

**Roupa para Vestir e Roupa para Mostrar – A  
representação do traje na iluminura de António de  
Holanda**

**Filipa Alexandra Nogueira Baptista**

**Dissertação  
De Mestrado em História, especialização em História  
Moderna e dos Descobrimentos**

**Orientação da Doutora Carla Alferes Pinto  
Coorientação da Doutora Catarina Pereira Miguel**

**Março, 2025**

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Mestre em História, área de especialização em História Moderna e dos Descobrimentos, realizada sob a orientação científica da Professora Doutora Carla Alferes Pinto e coorientação da Professora Doutora Catarina Pereira Miguel.

## **Agradecimentos**

Em primeiro lugar, gostaria de agradecer à Professora Doutora Carla Alferes Pinto pelo incansável acompanhamento científico e trabalho contínuo que teve comigo ao longo destes dois anos, em particular, e dos últimos quatro anos e meio, desde que orientou o meu estágio curricular no último ano da Licenciatura em História da Arte, por me acompanhar neste desafiante percurso académico.

Quero agradecer por ter sempre procurado ajudar-me, acalmar as minhas inquietações e transmitir-se o seu conhecimento. Pela disponibilidade que mostrou, pelos seus conselhos e críticas construtivas que me levaram a ser melhor e a elevar a qualidade do meu trabalho, as recomendações bibliográficas e de fontes, os empréstimos de livros e também pelo encorajamento para concluir esta etapa do percurso académico.

Um agradecimento também à Professora Doutora Catarina Pereira Miguel, pelo trabalho de coorientação, por ter possibilitado a minha associação ao projeto ROADMAP, pela disponibilidade que mostrou em ajudar-me no esclarecimento de dúvidas e na partilha de conhecimentos aos quais de outra forma não teria acesso, e de fontes bibliográficas e pelo encorajamento, pela positividade e compreensão que mostrou ao longo deste percurso.

À Professora Doutora Susana Duarte Martins obrigada por me ter possibilitado colaborar num projeto de investigação que me ensinou a trabalhar com novas metodologias interdisciplinares, que me ajudaram a preparar para a organização da informação da dissertação e também por me ter ouvido e apoiado ao longo dos últimos anos.

A toda a minha família e particularmente aos meus pais, Elisabete e Rogério e à minha irmã Catarina, por me terem apoiado, por me ouvirem e encorajarem a fazer melhor, por me amarem incondicionalmente e por acreditarem em mim até mesmo quando eu não o fazia, sem eles esta jornada teria sido infinitamente mais penosa.

Por fim, gostaria de agradecer aos meus amigos, por acreditarem sempre em mim, particularmente àqueles que me acompanharam ao longo do mestrado em História, área de especialização em História Moderna e dos Descobrimentos, por me auxiliarem a percorrer este caminho que foi a escrita da dissertação, pelas horas incontáveis em sessões

de estudo em bibliotecas, pela partilha de conhecimento e por, nos momentos de maior dificuldade, me ajudaram a encontrar soluções para as minhas dúvidas. E ao Guilherme, um agradecimento especial por ter sido o meu amparo, nunca me ter deixado desistir e por me fazer acreditar todos os dias que consigo superar-me e ser uma pessoa melhor.

## Resumo

A corte era, no século XVI, o epicentro da influência cultural, artística e política, a partir do qual se espalhavam as modas que o resto do reino procura mimetizar. Um importante instrumento para a política e que deve ser estudado como elemento de expressão do poder é o vestuário, as peças de roupa são acessórias de simbologias que pretendem transmitir uma conceção de poder, deixando que a imagem visual fale em detrimento das palavras.

A confluência de culturas e as trocas comerciais permitiram que, ao longo da modernidade, começa-se a existir uma maior facilidade em comunicar com o outro e uma maior estabilidade económica que levam à alteração das formas de vestuário. É aqui que se dá a criação da moda, que afeta não só o panorama do vestuário, mas também o artístico e social.

As peças de roupa encontradas na iluminura da Genealogia do Infante D. Fernando de António de Holanda vão ser um reflexo desta expressão de poder que a corte pretende transmitir, já que, ao analisarmos as mesmas, somos confrontados com uma panóplia de cores, tecidos de luxo e acessórios ricos, feitos de materiais preciosos, que dominam a composição e que ajudam a perpetuar um ideal de riqueza e de elevação social associado ao rei e à sua família. Através da caracterização do vestuário na obra de Holanda, conseguimos criar um *corpus* com as diversas peças de roupa que espelha aquele utilizado no início da modernidade no reino português, já que o artista vai representar aquilo que conhece e que vê surgir na corte à época.

**Palavras-chave:** história e cultura da moda; século XVI; corte portuguesa; representação do poder.

## **Abstract**

The court is, in the sixteenth century, the epicenter of cultural, artistic and political influence, from which the fashion that the rest of the kingdom sought to emulate was spread. An important instrument for politics, that must be studied as a part of the expression of power, is clothing. Clothing items are symbolic and aim to convey a concept of power, letting the visual image speak to the detriment of words.

The confluence of cultures and commercial exchanges allowed, throughout modernity, greater ease in communicating with others and promoted a growth in economic stability, which led to changes in clothing styles. This is the moment where fashion is created, which affects not only the clothing scene, but also the artistic and social ones.

The pieces of clothing found in the illumination of the Genealogy of Infant D. Fernando by António de Holanda is a reflection of this expression of power that the court intends to transmit, since, when analyzing them, we are confronted with a panoply of colors, luxury fabrics and rich accessories, made of precious materials, which dominate the composition and help to perpetuate an ideal of wealth and social elevation associated with the king and his family. Through the characterization of clothing in Holanda's work, we are able to create a corpus with different pieces of clothing that mirrors those used at the beginning of modernity in the Portuguese kingdom, since the artist will represent what he knows and what he saw appearing in the court, at the time.

**Keywords:** history and culture of fashion; XVI century; Portuguese court; the expression of power.

# Índice

Agradecimentos.....	II
Resumo.....	IV
Abstract.....	V
Índice.....	VI
Abreviaturas e siglas.....	VIII
1. Introdução.....	1
2. O estudo do vestuário na literatura crítica: estado da questão.....	17
<b>2.1. Os conceitos utilizados na dissertação: traje, moda, classe social e exótico</b> <b>17</b>	
<b>2.2. O estudo do vestuário na historiografia portuguesa.....</b>	<b>22</b>
<b>2.3. A relevância da historiografia estrangeira para o estabelecimento de</b> <b>metodologias de análise.....</b>	<b>29</b>
3. António de Holanda e a pintura em Portugal.....	34
<b>3.1. Biografia de António de Holanda: do início do século XVI aos seus</b> <b>últimos dias.....</b>	<b>34</b>
<b>3.2. Os contributos do projeto ROADMAP (Research On António De</b> <b>Holanda Miniatures Artistic Production) para o conhecimento da pintura de</b> <b>António de Holanda em Portugal.....</b>	<b>37</b>
<b>3.3. As repercussões da herança flamenga na obra de António de Holanda..</b>	<b>40</b>
4. Roupas para vestir: caracterização do traje presente na Genealogia do Infante D. Fernando.....	46
<b>4.1. Vestuário Feminino.....</b>	<b>47</b>
<b>4.1.1. O Traje.....</b>	<b>48</b>
<b>4.1.2. Os Acessórios.....</b>	<b>56</b>
<b>4.2. Vestuário Masculino.....</b>	<b>64</b>
<b>4.2.1. O Traje.....</b>	<b>65</b>
<b>4.2.2. Os Acessórios e o calçado.....</b>	<b>70</b>
<b>4.2.3. A armadura: O vestuário de guerra e os seus acessórios.....</b>	<b>73</b>
5. A roupa para mostrar: imagem e representação.....	80
<b>5.1. Quem se veste e para quê.....</b>	<b>82</b>
<b>5.1.1. As representações na Genealogia do Infante D. Fernando.....</b>	<b>87</b>
<b>5.1.2. As representações do “exótico” e o luxo na obra de António de Holanda.</b>	<b>98</b>
4. Considerações finais.....	110
Fontes.....	113
Bibliografia.....	113

Outros recursos .....	121
Lista de Imagens .....	122
Anexos de imagens .....	124

## **Abreviaturas e siglas**

c. – cerca de

fól. – fólio

nr - número

p./ pp. – página(s)

trad. – tradução

séc. - século

vol. – volume

ICOM – Internacional Council of Museums

MNTraje – Museu Nacional do Traje

## 1. Introdução

A presente dissertação contribui para o conhecimento e caracterização do vestuário masculino e feminino de elite utilizado em Portugal durante o período moderno, procurando compreender como é possível identificar construções sociais de grupo, bem como expressões de individualidade dentro do mesmo. Recorrendo à análise, descrição e interpretação contextualizada das iluminuras presentes na Genealogia do Infante D. Fernando (1530-1534)<sup>1</sup> de António de Holanda (c.1480-1553), estabeleceram-se constantes no vestuário de corte permitindo, a um tempo conhecer as suas características gerais e, a outro, identificar manifestações de individualidade dentro da expressão de grupo. O vestuário era uma forma de expressão da autoimagem no período moderno, mediando a relação com os outros e contribuindo, também, para a construção de identidades sociais e políticas,<sup>2</sup> devendo ser analisado como tal.

Apesar de o estudo do traje em Portugal se encontrar pouco desenvolvido, esta é uma temática que a historiografia de outros países tem tido em maior consideração, já que é relevante para o estudo da história cultural e social, uma vez que o vestuário funcionava como um meio de distinção social e de expressão do poder real. Não obstante a parca bibliografia portuguesa, Maria José Palla iniciou na década de 90 do século passado um importante estudo sobre o vestuário, usando como referência as obras de Gil Vicente e de Vasco Fernandes, estudos esses que foram pioneiros em Portugal, mas que, infelizmente, não tiveram continuidade. Fernando Oliveira faz também um estudo do traje, com base em descrições narrativas e nos últimos anos surgem dissertações de Mestrado em áreas dispersas, como a história, ou a sociologia, sobre esta temática, no entanto não existe um estudo conciso sobre o vestuário em Portugal e aqueles que existem não permitem ainda criar um corpus bibliográfico conciso.

A forma como a elite da época, ou seja, a corte, se fazia apresentar e representar através do traje consolidava uma visão do mundo que perpetuava a distinção de classes,

---

<sup>1</sup> Esta obra é referenciada na bibliografia com diferentes nomes, como Genealogia da Casa Real Portuguesa ou Genealogia dos Reis de Portugal, na presente dissertação optou-se por utilizar a designação Genealogia do Infante D. Fernando, uma vez que é esta a terminologia utilizada pelo projeto ROADMAP.

<sup>2</sup> “(...) clothing was an expression of early modern culture but in turn contributed to societal formation. It was fundamental to an individual’s experience and creation of self and mediated his or her relationship with others.”. VINCENT, 2003, p.5.

já que, a roupa, deixa de ter apenas a função de cobrir e proteger o corpo e passa também a abranger uma função simbólica à qual, através de processos de mimetismo, outros grupos sociais almejavam<sup>3</sup>.

Com efeito, o fenómeno a que se convencionou chamar moda, ou seja, o que muda periodicamente, surge na Europa entre finais do período medieval e inícios do moderno, permitindo constituir-se como um signo de diferenciação e unidade, entre cortes e regiões, e entre grupos sociais. A moda é, não só um elemento diferenciador das classes sociais, mas também das diversas regiões, dado que o vestuário sofria alterações conforme o reino em que nos encontrávamos, de acordo com as suas necessidades climatéricas e também estéticas, como, por exemplo, é visível pela diversidade entre as peças utilizadas em Inglaterra ou na Península Ibérica durante a época moderna<sup>4</sup>.

O vestuário ajuda a caracterizar as sociedades, através da observação dos materiais utilizados em determinada época e local, é possível perceber a riqueza de determinado reino. Particularmente no caso português, vemos a inserção de elementos provenientes das possessões ultramarinas, como é o caso do uso do leque, que se importa do Japão, no vestuário de corte, mas também, numa fase mais tardia, no quotidiano. A presença de uma grande herança árabe vai ser vista no caso peninsular, uma vez que estiveram presentes na Península Ibérica até consideravelmente tarde, o que leva a uma influência dos seus modos no que toca ao vestuário. Isto é visível através dos inventários de traje da corte, que referem peças de origem árabe e até mesmo da literatura, como é o caso das obras de Gil Vicente<sup>5</sup>. Neste sentido, o nosso país destaca-se pelas suas peculiaridades no que toca aos tipos de traje utilizados, que devem ser tidas em consideração aquando do seu estudo.

A presente dissertação considera relevante este ponto, uma vez que nas fontes visuais utilizadas para a caracterização do traje, as iluminuras de António de Holanda, aparecem elementos que podem ser considerados como vindo de uma cultura moçárabe, mas também elementos predominantes de outras culturas, o que demonstra que estes dois

---

<sup>3</sup> Como afirma Maria José Palla: “Dotado de funções múltiplas, o vestuário também tem uma linguagem não menos eloquente do que a da palavra. Com efeito, a indumentária e tudo o que cobre o corpo, pode desempenhar uma função emblemática, alegórica ou simbólica (...)”. PALLA, 1994, p.5.

<sup>4</sup> Esta situação torna-se evidente quando analisamos obras que estudam vestuário desta época (veja-se por exemplo VINCENT, 2003), nas quais as descrições das peças caracterizadas variam consideravelmente entre os diversos reinos e também quando olhamos para a pintura e escultura da época, que, utilizada como fonte visual, nos permite confirmar esta questão.

<sup>5</sup> Estudadas por Maria José Palla.

eram utilizados com regularidade, ao ponto de Holanda, um estrangeiro na corte portuguesa, os identificar como cultura material a ser representada.

Não obstante ser um diferenciador social, o traje é também um importante meio político, devendo ser inserido dentro de um contexto. Podemos tomar como exemplo, Filipe III de Espanha, que quando vem a Portugal se apresenta com um traje indubitavelmente ao gosto português<sup>6</sup>, procurando com isto agradar ao povo que agora fazia parte do seu reino e mostrar respeito pela cultura portuguesa, para que estes o aceitassem com maior facilidade como seu governante e se identificassem com ele. Para além disto, o uso de um traje ao gosto português e não espanhol, expressa abertura para abraçar a cultura portuguesa.

Neste sentido, a presente dissertação pretende dar a conhecer um pouco mais este campo da historiografia que engloba, não apenas, a roupa, mas os acessórios e a forma como os personagens se fazem apresentar no seu todo, propondo uma nova forma de caracterizar e olhar para o vestuário, não apenas considerando as peças de roupa apresentadas, mas sim todo o seu possível significado, histórico, material e social.

A parca bibliografia existente sobre vestuário no nosso país e o facto de as descrições de traje em fontes documentais, particularmente para a época analisada, serem muito dispersas e sucintas, dificulta o estudo do traje. Para além disso, a escassez de vestígios materiais não permite discorrer a um discurso sistemático sobre a temática, já que não é possível observar as peças em si e sentir a tactilidade das mesmas. Como tal, a solução arranjada para tentar contornar estes obstáculos foi proceder a um estudo do traje complementando as fontes documentais com fontes visuais, visando a possibilidade de criar uma imagem visual das peças em si, já que não nos parece que apenas a descrição das mesmas seja suficiente para a sua compreensão.

A existência do Museu Nacional do Traje<sup>7</sup>, criado principalmente com o espólio presente no Museu Nacional dos Coches, é algo consideravelmente importante no nosso país e que mostra a valorização que o vestuário começa a ter em meados do século passado e que vai impulsionar o estudo desta temática. No entanto, apesar de a equipa do

---

<sup>6</sup> MEGIANI, 2000.

<sup>7</sup> Inaugurado em 1977 e resultante de um projeto apresentado quatro anos antes, em 1973, por Natália Correia Guedes, que viria a tornar-se na primeira diretora do Museu e que faz um importante trabalho ao nível do estudo do traje em Portugal e da valorização do mesmo.

museu realizar um importante trabalho de inventariação e estudo das peças aí presentes, o espólio museológico contém, maioritariamente, peças apenas a partir do século XVII, cronologia esta, que é já mais avançada do que aquela que nos propusemos a estudar, pelo que, apesar de ser considerado um importante aliado para a emergência do estudo deste tema, as peças presentes no MNTraje não auxiliam no trabalho a que procedemos na presente dissertação já que, ainda que a moda se desenvolvesse com relativa lentidão, as peças de vestuário diferem muito entre estes séculos.

Assim, reforçamos novamente a importância do uso de fontes visuais como a pintura. A minha formação em História da Arte, que obtive através da licenciatura, concluída em 2021 na Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa (NOVA-FCSH), permitiu-me adquirir competências de análise crítica das obras de arte, sejam elas pintura, ou iluminura, como é o caso da Genealogia do Infante D. Fernando, ou escultura, conseguindo, deste modo, fazer uma leitura iconográfica da obra em estudo, ver para além do que em primeira instância está representado e atribuir significados às peças de vestuário, às cores e tecidos e até mesmo à forma como Holanda escolhe representar os personagens (de corpo inteiro ou meio corpo), já que todas estas características são importantes quando pretendemos analisar o traje, não de uma forma descritiva, mas sim contextualizando-o. É o facto de ter formação em História da Arte que distingue esta dissertação de outros estudos, nomeadamente o de Maria José Palla, que analisa o vestuário na obra de Vasco Fernandes<sup>8</sup> e que, fazendo um trabalho importantíssimo e no qual nos vamos basear, não é historiadora da arte.

A maioria das representações de traje de época no nosso país, encontram-se na pintura de corte, que muitas vezes não era feita por artistas nacionais, mas por artistas estrangeiros que viajam entre diversas cortes, ou na pintura religiosa, que era a mais comum no nosso país. Apesar de as representações se centrarem num traje de elite e este não representar de forma fidedigna o vestuário utilizado por toda a população, a verdade é que sendo a corte quem ditava a moda o traje utilizado pelas classes mais baixas era sempre influenciado pela mesma.

Há uma tentativa de mimetismo da corte pelas classes sociais mais baixas, desde os têxteis utilizados, o que levava à necessidade de criar leis que controlassem o uso de

---

<sup>8</sup> PALLA, 1994.

tecidos preciosos, às formas e cores do vestuário, que de forma a aproximarem-se de um modelo que era considerado como o ideal, como as Leis Pragmáticas proclamadas no reinado de D. João III nos anos 1535, 1537 e 1538, ou até mesmo as Ordenações Manuelinas, nas quais vemos exemplos de produtos de luxo cuja posse era proibida a quem não pertencesse a um determinado extrato social.. Ainda havendo esta tentativa de mimetismo, a corte mantém-se sempre como superior, uma vez que os tecidos e as cores utilizadas por esta classe social não estavam ao alcance de qualquer um.

Para além desta distinção entre classes sociais, há também uma distinção entre reinos, o vestuário tipicamente utilizado em Inglaterra, ou em Itália não seria igual ao da Península Ibérica. Esta questão é particularmente relevante para a presente dissertação, uma vez que o que se propõe é uma caracterização específica do traje utilizado em Portugal na época moderna, particularmente na transição do século XV para o século XVI, como tal, é necessário utilizar fontes, não só visuais, mas bibliográficas que representem vestuário português.

Para tal, a utilização de uma metodologia interdisciplinar e que conjuga fontes escritas, como as narrativas e documentação, com fontes visuais é essencial para uma construção de uma visão do vestuário utilizado no reino. O traje é algo visual, palpável, sendo, como tal, um erro descurar esta característica ótica do vestuário. A necessidade do uso de fontes visuais nasce a partir daqui e é impulsionada pelo facto, já mencionado, de em Portugal não existirem vestígios materiais de peças de vestuário da época moderna, o que, ao contrário do que acontece em quase todos os outros países da Europa, dificulta o seu estudo.

A história deveria sempre trabalhar de mãos dadas com a história da arte, uma vez estas duas disciplinas são irmãs e acabam de certa forma por se complementar uma à outra. Tal como mencionado, a pintura, escultura, ou iluminura pode ser uma fonte visual para o estudo da história. Cada vez mais os historiadores devem começar a adotar metodologias interdisciplinares, utilizando fontes mais variadas e que produzam resultados mais exatos. Neste caso específico do estudo do vestuário em Portugal é urgente que se faça uma tentativa de análise da arte como fonte, dado a falta de vestígios materiais.

É numa tentativa de colmatar esta falha ao nível material, que se irá privilegiar o uso das iluminuras de António de Holanda como fontes visuais principais de análise na presente dissertação. Ainda que não seja um artista originário de Portugal, Holanda instala-se na corte portuguesa, ficando incumbido de fazer uma representação da linhagem da família real, ou seja, o artista vai pintar aquilo que vê na corte<sup>9</sup>, as roupas, acessórios e modos de uso do vestuário com os quais as pessoas à sua volta se apresentam.

A escolha pela obra de António de Holanda e, mais especificamente por estas iluminuras prende-se com o facto de este ser considerado pela presente dissertação um dos mais importantes iluminadores a estabelecer-se em Portugal à época. Apesar de não ser um artista tão estudado como outros seus contemporâneos, os estudos que existem sobre ele colocam-no ao mesmo nível que outros grandes pintores da época que trazem influências flamengas para a arte portuguesa, como é exemplo Grão Vasco, ou, numa cronologia um pouco anterior, Francisco Henriques. A verdade é que, após a obra de Nuno Gonçalves no século XV, os historiadores da arte vão, até uma cronologia recente, descurar o estudo de outros mestres da época, o que afeta António de Holanda em particular, dado este não ser um pintor, mas sim um iluminador e realizar trabalhos de menor dimensão, o que faz com que a sua obra não seja considerada tão relevante no panorama artístico nacional até aos últimos anos.

A iluminura de António de Holanda não é suficiente em número e variação para podermos dizer que representa de forma precisa o vestuário utilizado no século XVI em Portugal (até porque, representa apenas a elite da época), mas foi escolhida por ser relevante em termos cronológicos e porque existe um projeto em curso que foca no estudo e análise da obra de Holanda, o ROADMAP - Research On António De Holanda Miniatures Artistic Production (PTDC/ART-HIS/0985/2021) coordenado pelo Laboratório HERCULES - Universidade de Évora, cuja investigadora responsável é a Professora Doutora Catarina Miguel, que vai fornecer dados concretos do ponto de vista da informação pictórica, que serão utilizados para contextualizar a interpretação histórica do vestuário e que irá, também, ajudar-nos a contrariar esta ideia de que Holanda seria um artista menor e a sustentar a escolha pelo estudo da sua obra, dado que comprova a importância que este tem no contexto artístico à época. O projeto apresenta-nos um estudo

---

<sup>9</sup> Ainda assim, é importante olhar para a sua obra de forma crítica, dado que algumas peças podem ter influência holandesa ou ser uma interpretação não realista da roupa de corte.

pioneiro, inédito e multidisciplinar da obra de Holanda, que interliga a história da arte com as ciências do património e que, certamente, será base para outros estudos sobre o artista.

Assim, foi escolhida para análise a obra *Genealogia do Infante D. Fernando*, da qual não foram analisados todos os fólios. Primeiramente é de ressaltar que Holanda não concluiu a obra, pelo que, o último fólio<sup>10</sup> não está pintado, sendo apenas possível proceder à análise do seu desenho, ora, apenas o desenho não é suficiente para que possamos ter uma perceção real das peças representadas, já que não nos permite analisar o tecido que se seriam feitas, ou os materiais dos acessórios, pelo que este fólio não foi considerado para a presente dissertação.

Para além do último fólio que não foi analisado, optamos por seleccionar determinados fólios, dado que muitas das peças de vestuários seriam repetidas, pelo que, ao focarmo-nos apenas em alguns dos fólios foi possível fazer uma análise mais detalhada dos mesmos. Consideramos que estes fólios continham exemplos suficientemente diversificados de peças de roupa para se poder criar uma amostra variada para análise e que não implicavam uma repetição exaustiva das mesmas, que, como iremos referir em capítulos seguintes, particularmente no caso masculino acontece bastantes vezes, já que os personagens são muitas vezes representados com traje militar, cujas peças são consideravelmente limitadas.

Nem todos os personagens dos fólios foram analisados, optamos por fazer uma escolha das peças de roupa mais relevante, de forma a recolher uma amostra que, por um lado fosse variada o suficiente para se poder fazer um estudo das várias peças de roupa utilizadas à época, mas que, por outro lado, mostrasse que existem várias semelhanças entre as mesmas e que muitas das peças são repetidas ao longo dos fólios, apenas com ligeiras diferenças a nível da cor ou outros pormenores decorativos. Neste sentido, privilegiamos a análise das personagens que se encontram representadas de corpo inteiro, já que este facto nos permite fazer uma análise mais completa das peças de vestuário, mas

---

<sup>10</sup> Referente ao ramo genealógico de D. Afonso V a D. João II, os reis que antecedem D. Manuel I, pai de D. Fernando. A não conclusão da obra deixa também em aberto se a encomenda englobaria os ramos genealógicos até D. João III, ou se seria este o último fólio encomendado.

não descurando ainda assim a análise de alguns personagens representados apenas a meio corpo cujo traje por eles utilizado assim o justificava, por conter elementos inéditos.

Assim, foram selecionados para análise com maior detalhe o fólio 4, a Tábua Primeira, que diz respeito ao ramo genealógico dos reis de Aragão; o fólio 5, que continua com o troço dos reis de Aragão e também Castela; o fólio 7, que constitui a Tábua Primeira dos Reis de Portugal, com o troço do conde D. Henrique, no qual é representado o primeiro rei de Portugal, D. Afonso Henriques e os seus antecessores e descendentes, o fólio 9\*, que diz respeito ao Troço dos Reis de Portugal e por fim, o fólio 10<sup>11</sup>, que dá continuidade a este troço genealógico.

Dos vários fólhos escolhidos, apenas o fólio 4 está concluído na sua totalidade, sendo que nos demais podemos notar a falta de elementos, como a heráldica dos brasões e escudos e, em alguns casos, os rebordos que emolduram as Tábuas e que teriam decoração à volta, mas surgem em branco, não existindo sequer desenho preparatório nos mesmos, o que não permite uma análise completa dos mesmos. Foram estas as questões que levaram à opção pela análise de peças específicas, em detrimento da totalidade dos fólhos.

Por fim, deve-se justificar também a escolha de ter colocado algumas imagens no corpo do texto enquanto outras surgem em anexo. As imagens colocadas no corpo do texto são referentes às peças de vestuário em análise, de forma a facilitar a interpretação das mesmas, ao passo que, aquelas que estão em anexo dizem respeito aos fólhos em análise completos e outras figuras que são meramente comparativas. Para fazer a distinção entre elas, as imagens em anexo estão identificadas em numeração romana e aquelas que estão no corpo do texto em numeração árabe. Algumas das imagens encontradas no corpo do texto, particularmente aquelas que dizem respeito à descrição das peças de vestuário elencadas estão legendadas, de forma a que seja mais claro perceber qual a peça de roupa a que a descrição e caracterização corresponde.

---

<sup>11</sup> Ver anexos I, II, III, IV e V.

## 1.1. Objetivos

Em seguida iremos elencar os principais objetivos a cumprir com a presente dissertação, que serão complementados, no ponto seguinte, com a caracterização da metodologia utilizada ao longo da dissertação e em particular em cada capítulo. Ao longo da elaboração da dissertação, os objetivos abaixo descritos serão acompanhados de questões que foram sendo levantadas, algumas das quais conseguimos esclarecer, outras que ficaram em aberto.

Através da presente dissertação propomo-nos a fazer uma caracterização do vestuário português da época moderna, mais concretamente na transição do século XV para o século XVI, utilizando como fonte visual principal as iluminuras de António de Holanda. Esta caracterização do vestuário, consiste, não apenas numa descrição do mesmo, mas numa contextualização dentro de um espaço e tempo, já que as peças utilizadas em Portugal na época moderna não seriam iguais àquelas utilizadas noutros reinos na mesma época.

Outro objetivo que se relaciona diretamente com este é, não só a análise crítica da pintura de Holanda, mas também das datas de produção da mesma, de modo a perceber se as iluminuras em análise são as originais, caracterizando espacial e temporalmente as peças de vestuário nelas representadas. É no sentido da interpretação da obra de Holanda que a relação com o projeto ROADMAP é tão importante, uma vez que nos fornece importantes dados relativos à sua obra. Esta análise permitirá caracterizar temporal e espacialmente as peças de vestuário nelas representadas, percebendo se o traje representado corresponde a peças de vestuário portuguesas ou holandesas e que será feito com recurso às competências que a licenciatura em História da Arte me permitiu adquirir.

Tendo em conta a análise da obra de António de Holanda, procuramos encontrar respostas, ou pelo menos colocar hipóteses, sobre a sua proveniência e a influência que esta terá tido na sua obra em Portugal, mas também sobre a própria importância que o artista tem na corte na época moderna. Ao analisar estas questões, procuramos justificar a escolha pela obra deste artista e fazer uma reflexão sobre a relevância da sua obra, utilizando o já referido projeto ROADMAP como bengala para este objetivo. O estudo e contextualização da pintura holandesa da época parece-nos particularmente relevante

para se atingir este objetivo, para o qual foram levantadas algumas questões que ficaram por responder.

Será feita também uma contextualização do estado do estudo da moda e do traje em Portugal e no resto do Ocidente (no segundo capítulo, referente ao estado da arte), que permita perceber em que ponto da situação o estudo do vestuário se encontra, não apenas no nosso país, as novas questões emergentes sobre a moda e a sua caracterização, de forma, não a reconfigurar o significado do termo moda, mas a perceber o contexto em que este se insere para que a terminologia seja aplicada da forma mais correta ao longo da dissertação e para que seja claro o significado com o qual utilizamos os conceitos no decorrer deste trabalho.

Foi feita uma contextualização dos personagens representados, ou seja, quem são estes personagens, e porque é que a sua representação é importante (neste caso, sabemos que são membros da família real). Uma vez que apenas sabendo quem estes são conseguimos perceber se a forma como são representados é fidedigna e faz ou não sentido. António de Holanda não representa vestuário das classes mais baixas, mas sim o traje utilizado pela elite, sendo que isto influencia as cores, padrões, tecidos e particularmente os acessórios que aparecem representados. Para além disto, vemos também que o artista não tem uma preocupação em fazer representar as figuras com roupa correspondente à sua época e que vai, por outro lado, vesti-las com traje moderno do século XVI.

Por fim, temos como objetivo fazer uma reflexão sobre a forma como estes personagens se fazem representar, a sua relevância no panorama português e de forma isto reflete a realidade, associando o traje a conceitos como o luxo e o exótico e perceber que existem vários tipos de usos que a roupa pode ter e vários objetivos para as mudanças e para o uso da moda, que devem ser contextualizados. Neste caso específico falaremos de como a moda pode ser um importante meio político, colocando a questão sobre qual o objetivo de D. Fernando ao encomendar esta genealogia.

Deste modo, a presente dissertação não pretende resolver todas as questões em aberto aquando do estudo do vestuário, mas ser sim um pouco de partida para o mesmo, ajudando a refletir sobre a importância de se considerarem estes temas, cada vez mais emergentes e também sobre o uso de metodologias interdisciplinares tão importantes para

o estudo do vestuário. Acima de tudo, iremos colocar hipóteses sobre a caracterização das peças que surgem representadas na pintura e da forma como estas podem refletir aquilo que seria a realidade da época

## 1.2. Metodologia

A metodologia utilizada para a concretização dos objetivos propostos não é uma novidade no meio historiográfico e do estudo do vestuário, tendo sido utilizada por outros autores estrangeiros, como Anne Holander<sup>12</sup>, e portugueses, como Maria José Palla, que não sendo historiadora, vai utilizar a arte como fonte visual para os seus trabalhos.

O diálogo entre as representações de vestuário na obra de António Holanda e a recolha de documentação escrita com descrições de vestuário, que sejam encontradas, nomeadamente, em crónicas, ou outras descrições narrativas<sup>13</sup> é essencial à análise crítica da obra do artista, e permitirá uma interpretação sobre as peças que nela são representadas, de forma a perceber se o vestuário corresponde a peças de vestuário portuguesas, ou se as mesmas são influenciadas pela herança holandesa do artista. Ainda assim, não se poderá descorar o uso de outras fontes contemporâneas à mesma, como a pintura de Nuno Gonçalves ou de Francisco Henriques<sup>14</sup>. Como tal, far-se-á uma descrição e uma comparação entre as fontes visuais e as fontes documentais e bibliográficas, de forma a estabelecer uma correspondência entre as mesmas.

Através da associação ao projeto ROADMAP é possível ter acesso a dados e bibliografia inédita sobre o artista e a resultados de análises resultantes da pesquisa levada a cabo pelo projeto. Nomeadamente dos resultados analíticos gerados, no que diz respeito

---

<sup>12</sup> HOLANDER, 1980.

<sup>13</sup> Nomeadamente as Provas Genealógicas da Casa Real Portuguesa (1742), que compila vários inventários de casamento, descrições narrativas de importantes cerimónias e entradas régias, nas quais podemos encontrar descrições de vestuário, masculino e feminino.

<sup>14</sup> Ao olhar para a obra destes artistas perceber-se-á se o vestuário representado por Holanda é também representado por eles, logo ajuda a confirmar a autenticidade do que é representado. Ainda que Holanda, na sua obra “Genealogia do Infante D. Fernando” (que será a obra principal a ser analisada), represente uma longa linhagem de reis e rainhas, ao longo de vários séculos, o vestuário português que ele conhece é o que lhe é contemporâneo, logo é esse que ele vai predominantemente representar. Não são apenas as fontes escritas que se devem ter em consideração, mas também as fontes visuais, que são essenciais para perceber se o traje apresentado é ou não fidedigno.

às análises *in-situ* da Genealogia dos Reis de Portugal, ou Genealogia do Infante D. Fernando (BL, Add MS 12531, no7), na British Library.

