O TRAJE DE CORTE FEMININO EM PORTUGAL.
DA ÉPOCA DE D. MANUEL I A D. PEDRO II.



MARIA JOÃO MIRANDA FIALHO

DISSERTAÇÃO DE MESTRADO EM HISTÓRIA DA ARTE

Orientador: Professor Doutor Carlos Moura

MARÇO 2011

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos à obtenção do grau de Mestre em História da Arte, sob a orientação científica do Prof. Dr. Carlos Moura.

Agradecimentos

Ao Professor Doutor Carlos Moura, por todo o apoio, disponibilidade e dedicação ao longo deste trabalho.

À Professora Doutora Adelaide Miranda, pelo incentivo inicial dado a este projecto.

À Sr.ª Maria do Céu Grilo, do Museu de Évora, pelo acompanhamento e acessibilidade.

À Sr.ª Doutora Ana Bobone, do Museu dos Coches, pela emotiva e personalizada visita que me propocionou.

Resumo

O Traje de Corte Feminino em Portugal. Da Época de D. Manuel I a D. Pedro II.

Maria João Miranda Fialho

Estabelecendo-se como uma área independente, o estudo do traje constitui um importante contributo para a História da Arte. Este trabalho, ao debruçar-se sobre o traje de Corte feminino em Portugal, explora algumas das suas realidades mais marcantes no período entre os reinados de D. Manuel I e de D. Pedro II. Perante a quase total ausência de peças de vestuário que chegaram até nós, a principal fonte de informação é a pintura de retrato e as imagens nela fixadas. Apesar do ponto de partida se prender com a retratística, especialmente com a régia, foram explorados outros géneros e modalidades artísticas, em que se incluem a pintura religiosa e a escultura.

Para conseguir uma aproximação mais objectiva, foram tidos em conta factores como a encomenda das obras e os reflexos, por vezes bem evidentes, das influências estrangeiras no vestuário representado. A análise interdisciplinar foi a metodologia utilizada, cruzando dados que se prendem não só com os objectos em si, mas também com a biografia das personagens retratadas, a estrutura social e os ritos cortesãos, além do vocabulário da época. A descrição de uma história "possível" do traje de Corte, que é também e principalmente a história das mulheres e das suas vivências neste meio, foi o mote nunca abandonado ao longo da pesquisa, culminando numa ampla visão sobre dois séculos de trajar cortesão.

Abstract

Female Court Dress in Portugal. From the Time of King Manuel I to Pedro II.

Maria João Miranda Fialho

The study of female Court dress constitutes an important contribute to Art History, while establishing itself as an independent field by it's own right, being the point of convergence of various universes. This study wishes to present an wide view of this theme, exploring some of the realities which surround the Portuguese female Court dress, from the time of king Manuel I to the one of Pedro II. Before the almost total absence of costume pieces that have survived to our days, and in order to illustrate this volatile universe, we have sustained ourselves mainly on the Portuguese artistic production. In order to have a more objective approach, we held in mind factors such as the commissioning of the pieces, the artist's origin and the possible foreign influences on the represented costume.

Although the starting point for this work's development relies on portrait painting, especially royal one, other means of expression were explored, such as religious painting and sculpture. The interdisciplinary analysis of the pre-established corpus was the followed methodology, crossing information which concern not only the objects themselves, but also the portraited's biography, the age's vocabulary, the social structure of the time and court's ceremonials. The description of a "possible" history of the female Court dress, which is also and mainly the history of women and of the life experiences that enclose them, was the never overlooked motto during the research that culminates on a broad vision of two centuries of Court dressing.

Índice

Introdução 1

Estado da Questão 4

1 Tempos de glória: do reinado de D. Manuel I à morte de D. Sebastião. Exotismos, riqueza e mecenato

1.1 Trajes e exotismos renascentistas. A Corte manuelina. 8

1.2 A evolução das formas. D. Catarina de Áustria e o retrato. 31

2 Dualidades e contrastes: do período filipino à Restauração. O domínio europeu dos Habsburgo

2.1 Veludo negro, gorgeira branca. O domínio da moda espanhola no tempo de Filipe I. 48

2.2 Escuridão e claridade. A moda no tempo de Filipe II. 65

2.3 Uma nova leveza. Filipe III e o afastamento do estatismo da moda espanhola. 76

2.4 Rupturas e tradições. As mulheres da Casa de Bragança e a moda da Restauração. 89

3 A sedução da moda francesa na época de D. Pedro II

3.1 Versalhes em Lisboa. D. Maria Francisca de Sabóia. 112

3.2 A persistência francesa. D. Maria Sofia de Neuburgo e o fim do reinado de D. Pedro II. 123

Conclusão 133

Fontes Impressas e Bibliografia 136

Glossário 150

Lista de Imagens 154

Introdução

O objecto de estudo da dissertação aqui apresentada é o traje de Corte feminino português, no período delimitado entre os reinados de D. Manuel I e D. Pedro II, correspondendo, *grosso modo*, aos séculos XVI e XVII. Esta escolha visa aprofundar temáticas recentemente tratadas em diversos trabalhos académicos, relacionando-se não só com o estudo do vestuário a partir da História da Arte, mas também com a história das mulheres, os estudos antropológicos e sociológicos relacionados com o vestuário, a história da intimidade e da vida privada, e, enfim, as relações entre o Homem, o seu Corpo e o Meio.

Apesar dos trabalhos sobre o tema do traje não serem uma novidade total, a abordagem interdisciplinar e uma visão sistematizada e alargada do traje feminino estava ainda, na nossa opinião, por realizar. O desejo de conhecer melhor o traje de Corte feminino, preservado no retrato régio e noutros documentos artísticos, levou-nos, então, à adopção de uma metodologia que passa, não só pela descrição pictórica, mas também pela análise lexical, histórica, social e conceptual desta componente tão relevante na criação da imagem da mulher da Corte. Proporcionando, assim, um correcto enquadramento do traje feminino na sua época.

O vestuário é, como se sabe, o objecto que se encontra mais próximo do corpo humano[1], ultrapassando a mera função de protecção contra os elementos exteriores; nele depositam-se significados que lhe são totalmente exteriores, fazendo com que carregue uma mensagem legível pelos que se inserem num mesmo contexto[2]. 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. A importância do vestuário ao longo da evolução humana é inegável; o escolhido para a pose num retrato, por exemplo, poderia custar muito mais do que a encomenda artística propriamente dita, revelando a importância do traje como representação do *status* social do retratado. Cremos serem estas razões de sobra para tratar um tema tão vasto e pluridisciplinar como o traje usado pelas mulheres da Corte portuguesa durante esses cerca de duzentos anos.

---

[1] Maria José Palla, 1999, *Traje e Pintura: Grão Vasco e o Retábulo da Sé de Viseu*, Editorial Estampa, p. 27.

[2] "Todo o traje tem por principal função a de indicar a posição de um indivíduo no meio de um grupo e o lugar desse grupo no interior da sociedade. Trata-se de um sistema de signos rigoroso e repressivo. Corresponde, além disso, a uma realidade institucional e normativa, e não a uma realidade individual, seja ela psicológica, afectiva ou estética. Não se usa a roupa de que se gosta, mas a que se deve usar." Maria José Palla, 1999, *Traje e Pintura: Grão Vasco e o Retábulo da Sé de Viseu*, Editorial Estampa, p. 11.

A representação do vestuário no retrato é convencionada e idealizada, quer através da escolha das peças vestidas pelo retratado ou retratada, quer pela concepção imposta pelo pintor. O vestuário feminino, em particular, mostra e esconde o corpo, dissimulando certos atributos e realçando outros, condicionando, portanto, a percepção de feminilidade de uma determinada época[3], o que está especialmente patente no período em questão.

A evolução do traje feminino depende, assim, não só de valores estéticos e formais, mas mais ainda das concepções relacionadas com o corpo da mulher, com o pudor, com os ditames religiosos. A «beleza» é, para uma determinada época, como podemos ver, um conjunto de condicionantes mutáveis, traduzido, no caso do objecto do nosso estudo, na evolução da silhueta, nos decotes maiores ou menores, na porção de pele que se cobre ou descobre...

A escolha do traje de Corte, em detrimento de uma análise mais alargada do traje feminino, foi tomada dadas as particularidades do fenómeno da moda no período em causa, para o caso português. A moda partia sempre das classes privilegiadas, sensíveis às novidades trazidas por rainhas estrangeiras ou embaixadores, e detentoras de um poder de compra e de uma liberdade de escolha ímpar na estrutura social da época — apenas a alta aristocracia se podia eventualmente esquivar às pragmáticas e leis sumptuárias que pesavam sobre a burguesia.

As mudanças sucessivas no que respeita ao traje de corte acabavam por se repercutir, de um certo modo, nas classes sociais inferiores. O estudo deste fenómeno, no entanto, está muito condicionado pela ausência de testemunhos visuais, que dão lugar, geralmente, a descrições literárias de carácter satírico e, por isso, difíceis de ter como precisas. Todos estes factores foram por nós tomados em conta, deixando para outra ocasião aquilo que, dada a sua especificidade, não encontrou lugar nos limites desta dissertação.

Entre os aspectos relacionados com o traje que não aprofundámos estão os acessórios, nomeadamente as jóias e o calçado, merecedores de estudo mais delicado do que, por agora, nos foi possível. Também os penteados, complementos imprescindíveis da aparência feminina e ainda pouco conhecidos no caso português, foram marginalmente abordados, merecendo, também eles, a atenção específica que aqui seria impossível atribuir-lhes. Note-se, no entanto, a importância que estes factores têm na

[3] Rosa Pereda, 2005, *El traje, el Cuerpo y el Bonito Juego de los Disfarces* in *El Quijote en sus Trajes*, Madrid, Ministerio da Cultura, Secretaría General Técnica, p. 23.

construção da imagem feminina, a par do uso de cosméticos e perfumes, já bastante difundido entre as mulheres da Corte durante o período.

Para além de tudo isto, resta ainda referir as matérias que dão corpo ao traje: os tecidos. Partindo principalmente do retrato para construir um quadro da história do traje, torna-se difícil fazer a ponte entre os testemunhos escritos e os têxteis representados pela pintura, algo que só a análise física dos mesmos, no nosso caso impossível, poderia permitir. O interesse pelos têxteis tem resultado em trabalhos sobre a realidade dos tecidos, desde o fabrico e origens às leis sumptuárias que regularam o seu uso, permitindo-nos reconstruir melhor a três dimensões o universo do guarda-roupa de Corte feminino[4]. Foi este, aliás, o mote seguido para o desenvolvimento desta dissertação: reconstruir o universo do traje de Corte feminino, em todas as suas facetas.

Sendo Portugal um país desde sempre aberto às modas exteriores, facto que já a literatura quinhentista parodiava, a análise dos diversos exemplares artísticos ao longo desta dissertação não ignora possíveis ligações com casos estrangeiros, especialmente os historicamente mais próximos. Os reinos da Espanha e França, além dos estados da peninsula itálica, são, sem dúvida, os que mais influenciram o vestuário português, cujas modas penetraram de maneira sistemática. Por meio da encomenda artística ou das alianças matrimoniais, o seu reflexo tornou-se bem notório no guarda-roupa da família real e da alta nobreza.

A análise do traje de corte feminino português, por se apoiar sobretudo nos retratos reais, tem forçosamente de manter uma atitude prudente; proliferam as cópias de pinturas cujos originais se perderam, as gravuras que se baseiam nessas mesmas cópias, as dificuldades na identificação das mulheres retratadas, a origem dos retratos em questão... Todos estes tópicos devem ser tidos em consideração, acrescentando ou retirando informação à nossa interpretação.

Apesar das fontes não serem tão completas como desejaríamos, acreditamos na possibilidade de reconstrução deste universo para o período em estudo, partindo de um núcleo de obras alargado e plural, mas sempre apoiado no retrato, e na convicção de que a chave para a formação de uma imagem fidedigna destas vivências femininas resulta, em boa medida, da análise multidisciplinar.

[4] Ana Maria Pereira Ferreira, 1983, *A Importação e o Comércio Têxtil em Portugal no século XV (1385 a 1481)*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, e Abel Soares Fernandes, Ângela Freitas Alves, Julieta do Vale Fernandes, 1994, *O Traje na Madeira: Subsídio para o seu estudo*, Funchal, Edição da Secretaria Regional do Turismo e Cultura - DRAC.

Estado da Questão

O estudo do traje tem vindo a conhecer, indubitavelmente, um crescente e merecido interesse por parte de especialistas de diversas áreas, da História Social à História da Mulher, da História da Arte à Sociologia, entre outras vertentes, facto compreensível por se tratar de um domínio composto por realidades físicas e psicológicas nele entrecruzadas. Assim, dadas as características do assunto, torna-se necessária a referida abordagem multidisciplinar que, felizmente, tem vindo a ser desenvolvida, não só em França e nos países Anglo-Saxónicos, de tradição mais sólida neste campo, mas também em Espanha e Portugal.

É inegável o contributo de alguns autores para o estudo do traje hispânico, que, a partir do caminho inaugurado pelos historiadores britânicos, construíram vias e ferramentas para uma definição cada vez mais precisa e cuidada que interessa à história do traje português. Como devem ser recordados os que, apesar de distantes das metodologias actuais, demonstram que a curiosidade pelo estudo do traje, do universo de corte feminino e dos costumes encontrou em Portugal, num período ainda precoce, os seus historiadores. É disso um bom exemplo Alberto Souza e o seu trabalho inaugural sobre *O trajo popular em Portugal nos séculos XVI e XVII*[5].

Contudo, seria apenas nas últimas três décadas que uma nova vaga de investigadores se lançaria numa cuidada pesquisa sobre a história do traje em português, a partir de áreas variadas, como a da a História Social, da Antropologia, dos estudos linguísticos, das Artes Decorativas, enfim, de uma multidisciplinariedade que esperamos transpôr para esta dissertação de tese. Pontos de vista distintos, que podem convergir na história do traje e razão mais do que suficiente para que esta temática seja explorada ao longo das próximas páginas.

Estudos recentes têm vindo ao encontro da metodologia britânica, limitando-se, no entanto, na sua maioria, a trabalhos académicos, ainda por publicar, como a tese de mestrado de Maria da Conceição Pereira de Figueiredo Lobo e Silva, apresentada à Universidade Católica do Porto, e cujo tema, *O Traje civil em Portugal e na Pintura 1600-1680*[6], tende já a uma especificidade de que adiante falaremos. No entanto, note-se que, regra geral, a historiografia mais recente se tem vindo a focar no léxico e

[5] Alberto Souza, s.d., *O trajo popular em Portugal nos séculos XVI e XVII*, Sociedade Portuguesa de Tipografia.
[6] Maria da Conceição Pereira de Figueiredo Lobo e Silva, 2007*, O Traje civil em Portugal e na Pintura 1600-1680*, Porto, Tese de Mestrado, Universidade Católica do Porto.

vocabulário utilizado em obras literárias como a poesia do *Cancioneiro Geral* de Garcia de Resende, ou o teatro de Gil Vicente.

Assim, devemos registar, no campo dos estudos lexicais sobre o traje do período em questão: o já publicado estudo de Maria Isabel Morán Cabanas, *Traje, Gentileza e Poesia; Moda e Vestimenta no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*[7]; o entitulado *Do Essencial e do Supérfluo: estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente*[8], de Maria José Palla; e, por último, *Palavras e expressões sobre vestuário no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*[9], de Maria Constança Murias de Freitas.

Além destes, publicações de dimensão mais reduzida, como *O Vestuário Português ao Tempo da Expansão: Séculos XV e XVI*[10], de Fernando Oliveira, ou outras de maior envergadura, como *O Traje na Madeira: Subsídio para o seu estudo*[11], de Abel Soares Fernandes, Ângela Freitas Alves e Julieta do Vale Fernandes, ambas publicadas nos anos 90, procuram já uma cuidada análise multidisciplinar da matéria em estudo.

No nosso caso, será tratado o traje de corte feminino do reinado de D. Manuel I ao de D. Pedro II. Este período abarca, como é sabido, o percurso de uma sociedade entre o fulgor e a riqueza dos Descobrimentos e a recuperação após a crise da Restauração, caminhando da exótica e singular corte de D. Manuel I até à influência francesa sensível durante o reinado de D. Pedro II. Com os anos da monarquia dual pelo meio, em que a moda espanhola foi dominante em toda a Europa.

