade de seu caráter.

Gassel não é mencionado nem por Vasari nem por Guicciardini, e a biografia de Van Mander a seu respeito é sucinta e pouco informativa; até o presente, poucas são as obras atribuídas ao mestre brabantino, e escassos os estudos histórico-artísticos dedicados a ele; suas paisagens conhecidas, contudo, revelam uma grande inventividade e capacidade prospética.

22. FRANS FLORIS (Antuérpia, ca. 1519/20–1570)

[Fig. 7]

Franciscus Floris, pintor de Antuérpia

Se como pintor, ó Floris, tivesses acrescentado tanta habilidade à tua arte quanto a que te outorgara a natureza – visto que preferes pintar muito a pintar bem,⁽¹⁾ e não te deleitas em demorar-te no acabamento justo e no esforço – eu clamaria: recuai, pintores de todo o mundo, quer tenhais vivido em tempos de nossos pais ou avós.

⁽¹⁾ Lampsonius provavelmente tinha em mente a máxima latina *non multa, sed multum*.

Caracteristicamente, em seu retrato Floris é representado desenhando uma figura humana. Vasari e Guicciardini posicionam-no à cabeça dos artistas flamengos vivos, destacando este último sua excelência na *inventione* e no *disegno*.

Um dos maiores representantes do *romanismo*, Floris introduziu igualmente nos Países Baixos o ateliê à moda italiana, o qual contava com um grande número de assistentes altamente especializados (120, de acordo com Van Mander) e produzia em escala industrial. A esta concepção de produção massiva alude pejorativamente Lampsonius, para quem a *Apellea manus*, sem dúvida, é característica pessoal e intransferível do (grande) artista. A rapidez de execução atribuída a Floris é igualmente destacada por Van Mander, segundo o qual o flamengo pintou, para o Arco dos Genoveses em Antuérpia, sete figuras em tamanho natural por dia, durante cinco semanas; o escritor repreende,

contudo, a vida desregrada do pintor, afirmando que, de acordo com seus contemporâneos, foi considerado tão grande artista quanto bebedor. Floris foi, em vida, celeberrimo, e sua intensa atividade artística proporcionou-lhe imensa fortuna.

Aluno de Lambert Lombard, foi seguramente em Liège que o pintor entrou em contato com Lampsonius.

23. HIERONYMUS COCK (Antuérpia, ca. 1510 – 1570)

Hieronymus Cock de Antuérpia, pintor

Engano-me? O pintor, ó Hieronymus, não te retratou aqui após tua morte? Em tua efígie aparece, aos olhos desavisados, um não sei quê de torpor e debilidade. Oh, mais claramente o diz o crânio que aponta tua mão esquerda: os artistas aqui indicados precederam Cock; ele, encerrando a marcha, chama-os a si.

Lampsonius abre e encerra as *Effigies* com Cock. Além de dirigir a célebre casa editorial *Quatuor Ventorum* (*In de vier winden*, “Aos Quatro Ventos”), Hieronymus era um dos personagens mais destacados do mercado de gravuras, dedicando-se ele próprio à atividade gráfica. As gravuras eram, naturalmente, o principal meio de difusão da produção italiana ao norte dos Alpes, e não por acaso Lampsonius dedicou tanta atenção; conversamente, artistas flamengos e alemães eram divulgados na Itália por meio delas. O êxito de Cock suscitou críticas por parte de alguns de seus contemporâneos e, posteriormente, de Van Mander, para quem o editor havia abraçado a atividade comercial em detrimento da cultura e da arte.

Lampsonius conclui as *Effigies* com uma espécie de sutil transformação do sentido tradicional do *memento mori*: a caveira apontada por Cock – o editor e, provavelmente, arquiteto inicial do livro – parece representar menos uma admoestação a que os vivos meditem sobre a morte do que uma vitória da arte sobre a própria morte; menos uma recordação da transitoriedade da vida humana do que o reconhecimento e homenagem à imortalidade das obras que ela é capaz de criar. Os versos de Lampsonius, acompanhando as efígies dos pintores que a publicação de

Cock cristaliza, eternizam a fama que lhes foi conferida pela própria dignidade e grandeza; sobre esta

tradição o humanista busca traçar a própria história da arte flamenga.