A possibilidade de acompanhar a equipa do projeto ROADMAP foi levantada, no entanto, devido a questões relacionadas com a conservação das peças a equipa não teve a possibilidade de se dirigir na sua totalidade às reservas da British Library. Por esta razão não me foi possível acompanhar a visita. Ainda assim, foi possível recolher fotografias de pormenores de diversas iluminuras, o que permite uma análise mais detalhada dos mesmos, sendo possível através destas avaliar a presença de desenho subjacente nas representações figurativas do manuscrito e avaliar a correspondência do desenho preparatório-iluminura, mas também avaliar possíveis alterações iconográficas e representativas que poderão ir para além do momento em o manuscrito foi iluminado por António de Holanda.

Para proceder a esta análise do vestuário presente nos fólios da genealogia foi criado um documento em Excel, no qual é feita a descrição pormenorizada das peças de vestuário com as quais cada uma das personagens é representada. Este documento foi separado em diversos campos de análise, a descrição das peças, os nomes que lhes são dados, bem como possíveis semelhanças entre estas peças e outras encontradas em pinturas ou esculturas, de forma a fazer uma comparação entre fontes visuais da época. É esta comparação que vai permitir perceber o que não surge representado nos pintores portugueses e que possa, portanto, ser de origem holandesa.

Após uma primeira comparação com a arte portuguesa, iremos olhar para a arte holandesa, percebendo que peças de vestuário são semelhantes àquelas vistas na obra de António de Holanda. Apenas desta forma foi possível perceber que a maioria das peças que o artista representa eram um reflexo daquilo que era utilizado pela elite do século XVI, sendo que apenas denotamos pequenas possíveis influências da sua herança holandesa.

Após fazer esta descrição das peças presentes na iluminura, estas foram cruzadas entre si, percebendo-se as peças que mais vezes apareciam representadas e aquelas que

apareciam menos vezes e que se podiam caracterizar pela sua associação, por exemplo, a um certo personagem específico.<sup>15</sup>

Será feito também um cruzamento entre as descrições das peças e outras descrições semelhantes a estas encontradas em obras de referência e também em fontes documentais, que permita proceder a uma associação das peças ao termo mais adequado às mesmas, na época moderna. Esta parte da dissertação será enriquecida, em termos metodológicos e de recolha de informação pela minha associação na qualidade de bolsreira (setembro 2022 a março 2023) no projeto TERMVEST – Terminologia do Vestuário: Versão Português Europeu, alojado na página do CLUNL – Centro de Linguística da Universidade Nova de Lisboa, cuja coordenadora do projeto em Portugal é a Professora Doutora Susana Duarte Martins. Este projeto pretende criar a versão em português europeu do glossário de termos do vestuário do ICOM – Conselho Internacional de Museus<sup>16</sup>. O projeto nasce da colaboração do CLUNL com a UFRJ – Universidade Federal do Rio de Janeiro, onde teve início o projeto Terminologia do Vestuário, com o objetivo de encontrar equivalências para os termos do glossário do ICOM em português do Brasil.

Para tal, foi necessário contactar instituições portuguesas, como o já referido MNTraje e analisar obras bibliográficas e também dicionários online e fontes documentais, que permitissem a criação de equivalentes terminológicos para as peças em português europeu. Além disso, contou-se com a colaboração de um grupo de especialistas no estudo do vestuário em Portugal, a fim de validar os termos para os quais as fontes consultadas não permitiram atestar os seus equivalentes.

O glossário do ICOM é bastante interessante para a presente dissertação, dado que é acompanhado por imagens e contém um número variado de línguas, o que permite perceber qual o termo mais correto a ser utilizado para determinada peça. A cronologia das peças é consideravelmente variada, sendo que encontramos peças desde a época medieval até aos dias de hoje relativas a vestuário masculino, feminino e também infantil.

---

<sup>15</sup> Estas peças muito específicas serão mencionadas no quarto capítulo, quando se faz uma caracterização dos personagens representados e das suas especificidades.

<sup>16</sup> <http://terminology.collectionstrust.org.uk/ICOM-costume/>.

Neste sentido o referido glossário foi útil para a presente dissertação já que apresenta equivalentes em várias línguas, permitindo a consulta dos equivalentes das peças de traje em espanhol, permitindo a sua transposição para o português. Deste modo, conseguimos identificar o termo correspondente a uma determinada peça de traje que não surge nas fontes da bibliografia da língua portuguesa.

As aprendizagens alcançadas através da participação no projeto TERMVEST, nomeadamente, o recurso a uma metodologia interdisciplinar, já que o projeto olha para o estudo do traje de uma perspetiva terminológica e histórica, dada a associação da designação das peças e a evolução semântica ser determinada pela sua datação, permitiu-me perceber que a identificação de termos baseados em fontes e descrições bibliográficas, e não só a sua caracterização, é bastante importante, metodologia que pus em prática no quinto capítulo da dissertação, procurando identificar os termos das peças de vestuário em associação com as suas descrições.

Para além destes projetos, o Glossário “Portas Adentro”<sup>17</sup>, financiado pelo projeto de investigação PTDC/HAH/71309/2006, intitulado “Portas Adentro: Modos de Habitar em Portugal dos séculos XVI a XVIII” da Universidade do Minho, foi também uma importante fonte, uma vez que compila diversos vocábulos presentes nas fontes portuguesas, fazendo uma descrição não apenas de peças de vestuário, mas de objetos de uso quotidiano do português antigo.

Optamos por não analisar exaustivamente fontes documentais, nem ir à Torre do Tombo procurar fontes inéditas, uma vez que, pelo que foi possível auferir, as descrições de peças de vestuário são muito vagas na sua maioria, não contendo uma descrição pormenorizada da roupa em si, mas focando apenas numa caracterização superficial. Muitas vezes aparece apenas a referência de que “o rei ia vestido à francesa”<sup>18</sup>, dando um exemplo, ou então, mesmo aparecendo uma referência às peças de vestuário que utilizava estas não são descritas, pelo que se privilegiou a leitura de bibliografia e a análise de fontes já conhecidas e já estudadas por outros autores.

Os diversos capítulos da dissertação tiveram uma aplicação metodológica distinta. Numa primeira fase foi feita uma recolha bibliográfica para se perceber em que ponto da

---

<sup>17</sup> <http://www.portasadentro.ics.uminho.pt/index.asp>.

<sup>18</sup> ALVES, 1986, p.66.

situação estava o estudo do vestuário em Portugal atualmente. Desta recolha surgiu o capítulo O estudo do vestuário na literatura crítica: o estado da questão, no qual, para além de uma descrição das obras mais importantes para o estudo do vestuário, foi feita também uma reflexão sobre as questões da moda e do traje e as suas definições a serem utilizadas ao longo da dissertação.

No seguinte capítulo, dedicado à vida e obra de António de Holanda, foram utilizados dados recolhidos através do projeto ROADMAP, interligando-se a recolha de informação do projeto com a leitura de fontes bibliográficas sobre a vida de António de Holanda, mas também de outros pintores seus contemporâneos, de forma a perceber, a um tempo, de que maneira a sua obra reflete aquela feita em Portugal à época, e a outro, de existe uma identidade holandesa na arte em Portugal e de forma isto poderá transparecer para o vestuário. Através do cruzamento de fontes e de uma leitura crítica das mesmas conseguiu-se chegar a algumas conclusões, deixando, no entanto, outros temas em aberto.

O quarto capítulo da dissertação, relativo à roupa para vestir, consiste numa descrição e caracterização do vestuário que aparece representado nas iluminuras. Este foi organizado em vários subcapítulos, que correspondem a vários pontos de análise. A metodologia aplicada foi a mesma para estes vários pontos, no entanto, tem em consideração as várias especificidades. Foi feita uma descrição, tal como mencionado anteriormente, através de um documento Excel, das várias peças de vestuário encontradas nos fólios, acompanhada da imagem a que corresponde.

Estas descrições foram, posteriormente cruzadas com as referências sobre vestuário encontradas em fontes documentais e também bibliográficas, de modo a perceber a que peças poderiam corresponder e quais os termos utilizados para as mesmas. Assim, através da comparação das descrições consegue-se encontrar o termo mais correto a ser utilizado. Para além desta questão terminológica, neste capítulo o cruzamento com fontes visuais foi também muito importante, de modo a percebermos se estas peças se repetiam na arte portuguesa e eram, portanto, um reflexo da sociedade da época. Neste sentido, foi utilizada uma metodologia multidisciplinar.

Este capítulo foi dividido em vários subcapítulos, constituídos, para que fosse possível proceder a uma caracterização de forma mais clara e organizada. Assim,

procedeu-se, em primeiro lugar a uma divisão entre a moda feminina e a moda masculina, cada uma das quais foi dividida em subcapítulos, um para as peças de roupa, outro para os acessórios, incluindo, um subcapítulo focado apenas na análise das armaduras. No caso masculino, o segundo subcapítulo inclui também peças de calçado, uma vez que, pela escassez destas peças não se justificou criar um subcapítulo unicamente para elas.

Através destas descrições e da contextualização da obra e dos personagens nela representados, foi possível criar um trabalho que se focasse não só numa descrição ou na criação de um glossário de termos de vestuário, mas sim numa caracterização do mesmo assente na sua representação dentro de um contexto específico que era a pintura de uma elite portuguesa no século XVI.

O capítulo final da dissertação, A roupa para mostrar: contextualização do traje na Genealogia do Infante D. Fernando, dedica-se a uma descrição dos personagens representados na mencionada genealogia e a uma reflexão sobre o tipo de roupa com a qual estes se fazem representar. A metodologia aplicada para isto consistiu na recolha de dados sobre as várias figuras que Holanda representa, a forma como aparecem, por exemplo, a meio corpo, ou de corpo inteiro, se são personagens femininos ou masculinos, representam reis e rainhas, ou infantes e analisar estes dados, fazendo um cruzamento entre si de forma a perceber as repetições, ou padrões que possam aqui surgir.

Foi também feita uma recolha bibliográfica sobre o contexto no qual o artista vai representar os personagens, e uma leitura através da descrição iconográfica dos atributos com os quais aparecem de forma a perceber se têm características que os distinguem, para além do nome com o qual são representados. Para isto, as descrições do vestuário e dos acessórios feitas em Excel foram bastante importantes, pois permitiram uma organização da informação para posteriormente esta ser cruzada.

Posto isto, este trabalho não procurou solucionar todos os problemas associados ao estudo do traje em Portugal, nem tão pouco ser um trabalho conclusivo, mas, pelo contrário, elencar estes mesmos problemas e criar novas linhas de pensamento, deixando questões em aberto e funcionando como um ponto de partida para o estudo do vestuário na idade moderna.

## **2. O estudo do vestuário na literatura crítica: estado da questão**

### **2.1. Os conceitos utilizados na dissertação: traje, moda, classe social e exótico**

Ao longo da presente dissertação vamos utilizar reiteradamente os termos traje e moda. Apesar de não procurarmos novas definições ou significados para as duas terminologias, o seu uso deve ser justificado e por isso, complementado com esta explicação que pretende esclarecer a diferença entre os dois termos, bem como o porquê de os utilizarmos.

O traje e a moda, não são, em especial a partir da época moderna, termos com significados equiparados. Traje, é, sucintamente, a roupa com a qual cobrimos o corpo, as peças utilizadas como forma de proteção, sem articular preocupação com uma estética influenciada por fatores sociais ou políticos. Ou seja, o conceito de traje é diretamente relacionado com a necessidade e tem um carácter prático.

François Boucher faz uma reflexão sobre este conceito de traje, que associa ao vestuário em si, ou seja, o termo traje é utilizado quando nos referimos às formas de vestuário que são associadas ao material, ao seu uso devido ao clima, mas também a outras razões, como crenças religiosas, ou questões sociais. Reflete também sobre a importância que o traje tem devido aos atributos iconográficos e simbólicos que lhe são conferidos.

Por outro lado, a moda é um conceito mais complexo que carece de uma explicação mais concisa. A distinção entre traje, ou vestuário e moda começa a ser mais notória provavelmente na alta idade média, ou início do renascimento, cerca século XIV, com a alteração das formas de vestuário dos membros da alta nobreza e das casas reais, que começam, conscientemente, a querer estabelecer uma distinção entre si e os demais membros da sociedade da época. Esta distinção acaba por ser quase cíclica porque depois as classes mais baixas almejam utilizar aquilo que a casa real utilizava.

Lis Madeira Farias<sup>19</sup> faz, na sua dissertação de Mestrado, uma reflexão sobre o uso do conceito da moda e a sua origem, que, ainda que pouco desenvolvida e não

---

<sup>19</sup> FARIAS, 2017.

atualizada, nos parece importante mencionar. Na sua dissertação vai mencionar que segundo historiadores como François Boucher<sup>20</sup> e James Laver<sup>21</sup> é no século XIV que se dá uma mudança de paradigma que permite a criação de condições sociais, com uma maior estabilidade política, para o florescimento de uma maior preocupação com as formas do traje, que levará ao surgimento da moda<sup>22</sup>.

Mas o que é a moda, porque é que o seu estudo é importante e qual a diferença entre o conceito de moda na idade moderna e as modas da atualidade? Estes parecem-nos ser, primeiramente, as primeiras questões a responder para podermos compreender o verdadeiro significado da moda, uma vez que a presente dissertação não procura restabelecer o significado associado ao termo, mas sim utilizar os conceitos já estabelecidos, fazendo apenas uma reflexão sobre o uso dos mesmos.

Parece-nos ter sido Georg Simmel que em 1904 estabelece pela primeira vez o termo moda, como um fenómeno social associado à imitação de um modelo geral, que dita as regras e que é copiado pela sociedade<sup>23</sup>. O autor sugere que a moda é um produto que surge como resultado de um conjunto de necessidades sociais e psicológicas, associadas à necessidade que o indivíduo tem de se destacar e ao mesmo tempo de pertencer a um grupo.

A moda relaciona-se sempre com o estatuto social de um determinado grupo ou indivíduo. Mas foi apenas durante o século XIV que começamos a denotar nas roupas características pessoais, ou até mesmo nacionais, é por isto que podemos identificar este como o século em que começa a surgir realmente uma moda, segundo o conceito que lhe damos atualmente. Segundo o dicionário Infopédia, da Porto Editora, moda pode ser definido como “uso, hábito ou forma de agir característica de um determinado meio ou de uma determinada época; costume”<sup>24</sup>, ou seja, está associada sempre a uma ideia de conjunto, um uso coletivo, não associada unicamente ao vestuário, mas a outros costumes.

---

<sup>20</sup> BOUCHER, 2012.

<sup>21</sup> LAVER, 1996.

<sup>22</sup> Ainda que, outros autores como Debom argumentem que, já a partir das antigas sociedades, como a grega, podíamos ver características daquilo que atualmente vimos a considerar como moda. DEBOM, 2016.

<sup>23</sup> SIMMEL, 2008.

<sup>24</sup> “Moda”. Infopédia, Dicionários Porto Editora. Consultado a 15/05/2025. <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/moda>.

Segundo Simmel “A imitação pode ser designada como uma herança psicológica, como a transposição da vida do grupo na vida individual”<sup>25</sup>.

Esta vontade de uniformização do grupo e de identificação da nossa sociedade vai estar muito presente no caso da Espanha da época moderna. Após a conquista de Granada por parte de D. Fernando de Aragão e Isabel de Castela, sogros de D. Manuel I, foi feito um esforço de uniformização da roupa que os habitantes da nova terra espanhola deveriam utilizar. No entanto, os trajes de influência árabe estavam amplamente difundidos na sociedade, não existindo uma ideia clara do que isso representaria<sup>26</sup>. Ainda assim, os esforços dos reis católicos em construir uma moda que identificasse o seu reino foram perpetuados no reinado da sua filha, D. Joana de Castela, demonstrando a importância que esta uniformização do reino tinha para a corte espanhola da época. A verdade é que a roupa permite que reconheçamos os nossos pares e que identifiquemos “o outro”, por isso é que, nesta época é tão importante.

É através do estudo da moda que é possível perceber a razão das alterações no vestuário ao longo dos tempos, uma vez que as peças utilizadas, mesmo que na sua base sejam mais ou menos as mesmas entre o século XV e o século XVIII, vão ter alterações no que toca aos tecidos, cores, elementos decorativos e forma como são confeccionadas. É a moda que nos permite perceber quando determinada pessoa pertence a um certo grupo, como afirma Bárbara Rosillo, há uma grande importância da moda durante este período, não só devido ao seu valor económico, mas também devido à mensagem social que pretendia transmitir<sup>27</sup>.

Cada classe social podia ser identificada através da roupa que usava e dos materiais que a constituíam. Também Maria João Fialho aborda esta questão ao afirmar: “A escolha de determinadas peças de vestuário é, pois, uma escolha que se liga à ideia de pertença a um determinado grupo; é a escolha de uma classe social específica, de uma mensagem particular, de uma determinada nacionalidade (...)”<sup>28</sup>. No século XVII em França, era a roupa que distinguia os aristocratas<sup>29</sup>, tal como, uma roupa com origem ibérica mostrava que o cortesão seria português ou espanhol.

---

<sup>25</sup> SIMMEL, 2008.

<sup>26</sup> AUST; KLEIN; WELLER, 2019.

<sup>27</sup> ROSILLO, 2018.

<sup>28</sup> FIALHO, 2011.

<sup>29</sup> RIELLO; MCNEIL, 2010.

Ainda assim, é importante perceber que a forma como a moda evoluiu ao longo destes séculos, dependendo não só de questões políticas e sociais, mas também comerciais é bastante diferente da evolução da moda como a conhecemos hoje em dia. Na época moderna começamos a ser uma alteração significativa das modas, sendo que é mesmo referido por Carmen Bernis que, em especial no reinado de Carlos V (meados do século XVI), a moda começa a sofrer novas transformações devido ao surgimento de novas invenções que tornavam as peças mais práticas, ou pela chegada de novas modas do estrangeiro, que se vão aos poucos inserindo na corte. Bernis refere na sua obra “(...) cuando un hombre piensa que está vestido para diez anos, no es pasado uno quando viene outro uso nuevo (...)”<sup>30</sup>. A verdade é que nesta época as alterações que se dão no vestuário andam a par com as alterações que se dão na arte, sendo que esta mudança de gosto é algo transversal. Como afirma Palla “A arte do vestuário anda de mão em mão com a arte em geral. Assiste-se a uma nova idealização do corpo humano. A linha, a forma e as cores ganham cada vez mais importância.”<sup>31</sup>, ou seja, a roupa deixa de ser meramente para cobrir, mas surge uma verdadeira consciência de modas.

Ainda assim, é apenas a partir do século XIX, que surge a definição de moda como a conhecemos atualmente, quando surge a produção em massa de tecidos e de roupa, começando esta passa a ser feita em grande escala, deixa de ser pessoal e passa a ter ainda mais influências internacionais. Esta industrialização faz com as “modas” surjam com maior rapidez.

Têm surgido, nos últimos anos, algumas questões em torno desta noção de moda e do uso da palavra. É importante contextualizar o uso da palavra moda, particularmente na época moderna e perceber que esta tem uma conceção eurocêntrica. As descrições que temos de modas e de diversos tipos e usos de traje são feitas, muitas das vezes através de livros de costumes, ou de descrições de festas e cortejos. Ainda que sendo importantes fontes a analisar, a verdade é que ambas devem ser cuidadosamente dissecadas, já que, não obstante serem escritas por pessoas que descrevem a moda à época, elas não são uma representação fidedigna do real, mas sim uma interpretação de quem via a roupa, ou seja, o autor do livro de costumes representava as coisas através da sua perspetiva, que era sempre dotada de preconceitos associados ao que ele conhecia. Nestes livros de costumes

---

<sup>30</sup> BERNIS, 1962, p.31.

<sup>31</sup> PALLA, 1992, p. 32.

há uma relação entre o local e o global, o local (sempre numa perspetiva eurocêntrica) é visto como algo mutável, enquanto, segundo autores como Riello sugerem, o global é visto como algo que não sofre alterações, já que não é do conhecimento dos autores dos livros de costumes as alterações na moda de outras realidades que não a europeia<sup>32</sup>.

Cada vez mais se discute que é necessário haver uma descolonização da noção de moda e de traje aquando próprio estudo da moda, uma vez que quando a historiografia analisa estas questões relacionadas com o traje é sempre através de uma perspetiva ocidentalizante, no entanto, a verdade é que as associações políticas, sociais e religiosas que são associadas à moda e ao traje são vistas tanto na Europa, como em outros locais do globo, manifestando-se com considerável relevância na China, Japão e até mesmo em partes da América Latina.

Assim, é importante percebermos os contextos em que surge a moda, o porquê de ela ser evolutiva e as características que levam às alterações das formas de vestuário, mas também percebermos que a moda no século XVI tem uma visão consideravelmente eurocêntrica e que é muito importante esta emergência que começamos cada vez mais a ver do diálogo sobre estes temas, que permitem ao historiador colocar em causa os seus conhecimentos e olhar para as fontes de forma crítica e cuidada. A visão da “moda” como a conhecemos parte de características eurocêntricas.

Na historiografia moderna o estudo da moda e do traje é diretamente associado a história da sexualidade, sendo algo que está diretamente relacionado com questões de género e de perceção do outro<sup>33</sup>, no entanto quando analisamos o vestuário antigo, é necessário desligarmo-nos da mentalidade atual e olharmos para o mesmo através dos códigos que à época lhe foram conferidos<sup>34</sup>.

A palavra elite vai ser amplamente utilizada ao longo da dissertação e neste caso, quando utilizamos este termo, referimo-nos a um grupo muito específico da alta nobreza do reino, especificamente, a família real. Tal como Vincent explora ao longo da sua obra, o conceito de elite é consideravelmente vasto, já que podemos ver ao longo da antiguidade surgirem vários tipos de elites<sup>35</sup>, podendo aliás estas ser associadas ao económico, social

---

<sup>32</sup> RIELLO, 2019.

<sup>33</sup> RIELLO, MCNEIL, 2010.

<sup>34</sup> *Ibidem*.

<sup>35</sup> VINCENT, 2003.

ou até cultural. O termo elite reflete uma certa fluidez, especialmente a partir do surgimento da burguesia, que muitas das vezes procura uma ascensão social, o que leva a algumas alterações nas classes sociais.

Sendo indissociáveis este conceito de elite e o conceito de classe social, devemos desconstruir também este segundo. O termo classe tem uma associação marxista<sup>36</sup>, sendo ligado a um ideal de poder económico e de estratificação da sociedade<sup>37</sup>. As classes sociais em Karl Marx são reflexo do seu tempo e espaço, e como tal, o autor não vai mencionar a nobreza como uma das classes, no entanto, com a propagação do termo, este começa a ser utilizado em contextos mais abrangentes, pelo que, apesar de não ser um conceito existente na época moderna, vai ser o termo mais utilizado ao longo desta dissertação para classificar os diversos estratos sociais da época. É importante referir que nos últimos anos têm surgido algumas questões em torno desta terminologia, dado ao aumento da facilidade de mobilidade social, que muitas vezes não permite uma classificação apenas dentro dos termos impostos por Marx<sup>38</sup>. Posto isto, quando nos referimos ao longo da dissertação às diversas classes sociais, mencionamos particularmente a nobreza, a burguesia, que começa a surgir no início da modernidade, o clero e povo.

O exotismo é também um conceito que requiere uma particular atenção por ser bastante complexo e ambíguo, não podendo ser caracterizado só por si. A utilização deste termo e as questões que lhe são inerentes serão discutidas no subcapítulo 5.2 da dissertação, no qual se fará uma reflexão sobre o conceito e a sua relação com o vestuário de luxo na idade moderna.

## **2.2.O estudo do vestuário na historiografia portuguesa**

A história do vestuário é um tema considerado relevante para a historiografia, dado que contribui para o conhecimento da sociedade e para a caracterização da mesma. Apesar de noutros países, como Espanha e Inglaterra, esta ser uma temática já bastante estudada, em Portugal tem sido um tema descurado pela historiografia, pelo que não

---

<sup>36</sup> SILVA, 2009.

<sup>37</sup> “Classe social”. Infopédia, Dicionários Porto Editora. Consultado a 02/11/2024. [https://www.infopedia.pt/artigos/\\$classe-social](https://www.infopedia.pt/artigos/$classe-social).

<sup>38</sup> SILVA, 2009.

existe um conjunto de obras consistentes que permitam fazer uma caracterização do vestuário português. O estudo do traje tem sido um tema pouco abordado pela historiografia portuguesa. Apesar de existirem alguns estudos que se debruçam sob o tema, estes são de carácter introdutório. Para além desta característica, quase toda a bibliografia existente sobre o traje em Portugal é consideravelmente datada, a maioria das obras são do final do século XX.

A primeira obra dedicada ao estudo do vestuário em Portugal é de Eduardo de Noronha<sup>39</sup>, que vai, no início do século passado, fazer um estudo no qual, com auxílio de gravuras, cria uma lista de peças de vestuário. Noronha explica a evolução de algumas peças de vestuário, nomeadamente o traje militar, e enumera as diversas peças que constituem o traje. O facto de estar acompanhado por gravuras concede um elemento visual que além de apelativo, nos ajuda a relacionar as peças com os nomes a que correspondem. Esta obra compila peças até à idade média, o que permite estabelecer alguns termos que se mantêm ao longo da passagem para o renascimento, em particular termos militares, cujas formas se vão alterar ao longo do tempo, mas os nomes utilizados para as peças mantêm-se iguais.

Durante a alta idade média e o início da idade moderna a moda é algo transitório, vai adotando novas formas ao longo das décadas, no entanto, sempre muito lentamente. Isto é visto particularmente quando comparamos bibliografia que estuda vestuário da idade média com obras que estudam vestuário da idade moderna. Neste sentido, não podemos descorar a leitura de bibliografia que se foca no estudo de peças medievais, em especial porque as iluminuras de António de Holanda, fonte principal utilizada na presente dissertação, representam personagens reais, que fizeram parte da história da linhagem de Portugal e que viveram durante a época medieval. Como tal, só é possível perceber se Holanda optou por representar estes personagens com traje à época, se tivermos conhecimento sobre o traje medievalizante.

Em meados do século passado, alguns historiadores começam a debruçar-se sobre esta temática, introduzindo capítulos sobre vestuário nas suas obras, como é o caso de Oliveira Marques<sup>40</sup>, que na década de 60 introduz o estudo do traje como um importante refletor da sociedade medieval. Na sua obra, Oliveira Marques faz importantes

---

<sup>39</sup> NORONHA, 1911.

<sup>40</sup> MARQUES, 1964.

considerações sobre o surgimento do conceito de moda, algo que só começamos a ver a partir do final da idade média e a importância deste novo conceito, que reflete uma nova sociedade que se começa a modificar. O autor considera que há uma ligação direta entre o desenvolvimento da indústria têxtil e a estratificação social (com o nascimento de uma nova classe, a burguesa) e a sua contribuição para as alterações no traje.

Ainda que a sua contribuição não seja extensa, é relevante, não só por ser uma das primeiras pessoas no nosso país a considerar o traje como objeto de estudo para a historiografia, mas também devido ao facto de que Oliveira Marques reflete sobre o traje utilizado em Portugal e as suas influências estrangeiras, mas faz também uma descrição de peças de vestuário utilizadas durante a época medieval, algumas das quais vemos transitar para o século XVI. Para além disso, apresenta-nos desenhos das mesmas, o que permite criar uma melhor perceção das peças descritas.

Já posteriormente, na década de 1990, surgem as obras de Maria José Palla, que, apesar de não ser historiadora do vestuário, ao analisar as obras de Gil Vicente, compreendeu a importância da roupa para caracterizar as personagens, tendo feito uma análise pioneira do vestuário.

A sua investigação sobre o traje na obra de Gil Vicente apresenta-se como o seu primeiro trabalho dentro da temática<sup>41</sup>, na qual a autora procede a uma análise das referências de vestuário no decurso das obras do dramaturgo, caracterizando não só as peças referidas, como os tecidos e cores mencionadas. De assinalar, é o facto de a obra referir peças de vestuário alusivas a diversas classes sociais refletindo a sua utilização pela sociedade da época, o que contribui para a noção de diferença de classe que mencionamos anteriormente. Esta questão torna-se particularmente importante ao considerarmos que Gil Vicente escreve sobre o que vê, logo as suas interpretações são precisas e transmitem-nos informações, não apenas sobre as peças de vestuário, mas também acessórios e outros adornos.

A segunda obra<sup>42</sup> de Palla consiste num estudo sobre o vestuário e outros objetos relacionados com o traje na pintura de Vasco Fernandes pertencente à coleção “Estudos”

---

<sup>41</sup> PALLA, 1992.

<sup>42</sup> *Idem*, 1994.

do Museu de Grão Vasco<sup>43</sup>. Esta é uma obra de referência para a dissertação, devido à sua metodologia, já que traça uma caracterização do vestuário recorrendo a fontes visuais. Neste estudo, a autora reflete sobre o traje, principalmente religioso, que é visto nas obras de Vasco Fernandes, tratando principalmente o seu significado simbólico. Esta questão é particularmente interessante, dado que Palla olha para o traje de forma diferente de outros autores, não vendo o vestuário apenas como algo que cobre e protege o corpo, mas como forma de transmitir uma mensagem. Assim, para além da utilização de uma metodologia inovadora no panorama português da época que permitem fazer uma leitura mais clara das peças analisadas pela autora, já que temos acesso à imagem associada ao nome da peça e não apenas à sua descrição, Palla caracteriza a função simbólica do traje, neste caso, o traje religioso, algo que também tomamos como pioneiro no nosso país.

Este estudo será posteriormente aprofundado pela autora numa obra na qual analisa não apenas o traje associado a Deus, Jesus e aos Santos, mas também o traje mundano, os acessórios e a própria simbologia da cor<sup>44</sup>. Através da análise dos seus estudos, consegue-se criar uma imagem do traje e um glossário com algumas peças de vestuário. Estas peças que Palla estabelece no vestuário português são bastante importantes uma vez que são usadas por Gil Vicente e confirmadas através da pintura.

Também na última década do século passado, surge um estudo singular, levado a cabo por Fernando Oliveira para as comemorações dos Descobrimentos Portugueses<sup>45</sup>, na qual o autor procede a um estudo do vestuário utilizado entre os séculos XV e XVI, na transição para a modernidade. Esta obra, apesar de necessitar de revisão, é bastante importante, pois, para além de conter um glossário, bem como as fontes que são utilizadas em anexo, o que facilita a sua leitura, tem também desenhos de algumas das peças, o que nos permite fazer uma ligação direta entre significado e significante, contribuindo para a resolução de um dos problemas com que a historiografia portuguesa mais se debate, o de não existirem correspondentes visuais e materiais para todas as descrições de peças de vestuário que se encontram nas fontes escritas.

---

<sup>43</sup> Este estudo foi, passado dois anos, inserido numa obra que une a análise da pintura quinhentista com o texto de Gil Vicente e aborda diversas questões através de uma metodologia complementar. PALLA, 1996

<sup>44</sup> PALLA, 1999.

<sup>45</sup> OLIVEIRA, 1993.

Ainda assim, e reconhecendo a sua importância, é essencial analisar esta obra com um olhar crítico. Oliveira faz uma obra essencialmente de carácter expositivo, na qual não procura levantar questões, mas sim criar uma espécie de glossário que permite identificar as peças. A sua obra é consideravelmente importante, em especial no que diz respeito ao facto de o autor abordar uma evolução das peças, já que a sua análise começa no século XV e a transição para o século XVI.

Oliveira e Palla dão os primeiros passos no estudo do vestuário em Portugal<sup>46</sup> e, ainda que as suas obras não tenham continuidade, são o ponto de partida do conhecimento e para o estudo do traje no nosso país e constroem noções sobre a importância do vestuário como elemento refletor da sociedade. É a partir daqui que, ao longo do século XXI, têm surgido novos interesses pelo estudo desta temática tão descurada pela historiografia no nosso país. É importante fazer uma revisão destas obras, utilizando os conhecimentos que elas solidificam, mas questionando aqueles que não conseguem estabelecer.

Nos últimos anos têm surgido algumas dissertações de mestrado que procuram colmatar estas lacunas na bibliografia nacional e dar a conhecer uma nova perspetiva do estudo do vestuário em Portugal, nomeadamente as de Maria João Fialho<sup>47</sup> e de Lis Madeira Farias<sup>48</sup>. Estas consideram-se bastante relevantes para a presente dissertação, pois foram um ponto de partida para o desenvolvimento e estudo do vestuário na mesma, fornecendo uma base a partir da qual foi possível acrescentar conhecimento.

Apesar de a dissertação de Lis Farias ser relativa à idade medieval, esta faz uma importante reflexão sobre o conceito e a conceção de moda, utilizados na presente dissertação. Para além desta questão, temos uma análise da tumulária, uma excelente fonte visual, a par da pintura ou iluminura, que permite estabelecer uma imagem visual das peças representadas.

---

<sup>46</sup> Apesar de existirem outras obras, que, durante a década de 90 irão abordar o estudo do traje, como a obra de Joel Serrão e Oliveira Marques (SERRÃO; MARQUES, 1998), este tema é tratado meramente num capítulo de obra e não numa obra inteiramente dedicada ao tema, como acontece no caso de Palla e de Oliveira, algo que, apenas no atual século voltamos a ver. Isto leva a que o estudo seja pouco aprofundado e por isso não acrescente informação que não tenha anteriormente sido tratada.

A obra de Maria Cabanas (CABANAS, 2001) é relevante de mencionar por se aproximar dos estudos feitos por Palla, mas focando-se não no imaginário de Gil Vicente, mas na obra de Garcia de Resende, e, como tal, é um pouco anterior à cronologia que a presente dissertação foca como objeto de estudo.

<sup>47</sup> FIALHO, 2011.

<sup>48</sup> FARIAS, 2013.