Interessa-nos, por isso, explorar fontes de natureza diversa, de maneira a traçar um quadro o mais rigoroso possível, tendo sempre como ponto de partida os testemunhos da produção artística, em que avulta o retrato régio. Para além desta análise, procuraremos ainda atender a aspectos relacionados com o dia-a-dia das mulheres na corte, imediatamente despoletados pela história do traje e, graças a ela, melhor compreendidos.

Surgem, assim, questões que ultrapassam a bidimensionalidade da pintura. Note-se, por exemplo, como a moda de certas silhuetas em detrimento de outras ocasiona a

---

[7] Maria Isabel Morán Cabanas, 2001, *Traje, Gentileza e Poesia; Moda e Vestimenta no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa Editorial Estampa.

[8] Maria José Palla, 1992, *Do Essencial e do Supérfluo: estudo lexical do traje e adornos em gil vicente*, Lisboa Colecção Imprensa Universitária, Editorial Estampa.

[9] Maria Constança Murias de Freitas, 1945, *Palavras e expressões sobre vestuário no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, Boletim de Filologia Tomo VIII Centro de Estudos Filológicos.

[10] Fernando Oliveira, *O Vestuário Português ao Tempo da Expansão: Séculos XV e XVI*, 1993, Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Editorial do Ministério da Educação.

[11] Abel Soares Fernandes, Ângela Freitas Alves, Julieta do Vale Fernandes, 1994, *O Traje na Madeira: Subsídio para o seu estudo*, Funchal, Edição da Secretaria Regional do Turismo e Cultura - DRAC.

imediata mudança na concepção do corpo, do espaço arquitectónico interior e da própria noção de intimidade — o uso dos exagerados *verdugados* provoca um natural distanciamento físico entre os intervenientes de uma conversa, tal como a generalização do uso dos exóticos leques deu origem a todo um código de comunicação não-verbal, em que a corte francesa foi modelo.

Serão fontes a ter em conta não só os já referidos retratos régios e da alta aristocracia portuguesa, mas também alguma pintura religiosa, a escassa estatuária e as descrições da época (o já citado *Cancioneiro Geral*), como ainda os mais numerosos exemplos pictóricos estrangeiros (especialmente espanhóis) que, com as devidas precauções, podem servir com utilidade o estudo do traje português.

A historiografia espanhola sobre o tema desenvolveu-se, de resto, mais cedo que a nossa, sendo indispensável recordar o contributo de Carmen Bernis Madrazo. Trabalhando em meados do século XX, ocupou-se do traje, recorrendo a todas as ferramentas ao seu dispor, sobretudo as fontes visuais que a arte espanhola proporciona, mas também fontes literárias, que permitiram a elaboração de preciosos glossários.

Também a historiografia anglo-saxónica se interessou pelo o traje ibérico, destacando-se o completíssimo *Hispanic Costume 1480-1530*[12], redigido por Ruth Matilda e publicado no final da década de 70, associado à prestigiada Hispanic Society of America. Várias foram, ainda, as «enciclopédias» sobre história da moda consultadas no decorrer deste trabalho, obras que pelo seu carácter mais generalista nos dão uma ampla visão do traje ocidental através do tempo e do espaço.

A para nós tão útil historiografia biográfica sobre as rainhas portuguesas e os espaços físicos, políticos e sociais em que se moveram, tem atraído desde há muito diversos autores, pelo que a bibliografia se tornou bastante mais vasta do que a disponível para o caso do traje. Há que tirar de cada um destes livros o máximo de informações factuais e bibliográficas sobre o vestuário propriamente dito, o que se revela tarefa árdua e demorada. Além desta pesquisa, perante as numerosas publicações vindas a lume em anos mais recentes, é difícil não nos «perdemos» nos curiosos enredos dos matrimónios régios, tão intimamente ligados à história da diplomacia e das alianças — no caso português, a mais frequente foi, como é sabido, com os reinos hispânicos vizinhos. Assim, também a história diplomática constitui precisosa fonte de informação, já que as inúmeras descrições sobre as comitivas que acompanharam as rainhas podem ser, com as devidas precauções, testemunhos ímpares do traje de corte feminino.

[12] Ruth Matilda, 1979, *Hispanic Costume 1480-1530*, Nova Iorque, The Hispanic Society of America.

Para além dos problemas já apontados, acresce ainda a disparidade de informação disponível ao longo do período, sendo muito variável o volume pictórico produzido durante cada reinado. Deste modo, procuraremos não remeter para segundo plano a época manuelina, fortemente vinculada à pintura religiosa, mas de uma riqueza pictórica notável, mesmo quando comparada com o periodo de D. Pedro II, no qual as descrições escritas são mais abundantes e sistemáticas do que o retrato propriamente dito.

Esperamos, assim, que esta dissertação de mestrado venha a ser uma mais-valia para o estabelecimento de uma imagem mais completa sobre a vivência na Corte portuguesa deste período, assim como uma ferramenta complementar para a História da Arte.

1 Tempos de glória: do reinado de D. Manuel I à morte de D. Sebastião. Exotismos, riqueza e mecenato

1.1 Trajes e exotismos renascentistas. A Corte manuelina.

Como é ponto assente na historiografia sobre o reinado de D. Manuel, esse período correspondeu a uma verdadeira "Época de Ouro" da História portuguesa. Sobre isso, Ana Maria Alves definiu em termos sintéticos e categóricos a conjuntura que caracteriza estes anos finais do século XV e as primeiras décadas do XVI: "De país periférico às grandes correntes do comércio internacional e à política europeia, Portugal é promotor de uma viragem na economia-mundo; a deslocação do eixo económico do Mediterrâneo para o Atlântico torna Lisboa uma das maiores cidades europeias e a sociedade cortesã assume um cosmopolitismo que só começará a perder depois de 1580"[13].

O rei é o centro da Corte, que o acompanha nas suas deslocações, sendo que continua a prevalecer a sua itinerância. Os cortesãos seguem-no, fugindo aos surtos de peste ou acompanhando-o em caçadas. O requinte social é cada vez maior, e isso faz-se sentir entre os membros da alta nobreza portuguesa. Os Descobrimentos trazem a Lisboa mercadores vindos de toda a Europa, portadores, muitas vezes, de novidades no que diz respeito aos materiais e às formas de trajar, que são acolhidas com entusiasmo numa Corte com poder económico e ânsia pela inovação.

Do ponto de vista feminino, importa, para o efeito, recordar as origens de cada uma das três esposas de D. Manuel, a influência que trouxeram no respeitante à moda no espaço cortesão, e re-examinar os documentos disponíveis. O contrato do casamento com a sua primeira mulher, D. Isabel de Castela, filha dos Reis Católicos, Fernando e Isabel, foi celebrado ainda no século XV, a 30 de Novembro de 1496[14]. A rainha viria a falecer, no entanto, dois anos mais tarde, em Saragoça, de complicações decorrentes do nascimento do seu primeiro filho, o infante D. Miguel. A sua curta estadia em Portugal, seguida pela viagem que lhe custou a vida, assim como a ausência de registos pictóricos que tenham sobrevivido até aos nossos dias, trazem-nos poucas pistas sobre a sua influência no traje de Corte. Quando da sua vinda para Portugal, terá sido acompanhada, como era costume, pelo respectivo séquito, rodeada de bens materiais de

[13] Ana Maria Alves, 1985, *Iconologia do poder real no período manuelino; À procura de uma linguagem perdida*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda, p. 24.
[14] Joana Bouza Serrano, 2009, *As Avis; As grandes rainhas que partilharam o trono de Portugal na Segunda Dinastia*, Lisboa, A Esfera dos Livros, p. 228.

elevado valor que compunham o tradicional dote. Composto em parte por camareiras e outras mulheres castelhanas, tal séquito assistia às suas necessidades na sua nova vida na Corte portuguesa. Consigo traziam, de certo, silhuetas, penteados e atavios não muito conhecidos em Portugal. É-nos difícil estabelecer a permanência de algumas destas mulheres, mas a conhecida prática de casamentos com nobres portugueses resultaria, indubitavelmente, na fusão das tradições do vestuário nacional com as características do espanhol.

A este curto matrimónio seguiu-se, no ano de 1500, o enlace com a jovem D. Maria, irmã de D. Isabel, que tinha na altura apenas dezoito anos. Da sua camareira, Aldonça Soares, receberia, em nome do marido, alguns presentes que reflectiam a riqueza e o exotismo que afluíam ao porto de Lisboa. Incluíam-se entre eles diversos panos orientais e pedraria valiosa, o que, segundo a correspondência do embaixador castelhano Ochoa Isasaga para os Reis Católicos, se tornaria um hábito do rei.

Durante os dezassete anos passados junto da mãe e das irmãs do rei, D. Beatriz, D. Isabel e D. Leonor, D. Maria fez com que as modas do seu país proliferassem na singular Corte manuelina, conjugando-as num espírito português, aberto às sugestões materiais trazidas pelos Descobrimentos. Tradicionalmente, o grosso dos tecidos usados na confecção do vestuário da alta nobreza provinha do estrangeiro. Eram estes constituídos fundamentalmente por finas lãs francesas, linhos holandeses, panos de ouro e prata da Antuérpia, sedas e veludos italianos[15]... Sabemos que a maioria dos panos trazidos pelas novas rotas orientais se limitava aos algodões, o que não descarta a importação, a uma escala mais reduzida, de sedas provenientes da China, elaboradas ao gosto ocidental, para uma clientela muito restrita. Será, depois, a entrada dos ingleses nas vias do comércio oriental que, dada a sua precoce abertura ao "orientalismo", trará uma adopção da moda das chamadas *chitas* de algodão.

Mas nestes primeiros anos do século XVI, a moda inglesa está longe de ter relevância no panorama do vestuário internacional. É em Itália que se afirma o grande centro da moda de então, um cadinho de cultura que emana para outros territórios um fôlego renascentista. Em Portugal e Espanha, transita-se da moda de corte medieval para um cada vez mais preciso talhar do vestuário, uma complexidade crescente nos toucados femininos, um cada vez maior requinte cortesão.

Foi a partir do século XII que se deu o nascimento da moda, ou seja, a introdução periódica e sistemática de mudanças claras no que se relaciona com o

[15] Ana Maria Pereira Ferreira, 1983, *A Importação e o Comércio Têxtil em Portugal no século XV (1385 a 1481)*, Lisboa, Imprensa Nacional - Casa da Moeda.

vestuário, desde a preferência por determinados tecidos, às mudanças no aspecto geral[16]. Era da nobreza que dependia a criação, a difusão e a aceitação das modas, que podiam, no entanto, sofrer alguns acertos e limitações por pressão do clero. O surgimento de novas modas, a par do gosto crescente pelos luxos no vestuário, originaram, ainda no século XIII, as primeiras leis sumptuárias, que visavam, precisamente, limitar o consumo destes valiosos bens. Assim se dará uma mais estreita associação de certas formas de vestuário, acessórios e tecidos, a determinados grupos sociais.

Neste processo de difusão de tendências, a arte é um dos caminhos priveligiados. Pinturas e gravuras servem como mostruário de novos modelos no vestuário, do mesmo modo que os casamentos celebrados entre as principais famílias reinantes permitem uma troca de informação frequente. O retrato tem, aqui, um papel determinante, reflectindo as modas dos círculos da alta nobreza europeia. A entrada de uma rainha estrangeira aporta geralmente novidades no que respeita ao traje; a presença do seu séquito na Corte pode trazer uma lufada de ar fresco em tudo o que respeita ao vestuário, desde alterações nos métodos de modelagem[17] ao tipo de acessórios preferidos — o célebre caso, mais tardio, da contribuição de D. Catarina de Bragança para a difusão da utilização do leque como acessório de moda, além do chá como bebida de eleição, é deste fenómeno um perfeito exemplo.

Sendo a política de matrimónios régios portuguesa tradicionalmente direccionada para os reinos vizinhos da Península Ibérica, será, durante um longo período, a moda espanhola a imperar na Corte. Este estado de coisas só viria a alterar-se nos finais do século XVII, na época da Restauração, com a abertura à moda francesa. Sentida fortemente durante o reinado de D. Manuel, a moda espanhola filtra ainda outras sugestões, vindas da Flandres e da Itália, combinadas com alguns resquícios, marcadamente ibéricos, de origem islâmica. Isso torna-se compreensível, tendo em consideração o gosto flamengo que domina na encomenda artística, em simultâneo com o gosto mudéjar e as sugestões italianizantes.

No Mosteiro dos Jerónimos, em Belém, a rainha D. Maria (Fig. 1) é retratada por Nicolau Chanterene numa escultura, enquadrando o portal axial da igreja, a par de seu marido, o rei D. Manuel. Traja uma *saia* simples, de mangas exteriores largas,

[16] "If by 'fashion' is meant an ever-changing appearance, based on novelty and not necessity, which is considerable dsirable and sogught by as many people as possible, then, arguably, fashion developed at the start of the twelfth century." Margaret Scott, 2007, *Medieval Dress & Fashion*, Londres, The British Library, p. 79.

[17] Processo através dos quais se transforma uma peça plana, geralmente de tecido ou pele, em duas dimensões, numa construção tridimensional, apta para ser usada.

debruadas, abertas atrás, por onde espreitam tufos da *camisa* interior. As mangas apertam de onde a onde com fitas.

O decote é arredondado, à francesa, decorado com renda. Apertando na cintura, a *saia* prolonga-se numa cauda, atrás. O cabelo está tapado por um véu, também ele debruado, desta vez com pedraria ou tachas, sobre o qual se encontra uma *gorra*. Trata-se do penteado *entrançado*: podemos ver que se trata de um longa mecha de cabelo que cai sobre as costas, coberta por um lenço[18].



Fig. 1 — Dona Maria. Lisboa, Mosteiro dos Jerónimos.

Há sem dúvida uma forte sugestão francesa no modo de trajar da rainha, que se repete no retábulo do Mosteiro de S. Marcos, na escultura, de 1521, de D. Guiomar de Castro (Fig. 2), doadora do Mosteiro. Vemos mais uma vez a pose e o traje de D. Maria na escultura de D. Guiomar. O toucado, desta vez franzido, tem sobre ele uma *gorra*. O decote quadrangular da larga *saia* está rematado por passamanaria, e está aqui presente um rosário, contribuindo para o carácter recatado da orante personagem. Também aqui as mangas são largas, abrindo-se, permitindo ver a larga *camisa* interior.

[18] Carmen Bernis, 1962, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, lam. 13, fig. 66.

Estas mangas são aqui elementos externos à *saia*, prática comum que permite a sua troca frequente, necessidade trazida pelo desgaste provocado pela sujidade e pelo uso. Neste caso, prendem-se à *saia* junto aos ombros, utilizando o mesmo método das fitas, usado para fechar as mangas abertas. Por estas aberturas, mostram-se mais uma vez os volumes da *camisa* interior. Sobre o ombro direito está um *manto*, que se prolonga pelas costas, num movimento livre e descendente.

Na ausência de exemplos de retratos coevos que tenham chegado aos nossos dias, o estudo do traje deste período tem forçosamente de passar pela pintura religiosa e de tudo aquilo que ela nos possa transmitir. A pintura desta época, de contornos ora flamengos, ora da Renascença italiana, constitui um dos domínios de maior sigificado e importância da produção artística da época manuelina que chegou aos nossos dias e, por isso, o mais seguro ponto de partida para o desenvolvimento da matéria em estudo.



Fig. 2 — Dona Guiomar de Castro. Lisboa, Mosteiro de S. Marcos.

Vasco Fernandes[19] e Garcia Fernandes[20] são figuras de grande destaque no panorama da primeira metade do século XVI. Os luxos de uma corte próspera, reflectem-se, assim, nas temáticas religiosas encomendadas de acordo com um gosto profano e sumptuoso. Especialmente no que respeita à representação cuidada de luxuosos trajes, delicados toucados e de uma pormenorizada expressão dos panejamentos, elementos que trazem para o universo religioso um requinte, sem dúvida fortemente ligado à alta aristocracia.

Os casos do retábulo da Sé de Viseu, de autoria colectiva e identificação controversa, ilustram bem este fenómeno. A *Apresentação no Templo*[21] (Fig. 3) mostra, em primeiro plano, uma figura feminina[22], cujo traje é, explicitamente, um ponto de forte interesse na composição. De facto, ela reflecte nitidamente a moda de Corte na passagem do século XV para o XVI, vislumbrando-se a *camisa* interior (certamente fabricada em seda, o material têxtil preferido pela alta aristocracia europeia) e o *corpinho* (espécie de colete ajustado ao corpo, com mangas geralmente aplicadas à posteriori), cingido ao corpo sobre a espinha dorsal, através de atilhos pretos claramente visíveis sobre a camisa.