* Agradeço ao Prof. Dr. Luiz Marques (Unicamp) por ter me apontado a importância capital dos escritos de Lampsonius, inéditos tanto em publicações de língua portuguesa quanto espanhola, e ao Prof. Dr. Karl Enenkel (Universidade de Leiden, Holanda), pelos valiosos esclarecimentos às minhas dúvidas quanto à compreensão precisa de algumas passagens do texto latino.

¹ Doravante *Effigies*.

² MELION, W.S. *Shaping the Netherlandish Canon. Karel van Mander's Schilder-Boeck*. Chicago/Londres: The University of Chicago Press, 1991, p.143.

³ Edição de G. Milanesi (Florença: Sansoni, 1878-1882, 9 vols.), VII, p. 590.

⁴ Para maiores informações sobre a biografia de Lamspionius cf. PURAYE, J. *Dominique Lampson, Humaniste*. Liège: Desclée de Brouwer, 1950.

⁵ Acerca da atividade poética de Lampsonius cf. PURAYE, J., Op. cit., capítulo III.

⁶ Este título foi originariamente criado por Milanesi em sua célebre edição das *Vite* (Op. cit., VII, p. 579 e seg.).

⁷ Para a tradição da representação literária dos *uomini famosi* cf. JOOST-GAUGIER, C. L., “The early beginnings of the notion of ‘uomini famosi’ and the ‘de viris illustribus’ in Graeco-Roman literary tradition”. *Artibus et Historiae*: III, 6, 1982, pp. 97-115.

⁸ Para o *Musaeum Jovianum* cf. MÜNTZ, M. E., “Le Musée de portraits de Paul Jove”. *Mémoires de L’Institut National de France*. Paris, XXXVI, 2, 1901, pp. 249-343; RAVE, P. O., “Paolo Giovio und die Bildnisvitenbücher des Humanismus”. *Jahrbuch der Berliner Museen*. Berlin, I, 1959, pp. 119-54; e a edição de R. Meregazzi dos *Elogia* (Roma: Istituto Poligrafico dello Stato, 1972).

⁹ A este propósito cf. BECKER, J., “Zur niederländischen Kunstliteratur des 16. Jahrhunderts: Domenicus Lampsonius”. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, 24, 1973, p. 147 e seg.

¹⁰ Em um artigo recente, Rogier van Son (“Lomazzo, Lampsonius en de noordelijke kunst”. *Nederlands Kunsthistorisch Jaarboek*, v. 44, 1993, pp. 185-96) argumenta que o conhecimento de Lomazzo sobre os artistas flamengos derivava não de seu contato pessoal com a arte nórdica, mas de Vasari, Guicciardini e, sobretudo, Lampsonius: todos os pintores mencionados nas *Effigies* figuram nos escritos de Lomazzo, e, conversamente, os únicos artistas nórdicos mencionados por Lomazzo e não por Lampsonius são aqueles estabelecidos no norte da Itália (Giambologna, Stradano), ou cuja obra se dera a conhecer na Itália através de gravuras (Dürer, Aldegrever, Schongauer, etc.). O estudioso conclui que as *Effigies* foram fundamentais para o conhecimento dos italianos sobre a arte nórdica – ou, ao menos, para a seleção de

artistas nórdicos aos quais a Itália dedicara atenção (Lomazzo é provavelmente a exceção que confirma a regra segundo a qual escritores italianos quincentistas assumiam a intrínseca superioridade da arte italiana sobre a nórdica).

¹¹ Cf. MELION, Op. cit., capítulo 11.