Farias foca a sua dissertação no estudo de peças de vestuário das Rainhas portuguesas dos séculos XIV e XV. O uso da tumulária como fonte visual é bastante interessante, uma vez que este é uma fonte que estava, na época, a começar a dar os primeiros passos. É no século de 1300 que começam a surgir os retratos tumulares e, como tal, é nesta época que começamos a ter uma individualização das pessoas aí representadas, sendo que se faziam representar com atributos e características que permitissem que fossem facilmente identificados. Neste sentido, a sua dissertação vai ser importante, não só por reproduzir uma discussão sobre o conceito de moda que até então não era comum em Portugal, como por pegar numa fonte difícil de estudar e utilizar a mesma para a análise do vestuário.

Maria João Fialho utiliza uma metodologia semelhante à nossa, através da escultura e da pintura faz uma análise do traje aí presente, mas vai, posteriormente, estabelecer um glossário de peças encontradas e analisadas ao longo da sua dissertação. Fialho foca-se no estudo de peças de vestuário da casa real feminina, a partir de finais do século XV, desde o reinado de D. Manuel I e até ao início da dinastia de Bragança, mais precisamente até ao reinado de D. Pedro II. A autora traz-nos uma perspetiva de análise do traje e da moda ao nível da história da arte, não existindo uma associação a metodologias da prática histórica, é neste sentido que a presente dissertação pretende acrescentar conhecimentos e trazer uma nova perspetiva.

Muitas das peças analisadas ao longo da dissertação, são mencionadas por Fialho e este é um importante estudo, pois, para além de ser relativamente recente, faz uma boa associação entre a imagem e a descrição. Para além disto, a autora analisa peças de vestuário que correspondem ao período cronológico no qual António de Holanda vai trabalhar e neste sentido podemos denotar muitas semelhanças entre as peças por ela analisadas e aquelas que vão aparecer representadas na iluminura da Genealogia do Infante D. Fernando

Ainda que estas duas dissertações abram um caminho para o estudo do vestuário em Portugal, ambas focam a análise de peças de traje e acessórios femininas, o que abre um fosso entre o estudo do vestuário feminino e masculino, que esta dissertação pretende colmatar.

No ano de 2024, foi defendida uma dissertação de mestrado pela colega Inês Reguengos Neves intitulada *O “Vestuário Mourisco” no Período Moderno em Portugal: Uma Narrativa de Exotismo?*<sup>49</sup>, que vem colmatar uma lacuna existente no estudo do vestuário em Portugal, focando-se no estudo do vestuário dito “mourisco” e analisando questões relacionadas com o significado do exótico no que diz respeito ao vestuário, procurando, não só caracterizar as peças de roupa de origem árabe, mas também perceber a sua utilização dentro do contexto português da época.

Este é um tema com bastante especificidade e uma dissertação que vai de encontro ao estudo de um tipo de vestuário muito característico. Neste sentido, é útil para a presente dissertação, uma vez que encontramos nas iluminuras estudadas algumas peças que poderão ser consideradas como mouriscas, dado que, a elite régia, era uma das castas sociais das quais temos mais descrições de vestuário de influência árabe. A presente dissertação não coloca as mesmas questões que Neves coloca. Sendo a sua dissertação sobre um tipo de vestuário muito específico, esta não caracteriza todo o vestuário de elite, mas apresenta-nos importantes questões ao nível do uso dos conceitos e dos termos de vestuário.

Para além destas dissertações de mestrado, é de mencionar a criação de projetos como o VESTE – Vestir a corte, traje, género e identidade(s), um projeto alojado no CHAM- Centro de Humanidades da Nova FCSH, cuja investigadora principal é a Professora Doutora Carla Alferes Pinto, e que tem como objetivos estudar a história e as culturas da moda em Portugal no período moderno e que é bastante importante por ser um projeto recente, ainda em curso, que pretende utilizar uma metodologia interdisciplinar para a análise do vestuário no nosso país. Este projeto é tomado como ponto de partida para a presente dissertação, já que foi através da realização de um estágio no mesmo, em 2021, que comecei a ganhar competências no estudo do vestuário e na procura bibliográfica em fontes documentais.

O projeto VESTE teve como subprojecto, o DRESS – DesenhaR a moda das fontes quinhentistas, cujo objetivo principal foi a criação de um vestido, composto por várias peças e um averdugado baseados nas descrições do dote de casamento da Infanta D. Beatriz de Portugal, Duquesa de Saboia (1504-1538) e fontes visuais da época e

---

<sup>49</sup> NEVES, 2024.

utilizando os moldes de Juan de Alcega<sup>50</sup> como inspiração, pretendendo deste modo, por um lado perceber o processo manual que requeria a confecção de um vestido, desde a compra de tecidos, até ao traçar dos moldes e por fim à própria confecção do mesmo e por outro, para ajudar a criar uma imagem visual do que seria um vestido do século XVI, colmatando, a certo ponto a falta de fontes materiais.

É de notar que a maioria dos trabalhos que estudam o vestuário, sendo eles estrangeiros ou portugueses, procuram associar as peças de vestuário à sua imagem visual, utilizando para isto exemplos, sejam eles pintura, escultura, ou em alguns casos, desenhos (como por exemplo Fernando Oliveira).

Posto isto, é evidente que o trabalho na área do estudo do traje em Portugal está ainda nos seus estágios iniciais, existindo diversos temas que devem ser abordados e questões que vão surgindo e que precisam de ser analisadas. Como é exemplo o conceito de moda, que se relaciona diretamente com o de traje e que será tratado a seguir.

### **2.3. A relevância da historiografia estrangeira para o estabelecimento de metodologias de análise**

Ao contrário do panorama português, no estrangeiro, a história do vestuário tem vindo a ser amplamente estudada. Esta diferença entre o nosso país e os demais, pode ser justificada pela presença de fontes materiais na grande maioria dos outros países da Europa, que lhes permitem fazer uma análise mais extensa e pormenorizada da temática.

---

<sup>50</sup> O Libro de Geometria, Práctica e Traça de Juan de Alcega foi uma fonte importante para a confecção do vestido do projeto DRESS, mas será também utilizado como fonte para a presente dissertação. Juan de Alcega publica esta obra, que será o primeiro tratado de alfaiataria conhecido em Espanha, em cerca de 1580. Apesar de este tratado ser do final do século e não ser português podemos considerar que continua a ser bastante importante para o estudo da moda no nosso país, uma vez que, como veremos ao longo da dissertação, a moda na época moderna irá evoluir de forma consideravelmente lenta, pelo que, muitas das peças utilizadas no final do século são as mesmas que aquelas utilizadas 50 anos antes, na época de António de Holanda. Para além disto, sabemos que à época a moda espanhola era a que tinha maior influência em Portugal, o que nos permite considerar que este tratado seria também um reflexo da forma de fazer e das peças utilizadas no reino português.

Ao passo, que no nosso país, temos muito poucas peças de vestuário com uma datação anterior ao final do século XVII.

A primeira obra de referência a destacar é a de François Boucher, *Histoire du costume en Occident*<sup>51</sup>, que se constitui como a primeira grande obra sobre vestuário. Para além da sua considerável contribuição para o estabelecimento de uma história da moda no panorama europeu é de destacar a importância de a obra ter sido traduzida para português do Brasil, o que levou à necessidade de encontrar equivalentes para os termos em francês<sup>52</sup>.

Muitos destes equivalentes, em especial aqueles referentes a peças de vestuário anteriores ao século XX, são iguais em português do Brasil e em português de Portugal. Logo, apesar de esta não ser uma obra especificamente sobre o traje utilizado em Portugal, ou na Península Ibérica, uma vez que o autor é francês, logo escreve maioritariamente sobre o que lhe é mais próximo, não deixa de ser uma importante referência por ser uma obra pioneira, à qual vários outros autores vão beber inspiração.

Outra obra de relevante importância para a presente dissertação, não apenas pelo seu carácter inovador, mas especialmente pelo facto de estabelecer um modelo de análise semelhante ao que será utilizado, é a de Anne Hollander<sup>53</sup>. A autora, publica, na década de 70 do século passado<sup>54</sup>, uma obra na qual vai utilizar obras de arte como fonte para a análise do vestuário, da relação entre a roupa e o corpo e a forma como estes elementos são reflexo social e cultural da sociedade em que se inserem. Para tal, a autora analisa obras de pintura e escultura executadas ao longo de diversos séculos de forma a perceber de que maneira a relação entre o uso de roupa, os panejamentos e até mesmo o corpo nu eram reflexo da sociedade e transmitiam uma determinada mensagem que se vai alterar de século para século.

---

<sup>51</sup> Na tradução para português do Brasil *História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias*.

<sup>52</sup> É importante referir que a obra utilizada como referência ao longo da dissertação é a versão inglesa da obra de François Boucher. BOUCHER, 1987.

<sup>53</sup> HOLLANDER, 1980.

<sup>54</sup> A edição utilizada na presente dissertação foi publicada na década de 80, no entanto a primeira publicação data de 1978.

É o facto de estabelecer uma ligação intrínseca entre a moda e a arte e de explorar o simbolismo por trás das peças de vestuário escolhidas nas representações artísticas que torna esta obra pioneira, considerando-se como um importante estudo interdisciplinar.

Para além de a autora utilizar uma metodologia semelhante àquela que é usada na presente dissertação, já que usa obras de arte como fonte para as suas reflexões sobre o traje, aborda também a questão da roupa como reflexo do ser humano, ou seja, a forma como o vestuário é escolhido na arte de forma a ajudar a criar uma imagem mental do personagem representado, a *roupa para mostrar*.

Susan Vincent é outra autora que, no início dos anos 2000 publica duas obras de estudo do traje como indicador social e que reflete na importância do mesmo para o estudo da moda para a História Cultural e Social. Vincent vai analisar, particularmente, o vestuário de elite no início da modernidade, pretendendo perceber de que maneira as peças de vestuário aí vistas vão influenciar o vestuário das demais classes sociais. Na sua primeira obra, publicada em 2003<sup>55</sup> a autora vai utilizar uma metodologia comparativa, ao fazer uma descrição de peças de vestuário encontradas em obras de arte, já a sua segunda obra<sup>56</sup> tem um carácter menos descritivo.

Nesta, Vincent cria uma narrativa através da leitura documental de crónicas e outras fontes, para criar uma história do traje e das gentes, no entanto, a comparação com a pintura está sempre presente.

O vestuário em Inglaterra tem consideráveis diferenças quando comparado com o português da época em análise, em especial no que diz respeito ao vestuário feminino, no entanto, podemos ver, através dos exemplos visuais, que são utilizados a par das descrições das peças, algumas semelhanças entre eles<sup>57</sup>.

Vincent faz uma importante abordagem sobre a importância social do traje. Estabelece que as peças de vestuário começam a ganhar a sua própria importância visual a partir do século XVI, passando a tornar-se relevantes como individuais e não apenas

---

<sup>55</sup> VINCENT, 2003.

<sup>56</sup> *Idem*, 2009.

<sup>57</sup> O traje masculino, é particularmente dotado de peças similares, em especial a partir de meados do século XVI, sendo que temos um retrato de D. Sebastião de Portugal (Anexo VI) trajado com uma roupa e apresentando-se numa pose muito semelhante ao retrato de Sir Philip Sidney visto na página 15 na obra de Vincent (Anexo VII). VINCENT, 2009.

através do conjunto. A moda vai evoluir e passamos de um tipo de vestuário simples para um que tem diversas decorações o que o torna como um elemento comunicativo por si só. Esta individualização do vestuário vai acompanhar a vontade cada vez mais marcada que os membros da alta sociedade tinham de destacar dos demais.

É também importante reconhecer que a metodologia utilizada pela autora é semelhante àquela que vamos utilizar na presente dissertação, a análise da história do vestuário é feita com auxílio de fontes visuais, estas permitem também que o leitor, ao longo da obra, possa visualizar as peças de roupa sobre as quais a autora se está a referir.

No que diz respeito à historiografia espanhola, esta é uma importante comparação com a historiografia portuguesa e a análise do vestuário em Portugal, dado a semelhança das peças utilizadas e a influência que a proximidade geográfica e os laços matrimoniais entre os dois reinos permitiam. A historiografia hispânica está consideravelmente mais avançada do que a nossa no que diz respeito ao estudo do vestuário da época moderna, muito devido à presença de peças materiais que permitam proceder a um estudo mais acurado das mesmas. No século passado foram concluídos vários estudos conduzidos por diversos historiadores, aqui elencados e que têm como objetivo aprofundar esta temática.

Carmen Bernis é a primeira e a mais importante autora espanhola a destacar pela presente dissertação. Trabalhou durante o século XX e as suas obras incidem sobre o estudo do traje e da moda da idade média e baixa idade moderna. São de referir três das suas obras, *Indumentaria medieval española*<sup>58</sup>, *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*<sup>59</sup> e *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*<sup>60</sup>. Ainda que os seus trabalhos sejam relativamente datados em comparação com algumas obras inglesas e até mesmo portuguesas, a sua qualidade faz com que se estabeleçam como fundamentais para o conhecimento da moda espanhola e conseqüentemente da influência que teve na moda portuguesa.

A sua obra sobre o traje ao tempo de Carlos V é a que será mais utilizada na presente dissertação, por estabelecer um importante glossário terminológico, com descrições do traje, que são acompanhadas de referências visuais, para as quais Bernis

---

<sup>58</sup> BERNIS, 1956.

<sup>59</sup> *Idem*, 1978.

<sup>60</sup> *Idem*, 1962.

remete ao longo do texto e também quando menciona as peças no já mencionado glossário final. A autora vai também caracterizar as principais peças de vestuário de outros locais da Europa, como a Flandres, ou Itália, dando ênfase àquelas que aparecem descritas em fontes espanholas, o que nos permite perceber que o que vemos acontecer em Portugal, no qual a moda de outros reinos influenciava a forma como as pessoas se escolhiam representar cá, acontece também em Espanha.

Alguns dos problemas que se colocam aquando da análise do vocabulário espanhol de peças de vestuário é a falta de equivalentes em português, uma vez que, apesar de quase todas as peças serem idênticas, os nomes utilizados para as descrever são distintos. Ainda que, algumas vezes seja possível perceber que a terminologia das peças tem a mesma origem, os termos acabam por divergir, o que torna difícil estabelecer um nome que as caracterize, é por isso que estas obras podem ser uma importante bengala para análise do vestuário no nosso país, mas devem ser interpretadas de forma cuidadosa. Tal como mencionado na introdução da dissertação, são projetos como o TERMVEST, que alia metodologias de análise terminológica, com a procura bibliográfica, que auxiliam nesta questão e que permitem estabelecer um possível equivalente<sup>61</sup> em português para peças de vestuário espanholas.

A historiografia estrangeira está mais avançada do que a nossa e como tal é sempre uma mais valia utilizar a mesma de forma a fazer comparações, desde que cuidadas e analisadas a par da bibliografia portuguesa.

---

<sup>61</sup> O vocabulário de termos de vestuário do ICOM está atualmente disponível online em inglês, alemão, espanhol e francês: <https://terminology.collectionstrust.org.uk/ICOM-costume/>.

### 3. António de Holanda e a pintura em Portugal

#### 3.1. Biografia de António de Holanda: do início do século XVI aos seus últimos dias

António de Holanda é considerado uma das personagens do meio artístico mais relevantes da corte portuguesa no início do século XVI, destacando-se na função de iluminador e em especial no que diz respeito à sua capacidade de produzir retratos usando a técnica do claro-escuro<sup>62</sup>. Ainda assim, é uma personagem pouco estudada, o que levou à preparação do primeiro projeto de investigação inter e multidisciplinar com vista ao estudo cronológico da sua obra do ponto de vista histórico, histórico-artístico e material. O projeto ROADMAP – Research On Antonio De Holanda Miniatures Artistic Production (PTDC/ART-HIS/0985/2021) (daqui em diante ROADMAP), liderado por Catarina Miguel do Laboratório HERCULES - Universidade de Évora, e nos resultados do qual a realização desta dissertação se inscreve. Concretamente, no que diz respeito ao estudo das iluminuras da Genealogia do Infante D. Fernando (Add MS 12531, no7, British Library, Londres), beneficiando do trabalho desenvolvido pelo projeto.

A primeira questão que surge em relação ao estudo de António de Holanda é a sua naturalidade. O seu apelido faz crer que teria nascido, ou pelo menos teria ascendência, nos Países Baixos. No entanto, não há sequer certeza de que tenha sido o primeiro iluminador a usar o nome “Holanda” em Portugal<sup>63</sup>, pelo que é de considerar também a hipótese colocada por António de Aguiar<sup>64</sup> de António ter sido um português que foi para a Holanda concluir os seus estudos e regressou posteriormente à pátria<sup>65</sup>.

Uma vez que não existe um consenso entre os vários autores que estudam a obra de António de Holanda, e considerando que o projeto ROADMAP se vai referir ao nome de Holanda como referente à sua proveniência, vamos considerar no curso da presente dissertação que António de Holanda era um artista flamengo, que, como tantos outros

---

<sup>62</sup> LOUSA, 2013.

<sup>63</sup> “O seu apelido designa antes de tudo a naturalidade. Não sabemos se foi este iluminador o primeiro que em Portugal o usou (...). Bem o poderia ele usar não com valor de topónimo, mas com o de patronímico, tal como o usaram seus filhos nascidos em Portugal. (...)”. AGUIAR, 1959, p. 9.

<sup>64</sup> AGUIAR, 1959.

<sup>65</sup> Ainda que esta hipótese seja pouco provável, uma vez que temos referências, através da obra do seu filho, Francisco de Holanda à naturalidade holandesa do pai, nomeadamente quando este a caracteriza como tendo uma grande “(...) fidelidade à tradição flamenga (...)”. EVERAERT, STOLS, 1991, p. 165.

chega a Portugal e acaba por se estabelecer como artista de corte. Ainda assim, deixamos esta questão em aberto.

Sobre a sua vida ao serviço da coroa portuguesa, sabe-se que Holanda trabalhava para o rei já em meados da segunda década do século XVI e que irá suceder a Francisco Henriques no cargo de passavante<sup>6667</sup>. É com este ofício que Holanda é mencionado na “relação sem data dos «*Oficiais da nobreza de armas*» da casa de D. João III que se conserva na Biblioteca Nacional de Lisboa”<sup>68</sup>. Nesta mesma obra, que faz em colaboração com João Menelau, é mencionado que Holanda estava já no segundo grau desta carreira, desempenhando as funções de passavante de Tavira.

Em 1519 já surge como rei d’armas e escrivão da nobreza do reino. Onze anos mais tarde, em meados do ano 1530, começa a fazer os desenhos para as iluminuras da Genealogia do Infante D. Fernando<sup>69</sup>. A sua participação nesta obra encomendada por D. Fernando, mas principalmente em peças para o rei D. Manuel e para a rainha D. Leonor, comprovam o seu posicionamento na corte, que é reforçado, novamente, no reinado de D. João III, quando o rei lhe concede em 1527, uma pensão anual de 10 000 reais.<sup>70</sup>

Sabemos que Holanda terá vivido durante algum tempo em Évora, a segunda residência da corte no reinado de D. João III. Temos referência à existência de dois livros de horas feitos pelo artista em Évora, o que permite considerar que poderia ter uma oficina nesta cidade<sup>71</sup>. Sabe-se também que trabalhou em Tomar durante este mesmo período.

É, em grande parte dos casos, através da obra do seu filho Francisco de Holanda que recebemos pistas sobre a vida António de Holanda, e também sobre o seu imenso talento e novidade artística que introduziu na corte portuguesa. Neste sentido, há que interpretar as suas afirmações com reservas, apesar do seu valor informativo, tal como, quando mencionou que o imperador Carlos V tinha ficado satisfeito com a qualidade da

---

<sup>66</sup> “Era o 1.º grau na carreira da nobreza de armas da corte régia; os graus seguintes eram o «arauto» e o «rei d’armas». (...) António de Holanda exerceu todas estas funções.”. REIS, 1985, p. 3.

<sup>67</sup> Não se tem certezas de quando foi promovido a este cargo, mas Aguiar sugere que tenha sido em cerca de 1521, ano da morte de D. Manuel. AGUIAR, 1959.

<sup>68</sup> *Idem*, p.13.

<sup>69</sup> REIS, 1985.

<sup>70</sup> AGUIAR, 1959.

<sup>71</sup> *Idem*.

obra do seu pai<sup>72</sup>, chegando mesmo a afirmar “*que ninguém o retratara melhor que (seu) pai em Toledo (...)*”<sup>73</sup>. Com efeito, o pintor afirma em inúmeras ocasiões que o seu pai seria um dos melhores iluminadores do seu tempo<sup>74</sup> e o primeiro a introduzir a técnica dos retratos monocromáticos em Portugal, parte da longa tradição holandesa, que será mencionada no ponto 2.3.

Não existem também certezas de quando faleceu António de Holanda nem dados sobre o local da sua morte<sup>75</sup>. Ainda assim, é possível balizar a data do seu falecimento numa cronologia de 30 anos, uma vez que em 1541 recebe um pagamento da rainha Dona Catarina de Áustria e em 1571 sabemos já teria falecido “por assim constar em DA FÁBRICA QUE FALECE”<sup>76</sup>, obra de Francisco de Holanda publicada pela primeira vez neste mesmo ano.

Apesar dos poucos dados documentais que possuímos sobre a biografia, ofício e encomenda a António de Holanda, sabemos que a sua presença na corte teve impacto suficiente para deixar uma herança social e artística ao filho que facilitou as suas opções de patrocínio e vida<sup>77</sup>.

Sabemos também que António de Holanda nunca chegou a receber o pagamento desta encomenda, o que nos leva a colocar hipóteses: poderá ter sido esta a razão pela qual o iluminador nunca concluiu a obra, ou, por outro lado, foi por não a ter concluído que nunca chegou a receber o pagamento pela mesma? Esta questão será novamente referida no capítulo seguinte, no qual se faz uma reflexão sobre esta questão. No entanto, o projeto ROADMAP contribuiu também para colmatar algumas destas falhas, que serão abordadas no ponto seguinte.

---

<sup>72</sup> Carlos V chega mesmo a afirmar que teria ficado mais satisfeito com o seu retrato feito por António de Holanda, do que pela obra feita por Ticiano, no entanto, é preciso olhar para esta afirmação com um olhar crítico, já que a herança holandesa do artista e a naturalidade de Carlos V, que era Habsburgo poderá ter um papel influente nesta questão. VEGH, 1981.

<sup>73</sup> *Idem*, p.29.

<sup>74</sup> Na realidade, António de Holanda não seria, originalmente, um iluminador, mas sim um artista particularmente dotado na técnica do desenho a claro-escuro. REIS, 1985.

<sup>75</sup> António Matos Reis afirma que António de Holanda já estaria doente entre a data da morte do infante D. Luís (1555) e do rei D. João III (1557), pelo que teria falecido possivelmente em 1556. REIS, 1985, pág.5

<sup>76</sup> AGUIAR, 1959.

<sup>77</sup> DESWARTE, 1992.

### **3.2.Os contributos do projeto ROADMAP (Research On António De Holanda Miniatures Artistic Production) para o conhecimento da pintura de António de Holanda em Portugal**

Os estudos sobre a vida e obra de António de Holanda são, como foi anteriormente referido, bastante escassos, pouco aprofundados e consideravelmente datados, sendo que a maioria das obras que se focam unicamente no estudo deste pintor são do início e de meados do século passado. Muitas das obras mais recentes que mencionam o artista são dedicadas ao seu filho, Francisco de Holanda, constando na sua biografia breves parágrafos sobre António de Holanda, nos quais a sua obra e impacto raramente são abordados.

Uma das razões pelas quais não existe um estudo conciso sobre António de Holanda é o facto de muitas das suas obras se encontrarem em coleções estrangeiras<sup>78</sup>, o que limita o acesso e, até há relativamente pouco tempo, dificultava também a possibilidade de uma análise minuciosa e complexa dos aspetos técnicos e formais representados nas iluminuras, já que tínhamos apenas acesso a reproduções das obras em obras bibliográficas de parca qualidade e apenas à relativamente pouco tempo começamos a ter acesso a estas de forma gratuita online, o que, ainda que tenha permitido expandir o seu estudo, não resolve os problemas que a análise *in situ* conseguem resolver.

O Projeto ROADMAP entra neste panorama como um importante contributo para se acrescentar conhecimento à história de António de Holanda. O projeto pretende proceder a um estudo sistemático e multidisciplinar da obra de Holanda, ao interligar a História da Arte e a Iconografia com as Ciências do Património, analisando cronologicamente a obra mais representativa de Holanda que chegou aos nossos dias. Para tal, recorre aos conhecimentos da História da Arte e ao estudo dos materiais e técnicas de produção utilizadas pelo artista, com o objetivo de produzir informação sobre a biografia e o percurso artístico de António de Holanda, permitindo posicioná-lo entre os melhores de entre o meio artístico da época, lugar, que certamente merece.

O projeto analisa diversas obras de Holanda, entre as quais a Genealogia do Infante D. Fernando, que a presente dissertação utiliza como fonte para o estudo do

---

<sup>78</sup> AGUIAR, 1959.

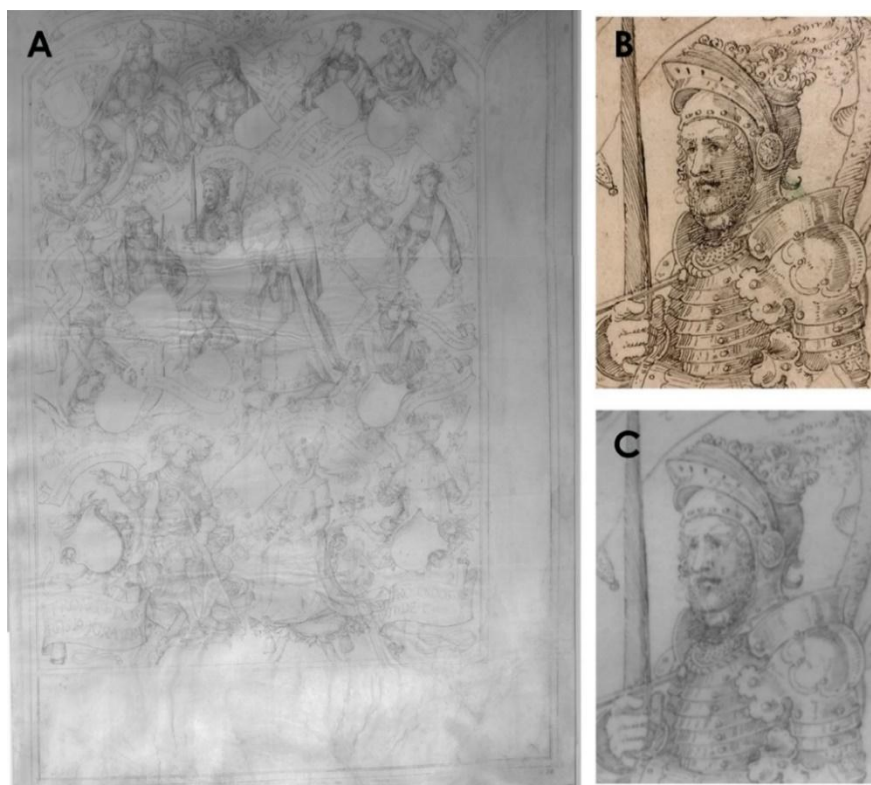
vestuário em Portugal no início do século XVI. É neste sentido que se destaca a importância do projeto para a presente dissertação.

Entre as novidades metodológicas e analíticas do ROADMAP, está o estudo do desenho subjacente das diversas iluminuras através da análise por reflectografia de infravermelhos<sup>79</sup>, de forma a perceber as opções tomadas por Holanda, nomeadamente, as alterações de traço e de composição que foi fazendo ao longo do seu trabalho de iluminação. Através desta análise, verificou-se a ausência de desenho preparatório subjacente com um material refletivo à radiação infravermelha – como o caso do carvão comumente utilizado para este fim neste período artístico, uma vez que o resultado das imagens obtidas por esta técnica analítica se sobrepõe na totalidade à imagem visível da mesma (Figura 1).

A análise por MA-XRF (macro-fluorescência de raios-X) do f. 11 (o único fólio não iluminado do conjunto que chegou aos dias de hoje) permitiu identificar a presença de ferro (Fe) e zinco (Zn) na composição da tinta utilizada por António de Holanda para a execução dos desenhos, indicativo da utilização de uma tinta de natureza ferrogálica. Deste modo, dos resultados obtidos por reflectografia de IV e MA-XRF, tudo leva a crer ter sido utilizado uma tinta mista (uma mistura de tinta de natureza ferrogálica com negro de carvão). Note-se, assim, que o facto de não ter sido identificado um desenho preparatório subjacente aliado à utilização de uma tinta mista (cujo contraste logo no momento de aplicação não permite um arrependimento facilmente alterável) evidencia uma enorme mestria e domínio do traço e da iconografia representada por Holanda neste trabalho.

---

<sup>79</sup> O uso deste tipo de técnica, sendo uma novidade no que diz respeito ao estudo da obra de António de Holanda, é algo já utilizado anteriormente por outros projetos, nomeadamente no Laboratório HERCULES (Universidade de Évora), no âmbito do estudo da pintura holandesa do século XVI. Através desta técnica é possível decifrar a linha e o desenho subjacentes, o que permite perceber se esta é uniforme ou não, pertencendo a vários artistas, ou ajudando a identificar um estilo específico de trabalho de um artista e identificar as suas várias obras. Este tipo de técnicas além de ajudarem a solucionar problemas, levantam também questões que acabam por ser relevantes para a continuação da historiografia. HENRIQUES, 2011. Ou seja, apesar de esta não ser uma novidade no uso da técnica, é uma novidade na medida em que nunca foi aplicada ao estudo da obra de António de Holanda, podendo assim solucionar questões do ponto de vista formal.



**Figura 1** - Análise por reflectografia de IV do f. 11 (não iluminado) da Genealogia do Infante D. Fernando: a) imagem obtida por reflectografia de infravermelho do fólio completo (559 mm x 394 mm); b) detalhe do fólio - imagem visível; e c) imagem obtida por reflectografia de infravermelho do detalhe selecionado em b).

O projeto faz também uma análise dos pigmentos e corantes utilizados nas iluminuras, o que, no caso da obra selecionada para estudo nesta dissertação, é particularmente relevante, pois permite diferenciar as imagens iluminadas por Holanda das iluminadas por Simão Bening, pintor a quem D. Fernando encomendou a pintura dos desenhos feitos por António de Holanda.<sup>80</sup> Um dos resultados mais interessantes prendeu-se com a análise do inorgânico azul presente nos fólhos iluminados por Bening e Holanda, e que, à vista desarmada, tudo levava a crer tratar-se de um azul com diferente origem, mas cuja análise por espectroscopia de refletância no ultra-violeta-visível-

---

<sup>80</sup> Inicialmente encomendada a Simão Bening, a pintura das iluminuras acabou por ser concluída por António de Holanda, uma vez que, dado o atraso no envio dos desenhos por parte de Holanda para que fossem iluminados (que não os enviou todos em conjunto, mas ia sim, enviando à medida que concluiu o seu trabalho), Bening acabou por desistir do projeto, pelo que, dos fólhos que nos chegaram até aos dias de hoje, os 2, 4, 5, 5\* e 10 foram iluminados ainda por Bening e os fólhos 7, 8 e 9\* por Holanda. O fólio 11 não chegou a ser iluminado.

infravermelho próximo (UV-Vis-NIR-FORS) permitiu identificar presença de azurite em ambos os casos, sendo que a diferença de tom (mais intenso e vibrante nas iluminuras de Bening) é justificada pelo tamanho de grão do pigmento azurite usado por cada um dos iluminadores: enquanto António de Holanda utilizou uma azurite com tamanho de grão mais fino, Simão Bening utilizou um grão de pigmento mais grosso. Ora a azurite – um carbonato básico de cobre – tem a particularidade de quanto o tamanho do grão, mais proibidas se tornam as transições das orbitais d-d do cobre responsáveis pela cor azul-intenso da azurite, o que se traduz numa cor cada vez mais azul-acinzentada. Neste sentido, azurite com grãos mais grosseiros – mais difícil, portanto, de pintar – apresenta uma cor azul mais intensa, ao passo que azurite com grãos mais pequenos – mais fácil, portanto, de pintar – apresenta uma cor azul mais acinzentada. Não é possível saber, com certeza, a razão da diferença do tipo de grão utilizado. No entanto é possível colocar a hipótese que António de Holanda tenha utilizado uma azurite mais fina por esta ser mais fácil de trabalhar, já Simão Bening, por ser iluminador a tempo inteiro, dominava a técnica de pintar com um grão mais grosseiro.

Estes dados fornecidos pelo ROADMAP vêm confirmar e complementar algumas informações que já tinham sido colocadas sobre António de Holanda, permitindo comprovar a sua perícia e mérito dentro do meio artístico da época.

### **3.3.As repercussões da herança flamenga na obra de António de Holanda**

Apesar de não termos conhecimento sobre a origem concreta de António de Holanda, o seu nome faz-nos crer que tivesse uma relação próxima com a Flandres, quer fosse por naturalidade quer fosse por formação, pelo que considerámos adequado fazer uma análise da sua obra tendo em consideração as características da pintura flamenga.

A influência da arte flamenga na arte portuguesa é bastante vincada, pelo que a influência que Holanda exerce sobre a pintura em Portugal é muito mais importante do que aquela estabelecida por França ou Itália durante o Renascimento<sup>81</sup>. Há uma clara difusão da estética flamenga, que, apesar de beber muito da pintura francesa, em especial

---

<sup>81</sup> SAMPAYO, 1954.

ao longo da Idade Média, no Renascimento começa a utilizar uma estética diferente das demais. Esta influência flamenga pode ser vista através da interpretação direta da pintura portuguesa que utiliza programas iconográficos e apresenta decisões estéticas que dialogam diretamente com aquelas utilizados nos atuais Países Baixos, bem como, através da vinda de diversos artistas para a corte portuguesa, nomeadamente, Francisco Henriques, que teria vindo da Flandres e, possivelmente, António de Holanda.