Parece ser fabricado num *brocatel* (tela com motivos decorativos, semelhante ao actual brocado) ou *tela de ouro* bordada, ou seja, num tecido enriquecido pela introdução de fio de ouro, ou fio de prata ou cobre revestido a ouro, criando preciosos e valorizados efeitos de luz. O *corpinho* termina sobre a cintura natural do corpo, com uma bainha trilobada, potenciando a aparência elegante da peça, tal como acontece com o decote, levemente arredondado nas costas.

As *mangas perdidas*, de reminiscência medieval, são inteiras, de tecido liso e esbranquiçado — note-se que, na época, o conceito de higiene se relacionava, não com os banhos, mas sim com a "limpeza" conferida pelo vestuário branco[23]. Estas mangas

---

[19] Ver *Grão Vasco*; Dalila Rodrigues; 2007, Alêtheia Editores, Lisboa e *Actas do Simpósio "Vasco Fernandes, Pintor Renascentista de Viseu"*, Museu de Grão Vasco - Viseu, 20-23 Novembro - 1991; Coordenação Alberto Correia, Viseu, Edição Grupo de Amigos do Museu de Grão Vasco.

[20] Ver *Garcia Fernandes; Um Pintor do Renascimento; Eleitor da Misericórdia de Lisboa* (catálogo da exposição), Editor Joaquim Oliveira Caetano, 1998, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.

[21] *Apresentação do Menino no Templo*. Retábulo da Sé de Viseu, Vasco Fernandes e Francisco Henriques, 1501-06, Viseu, Museu de Grão Vasco, n.º inv. 2146; P24.

[22] Figura que, segundo Dalila Rodrigues, 1995, n' A pintura no período manuelino in *História da Arte Portuguesa*, Volume II do «Modo» Gótico ao Maneirismo, Círculo de Leitores, "(...) repete uma gravura do incunábulo *Le Chevalier deliberé*, escrito por Olivier de la Marche, e impresso em Gouda (...) entre 1486 e 1488." p. 256.

[23] "O vestuário de cor branca, esse «invólucro externo» ou segunda pele, servia igualmente um objectivo protector relativamente ao «invólucro interior» ou epiderme, e neste aspecto foi pouco a pouco substituindo a função purificadora da água. A roupa branca parecia particularmente votada a tal função, visto que não só absorvia a transpiração como se acreditava que atraía as impurezas, preservando assim a saúde de quem a usava. (...) O uso de roupa interor branca passou assim a ser sinónimo de «moderno», a

caem livremente, abertas, reviradas para cima junto do pulso, onde são debruadas a dourado. São, geralmente, um elemento independente do *corpinho*, ao qual se pode prender de várias maneiras, quer através de pontos de costura (exigindo, para isso, a ajuda de aias para as vestir e despir), quer através de atilhos, *agulhetas* e botões... Junto aos ombros, o forro azul-esverdeado do *corpinho*, acetinado ou adamascado, aparece, revirado num volume, sobre as mangas.



Fig. 3 — *Apresentação no Templo*. Viseu, Museu de Grão Vasco.

De uma forma muito detalhada, o tecido que compõe a saia e aquilo que hoje se designaria por *coordenado*[24], de um tom branco acinzentado, apresenta-se em todo o seu esplendor, com motivos vegetalistas (provavelmente bordados a fio de seda), num tom azulado, que contrastam vivamente com a geometria da barra decorativa aplicada na bainha. Esta *saia*, muito simples, cai livremente até ao chão, sendo ajustada sob o *corpinho*. O seu comprimento exagerado impede que se vejam os pés enquanto se caminha, e forma, assim, movimentadas pregas. Os motivos decorativos têxteis, como

última palavra em higiene pessoal." Georges Duby e Michelle Perrot, volume sob a direcção de Natalie Zemon Davis e Arlette Farge, s.d, in *História das Mulheres no Ocidente*; Volume 3, Do Renascimento à Idade Moderna, Porto, Edições Afrontamento.

[24] Conjunto de todas as peças que compõem um visual, criando uma silhueta particular e transmitindo mensagens específicas; dele fazem parte não só o vestuário propriamente dito, mas também o tratamento dado aos cabelos e os acessórios.

se observa neste painel, devem muito, durante o período renascentista, à própria pintura; a mais cuidada representação pictórica da flora traduz-se num gosto pelos tecidos ricos, com padrões bordados vegetalistas.



Fig. 4 — *Circuncisão*. Viseu, Museu de Grão Vasco.

Num outro painel da Sé, o da *Circuncisão*[25] (Fig. 4), podemos ver, no frontal de altar, a repetição do modelo de decoração vegetalista. O gosto pelas superfícies decoradas contrasta com a preferência medieval pelos panos lisos, símbolos de luxo, dada a perfeição da cor pura, tão cara aos tintureiros da época, dependentes da instabilidade dos corantes de origem natural. Estes panos podiam, por vezes, apresentar bordados em fio de ouro, mas nunca da maneira exacerbada que observamos no começo da Época Moderna. Será o início do século XVI que trará a proliferação, entre a alta nobreza, dos panos bordados, quer a fio dourado, quer a fios de seda coloridos — particularmente apreciados na Corte inglesa —, assim como a escolha de damascos luxuosos para o fabrico de vestuário.

No que se relaciona com a vida na Corte, após a morte de D. Maria, em 1517, D. Manuel desposa Leonor de Áustria, irmã do imperador Carlos V. A sua vinda traz

[25] *Circuncisão*. Retábulo da Sé de Viseu, Vasco Fernandes e Francisco Henriques, c. 1501-1506, Viseu, Museu de Grão Vasco, n.º inv. 2147; P25.

reminiscências da moda flamenga à Corte portuguesa. Será consorte por uns breves quatro anos, até à morte do rei. D. Leonor regressa então a Castela em 1523, deixando em Portugal a filha D. Maria, e casa-se novamente, em 1529, com Francisco I de França, sendo por isso uma personagem que concentra uma variedade significativa de escolhas do vestuário, consoante as diferentes fases da sua vida.

O seu retrato[26] (Fig. 5), no Museu Nacional de Arte Antiga, parece muito avançado em relação a tudo que vimos até agora. As mangas apresentam-se já golpeadas, traço marcante da moda quinhentista, numa associação aos golpes das *bombachas* masculinas, representadas em inúmeros retratos régios e até nos famosos biombos *namban*. Estes golpes, que deixam perceber o forro dos calções, são transpostos para as mangas das *opas* e *corpinhos* femininos, contrastando os tons sóbrios das mesmas, geralmente, com a pureza das delicadas e luxuosas *camisas* interiores.

Não há dúvidas que, no caso do retrato da jovem Leonor, a *camisa* que vemos era feita em seda ou tecido de holanda (linho muito fino e apreciado na época), puxada através das aberturas no tecido vermelho, terminando delicadamente num discreto folho junto ao pulso. Este contraste cromático era bastante valorizado pela alta nobreza, estando presente nos inúmeros retratos europeus do período em estudo.

As elaboradas mangas são ainda adornadas com duas jóias de ouro com grandes pedras preciosas incrustadas (esmeraldas ou safiras, sendo que, dada a conotação negativa das esmeraldas[27], nos inclinamos com maior convicção para a segunda hipótese). Estas jóias são complementadas por um imponente colar de ouro, pérolas e pedras preciosas, que assenta sobre as clavículas de Dona Leonor. Usa ainda um fio de pérolas que prende no centro do peito, com um pequeno *firmal* ou *joel* de rubi, ouro e uma pérola em forma de lágrima, que se agitaria ao ritmo dos movimentos de quem o usasse. Este *firmal* com um grande rubi combina com o adorno seguro à *craminhola* ou *gorra*, espécie de barrete feminino, seguindo o motivo do rubi incrustado em ouro, de onde pende uma pérola em forma de lágrima.

[26] *Rainha D. Leonor*. Joos van Cleeve, 1530, Lisboa, MNAA, n.º inv.º 1981 Pint.
[27] "Esta reputação negativa, que os joalheiros e os costureiros bem conhecem, pois afecta sobretudo as mulheres, é antiga. Já na Idade Média o verde passava por ser maléfico, pois era a cor do Diabo. Evitava-se ostentá-lo (donde a raridade do seu aparecimento nas roupas e nos brasões)." Michel Pastoureau, 1997, *Dicionário das Cores do Nosso Tempo; simbólica e sociedade*, Lisboa, Editorial Estampa, p. 157.



Fig. 5 — *Retrato de Leonor de Áustria*. Lisboa, MNAA.

O anel que a jovem Leonor ostenta na mão direita (uma hipotética alusão ao compromisso de casamento) mostra, mais uma vez, a preciosa pedra vermelha, aparentemente da preferência da rainha, que tão bem combina com o carmesim das mangas. Os imponentes brincos parecem elaborados com pérolas ou esmeraldas, espreitando sob o cabelo entrançado, enrolado em torno das orelhas. Este tipo de penteado esteve muito em voga entre a alta nobreza da Península, podendo ser apreciado um pouco por toda a pintura de retrato, como nas variadas representações da imperatriz Isabel, casada com Carlos V, ou num alto relevo do retábulo da igreja de Santiago, em Valladolid[28]. Mais uma vez se confirma a importância do mercado artístico e das alianças matrimoniais para a difusão das modas durante o período em análise. Para finalizar, sobre o pescoço está um discreto fio, com uma pequena jóia ao centro.

Detenhemo-nos, agora, no decote italiano, tipicamente renascentista, uma constante dos retratos de Dona Leonor de Áustria[29], que se mantém mesmo após o seu casamento com o monarca francês. Este decote profundo apresenta uma curvatura invertida, sendo mais baixo nas extremidades, junto das mangas. É rematado por uma banda de tecido

[28] Ver Carmen Bernis, 1962, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Cientificas.
[29] Ver retratos do Museu Condé, Chantilly, França.

carmesim, complementando o veludo negro (ou vermelho muito escuro) do *corpinho*, e dando, ao mesmo tempo, uma certa vivacidade ao conjunto. Também a *gorra* é fabricada no mesmo veludo escuro, sendo adornada de pedraria e pérolas, pendendo uma delas sobre a risca do cabelo, apartado ao meio. Todos os elementos representados remetem para a sobriedade imponente da moda espanhola, que virá a tornar-se dominante por toda a Europa ao longo da época quinhentista.



Fig. 6 — *Apanha do Maná no Deserto*. Lisboa, MNAA.

Ainda no que respeita às primeiras décadas do século XVI, a pintura de Francisco Henriques, tal como outros exemplos de autoria desconhecida, fornece pistas interessantes sobre o traje de Corte feminino. No painel da *Apanha do Maná no Deserto*[30](Fig. 6), proveniente do Convento de São Francisco de Évora e actualmente no MNAA, surge em primeiro plano, no canto esquerdo da composição, uma personagem feminina preciosamente ataviada. Leva uma *saia*, apertada na cintura por cordel fino, fabricada em tecido de seda com algum brilho, provavelmente um brocado, dados os inúmeros desenhos dourados que o recobrem. Esta *saia* é ajustada no tronco, terminando no já referido decote arredondado com as extremidades descaídas, sendo que, neste caso, as mangas, de tom esverdeado, se prendem à *saia* com atilhos. No

[30] *Apanha do Maná*. Francisco Henriques, 1508-1511, Lisboa, MNAA, Lisboa, n.º inv. 92 Pint.

decote, vislumbramos ainda a *camisa* interior, com um debruado bordado a ouro e pedras.

O cabelo arruivado pende-lhe sobre as costas. Um exótico turbante, denominado por Carmen Berniz de *rodeo* ou *rodete*[31], traz recato e respeitabilidade à figura; parece também ele ser fabricado num brocado de ouro, com uma jóia aposta ao centro. Está pousado sobre *véu* de tela branca que, talvez para facilitar a apanha do Maná, foi puxado para cima e preso no próprio *rodete*. Este tipo de *toucado* parece ter estado em voga na Península Ibérica e, no que nos diz respeito, em tudo revela uma certa influência islâmica.

No lado oposto do painel, a mulher com a criança ao colo apresenta um traje diferente; uma *saia* de mangas ajustadas — o braço direito, levantado, permite ver a zona de costura, por onde espreita a *camisa* interior. O ajuste destas mangas era feito, assim, com a ajuda de aias, que as apertariam, ora com atilhos, ora com botões ou, como neste caso, costurando ao vestir e desfazendo os pontos ao despir. Traz a cabeça coberta por um curioso toucado, de influência francesa, uma espécie de *henin*, prolongado em bico sobre a fronte, e que atrás se assemelha a uma *coifa*, apanhando todo o cabelo.

O requinte do vestuário de ambas as personagens femininas reflecte a vivência cortesã do próprio pintor. Carecendo os trajes masculinos, curiosamente, do mesmo nível elevado de sofisticação, pela menor elaboração de formas e tecidos.

Para esta matéria, podemos contar ainda com o belíssimo *Retábulo de Santa Auta*, de autoria desconhecida, datado dos primeiros anos da década de 20, actualmente pertencente às colecções do MNAA. A aura luxuosa que o reveste deve muito à atenção conferida ao vestuário, distribuído pelos episódios da *Partida de Colónia das Relíquias de Santa Auta*, do *Martírio das Onze Mil Virgens*, do *Encontro de Santa Úrsula e o Principe Conan*, do *Papa Ciríaco abençoando Santa Úrsula e o Princípe Conan* e da *Chegada das Relíquias de Santa Auta ao Mosteiro da Madre de Deus*, onde deparamos, sem dúvida, com uma extensa apresentação dos modelos do vestuário de Corte. O luxo da ornamentação, dos materiais têxteis, a repetição do mesmo penteado nas diversas personagens — uma "moda", e não falta de imaginação do pintor — revelam a notória sensibilidade para o traje cortesão, independentemente das exigências da encomenda.

Nas tábuas que compõem o *Retábulo*, a cor predominante é um sóbrio encarnado, o que se deve sobretudo ao luxuoso carmesim usado no tingimento do

[31] Ver Carmen Bernis, 1962, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, p. 101.

vestuário. No primeiro plano da *Chegada das Relíquias*[32] (Fig. 7), a figura de Santa Auta actua como o modelo perfeito da elegância áulica feminina. Traja uma *saia* de brocado com fio dourado, com pouca roda, composta por duas partes; uma superior, ajustada ao tronco, e a *saia* propriamente dita, sendo estes dois elementos costurados um ao outro. O decote da *saia*, quadrangular com uma abertura triangular, apesar de não ser muito profundo, deixa ver a camisa interior, que sobressai ainda nos ombros, onde as mangas largas (uma herança da moda francesa), se unem ao *corpinho*, com laços de fita escura, semelhante ao debrum do decote.



Fig. 7 — *Chegada das Relíquias*. Retábulo de Santa Auta, Lisboa, MNAA

As mangas e a *saia* propriamente dita são fabricadas no mesmo tecido, contrastando com a alvura da *camisa*, que "espreita" em tufos nos golpes das mangas, ajustando-se no pulso da Santa. Estas mangas são abertas atrás, em aberturas fechadas com laços. A riqueza do traje é acentuada, ainda, pelo remate das mangas vermelhas que, reviradas, permitem ver, junto da mão que segura o livro aberto, um rico bordado sobre seda, em ouro e pérolas.

Semelhante ao modelo reproduzido no *Casamento de Santo Aleixo*, a que nos dedicaremos mais à frente, também o *manto* carmesim de Santa Auta, bordado com

[32] *Chegada das Relíquias de Santa Auta ao Mosteiro da Madre de Deus* (Retábulo de Santa Auta). Mestre do Retábulo de Santa Auta, Século XVI (c. 1522), Lisboa, MNAA, n.º inv. 1462-B Pint.

arabescos dourados, repousa sobre o seu ombro direito, passando sob o braço esquerdo e prendendo de novo do lado direito, provavelmente no cinto rematado a ouro. Este *manto* ou *tabardo* é decorado nas suas extermidades por bordado e pedraria, talvez pérolas. Sobre o cabelo, apartado ao meio, apanhado em dois grandes volumes sobre as orelhas, usa uma *touca* ou *gorro* de veludo no mesmo tom de vermelho e, sobre esta, um diadema dourado de onde pende uma jóia.