¹² Em SCIOLLA, G. C. & VOLPI, C. *Da van Eyck a Brueghel. Scritti sulle arti di Domenico Lampsonio*. Turim: UTET, 2001. Para a edição francesa cf. PURAYE, J. *Les Effigies des Peintres célèbres des Pays-Bas*. Liège: Desclée de Brouwer, 1956. A maioria dos poemas desta última provém da edição do *Schilderboek* de Henri Heymans (*Le Livre des Peintres de Carel van Mander* (2 v.). Paris: Rouam, 1884-1885), traduzidos por sua vez a partir de Van Mander; os demais foram traduzidos por Marie Delcourt.

¹³ Doornspijk: Davaco, 1994 (6 volumes).

¹⁴ Traduzido a partir da reprodução em Sciolla e Puraye. No exemplar de Leiden, as gravuras trazem o nome de Galle, e notas biográficas são acrescentadas a cada efígie (de acordo com Miedema (Op. cit., v. II, p. 176), Van Mander teria utilizado algumas destas notas). Na edição de 1600, com os tipos de Galle, o retrato de Cock também é suprimido. Para as diversas edições das *Effigies* cf. VAN SOMEREN, J. F. *Beschrijvende Catalogus van gegraveerde Portretten van Nederlanders*. Amsterdã; Frederik Muller, 1888-1891, v. I, n°s 210 e 211, pp. 196-9, quem no entanto menciona uma segunda edição do livro completa, isto é, com 23 retratos. É possível que o exemplar de Leiden tenha reunido o frontispício da segunda edição às gravuras publicadas em 1600 com os tipos de Galle.

¹⁵ Gantes: G. Manilius, 1565; cf. edição de W. Waterschoot, Zwolle: W.E.J. Tjeenk Willink, 1969, pp. 29-32.

¹⁶ *Hubert van Eyck, personnage de légende*. Paris/Bruxelas: Van Oest, 1933.

¹⁷ *Van Eyck: The Ghent Altarpiece*. Londres: Penguin Books (Allen Lane), 1973.

¹⁸ *The Ghent Altarpiece and the Art of Jan van Eyck* (particularmente capítulo 2: “The Quatrain”). Princeton University Press, 1971.

¹⁹ *Early Netherlandish Painting* (2 v.). Harvard University Press, 1953.

²⁰ *Jan Van Eyck und der Genter Altar*; Worms: Wernersche Verlagsgesellschaft, 1995. Cf. ainda DHANENS, E. & DUVERGER, J. “Het Grafchrift van Hubert van Eyck en het Quatrain van het Gentsche LamGods-Retabel”, In *Verhandelingen van de Koninklijke Vlaamse Akademie van Wetenschappen, Letteren en Schoone Kunsten van België*. Antuérpia-Utrecht: Standaard/De Haan: 1945.

²¹ Cf. VASARI, G. *La Vita di Michelangelo nelle redazioni del 1550 e del 1568*, ed. de BAROCCHI, P. Milão: Ricciardi, 1962, II, p.76 (nota 63).

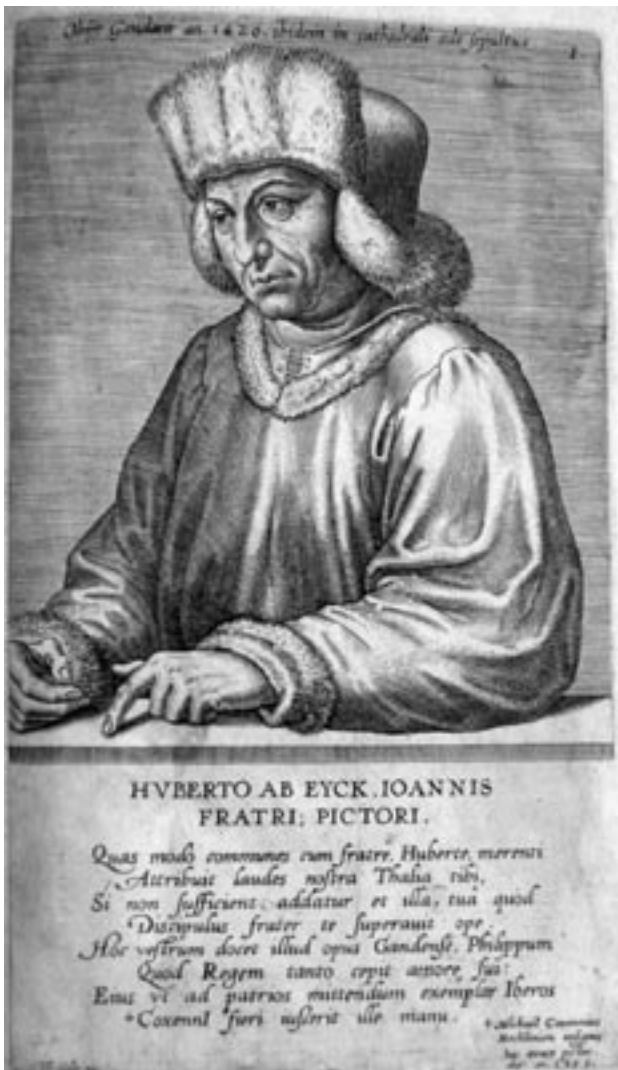
²² Cf. TOURNEUR, V. “Un second quatrain sur l’Agneau Mystique”, In *Academie Royale de Belgique, Bulletin de la Classe des Lettres et des Sciences Morales et Politiques*, ser. 5, XXIX, 1943, p. 57 e seg.