Os artistas exprimem muito do seu quotidiano na sua arte, tomando como referências tudo aquilo que veem à sua volta. Neste sentido, a arte será sempre diferente dependendo do artista, da sua história e do caminho plástico que percorreu. No início da modernidade, os artistas italianos procuram atingir um ideal de perspetiva que é geométrico, por outro lado, a arte holandesa primava pelo diálogo entre as figuras e o espaço e entre elas e os objetos à sua volta<sup>82</sup>.

Há uma vasta relação entre Portugal e a Flandres, que estará na base desta influência a nível plástico. Esta relação é tanto comercial, como política e dinástica, já que D. Afonso Henriques casa a sua filha, D. Matilde de Portugal, com Filipe da Alsácia, filho do conde da Flandres, iniciando aqui uma aliança matrimonial que será mantida ao longo de diversos séculos.

A partir do século XV começa a haver uma certa tendência dos monarcas portugueses para estreitarem a sua conexão com Itália, bebendo influências e criando um certo “sentido italiano”<sup>83</sup> no seu horizonte cultural, no entanto a predominância da arte holandesa mantém-se e torna-se ainda mais influente, quando, tal como mencionado anteriormente, a partir do final do século, começa a existir um maior cruzamento entre artistas, com a vinda de artistas holandeses para o reino e a ida de artistas portugueses, para ter formação com os grandes mestres da Flandres. Interação que verá o seu expoente máximo durante o reinado de D. Manuel I e do seu filho, D. João III, o que podemos atribuir ao facto de nesta época a ligação entre Borgonha e Espanha, que funcionava como elo de ligação entre Portugal e o resto da Europa, não apenas por motivos geográficos, mas também político-dinásticos, estar a tornar-se cada vez mais estreita.

---

<sup>82</sup> VÉGH, 1981.

<sup>83</sup> Expressão utilizada por António Filipe Pimentel. PIMENTEL, 2005, p.164.

Há que considerar o facto de que a distancia geográfica entre Portugal e a Flandres levava a que estas trocas comerciais e artísticas fossem de maior dificuldade e consequentemente relativamente parcas na sua qualidade, ou seja, tanto os artistas, como as obras de arte nos chegavam, quer por encomenda, quer por compra em mercados, como o da Antuérpia, não eram as mais conceituadas. Talvez por isso não tenhamos um conjunto de obras brilhantes em Portugal, nem artistas excepcionalmente conceituados a trabalhar cá, à época. Mas, ainda assim, temos um espólio de obras de arte flamengas relativamente extenso e que foi importante o suficiente para marcar a arte do século XVI.

Temos obras de discípulos de grandes mestres, como Hugo van der Goes, há um número elevado de encomendas de obras de arte, particularmente da Antuérpia, que à época era um importante mercado. Os painéis de São Vicente, de Nuno Gonçalves<sup>84</sup>, são um claro exemplo desta influência trazida pela Flandres, apresentam-se como uma das obras que melhor caracteriza aquilo a que se pode chamar o estilo “lusoflamengo” (do qual António de Holanda vai ser descendente). Há um grande realismo nas figuras que Gonçalves pinta, que vai obedecer a uma maneira flamenga, no entanto, é construída uma visão mais global da obra, onde podemos denotar uma certa influência italiana, talvez por isso esta obra seja tão rica e considerada por muitos, como excepcional.<sup>85</sup>

É nesta época em que o reino se começa a virar para fora, nomeadamente com a campanha dos descobrimentos, que vamos ver uma grande entrada de artistas, que no início do século XVI trabalham em Portugal e que são contemporâneos a António de Holanda, sendo provavelmente os mais importantes a referir, Francisco Henriques, Frei Carlos e Vasco Fernandes. Francisco Henriques, tem uma oficina particularmente importante em Évora, algo que nos interessa, uma vez que, sabemos que António de Holanda também aí trabalhou, podendo ter bebido da sua influência. Este mestre era o preferido de D. Manuel I<sup>86</sup> e por isso a sua produção artística é de relativa extensão.

Frei Carlos e Vasco Fernandes são outros dois artistas que merecem particular atenção por terem oficinas contemporâneas a António de Holanda e por terem sido dois pintores excepcionais à época. Estes dois artistas, com ligações à Holanda, vão introduzir

---

<sup>84</sup> Nuno Gonçalves, *Painéis de São Vicente*, c. 1470, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa.

<sup>85</sup> EVERAERT, STOLS, 1991, p.148.

<sup>86</sup> HENRIQUES, 2011.

na conceção italiana uma conceção de espaço, com influência possivelmente italianas<sup>87</sup>, à semelhança do já mencionado Nuno Gonçalves.

Frei Carlos, artista do qual não se sabe a proveniência, à semelhança de António de Holanda, especula-se que tenha origem Flamenga, quer de nascença quer por herança dos seus pais, professa em 1517 no Convento de Santa Maria do Espinheiro, em Évora<sup>88</sup> e quase todas as suas obras de maior importância situam-se no Museu Nacional de Arte Antiga. Santos<sup>89</sup>, ao contrário do mencionado no parágrafo anterior, afirma que a obra de Frei Carlos obra é “arcaizante”, inspirando-se na obra flamenga do século XV e na arte da miniatura, não se podendo comparar à arte italiana<sup>90</sup>, mas sim aos artistas de Bruges e de Antuérpia. Santos Considera também, na sua obra, que o artista era bastante realista nos seus retratos e que tinha um estilo de pintar “suave e terno”.<sup>91</sup>

Vasco Fernandes, também conhecido como Grão Vasco, ou como refere Dalila Rodrigues<sup>92</sup> “Grande Vasco” é o pintor que, no século XVI, coloca a pintura de Viseu no panorama artístico nacional. Sendo este um pintor português, é inegável a influência flamenga na sua obra, que executa de maneira exímia. O artista realizou obras não apenas em Viseu, mas também em outras cidades como Lamego e especula-se que tenha tido formação com mestres flamengos, ou pelo menos que tenha tido influência direta das obras dos mesmos, já que é com grande mestria que domina as técnicas de herança dos atuais Países Baixos. Ainda assim, Rodrigues ressalva que, no local e na época em que Vasco Fernandes opera, não existe registos da presença de grandes mestres de origem flamenga<sup>93</sup>, pelo que, a especulação em torno da sua formação permanece apenas isso, uma mera especulação.

---

<sup>87</sup> EVERAERT, STOLS, 1991.

<sup>88</sup> Esta ligação do artista com Évora é consideravelmente importante, uma vez que António de Holanda trabalha também em Évora, ainda que cerca de uma década mais tarde, no entanto o seu trabalho poderá ter tido influências diretas da obra de Frei Carlos.

<sup>89</sup> SANTOS, 1960, p.13.

<sup>90</sup> Ainda que existindo uma discordância entre autores sobre a influência da arte italiana na obra de Frei Carlos, é inegável que este apresentava uma mestria no que toca à arte do retrato, que era diretamente influenciada pela arte holandesa. Deste modo, a sua ligação a Évora e a António de Holanda torna-se ainda mais relevante.

<sup>91</sup> SANTOS, 1960, p.13.

<sup>92</sup> RODRIGUES, 2007, p.11.

<sup>93</sup> *Idem*, p. 20.

A verdade é que, tendo ou não formação direta com mestres flamengos, a obra de Vasco Fernandes tem bastantes características que nos permitem fazer uma ligação direta com a obra de António de Holanda e que vem provar o quão importante era a circulação de obras de arte nesta época, já que os artistas que tinham acesso às mesmas acabavam por nelas se inspirar. António de Holanda vai conhecer a obra dos artistas aqui mencionados, que certamente influenciam a sua, que, já tendo características da obra flamenga, irá também adaptar-se ao gosto português e tomar formas e escolhas estilísticas que os mestres portugueses também tomavam.

Sabemos que António de Holanda fazia miniaturas<sup>94</sup>, sendo que estas constituem alguns dos géneros mais importantes dos artistas holandeses, em especial até ao surgimento da pintura a óleo, um género que perpetuará em Portugal e que vemos aparecer na pintura holandesa encomendada pelo reino, nomeadamente em obras de Quentin Metsys, que utilizava *cré* com aglutinantes, algo particularmente interessante, uma vez que o destacava dos seus contemporâneos, já que se especula que quase sempre seria utilizado o óleo, como mistura para pigmentos<sup>95</sup>.

Apesar de Holanda ter vivido e trabalhado quase um século depois de as miniaturas que durante tantos anos foram o *ex-libris* da arte holandesa<sup>96</sup>, terem dado lugar à pintura de maior escala e feita a óleo, parece claro que o artista continua a perpetuar uma herança que estava tão enraizada na sua cultura, já que as encomendas a que temos acesso dedicam-se quase sempre à ilustração de livros de horas ou outras obras de pequeno tamanho, que requerem uma clara mestria, já que são obras com uma maior delicadeza.

Holanda é também, como refere o seu filho, herdeiro de uma tradição estilística chamada *ganto-burguese*<sup>97</sup>, isto é, enfeitando as cercaduras douradas das iluminuras com flores cortadas, frutos, legumes e insetos, representados de modo a dar a ilusão da realidade, como se lá tivessem sido postos ao acaso. Isto torna-se interessante de analisar

---

<sup>94</sup> Lousa considera que António de Holanda se destacou no panorama nacional, pelos seus pequenos retratos monocromáticos. LOUSA, 2013.

<sup>95</sup> TAQUENHO, 2013.

<sup>96</sup> A era de ouro da arte das iluminuras flamengas durou até meados do século XV, na qual os artistas faziam verdadeiras obras de arte em formato de iluminura e procuravam resolver os mesmos problemas a nível técnico com ao quais os pintores se deparavam. VÉGH, 1981, p. 17.

<sup>97</sup> EVERAERT, STOLS, 1991.

no sentido em que, na Genealogia do Infante D. Fernando, o artista não faz referência a este estilo nas molduras dos fôlios, por outro lado, cria uma narrativa que é mais figurativa e arquitetónica, denunciando uma influência italiana, que tal como mencionado anteriormente, se fazia sentir em Portugal.

Esta questão é particularmente interessante, pois permite-nos perceber que Holanda se vai adaptar ao gosto português da época, mantendo características que lhe são “naturais<sup>98</sup>”, mas auxiliando-se sempre de bengalas estilísticas que o permitissem chegar ao estilo que, o reino de Portugal à época mais apreciava. Assim, temos que analisar a Genealogia com um olhar crítico, que nos permita desconstruir a caracterização do vestuário aí presente, que é feito por Holanda, com uma certa idealização pictórica.

---

<sup>98</sup> Neste caso, pela sua possível origem flamenga, ou pelo menos pela influência que esta teve ao longo da sua vida.

## **4. Roupas para vestir: caracterização do traje presente na Genealogia do Infante D. Fernando**

No presente capítulo da dissertação temos como objetivo proceder a uma caracterização do vestuário representado na Genealogia do Infante D. Fernando perceber as peças que mais aparecem e as suas influências, nomeadamente mouriscas, e de que forma se relacionam com os personagens que são representados.

Através desta caracterização poder-se-á perceber a roupa que era utilizada pela elite do reino, dado que, como sabemos, António de Holanda não é um artista português, mas que, ao vir para a corte irá aprender as modas e gostos portugueses e, como tal, irá representar os personagens da maneira que os vê. Ainda assim, e tal como já foi referido em capítulos anteriores da dissertação, podemos também perceber que muitas das peças que aparecem descritas não seriam, provavelmente, utilizadas no dia a dia, mas são reflexo de uma identidade mental que a elite quer dar a conhecer, pretendendo fazer-se representar com roupa que a coloque num papel de destaque perante os demais.

O capítulo fará uma divisão entre vestuário feminino e masculino, uma vez que as peças encontradas para ambos são muito distintas e não devem ser relacionadas entre si, desta forma é possível fazer uma melhor exposição da informação e proceder à caracterização das peças que surgem.

Primeiramente, e antes de procedermos à caracterização do vestuário, é significativo deixar claro que iremos considerar para efeitos da dissertação como peças de vestuário todas as peças que envolvam o traje em si, os acessórios utilizados, desde acessórios de cabeça àqueles que são utilizados para prender as roupas e o calçado, que só iremos ver no caso masculino. Estas peças serão organizadas em subcapítulos, dado que, por terem características tão distintas, faz sentido para a organização do trabalho proceder a uma divisão das mesmas para análise.

A corte espanhola é de bastante influência na moda, não só portuguesa, mas do resto da Europa durante o final do século XV e o caminho para a modernidade no século XVI. Esta foi a época de ouro não só na moda, mas na prosperidade económica do reino espanhol, que ganhou cada vez mais relevância no reinado dos reis católicos Isabel de Aragão e Fernando de Castela, que juntos vão unir o reino espanhol. A sua influência no

meio europeu vai ser preponderante muito devido aos casamentos das suas filhas, duas das quais casam com o Rei D. Manuel I de Portugal, D. Isabel e Dona Maria, D. Catarina irá desposar Henrique VIII de Inglaterra, e D. Joana casa com Filipe da Borgonha, que viria a reinar em Espanha junto da mesma. Eduardo de Noronha refere-se ao traje espanhol: “No século XV o luxo do traje foi enorme. A voga preferia os veludos e as sedas com brocados de ouro e prata e bordado com pequenas perolas. O exemplo vinha dos próprios príncipes.”<sup>99</sup>

Desde a invenção do averdugado,<sup>100</sup> a estrutura que dá sustentação às saias e que passa a ser utilizada por toda a Europa<sup>101</sup> em geral e em Portugal particularmente, muito devido à proximidade geográfica, que os reinos de Espanha se tornam um importante marco no que diz respeito ao vestuário. Neste sentido, iremos ver bastantes semelhanças entre o traje castelhano e o português, que se torna ainda mais evidente devido à longa tradição de casamentos entre reinos e que se reforça no início da modernidade. Assim, é importante manter em mente este facto aquando da análise do vestuário em Portugal, já que, para o caracterizar é importante utilizarmos fontes espanholas a par das portuguesas.

#### **4.1. Vestuário Feminino**

O vestuário feminino é caracterizado pela abundância de tecidos e cores diferentes que são apresentadas, é provavelmente o vestuário com peças mais variadas, já que no masculino vemos uma grande repetição, muito por causa do vestuário militar.

As peças de vestuário feminino que vamos analisar em seguida pertencem, principalmente a personagens que são representadas de corpo inteiro, já que isso nos permite ter uma melhor perceção das peças, como estas seriam constituídas e como se

---

<sup>99</sup> NORONHA, 1911, p. 267.

<sup>100</sup> *Verdugado* em espanhol. COLOMER, DESCALZO, 2014.

<sup>101</sup> VINCENT, 2003.

relacionam entre si, nomeadamente através da forma através da qual a parte superior do traje (os corpinhos) são presos às saias<sup>102</sup>.

A moda é intrinsecamente associada à contemporaneidade, as rainhas e infantas queriam-se vestir com roupas em voga, fossem estes trajes à francesa como veremos acontecer numa cronologia mais avançada, ou à espanhola, que, reforce-se, era o grande ponto de influência da moda, em especial da moda portuguesa no século XVI. Como refere Vincent a respeito das saias dos vestidos: “The striking characteristic of the sixteenth-century skirt was (...) the conical Spanish farthingale (...). In the 1590s the French, or weel, farthingale took the fashionable lead”.<sup>103</sup>

Esta influência foi particularmente preponderante no que diz respeito ao vestuário feminino, que é, possivelmente, aquele que mais difere do restante da Europa. As influências italianas, inglesas ou francesas, chegavam a Portugal unicamente por via espanhola e a roupa era filtrada conforme o gosto do reino vizinho. Enquanto, no caso masculino existe uma relativa universalidade no traje<sup>104</sup>, no feminino vemos muitas

#### **4.1.1. O Traje**

O traje feminino é constituído por um elevado número de peças que, em conjunto constroem a roupa exterior, aquela que vemos e que é usada tanto para cobrir o corpo como para mostrar um certo tipo de ideal de beleza. Neste subcapítulo iremos focar na descrição das várias peças de roupa que encontramos na genealogia de Holanda.

Parece-nos fazer todo o sentido começar pela análise da primeira peça de vestuário que era vestida, a camisa, que constituiu a principal peça de roupa interior utilizada no século XVI, transversal às diversas classes sociais e aos dois géneros, sendo utilizada tanto por reis ou rainhas, como pelo mais comum dos homens do povo. Esta peça merece

---

<sup>102</sup> Saia aqui é utilizado com o significado que lhe damos hoje em dia, no entanto em alguns momentos da dissertação iremos ver a palavra saia a ser usada com o significado dado à época, que, como veremos de seguida corresponde à peça de roupa associada ao termo vestido na linguagem atual, ou seja, uma peça que cobre a parte superior e inferior do corpo.

<sup>103</sup> VINCENT, 2003, p.23.

<sup>104</sup> Como foi já visto anteriormente aquando da análise da obra de Vincent e que será reforçado quando se fizer a caracterização do vestuário masculino, de seguida. VINCENT, 2003.

destaque e ser mencionada em primeiro lugar, não apenas por ser a primeira camada colocada por cima da pele, aquela que cobria primeiramente o corpo nu, mas também por ser uma peça que era utilizada ao longo de vários séculos e que, segundo Vincent<sup>105</sup> parece manter-se sempre igual desde a época medieval<sup>106</sup>, variando apenas em pequenos detalhes, como nas suas decorações, ou bordados.

A camisa era uma peça que estava sempre presente no quotidiano, utilizada para dormir, mas também como proteção, sendo que, segundo o proposto por Joana Sequeira, estes dois tipos de camisa seriam distintos, já que, a segunda seria profusamente decorada, ao passo que a primeira seria mais simples e feita de materiais mais pobres<sup>107</sup>. No caso da roupa de corte provavelmente, as camisas seriam sempre compridas, de forma a conferir uma maior proteção ao corpo, que, sendo sagrado, não deveria estar em contacto com os tecidos da roupa, no entanto sabemos que existiam camisas de manga curta<sup>108</sup>.

Assim sendo, iremos ver nos vários fólios esta peça de vestuário aparecer por baixo da roupa de quase todas as personagens femininas, salvo exceções em que, ou pelo decote da roupa de cima, ou por a própria camisa ter um decote muito baixo, esta não era visível, no entanto, na sua generalidade, Holanda opta por representar esta peça de vestuário quase sempre à vista. Ao olharmos para outra pintura desta época (Anexo 8), podemos notar que o mesmo acontecia, sendo que as camisas começam a aparecer com um decote mais subido, junto ao pescoço, ou, em meados do século, começam até mesmo a tapá-lo, invocando um ideal de modéstia que começa a preponderar devido à influência espanhola<sup>109</sup>.

A camisa aparece na obra de Holanda sempre na sua cor mais recorrente, branca<sup>110</sup>, bastante fina, em algumas das representações quase transparente, deixando ver o colo da personagem por baixo, como é o caso da Rainha Dona Leonor de Portugal (1402- 1445) (Figura 2). O branco, tem uma simbologia associada à pureza, esta é a peça

---

<sup>105</sup> VINCENT, 2003

<sup>106</sup> Carmen Bernis, autora espanhola, vai, a par de Susan Vincent, referir esta questão de a camisa ser uma peça de vestuário que sofre muito poucas alterações ao longo dos séculos, em especial a camisa feminina (BERNIS, 1962). Deste modo, podemos também generalizar o uso desta peça de vestuário interior por toda a Europa, aparecendo referida em obras de autores espanhóis e ingleses, neste caso.

<sup>107</sup> SEQUEIRA, 2023.

<sup>108</sup> PINTO, 2020.

<sup>109</sup> A profunda religiosidade associada ao reinado dos reis católicos leva a um aumento da preocupação pela demonstração de ideais como a modéstia e a castidade. BERNIS, 1962.

<sup>110</sup> HOLLANDER, 1987.

que assenta diretamente sobre o corpo nu, que no século XVI é algo bastante importante, é a primeira proteção de um corpo que não podia nunca estar à mostra. Esta relação entre o corpo nu e o corpo vestido é falada por Hollander e através da interpretação da sua obra fazemos uma associação entre a cor das camisas, que, sabemos era associada ao cristal, à flor de lis e à pureza<sup>111</sup> do corpo que a própria camisa vai ter a função de proteger.

Decoradas com debruns dourados ou prateados, ou com folhos a rematar o colarinho e os punhos das mangas e confeccionadas “(...) nos têxteis mais delicados.”<sup>112</sup> as camisas vão ser um reflexo da riqueza que abundava na corte. É a presença destes elementos decorativos que vai distinguir estas camisas das daquelas usadas pelos membros mais baixos da sociedade, já que no seu cerne, a camisa e a sua função era a mesma.



**Figura 2** – Pormenores da camisa da Rainha Dona Leonor de Portugal. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 10 (pormenor).

Esta profusa decoração da camisa feita com bordados de fios preciosos levou com o passar do tempo, a uma vontade transversal de mostrar a própria camisa, que, apesar de continuar a ter sempre a sua função primária de proteção e de cobrir o corpo nu, apresenta-se agora como um elemento do vestuário que transpõe uma ideia de luxo. Esta alteração na decoração da camisa leva a uma alteração da própria moda em si, já que é

<sup>111</sup> PALLA, 1992, p.99.

<sup>112</sup> CABANAS, 2001, p.127.

aqui que começam a surgir as mangas com entretalhos, os corpinhos, ou as túnicas abertas dos lados e presas com agulhetas<sup>113</sup>.



Saia

**Figura 3** - Rainha Dona Leonor de Portugal. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 10 (pormenor).

A roupa de cima, era aquela que era visível, constituída por várias partes, entre as quais o corpinho, termo utilizado para descrever a parte de cima da saia<sup>114</sup> Os corpinhos aparecem com decotes muito variados, uns quadrados e outros arredondados, Sabemos que este tipo de decote se utilizava no início da idade moderna, uma vez que temos acesso a duas peças de vestuário da Princesa Santa Joana e que corresponderiam às peças utilizadas pela Princesa à época da sua morte, uma delas um escapulário cujo “(...) decote é quadrangular, com os cantos arredondados.”<sup>115</sup>

<sup>113</sup> CABANAS, 2001.

<sup>114</sup> A palavra saia era, no século XVI, um equivalente ao vestido dos dias de hoje, pelo que será utilizada na dissertação, com o seu significado antigo. Deste modo, a saia seria constituída pela parte de cima, o corpinho e pela parte de baixo. “A saia é uma espécie de vestido (...)”. PALLA, 1992, p. 58.

<sup>115</sup> MOTA, 2019, p. 31.

Quase todos os decotes são descidos mostrando o colo, mas não o suficiente para correrem o risco de expor alguma parte do corpo que deveria estar reservada, já que os ideais de modéstia e recato eram muito marcados na época. Para além dos decotes mencionados, vemos aparecer uma outra tipologia, muito em voga no século XVI quando olhamos para pintura de corte (Anexo XIX), que é o decote arredondado, com as pontas viradas para baixo e que vemos no retrato da Imperatriz D. Leonor (Figura 24).

Para além da diferença do decote, que pode depender de uma evolução da moda, os corpinhos vão também variar em cor e motivos decorativos. Sabemos, através da leitura da encomenda de vestuário para a Infanta D. Maria (1521-1577), feita em 1534 por D. João III de Portugal que o traje era usado em tecidos opulentos, que demonstravam uma panóplia imensa de cores, sendo que aparecem referências a peças de cetim, tafetá ou sede carmesim,<sup>116</sup> amarelas, brancas e azuis. Desta forma, a representação de várias cores na obra de Holanda corresponde à realidade vivida na época, ainda que, à primeira vista, possa não parecer, já que a ideia que fica marcada na segunda metade do século XVI é a que a moda era muito mais sóbria. As cores vibravam ainda na representação artística, mesmo que, possivelmente, a moda atual já não correspondesse necessariamente a esta realidade.

As mangas são um elemento que vai diferir muito nas várias representações, vemos aparecer mangas largas que são medievalizantes, também denominadas como mangas perdidas<sup>117</sup>, mangas justas ao braço e também mangas de balão, em moda durante o século XVI. As mangas estreitas, são, segundo Bernis, uma invenção do período românico (c. séc. XII) e eram muito utilizadas em Espanha. Vemos que estas mangas poderão refletir um gosto da idade média, que Holanda se esforça por caracterizar, já que, os antecessores de D. Afonso Henriques, de descendência espanhola, são representados na sua maioria, com mangas justas. Tendo isto em conta, é de mencionar que também aparecem algumas representações de mangas mais largas, o que indica que o artista faz uma interpretação volátil das peças.

A saia comprida, não aparece sempre representada, já que, na sua maioria vemos retratos a meio comprimento, nos quais aparece apenas o corpinho, no entanto, quando aparecem rainhas representadas de corpo inteiro, a sua saia é longa, tapando os pés e não

---

<sup>116</sup> “(...) as dianteiras fforradas de cetym cremesym (...)” PINTO, 1996, p.186

<sup>117</sup> FIALHO, 2011.

deixando ver o tipo de calçado utilizado. Notamos que as saias são, usualmente, feitas do mesmo tecido do corpinho, podendo ser forradas e mais ou menos ornamentadas. Em alguns casos, como o da Rainha Santa Isabel (Figura 19), esta é representada com uma saia muito simples verde, cujo corpinho e a parte de baixo são do mesmo tecido, ao levantar a sua saia para segurar as rosas, vemos por baixo um vislumbre da camisa interior, branca, mas não vemos o seu calçado, reforçando a ideia de que os pés deveriam estar sempre tapados.



**Figura 4** - Rainha Dona Mafalda. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 7 (pormenor).

Por outro lado, temos representações muito mais exuberantes, com saias coloridas, todas bordadas a fio de ouro com motivos vegetalistas, ou adornadas de debruns e joias, como é o caso do retrato da Rainha Dona Mafalda acima representado.

A saia é a tipologia de traje predileta das mulheres de elite do sexo feminino, particularmente, quando se fazem representar em retratística.<sup>118</sup> Quando fazemos uma análise da saia, percebemos que existiriam diferentes tipos, uma vez que umas são caracterizadas por serem mais justas, com mangas diferentes e até mesmo pela forma

---

<sup>118</sup> COLOMER, DESCALZO, 2014.

como o corpinho é preso à parte de baixo. Podemos, ao observar a obra de António de Holanda, perceber que ele opta por representar quase sempre uma tipologia de saia muito simples, cujos elementos que ajudavam a constituir exuberância eram os acessórios.

Ainda assim, ao olharmos para a representação de Dona Leonor (Figura 2) deparamo-nos com um traje muito rico, não apenas pelos seus elementos decorativos, mas pela panóplia de cores e tecidos utilizados. A Rainha é representada com uma saia dourada com bordados vegetalistas pretos que a preenchem na sua totalidade, vistos inclusivamente no corpinho e nas mangas, que são largas e poderão ser de pontas.<sup>119</sup> As mangas são reviradas, deixando ver a parte interior, que parece ser de seda azul. O que é curioso nesta representação é que por baixo vemos um segundo par de mangas, estas poderiam ser manguitos<sup>120</sup>, que são carmesins. O manguito é uma peça que levanta questões, já que Maria José Palla vai caracterizar a peça como sendo “(...) uma manga curta com fendas, de qualquer cor.”<sup>121</sup>, no entanto e para efeitos da dissertação, vamos considerar a definição de manguito como aquela que nos é fornecida no Glossário Portas Adentro.<sup>122</sup>

Este tipo de traje exuberante, vai-se assemelhar ao de outros retratos que vemos surgirem durante o renascimento e é um exemplo claro da exuberância que as peças de roupa podem constituir. Semelhante a este, é o vestido utilizado pela Infanta Dona Maria de Portugal (1527-1545), aquando do seu casamento por procuração, que utilizava “(...) uma saia de tela de ouro frisada amarela e forrada de cetim branco que por sua vez estava forrada com uma tela de ouro e golpeada; tinha também várias jóias, uma conta de pedraria e firmais de pedraria e ouro.”<sup>123</sup>

Outro exemplo digno de análise, é, o retrato de Constança de Inglaterra (Figura 21), que se destaca dos demais, particularmente quando analisamos a parte inferior da sua

---

<sup>119</sup> Um tipo de mangas largas, medievalizantes, que se prolongam mais na ponta. FIALHO, 2011.

<sup>120</sup> Um tipo de mangas utilizadas por baixo das mangas largas, de modo a proteger a camisa, que não deveria estar exposta. “meias mangas que se colocam nos braços junto às mãos para não sujar os punhos das camisas” *in* Portas Adentro – Glossário <http://www.portasadentro.ics.uminho.pt/resultados.asp?termo=manguito&Submit=Pesquisar>. Consultado a: 28/07/2024.

<sup>121</sup> PALLA, 1992.

<sup>122</sup> *in* Portas Adentro – Glossário <http://www.portasadentro.ics.uminho.pt/resultados.asp?termo=manguito&Submit=Pesquisar>. Consultado a: 28/07/2024.

<sup>123</sup> NUNES, 2011, p. 26.

saia. A duquesa é representada com um traje superior, que poderia ser um hábito. Esta peça assemelha-se a uma utilizada por Dona Catarina de Áustria (Anexo X), um pouco posterior a esta representação, no entanto, vemos o mesmo tipo de abertura da peça de roupa de cima. Segundo Fialho, esta roupa seria muito ao gosto português<sup>124</sup>. Ainda assim, a roupa de D. Catarina parece quase uma sobrecasaca, enquanto, a da Duquesa Dona Constança poderia ser uma saia igual às anteriormente vistas, mas que é aberta na parte da frente<sup>125</sup> e cujo interior é feito de pelo castanho. Por baixo desta saia, vamos ver uma segunda saia, de um azul rico, toda ela bordada com fio azul mais claro, com motivos vegetistas e debruada a fio azul-escuro. Esta peça poderia ser uma fraldilha<sup>126</sup>, já que esta aparece mencionada como “(...) diminutivo de fralda, é uma espécie de saia interior.”<sup>127</sup> Assim, podemos destacar o traje da Duquesa perante os demais.

As capas e mantos serão consideradas aqui, não como um acessório, mas sim como um elemento do traje, aludindo à sua função prática, a de proteger. À semelhança do que veremos acontecer com o vestuário masculino, estas peças são sempre muito ricas, no entanto, aparecem aqui em menor número. Dona Leonor aparece com um manto azul, que parece quase semelhante àquele utilizado pela Virgem,<sup>128</sup> comprido e azul. Palla refere-se ao manto como “(...) a capa protetora e emblemática da Virgem, iconografia que se tornara corrente nas artes plásticas (...)”<sup>129</sup>. Vemos outras representações de capas, com bordados e outros elementos decorativos, sendo por vezes presas no peito através de um broche, feito com materiais preciosos.

---

<sup>124</sup> “Traja roupa de silhueta triangular, de eleição nos palácios portugueses (...)”. FIALHO, 2011, p. 39.

<sup>125</sup> A parte inferior da saia é semelhante a peças vistas nos moldes do tratado de Juan de Alcega, que, sendo uma obra posterior a esta, poderá representar peças iguais, já que as modas transitam de forma lentamente na modernidade.

<sup>126</sup> Temos uma referência ao uso de fraldilhas no inventário dos bens de Catarina Loba, onde se pode ver a presença de “(...) uma fraldilha usada velha/ uma fraldilha branca grande de varas boa usada “. PINTO; OLAIA, 2019, p. 145.

<sup>127</sup> PALLA, 1992, p. 56.

<sup>128</sup> Esta associação com a virgem Maria parece-nos importante de mencionar, dado que D. Leonor é representada com um traje de brocado dourado, a cor associada ao divino e com um manto que é bastante semelhante ao utilizado pela virgem, também azul, uma cor celeste. Para além destas características, é representada em com a mão que abençoa (PASQUINELLI 2006), com dois dedos levantados. Todas estas características equiparam-na à Virgem Maria, o que parece curioso, já que esta personagem não professou em nenhuma casa religiosa.

<sup>129</sup> PALLA, 1992, p.58.

No caso da representação da Rainha Santa Isabel (Figura 19) vemos aparecer um tipo de capa com capuz, que poderia ser uma capa de capelo<sup>130</sup>, que, apesar de esta ser associada ao luto, o capelo seria um tipo de capuz que “(...) as mulheres, especialmente as viúvas e freiras, usavam antigamente (...)”<sup>131</sup>. Esta associação do capelo à religião apela a mais uma forma que Holanda tem de representar esta personagem com a condição de Santa.

#### 4.1.2. Os Acessórios

Os acessórios femininos que vemos aparecer na Genealogia de António de Holanda vão ser bastante variados, sendo que devemos dar um destaque relevante aos acessórios de cabeças, que variam entre diademas, véus e coifas, para nomear alguns, mas nunca descorando a importância de outros elementos, como as joias, ou até mesmo os objetos e outras parafernalias com as quais as personagens são representadas.

No que diz respeito aos acessórios de cabeça, são as coifas e as coroas que reinam, aparecendo em grande número e variedade. A coifa, caracteriza um acessório de cobertura da cabeça e do cabelo mais geral. Apesar de Fernando Oliveira se referir às coifas como uma “espécie de gorro ou barrete de rede que apanhava o cabelo”<sup>132</sup>, estas nem sempre aparecem de rede na obra de António de Holanda.