As restantes representações de Santa Auta no *Retábulo* seguem o mesmo modelo de vestuário, com algumas modificações. A repetição do traje acontece nas outras tábuas, *Partida de Colónia das Relíquias de Santa Auta*[33], *Encontro de Santa Úrsula e o Principe Conan*,[34] *Martírio das Onze Mil Virgens*[35] e *O Papa Ciríaco abençoa Santa Úrsula e o Princípe Conan*[36]. É o traje que, verdadeiramente, funciona como sinal para a identificação das personagens. Mas estas tábuas trazem, além disso, uma enorme vantagem: a multiplicação dos ângulos de observação do traje, originando uma aproximação quase tridimensional da sua realidade, ultrapassando, assim, a "limitação" bidimensional da pintura.



Fig. 8 — *Martírio das Onze Mil Virgens*. Retábulo de Santa Auta, Lisboa, MNAA.

[33] *Partida de Colónia das Relíquias das relíquias de Santa Auta* (Retábulo de Santa Auta). Mestre do Retábulo de Santa Auta, Século XVI (c. 1522) Lisboa, MNAA, n.º inv. 1462-A Pint.
[34] *Encontro de Santa Ursula e o Principe Conan* (Retábulo de Santa Auta). Mestre do Retábulo de Santa Auta, Século XVI (c. 1522) Lisboa, MNAA, n.º inv. 1462-A Pint (reverso).
[35] *Martíro das onze mil virgens* (Retábulo de Santa Auta), Mestre do Retábulo de Santa Auta, Século XVI (c. 1522) Lisboa, MNAA, n.º inv. 1462 Pint.
[36] *O Papa Ciríaco abençoa Santa Ursula e o Princípe Conan* (Retábulo de Santa Auta). Mestre do Retábulo de Santa Auta, Século XVI (c. 1522) Lisboa, MNAA, inv. 1462-B Pint.

No *Martírio das Onze Mil Virgens* (Fig. 8), por exemplo, podemos perceber melhor a construção da manga larga, de rico pano carmesim bordado a fio dourado, com seus golpes fazendo sobressair o tom claro das mangas largas da *camisa*, o forro de seda azul e fio de ouro, os laços azuis (ou negros, já que o tingimento têxtil dificulta muitas vezes a distinção entre estas duas tonalidades[37]) que a apertam...

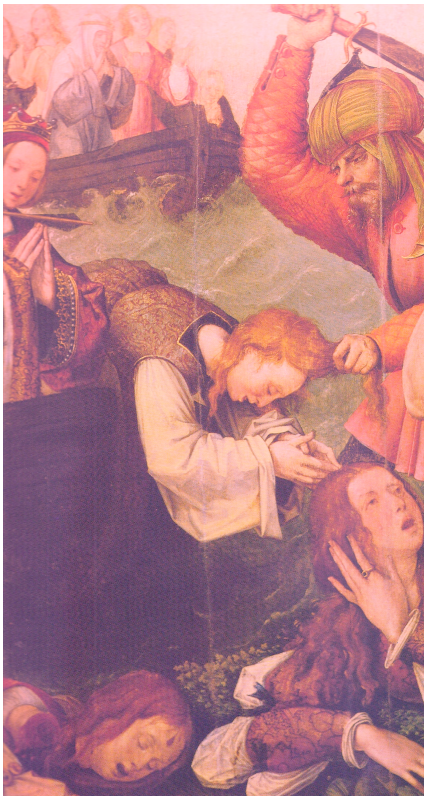

Fig. 9 — *Martírio das Onze Mil Virgens* (pormenor).

Estas mangas revelam, porventura, uma sugestão do traje de Corte francês, numa profusão de brilhos sumptuosa, verticalizada, que exige às damas e donzelas uma sequência de movimentos pensados, delicados e extremamente controlados [38]. O manto e o véu translúcido branco, que pende do *gorro* de veludo protegendo os cabelos (apanhados no penteado muito em voga, *encrespados* e presos na rede em torno das orelhas), exigem da mulher uma postura irrepreensível. Limitando-a, como acontecia, além disso, devido aos altíssimos sapatos de pesadas solas em forma de plataforma, denominados *chapins*, e aos *corpinhos* ou *vasquinhas* apertados no tronco.

[37] "Dyeing in this color [preto] long remained a difficult exercise and until the mid- fourteenth century for most fabrics and clothing black tones were not really black. They presented a grayish, bluish, sometimes brownish appearance; moreover, they were neither brilliant nor monochromatic." Michel Pastoureau, 2008, *Black: The History of a Color*, Itália, University of Princeton Press, p. 90.

[38] Ver Ludmila Kybalová, Olga Herbenová e Milena Lamarová, 1989, *Encyclopédie illustrée du Costume et de la Mode*, 7ª edição, Paris, Ed. Gründ, Paris, p. 139.



Fig. 10 — *Partida de Colónia das Relíquias*. Retábulo de Santa Auta, Lisboa, MNAA.

Na *Partida de Colónia das Relíquias de Santa Auta* (Fig. 10), repete-se a *saia* talhada em duas peças, o *corpinho* ou *vasquinha* ajustado, e a *saia* que cai livemente. O manto está desta vez colocado sobre o ombro esquerdo, mas a grande diferença entre os dois coordenados é o pesado cordão sobre o peito de Santa Auta. Tem este um grande cabochão de ouro e rubi e, acima dele, um fio mais delicado com um cabochão mais pequeno, cercado por pérolas, perto do qual se acrescenta a seta alusiva ao martírio.



Fig. 11 — *Santa Catarina e um Doador*. Lisboa, MNAA.

Estas tábuas encontram um significativo paralelo, no que respeita ao traje, no painel de *Santa Catarina e um Doador*[39] (Fig. 11), do MNAA. A *saia* de Santa Catarina, o *gorro* com véu branco e diadema sobre ambos, o penteado, o tratamento do tecido brocado de seda e das mangas, recordam, em tudo, o *Retábulo de Santa Auta*.



Fig. 12 — *Santa Catarina e Santa Bárbara*; *Santa Margarida e Santa Apolónia*. Ponta Delgada, Museu Carlos Machado.

Anterior a esta *Santa Catarina*, temos ainda duas composições da predela do antigo Retábulo de Santa Clara a Velha de Coimbra, atribuído à oficina de Vicente Gil, da mesma cidade, *Santa Caarina e Santa Bárbara* e *Santa Margarida e Santa*

[39] *Santa Catarina e um Doador*. Mestre Desconhecido, 1520-1540, Lisboa, MNAA, inv. 61 Pint.

Apolónia[40] (Fig. 12), hoje no Museu Carlos Machado de Ponta Delgada, em resultado da dispersão daquele retábulo. Trata-se de um friso de personagens, de meio-corpo, rostos idealizados, ovalados e elegantes, acompanhadas pelos atributos identificadores das santas.

O requinte do vestuário e acessórios decorre da cuidadosa visualização das *camisas* translúcidas, delicadamente bordadas a fio de ouro e pérolas nos casos da Santa Catarina, Santa Bárbara e Santa Apolónia. O tipo de trabalho destas *camisas* aproxima-se da descrição das *alcândoras*, cujo nome denuncia a sua origem islâmica, descritas como *camisas* interiores profusamente trabalhadas com materiais preciosos.

Os *corpinhos* das *saias* das santas são também ricos em decoração. O de Santa Catarina, com decote quadrangular, parece revestido a luxuoso pêlo de arminho, com aplicação de um imponente galão bordado a pérolas, que se repercute na parte superior das mangas, em balão, criando secções verticais, tufando o pano dourado das mangas largas. O seu extravagante toucado repete-se, aliás, num outro painel, de corpo inteiro, do Museu Nacional Machado de Castro[41], proveniente da mesma oficina.

A partir do que nos é permitido ver, podemos suspeitar que Santa Bárbara veste não uma *saia*, mas uma *roupa* carmesim, à moda francesa, larga. Esta cai livremente do peito, onde é profusamente bordada, com uma curiosa abertura que deixa ver a *camisa*. O *manto* ou *tabardo* de Santa Margarida, carmesim, debruado por duas fileiras estreitas, apenas permite aflorar a sua *camisa*.

Santa Apolónia não traz *manto*, ao contrário das companheiras, deixando assim a descoberto a sua *saia* dourada, ajustada no tronco, de amplas mangas, com decote quadrado com as extermidades invertidas, debruado a pedraria dourada. A touca de Santa Margarida insinua um certo pendor alemão no seu formato, sendo rematada, como as restantes, por uma espécie de diadema ricamente trabalhado — no caso de Santa Apolónia, o diadema é construído com um trançado de cabelo e fita de tecido.

São numerosas as representações de Santas que remetem para o traje de Corte. As mais comuns, por razões hagiográficas, incluem Santa Catarina, Santa Luzia, Santa Margarida, Santa Apolónia, Santa Úrsula e Santa Bárbara. Se os exemplos do Museu Machado de Castro apresentam, especialmente nos toucados, características que parecem dever bastante à imaginação dos pintores, a inspiração para o vestuário,

[40] *Santa Catarina e Santa Bárbara,* n.º inv. 599/80-E. *Santa Margarida e Santa Apolónia*, n.º inv. 599/80-F. Oficina de Coimbra dita do Mestre do Sardoal (Vicente Gil?) Século XVI (c. 1510), Ponta Delgada, Museu de Carlos Machado.

[41] *Santa Catarina (Políptico de Chelas)*. 1501-1525, Oficina de Coimbra dita do Mestre do Sardoal, Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro, n.º inv. 2543 P6.

coerente com as restantes representações aqui tratadas, vai ao encontro do aproveitamento do conhecimento directo do traje cortesão.

Há que referir, ainda, reportando-se a este período, o caso da tão debatida pintura da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, o *Casamento de Santo Aleixo*[42] (anteriormente conhecido como *Terceiro Casamento de D. Manuel*[43]) (Fig. 13), datado de 1541, da autoria de Garcia Fernandes. Também aqui, apesar do tema religioso da pintura, o vestuário liga-se uma vez mais ao traje de corte, atingindo o máximo esplendor na representação da *saia* de mangas ajustadas da jovem Sabina; como ainda na sua luxuosa *crespina* e na silhueta em "S", idealizada na posição corporal, com a cabeça e as ancas tombando para a frente.



Fig. 13 — *Casamento de Santo Aleixo*. Lisboa, Museu de São Roque.

[42] *Casamento de Santo Aleixo*, dito *3º Casamento de D. Manuel*. 1541, Lisboa, Museu de S. Roque, n.º inv. 54.
[43] Ver Joaquim Oliveira Caetano (ed.), 1998, *Garcia Fernandes; Um Pintor do Renascimento; Eleitor da Misericórdia de Lisboa (catálogo da exposição)*, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, p. 70.

A cintura alta é marcada por pesado cinto metálico, que cai, ao centro, até à altura dos joelhos, dando continuidade aos cordões de ouro que Sabina leva ao peito. Quanto aos materiais constitutivos da *saia*, trata-se provavelmente de veludo ou seda verde ou azul escura (dúvida provocada pela alteração cromática resultante do envelhecimento da camda pictórica). É rematada por um galão bordado no decote — que se assemelha ao do retrato de Dona Leonor — e nas mangas, em duas tiras paralelas colocadas sobre e sob o cotovelo, num *golpe* horizontal que deixa ver a *saia* interior, e numa tira sobre o pulso.

A *saia* esverdeada cai livremente até ao chão, em pregas que reforçam a silhueta em "S", dificultando, como sempre, a análise do calçado. Esta silhueta ilustra o recato exigido às mulheres de condição aristocrática, particularmente às penisulares, como se entende pela ausência de pele nua na zona do peito. Estamos perante o que a historiadora Carmen Berniz denomina "*sayo alto*"[44], uma *saia* rematada por uma outra, neste caso negra, que aperta até ao pescoço com botões redondos dourados, e, sob ela, uma *camisa*, branca, que, numa discreta *gorgeira*, aconchega ainda mais o pescoço da recatada noiva.



Fig. 14 — *Virgem e o Menino, Santa Ana, São Joaquim e uma doadora*. Lisboa, MNAA.

[44] Ver Carmen Bernis, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, 1962, Madrid, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, p. 103.

Também na *Virgem e o Menino, Santa Ana, São Joaquim e uma Doadora*[45], de meados do século XVI (no MNAA), a Virgem usa uma *saia* vermelha, sobre *camisa* branca, translúcida, que lhe cobre o peito, até ao pescoço. Embora lhe caiba personificar o ideal feminino exigido às mulheres da Corte, a Virgem, no que respeita ao vestuário, afasta-se, por vezes, da exemplaridade desse modelo.

Sobre este coordenado, a noiva do *Casamento* traz, ainda, um *manto* ou *tabardo*. Peça mais adequada para o uso ao ar livre, era geralmente fabricada em lã, servindo à discrição e conforto das mulheres ibéricas da alta nobreza. Neste caso, pende sobre o ombro direito, estando presa junto ao pescoço. Além dos brincos, laboriosamente trabalhados, também a *coifa* constitui um foco de atenção, cobrindo o cabelo apartado ao meio — um penteado, por certo análogo ao de Dona Leonor no retrato de Joos van Cleeve, esconde-se sobre a *coifa*.

Talvez de pano escuro, esta é bordada ou decorada a ouro, presa a partir do meio da cabeça, deixando a descoberto parte do cabelo claro, junto à fronte. Rematada por um precioso galão dourado, acompanha os contornos junto das tranças que tapam as orelhas de Sabina. Atrás, o cabelo, reunido num terceiro apanhado, é tapado pela *crespina*, numa espécie de *trançado* curto.

As imagens que temos vindo a utilizar cobrem o período inicial do século XVI, mostrando como se caminha, no vestuário feminino da alta nobreza portuguesa, para uma silhueta cada vez mais elaborada e um gosto pelos pormenores luxuosos. As *saias* caem ainda livremente até ao chão, dispensando qualquer tipo de armação; os decotes e as mangas adquirem formas muito variadas; privilegiam-se os tecidos nobres e encorpados, veludos, sedas, damascos e brocados, assim como a sobriedade da paleta cromática.

O cabelo, sempre apartado ao meio, usa-se preso em tranças, geralmente enroladas sobre as orelhas, outras vezes caídas em longos *trançados* cobertos por tecido sobre as costas; a presença de *crespinas* e *coifas* é constante. Se não há retratos ou pintura religiosa que nos mostrem o calçado usado na época, sabemos por gravuras, inventários e diversos registos escritos que estes variavam entre os luxuosos *chapins* — com solas altíssimas de cortiça, muitas vezes ricamente ornados e que muito dificultavam o caminhar das suas utilizadoras —, as *pantufas* de sola de cortiça e as *chinelas* de sola de pele, ambas sapatos abertos junto aos calcanhares, de pele ou tecido.

[45] *Virgem e o Menino, Santa Ana, São Joaquim e uma Doadora*. c. 1540-1560, Lisboa, MNAA, n.º inv. 1072.

Considerando as diferenças entre o traje vestido e o traje reflectido na arte da época de D. Manuel I, podemos concluir que a sua representação deve bastante à influência da Corte franco-borgonhesa. Se alguma idealização acompanhava a pintura religiosa, a observação minuciosa do vestuário e da ourivesaria da Corte parece ser uma constante inegável na figuração que abordámos anteriormente. Qualquer destes trajes poderia, quanto a nós, ter sido usado pelas mulheres da Corte de D. Manuel.

As particularidades do vestuário cortesão feminino português, nesta época, prendem-se mais com o estatuto da mulher do que com inovações ao nível da forma, das técnicas ou dos materiais; as mulheres da alta nobreza confinavam-se a um espaço físico restrito e, apesar da itinerância da Corte, teriam poucas oportunidades de sair das suas residências. O que acontecia sobretudo em momentos especiais, desde as idas à igreja a outras festas religiosas, onde o recato no vestir lhes era exigido, às entradas régias e outras festividades excepcionais.

Dificultando a tarefa de qualquer historiador, pouco se escrevia sobre as mulheres, apesar de os cronistas dedicarem alguma atenção aos membros femininos da família real. Ao mesmo tempo, as mulheres pouco escreveram, sendo que a introdução do hábito de escrever memórias e diários, muito popular entre as mulheres da aristocracia francesa e inglesa a partir do século XVI, só muito mais tardiamente surgiria em Portugal. Esta é a principal razão que explica a ausência de relatos na primeira pessoa sobre os rituais e hábitos relacionados com o vestuário. Só os exemplos pictóricos nos podem ilustrar, claramente, em que consistiu o traje de Corte feminino.