- ²³ Cf. SMITH, A. “Dürer and Bellini, Apelles and Protogenes”; *Burlington Magazine*, CXIV, 830, 1972, pp. 326-9
- ²⁴ Para referências, cf. BORCHERT, T.H. & HUVENNE, P. “Die Erfindung der Ölmalerei – Van Eyck im Spiegel italienischer Kunstliteratur”, in BORCHERT, T.-H. (Org.), *Jan van Eyck und seine Zeit. Flämische Meister und der Süden – 1430 – 1530*. Stuttgart: Belser, 2002. Cf. ainda BRINKMAN, P., e CUYPERS, D., *Jan van Eyck en de uitvinding van de olieverf*. Haia: Openbaar Kunstbezit, número 3, 1996 e DHANENS, E., *Hubert en Jan Van Eyck* (publicação conjunta em vários idiomas). Antuérpia: Mercatorfonds, 1998 (particularmente p. 68 e seg. da versão holandesa).
- ²⁵ Cf. a edição de MIEDEMA, H. Utrecht, Haentjens Dekker & Gumbert, 1973, v. I, pp. 254-7.
- ²⁶ Cf. MAQUET-TOMBU, J. “Les tableaux de justice de Roger van der Weyden à l’Hotel de Ville de Bruxelles”. *Phoebus*, v. II, 1948/49, pp. 178-81
- ²⁷ Op. cit., II, p. 283.
- ²⁸ Cf. por exemplo Friedländer, *Altniederländische Malerei* (aqui se utiliza a edição em língua inglesa *Early Netherlandish Painting*. Leiden: A. W. Sijthoff, II, 1967, p. 28 e seg.).
- ²⁹ “Vlaanderen. Geschiedenis en geografie van een land dat niet bestaat”. In *Fiamminghi a Roma, 1508 – 1608*, catálogo da exposição realizada no Paleis voor Schone Kunsten de Bruxelas e no Palazzo delle Esposizioni de Roma em 1995 (Snoeck-Ducaju & Zoon), pp. 48-52.
- ³⁰ Cf. DUVERGER, J. “Margareta van Oostenrijk (1480-1530) en de italiaanse Renaissance”, In *Relations artistiques entre les Pays-Bas et l’Italie à la Renaissance: Etudes dédiées à Suzanne Sulzberger*. Bruxelas/Roma: Institut historique belge de Rome: 1980, pp. 127-42.
- ³¹ Cf. DACOS, N. “Les peintres romanistes. Histoire du terme, perspectives de recherche et exemple de Lambert van Noort”, In *Bulletin de L’Institut historique Belge de Rome*, L, 1980, pp. 161-86, que propõe o termo “italianizante” como alternativa (segundo ela, mais precisa e livre de preconceitos) a *romanista*.
- ³² Cf. ainda DACOS, N. “Cartons et dessins raphaélesques à Bruxelles: L’action de Rome aux Pays-Bas”, In *Fiamminghi a Roma 1508-1608*, Op. cit., suplemento ao número 100, 1997, pp. 1-22.
- ³³ Cf. MELION, Op. cit., p. 118 e seg.
- ³⁴ In RUPPRICH, H. (ed.). *Dürer Schriftlicher Nachlass*, Berlim, 1956-69, I, p. 169.