Quando analisamos os fólios, vemos uma presença de vários tipos de coifas, algumas das quais em tecido, contendo várias cores como, azul, vermelho ou amarelo. Por exemplo no caso da Rainha Dona Joana de Portugal (Figura 26), vemos aparecer uma coifa que lhe cobre parte da cabeça, feita de tecido vermelho, adornada com losangos bordados ao que parece ser fio de ouro, rematada por uma faixa dourada, com pérolas de

---

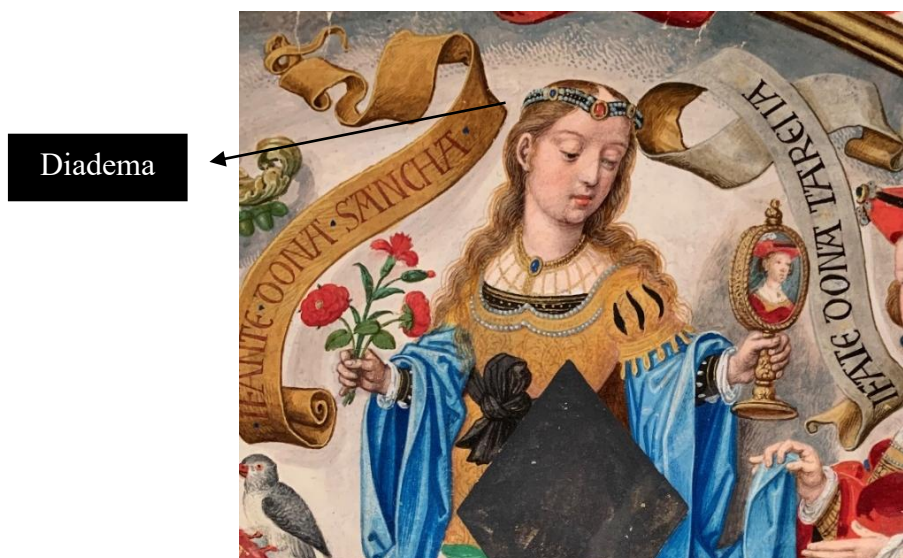
<sup>130</sup> “capa comprida com um capuz curto (...)” *in* Portas Adentro – Glossário <http://www.portasadentro.ics.uminho.pt/resultados.asp?termo=capa+de+capelo&Submit=Pesquisar>. Consultado a: 28/07/2024.

<sup>131</sup> Capelo *in* Portas Adentro – Glossário <http://www.portasadentro.ics.uminho.pt/resultados.asp?termo=capelo&Submit=Pesquisar>. Consultado a: 28/07/2024.

<sup>132</sup> OLIVEIRA, 1993, p. 99

diversas dimensões<sup>133</sup>. Por cima da coifa, a Rainha apresenta uma coroa. Esta coifa é bastante rica, especialmente quando comparamos com outras representações de infantas, ou outros membros femininos da família real, o que comprova que quanto mais relevante o personagem for mais sumptuosamente ele é representado.

As coroas e os diademas são outro elemento que vemos aparecer repetidamente nos vários fólios da genealogia. A coroa, é associada aos reis e às rainhas, sendo usada, unicamente pelos governantes do reino, o que torna este acessório além de característico a estas personagens, como um símbolo de poder e de superioridade perante os demais. As coroas são quase sempre nas representações de Holanda caracterizadas por terem motivos vegetalistas, incrustadas de pedras preciosas, entre as quais rubis, safiras ou esmeraldas<sup>134</sup>. Por outro lado, os diademas são elementos também associados ao real, mas que surgem aqui por vezes, em detrimento da coifa. Sendo um acessório do traje também feito de materiais preciosos, como prata, ouro, pérolas e pedras preciosas, faz-nos sentido mencioná-los. O diadema seria um elemento de influência italiana<sup>135</sup>, que serve, não só um elemento decorativo, mas como auxílio para prender os cabelos. Na imagem abaixo da Infanta Dona Sancha (Figura 5) vemos um diadema que assenta sob a sua testa feito do que parece ser prata e adornado com pedras pretas e três rubis, um ao centro e dois de cada lado.



**Figura 5** - Infante Dona Sancha. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 5 (pormenor).

<sup>133</sup> Quando olhamos para outras obras do século XVI não vemos esta panóplia de cores que a obra de Holanda mostra, as coifas são, quase sempre mais sóbrias e não tão decoradas (Anexo X).

<sup>134</sup> A esmeralda é a pedra preciosa associada à rainha a partir do reinado de D. Manuel I.

<sup>135</sup> BERNIS, 1962.

Para além disto, vemos também personagens representados com véus brancos, como é o caso da Excelente Freira e da Rainha Dona Isabel, mencionadas anteriormente e cujo uso do véu se associa a uma ideia de modéstia associada à sua religiosidade. O véu era, essencialmente, um lenço, normalmente de tecido fino<sup>136</sup>, como linho, utilizado para cobrir a cabeça, proteger os cabelos, era um sinal de pureza, a própria cor do véu, o branco, é associado a um ideal de pureza e castidade. Frei José de Cirilo Carneira afirma, ainda no século XIX que as mulheres que quisessem “(...) frequentar locais públicos, incluindo as igrejas, sem um modesto lenço que lhes cubra a cabeça (...) A cabeça descoberta tem um (...) simbolismo (...) «a cabeça nua, descoberta e livre é sinal de ter poder e domínio, o que só compete ao homem»”.<sup>137</sup>

O cobrir o cabelo é também associado ao casamento, já que, segundo Palla<sup>138</sup>, as mulheres solteiras não cobriam a cabeça, o que pode justificar o porquê de aparecerem personagens, como Dona Filipa de Portugal (Dona Filipa de Lencastre) (1360-1415), que aparece com um véu branco a cobrir-lhe a cabeça (Figura 6), no entanto, este véu difere daqueles anteriormente mencionados, já que serve também um propósito decorativo. O véu não cobre a totalidade da sua cabeça e é adornado com um debrum feito de fio dourado.

---

<sup>136</sup> FIALHO, 2011.

<sup>137</sup> LOPES, 2017, p. 39.

<sup>138</sup> PALLA, 1992.



**Figura 6** - Rainha Dona Filipa de Portugal. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 10 (pormenor).

A distinção feita pelos vários acessórios de cabeça que António de Holanda representa poderia não ser tão notória no uso quotidiano dos personagens (excetuando o véu, cujo uso sabemos ser uma prática comum), no entanto serve aqui para reforçar a sua distinção social, particularmente com a presença de coroas, que enaltecem todas as rainhas representadas.

As joias são os acessórios do traje que ajudam, a par dos tecidos e cores, a conferir-lhe um maior grau de sumptuosidade e devem ser analisadas de forma cuidada. Ao longo dos vários fólios vamos ver a presença de vários tipos diferentes de joias, como brincos ou colares. Estes elementos eram de materiais preciosos, como o ouro<sup>139</sup> e adornados com

<sup>139</sup> Vemos em algumas representações a presença de prata, mas esta é utilizada maioritariamente em detalhes da roupa e não como matéria-prima para as joias.

pérolas<sup>140</sup> e pedras preciosas, tal como, as coroas, sendo a presença de rubis<sup>141</sup> e esmeraldas a mais notória.

Os cintos, ou cintas<sup>142</sup>, são dois elementos do traje que, podendo parecer à partida que seriam semelhantes, nesta época a sua função é distinta. No glossário Portas Adentro, a definição de cinto e cinta é a mesma, uma “faixa de tecido, correia de pele, metal ou cordão para cingir ou apertar na cintura”<sup>143</sup>. Apesar desta descrição, vamos argumentar que estas duas peças poderiam na realidade ser distintas, o cinto, mais associado ao vestuário masculino nesta época do que ao vestuário feminino, podendo surgir associado ao feminino quando associado a uma função prática, tinha como função cingir a cintura e apertar o vestuário, por outro lado, a cinta vai ter uma função decorativa (Figura 22) e também a de prender objetos<sup>144</sup>.

Os cintos e as cintas são consideravelmente distintos, ao olharmos para o cinto que faz parte das relíquias da Princesa Santa Joana<sup>145</sup> podemos ver que este era bastante simples, feito de pele castanha escura com seis furos, muito pouco ornamentado, tendo apenas aplicações de prata a rematar os seus furos. Neste sentido, as peças utilizadas pelas personagens femininas nas iluminuras de António de Holanda, parecem-nos ser cintas, uma vez que se distinguem consideravelmente do exemplo anterior e têm, em quase todos os casos, uma função meramente de enaltecer a riqueza e exuberância do vestuário. Caracterizadas por serem normalmente feitas de ouro e adornadas de pedras preciosas, caem sob a cintura da personagem e normalmente têm uma corrente que pende do centro da mesma até quase à roda da saia<sup>146</sup>.

---

<sup>140</sup> As pérolas, sendo um elemento exótico, era já nesta época bastante utilizado na Europa. Esta matéria será mencionada novamente quando falamos sobre as representações do exótico, no entanto, sendo um elemento decorativo que aparece em praticamente todas as representações femininas de António de Holanda, não nos pareceu certo não mencionar ao longo da restante caracterização.

<sup>141</sup> O uso de rubis é visto também em descrições espanholas, como por exemplo nas descrições das festas dadas pelos Reis Católicos em celebração das suas vitórias, nas quais Isabel é descrita como utilizando um colar de rubis. NORONHA, 1911, p. 267.

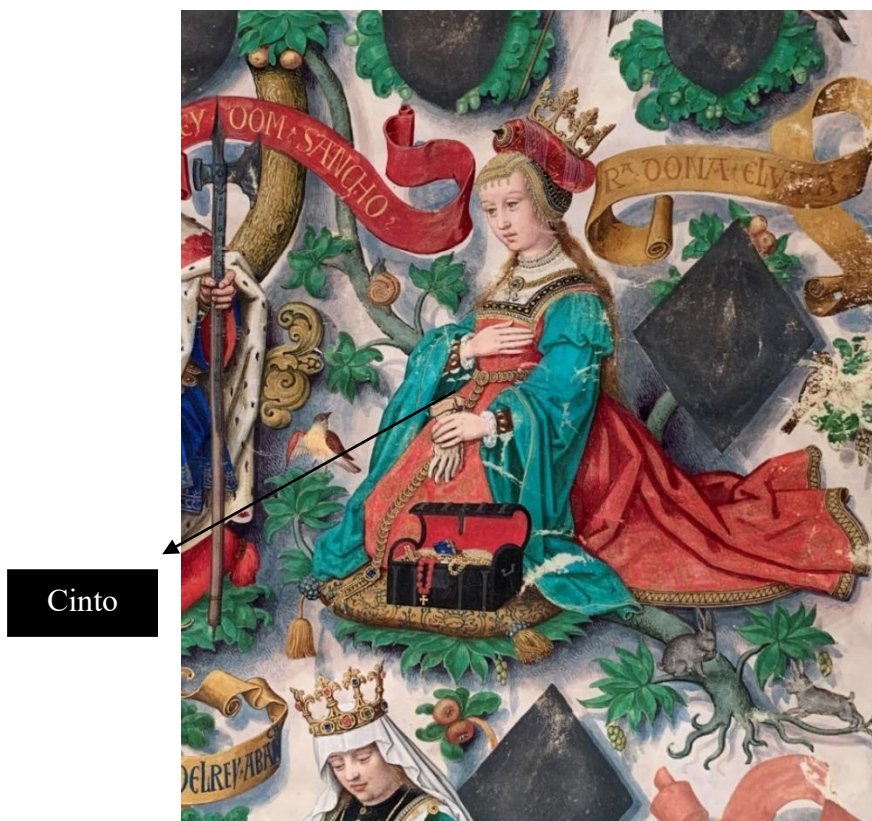
<sup>142</sup> É de notar que as definições de cinto e cinta não são iguais às de hoje.

<sup>143</sup> “Cinto, cinfa, cinta” *in* Portas Adentro – Glossário <http://www.portasadentro.ics.uminho.pt/resultados.asp?termo=cinta&Submit=Pesquisar>. Consultado a: 25/09/2024.

<sup>144</sup> “(...) à cinta traz el-rei uma adaga (...)”. FIGUEIREDO, 1984.

<sup>145</sup> MOTA, 2019.

<sup>146</sup> A roda da saia é a parte de baixo da mesma, normalmente debruada.



**Figura 7-** Rainha Dona Elvira. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 5 (pormenor).

A forma como o vestuário é apertado e a forma como as peças que cobrem a parte superior do corpo são presas à parte inferior é também de mencionar. Os laços, ilhoses e as pontas eram os elementos mais utilizados nesta época. Caracterizavam-se por ser quase sempre feitos de materiais preciosos, eram, a par do botão, que só começa a ser utilizado mais tarde, o elemento que permitia fechar e prender a roupa. Os laços, feitos de tecido, eram unidos através das ilhoses, que fechavam e rematavam as casas abertas para a passagem dos laços. Estes elementos são visíveis em alguns dos corpinhos e das mangas das personagens, apesar de, na maioria da retratística não ser possível ver a forma como as peças eram fechadas, já que estes elementos estavam normalmente presentes na parte posterior dos corpinhos. As pontas, são os elementos de metal, ou materiais preciosos que se situavam na parte final dos cordões, sendo elas muito características desta época<sup>147</sup>.

<sup>147</sup> “(...) cordão ou fita, terminados por pontas de metal, que servia para ligar entre si diversas peças ou partes do traje.”. PALLA, 2012.

Curiosamente, António de Holanda vai representar a Infanta Dona Mafalda, filha de D. Afonso Henriques (Figura 8), de costas para nós, o que faria pensar que iríamos conseguir ver os elementos utilizados para fechar a sua roupa, mas tal não acontece, sendo que, possivelmente, o corpinho utilizado pela infanta seria apertado na parte da frente, algo que, em raras exceções acontecia. Outra proposta que fazemos tem a ver com o facto de António de Holanda não estar à procura de representar o real e, como tal, ter optado por, simplesmente, não representar nenhum tipo de elemento que permitisse fechar a roupa da infanta pelo simples facto de não ser o seu objetivo mostrar fidedignamente o vestuário.



**Figura 8** - Infanta Dona Mafalda. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 7 (pormenor).

Quando analisamos os objetos que as personagens femininas têm nas mãos deparamo-nos com uma imensa variedade desde artefactos utilizados para escrita, livros, acessórios religiosos como terços. O terço não é um acessório do traje surpreendente, dado a importância dada à religião à época, sendo que, em particular as pessoas de alto estatuto social e do sexo feminino deviam ter uma ligação muito vincada com Deus, que era quase uma obrigação alocada à sua condição de mulher de elite. Neste caso específico e querendo representar a família real, esta relação é ainda mais importante, já que era Deus quem legitimava a subida do rei ao trono, os terços são feitos muitas vezes de materiais preciosos (Figura 22), como pérolas e ouro, ou seja, apesar de termos uma

associação ao religioso, os elementos luxuosos que distinguem estas peças daquelas utilizadas pelo resto do reino mantêm-se sempre presente.

O caso das rosas, que vemos aparecer duas vezes, é curioso. Tal como mencionado anteriormente, vemos rosas na mão da Rainha Santa Isabel (Figura 19), que, alude à sua lenda, mas a rosa é também um símbolo associado à virgem maria<sup>148</sup> e aos seus milagres e é aqui utilizado para representar o milagre de Santa Isabel. Para além desta relação, a rosa também é associada à pureza<sup>149</sup>. No entanto, esta não é a única rainha representada com uma rosa na mão, a Rainha Dona Urraca<sup>150</sup>, a Infanta Dona Urraca de Portugal, filha de D. Afonso Henriques (c. 1150- 1211) e a Infanta Dona Filipa (1437- 1493). As duas últimas ingressam em ordens religiosas, o que nos leva a propor que exista uma associação entre este atributo e a religião, funcionando como símbolo iconográfico de pureza associada à religião (Anexo XI). Estas não são as únicas flores que aparecem representadas, sendo que vemos também aparecer, na mão de Dona Filipa um lírio, símbolo de castidade e pureza<sup>151</sup>. Outra flor que aparece na obra de Holanda é o cravo, símbolo da paixão de cristo e de promessa de casamento<sup>152</sup>, que, por exemplo, a Infanta Dona Teresa (1151 – 1218), segura na sua mão.

Outro objeto que vemos aparecer é o espelho (Figura 8), que é diretamente ligado a um ideal de sabedora e conhecimento, mas também de pureza e verdade. Para além disto, o espelho começa no renascimento a ser utilizado como um símbolo alegórico para a pintura, funcionando como um reflexo. Ainda que estes elementos não façam parte do traje propriamente dito, são símbolos iconográficos que ajudam a caracterizar quem com eles se apresenta e parecem-nos relevantes mencionar pois ajudam a complementar a roupa com que as personagens se apresentavam.

---

<sup>148</sup> IMPELLUSO, SARTARELLI (trad.), 2004.

<sup>149</sup> *Idem.*

<sup>150</sup> Possivelmente Dona Urraca Garcês de Pamplona, rainha consorte de leão entre 1023 e 1028.

<sup>151</sup> IMPELLUSO, SARTARELLI (trad.), 2004.

<sup>152</sup> *Idem.*

## 4.2. Vestuário Masculino

O vestuário masculino começa, na mudança para a modernidade, a sofrer diversas alterações, nomeadamente a tornar-se mais curto, muito por influência militar, sendo que as túnicas, muito em voga até então, já haviam desaparecido completamente do panorama europeu em meados do século XVI<sup>153</sup>. A grande influência do traje militar, pressupõe a criação de um tipo de vestuário mais prático e cómodo, as calças e calções começam a ser cada vez mais utilizados em detrimento da opa,<sup>154</sup> Peça de vestuário muito utilizada durante a época medieval, um grande manto que cobre o corpo até aos pés. Chega a ser utilizado por D. João II aquando do casamento do seu filho, Infante D. Afonso, “el Rei ia vestido à francesa, com uma opa roçagante de rica tela dourada (...)”, e de outras peças mais compridas, permitindo uma maior liberdade de movimentos.

Sabemos que o vestuário militar é bastante importante nesta época, dado que, como iremos analisar de seguida, este aparece inúmeras vezes representado na genealogia de Holanda, principalmente associado à representação de reis, o que poderá ser uma associação à sua simbologia de virilidade e poder perante os demais.<sup>155</sup>

Tal como foi referido anteriormente, a moda masculina não difere tanto geograficamente, sendo que as peças de roupa que vemos aparecer com maior recorrência são, consideravelmente, universais, diferindo sim na cor e, posteriormente, nos acessórios que as decoram. Tal como no caso feminino, a influência espanhola é bastante marcada, sendo que as peças utilizadas têm nomes bastante semelhantes e características que as unem. Esta influência torna-se particularmente relevante a partir de meados do século XVI, devido aos inúmeros casamentos entre as casas reais espanhola e portuguesa que reforçam os laços artísticos e materiais entre elas.

---

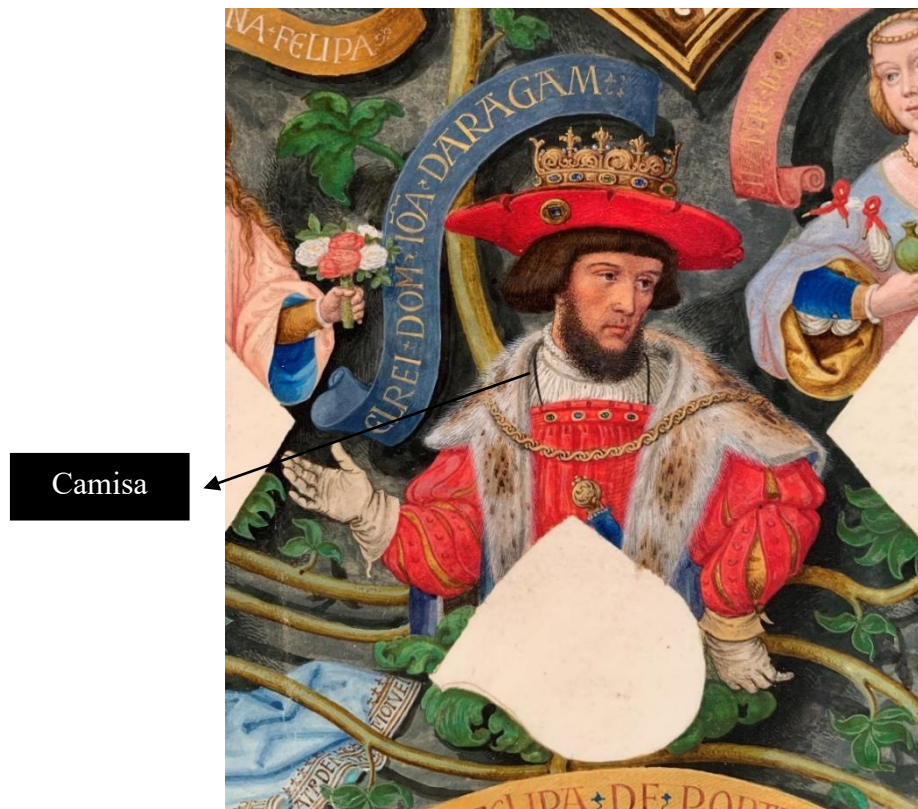
<sup>153</sup> PALLA, 1992.

<sup>154</sup> ALVES, 1985, p.81

<sup>155</sup> A questão simbólica do vestuário militar, particularmente associada à armadura será analisada no decorrer do próximo subcapítulo.

#### 4.2.1. O Traje

Primeiramente, e a par do vestuário feminino, começamos por falar da roupa interior, a camisa, que é aquilo que protege o corpo nu, estando diretamente sobre a pele. Sabe-se que as camisas masculinas poderiam ser ligeiramente mais curtas do que as femininas<sup>156</sup>. Este elemento aparece apenas em representações de personagens com traje que não fosse militar, já que, nestes casos, esta não é visível por estar por baixo da armadura<sup>157</sup>. As camisas masculinas são também decoradas com bordados e folhos, veja-se, por exemplo, o retrato do Rei D. João de Aragão (c. 1350-1396) (Figura 9), cuja camisa é plissada, com o decote ligeiramente subido no pescoço, no remate do qual vemos folhos. Para além disto, a camisa podia ser também de origem mourisca, já que sabemos que existiam peças de influência árabe, ou até mesmo camisas da Índia, no inventário do guarda-roupa de D. Manuel I.<sup>158</sup>



**Figura 9** - Rei D. João de Aragão. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 10 (pormenor).

<sup>156</sup> PEREIRA, 1998.

<sup>157</sup> Mesmo não sendo visível na representação pictórica, sabemos que a camisa estava sempre presente, fosse no caso feminino ou masculino e que esta era sempre a primeira peça de vestuário a ser vestida, independentemente do traje que fosse colocado por cima da mesma.

<sup>158</sup> Como é exemplo uma camisa mourisca lavrada de branco, com listras de pano de seda e forrada a linho. CABANAS, 2001.

Isto permite-nos perceber que não era apenas no caso feminino que a sumptuosidade, até da roupa interior era relevante e contribuía para a representação do imaginário real que a corte pretendia criar.

No que diz respeito à roupa de cima, esta caracteriza-se pela presença, principalmente, do gibão (Ou jubão),<sup>159</sup> que provavelmente deriva do espanhol jubón<sup>160</sup> e que poderia ter outros nomes para o representar. Esta peça de vestuário tem origem na cota e segundo Palla<sup>161</sup>, seria inicialmente usada para cobrir o corpo sob a cota de malha, de forma a conferir proteção. Com o tempo, a peça vai evoluir e passar a ser utilizada como traje civil, podendo ser utilizada diretamente sobre a camisa, poderia adotar a forma de uma espécie de casaca, tendo botões que o apertassem, ou de uma espécie de colete (por vezes com mangas), de tecido mais fino. O gibão é utilizado por D. Manuel, sendo que, podemos inclusivamente ter acesso a uma descrição de um gibão preto no seu inventário de guarda-roupa, constituído de vários tecidos ricos, de cetim preto, mas debruado a veludo<sup>162</sup>.

Nas iluminuras de Holanda, o gibão pode aparecer de várias cores, sendo que aparece em azul, vermelho e até verde e decorado com motivos variados. No fólio 5 vemos aparecer o Infante Dom Garcia (Figura 10), irmão de Ramiro II de Leão, que é representado com o que parece ser um gibão de veludo azul, com o colarinho revirado, sendo que a parte de dentro é de um azul mais profundo, quase preto.

---

<sup>159</sup> PALLA, 1992.

<sup>160</sup> BERNIS, 1962.

<sup>161</sup> PALLA, 2012.

<sup>162</sup> CABANAS, 2001.



**Figura 10** - Infante D. Garcia. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 5 (pormenor).

Esta peça tem uma abertura à frente, decorada com botões dourados, nos ombros não vemos nenhum tipo de atilhos ou agulhetas que prendessem o corpo da peça às mangas, que, possivelmente, eram cozidas à peça.

Na imagem de D. João de Aragão (Figura 9), esta peça é vermelha, ou carmesim<sup>163</sup>, com um decote arredondado, com as pontas para baixo e no qual não é possível ver qualquer tipo de abertura por onde a peça fosse apertada. Não é possível perceber se o gibão e as mangas fariam parte da mesma peça ou não, uma vez que por cima deste o personagem apresenta-se com uma peliça<sup>164</sup>, ou um género de capa, que lhe tapa apenas a zona dos ombros e que é acastanhada e como tal, não seria de arminho, o animal predileto dos reis<sup>165</sup>, mas poderia ser de pele de lobo pelas cores e manchas que apresenta.

<sup>163</sup> Cor que vai ser utilizada com bastante frequência nas iluminuras e que é uma das cores associadas à heráldica de D. Manuel I de Portugal. ALVES, 1986, p.31.

<sup>164</sup> Um tipo de roupa forrada de pele e pelo. “Pelica, peliça” *in* Portas Adentro – Glossário <http://www.portasadentro.ics.uminho.pt/resultados.asp?termo=pele%C3%A7a&Submit=Pesquisar>. Consultado a: 27/09/2024.

<sup>165</sup> Utilizado inclusivamente pelos reis católicos nas suas celebrações “(...) dos ombros pende-lhe um manto de arminho (...). NORONHA, 1911, p. 267.

As mangas são outro elemento que, no caso do vestuário masculino, não seriam tão frequentemente separadas do corpo da roupa, como vimos no subcapítulo anterior acontecer ao vestuário feminino. As mangas são quase todas relativamente simples, no entanto vemos aparecerem mangas com entretalhos (Figura 10), os quais deixam por baixo ter um vislumbre de uma peça de vestuário que surge por baixo do gibão, ou, noutros casos, o branco da camisa. Algumas mangas surgem mais largas, enquanto, noutros casos elas são mais justas ao braço, no entanto, do que foi possível apurar esta diferença não tem uma associação cronológica. Vemos, por exemplo no fólio 7, o Infante D. Henrique ser representado com mangas justas (Anexo XII), enquanto, em fólios, como o 5, que representa uma cronologia anterior, vemos aparecerem mangas mais largas, como na imagem do Infante D. Garcia (Figura 10).

Vamos ver um único personagem ser representado com traje não militar e de corpo inteiro, é ele o Rei D. Afonso II de Portugal (1185-1223), cuja representação será uma importante fonte para o estudo do traje (Figura 11). O rei português não se apresenta com um gibão, mas sim com um pelote, ou saio<sup>166</sup>, cor-de-rosa, bastante simples, apenas debruado a dourado e sem qualquer outro tipo de decoração. O pelote era uma peça de vestuário, uma espécie de casaco, justo à cintura, mas mais comprido do que o gibão, que acabava pouco abaixo da cintura. O saio, por sua vez, seria uma espécie de túnica que podia ser mais curta ou mais comprida. Podemos, por um lado, propor que estas duas peças, com descrições tão semelhantes fossem apenas uma peça com várias terminologias a ela associadas, no entanto, quando olhamos para as fontes visuais, estas duas peças parecem bastante distintas. Segundo Maria José Palla<sup>167</sup>, nos painéis de São Vicente D. Afonso V (Anexo XIII) é representado com um pelote verde, uma veste mais justa, por outro lado, a mesma autora vai analisar a roupa de São José<sup>168</sup> na Fuga para o Egito de Vasco Fernandes e Francisco Henriques (Anexo XIV), que, segundo ela é representado com um saio e borzequins<sup>169</sup>, sendo esta representação da peça de vestuário muito mais parecida com a que D. Afonso II apresenta.

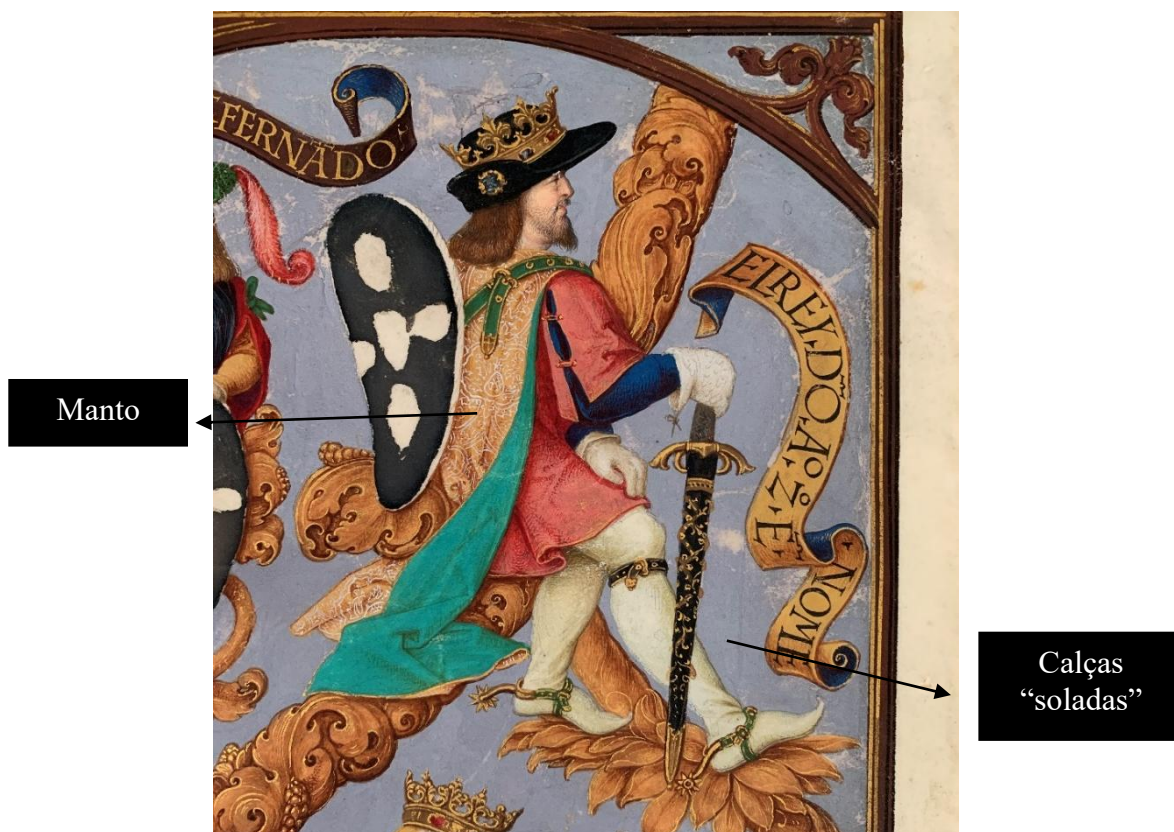
---

<sup>166</sup> É importante referir que não há certezas de qual o nome dado à peça de vestuário utilizada pelo rei, no entanto ao fazer a caracterização das peças associadas aos seus termos chegou-se a uma possível conclusão.

<sup>167</sup> PALLA, 1992.

<sup>168</sup> *Idem*, 1999.

<sup>169</sup> Calçado que é também semelhante ao de D. Afonso II.



**Figura 11** - Rei D. Afonso II de Portugal. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, Ant3nio de Holanda, Londres, British Library, f3l. 7 (pormenor).

Esta 3 a 3nica representa33o de cal3as que vamos analisar, sendo que, os outros personagens s3o representados unicamente at3 3 cintura, n3o permitindo ver esta pe3a de vestu3rio. Neste sentido, n3o temos termo de compara33o desta pe3a na genealogia, no entanto, 3 de referir que Carmen Bernis afirma que esta pe3a era normalmente presa ao gib3o atrav3s de cord3es<sup>170</sup>, o gib3o e as cal3as eram as pe3as que se vestiam diretamente sobre a camisa e as bragas<sup>171</sup> (pe3a de roupa interior). Podemos propor que o tipo de cal3as utilizadas pelo Rei D. Afonso II sejam denominadas como cal3as soladas, dado que parecem ter continuidade at3 ao p3, cobrindo o mesmo e funcionando tamb3m como cal3ado<sup>172</sup>, como era t3pico deste tipo de cal3as: “(...) as cal3as soladas, que inclu3am a parte dos p3s e as solas subjacentes (...)”<sup>173</sup>.

<sup>170</sup> Denominados “agujetas”, que poder3 ser um equivalente para o termo “agulheta”, em portugu3s. BERNIS, 1985.

<sup>171</sup> COLOMER, DESCALZO, 2014.

<sup>172</sup> Fernando Oliveira, considera que este tipo de cal3as eram constitu3das por duas partes diferentes e que se vestiam separadamente, cada uma numa perna incluindo uma parte para o p3 e para a sola. OLIVEIRA, 1993.

<sup>173</sup> CABANAS, 2001, p. 139.

O rei tem por cima do vestuário, uma capa muito rica, peça de vestuário cuja função é cobrir e proteger o corpo. A parte de fora é dourada, toda preenchida de bordados vegetalistas feitos a fio branco, ou fio de prata e o seu forro é de um azul-turquesa muito claro. A presença da capa é o que confere a esta roupa a sua sumptuosidade, uma vez que o dourado chama à atenção e remete para a divindade. Sabemos que existiam diversos tipos de capas, algumas com capuz e mangas e outras sem, no entanto, esta peça parece-nos ser uma capa decorativa, ou um manto, que possa criar alguma associação com a divindade e que, deste modo, seja uma metáfora para a superioridade do rei perante os demais.