A riqueza do vestuário aqui analisado coincide, de certa forma, com as descrições escritas das aparições públicas e privadas de mulheres da alta nobreza portuguesa, e que incidiam constantemente sobre a ideia de luxo, brilho e ostentação. Nelas, há ouro e pedraria preciosa por todo o lado, os tecidos são os mais sumptuosos e os mais ricos que se podiam achar. Durante a época manuelina, o gosto das mulheres e dos homens da Corte pareceu, com efeito, incidir sobre os tecidos mais ricos, os pormenores mais ínfimos, as peças mais trabalhadas, os acessórios mais preciosos.

Quando em viagem, situação corrente dadas as deslocações frequentes da Corte, as damas e donzelas não dispensariam cobrir-se com um rico *manto* ou *loba*, forrados a pêlo, ou, no caso de se tratar de uma saída oficial — por ocasião de um casamento, jogos, caçadas... — uma rica *opa* roçagante, também forrada a pêlo. A especificidade deste vestuário relaciona-se, assim, com o pudor e o recato exigido; a cabeça devia estar coberta, assim como se evitavam os decotes profundos que deixassem a pele nua — e que tinham sido correntes entre a alta nobreza do século anterior. A separação entre

mulheres e homens, bem como a rigorosa estratificação social, manifesta-se por meio dos atavios cuidadosamente escolhidos, não deixando margem de dúvida sobre o género e a hierarquia, isto é, o lugar que cada um ocupa na sociedade.

1.2 A evolução das formas. D. Catarina de Áustria e o retrato.

O final do reinado de D. Manuel I, em 1521, coincidiu com o surgir de uma nova potência europeia: a dos Habsburgo. O seu sucessor, D. João III, casará, precisamente quatro anos depois, com uma princesa da Casa dos Áustria, D. Catarina, cimentando uma teia de relações matrimoniais que irá culminar na monarquia dual, em que Portugal e Espanha partilharão o mesmo soberano.

Constitui este período, do ponto de vista que nos interessa, uma fase bastante interessante, graças à janela que se abre na pintura de retrato do nosso país. A presença de nomes como Antonio Moro, Sánchez Coello e Cristóvão de Morais na Corte originou um vasto mostruário retratístico das mulheres do tempo de D. João III. Este ciclo corresponde, ainda, a uma proliferação da sobriedade e do luxo do traje espanhol, então dominante entre a alta nobreza. Da Corte madrilena emana para a Europa, por via das alianças matrimoniais, dos embaixadores e das relações comerciais, o gosto espanhol pelo negro contrastante com o ouro e o branco no vestuário, pela construção artificial do traje num controlo das características naturais do corpo, pela modéstia exigida às mulheres, que não mostram mais do que o rosto e as mãos.

A infanta D. Maria, filha de D. Manuel e de D. Leonor, é uma das personalidades femininas de maior destaque ao longo destes anos, pelo que se compreende que seja uma referência a atender em primeiro lugar. Conhecida como "a sempre noiva", por se terem gorado as alianças matrimoniais projectadas a seu respeito, criou uma verdadeira "Corte" cultural à sua volta, dedicando-se ao mecenato artístico e literário, ao culto religioso, à caridade e à gestão dos seus bens e propriedades. O seu perfil corresponde de modo perfeito ao de uma autêntica princesa do Renascimento, que embora tratada pela historiografia mais recente[46], ainda carece de estudos mais aprofundados. A sua independência financeira e social — apesar de nunca ter descurado os seus deveres como membro da família real — permitiu-lhe liberdades sem paralelo entre as suas contemporâneas.

Os cinco noivados em que esteve envolvida originaram uma necessidade pictórica, já que a infanta tinha obrigatoriamente de ser retratada, com a finalidade de fazer chegar aos pretendentes a sua imagem. Esta lógica, bastante generalizada entre as cortes europeias, reservava à pintura um papel fundamental na negociação dos enlaces matrimoniais entre as diferentes famílias reinantes.

[46] Ver Carla Alferes Pinto, 1998, *A Infanta Dona Maria de Portugal (1521-1577); O Mecenato de uma Princesa Renascentista*, Lisboa, Fundação do Oriente.

Um destes retratos é a cópia de um original desaparecido da autoria de Francisco de Holanda[47] (Fig. 15). Datado do início dos anos quarenta do século XVI, conserva-se na Igreja do Convento da Encarnação de Lisboa, reflectindo a figura da jovem infanta cheia de doçura.

No que respeita ao vestuário escolhido para a pose, traja de forma semelhante aos modelos que vimos anteriormente: uma *saia*, com decote profundo, quadrado, as extermidades mais baixas, de acordo com o gosto, já assinalado, pela moda renascentista italiana. A cor da *saia* é o preto, constrastante com o branco da *camisa* que é puxada em pequenos tufos através de *golpes* nas mangas, aqui peças independentes, presas ao *corpinho* com *agulhetas* e botões redondos, ambos
dourados.



Fig. 15 — *Retrato de D. Maria de Portugal*. Lisboa, Igreja do Convento da Encarnação.

[47] *Retrato de D. Maria de Portugal*. Autoria desconhecida (cópia de um retrato desaparecido de Francisco de Holanda), c. 1541-1545, Lisboa, Igreja do Convento da Encarnação.

As *mangas* largas são rematadas junto dos pulsos por pêlo de arminho, o mais luxuoso dos pêlos, desde há muito expressão da realeza. Sendo as marcas pretas bastante valorizadas no seu contraste com o pêlo branco, eram com frequência multiplicadas por imitações de seda ou veludo. Os golpes horizontais, aplicados ritmadamente ao longo das mangas, apertam com pequenos botões dourados, sob a forma de delicadas flores.

O amplo decote, rematado a branco e chapas metálicas redondas, é tapado por fina *camisa*, praticamente transparente, que fecha em frente, com remates a vermelho. Esta é depois colmatada por uma justa *gorgeira* translúcida, branca, junto ao rosto da jovem. A *gorgeira*, que será uma das mais evidentes características do traje castelhano, contrasta aqui vivamente com o colorido coral dos lábios e das maçãs do rosto, certamente maquilhados com os pós e preparados tão em voga entre as mulheres da Corte. Sobre o decote repousa um discreto fio, sendo a grande peça de ourivesaria desta representação o fio de pérolas preso ao vestido, de onde pende uma medalha de ouro, com um grande rubi e uma majestosa pérola.

O cabelo está penteado para trás, preso em dois entrançado dos lados, com uma trança que os liga no topo da cabeça; não tem nenhuma *coifa* ou *touca*, estando o cabelo decorado com pequenas jóias em forma de flores. A ausência de toucado pode certamente querer corroborar a ideia da infanta ser uma jovem solteira, dado que o cobrir da cabeça era exigido às senhoras casadas, mas não às donzelas. Sendo este retrato, como é de supor, destinado a um pretendente, a escolha de apresentar a infanta com a cabeça a descoberto é, portanto, compreensível.

A visão que dela nos transmite a tela de Antonio Moro[48] (Fig. 16), depositada no Convento das Descalças Reais, em Madrid, mostra-nos uma mulher mais madura, que mantém, no entanto, um sorridente olhar. Datado de 1552, nele vemos a infanta sentada, numa atitude elegante, ilustrativa da sua condição social. É evidente, aqui, a evolução do traje desde os tempos do seu pai, tendo sido escolhido um tipo de vestuário muito apreciado pelas mulheres da Corte.

Veste uma *roupa* caindo livremente dos ombros, com um rico trabalhado decorativo junto das aberturas verticais do peito, que fecham com botões, e que se repetem também nas mangas e no colarinho. A rígida gola alta é conseguida pela entretelagem com linho do tecido usado na construção da *roupa*, neste caso, veludo negro. A gola é rematada por um pequeno *rufo* — a "*lechuguilla*" descrita por C. Bernis —, que enquadra o rosto.

[48] *Retrato de D. Maria de Portugal*. António Moro, 1552, Madrid, Convento das Descalzas Reales.

A *roupa* aperta-se à frente, com botões, estando fechada no peito, abrindo-se, depois, para mostar a *saia* de damasco amarelado, que os *golpes* nas mangas tufadas também deixam ver. Este tipo de *roupa*, extremamente luxuoso e, ao mesmo tempo, respeitador da modéstia feminina, com a sua ampla silhueta em "V" invertido, é recorrente nos retratos femininos portugueses da época, como vereremos de seguida.

Os tufos e os punhos das mangas, que formam um balão no topo, junto aos ombros, são rematados por painéis arredondados e, nos punhos, vemos surgir o pequeno folho da *camisa*. Estas mangas, golpeadas nos balões, serão populares nos reinos da Península Ibérica e na Península Itálica, para onde foram levadas pelas mulheres Habsburgo; da sua construção faz parte, regra geral, um enchimento em crina de cavalo, semelhante ao utilizado nos calções bufantes masculinos.

D. Maria usa o penteado que já encontrámos no retrato de D. Leonor de Castela, cobrindo, no entanto, os volumes de cabelo entrançado com *redes* carmesim, tricotadas — talvez feitas pela própria infanta ou por uma das suas damas —, havendo sobre a cabeça uma trança coberta por pedraria e pérolas, em tons de coral e branco. Rematando os lados está um rubi incrustado de onde pende uma pérola, formando este conjunto uma preciosa *coifa*.



Fig. 16 — *Retrato de D. Maria de Portugal*. Madrid, Convento das Descalzas Reales.

Os acessórios usados pela infanta, as luvas e o leque [49], uma novidade vinda do Oriente[50], apontam de novo, como referiu Annemarie Jordan, para o estatuto social da princesa[51]. A abertura da *roupa* deixa ver, sobre a cintura, um fino cordão de ouro, com uma função meramente decorativa. A par da rica *coifa*, são os únicos elementos de ourivesaria presentes no conjunto, criando equilíbrio, dada a riqueza decorativa da *roupa*.

Aos trinta e um anos, a infanta sabia provavelmente que iria permanecer solteira, promovendo, assim, a sua própria "Corte", onde reunía uma elite intelectual que incluía outras mulheres. O seu porte como que denuncia um certo distanciamento, numa procura, talvez, de afirmação suplementar numa sociedade dominada por valores patriarcais, em que uma mulher sem marido só poderia ser reconhecida caso fosse religiosa ou viúva.

Outra D. Maria, homónima da infanta, e por isso às vezes com ela confundida, tornou-se princesa de Parma ao desposar Alessandro Farnese. No retrato, de rosto, da autoria de Jooris van der Straeten[52] (Fig. 17), pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, parece trajar um *corpinho* ou *gibão*, semelhante ao masculino, de veludo negro adamascado com motivos vegetalistas, lembrando na sua decoração a *roupa* do retrato que acabámos de analisar.

Este *gibão* não tem mangas, e as barras do debrum dourado que o decoram e escondem os atilhos que o apertam parecem apontar para a convergência bicuda, típica da *saia* com *verdugado*. A gola alta termina numa *gorgeira* branca, proeminente, elemento fundamental no traje da época, quer feminino, quer masculino. A gola negra do *gibão* é decorada por uma imponente fileira de pedras preciosas, intercalando safiras, rubis e pérolas com ouro trabalhado em arabescos, pendendo, ao centro, uma grande safira enquadrada por ouro e pérolas. As ombreiras são rematadas por rolos de tecido bordados, destacando os ombros, salientando a procurada silhueta em "X", que os enfatiza, tal como à *saia* em "V" invertido, reduzindo a cintura o mais possível.

---

[49] "O par de luvas e o leque que tem nas mãos conferem-lhe todo o poder dos símbolos: as luvas, sintoma de riqueza e nobre condição; o leque, novidade oriental que aqui surge pela primeira vez na arte europeia." Carla Alferes Pinto, 1998, *A Infanta Dona Maria de Portugal (1521-1577); O Mecenato de uma Princesa Renascentista*, Lisboa, Edição da Fundação do Oriente, p. 84.

[50] Ver Alexandra Curvelo, 2001, A Arte in *História dos Portugueses no extremo Oriente*, Direcção de A. H. de Oliveira Marques, 2º volume; Macau e Timor, O Declínio do Império, Lisboa, Fundação Oriente, p. 442.

[51] "No retrato que Moro pintou em 1552, D. Maria está sentada, tendo na mão um leque e um par de luvas, símbolos da sua elevada condição social." Annemarie Jordan, 1994, *Retrato de Corte em Portugal: O Legado de António Moro*; Lisboa, Quetzal Editores, p. 65.

[52] *Retrato de D. Maria de Portugal, Princesa de Parma*. Jooris van der Straeten, 1552-1559, Lisboa, MNAA, n.º inv. 2094 Pint.



Fig. 17 — *Retrato de D. Maria de Portugal, Princesa de Parma*. Lisboa, MNAA.

Podemos ver a manga da *saia*, num tecido de seda brilhante, em dois tons de amarelo, formando riscas horizontais. Este tipo de motivo foi característico da moda peninsular do fim do século XVI, estando presente em vários retratos femininos das infantas da Casa dos Habsurgo, até ao final da centúria — nos vários retratos da infanta Isabel Clara Eugénia, ou no de Joana de Áustria, contemporâneos do retrato de D. Maria, e actualmente nos Musées Royaux des Beaux-Arts de Bruxelas. Também aqui vemos o uso de maquilhagem, dos recorrentes pós coloridos e outros preparados cosméticos entre as senhoras da Corte, apesar da desaprovação das autoridades religiosas; os lábios de D. Maria parecem terem sido coloridos com pigmentos avermelhados, dando-lhe um aspecto saudável.

O toucado trasmite-nos sofisticação e cosmopolitismo, esperados da sua condição. Os cabelos, penteados para trás, criam volume lateralmente, dando um formato de coração à sua cabeça, no penteado *raquette*[53], semelhante ao também usado,

[53] Como explica Jacques Ruppert: "en raquette, c'est-à-dire, relevée sur les tempes, et souvent une garniture de joyaux l'entourait." *Le Costume* vol. 2 Renaissance Louis XII, 1947, Paris, Flammarion, p. 38.

por exemplo, por Maria Stuart, rainha da Escócia. Salientando esta lateralidade, usa touca "francesa", muito em voga em Inglaterra, que deixa a descoberto grande parte do cabelo, junto à testa[54]. Esta touca é ornamentada com pérolas, e fabricada em vários tecidos: seda branca, que surge em tufos separados pelas pérolas, um *voile* de seda translúcido, e ainda um tecido carmesim, de um tom que combina na perfeição com a cor dos lábios da retratada. Apesar do rigor do traje, não deixa de aflorar um sorriso tímido de doçura, ligado à juventude.

O retrato de Jooris van der Straeten parece acordar com o de Moro[55] (Fig. 18), datado de 1565. Pertencente à colecção do Museu do Prado, mostra uma mulher menos sorridente, que junta as mãos em atitude de oração. Segundo Annemarie Jordan, foi executado fora da Corte portuguesa, mas, dadas as semelhanças em relação ao traje do retrato anterior, deverá também ser incluído neste lugar. A pintura apresenta um tom batante sombrio, mecessitando talvez de uma intervenção de limpeza, sendo o traje escolhido para a pose, como já referimos, semelhante ao do retrato anterior. Consiste num *gibão* de veludo negro, com mangas de balão curtas, tufadas, vestido sobre um *saio* de brocado de seda amarela, podendo ver-se a sua decoração em riscas horizontais bordadas nas mangas justas. Estas terminam no pulso, com dois *rufos* brancos, translúcidos, semelhantes à grande *gorgeira* branca que lhe cinge o pescoço. Do colarinho alto do ajustado *gibão* pende, ao centro, uma jóia prateada; a par dos anéis de ouro, do cinto e do pesado cordão de prata ao peito, são as únicas peças de joalharia que ostenta.

A *saia* parece timidamente armada, havendo outra, com decoração em barras, aberta sobre aquela. Mantém o *toucado* análogo ao do retrato anterior, à francesa, desta vez em tecido negro, com um debrum decorativo, e véu escuro pendendo na parte de trás da cabeça.

Deparamos, assim, com a manifesta predominância do negro, uma constante da moda espanhola do século XVI, com repercussões em muitos países da Europa. A austeridade deste negro, luxuoso e sóbrio, revela, quanto a nós, um sinal tanto de religiosidade como de riqueza, contemporâneo dos primeiros passos da Inquisição, e da atmosfera do quotidiano como ele era vivido nestes tempos. A Corte portuguesa era extremamente devota, havendo uma ligação profunda com a Igreja, facto que não podia deixar de se repercutir no traje cortesão.