- ³⁵ Cf. FAGGIN, G. T., “Jan van Amstel”. *Paragone* (arte), XV, n. 175, 1964, pp. 43-51, GENAILLE, R., “Jan van Amstel, le monogrammist de Brunswick”. *Revue belge d’Archéologie et d’Histoire de l’Art*, XIX, 1950, pp. 147-53, e WESCHER, P., “Jan van Hemesen und Jan van Amstel”. *Jahrbuch der Berliner Museen*, XII, 1970, pp. 34-60.
- ³⁶ Ed. de RAFFAELLI, R. Recanati, 1885, p.4.
- ³⁷ Tradução inédita de Luiz Marques.
- ³⁸ Cf. a edição de MENDES, M. *Diálogos de Roma de Francisco de Holanda*. Lisboa: Sá da Costa, 1955, pp. 19-21.
- ³⁹ Cf. MELION, Op. cit., p. 97 e seg.
- ⁴⁰ *Il CARTEGGIO di Michelangelo Buonarroti*, ed. de P. Barocchi e R. Ristori, a partir da edição póstuma de G. Poggi. Florença: SPES, 1979 (v. IV), p. 150.
- ⁴¹ Cf. por exemplo Elena Parma e Margaret Koster, ambas In BORCHERT, Op. cit., respectivamente p. 96 e 79.
- ⁴² Cf. fac-símile da edição de 1549 com introdução e notas de Mario Pepe. Milão: Electa, 1970, p. 16 v.
- ⁴³ Para referências cf. MIEDEMA, Op. cit., III, p. 158, nota 1.
- ⁴⁴ Os últimos versos, no original, lêem-se: “Quam propria, nati tam felix arte fuisses / Mansisset sanum si misero cerebrum” – onde *misero*, no dativo, naturalmente refere-se ao filho (*nati*) de Joos, e não ao próprio.
- ⁴⁵ MARROW, H., MULLER, N. E. & ROSASCO, B. J. (Org.). *Henri met de Bles. Studies and Explorations of the World Landscape Tradition*. Simpósio: Universidade de Princeton, 1995. Princeton University Press, 1995; SERCK, L., *Henri Bles et la peinture de paysage dans les Pays-Bas méridionaux avant Bruegel*. Dissertação doutoral, Université Catholique de Louvain, 1990; TOUSSANT, J. (Org.), *Autour de Henri Bles* (cat. exp.). Namur, 2000.
- ⁴⁶ Para referências cf. MIEDEMA, Op. cit., III, p. 132 e seg.
- ⁴⁷ Cf. HORN, H.J. *Jan Cornelisz Vermeyen. Painter of Charles V and his conquest of Tunis* (vols). Davaco: Doornspijk, 1989.
- ⁴⁸ Cf. MEADOW, M. *Pieter Bruegel the Elder’s Netherlandish Proverbs and the practice of Rhetoric*. Zwolle: Waande, 2002, p. 104 e seg.
- ⁴⁹ Cf. PURAYE, J. “Antonio Moro et Dominique Lampson”. *Oud Holland*: 64, 1949, pp. 175-83. Mor incluiu um poema de Lampsonius em seu auto-retrato conservado nos Uffizi (1558).

- 1 *Effigies*. Primeira página.
- 2 *Effigies*. Hubert van Eyck.
- 3 *Effigies*. Hieronymus Bosch.



1



2



3

4 *Effigies*. Jan van Amstel.

5 *Effigies*. Herri met de Bles.



4



5



6

6 *Effigies*. Jan Cornelisz Vermeyen.



7

7 *Effigies*. Frans Floris.