As capas e os mantos são um elemento que, podendo à partida parecer como decorativo, iremos considerar para efeitos da dissertação como pertencendo ao traje principal, uma vez que tinham também uma função, prática, a de aquecer e proteger o corpo. Não é apenas D. Afonso II que aparece representado utilizando uma capa, ou manto, pelo contrário, quase todos os personagens e em particular os reis aparecem com esta peça. Os mantos podem ser de veludo, ou outros tecidos luxuosos, forradas de seda, ou de arminho, pele muito preciosa à época, pela sua raridade. É curioso que nos fólios 4 e 5 as capas são sempre vermelhas na parte de fora, podendo ter outras cores, ou ser de pelo por dentro e sempre muito simples, no entanto, nos fólios 7 e 10 vemos aparecerem capas douradas, intrinsecamente bordadas com brocado, o que poderá ser uma característica da evolução da moda que António de Holanda pretende representar. Por outro lado, poderá ter a ver com o facto de a partir do fólio 7 termos já representados os reis de Portugal e o artista querer associar-lhes uma cor, o dourado, cor divina, ao passo que os reis espanhóis são representados de forma mais humilde.

#### **4.2.2. Os Acessórios e o calçado**

Os acessórios de cabeça desempenham um papel muito importante no traje masculino, dado que não vemos nenhum personagem ser representado sem um chapéu, ou outro acessório que lhe adornasse e protegesse a cabeça. Neste sentido, podemos presumir que isto seria uma moda da época, na qual, o cabelo solto era associado a uma classe social mais baixa, ao passo que a elite se fazia representar como toda a exuberância.

De entre os acessórios de cabeça vemos surgir os chapéus, barretes e gorras. A definição de chapéu é relativamente vaga, sendo considerado como chapéu qualquer cobertura de cabeça, que sirva para a proteger e que tenha abas<sup>174</sup>, sendo esta uma definição mais geral, podemos depois elencar outros nomes dados a este acessório, que o especificam, o chapeirão sendo um deles. Este é caracterizado por ser um chapéu que pende ligeiramente para o lado e segundo Palla<sup>175</sup>, era muito apreciado pelos homens elegantes na modernidade. É também muito comum a presença de uma espécie de chapéu de pequenas dimensões, justo à cabeça, que poderia ser um chapelete<sup>176</sup>

As gorras, eram uma variedade de bonete e era utilizada principalmente com função ornamental e não de proteção. Esta peça é utilizada pelos homens da corte, seria um “(...) chapéu baixo sem rebordo, está associado ao vestuário de luxo e de festa (...)”<sup>177</sup>. Esta peça aparece em pintura da época, por exemplo num retrato de D. Francisco I de França, pintado por Ticiano em 1538 (Anexo XV) e é recorrentemente representada por António de Holanda, que nos apresenta, por exemplo no retrato de D. João de Aragão (Figura 9), uma gorra vermelha, bastante larga, com um medalhão dourado com pedras preciosas no centro da mesma e por cima desta uma coroa (indicando a condição régia de D. João). Quando comparada com a obra de Ticiano, podemos ver que a peça apresentada é a mesma, diferindo apenas em cor, mas que até mesmo a presença do medalhão dourado é semelhante. Deste modo, podemos propor que esta peça estaria em voga em meados do século XVI, até por ser representada, numa cronologia aproximada por António de Holanda, um artista flamengo e por Ticiano, um italiano.

Para além destas duas representações, temos acesso a uma representação de D. Manuel I, que consta no roteiro de viagem de Vasco da Gama, anotado por Alexandre Herculano e o Barão de Castelo de Paiva (Figura 12), na qual o rei é apresentado de perfil, utilizando como acessório de cabeça uma gorra, em tudo semelhante às representações de Holanda, com a aba revirada e o medalhão com pedras preciosas e pérolas.

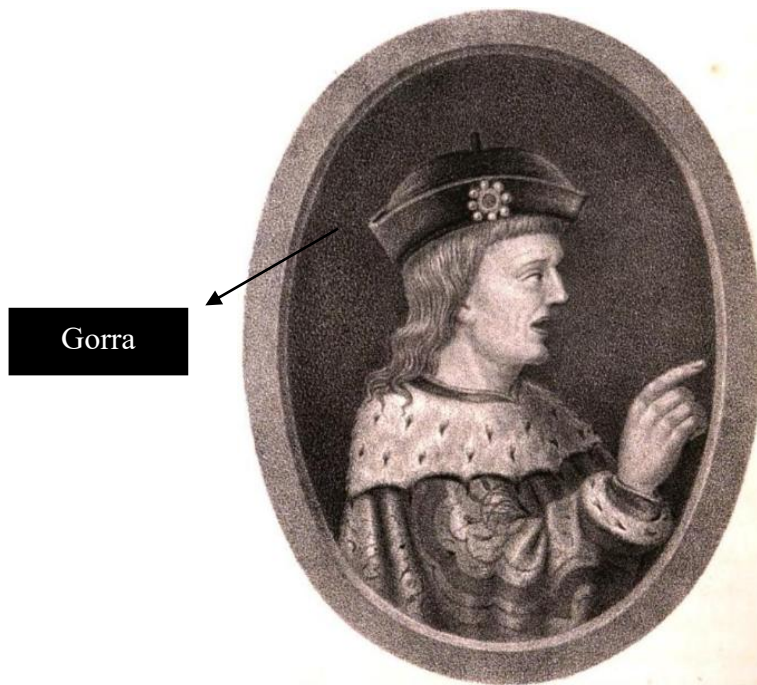
---

<sup>174</sup> BLUTEAU, 1789.

<sup>175</sup> PALLA, 1992.

<sup>176</sup> BLUTEAU, 1789.

<sup>177</sup> PALLA, 1992, p.66.



**Figura 12** – Retrato de D. Manuel I. Roteiro da Primeira Viagem de Vasco da Gama à Índia.

Esta peça será recorrentemente repetida nas representações de personagens ao longo da genealogia, nomeadamente no fólio 10, aparecem três representações de gorras (Anexo V), sendo duas delas adornadas com penas, o que lhes confere uma maior exuberância e distinção. Assim, podemos perceber que António de Holanda escolhe utilizar uma peça em voga no início do século e que teria sido utilizada por D. Manuel I na sua obra, de certo, influenciado pelo que via na corte.

A luva,<sup>178</sup> que tem uma função prática de proteção, é um elemento que vamos ver surgir com frequência nas iluminuras. Estas eram brancas, e ao unirem com as mangas não deixavam ver a camisa por baixo. Ainda que tendo uma função prática e de proteção das mãos, as luvas têm também uma simbologia a elas associada “(...) a luva é, para a nobreza, além de um adorno em moda, também sinal de lealdade, e o duplo de si próprio.”<sup>179</sup> Este elemento é muito utilizado pela nobreza, sendo que a própria condição da mão, bem tratada e protegida pela luva, uma mão que não tem de trabalhar, ajuda a reforçar a sua condição social.

---

<sup>178</sup> BLUTEAU

<sup>179</sup> PALLA, 1992, p. 184.

O calçado é uma das partes do traje que confere proteção ao corpo mais importante, uma vez que é a peça que é a peça que sofre maior erosão e desgaste, pelo seu contacto constante com o solo. A verdade é que, nas iluminuras de Holanda esta vai ter muito pouco destaque. Era um elemento que, salvo raras exceções, como é exemplo os chapins femininos,<sup>180</sup> não apresentava grande exuberância, nem era considerado um elemento propriamente importante para a consciencialização do luxo. Pelo contrário, este era principalmente dotado de funções práticas.

Na genealogia vemos aparecer apenas dois tipos de calçado, ambos masculinos, uma vez que, no caso feminino este estaria tapado pelas saias. Para além do calçado militar, que será mencionado no subcapítulo seguinte, vemos surgir na representação de Dom João De Aragão (Figura 9) um outro tipo de calçado. O rei tem umas botas, brancas, com a ponta do pé pontiaguda, ao estilo medieval e bastante subidas, chegando ao joelho. Estas são ajustadas na parte inferior do joelho através de fivelas, de forma a ficarem presas e têm esporas, o que nos permite concluir que seriam utilizadas para andar a cavalo. Estas botas poderiam ser borzeguins<sup>181</sup>, já que no Glossário Portas Adentro, esta peça de calçado aparece definida como “botas até aos joelhos”, no entanto, a cor utilizada e a associação ao ato equestre, não nos parecerem deixar claro que fosse realmente este o termo mais correto para caracterizar este calçado. Por outro lado, tal como mencionado anteriormente, esta peça poderia corresponder a um tipo de calças que cobrem também o pé, as calças soladas.

#### **4.2.3. A armadura: O vestuário de guerra e os seus acessórios**

Deixamos para o final a análise daquele que é o tipo de vestuário masculino que aparece mais recorrentemente nas iluminuras, o vestuário militar. Este tipo de roupa deve ser analisado mediante cuidado e uma visão crítica, dado que, particularmente no caso das Iluminuras do Infante D. Fernando, a armadura serve mais uma função simbólica, do

---

<sup>180</sup> O chapim era um tipo de calçado feminino, de influência mourisca, que se caracterizava por serem sapatos altos, com as solas em forma de plataforma, que podiam ser feitos de cortiça, ou madeira e que eram depois bastante adornadas com materiais preciosos. NEVES, 2024.

<sup>181</sup> Que se sabe serem de influência árabe.

que propriamente prática, sendo utilizada, como veremos de seguida, em conjunto com outros acessórios do vestuário.

Primeiramente, não podemos dissociar esta representação de vestuário militar do facto de os reis representados serem, até então, reis ligados a cenários de batalhas e de conquista de territórios ibéricos. A roupa militar vai aqui dotar-se da sua função simbólica de aludir aos feitos em batalha de quem a usa, assim, podemos assumir que é esta a razão que leva António de Holanda a escolher utilizá-la.

Posto isto, os personagens são representados com armadura militar. Este tipo de traje irá sofrer alterações bastante significativas na viragem para a modernidade, em especial ao nível da sua durabilidade e resistência e também das articulações, de forma a tornar-se mais flexível, permitindo melhores movimentos. Na idade média o traje militar era composto apenas por uma túnica, sobre a qual “(...) coziam-se chapas metálicas, quadradas, triangulares ou redondas sobrepostas umas sobre as outras à moda de escamas, ou como malhas metálicas encastradas umas das outras.”<sup>182</sup> Com o evoluir do tempo, esta passa a ser feita de um metal mais resistente e a ser constituído não só por uma cobertura de tronco, mas também por calças e mangas, de forma a proteger mais eficazmente o corpo.

A armadura era constituída por uma couraça, a parte que cobria o torso<sup>183</sup>, e cuja parte da frente Annemarie Jordan refere como peitoral<sup>184</sup>, em alguns casos vemos também aparecer a escarcela, ou seja, a parte lateral da armadura, que cobria as ancas e que era “(...) feita de placas articuladas de aço para permitir a liberdade de movimentos (...)”<sup>185</sup>. Em outras representações, como é o caso de D. Afonso Henriques (Figura 13), vemos aparecer a cota de malha por baixo da couraça, comprovando o que Figueiredo refere, que as armaduras eram utilizadas sobre a cota<sup>186</sup>.

---

<sup>182</sup> NORONHA, 1911, p. 289.

<sup>183</sup> Segundo Avelar e Sousa, a parte que cobria o tronco e um pouco das pernas, denominar-se-ia “cossotele”. AVELAR, SOUSA, 2024, p. 165.

<sup>184</sup> JORDAN, 1994.

<sup>185</sup> BYAM, 1988.

<sup>186</sup> FIGUEIREDO, 1984.



**Figura 13** - Rei D. Afonso Henriques. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 7 (pormenor).

Também na parte superior da armadura tínhamos a proteção de pescoço, ou gorjal<sup>187</sup>, que encaixava na couraça e as peças que protegiam os braços e que, ao contrário das mangas tradicionalmente vistas no vestuário, eram constituídas por diversas partes, os ombrails<sup>188</sup>, braçais, cotovelais e avambrços<sup>189</sup>. Para além da proteção de braços, vamos ver também um elemento denominado manopla<sup>190</sup>, uma espécie de luva feita de aço que vai ser usada para proteger a mão e que tem apenas espaço para o dedo polegar de forma a permitir alguma liberdade de movimentos.

A parte inferior da armadura, que cobria as pernas era constituída, pelo coxote, que protegia as coxas, pela joelheira, que tinha também ligas de ferro mais maleáveis para permitir que quem a usasse dobrasse as pernas e pela greva, que protegia a parte de baixo

---

<sup>187</sup> FIGUEIREDO, 1984.

<sup>188</sup> Também conhecido como espaldeira. BYAM, 1988.

<sup>189</sup> FIGUEIREDO, 1984.

<sup>190</sup> BYAM, 1988.

das pernas e o cimo do pé e que tinha um gancho que permitia fechá-la<sup>191</sup> depois de estar corretamente colocada sobre as calças.

Noronha refere ainda que por vezes, por cima da armadura era utilizada uma peça denominada balandrau<sup>192</sup>, que seria uma espécie de capa, ou túnica protetora, no entanto no glossário Portas Adentro é referido que esta peça de vestuário era uma capa com capuz de origem mourisca e que seria utilizada na chuva<sup>193</sup>, pelo que não podemos ter certezas se este era o nome dado à peça. No entanto, a verdade é que vemos na obra de António de Holanda alguns personagens que são representados com uma peça de roupa por cima da armadura, como é o caso do Rei D. Henrique IV de Inglaterra (Anexo XV), que aparece com uma camisola vermelha sem mangas, que parece larga, com entretalhos que formam duas flores e a gola revirada, deixando ver o forro que seria azul-claro.

Curiosamente, vemos uma representação peculiar do Rei D. Pedro de Aragão (Figura 14), representado com traje militar, mas identitário não de uma batalha, mas sim de um jogo equestre, ou torneio, envergando na mão uma lança e apresentado com uma armadura, debaixo da qual vemos sair tecido, de formato cónico. As justas e os jogos e a caça, eram à época, concebidos como um entretenimento<sup>194</sup> e quase uma preparação para a guerra.

---

<sup>191</sup> BYAM, 1988

<sup>192</sup> NORONHA, 1911.

<sup>193</sup> “Balandrau” *in* Portas Adentro – Glossário <http://www.portasadentro.ics.uminho.pt/resultados.asp?termo=balandrau&Submit=Pesquisar>. Consultado a 16/10/2024.

<sup>194</sup> CAMPOS, 2010.

Por vezes, Holanda representa os personagens que trajam armaduras com uma sobre camisa, ou saio masculino, que poderia ter como função criar uma barreira protetora entre a camisa, que era utilizada para dormir e como roupa interior, e a armadura, que seria feita de um material muito abrasivo e que poderia magoar a pele.



**Figura 14** - D. Pedro de Aragão. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 9\* (pormenor).

Nestes casos em que os Reis são representados com armadura, irá ser feito um recurso muito grande aos acessórios que os mesmos trazem consigo de forma a, para além de os associar aos seus feitos militares, conseguir também enaltecer o seu vestuário. Também a presença de mantos, ou capas, com tecidos ricos e em pele ajuda a reforçar esta questão e a distinguir os monarcas de meros cavaleiros, já que a armadura de certa forma cria uma ideia de unificação entre as classes.

Como acessórios associados às armaduras, vemos surgir os elmos, as espadas, lanças e escudos. O elmo é a parte que protege a cabeça, numa primeira instância seria quase como um chapéu (Figura 15), mas feito de ligas de metal, mas posteriormente evolui e torna-se mais completo, podendo mesmo ter uma parte protetora de pescoço,

denominada gorjal<sup>195</sup> e adaptar-se ao rosto, permitindo levantar ou baixar a sua parte da frente, a viseira<sup>196</sup>, para aumentar a visibilidade. Segundo Boucher, o elmo, ou capacete poderia ser feito “(...) em metal, ou couro curtido.”<sup>197</sup>

O escudo é a arma defensiva por excelência, utilizada pelos militares para proteger o corpo de possíveis ataques. Tal como mencionado anteriormente, os escudos vão ser um elemento no qual Holanda faz representar as armas do personagem, ainda que, quase todos eles estejam por pintar e isto não seja, portanto, visível. O escudo, utilizado também em torneios, era um importante identificador social da pessoa.



**Figura 15** - Infante Dom Raimão. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 4 (pormenor).

A espada é um atributo de nobreza e símbolo de coragem é ao mesmo tempo ofensiva e defensiva e é um adorno emblemático<sup>198</sup>, sendo que esta está presente em todas

---

<sup>195</sup> BYAM, 1988.

<sup>196</sup> AVELAR, SOUSA, 2024.

<sup>197</sup> BOUCHER, 2012, p. 459.

<sup>198</sup> PALLA, 1992.

as representações de traje militar da genealogia. A espada era muitas vezes presa ao boldrié<sup>199</sup> e era assim transportada sem ser na mão.

O calçado militar era constituído por uma peça, o escarpim, que protegia todo o pé, mas que teria também de ser capaz de proporcionar liberdade de movimentos, para evitar algum tipo de acidentes no meio do campo de batalha. Assim, este tipo peculiar de calçado era constituído por diversas partes, interligadas entre si de forma a criar uma maior dinâmica. A ponta do escarpim era denominada biqueira, era bastante comprida, mais bicuda à frente e possivelmente tendo adquirido daí o seu nome e era também articulada.



**Figura 16** - Escarpim. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 9\* (pormenor).

---

<sup>199</sup> FIGUEIREDO, 1984.

## 5. A roupa para mostrar: imagem e representação

O presente capítulo da dissertação foca-se numa análise e reflexão sobre a informação recolhida relativa à obra de António de Holanda, a Genealogia do Infante D. Fernando, que é usada como a principal fonte visual da dissertação, focando-se numa contextualização dos personagens que são representados e da sua importância para a caracterização do traje representado e das escolhas que Holanda toma ao longo da realização da genealogia.

A obra é encomendada pelo infante D. Fernando e realizada, entre 1530 e 1534, por António de Holanda, em colaboração com Simão Bening, que é quem procede à pintura da maioria dos desenhos concluídos que estão concluídos. Através da encomenda desta obra, pretendia-se, não apenas enaltecer a importância da família real, mas ajudar a comprovar a sua ascendência, ao criar uma linha cronológica, que inclui não apenas o ramo português, mas também o espanhol.

Pretendia-se, através das iluminuras representar figuras importantes para a história da formação da casa real portuguesa, desde o primeiro rei de Portugal, D. Afonso Henriques e os seus ascendentes, como todos os seus descendentes a partir desse momento e até chegar à última dinastia, apesar de, como será referido de seguida, este objetivo não ter sido cumprido.

É de mencionar o facto de D. Fernando ser filho de D. Manuel I, o Venturoso, o rei que, sabemos, apenas conseguiu chegar ao trono após a morte do herdeiro legítimo de D. João II, aquele que nunca pensou ser rei. Na realidade esta questão, podendo não parecer relevante para a presente dissertação, é de extrema importância, dado que, ao longo do seu reinado, D. Manuel procura sempre legitimar a sua subida ao trono, utilizando, muitas vezes símbolos iconográficos, para este efeito. Por esta razão, é natural que, no reinado do seu filho D. João III<sup>200</sup>, exista ainda uma procura muito presente por esta legitimação, podendo ser esta uma das razões pelas quais D. Fernando manda encomendar esta obra genealógica a António de Holanda, já que, através da mesma, vemos a linhagem da família real.

---

<sup>200</sup> Irmão de D. Fernando.

Sabemos que o retrato conserva uma mensagem que é passada através de simbologias, mas não é o único meio de conservar a memória, uma preocupação bastante presente em D. Manuel I. O Rei vai mandar registar documentação dos arquivos régios e organizar as crónicas reais<sup>201</sup>. Nesta medida, ao criar uma genealogia iluminada, D. Fernando continua a cumprir com a vontade do seu pai,

Apesar de parte da obra ser pintada por Simão Bening, como já foi anteriormente mencionado ao longo da dissertação, a encomenda da mesma foi feita especificamente a António de Holanda, sendo que, apenas após a conclusão dos desenhos das iluminuras estas eram entregues a Bening para que as pintasse<sup>202</sup>, numa encomenda feita à parte<sup>203</sup>. Ou seja, numa primeira instância, Holanda deveria apenas fazer os desenhos, as miniaturas e não proceder à sua pintura.

Deve-se referir ainda, que sabemos que António de Holanda nunca chegou a receber o pagamento desta encomenda, o que nos leva a colocar a questão se foi esta a razão pela qual o iluminador nunca concluiu a obra, ou se, por outro lado, foi por não a ter concluído que nunca chegou a receber o pagamento da mesma<sup>204</sup>. Para além desta opção que se propõe, José Manuel Garcia sugere que tenha sido devido à morte de D. Fernando a meio do projeto, em 1534, que este não tenha sido concluído, algo que podemos considerar, ainda que não tendo certezas<sup>205</sup>.

O facto de esta obra não estar completa é relevante, uma vez que, apesar de ser possível analisar as peças de vestuário utilizadas pelas personagens na grande maioria dos fólhos encontrados, em alguns deles há pequenos pormenores que ficam por concluir. Em quase todos os fólhos analisados há brasões de armas de personagens que estão por desenhar, ou incompletos, sendo isto visto maioritariamente no caso feminino, como

---

<sup>201</sup> PEIXEIRO, 2008, p.100.

<sup>202</sup> Sabemos que a pintura dos últimos desenhos foi feita por António de Holanda e não por Simão Bening, como mencionado anteriormente, nomeadamente devido aos tipos de pigmentos utilizados, que eram diferentes de Bening, que alteram a qualidade da imagem.

<sup>203</sup> AGUIAR, 1959.

<sup>204</sup> Ainda que estas questões fiquem em aberto, parecem-nos importantes de mencionar, uma vez que sabemos que António de Holanda continua a trabalhar para a casa real após a encomenda deste trabalho e que inclusivamente recebe pagamentos por outras obras que realiza, assim sendo, o que se pretende com esta referência, é continuar a estimular a procura por uma resposta acerca de um personagem sobre o qual tão pouco se sabe.

<sup>205</sup> GARCIA, 1996.

acontece, por exemplo, no fólio 7, no qual vemos os brasões masculinos preenchidos, mas os brasões femininos não<sup>206</sup>.

Para além desta questão, a não conclusão da obra deixa-nos sem capacidade de analisar o último fólio de forma minuciosa. Este último fólio da iluminura é referente ao ramo de D. Afonso V e D. João II de Portugal e apesar de os desenhos das peças estarem concluídos, não foram pintados, faltando-lhes a cor e mais uma vez, os desenhos dos brasões dos personagens apresentados. Devido a esta questão não é possível decifrar muitas das peças de roupa neles presentes e como tal não são considerados como fontes relevantes para a dissertação.

É mais uma vez importante referir que não foram analisados de forma detalhada todos os fólhos, foram escolhidos cinco dos dez fólhos completos, sendo estes o fólio 4, o fólio 5, o fólio 7, o fólio 9\* e o fólio 10<sup>207</sup>, já que estes foram considerados como tendo exemplos diversificados de peças de roupa, o que permitiu uma análise ampla o suficiente sem ser necessária a análise completa de todos os fólhos.

### **5.1. Quem se veste e para quê**

Em primeiro lugar e antes de proceder à análise das peças de vestuário presentes nas iluminuras de António de Holanda, temos de perceber quem são os personagens nelas apresentados e estabelecer a sua importância no quadro de análise.

Durante o Renascimento a arte do retrato começa a sofrer alterações, passando a ter em consideração a individualização dos personagens. Apesar de muitas vezes não haver uma distinção fisionómica<sup>208</sup>, o uso do traje funciona, na obra de António de Holanda como uma distinção social e é nesse sentido que nos importa perceber quem são as pessoas representadas e se existe alguma distinção no traje apresentado.

Dado que um dos objetivos da presente dissertação é perceber se a roupa apresentada por Holanda poderá constituir uma representação fidedigna do vestuário português que lhe era contemporâneo é necessário compreender quem são estas pessoas

---

<sup>206</sup> Esta questão é aprofundada na introdução da dissertação.

<sup>207</sup> Anexos I, II, III, IV e V.

<sup>208</sup> “(...) representações idealizadas de um modelo que apenas têm por objetivo sublinhar o seu carácter icónico de identificação rápida (...)”. FLOR, 2010. P. 22.

que aparecem representadas nos fólhos e porque é que elas poderão ser importantes para determinar se o traje com o qual são vestidas é característico da sua época, tendo em consideração que a maioria das personagens representadas viveu antes da presença de António de Holanda em Portugal, ou se, por outro lado, reflete aquilo que Holanda conhecia sobre a moda da elite portuguesa do século XVI.

Em primeiro lugar, é importante estabelecer, que, ao contrário do que muitas vezes acontece no meio artístico desta época, em que são representadas figuras humanas que não são retratos de pessoas reais, mas que são apenas figuras que transmitem uma simbologia, no caso da obra em estudo, sabemos que os fólhos estão repletos de imagens que figuram os ascendentes da família real portuguesa da época, ou seja, cada um dos personagens representados foi uma personagem real, que viveu numa época anterior a António de Holanda.

D. Fernando, tendo como objetivo criar uma genealogia da casa real, encomenda as iluminuras dos fólhos por ordem cronológica, desde antes dos primeiros reis de Portugal. A questão da cronologia é relevante, já que isto indica que vamos ter personagens desde cerca de 700 a ser representados. Neste sentido, é necessário para se proceder a uma análise crítica e extensiva da roupa presente nas iluminuras, perceber de que forma a tradição e as histórias, ou lendas associadas às mesmas vão influenciar a roupa com que Holanda as faz representar, bem como estabelecer os moldes pelos quais o artista se guia quando retrata os personagens.

A primeira questão que é importante considerar prende-se com a representação figurativa dos personagens e se existe algum tipo de semelhança, ou tentativa de imitação da fisionomia real dos personagens. Esta dúvida coloca-se uma vez que sabemos que muitas das vezes os retratos funcionam não tanto como uma tentativa de mimetizar a realidade, o seu objetivo não era fazer um retrato fisionómico, mas sim como uma representação de um ideal simbólico, como aliás exprime Aguiar: “(...) davam-se por satisfeitos representando homens e mulheres que não pretendiam que fossem mais que sustentáculos de vestes, insígnias ou símbolos com que em geral exprimiam a condição social da personagem de quem tinham o nome. A fidelidade de representação contida na palavra «retrato» estava fora dos seus propósitos.”<sup>209</sup>

---

<sup>209</sup> AGUIAR, 1959. P.28

Através da observação dos diversos fólhos foi possível perceber que, ainda que exista uma certa individualização das figuras apresentadas, este não é o objetivo principal de António de Holanda. Existem algumas distinções em termos das feições, os personagens são todos apresentados com traços que nos permitem perceber que são pessoas diferentes, não existindo uma uniformização da representação, mas esta representação não é baseada em retratística já existente, parece sim ser feita unicamente para que haja uma distinção geral entre os personagens apresentados. Ou seja, António de Holanda demonstra preocupação em representar os personagens com traços fisionómicos diferentes, mas não em que estes traços sejam reflexo de características físicas reais que eles teriam em vida.

Veja-se, por exemplo no fólho 10 da Genealogia do Infante D. Fernando, no qual temos uma representação da Excelente Freia e de uma Infanta à sua esquerda<sup>210</sup> (Figura 17).



**Figura 17** - A Excelente Freira (à direita) e personagem desconhecida (à esquerda). Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 10 (pormenor).

<sup>210</sup> As condições de conservação do fólho analisado não permitem fazer uma leitura clara de quem seria a personagem representada na imagem 3, no entanto, parece-nos ler Infanta Dona Catarina, no entanto, a falta de identificação do troço da família real a ser representada não nos permite fazer uma projeção de quem seria a personagem.

Ao observar os traços faciais de ambas, podemos perceber que os seus lábios e os seus narizes são bastante distintos, bem como a cor dos seus olhos, para além de, obviamente a distinção que é feita através das peças de vestuário, em particular dos acessórios de cabeça com os quais são representadas. Através deste pormenor, podemos então comprovar que, apesar de existir uma vontade de individualização, esta era traduzida através de distinções genéricas.

No entanto, a distinção mais clara entre os membros da família real na obra de Holanda é conseguida através da apresentação do seu nome e, em alguns casos, através da leitura de certos atributos que lhes são característicos, como os brasões com as armas das suas casas, ou outros elementos iconográficos a eles atribuídos.

Esta preocupação com a individualização dos personagens, é algo que já vem a acontecer desde o século XIV, a partir do qual começamos a ver uma vontade de representar os indivíduos com características que permitam a sua identificação, especialmente após a morte. Como explica Paulo Pereira “A necessidade de uma individualização crescente levou, de início, à colocação de epitáfios (...). Numa segunda fase, passa pela decoração dos túmulos e pela aposição de brasões identificadores de linhagem<sup>211</sup>, e, finalmente, desemboca no relevo dado à representação do morto, o jacente, que perpetua a sua memória no mundo dos vivos.”<sup>212</sup> Ainda que o autor se esteja aqui a referir à representação tumulária, as preocupações que vemos surgir são as mesmas aquando da pintura de personagens da alta nobreza, especialmente quando nos referimos à família real.

Esta questão reflete a importância da obra que estava a ser feita por Holanda e Bening, que tinham nas suas mãos uma importante encomenda, já que a representação de membros da família real, a pedido do irmão do rei, constituía um papel bastante relevante. A própria nobreza desta encomenda ajuda-nos a justificar o facto de Holanda ser um importante pintor da corte, já que a iluminura tem o poder de transmitir uma mensagem de poder, neste caso sobre o rei e a sua linhagem.

---

<sup>211</sup> Os brasões são colocados nas sepulturas uma vez que ajudam, não apenas a identificar a pessoa aí presente, mas também acaba por lhe conferir importância, já que demonstram que esta fazia parte de uma linhagem nobre.

<sup>212</sup> PEREIRA, 2008.

A heráldica era algo bastante relevante para a distinção das casas reais na época, como tal, os personagens aparecem com o brasão da sua casa, ou dinastia. Em alguns casos, o masculino serve de escudo quando associado a uma armadura ou outros elementos de traje militar<sup>213</sup>, isto acontece uma vez que o escudo, no vestuário militar pretender falar diretamente da linhagem do seu possuidor e ser uma primeira indicação da mesma. No caso feminino as armas, sempre em lisonja, eram divididas ao meio, metade constituído pelas armas da sua casa de origem e a outra metade pelas armas do reino no qual casaram<sup>214</sup> (Figura 18). Isto acontece, dado que as mulheres, quando casavam passavam a fazer parte da família do marido, acabando por adotar metade do brasão, mas mantendo, neste caso o original para as identificar. O facto de os brasões femininos estarem quase na sua totalidade em branco, dificulta a leitura e interpretação da pessoa a quem correspondiam, já que muitas vezes apenas pelo nome não é possível identificar a mesma.



**Figura 18** - Armas femininas. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 8 (pormenor).

<sup>213</sup> A associação da heráldica ao vestuário militar tem uma função prática, uma vez que, no campo de batalha era necessário existir uma clara distinção entre oponentes. O escudo é muitas das vezes o elemento escolhido para albergar este símbolo já que seria de dimensões relativamente elevadas e como tal algo facilmente identificável. SEIXAS, 2019. p. 10.

<sup>214</sup> Como é confirmado através do desenho de Holanda, que, ainda que não esteja concluído em nenhum dos fólhos, nos mostra esta separação ao meio das armas femininas, preparando-as para o desenho de cada um dos símbolos heráldicos a representar.

Presente desde antes do nascimento de Cristo, a heráldica tem uma função identificativa, pode identificar uma família, ou casta e existem diversos tipos de símbolos heráldicos, no entanto, aquele que é relevante para a presente dissertação diz respeito ao campo da heráldica familiar. Assim, os brasões das casas pretendiam dar a conhecer a linhagem do seu portador, marcar propriedade pessoal, seja ela móvel ou imóvel, mas são também dotados de uma função de ostentação social, associada ao prestígio e à imagem da sua casa<sup>215</sup>. É no brasão que os vários símbolos associados a uma família são arranjados segundo as regras da armaria e este abrange os reis e outros nobres e famílias de prestígio.

Apesar de, em primeira instância, o brasão não nos parecer algo relevante aquando da do estudo do vestuário, não podemos descurar a sua importância para a individualização dos personagens, para além de que, não aparecendo sempre nesta obra como acessório do traje, o brasão é um elemento que constitui nobreza, já dizia António Velho “O brasão significa também por figura chamado – metonímia – o mesmo que honra e glória, tomando a causa pelo efeito; por que os brasões ou escudo de armas ilustram e dão estimação às pessoas, que os trazem (...)”<sup>216</sup>.

A heráldica, mais do que apenas identificar um personagem, serve nesta obra para lhes conferir um carácter nobre, único e importante, não se tratassem estes personagens de pessoas ligadas à família real. Algo que também é aqui relevante referir, é que as divisas e brasões são a única herança que mostra sucessivamente a nobreza de uma família e que uma vez concedida ao chefe da família, passa para o primeiro filho, neto e bisneto<sup>217</sup>, ou seja, as armas e brasões são sinal de uma herança familiar, em muitos casos já com séculos de história.

### **5.1.1. As representações na Genealogia do Infante D. Fernando**

É necessário proceder a uma contextualização dos personagens que surgem nos vários fólios da genealogia. Afinal quem são estes personagens, como é que eles aparecem

---

<sup>215</sup> LARA, 1981.

<sup>216</sup> VELHO, 1958, p. 147.

<sup>217</sup> *Idem*, 1958.

representados e porque é que são importantes são tudo questões às quais devemos responder para conseguirmos fazer uma caracterização do tipo de traje aqui representado. Algo muito importante aquando do estudo do vestuário através de fontes visuais, como é este caso, é perceber que estas são ambíguas, uma vez que as peças que aparecem representadas são escolhidas pelo artista e também por quem encomenda a obra, ou seja, para percebermos o porquê das escolhas tomadas na representação do vestuário, temos que o associar sempre à pessoa cujo corpo ele cobre.