---

[54] Ver Ruth M. Green, 1977, *Costume and Fashion in Colour: 1550-1760*, 2.ª edição, Dorset, Blandford Press, p. 31.

[55] Retrato de *D. Maria de Portugal, Princesa de Parma*. António Moro, 1565, Madrid, Museu do Prado.



Fig. 18 — *Retrato de D. Maria de Portugal, Princesa de Parma*. Madrid, Museu do Prado.

Muito estudada pela historiografia mais recente[56], D. Catarina de Áustria é uma personalidade central na vida de Corte deste período. Filha de Joana a Louca, e de Filipe, o Belo, viveu uma infância difícil junto da mãe, encarcerada em Tordesilhas, pouco contactando com os irmãos nos primeiros anos de vida. Só mais tarde, no começo da juventude, terá ocasião de se reencontrar com eles, o imperador Carlos V e Leonor.

Após uma falhada tentativa de evasão, Catarina acabou por continuar junto da mãe, passando a ser tratada com a atenção e o luxo inerentes à sua condição de infanta. Foi assim que desenvolveu um gosto particular pela ourivesaria, que a acompanharia durante toda a vida, alimentado mais tarde, pelos recursos do comércio ultramarino português. O fim da reclusão junto da mãe só aconteceria a 2 de Janeiro de 1525, ao sair de Tordesilhas para se tornar rainha de Portugal, ao casar com D. João III.

A actividade de pintores na Corte foi adquirindo uma expressão crescente, multiplicando-se o volume dos retratos produzidos. D. Catarina criou mesmo uma

[56] Ver Ana Isabel Buescu, 2007, *Catarina de Áustria (1507-1578): Infanta de Tordesilhas Rainha de Portugal*, Lisboa, A Esfera dos Livros, e Joana Bouza Serrano, 2009, *As Avis; As grandes rainhas que partilharam o trono de Portugal na Segunda Dinastia*, Lisboa, A Esfera dos Livros, p. 303 a 350.

galeria familiar, como era prática na generalidade dos reinos europeus, e que em 1557 contava já com vinte e nove exemplares[57]. Fez-se então retratar por António Moro[58] (Fig. 19), em 1552, naquela que se tornaria a imagem mais marcante da consorte portuguesa. A rainha, aqui com quarenta e cinco anos, apresenta-se de pé, apoiada numa mesa coberta de veludo ou seda verde escuro. Tudo neste retrato parece alimentar a ideia de majestade tranquila, incluindo, claro, o vestuário escolhido para a pose.

Traja *roupa* de silhueta triangular, de eleição nos palácios portugueses; a par do leque que leva na mão, são as peças mais escuras do conjunto, em veludo negro. O contraste que a cor do tecido ganha, quando emparelhada com o branco das *camisas* e o dourado dos debruns e galões, repete-se em outros retratos. Com mangas de grandes balões curtos, que se ajustam ao braço acima do cotovelo, a *roupa* é ricamente ornamentada; o colarinho alto, revirado junto do pequeno rufo branco, é todo ele bordado com arabescos dourados.

A decorar a abertura à frente estão duas faixas bordadas a dourado, com arabescos, numa cadeia em "S" e formas vegetalistas, motivos que se repetem nas mangas. A *roupa*, bem como os golpes verticais dos balões das mangas, aperta com pequenos botões redondos dourados e abre-se, à semelhança do retrato da infanta D. Maria do mesmo artista, em dois grandes golpes verticais no peito, também bordados a dourado. Os punhos e os ombros são ornamentados com bordado dourado, e, junto das mãos, vemos a branca *camisa* interior.

Sob a *roupa*, D. Catarina traz uma *saia* de rico brocado dourado. A costura central é cuidadosamente representada, interrompendo o padrão decorativo do tecido, não obstante o seu efeito de brilho. Sob esta *saia*, adivinhamos vários *saiotes* e *guarda-saias* que a armam ligeiramente, convergindo na silhueta de "V" invertido; assim, pouco cede sob o pesado cinto dourado, adornado com rica pedraria colorida.

[57] Annemarie Jordan, 1994, *Retrato de Corte em Portugal: O Legado de António Moro*, Lisboa, Quetzal Editores, p. 40.
[58] *Retrato de D. Catarina de Áustria*. António Moro, 1552, Madrid, Museu do Prado, n.º inv. P02109.



Fig. 19 — *Retrato de D. Catarina de Áustria*. Madrid, Museu do Prado.

O conhecido gosto da rainha por jóias está imortalizado na profusão de anéis de ouro e pedras preciosas distribuídos por quase todos os dedos (incluindo o polegar), no grosso cinto, nos brincos de ouro e pérolas, no diadema que lhe atravessa a fronte, na gargantilha de pedras preciosas e pérolas. A representação das luvas negras rematadas a vermelho, do lenço de renda e, claro, do exótico leque de veludo, são preciosos contributos para a construção de uma imagem imponente, não destituída de sofisticação, que acabou por perdurar.

O rosto sereno é enquadrado pelo penteado apartado ao meio, em tranças enroladas, com duas redes brancas e douradas nos volumes de cabelo depositados sobre as orelhas, e *touca* negra e dourada, encimada por uma fileira de pérolas regularmente espaçadas em moldura de ouro. O seu rosto parece não ter vestígios da maquilhagem tão em voga, acentuando ainda mais a afirmação da sumptuosa dignidade.



Fig. 20 — *Retrato de D. Catarina de Áustria*. Lisboa, MNAA.

Subsequente a este retrato existe um outro, de cariz devocional, do Convento da Madre de Deus, de que foram executadas algumas versões na oficina de Cristóvão Lopes[59]. Corresponde-lhe, fazendo par, o de D. João III, de formato e modelo equivalentes. Nele, faz-se acompanhar da santa patrona, Santa Catarina de Alexandria, ajoelhada em atitude devota e humilde, até certo ponto contrastante com o traje. A formula deriva claramente do esquema divulgado por Moro, havendo poucas modificações entre as duas pinturas. O diadema aposto na fronte transforma-se agora numa rede larga e dourada, abandonando a soberana, também, os acessórios do retrato anterior, as luvas, o lencinho rendado e o leque de veludo. É intencional, por fim, a libertação das mãos para orar.

Este retrato encontra-se mais escurecido do que o do Prado, o que lhe confere uma atmosfera sombria, exacerbada pela presença de Santa Catarina. As semelhanças com o de Moro são evidentes, pelo que nos abstemos de descrever novamente o traje. Na altura em que foi pintado, já D. Catarina cumpria as funções de regência, após a morte de D. João III em 1557. Talvez seja a viuvez a razão de não ter posado para o

[59] *Retrato de D. Catarina de Áustria*. Cristóvão Lopes, 1565- 1570, Lisboa, MNAA, n.º inv. 968 Pint.

retrato da Madre de Deus, preferindo a reprodução da majestosa imagem criada por Moro.

Se D. Catarina de Áustria e a infanta D. Maria conseguiram criar uma certa margem de afirmação pessoal, a primeira através do seu papel como regente, a segunda como mecenas das Artes, no caso de outras mulheres, em situação análoga, a referida margem de afirmação não é, talvez, tão evidente. Foi este o caso de D. Maria Manuela, a filha de D. Catarina e de D. João III, que desposou, em 1543, o herdeiro espanhol, futuro Filipe II. Tendo partido nesse mesmo ano para Castela, consigo levaria um rico enxoval e um séquito fiel, vindo a morrer em terras castelhanas, seguindo um destino comum a tantas mulheres da época, após o difícil parto do infante D. Carlos.

Ocupada nas tarefas da regência devido à menoridade do neto, D. Catarina assistiu à sucessiva morte de todos os filhos, o que lhe ocasionou enorme pesar e profunda tristeza. Nascido em 1554, D. Sebastião não chegou a conhecer o pai, ao mesmo tempo que sua mãe, D. Joana de Áustria, se viu forçada a voltar a Espanha. Joana casara-se em 1552 com D. João, o herdeiro do trono de Portugal, morto um ano depois, deixando-a grávida. A sua partida definitiva para Madrid, acabou por a separarar do filho, privando-a do acompanhamento do seu crescimento. Esse papel ficou reservado à avó, contribuindo assim para todo um conjunto de circunstâncias bastante pesadas na vida destas mulheres, eventualmente reflectido no modo como se vestem e se apresentam nos sucessivos momentos da sua vida.

O retrato de D. Joana de Áustria[60], de Cristóvão de Morais (Fig. 21) foi, ao contrário do de Moro (actualmente no Museu do Prado, em Madrid), pintado durante a estadia da princesa na Corte Portuguesa. A jovem está de pé, com a mão direita apoiada num pagem, segurando um leque e luvas de pele na mão esquerda. Traja um *saio alto*, não muito diferente do que a imperatriz Isabel, esposa de Carlos V, veste no retrato atribuído a Sánchez Coello[61].

O *saio* é em veludo ou damasco de seda verde escuro, e abre-se à frente, assinalando-se esta abertura com um debrum mais escuro, decorado com pequenos botões de pedraria. A silhueta de "V" invertido mantém-se, pois sob o *saio* está uma armação — o *verdugado*, de tecido e madeira — que dá uma forma triangular à parte inferior do corpo. Note-se que esta moda do *verdugado* implica o afastamento do tecido em relação ao corpo, deixando-o à imaginação de quem vê, evitando marcar os seus

[60] *Retrato de D. Joana de Áustria com um pagem negro*. Cristóvão de Morais, 1553, Bruxelas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.
[61] Ver *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Carmen Bernis, 1962, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Madrid; lám. 25, imagem 118.

verdadeiros contornos, adulterados, ainda, pela difusão dos *corpinhos* e painéis no tronco, e pela voga que conheceram as mangas muito armadas.



Fig. 21 — *Retrato de D. Joana de Áustria com um Pajem Negro*. Bruxelas, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique.

As mangas são, assim, muito tufadas, apresentando-se, neste caso, assimétricas: a da direita ajusta-se ao antebraço. Estas mangas, *musequiés* [62], são de origem árabe, estando uma aberta, dando o efeito de manga perdida no braço direito, e a outra fechada até ao pulso, por onde espreita a renda branca da *camisa* interior. A manga mais justa é em tecido decorado com tiras horizontais, golpeadas em sentidos inversos, num ritmo decorativo muito peculiar.

O embelezamento do *saio* passa ainda pelos botões de rubi que intercalam com botões de safira, ambos adornados com brilhantes, colocados na abertura vertical, à frente, e também nas aberturas das mangas, na junção destas com o *saio*, e nas duas barras verticais do peito. Na cintura, um imponente cinto, sobre uma barra que aponta, em "V", para o chão, é a peça de ourivesaria que domina todo o conjunto, seguindo o modelo decorativo dos botões já referidos, em rubi, safiras e brilhantes, estando as

[62] "En obras de hacia 1540 se representan mangas creadas por la evolucíon de los anchos *musequiés*, muy gruesas, hinchadas no hasta el codo, sino solamente en la parte superior." Carmen Bernis, 1962, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, p. 48.

pedras incrustadas sobre ouro minuciosamente trabalhado. Um dos pequenos botões parece fechar a gola alta, que revira num discreto colarinho triangular, rematado com rendas da *camisa* branca.

O penteado escolhido é o que já vimos no retrato da infanta D. Maria: o cabelo loiro puxado para trás, *encrespado* sobre as orelhas, com uma trança que lhe cobre o topo da cabeça. Nesta pousa um diadema de pérolas, com um grande rubi e uma imponente safira, pendendo, ao centro, uma grande pérola, seguindo o modelo das jóias aqui descritas. No *encrespado*, vemos também uma peça em losango, decorada com pérolas e safiras, de onde cai uma grande pérola em forma de lágrima.

À semelhança do retrato de D. Catarina pintado por Moro, as jóias, o leque e as luvas imprimem ao conjunto a ideia muito nítida da riqueza da Corte, do seu exotismo, cosmopolitismo e acesso fácil aos bens de luxo, ainda que rígida nos limites impostos às mulheres, particularmente no pesado e imponente vestuário. As mangas e *vasquinhas* forradas com palha, farrapos e outros materiais, as armações em madeira e metal que dão forma às *saias* e às mangas, os cabelos e os têxteis ricamente carregados de peças de ouro, pérolas e pedras preciosas, são, de um modo ou de outro, elementos que contribuem para uma suave dança de movimentos, em regra muito controlados. O traje da época traz, ao mesmo tempo, um estatismo e restrição físicos que nem o progressivo abandono dos *chapins* pôde contrariar. Estes elementos facilitam o aspecto requintado e coreografado do cerimonial cortesão, testemunhado em cada entrada régia, num jogo de precedências, regras e hierarquias.

Resta-nos referir outra mulher da Corte portuguesa deste tempo, D. Isabel de Bragança, esposa do infante D. Duarte e cunhada de D. Catarina de Áustria. Após a morte do seu marido, em 1540, D. Isabel mudou-se para a Corte com as filhas, Catarina e a já mencionada D. Maria, princesa de Parma, privando em lugar de destaque com a rainha D. Catarina.

O retrato de D. Isabel[63] (Fig. 22), pintado por Moro e Coello aquando da sua estadia em Lisboa, apresenta uma mulher de aspecto ainda jovem, especialmente quando comparado com o retrato de D. Catarina de Áustria. D. Isabel veste traje negro de gola alta, muito sóbrio, lembrando o usado por D. Maria Manuela no retrato de Lucas de Heere. Em torno do rosto, saindo da gola alta, está um pequeno folho branco, e a *roupa* apertaria atrás, com pequeno botões. A viuvez exigia-lhe especial cuidado e modéstia no trajar, o que poderá ser o motivo da sobriedade e contenção dos acessórios

[63] *Retrato de D. Isabel de Bragança*, também conhecido por *La dama del Joyel*. António Moro e Alonzo Sánchez Coello, 1552, Madrid, Museu do Prado, n.º inv. PO2133.

que escolheu para a pose: *coifa* com diadema de ouro e pérolas, colar ajustado ao pescoço, em ouro, pérolas, rubis e safiras, e pendentes simples nas orelhas, com uma pérola em forma de lágrima.

Isabel traja o que Carmen Bernis designa por *saya entera*, fechada e ajustada no tronco, alargando-se acima das ancas, à altura onde se deposita um precioso cinto. Abre-se depois à frente, deixando ver tufos do *saiote* ou da *camisa* interior, fechando com *agulhetas* metálicas. Também as mangas de balão, que se ajustam depois no pulso rematadas pelo folho da *camisa*, se abrem, fechando com as mesmas *agulhetas*, sendo aí repuxada a *camisa* interior.



Fig. 22 — Retrato de D. Isabel de Bragança. Madrid, Museu do Prado.

Para além da *coifa*, colocada sobre o cabelo dividido a meio e puxado para trás, usa um fino véu transparente, a *beatilha*, cujas pontas se prendem com uma jóia, em ouro escuro com pedras incrustadas, ao centro do peito. Leva a mão direita, adornada por dois anéis, um de rubi e outro de safira, a este alfinete, estando na outra mão um par de luvas de pele castanha, pormenor requintado e muito em voga entre a alta nobreza.

A sua apresentação, apesar de conservar a moderação adequada, afasta-se muito do traje que viria a usar num outro retrato, atribuível a Francisco de Holanda, e que se aproxima do hábito religioso. Tendo passado grande parte da sua vida como viúva — D.

Duarte faleceu três anos após o casamento —, podemos supôr que D. Isabel tenha feito, durante a sua estadia na Corte, um luto mais leve, tornando-o progressivamente mais rigoroso com o avançar da idade.

No de autoria provável de Francisco de Holanda[64] (Fig. 23), D. Isabel traja de maneira quase semelhante a uma clarissa, com *touca franzida* e *beatilha* brancas, envolvendo-lhe todo o rosto e ocultando o peito, estando, sobre estas, um pesado véu negro. Sobre o peito, um modesto rosário de madeira.



Fig. 23 — *Retrato miniatura de D. Isabel de Bragança*. Parma, Galleria Nazionale di Parma.

Neste retrato, nada indica estarmos perante um membro da alta nobreza portuguesa, que vive na Corte. Trata-se do tipo de vestuário que as viúvas, tantas vezes recolhidas em conventos, escolhem para exteriorizar o seu pesar e, de um certo modo, o "corte com o mundo" que lhes é exigido. Segundo as crónicas, a exteriorização da dor pela morte do marido levava muitas vezes as viúvas da alta nobreza a quererem cortar os longos cabelos, ou a arranhar o rosto, acções que faziam parte do luto.

Retirada para o paço de Xabregas, uma vez concluída as suas funções de regente, aí passou a residir com sua sobrinha, a infanta D. Maria. Nunca desistiu do projecto de casar o neto, assunto que sabia vital para o reino, mas, como é conhecido,

[64] *Retrato miniatura de D. Isabel de Bragança*. Francisco de Holanda (?), meados do século XVI, Galleria Nazionale di Parma.

não chegou a acontecer. Faleceu em 1578, no paço, sem testemunhar os últimos dias da dinastia de Aviz, com o desaparecimento trágico do jovem rei em terras marroquinas.

Encerra-se assim um ciclo brilhante, que se reflectiu no requinte por vezes exótico da Corte portuguesa, com os seus padrões de gosto, preocupações artísticas e mecenáticas. A importância do vestuário, por aquilo que ele representava em termos simbólicos, repercutiu-se, ainda, no domínio legislativo e na necessidade da promulgação de leis sumptuárias. Temos aqui uma realidade que continuará a manifestar-se nos séculos seguintes. Por agora, esta legislação tem a ver, como sempre, com a necessidade de manter as distinções sociais, facilmente subvertidas pelo desejo do luxo.

Existentes desde a Idade Média, tais leis serviram o duplo propósito de proteger a manufactura e indústria têxteis nacionais, conservando ao mesmo tempo a ordem social, por limitarem a escolha de materiais, cores e acessórios disponível a cada grupo. Nestas circunstâncias, a família real seria a mais priveligiada, logo seguida pela alta nobreza. Estas leis foram sucessivamente promulgadas e actualizadas, perante o contínuo desrespeito por parte de praticamente todos aqueles com poder de compra. Os tecidos de seda[65], o mais precioso dos tecidos, especialmente quando bordado em materiais preciosos, assim como alguns pêlos, foram sempre os materiais mais visados por estas legislações, que se multiplicavam pela Europa.

Com a integração do reino de Portugal na monarquia dos Habsburgo verificou-se uma alteração profunda no modo de vida do topo da sociedade. A Corte deixa de existir, uma vez que a capital passara a ser a de Espanha, não tendo sido o sistema de governo durante o período filipino suficiente para garantir a constituição de uma vida de corte em Lisboa. A influência castelhana, há muito sentida no vestuário, conhece agora um meio perfeito para proliferar entre a alta nobreza, agora convertida à "Corte na aldeia" [66], expressão que ficou consagrada na obra de Francisco Rodrigues Lobo.

---

[65] "Foi fazendo parte da evidente tendência para o luxo que se estender, de maneira especial na segunda metade do século XIV e no seguinte, a difusão das sedas, tanto em relação às peças do vestuário como a outros múltiplos usos, que vão desde os paramentos da cama até à equipagem dos cavalos. Chama a atenção na história das leis sumptuárias de qualquer país, incluído Portugal, toda a sucessão de tentativas de pendor hierarquizante feitas para diminuir os excessos no consumo de tal material e as correspondentes queixas formuladas perante o seu incumprimento." Maria Isabel Morán Cabanas, 2001, *Traje, Gentileza e Poesia; Moda e Vestimenta no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, Editorial Estampa, p.95.

[66] "Com efeito, no início do século XVII o modelo residencial da maioria dos fidalgos das principais Casas portuguesas — titulares, senhores de terras, chefes de linhagens — caracterizava-se pela dispersão territorial. Tanto podiam residir usualmente em Lisboa, como em Évora, ou na cabeça de um dos seus senhorios ou morgados situado numa pequena vila. Em rigor, ao contrário do que por vezes se pensa, tal não resultava necessariamente da mudança da corte para Madrid, pois esse era já o padrão mais frequente antes de 1580: basta pensar nos duques de Bragança, que só raras vezes se retiraram do seu senhorio de

2 Dualidades e contrastes: do período filipino à Restauração. O domínio europeu dos Habsburgo

2.1 Veludo negro, gorgeira branca. O domínio da moda espanhola no tempo de Filipe I.

Os casamentos entre representantes da Casa Real portuguesa e membros da alta nobreza dos reinos peninsulares foram, ao longo da história, bastante frequentes. Tal política matrimonial viria a ocassionar a monarquia dual, após a morte do cardeal-rei D. Henrique, tornando Filipe II de Espanha herdeiro do trono português. Assim se dá inicio a um período bem definido, durante o qual Espanha e Portugal partilham os mesmos soberanos, sem prejuízo da autonomia das respectivas administrações.

Já anteriormente, as estratégias matrimoniais e nobiliárquicas haviam proporcionado esses casamentos, envolvendo príncipes e infantes, e ainda membros dos séquitos que acompanhavam as futuras rainhas na sua nova vida de casadas. Segundo Nuno Gonçalo Monteiro, "uma peça importante desse processo [conduzente à monarquia dual] foi a aproximação entre algumas figuras da fidalguia portuguesa e a corte dos Habsburgo, a qual, de resto, se viria a aprofundar depois de 1580. Uma dezena de damas portuguesas acompanharam D. Isabel de Portugal em 1526, quando partiu para Castela para casar com o futuro Carlos V, e a maior parte contraíu matrimónio na corte castelhana."[67] Existia de facto uma rede de ligações apertada entre os membros das cortes ibéricas, o que facilitava a comunicação entre os reinos, vindo a desempenhar, ainda, um papel fulcral na aceitação de um rei castelhano por parte da aristocracia portuguesa.

A época que agora tratamos, que se inicia em 1580 e se prolongará até 1640, coincide, nos primeiros anos, com o domínio da moda espanhola na Europa. Os seus traços mais característicos, atrás apontados, encontram-se no gosto pelo luxo dos tecidos de seda (damascos, brocados e veludos), na sobriedade da escolha do preto como cor de eleição, no esconder intencional das formas naturais do corpo, especialmente no caso feminino, salientando-se os ombros, o peito, e estreitando-se a zona abdominal. O característico preto espanhol tem, na verdade, origem em Itália. Os ricos comerciantes, salvaguardando-se das leis sumptuárias, elegeram o negro de alta-qualidade tintureira como cor preferida para o vestuário, cuja sobriedade e estabilidade

---

Vila Viçosa." Rui Ramos (coord.), 2010, *História de Portugal*, 4.ª edição, Lisboa, A Esfera dos Livros, p. 287.

[67] Rui Ramos (coord.), 2010, *História de Portugal*, 4ª edição, Lisboa, A Esfera dos Livros, p. 274.

cromática rapidamente agradaram à nobreza, que o adoptou[68]. Foi dos Habsburgo, no entanto, que dependeu a difusão deste uso pelo seu império.

Em voga está a silhueta em "X" feminina, criada com o auxílio precioso dos *verdugados*[69], armações que tinham condicionado, a partir do século XV, e por um longo período de tempo, a vida das mulheres, principalmente nas cortes ibéricas. A cabeça tornara-se num elemento quase exterior ao corpo, dele separado por enormes *gorgeiras* armadas; para além do rosto, só as mãos femininas são deixadas à mercê de olhares indiscretos. Mesmo ao caminhar, as mulheres viam-se protegidas da exposição involuntária dos seus pés e tornozelos graças à multiplicação de *anáguas*, *fraldilhas*, *saios*, *saiotes* e *guarda-pés*, colocados sob a saia exterior, exibidos às vezes pela abertura em "V" invertido da saia.

A carga de tecidos e estruturas depositados no corpo feminino foi aumentando consideravelmente. Destacam-se a utilização de mangas duplas, sendo as exteriores *borrachas* ou *de ponta*, assemelhando-se na sua concepção às mangas perdidas medievais, e as interiores muito justas aos braços, ambas geralmente reforçadas com goma e preenchidas com trapos e outros materiais. Também os sistemas de enfaixamento do tronco, recorrendo a *corpinhos* para o comprimir, e o gosto por penteados intrincados, de uma altura considerável (cuja tendência a crescer em verticalidade e complexidade culminará nas elaboradas estruturas do início do século XVIII), deram a sua contribuição para o aprisionamento do corpo e dos seus movimentos. Além do evidente controlo corporal, o uso destas estruturas relaciona-se, ainda, com a distinção social; o primor na utilização destes artifícios implica o estatuto elevado de quem os enverga[70].

Perante esta complexa estruturação do vestuário, é clara a dificuldade com que as mulheres se depariam para, simplesmente, se moverem, erguer um braço, ou

---

[68] "The phenomenon began in Italy and initially only involved urban circles. Certain merchants possessed great wealth but were still unable to force their way into the nobility or even the highest patrician classes. They found themselves forbidden the use of too lavish reds (and thus the sumptuous Venetian scarlets, scarlatti veneziani de grana) or too intense blues (the famous "peacock" blues of Florence, panni paonacei). They thus acquired the habit, as derision or provocation, of dressing in a color not affected by these prohibitions, a color with a modest reputation and little valued until then: black. But because they were rich, as we have said, they required the dyers to provide them with new tones of black, more solid, vibrant, and seductive. Stimulated by this demand, the dyers achieved these tones by the 1360s." Michel Pastoureau, 2008, *Black: The History of a Color*, University of Princeton Press, p. 100.

[69] "Concretamente os *verdugados* parecem nascer de uma evolução do *verdugo*, mantendo-se os vestidos largos abaixo mas recolhidos na cintura e substituindo de maneira progressiva os aros rígidos de vime por outros de arame e cintas de tecido, servindo de ornamento dos trajes com a combinação de vários tipos e cores." Maria Isabel Morán Cabanas, 2001, *Traje, Gentileza e Poesia; Moda e Vestimenta no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, Editorial Estampa, p. 242.

[70] "Mais obscuramente, a diferença social imprimir-se-ia nas formas mal dissimuladas, no deselegante, no trajo mal controlado." Georges Vigarello, 2005, História da Beleza, Lisboa, Editorial Teorema, p. 40.

mesmo sentar-se numa cadeira. A própria etiqueta e até a concepção espacial sofreram modificações provocadas, por exemplo, pelo uso generalizado dos espaçosos *verdugados*, que impediam inclusive a permanência de um número muito elevado de mulheres na mesma sala[71], e impondo uma distância considerável entre os intervenientes de uma conversa. Facto que, certamente, não desagradria a uma Igreja rígida e ávida do controlo das pulsões femininas.

Cremos que a moda espanhola, largamente difundida por todo o espaço europeu, e cujo esplendor construtivo mais se fez sentir no vestuário feminino, em muito contribuiu para uma marginalização da mulher. Isto porque acrescenta à sua imagem uma feição tida mais como de objecto expositivo, pertença do pai, primeiro, e, depois, do marido, do que como ser pensante capaz de tomar a iniciativa, ou apta para se mover livremente.

Esta atitude, associada ao controlo da vontade feminina, também se vê reflectida na sucessão de partos que se esperam de uma rainha, cuja função primordial é "produzir" herdeiros para a Coroa. O "valor" de uma mulher da alta nobreza prende-se, então, com a sua potencialidade diplomática na hora de contrair matrimónio, dando muitas vezes mais prejuízos à sua família (nomeadamente, com os gastos exigidos pelo dote), do que compensações.

Confinada ao espaço doméstico, raramente tem oportunidade de sair, ocupando o tempo com a educação dos filhos, lavores, actos caritativos e devoção religiosa. O vestuário, especialmente em dias de festa, era, sem dúvida, uma parte importante do dia-a-dia destas mulheres; a selecção dos tecidos, a encomenda aos costureiros, a introdução de novidades construtivas, a escolha dos adereços, do penteado, o cerimonial de vestir os inúmeros componentes do traje e a aplicação de pós e cremes seria um dos pontos altos do quotidiano das mulheres mais privilegiadas.

A especificidade deste período, no qual Lisboa se viu privada de uma Corte permanente, acarreta particularidades ao estudo do traje cortesão. Filipe I residiu três anos em Portugal com o seu séquito, quando era já viúvo de Ana de Áustria, mostrando preocupação em conhecer directamente os seus novos territories e as suas realidades[72]. Também seu filho, Filipe II, visitou o reino, por um curto espaço de tempo, acompanhado pelo príncipe herdeiro, e sua nora, Isabel. Esta visita, que incluíu, pois, o futuro Filipe III, então com catorze anos de idade, foi a única que ambos realizaram ao

[71] "At one court event in 1613 ladies were allowed to attend without farthingales 'to gain the more room' (...)." Jane Ashelford, 2009, *The Art of Dress: Clothes through history 1500-1914*, Londres, The National|Trust Books, p. 58.
[72] Fernando Bouza, 2005, *Filipe I*, Colecção Reis de Portugal, Mem Martins, Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, p. 34.

território português. No entanto, a ausência dos monarcas nos seus vastos domínios foi sempre compensada pela proliferação da respectiva imagem, quer através do retrato, quer dos escudos de armas e *regalia*[73].

Durante os três reinados, a nobreza portuguesa foi sempre bem-vinda à Corte madrilena, apesar dos desencontros em matéria de gosto, que por vezes se revestiu mesmo de algum ridículo, criando nos castelhanos uma má impressão dos seus vizinhos peninsulares. Segundo Fernanda Olival, "o simulacro por excelência desta imagem [de provincianismo] correspondeu à entrada do embaixador português na corte, em 1605, vestido fora de moda e trazendo como presentes caixas de pimenta e cravo, que deixaram todos a rir."[74] O papel do vestuário revela-se, assim, fulcral para a aceitação na Corte: o trajar de acordo com os usos de um determinado círculo social mostra-se determinante para uma reacção positiva da parte daqueles que o constituem, seja perante um visitante, ou mesmo perante um par.

A ausência de uma verdadeira cultura cortesã, em contraste com o período anterior, pede-nos especiais cautelas; a Corte encontrava-se dispersa pelos palácios da província, destacando-se claramente o Paço de Vila Viçosa. Os Bragança poderão ser apontados como a grande família da alta nobreza do reino português, sendo o seu Paço um foco único, inclusive para as vozes dissidentes. Compreende-se, por isso, terem as modas madrilenas chegado às mulheres da Casa, assim como, de uma maneira mais ou menos intensa, à restante alta nobreza.

Durante estes sessenta anos, para Madrid partiram muitos nobres portugueses[75], sendo a prática de casamentos entre famílias lusas e espanholas uma verdadeira política unificadora[76]. As portuguesas da alta nobreza eram aceites nos círculos mais restritos das rainhas Habsburgo, na condição de suas damas. A adopção total da moda castelhana foi, como já referimos, um ponto importante para os nobres que passaram a residir na Corte de Filipe I, dada a pertinência para o seu reconhecimento. Esta aceitação, ainda

[73] Fernando Bouza Álvarez, 2000, *Portugal no Tempo dos Filipes; Política, Cultura, Representações (1580-1668)*, Lisboa, Edições Cosmos, p. 22.
[74] Fernanda Olival, 2006, *Filipe II; de Cognome «O Pio»*, Colecção Reis de Portugal, Mem Martins, Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, p. 173.
[75] "(...) se os nobres lusitanos perdiam uma corte, D. Filipe I abria-lhes a porta de outra: a de Madrid. Ao ratificar duas das *Mercês de Almeirim* em Tomar, o rei católico comprometia-se a admitir a nobreza portuguesa «no serviço de sua Casa ao uso de borgonha» e a que «a Rainha nossa senhora terá assim de ordinário a seu serviço senhoras prinicipais e damas às quais favorecerá e fará mercê casando-as na sua terra e em Castela»." Fernando Bouza, 2005, *Filipe I*, Colecção Reis de Portugal, Mem Martins, Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, p. 111.
[76] "Com a concessão de títulos se combinou uma política, com alguns resultados, destinada a promover os casamentos mistos entre fidalgos portugueses e castelhanos e, ainda, a deslocação de muitos fidalgos portugueses para Madrid." Rui Ramos (coord.), 2010, *História de Portugal*, 4.ª edição, Lisboa, A Esfera dos Livros, p. 288

assim, não acontecerá sem sobressaltos, sendo claro que muitos fidalgos espanhóis viam na entrada dos portugueses uma força concorrente à obtenção de privilégios.

São vários os retratos dispersos que nos deixam pistas sobre o que foi o traje na época de Filipe I. O de D. Maria de Portugal[77] (Fig. 24), sua primeira mulher, encontra-se hoje no Convento das Descalzas Reales, em Madrid. Da autoria de Lucas de Heere, terá sido pintado já durante a breve estadia da rainha na Corte castelhana. Fazendo par com o retrato de Filipe, da mesma mão, observamos que a sobriedade do *saio alto* de D. Maria em tudo contrasta com o traje português da época; dele estão ausentes brocados, bordados a ouro, ou a riqueza das pedras preciosas. É o negro tecido do *saio* que domina a composição, realçando-lhe o rosto.