A representação de atributos ligados à história da vida das figuras representadas vai para além de atribuições simbólicas, mas também é feita através da caracterização do traje, como afirma Menezes “(...) O traje vem assim definir uma trajetória refletindo as condições interiores e exteriores das individuações (...)”<sup>218</sup>, ou seja, o traje ajuda a caracterizar as pessoas que o usam.

Em primeiro lugar, podemos denotar que alguns personagens aparecem representados de corpo inteiro e outros apenas a meio corpo. Quando analisamos os vários fólhos, percebemos que isto tem a ver com a relevância das pessoas representadas, os reis, aparecem sempre de corpo inteiro, ao passo que os infantes ou outros membros da família real aparecem apenas com o tronco representado. No caso das personagens femininas isto altera-se um pouco, já que, nem todas as rainhas são representadas de corpo inteiro, mas todas as mulheres apresentadas de corpo inteiro são rainhas. Esta escolha pela representação ajuda a conferir importância aos reis, que mereciam figura de destaque.

Para além desta questão, vemos que os reis representados aparecem sempre em tronos, o que ajuda, simbolicamente, a exaltar a sua característica de majestade, a sua superioridade perante os demais representados. Algumas rainhas também aparecem representadas em tronos, no entanto não foi possível criar nenhum tipo de padrão que pudesse justificar esta escolha, não nos parece ser derivado da importância da rainha. Os infantes, independentemente de serem homens ou mulheres, nunca aparecem com esta condição, já que a própria génese da genealogia é dar destaque à linhagem real principal.

A presença muito marcada do traje militar, que é caracterizado mais pormenorizadamente no capítulo anterior, será também merecedor de uma desconstrução simbólica por parte da dissertação. Fazerem-se representar com armas e armadura era a

---

<sup>218</sup> MENEZES, 1990.

forma predileta dos reis da época, uma vez que, não há mais nenhuma forma de representação que reúna todos os símbolos do poder real e que transmita uma mensagem tão clara como esta, a de poder, nobreza e proteção. Nos séculos XVI e XVII bastava a presença da armadura no retrato para que os seus contemporâneos percebessem que se tratava de uma representação de poder.

Ao longo da modernidade, serão inúmeros os reis que se fazem representar com vestuário militar, ou pelo menos, com elementos que aludem ao mesmo, ainda que por vezes surjam apenas com algumas peças constituintes da armadura. Este tipo de retrato, que mistura traje militar e traje de corte torna-se bastante popular, o que podemos ver através do Retrato de D. Sebastião (Anexo VI), de Sir Philip Sidney (Anexo VII) e de D. Filipe II no Escorial (Anexo XVII).

A criação de uma mentalidade cavaleiresca vem do século XV e posteriormente, a nobreza dotou-a de outros significados, passou a ser associada também a uma consciência de classe e fundiam-se a ela ideologias religiosas e um ideal estético e moral de vida: “La caballería nació como un ideal de vida definido por su carácter militar como preparación para la guerra, por la condición nobiliaria de los caballeros y por su índole religiosa.”<sup>219</sup>. Os cavaleiros iam para a guerra para defender o seu povo, para trazer uma nova paz, era considerado que suavizavam as crueldades da vida, ou seja, é criada uma associação à proteção do povo por parte dos nobres e que é particularmente curioso no que diz respeito à representação real, já que o rei, como soberano máximo, deveria proteger os seus súbditos. O trato cortês também era dotado de valores como a lealdade, sabedoria e caridade, que seriam refletidos na arte, através da presença das armaduras<sup>220</sup>.

No que toca ao vestuário feminino, um caso particularmente curioso acontece no fólho 9\*, no qual a Rainha Santa Isabel de Portugal (Figura 19) é representada com uma saia, que segura com as duas mãos e no colo da qual são vistas rosas. Ao representar a Rainha de acordo com a lenda portuguesa, António de Holanda mostra estar informado sobre as tradições e histórias que circulavam no reino à época. Esta questão é importante uma vez que, para além de mudar a forma como olhamos para o traje representado, já que este pode ser simbólico e não necessariamente fidedigno à realidade. Por outro lado, demonstra que António de Holanda representa aquilo que conhece da história portuguesa,

---

<sup>219</sup> CAMPO, 2010, p.25.

<sup>220</sup> CAMPO, 2010, p. 26

o que nos pode indicar que, ao contrário do constatado acima, poderá estar a representar uma interpretação daquilo que sabe ser a realidade da corte.



**Figura 19** - Rainha Santa Isabel. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 9\* (pormenor).

Esta questão da santificação da Rainha é relevante, uma vez que é D. Manuel I quem começa a afirmação dos Santos Portugueses, anteriormente estes não estavam estabelecidos, sendo que é em 1516 que se dá a beatificação da mulher de D. Dinis. Assim, ao vermos aparecer a Rainha Santa Isabel já com este título de Santa podemos perceber que António de Holanda conhecia as lendas portuguesas e estava a par desta afirmação feitas poucos anos antes da encomenda da genealogia.

O reinado de D. João III e de D. Catarina (no qual esta obra de Holanda é constituída), é notoriamente conhecido por ter sido uma época de grande importância para os santos, sendo que, já desde o final do século anterior que a relevância dos mesmos começa a crescer. As relíquias dos Santos eram consideradas como o elemento de maior devoção “(...) pois neles se configurava a santidade de corpo intocado pela

corrupção.”<sup>221</sup>. Inclusivamente, D. Sebastião, chega a estar associado a esta ideia de santidade<sup>222</sup>. Talvez por os Santos terem um papel de destaque no reinado de D. João III é que o retrato da Rainha Santa Isabel se destaca perante os demais na obra de Holanda<sup>223</sup>.

Para além desta questão, parece relevante mencionar a cor do vestido da Rainha, verde, forrado em arminho, que é possível observar já que D. Isabel é representada a levantar as suas saias e também através dos punhos revirados das mangas. O verde é uma cor, que, no subir da idade Média e no entrar para a modernidade vai cair em desuso, talvez por começar a ser associado a simbologias menos positivas, no entanto, sabemos que, ao longo da época medieval esta é a cor associada ao amor, à espera e, acima de tudo, à esmeralda, uma das pedras preciosas mais valias, a par do diamante<sup>224</sup>. Holanda vai utilizar esta cor para destacar este personagem dos demais, fornecendo-nos mais uma certeza de que a individualidade dos membros da família real representados estaria sempre presente nas suas decisões.

Um elemento a destacar pela sua peculiaridade e que demonstra o facto de Holanda representar as pessoas com os seus atributos característicos é a presença, no fólio 5, de um personagem, o infante D. Gonçalo Bispo (Figura 20), que está vestido com traje religioso, próprio da sua posição social. Esta é uma escolha particular que António de Holanda faz para caracterizar as personagens e conferir-lhes algum nível de individualização. Apesar de o vestuário religioso não ser o foque principal da dissertação é relevante referir a presença desta tipologia de traje, uma vez que ao fazer esta escolha Holanda pretende contar um pouco da história da pessoa representada, neste caso de D. Gonçalo.

---

<sup>221</sup> BUESCU, 2013, p.51.

<sup>222</sup> *Idem*, 2013.

<sup>223</sup> Para além deste, o retrato de D. Gonçalo Bispo, analisado de seguida, merece igualmente, um particular destaque.

<sup>224</sup> PASTOUREAU, 2019.



**Figura 20** - D. Gonçalo Bispo. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól.5 (pormenor).

Este é o único personagem que António de Holanda nos apresenta utilizando traje eclesiástico, ou seja, ele pretende, claramente, colocá-lo numa posição diferente dos demais. Por não ser uma tipologia de traje recorrente não iremos abordar no capítulo seguinte as peças de vestuário com as quais D. Gonçalo Bispo aparece representado e por isso usamos este capítulo, onde as especificidades da representação são mencionadas, como forma de enaltecer a presença do personagem.

Através da leitura da obra de Falaro Syballo, que escreve no final do século XIX sobre o traje clerical, foi possível auferir que este personagem não é representado necessariamente com o vestuário associado aos religiosos da época, que deveriam vestir roupa mais modesta, que refletisse a sua condição, “As turbas ainda agora olham para os sacerdotes, e não podendo examinar a santidade do seu coração, querem conhece-la pelo habito exterior; motivo por que o Concilio de Trento inculca aos acclesiasticos o habito ecclesiastico (...)”<sup>225</sup>. O autor fala da questão do luxo e de como os eclesiásticos deviam

<sup>225</sup> SYBALLO, 1868, p. 3.

vestir negro por ser uma cor associada ao luto pelas misérias espirituais e corporais do povo mas também porque é uma cor sóbria, ligada ao sofrimento de Jesus Cristo. Ora, isto contrasta com o traje por Gonçalo Bispo apresentado, que é claramente uma roupa muito exuberante. Neste sentido, é possível propor que Holanda escolhe representar este personagem não com a roupa que ele utilizaria no quotidiano, mas sim, com traje litúrgico associado a festas, ou momentos importantes.

Assim, o personagem aparece vestido com uma dalmática, dourada, que parece ser feita de seda, com bordados também em dourado, provavelmente de fio de ouro. Por cima desta, vemos um pluvial, também dourado e com ricos bordados a ouro, continuando o mesmo padrão da dalmática e debruado a tecido dourado, no centro do pluvial, a servir de botão, vemos um grande rubi vermelho quadrado. A sua rica mitra, que continua o mesmo padrão das peças de roupa e o báculo dourado, bem como os vários anéis que possui nos dedos, conferem-lhe um ar de luxo e requinte, certamente digno de um membro da igreja e que chega mesmo a contrastar com a roupa utilizada pelos demais personagens, colocando D. Gonçalo, num local de destaque.

No fólio 10, aparece representada a Excelente Freira<sup>226</sup>, ou, como é mais conhecida na história portuguesa, a Excelente Senhora, D. Joana, filha de Henrique IV de Castelo, antiga Rainha de Portugal, afastada da coroa pelos Reis Católicos e forçada a professar votos no Convento de Santa Clara de Coimbra. Ela é representada utilizando um véu na cabeça (Figura 17), o que é importante, já que este símbolo de modéstia pode ser associado à sua profissão religiosa. Já a rainha Santa Isabel, mencionada anteriormente é representada por Holanda com um véu a cobrir-lhe a cabeça, deste modo, podemos propor que este acessório, utilizado sempre em conjunto com tiaras ou outro tipo de coifas ou diademas, é utilizado por Holanda como uma distinção social, as outras personagens femininas aparecem com os cabelos à vista<sup>227</sup>, ao passo que estas duas, personagens associadas ao religioso e à clausura, têm o cabelo coberto. Também a cor do lenço apresentado, que é branco, pode ter um significado associado, já que esta cor é associada à pureza, neste caso, religiosa.

---

<sup>226</sup> Nome utilizado por António de Holanda para a identificar Joana de Trastâmara.

<sup>227</sup> O cabelo feminino é, nesta época um símbolo de luxúria e deveria ser coberto pelas mulheres antes de entrarem na igreja.

Esta representação em nada se assemelha àquilo que sabemos ser utilizado nos conventos no início da modernidade, uma vez que temos acesso a um relicário presente no Convento de Jesus de Aveiro no qual encontramos um escapulário, uma túnica e um cinto. Todas estas peças são de considerável modéstia e são vestígios de roupa utilizada à época no seio conventual. O vestuário pelas freiras utilizado deveria ser feito de materiais simples, pobres, como lã, particularmente as peças de cima, que deveriam ser honestas<sup>228</sup>. Assim, podemos considerar que, apesar de Holanda ter a preocupação de representar D. Joana com alguns elementos que remetem para a sua condição social, não é esta a maior preocupação do artista e o seu vestuário não reflete a roupa que a antiga Rainha utilizaria no meio religioso.

Também neste fólio vemos uma representação da Duquesa Dona Constança de Inglaterra (Figura 21), que é apresentada com uma coifa bastante adornada, em cima da qual vemos um outro acessório de cabeça, um género de adorno parecido com um chapéu, com dois bicos e um véu preso a cada uma das suas extremidades, este acessório não vai ser repetido em mais nenhum dos fólhos. Ao olhar para fontes visuais inglesas da mesma época (Figura 22), vemos aparecerem coifas com formatos triangulares, mas não um chapéu, ou acessório com dois bicos.

No que diz respeito à roupa utilizada pela duquesa, vemos também características que a distinguem das demais, especificamente na sua camisa, cujo colarinho é subido e tapa o pescoço, algo que não acontece com as camisas das outras personagens femininas dos fólhos. Outra diferença que vemos na apresentação de Dona Constança é na parte inferior da sua saia, que é aberta e deixa à vista uma saia inferior, azul com brocado dourado. Esta abertura da saia é vista em retratística inglesa do século XVI.

---

<sup>228</sup> MOTA, 2019, p.161.



**Figura 21** - Duquesa Dona Constança de Inglaterra. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 10 (pormenor).

Estas particularidades na representação de Dona Constança são reforçadas quando olhamos para a pintura inglesa da época<sup>229</sup>, uma vez que é esta, a par com fontes bibliográficas que estudam o vestuário da época moderna, que nos vão ajudar a comprovar que estas peças eram realmente utilizadas neste reino.

Como vemos através da análise das fontes, António de Holanda baseia-se até certo ponto num conhecimento da moda inglesa para representar esta personagem. O seu objetivo não é a representação fidedigna, mas sim conseguir destacar esta personagem das demais, utilizando o traje, particularmente os acessórios para o fazer. Deste modo, é perceptível que o artista usa uma coifa mais exuberante para que este acessório não fosse confundido com aqueles utilizados na Península Ibérica, de uma forma não necessariamente realista, mas que, por outro lado, que toca à roupa, esta apresenta características reais de peças utilizadas em Inglaterra durante o século XVI<sup>230</sup>.

<sup>229</sup> Mais uma vez, iremos utilizar como fonte para a análise da história e do traje a pintura, que surge aqui como uma importante prova daquilo que era utilizado à época pela corte inglesa.

<sup>230</sup> Podermos questionar se Holanda conhecia realmente a moda inglesa e escolhe uma representação que aluda, a um tempo às peças realmente utilizadas, e a outro ao imaginário construído pelos reinos peninsulares, ou se o artista não tinha acesso a representações figurativas da época e usa as descrições para



**Figura 22** - Jane Seymour, Rainha de Inglaterra, c. 1536, Hans Holbein, o novo, Viena, Kunsthistorisches Museum.

A herança flamenga de Holanda, reflete-se na forma como escolhe representar os personagens que desenha. Ao observarmos obras de outros artistas holandeses, vemos surgir o mesmo tipo de turbantes e outras peças utilizadas para cobrir a cabeça, mas também a semelhança em algumas das peças de roupa de Holanda desenha nas iluminuras da Genealogia do Infante D. Fernando. Como, por exemplo, na *Deposição no Túmulo* de Jerónimo Bosh (Figura 23) em que uma das personagens utiliza um toucado sobre o qual surge uma cobertura de cabeça arredondada com um acessório em forma de cone pontiagudo, no meio, do qual sai uma espécie de pano, ou véu.

---

proceder a esta caracterização e é por isso que vemos uma semelhança com algumas peças utilizadas, mas uma distinção relativamente a outras.



**Figura 23** - Jerónimo Bosh (oficina), *A Deposição no Túmulo* (pormenor), c.1507, British Museum, Londres.

Esta peça é semelhante a uma utilizada pela Imperatriz Dona Leonor (1434-1467), representada no fólio 10 da Genealogia do Infante D. Fernando (Figura 24), que apresenta o mesmo formato, diferindo apenas na presença do véu. Esta peça, inicialmente poderá ser confundida com sendo um henin, um acessório de cabeça feminino que vemos na obra de Fernando Oliveira e que seria um toucado de origem estrangeira, do qual pende um véu<sup>231</sup>. O facto de não vermos um véu na representação da Imperatriz, leva-nos a considerar que, por outro lado, esta peça seria uma crespina<sup>232</sup>, uma peça bastante semelhante a esta e que vemos ser utilizada pela Princesa Santa Joana na sua representação nos painéis de São Vicente.

---

<sup>231</sup> OLIVEIRA, 1992, p.84.

<sup>232</sup> *Ibidem*.



**Figura 24** - Imperatriz Dona Leonor. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 10 (pormenor).

As particularidades nas representações destes personagens acima mencionados ajudam a comprovar, mais uma vez, que António de Holanda conhecia a roupa utilizada no reino de Portugal e que ele escolhe, através do traje individualizar os personagens, atribuindo-lhes características de local de onde são provenientes e com atributos iconográficos que tornem claras as suas funções no reino.

### **5.1.2. As representações do “exótico” e o luxo na obra de António de Holanda**

Este ponto do capítulo consiste na conceção de uma série de considerações sobre as questões do luxo e do exótico. Para tal, precisamos em primeiro lugar de contextualizar o que é o luxo e qual o significado que atribuímos à palavra exótico e porque é que estas questões são relevantes aquando do estudo do traje.

As personagens são representadas com vestuário bastante sumptuoso e, apesar de sabermos que não era esta a tipologia de traje utilizado sempre pela elite, já que temos referência em encomendas de vestuário, a roupas com tecidos mais grosseiros, ou não tão caros, é com este tipo de traje que Holanda escolhe apresentar as figuras representadas. E esta escolha tem um significado e uma simbologia associada.

O vestuário pode ser considerado como uma forma de comunicação não verbal, a postura do indivíduo, ou aquilo que ele representa pode ser reforçado ou contraposto pela roupa que traz vestida. Neste sentido, ao olhar para o traje que os personagens têm vestidos conseguimos perceber que este reflete a moda da elite do século XVI, contribuindo para o reforço do seu estatuto social.

Holanda representa a personagem de forma mais grandiosa quanto mais elevado o seu estatuto é, sendo que, mesmo dentro da elite conseguimos, apenas através da observação do traje, estabelecer uma distinção clara entre os mais altos membros da família real, diga-se, o rei e a rainha, os infantes e por fim, outros nobres pertencentes ao ramo da casa real, mas que não têm tanta importância social e que são os personagens apresentados com uma tipologia de traje mais pobre, tanto em termos de tecidos e de cor, como até mesmo de joias.

Algo a considerar é que a roupa com a qual Holanda representa as personagens tem um papel simbólico, não quer ser representativa do dia a dia, mas sim contribuir para a narrativa de esplendor da casa real portuguesa. Consideramos este tipo de peças de roupa, particularmente encontradas na retratística como peças para apresentar, ou seja, contribuem para a criação de uma imagem coletiva de poder e sumptuosidade que é a mensagem que pretende ser transmitida. O objetivo da encomenda das iluminuras não é a representação de um traje fidedigno, mas sim de um que demonstre o poder e elevação social dos personagens representados e esta questão será tida em consideração quando analisarmos detalhadamente as peças de vestuário nelas presentes.

Esta narrativa de sumptuosidade, a roupa com a qual a corte se quer mostrar ao mundo, funciona como um fator social e político e este tipo de roupa pode ser caracterizada através de dois adjetivos, o luxuoso e o exótico, que se relacionam entre si. Não podemos nunca descorar a análise da simbologia do vestuário quando estamos a

estudá-lo, em especial quando este estudo é feito através de uma fonte principal tão ambígua, como é a retratística.

O luxo é caracterizado como aquilo que não está ao alcance de todos, é um adjetivo que caracteriza um conjunto de elementos materiais, ou até mesmo de estilo de vida que é reservado a uma elite e que se caracteriza por ser sumptuoso, como afirma Neves<sup>233</sup>, A.H. de Oliveira Marques, cunha a expressão “gosto pelo luxo”, que caracteriza o que vemos acontecer, particularmente a partir da idade moderna, através do aumento do gosto pela aquisição de produtos de luxo<sup>234</sup>, que são intrinsecamente associados ao exótico.

A definição literal de exótico é algo “que é de país ou região distante”, ou “que caracteriza o ambiente, os costumes e o modo de vida de população estrangeira”<sup>235</sup>, não são apenas objetos que se podem considerar como exóticos, mas até mesmo ideias ou práticas<sup>236</sup>. Ou seja, o exótico é aquilo que é estranho aos olhos de quem o vê, não existe à priori, mas está sim, associado a um agente que o qualifica. O exótico nunca o é antes de ser descoberto por um agente externo, por alguém que não o conhece e assim o qualifica. O exótico não caracteriza sequer algo fora da europa<sup>237</sup>, servia, unicamente, na época moderna, para adjetivar um objeto proveniente de fora, sendo este “fora” relativo a quem o via e caracterizava.

No reinado de D. Manuel I dá-se um fenómeno que vai alterar todo o curso da história portuguesa, a descoberta do caminho marítimo para a Índia, em 1498. Esta descoberta, que vai permitir ao reino ter um maior controlo sobre o comércio de produtos de luxo, como era o caso das especiarias, aliada à descoberta e conquista de outros territórios ultramarinos, como é o caso do Brasil, levou à expansão de poder, tanto económico como social do reino de Portugal. A coroa começa a enriquecer cada vez mais, muito devido ao ouro vindo do Brasil, mas também a este domínio comercial, o que

---

<sup>233</sup> NEVES, 2024.

<sup>234</sup> Este gosto pelo luxo verá o seu apogeu, particularmente na arte, mas não só, durante no barroco, que se caracteriza por um horror ao vazio muito presente na pintura e escultura, onde víamos as telas serem completamente preenchidas, mas também na roupa, numa época em que os ideais de modéstia muito perpetuados pela corte espanhola e que ainda estavam presentes no século XVI já tinham desaparecido e o gosto francês era o que reinava.

<sup>235</sup> “Exótico”. Infopédia, Dicionários Porto Editora. Consultado a 05/10/2024: <https://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/ex%C3%B3tico>.

<sup>236</sup> MASON, 1998.

<sup>237</sup> NEVES, 2024.

permitia um maior acesso a produtos e bens considerados como luxuosos, para além das razões monetárias, o próprio facto de a coroa se estabelecer em territórios considerados exóticos, fazia com que tivéssemos acesso direto aos produtos destes mesmos territórios, não sendo necessário adquiri-los por meios comerciais, o que permitia uma maior difusão destes mesmos produtos pelo reino.

Estes objetos considerados como exóticos eram introduzidos no quotidiano da corte portuguesa, “Foi o primeiro Rei cristão da Europa a quem vieram elefantes da Índia (...)”<sup>238</sup> e chegavam a ser oferecidos aos grandes senhores da europa, nomeadamente ao papa<sup>239</sup>. Através destas ofertas da exótica, o reino português exaltava a sua opulência, riqueza e poder, D. Manuel tinha no seu jardim, rinocerontes, elefantes e panteras. É nesta época que nasce e se difunde o gosto pelo exótico e muito particularmente pela *orientalia*, que caracterizava o conjunto de objetos artísticos vindos do oriente e que era considerado como o ex-libris dos objetos extraeuropeus já que eram considerados como tendo um grande valor artístico já por si.

Até mesmo as ofertas feitas à Igreja por parte dos reis, D. Manuel I e numa instância mais tardia, D. João III são um reflexo, não apenas de uma crescente devoção, mas também de um desejo de marcar uma posição de poder, de sumptuosidade e enaltecer o poder económico do rei e do reino.

As sedas, ou as pérolas, vindas do oriente, começavam a ser cada vez mais utilizadas pela sociedade portuguesa, o que levou, eventualmente, à necessidade de criação de leis que controlassem este uso. Para além disto, as próprias construções edificadas no reinado de D. Manuel I são reflexo de uma sociedade que prosperava economicamente e que era virada para os territórios ultramarinos, com a criação de símbolos, como a esfera armilar, que pretendia representar o globo, ou a importação de materiais, como o marfim, que vinham destes territórios.

Na época moderna, produtos exóticos eram considerados luxuosos por não estarem ao acesso de todos, tanto por questões financeiras como porque a corte pretendia manter-se numa posição de elevação e por isso não permitia que as classes sociais mais baixas tivessem acesso a certos produtos. As leis pragmáticas são bastante importantes

---

<sup>238</sup> ALVES, 1985, p.66.

<sup>239</sup> SÁ, 2009.

neste sentido, já que permitiam controlar o acesso a certos tipos de tecido ou peças de vestuário, regulamentando quem podia utilizar o quê, bem como as penas para quem não cumprisse com aquilo que era regulamentado, que podiam diferir conforme o grau social e a idade do inadimplente.

São de mencionar, particularmente, as pragmáticas proclamadas por D. João III, já que, para além de serem estas que se inserem na cronologia apresentada, são algumas das mais importantes na época moderna, ajudando-nos a compreender esta questão do luxo e do controlo de acesso<sup>240</sup>. Neste sentido, a primeira lei que o rei proclama, e a mais importante é a de 1535, chamada a pragmática “Da Defesa das sedas, prata, ouro e esmalte em vestidos e outras coisas”<sup>241</sup>. Esta lei vai proibir o uso de tecidos de brocado, tela de ouro e prata, de seda, de peças lavradas, bordadas ou pespontadas a lã ou seda e o uso de franjas, torçais, caireis e fitas de ouro, prata e seda, entre outras restrições. Neste sentido, podemos perceber que a preocupação era maioritariamente com o tipo de tecidos utilizados, neste caso, procurando-se controlar o uso da seda, para que este tecido continuasse a ser restrito a uma classe social mais elevada.

No entanto, a estas regras existiam também exceções, como as pessoas pertencentes a famílias nobres, que, para além da família do rei, podiam utilizar panos de ouro e prata e franjas de qualquer material que quisessem<sup>242</sup>, entre outras. Quando analisarmos o vestuário na genealogia de António de Holanda, poderemos perceber que todos estes tecidos e bordados vão ser vistos, já que a família real continua a fazer-se representar com um tipo de vestuário que não estava ao acesso de qualquer pessoa.

Existiam ainda, exceções que abrangiam as pessoas próximas da família real, como por exemplo os moços fidalgos dos reis, ou as damas da rainha, que tinham permissão para utilizar alguns destes tecidos, contando com algumas restrições. Isto demonstra os privilégios que as pessoas que privavam com a família real tinham em detrimentos dos demais.

Esta questão do exótico e do luxo está, como é possível perceber através da análise das leis pragmáticas, intimamente ligada com a família real e é neste sentido que esta

---

<sup>240</sup> Este tipo de lei vai surgir um pouco por toda a Europa, com o objetivo de distinguir quem utilizava os produtos mais sumptuosos como membros superiores do reino. AUST; KLEIN; WELLER, 2019, p. 52

<sup>241</sup> LEÃO, 1569.

<sup>242</sup> LEÃO, 1569.

questão é importante. O exótico é aquilo que é de fora, que não se conhece. Neste sentido, o facto de António de Holanda representar os personagens da família real com elementos que à partida poderiam parecer exóticos, como peças de vestuário de influência mourisca<sup>243</sup>, mas que para a sociedade portuguesa seriam normais leva-nos a considerar, por um lado que a corte se pretendia destacar dos demais e apresentar-se com produtos considerados luxuosos, mas por outro, que estes materiais eram conhecidos e utilizados no reino e que Holanda, um artista estrangeiro, conhecia bem a forma como apareciam no vestuário.

“As iluminuras da *Genealogia do Infante Dom Fernando de Portugal*<sup>244</sup>, embora fantasistas, dão uma ideia da riqueza dos fatos da época, reflexo do espírito e da prosperidade de um momento histórico.” É esta a descrição que Maria José Palla<sup>245</sup> faz sobre a obra em análise e que vai deixar claro que existia uma procura pelo luxo e exuberância, o traje da época é, segundo a autora reflexo disso mesmo

O gosto pelo exótico aparece muitas vezes associado a representações de fauna e flora, a plantas como palmeiras, ou animais vindos da Índia, África ou Brasil<sup>246</sup>. Um exemplo do exótico animal encontra-se na representação de penas de pavão que são encontradas representadas de duas formas diferentes. Uma delas constituindo um objeto de escrita, sendo que a pena aparece afiada na ponta, como acontecia com as penas que eram utilizadas para escrever, já que era necessário que a sua ponta fosse muito fina e que tivessem um buraco oco, de forma a reservar a tinta<sup>247</sup>. A outra forma que a pena de pavão assume e, possivelmente a mais relevante, é a de um leque<sup>248</sup>, no fólio VII, utilizado pela

---

<sup>243</sup> Que era um tipo de vestuário considerado como vestuário de luxo, como é exemplo das camisas mouriscas, que seriam tidas como um “(...) sinal de ostentação (...)” NEVES, 2024, p.63.

<sup>244</sup> Outro nome dado à *Genealogia dos Reis de Portugal*.

<sup>245</sup> PALLA, 1992, p. 34.

<sup>246</sup> GARCIA, 1996.

<sup>247</sup> MUGO, MUTHWII, GAKURO, 2014.

<sup>248</sup> O leque é também um produto deste exotismo que existia na corte portuguesa, uma vez que é um objeto vindo do oriente. Não existe consenso sobre se terá sido utilizado pela primeira vez na China, ou no Japão, mas sabe-se que foi neste segundo que foi inventado o leque desdobrável. Eurico Gama (GAMA, 1965) propõe que o termo leque seja oriundo do termo léquios, dado aos habitantes da Ilhas Léquias, um arquipélago situado entre os mares da China e da Coreia, no entanto, a falta de dados não permite que esta suposição seja comprovada. Em todo o caso, sabemos que o leque é um objeto que vai ser muito visto na corte portuguesa, já que o mesmo aparece representado em inúmeras obras pictóricas, sempre utilizados por personagens do sexo feminino. O leque acaba por perder a sua função prática, que durante séculos fez perpetuar a sua utilização e ganha, na Europa uma função de ostentação, sendo utilizado como um acessório de adorno feminino (PINTO, 2009), com o nascer do renascimento, vemos um renascer do uso do leque, que começa a ser constituído por materiais ricos, como o marfim, a prata e o ouro e adornado de pedras

Rainha Dona Urraca de Leão (Figura 25) objeto que já só por si seria considerado exótico, como é explicado no capítulo anterior, mas que aqui tem esta característica reforçada pelo facto de o objeto ser associado ao material de que é feito.



**Figura 25** - Rainha Dona Urraca de Leão. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 10 (pormenor).

O pavão é um animal exótico, que podia ser encontrado, dependendo da sua espécie, na Índia, no sudoeste asiático, ou no continente africano. Ainda que não seja um animal completamente estranho à Europa renascentista, ele não é autóctone do nosso continente. A simbologia do pavão está associada ao orgulho, devido às suas penas, mas também à imortalidade e ressurreição, já que os olhos das suas penas podiam ser associados à omnipresença divina<sup>249</sup>.

Existe outra representação de um leque na Genealogia do Infante D. Fernando, este já muito diferente das penas de pavão. Dona Joana de Portugal (Figura 26) parece ter também um género de leque ou algo para se abanar na mão. Podendo não ser um leque

---

preciosas, ou, feitos de penas, que podiam ser de papagaio (WELCH, 2017) ou, neste caso, de penas de pavão, um animal considerado luxuoso e exótico à época.

<sup>249</sup> IMPELLUSO, SARTARELLI, 2004.

propriamente dito, este objeto é um tipo de abanico<sup>250</sup> que certamente seria antecessor do leque desdobrável que começa a ser difundido no século XVI e que utilizamos até aos dias de hoje. Esta peça é bastante curiosa, já que parece ser feita de penas, ou plumas, presas através de um cabo vermelho. O facto de este ser o último fólio acabado não nos permite tirar conclusões sobre se Holanda estaria a querer fazer uma representação da evolução deste objeto do exótico, ou se o leque é aqui utilizado como um mero acessório.



**Figura 26** - Dona Joana de Portugal. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 10 (pormenor).

O vestuário mourisco é outro elemento que alude a concepções mentais de exotismo, talvez não para os habitantes nos reinos peninsulares, mas certamente para os demais habitantes da Europa. Segundo Oliveira Marques, na idade média a moda portuguesa era muito influenciada pela muçulmana<sup>251</sup>, é desta mesma influência que nasce, organicamente, o vestuário mourisco, que como afirma Neves<sup>252</sup> é caracterizado

---

<sup>250</sup> Ou abano.

<sup>251</sup> PALLA, 1992.

<sup>252</sup> NEVES, 2024.

por ser uma junção e adaptação das peças utilizadas pelos muçulmanos e que era considerado como normal no nosso país.

Ainda caracterizando o vestuário mourisco, Noronha<sup>253</sup> afirma que a influência árabe (ou muçulmana) se exerceu mais nas classes sociais inferiores e não foi tão proeminente no meio da elite, no entanto, sabemos através da leitura de fontes que D. Manuel I tinha, à sua morte, um conjunto de camisas “mouriscas”, pelo que, podemos revogar esta afirmação, afirmando ainda, que em atos cerimoniais, ou em festas e torneios, era comum os membros da família real aparecem trajado com vestes à mourisca, já que estas eram consideradas como um sinal de ostentação<sup>254</sup>.

Segundo Fernando Oliveira, as camisas mouriscas poderiam ser mais largas e teriam botões no peito<sup>255</sup>, possivelmente seria esta a principal característica que as permitiam distinguir, já que seria muito difícil fazer uma análise de outros elementos, como a dimensão da mesma. Deste modo, vemos na obra de António de Holanda aparecerem representações de camisas femininas (Figura 27), que poderiam ser de origem mourisca, já que podemos ver na zona do seu decote um conjunto de botões<sup>256</sup>.

---

<sup>253</sup> NORONHA, 1911.

<sup>254</sup> NEVES, 2024.

<sup>255</sup> OLIVEIRA, 1993.

<sup>256</sup> A presença de camisas muçulmanas na obra de Holanda faz sentido quando lemos a obra de Neves e percebemos que a camisa de origem muçulmana seria a peça de vestuário mais vezes citada em fontes escritas portuguesas, pelo que é perceptível a proliferação do seu uso. NEVES, 2024.



**Figura 27** - Infanta Dona Beatriz. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 10 (pormenor).

Para além da camisa, temos também exemplos de peças de acessórios, associadas ao exótico por serem de origem mourisca, no mesmo fólio, dona Constança Sanchez é representada com um véu vermelho, decorado com franjas e um conjunto de pérolas que lhe cobrem a testa (Figura 28). Este lenço difere dos demais, não só pela sua cor, que contrasta com a própria simbologia do véu e do branco do lenço, que aludia à pureza, mas também pelo seu formato. No que diz respeito à cor escarlata, esta remete-nos para uma associação a festas e cerimónias, não só das classes mais baixas, mas também da nobreza. Já pelo seu formato, caracterizamos este lenço por ser de um tamanho muito menor aos véus que analisamos anteriormente e por ter um formato quase triangular, parecendo um lenço quadrado dobrado ao meio, que tapa apenas o topo da cabeça, mas deixa os cabelos à mostra. Através da presença das pérolas, denotamos aqui um elemento de associação ao luxo, com o uso de um material rico e pouco acessível aos demais, no entanto, podemos

considerar o lenço com o qual a personagem cobre a cabeça como sendo de influência mourisca<sup>257</sup>.



**Figura 28** - Dona Constança Sanchez. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 10 (pormenor).

Vemos outros lenços de cabeça, que parecem quase turbantes a ser utilizados por personagens do sexo feminino na pintura de Holanda, como é o caso de Dona Beatriz (Figura 27). Este elemento é particularmente interessante, pois permite fazer uma reflexão sobre se este elemento seria de origem mourisca, ou se seria um reflexo da herança holandesa do artista, já que vemos aparecer em pintura holandesa contemporânea um tipo de acessórios de cabeça semelhantes.<sup>258</sup>

---

<sup>257</sup> Este lenço vermelho poderá ser uma alfarda, um lenço de origem moçárabe, com o qual as mulheres cobriam o peito e os cabelos e cuja única diferença conhecida entre ele e os lenços e véus tradicionais é o facto de ser colorido (PALLA, 1992), deste modo e devido ao facto de os outros véus que aparecem referidos serem sempre brancos, usualmente de linho fino, podemos considerar a relevância desta peça para o contexto do exótico.

<sup>258</sup> Veja-se por exemplo, o Retrato de Homem, de Jan Van Eyck (Anexo X), no qual o artista representa um homem com um turbante também enrolado na cabeça. Apesar de a representação não ser exatamente igual a esta, podemos notar uma certa influência nas dobras do tecido.

As mantas e capas poderiam também ser de influência mourisca, no entanto é muito difícil fazer a distinção entre os mantos de origem muçulmana e os mantos utilizados no resto do mundo ocidental, pelo que deixaremos esta questão em aberto.

Os tecidos de seda, são também representação do exótico – algo que é luxuoso, porém comum na corte portuguesa devido à sua condição económica e social. Em muitas das representações de roupa de António de Holanda este representa tecidos de seda e há menções de panos de seda no contrato de casamento de D. João II e D. Leonor<sup>259</sup>, o que vem reforçar a ideia de que a seda, sendo um material exótico e que não estava à mercê de qualquer um, era amplamente utilizado na corte, não só no vestuário, mas até mesmo em objetos tão mundanos como panos.

A verdade é que existe uma grande dificuldade em caracterizar estes elementos do traje como tendo influências muçulmanas, ou de outras partes do globo uma vez que as descrições das peças a que temos acesso não deixam claras as características que as distinguem das demais. Ao ler bibliografia espanhola, esta noção de origem também acaba por ficar um pouco confusa, já que existem peças que, sendo de origem muçulmana, estão enraizadas de tal forma na cultura material espanhola que os autores as consideram como sendo parte da moda do reino<sup>260</sup> e quase invenção do mesmo<sup>261</sup>.

O traje com o qual estes personagens se fazem apresentar é em última instância, adornado de acessórios e símbolos que pretendem colocá-los num patamar superior aos seus demais conterrâneos, é a *roupa para mostrar*, aquela que é caracterizada pelo seu luxo e exuberância e não necessariamente um reflexo do traje utilizado no dia a dia.

---

<sup>259</sup> Mencionado nas *Provas da História Genealógica da Casa Real Portuguesa*.

<sup>260</sup> BERNIS, 1985.

<sup>261</sup> De certa forma e se considerarmos o facto de as peças mouriscas serem sempre fruto de uma confluência entre peças, que ganham características comuns, talvez possamos mesmo considerar estas peças como originárias do reino espanhol.

## 4. Considerações finais

O traje é um reflexo direto da sociedade em que se insere, é ditado pelo gosto da época e diretamente relacionado com a prosperidade económica que se vive, mas é também refletor das mentalidades e do desenvolvimento artístico e manufator, já que é através deste que se dão as alterações nas peças de traje já existentes à priori, mas também a criação de novas modas e a ampliação das características da roupa, como a introdução de novas cores e tecidos.

O vestuário tem “(...) uma linguagem não menos eloquente do que a palavra (...)” e, para além das suas funções práticas de proteção do corpo, vai ser também um importante instrumento de transmissão de uma mensagem. O povo acredita naquilo que vê e naquilo que ouve, neste sentido é de uma grande importância a imagem mental criada pelas pessoas, isto pode-se aplicar a várias questões e não apenas ao traje, sendo que o visual, neste caso concreto, a pintura, é utilizada como mecanismo de transmissão e reforço de mensagens durante a modernidade.

Deste modo, a arte vai ser um importante instrumento de proliferação do poder, a par do vestuário, que enaltece a figura de quem o utiliza. Com o renascimento vai nascer uma nova vontade que passa pela exaltação do individualismo e é durante a modernidade que vamos ver um crescimento do gosto pelo luxo, pelas festas, pelo mostrar o corpo e o poder, até este atingir o seu expoente máximo com o barroco. A roupa era usada para mostrar, para fazer uma exaltação de um poder régio e para destacar a elite dos demais membros da sociedade.

A busca pelo exótico, pelo raro e pelo luxuoso reflete não só o gosto das elites, mas também a dinâmica de um mundo em expansão. O vestuário no século XVI, tal como mencionado, é uma expressão de poder e estatuto social. A riqueza dos detalhes, tecidos e cores reflete não só um desejo de ostentação, mas também a complexa teia de influências culturais e políticas que moldavam o ideal de beleza da época. A moda, era uma forma de demonstrar que se pertencia a um grupo social que era privilegiado e por isso podia dar-se ao luxo de utilizar peças que não estavam ao alcance de todos, mas que segue, ao mesmo tempo os ideais de modéstia e decoro impostas pela religião, particularmente no caso feminino.

A estratificação social, era, na época moderna, muito vincada, com poucas possibilidades de alteração do estatuto em que se nascia. Apesar de o número de pessoas pertencentes à nobreza ser já por si muito baixo, esta elite sentia que precisava de reforçar a sua condição através da roupa. O povo almejava chegar onde os grandes chegavam e por isso procuravam seguir as modas por eles impostas. Neste sentido, as representações visuais da moda são muito relevantes, permitindo estabelecer um indicativo visual de como se deveriam vestir.

Para além disto, era também através da arte, a par das trocas comerciais e das influências matrimoniais, que as modas se difundiam nesta época. A moda e a arte influenciam-se mutuamente, ou seja, as peças de vestuário representadas na arte são um reflexo daquilo que era utilizado à época, mas é também através destas representações que as modas se vão espalhar.

No que diz respeito especificamente à Genealogia do Infante D. Fernando, há claramente uma distinção do tipo de roupa utilizado por infantes e outros membros da nobreza dos utilizados por reis e rainhas. Os dos reis e rainhas são muito mais sumptuosos. Apesar de tudo Holanda representava aquilo que via, mas estava também a representar uma classe social elevada e tinha que distinguir a importância entre uns e outros. É normal que a coroa fosse representada de forma mais sumptuosa, mesmo que no dia a dia não fosse esse o tipo de roupa que era utilizado por eles, mais do que roupa para vestir, é importante perceber que os personagens estavam a ser representados, vai sempre haver uma espécie de curadoria na forma como se apresentam.

No século XVI temos uma família real que se queria afirmar, um reino saído há relativamente pouco tempo de uma crise na dinastia, causada pela falta de sucessão direta do Rei D. João II e a subida ao poder de D. Manuel I e um infante que procurava, através da criação de uma genealogia, provar e afirmar a legitimidade da sua família. A roupa que aqui se apresenta, a exuberância das cores e tecidos que a mesma apresenta, a presença do ouro, diamantes e outras pedras preciosas e os elementos exóticos, todos eles são um reflexo de uma vontade de afirmação para com os demais.

No que diz respeito às camisas, por exemplo, estas refletem de forma clara esta questão, já que são um reflexo direto do gosto da elite, uma peça de vestuário que é utilizada pelas demais classes sociais é, nestas representações, totalmente destacado

através da introdução de elementos que lhe conferem sumptuosidade. Há um equilíbrio entre a modéstia do branco e da própria peça, que em si era relativamente simples e o gosto pelo mostrar o luxo através da roupa, uma vez que estas são decoradas com fio de ouro, de prata, ou com folhos. A camisa é um exemplo claro da relação estabelecida entre a simplicidade e a riqueza que o vestuário pode apresentar.

Com este trabalho elencamos algumas das peças de vestuário encontradas e conseguimos estabelecer que o estudo do vestuário deve ser associado com as fontes visuais, que foram neste caso, o ponto de partida para a caracterização, pois como é que podemos caracterizar algo se não conseguirmos criar uma imagem visual do mesmo?

O vestuário é o primeiro contacto que vamos ter com alguém, é uma forma de criar uma imagem mental da pessoa que se apresenta e como tal é uma poderosa ferramenta a ser utilizada. Segundo Palla, através da pintura é possível “encenar o corpo”, mostrar aquilo que queremos que o outro veja. A iluminura de António de Holanda fará isso mesmo, contribuindo, para a caracterização de um vestuário de elite, mas para o qual devemos olhar através de uma lente crítica, uma vez que as peças representadas são escolhidas cuidadosamente.

António de Holanda consegue, através do seu conhecimento da corte portuguesa, criar uma imagem do que seria a roupa de corte da época. Podemos perceber que os personagens aparecem, quase sempre, com roupa de aparato que os identifica como membros importantes da sociedade. António de Holanda, alia o seu conhecimento das cortes europeias com as quais contacta, como a Flandres, Espanha e depois Portugal, utilizando recursos artísticos destes vários locais a modo de fazer uma representação mimetista do traje de corte. Por fim, podemos afirmar, através da comparação de fontes e da leitura iconográfica dos vários fólhos da genealogia, que Holanda consegue criar uma representação realista do traje de corte, mas um traje que era constituído pela *roupa para mostrar*, aquela que configurava um estatuto de poder a quem a utilizava.

## Fontes

GÓIS, Damião. 1946-1955. *Crónica do felicíssimo Rei D. Manuel I.* Coimbra: Universidade. Ed. Nova conforme a de 1566.

LEÃO, Duarte Nunes de. 1569. *Leis Extravagantes/ collegidas e relatadas pelo Licenciado Duarte Nunez do Liam per Mandado do Muito Alto & Muito Poderoso Rei Dom Sebastiam Nosso Senhor.* Lisboa: António Gonçalvez,

SOUSA, António Caetano de. 1946-1954. *Provas da história genealógica da casa real portuguesa.* Coimbra: Atlântida.

## Bibliografia

AGUIAR, António de. 1962. *A genealogia iluminada do infante Dom Fernando por António de Holanda e Simão Bening: estudo histórico e crítico.* Lisboa: gráf. Santelmo.

AGUIAR, António de. 1959. *Acerca de António de Holanda, um dos autores da genealogia de D. Manuel Pereira, 3º Conde da Feira.* Aveiro: Oficinas gráficas de Coimbra Editora.

AUST, Cornelia; KLEIN, Denise; WELLER, Thomas. 2019. *Dress and Cultural Difference.* Early Modern Europe. European History Yearbook, Vol. 20.

AVELAR, Ana Paula; SOUSA, Luís Costa, coord. 2024. *Representações do Campo de Batalha em Portugal (1521-1621): Imagens e Textos.* Lisboa: Fernão Mão de Ferro.

ALVES, Ana Maria. 1985. *Iconologia do poder real no período manuelino: à procura de uma linguagem perdida.* Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

ALVES, Ana Maria. 1986. *As entradas régias portuguesas: uma visão de conjunto.* Lisboa: Livros Horizonte.

BERNIS, Carmen. 1956. *Indumentaria medieval española*. Madrid: Instituto Diego Velázquez.

BERNIS, Carmen. 1962. *Indumentaria Española en Tiempos de Carlos V*. Madrid: Instituto Diego Velasquez.

BERNIS, Carmen. 1978. *Trajes y modas en la España de los Reyes Católicos*. Madrid: Instituto Diego Velasquez.

BYAM, Michele. 1988. *Armas e Armaduras*. Lisboa: Editorial VERBO

BONFIM, Eneida. 2008. *O Traje e a Aparência nos Autos de Gil Vicente*. Rio de Janeiro: Editora PUC-Rio.

BOUCHER, François. 2012. *História do vestuário no Ocidente: das origens aos nossos dias*. São Paulo: Cosac Naify.

BRAGA, Paulo Drumond. 1989. *A excelente senhora, D. Joana, em Portugal (1479-1530): dados para um estudo*. Porto: [s.n]

BUESCU, Ana Isabel. 2013. Os Santos na Corte de D. João III e de D. Catarina. *Lusitania Sacra*. nr. 28, p. 49-72.

CABANAS, Maria Isabel Morán. 2001. *Traje, gentileza e poesia. Moda e vestimenta no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*. Lisboa: Editorial Estampa.

CAMPO, Álvaro Soler del. 2010. *El arte del poder: La real Armeria y el retrato de corte*. Madrid: Museo Nacional del Prado.

CREMADES, Fernando Checa. 2010. Los inventários de Carlos V y la familia imperial. Volume III. Madrid: Fernando Villaverde Ediciones.

COLOMER, José Luis; DESCALZO, Amalia. 2014. *Vestir a la española en las cortes europeas (siglos XVI y XVII)*. Madrid: Centro de Estudios Europa Hispanica.

CONGOSTO, Francisco de Sousa. 2007. *Introducción a la historia de la indumentaria en España*. Madrid: Fernández Ciudade, S.L. Pinto.

CORREIA, Gaspar, COSTA, José Pereira da (pref.). 1992. *Crónicas de D. Manuel I e de D. João III (até 1533)*. Lisboa: Academia das Ciências.

COSTA, Manuela Pinto da. 2004. Glossário de termos têxteis e afins. *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património* série I, vol. III, Porto, p.137-161.

DEBOM, Paulo. 2016. A Moda como objeto do Pensamento. *Veredas da História*, vol. 9, p. 23-47.

DESWARTE, Sylvie. 1992. *Ideias e imagens em Portugal na época dos Descobrimentos: Francisco de Holanda e a teoria da arte*. Lisboa: Difel.

DUARTE, Cristina L. 2017. *Moda e feminismos em Portugal: O género como espartilho*. Lisboa: círculo de Leitores.

FARIAS, Lis Madeira. 2017. *O Traje e a Moda feminina na arte em Portugal nos séculos XIV e XV: características e representações*. Dissertação de Mestrado em Arte e Património apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

FERREIRA, António Aurélio da Costa. *Algumas considerações sobre uns retratos históricos de D. Manuel I e de D. João III*. Lisboa: Trabalhos da Academia de Ciências de Portugal, p. 135-138.

FIALHO, Maria João. 2011. *O Traje de Corte Feminino em Portugal. Da Época de D. Manuel I a D. Pedro II*. Dissertação de Mestrado em História da Arte apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa

FLOR, Pedro. 2010. *A Arte do Retrato em Portugal nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Assírio e Alvim.

FIGUEIREDO, João Loureiro de. 1984. *A armadura de el-rei D. Sebastião no retrato atribuído a Cristóvão de Morais*. Lisboa: Academia nacional de Belas-Artes.

FRAZÃO, M. Fernanda (compil.), CASTELO BRANCO, Ana Maria. 1982. *Lendas portuguesas*. Lisboa: Amigos do Livro.

GAMA, Eurico. 1965. *O leque ao compasso do tempo*. Braga: Academia Portuguesa de Ex Libris.

GARCIA, José Manuel. 1996. Poder, História e Exotismo na Iluminura Portuguesa Quinhentista. *Oceanos*, nº 26, Lisboa, p. 25-48.

HAMMACHER, A.M.; VANDENBRANDE, R. Hammacher. 1971. *As Belas Artes: A arte flamenga e holandesa (vol.3)*. Nova Iorque: Grolier.

HENRIQUES, Ana de Castro, coord. 2011. *Primitivos Portugueses 1450-1550: O Século de Nuno Gonçalves*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

HYMANS, Henri. 1910. *Antonio Moro: son oeuvre et son temps*. Bruxelas: Librairie Nationale d' Art & d' Histoire: G. Van Oest.

HOLLANDER, Anne. 1980. *Seeing Through Clothes*. Nova Iorque: Avon Publishers.

IMPELLUSO, Lucia; SARTARELLI, Stephen (trad.). 2004. *Nature and it's symbols*. Los Angeles: J. Paul Getty Museum.

JORDAN, Annemarie. 1994. *Retrato de corte em Portugal: o legado de António Moro: 1552-1557*. Lisboa: Quetzal.

KREN, Thomas; MCKENDRICK, Scot. 2003. *Illuminating the renaissance: The Triumph of Flemish Manuscript Painting in Europe*. Los Angeles: Te J. Paul Getty Trust.

LARA, António de Sousa. 1981. *A heráldica familiar e a sociologia da informação*. Cascais: Tip. Cardim.

LAVIER, James; HAYE, Amy de la (colab.). 1996. *Costume and fashion: A concise history*. London: Thames and Hudson.

LOPES, Maria Antónia. 2017. Estereótipos de “a mulher” em Portugal dos séculos XVI a XIX (um roteiro). ROSSI, Maria Antonietta. *Donne, Cultura e Società nel panorama lusitano e internazionale (secoli XVI-XXI)*, pp.27-44

LOUSA, Maria Teresa Viana. 2013. *Francisco de Holanda e a Ascensão do Pintor*. Tese de Doutoramento em Belas Arte, Especialidade em Ciências da Arte apresentada à Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa.

MATIAS, Maria Fernanda (coord.). 2011. *Museu Indo-Português: Paço Episcopal, Cochim*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

MELO, Joana Ramôa. 2012. *O Género Feminino em Discussão Re-presentações da mulher na arte tumular medieval portuguesa: projectos, processos e materializações*. Tese de Doutoramento apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

MENEZES, Sylvia. 1990. *Traje: Um objeto de arte?* Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

MEGIANI, Ana Paula Torres. 2000. *O Rei Ausente: Imagem e memória da monarquia filipina nas jornadas e entradas régias de Portugal, 1581 e 1619*. Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação de História Social da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção de título de Doutor.

MOTA, Maria João. 2019. “Tesouros Têxteis do cofre relicário da Princesa Santa Joana”. *Conservar Património*. Nº 31, p. 155-165.

MUGO, David G; MUTHWII, Samson; GAKURO, Paul Maina. 2014. Tracing writing technologies through time: A historical reflection of writing systems, writing surfaces and writing implements. *Journal of Educational Research and Reviews*. Vol.2, p. 83-88.

NEVES, Inês Reguengos. 2024. *O vestuário “mourisco” no período em Portugal: uma narrativa de exotismo?* Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

NORONHA, Eduardo de. 1911. *O Vestuário: história do traje desde os tempos mais remotos até à Idade-Média*. Lisboa: Imprensa Libânio da Silva.

NUNES, Andreia Sofia Vieitas Martins. 2011. *A Infanta Maria de Portugal (1527-1545) e as festas do Renascimento*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

OLIVEIRA, Fernando. 1993. *O vestuário português ao tempo da expansão: séculos XV e XVI*. Lisboa: Grupo de Trabalho do Min. Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

PALLA, Maria José. 1992. *Do essencial e do supérfluo: estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente*. Lisboa: Editorial Estampa.

PALLA, Maria José. 1994. *O corpo, vestido da alma: Estudo da simbologia do traje e de certos objetos de civilização na obra de Vasco Fernandes e na Oficina de Viseu*. Viseu: Museu de Grão Vasco.

PALLA, Maria José. 1999. *Traje e Pintura: Grão Vasco e o Retábulo da Sé de Viseu*. Lisboa: Editorial Estampa.

PASTOUREAU, Michel, CALDEIRA, Anabela Carvalho, ALFARO, José (trad.). 2016. *Azul*. Lisboa: Orfeu Negro.

PASTOUREAU, Michel, ALFARO, José (trad.). 2019. *Verde*. Lisboa: Orfeu Negro.

PASTOUREAU, Michel, ALFARO, José (trad.). 2019. *Vermelho*. Lisboa: Orfeu Negro.

PASTOUREAU, Michel, ALFARO, José (trad.). 2021. *Amarelo*. Lisboa: Orfeu Negro

PEIXEIRO, Horácio Augusto. 2008. Retrato de D. Manuel na Iluminura. *Revista de História da Arte* nr 5, p. 96- 113.

PEREIRA, Paulo. 2007. *História da Arte Portuguesa: O Manuelino (Séc. XV-XVI)*. Lisboa: Círculo de Leitores.

PIMENTEL, António Filipe. 2005. "A Flandres por devoção e à Itália por ostentação" ou ao invés as razões do Manuelino. *O modo da Flandres: disponibilidade,*

*inovação e mercado de arte na época dos descobrimentos (1415-1580): atas do congresso internacional celebrado em a reitoria da Universidade de Lisboa, (11-13 de abril de 2005)*, p. 159-168.

PINTO, Carla Alferes. 1996. *O mecenato na Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577)*. Dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa.

PINTO, Carla Alferes. 2020. Vestuário, género e doença no Regimento de 1504. *O Hospital Real de Todos os Santos: Lisboa e a saúde*. Lisboa: Santa Casa da Misericórdia, p. 529-535.

PINTO, Paulo de Campos. 2009. Ensaio sobre leques comemorativos portugueses. *Revista De Artes Decorativas*, nr 3 P. 123-156. Universidade Católica Portuguesa do Porto

PINTO, Paulo; OLAIA, Inês. 2019. Inventário dos bens de Catarina Loba (1498). *Fragmenta Histórica – História, Paleografia e Diplomática*, nr 7.

REIS, António Matos. 1985. *Francisco de Holanda. Introdução ao estudo da sua obra*. Guimarães: Companhia Editora do Minho.

RIELLO, Giorgio. 2019. Th World in a book: The creation of the global in the sixteenth-entury european costume books. *Past and Present*, vol. 242, p. 281-317.

RIELLO, Giorgio; MCNEIL, Peter. 2010. *The Fashion History Reader. Global Perspectives*. Londres: Routledge.

RIELLO, Giorgio; MCNEIL, Peter. 2016. *Luxury: A Rich History*. Londres: Oxford University Press.

RODRIGUES, Dalila. 2007. *Grão Vasco*. Lisboa: Aletheia.

ROSILLO, Bárbara. 2018. *La moda en la sociedad sevillhana del siglo XVIII*. Sevilha: Diputación de Sevilha.

SÁ, Isabel dos Guimarães. 2009. *The uses of luxury: some exemples from the Portuguese courts from 1480 to 1580*. *Análise Social*, vol. XLIV, p. 589-604.

SAMPAYO, Nuno de. 1954. *A influência dos mestres Holandeses sobre a pintura Portuguesa*. Amsterdão: M.J. Portielje.

SANTOS, Luís Reis. 1960. *Frei Carlos*. Lisboa: [s.n.].

SANTOS, Reynaldo dos. 1959 *O livro de Horas da Rainha D. Leonor, De António de Holanda*. Lisboa: Academia Nacional de Belas-Artes.

SEIXAS, Miguel Metelo de. 2019. *Quinas e Castelos. Sinais de Portugal*. Lisboa: Fundação Francisco Manuel dos Santos.

SEQUEIRA, Joana. 2023. Roupas para dormir? A camisa em Portugal entre os finais da Idade Média e inícios da Época Moderna. *Vegueta: Anuario de la Facultad de Geografía e Historia*, vol.3, Nº2, p. 703-719.

SILVA, Manuel Carlos. *Classes Sociais: condição objetiva, identidade e ação coletiva*. 2009. Famalicão: Edições Húmus.

SIMMEL, George; SANTOS, António Carlos (trad.). 2008. A Moda. *IARA-Revista de Moda, Cultura e Arte*. São Paulo, Vol. 1, nr 1, p. 163-188.

SOUTO, Alberto. 1957. *O retrato da Princesa-Infanta Santa Joana em traje de corte e o grande enigma dos painéis de S. Vicente*. Aveiro: [s.n.].

SYBALIO, Falaro. 1868. *O hábito clerical*. Lisboa: tipografia de G. M. Martins.

TAINÉ, Hippolyte Adolphe. 1943. *A Pintura nos Países-Baixos*. Lisboa: Inquérito.

TAQUENHO, Maria das Mêrces Carvalho Daun e Lorenha. 2013. *Pintura flamenga em Portugal. Os retábulos de Metsys, Morrison e Ancede; estudo técnico e material*. Tese apresentada à Universidade de Évora para obtenção do grau de Doutor em História da Arte Especialidade: Pintura.

TEIXEIRA, José Carlos da Cruz. 1991. *A pintura portuguesa do Renascimento: ensaio de caracterização*. Lisboa: J. Teixeira.

VÉGH, János. 1981. *A Pintura Holandesa*. Rio de Janeiro: Ao Livro Técnico.

VELHO, António José Vaz. 1958. *Tesouro Heráldico de Portugal*. Lisboa: Gabinete de estudos heráldicos e genealogia.

VICENT, Susan. 2003. *Dressing the Elite. Clothes in Early Modern England*. Nova Iorque: Berg publishers.

VINCENT, Susan. 2009. *The anatomy of fashion: Dressing the Body from the Renaissance to Today*. Nova Iorque: Berg publishers.

WELCH, Evelyn. 2017. *Fashioning the Early Modern: Dress, Textiles, and Innovation in Europe, 1500-1800*. Oxford: Oxford University Press.

## **Outros recursos**

Glossário ICOM - <http://terminology.collectionstrust.org.uk/ICOM-costume/>. Consultado pela última vez a 25/08/2024.

Glossário Portas Adentro - <http://www.portasadentro.ics.uminho.pt/a.asp>. Consultado pela última vez a 05/11/2024.

Infopédia – Dicionários Porto Editora - <https://www.infopedia.pt/>. Consultado pela última vez a 09/11/2024.

## Lista de Imagens

<b>Figura 1</b> - Análise por reflectografia de IV do f. 11 (não iluminado) da Genealogia do Infante D. Fernando: a) imagem obtida por reflectografia de infravermelho do fólio completo (559 mm x 394 mm); b) detalhe do fólio - imagem visível; e c) imagem obtida por reflectografia de infravermelho do detalhe selecionado em b). .....	39
<b>Figura 2</b> – Pormenores da camisa da Rainha Dona Leonor de Portugal. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fólio. 10 (pormenor). .....	50
<b>Figura 3</b> - Rainha Dona Leonor de Portugal. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fólio. 10 (pormenor). .....	51
<b>Figura 4</b> - Rainha Dona Mafalda. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fólio. 7 (pormenor). .....	53
<b>Figura 5</b> - Infante Dona Sancha. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fólio. 5 (pormenor). .....	57
<b>Figura 6</b> - Rainha Dona Filipa de Portugal. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fólio. 10 (pormenor). .....	59
<b>Figura 7</b> - Rainha Dona Elvira. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fólio. 5 (pormenor). .....	61
<b>Figura 8</b> - Infante Dona Mafalda. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fólio. 7 (pormenor). .....	62
<b>Figura 9</b> - Rei D. João de Aragão. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fólio. 10 (pormenor). .....	65
<b>Figura 10</b> - Infante D. Garcia. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fólio. 5 (pormenor). .....	67
<b>Figura 11</b> - Rei D. Afonso II de Portugal. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fólio. 7 (pormenor). .....	69
<b>Figura 12</b> – Retrato de D. Manuel I. Roteiro da Primeira Viagem de Vasco da Gama à Índia. ....	72
<b>Figura 13</b> - Rei D. Afonso Henriques. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fólio. 7 (pormenor). .....	75
<b>Figura 14</b> - D. Pedro de Aragão. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fólio. 9* (pormenor). .....	77

<b>Figura 15</b> - Infante Dom Raimão. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 4 (pormenor). .....	78
<b>Figura 16</b> - Escarpim. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 9* (pormenor). .....	79
<b>Figura 17</b> - A Excelente Freira (à direita) e personagem desconhecida (à esquerda). Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 10 (pormenor). .....	84
<b>Figura 18</b> - Armas femininas. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 8 (pormenor). .....	86
<b>Figura 19</b> - Rainha Santa Isabel. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 9* (pormenor). .....	90
<b>Figura 20</b> - D. Gonçalo Bispo. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól.5 (pormenor). .....	92
<b>Figura 21</b> - Duquesa Dona Constança de Inglaterra. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 10 (pormenor). .....	95
<b>Figura 22</b> - Jane Seymour, Rainha de Inglaterra, c. 1536, Hans Holbein, o novo, Viena, Kunsthistorisches Museum. ....	96
<b>Figura 23</b> - Jerónimo Bosh (oficina), <i>A Deposição no Túmulo</i> (pormenor), c.1507, British Museum, Londres. ....	97
<b>Figura 24</b> - Imperatriz Dona Leonor. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 10 (pormenor). .....	98
<b>Figura 25</b> - Rainha Dona Urraca de Leão. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 10 (pormenor). .....	104
<b>Figura 26</b> - Dona Joana de Portugal. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 10 (pormenor). .....	105
<b>Figura 27</b> - Infanta Dona Beatriz. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 10 (pormenor). .....	107
<b>Figura 28</b> - Dona Constança Sanchez. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 10 (pormenor). .....	108

## Anexos de imagens



- I. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól.4.



- II. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól.5.



III. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 7.



IV. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 9\*.



V. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 10.



VI. Retrato de D. Sebastião, c. 1571-1574, Cristóvão de Morais, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.



VII. Sir Philip Sidney, sem data, artista desconhecido, Londres, National Portrait Gallery



VIII. O Profeta Daniel e a Casta Susana, c. 1500, Francisco Henriques, Évora, Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo (pormenor).



IX. Maria Manuela de Portugal, c. 1550, pintor desconhecido, Madrid, Museu do Prado (pormenor).



X. Dona Catarina de Áustria, Rainha de Portugal, c. 1552-1553, António Moro, Madrid, Museu do Prado.



XI. Dona Urraca Afonso. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 7 (pormenor).



XII. Infante D. Henrique. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 7 (pormenor).



XIII. Afonso V. O Painel do Príncipe do Retábulo dos Painéis de São Vicente, séc. XV, Nuno Gonçalves, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga (pormenor).



XIV. São José. Fuga para o Egipto, c. 1501-1506, Vasco Fernandes e Francisco Henriques, Viseu, Museu Grão Vasco.



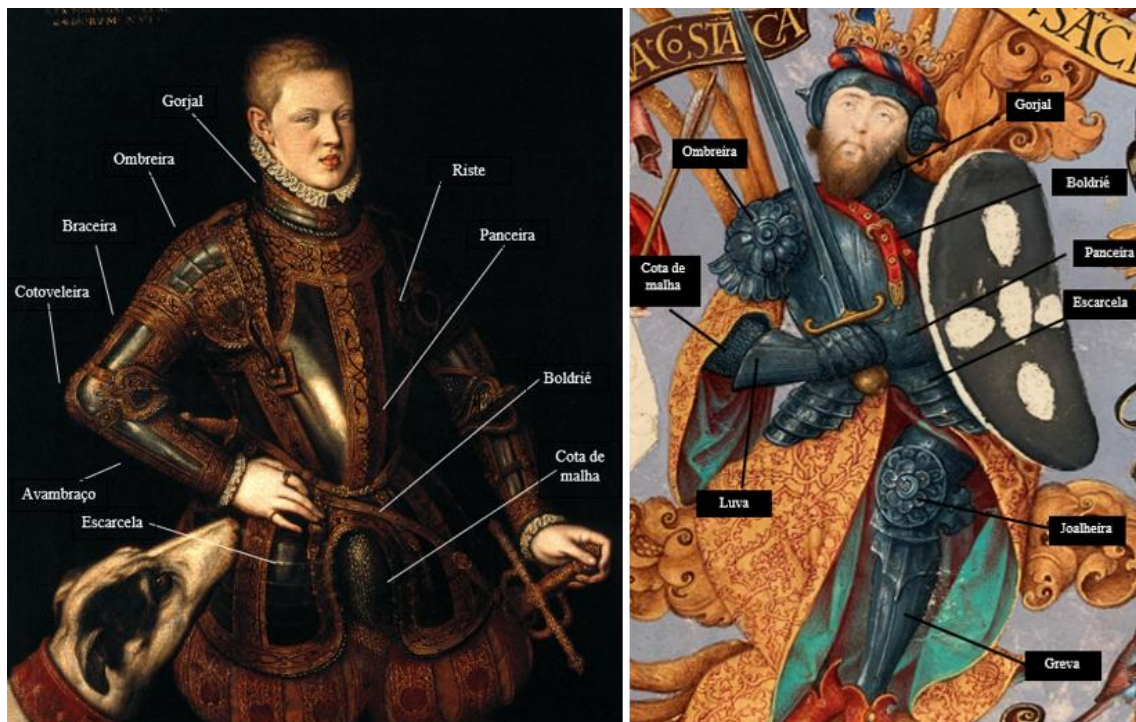
XV. Rei Dom Henrique IV de Inglaterra. Genealogia do Infante D. Fernando, 1530-1534, António de Holanda, Londres, British Library, fól. 10 (pormenor).



XVI. Rei Francisco I de França, c. 1538, Ticiano, Paris, Museu do Louvre.



XVII. Retrato de D. Filipe II. segunda metade do século XVI, Alonso Sánchez Coello, Espanha, Escorial.



XVIII. Comparação de duas armaduras. Retrato de D. Sebastião (à esquerda), Retrato de D. Sancho I (à direita).