O *saio* aperta à frente, onde vemos uma fileira de botões de brilhantes e safiras, e da gola alta sai uma pequena *gorgeira* branca, com o típico perfil de "S" nos folhos. Esta *gorgeira* será uma constante na moda espanhola, e perdurará até ao tardio relaxamento deste traje, em meados do século seguinte. Além dos botões, os finos cordões que traz ao pescoço, os brincos de pérolas e a *coifa* de rede branca cobrindo o penteado apartado ao meio (e que lembra o da infanta D. Maria) compõem os elementos que relembram a sua condição de consorte de Castela.



Fig. 24 — *Retrato de D. Maria De Portugal*. Madrid, Convento das Descalzas Reales.

O restante do coordenado que podemos ver neste retrato, apesar do luxuoso tecido negro, pouco parece dizer da identidade e estatuto da retratada. Estamos perante

[77] *Retrato de D. Maria de Portugal*. Lucas de Heere, 1543-1545, Madrid, Convento das Descalzas Reales.

um típico exemplo do traje espanhol que se difundiu em meados da centúria pela Europa, caracterizando-se pela sóbria majestade reflectida no preto, tão ao gosto dos protestantes — por se opor ao forte cromatismo conotado com a iconografia católica —, como dos próprios católicos.

Contrastando com este retrato de D. Maria existem outros dois[78] de autoria anónima (Figs. 25 e 26), muito semelhantes entre si, apresentando-se a princesa de corpo inteiro num, e de meio corpo noutro. Traja uma *saya entera*, de seda dourada bordada no mesmo tom, com mangas *de ponta*, apostas às mangas justas, cobertas de jóias. Os golpes das mangas *de ponta* são rematados, fechando com botões em forma de flor.



Fig. 25 — *Retrato de D. Maria de Portugal*. Viena, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 26 — *Retrato de D. Maria de Portugal*. Madrid, Convento das Descalzas Reales.

O profundo decote quadrado é tapado pela fina *camisa* branca bordada, de gola alta, ajustada ao pescoço. Este tipo de decote será progressivamente abandonado, em detrimento do uso do *gibão*, peça do traje masculino, cobrindo o peito e o pescoço na totalidade, auxiliado por frondosas *gorgeiras* rendadas, num crescente contraste em

[78] *Retrato de D. Maria de Portugal*. Anónimo, século XVI. Viena, Kunsthistorisches Museum, e *Retrato de D. Maria de Portugal*. Anónimo (escola espanhola), século XVI, Madrid, Convento das Descalzas Reales.

relação ao traje das restantes cortes europeias, menos apegadas às limitações impostas pelo pudor.

O decote está decorado ainda com um pesado cordão de ouro e pérolas preciosas. Para além deste imponente cordão, usa um mais fino, também de ouro, de onde pende um medalhão do mesmo metal precioso, safiras e uma pérola. Também traz nas orelhas duas pérolas em forma de lágrima, e na cabeça uma fita com jóia aposta, fabricada em ouro e guarnecida com um rubi redondo e uma safira quadrangular, pendendo em baixo ainda outra pérola em forma de lágrima. O cabelo, apartado ao meio e *encrespado* dos lados, é decorado por delicado diadema de rosas.

No retrato de corpo inteiro, a *saia*, em "V" invertido, tem sobre a cintura um longo cinto, que chega quase até aos pés; a bainha é rematada por um galão bordado, tal como o decote. Nas mãos, cujos dedos decorou com vários anéis, maneja despreocupadamente um leque. Apesar do acessório exótico e da pose verticalizada, não afecta a imponência de outras mulheres da Corte, com um rosto deselegante de pesadas bochechas, olhos salientes e lábios pendentes. O traje enquadra-se no tipo castelhano que podemos observar nas representações de Isabel de Portugal, permitindo situar estes retratos nos primeiros anos da década de cinquenta.



Fig. 27 — *Santa Margarida e Santa Maria Madalena*. Lisboa, MNAA.

Semelhante ao traje de D. Maria no retrato de corpo inteiro é o que vemos na *Santa Margarida e Santa Maria Madalena*[79] (Fig. 27), actualmente no MNAA, uma predela executada por Gregório Lopes. Representada em busto, Santa Margarida veste uma *saya entera* idêntica à de D. Maria, com decote rematado por delicada *camisa* aberta à frente, de gola alta com folho, que aporta modéstia à generosa abertura

[79] *Santa Margarida e Santa Maria Madalena*. Gregório Lopes, Lisboa, MNAA, n.º inv. 53 Pint.

quadrada. As cores cambiantes da *saya* e o seu brilho indicam o seu provável fabrico em *chamalote*[80] de seda.

As mangas do *corpinho* são peças independentes, prendendo-se a este nos ombros, com atilhos negros, mostrando, em bolbos, a *camisa* interior. A manga faz um tufo, apertada por uma bracelete dourada no antebraço. Sobre o ombro esquerdo está um *manto* escuro, ondulando nas costas devido ao vento. No cabelo, apartado ao meio e apanhado atrás, uma *touca* branca.

Ao breve matrimónio de Filipe I com a princesa portuguesa seguiu-se o igualmente curto com Maria I de Inglaterra, que durou de 1556 a 1558. Desta vez, e excepcionalmente, foi Filipe, agora rei consorte de Inglaterra, quem se mudou para esse reino, lá permanecendo mais de um ano. Foi escasso o contributo da moda inglesa repercutida por esta rainha na Corte espanhola, onde o predomínio do preto não cedeu lugar ao gosto britânico pelo colorido. Ao contrário, foi a Corte inglesa que se mostrou sensível ao negro espanhol e à presença constante de luvas e peles de altíssima qualidade.

A francesa Isabel de Valois, que após a morte da rainha Tudor vem a desposar Filipe no final da década de cinquenta, rendeu-se, segundo os retratos que conhecemos, à luxuosa moderação da moda ibérica. Adoptou o preto como principal cor do vestuário, contrapondo-o com a *camisa* e as pérolas brancas, além do brilho colorido das jóias. A esta moda acrescentou toques franceses, especialmente no gosto pelas *gorras*, colocadas sobre a cabeça, tombadas, e decoradas com plumas, pérolas e jóias[81]. No retrato de Sánchez Coello[82] (Fig. 28), no entanto, traja em veludo vermelho bordado a dourado e brocado de seda branco, concorrendo para uma profusão de texturas e decorações únicas, aproximando-se mais dos padrões franceses.

Sabemos que o tão celebrado gosto espanhol pelo preto destoava, também, da preferência portuguesa pelos tecidos de tons menos severos, com maior predilecção pelos brocados de ouro sobre branco. Durante a sua visita a Portugal, Filipe ter-se-à vestido "à portuguesa", ou seja, *roupa* branca em brocado bordado a dourado[83]. Neste

[80] Tecido que apresenta cor diferente, segundo a luz projectada, sendo que a posição do fio produz um efeito ondeado.
[81] *La reina Isabel de Valois, tercera esposa de Felipe II*. Cópia de Juan Pantoja de la Cruz, c. 1600, Museu do Prado, Madrid, n.º inv. 1030.
[82] *Isabel de Valois*. Sánchez Coello, c. 1560, Viena, Kunsthistorisches Museum, n.º inv. GG3182.
[83] "No primeiro dia das importantes cortes [de Tomar, em Abril de 1581], os assistentes viram-no com roupa branca de brocado com rosas douradas, sobre a qual se destacava o colar da Ordem do Tosão de Ouro (...). Pouco depois, no dia do seu juramento, o seu vestuário não foi menos esplêndido, pois era de brocado de ouro. (...) Para se vestir desta maneira, de brocado branco ou de ouro, Filipe abandonou o negro. (...) o rei aceitou, contra o que teria preferido, abandonar o negro e o luto para se apresentar à

período, o preto relacionava-se já com o luto[84], pelo que uma ocasião festiva, como a da visita do monarca, exigia uma jovialidade que a leveza dos dourados e dos tons claros melhor sabia transmitir.



Fig. 28 — *Isabel de Valois*. Viena, Kunsthistorisches Museum.

Atentemos agora nas filhas de Filipe I e Isabel, as infantas Isabel Clara Eugénia, nascida em 1566, e Catarina Micaela, nascida no ano seguinte, cujos retratos, em elevado número, nos permitem encontrar exemplos distintos do traje eleito pelas damas da Corte espanhola. Catarina Micaela casou-se em 1585 com Carlos Manuel I de Sabóia, tendo permanecido em Itália o resto dos seus dias. O retrato, também da autoria de Coello[85] (Fig. 29), foi pintado quando a infanta ainda estava em Madrid, apresentando a jovem a meio-corpo, trajando à espanhola, de negro.

Vemos que enverga já o *gibão* ajustado ao tronco, com o auxílio de varetas metálicas ou de madeira. Por baixo deste está o *saio*, de largas mangas *borrachas*, sob as quais temos as mangas ajustadas, de seda clara. O negro veludo apenas é interrompido pelas finas bandas de bordados de ouro, colocadas verticalmente, ao longo

maneira própria da majestade portuguesa." Fernando Bouza, 2005, *Filipe I*, Mem Martins, Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, p. 19.

[84] Michel Pastoureau, 2008, *Black: The History of a Color*, Itália, University of Princeton Press, p. 69.

[85] *Infanta Catarina Micaela de Áustria*. Sanchez Coello, c. 1582-1585, São Petersburgo, Museu Hermitage.

da abertura central do *gibão*, e formando um "V" que parte dos ombros, desembocando, certamente, em bico prolongado sobre o ventre.



Fig. 29 — Infanta Catarina Micaela de Áustria. São Petersburgo, Museu Hermitage.

Os bordados dourados decoram também as aberturas horizontais das mangas, os recortes das ombreiras e a gola subida do *gibão*, por onde sai a *gorgeira* branca rendada, indispensável no traje cortesão. Sobre o peito está um colar de pérolas, que maneja na mão direita; o cabelo ondulado, ligeiramente armado no topo da cabeça, é encimado por coroa de flores entrançadas, que nos parecem margaridas.

Isabel Clara Eugénia foi a menina dos olhos de seu pai, vindo a desempenhar funções de grande responsabilidade ao ocupar o cargo de governadora dos Países Baixos, ao lado de seu marido, Alberto de Áustria. No retrato de meio-corpo, pintado por Juan Pantoja de la Cruz[86] (Fig. 30), surje-nos majestosamente de pé, apoiando a mão direita num leque, que equilibra sobre a mesa. Esta composição contrasta com o intimismo do anterior retrato de Catarina.

O seu luxuoso traje é também constituído por um *gibão* sem mangas, cuidadosamente talhado, que estreita o tronco, prolongando-se num bico sobre a *saia*. Os materiais foram criteriosamente escolhidos pela sua riqueza: telas de seda dourada

[86] *Infanta Isabel Clara Eugénia de Espanha.* Juan Pantoja de la Cruz, 1599, Munique, Alte Pinakothek, n.º inv. 987.

adamascada, com motivos florais, e uma profusão de pequenas ondas em "S", em hipnotizantes efeitos luminosos; finíssimas rendas, quase transparentes, aplicadas na enorme *gorgeira* e nos folhos colocados junto aos pulsos; jóias de ouro, pérolas e pedraria, apostas ao longo do *gibão*, junto ao decote, sobre as ombreiras recortadas...



Fig. 30 — *Isabel Clara Eugénia*. Munique, Alte Pinakothek.

O *gibão* compõe-se de painéis verticais, cujas costuras são disfarçadas por passamanarias douradas e botões preciosos; ao centro, a toda altura, está uma banda bordada mais larga, decorada ainda por pedraria. A terminação em bico, que alonga o tronco, é pesadamente ornada com um cinto de rico sortido de pedras preciosas, emparelhando com o remate do decote, sob a *gorgeira* branca. Além destas jóias, em volta do pescoço traz o cordão de pérolas que vimos no retrato de sua irmã, e que Isabel entrelaça de modo idêntico nos dedos da mão, repetindo-se o feminino gesto.

As mangas são duplas, as exteriores *borrachas* e as interiores muito justas aos braços. As *borrachas*, cuja construção com pregas é claramente visível, são decoradas por fitas bordadas e *pontas*[87], apostas à abertura horizontal, por onde passam os braços.

[87] "Em Espanha, as *pontas* chamavam-se *puntas* e eram um acessório típico de vestuário espanhol na década de 1550. Estas agulhetas, de forma triangular, eram um remate decorativo para as pontas de fitas, laços e atilhos. Por vezes eram recheadas de pedras preciosas, aljôfar (pérolas pequeninas e desiguais) ou âmbar." Annemarie Jordan, 1994, *Retrato de Corte em Portugal: O Legado de António Moro*, Lisboa, Quetzal Editores, p. 75.

A decoração aparenta prolongar-se pela parte de trás das mesmas, através da utilização de mais fitas com *pontas*, e nas extermidades inferiores, com faixas bordadas e extermidades recortadas, semelhantes às ombreiras. As mangas justas seguem o modelo do tecido em bandas horizontais, intercalando-se o dourado e o branco ou prata, modelo repetido ao longo dos mais variados retratos.

A *saia* é certamente armada por um *verdugado*, decorada por uma banda vertical bordada a ouro, colocada ao centro, e que desembocaria, sem dúvida, no motivo, já por nós descrito, da banda horizontal costurada na bainha da *saia*. O cabelo ondulado está armado no topo da cabeça, no chamado "penteado almirante"[88], alteado por coroa de pérolas, ladeada por jóia em forma de flor encimada por uma pluma branca. Para além da já referida profusão de pedras e pérolas que decoram o seu traje, usa vários anéis, distribuídos pelos dedos, brincos de pérolas nas orelhas e, ainda, sobre a orelha esquerda, pérolas presas ao cabelo.

Mais uma vez, ao colocarmos lado a lado estes dois últimos retratos, próximos na cronologia e nos laços familiares entre as duas mulheres, vemos como pôde coexistir, sob a mesma forma — o *gibão*, a *gorgeira* branca, o *saio*, as mangas *borrachas*, a *saia* colocada sobre o *verdugado* —, duas versões muito diferentes do traje cortesão. Uma que prima pela sobriedade do negro e decoração contida, outra pela claridade e brilho das sedas douradas ou brancas, sumptuosamente lavradas a bordados de ouro.

É-nos difícil, através de registos pictóricos, perceber como o traje da Corte de Madrid se reflectiu em Portugal. Mas não deixa de ser ponto assente que, no plano formal, seguiria a estrutura espanhola, apreciando e valorizando quer o recato, quer o estatismo impostos pelas poderosas formas cuidadosamente talhadas.

No caso do retrato de Isabel Clara Eugénia[89] (Fig. 31) do Museu Nacional Soares dos Reis, da autoria de Coello, retomamos o traje em veludo negro, interrompido pelo dourado e pelo branco. A imagem de busto mostra o suficiente para revelar o *gibão* aberto da jovem, de gola revirada, forrado a seda clara, com listas de brocado alternando com motivos vegetalistas, também dispostos em bandas. Será sem dúvida um coordenado semelhante ao envergado por Ana de Áustria na versão pintada por Bartolomé González[90] (Fig. 32), possível cópia de um original de Moro de 1570, diferindo deste no tecido escolhido para a sua construção.

---

[88] Maria da Conceição Pereira de Figueiredo Lobo e Silva, 2007, *O Traje civil em Portugal e na Pintura 1600-1680*, Porto, Tese de Mestrado apresentada à Universidade Católica do Porto, p. 189.
[89] *Retrato da princesa Isabel Clara Eugénia*, Sánchez Coello, Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, n.º inv. 369 Pint.
[90] *A rainha Ana de Áustria, quarta esposa de Filipe II*. Bartolomé González, c- 1616, Madrid, Museu do Prado, n.º inv. P01141.

Voltando ao retrato de Isabel, sob o *gibão* está o *saio* negro, decorado com bandas claras bordadas, dispostas em diagonais. Para além destas bandas, a imponente presença de jóias em ouro, nomeadamente um grande colar com pedraria e pérolas, demonstra a importância da personagem. Junto à aba do *gibão*, vemos os pequenos laços ou botões que abotoam o mesmo.



Fig. 31 — *Retrato da princesa Isabel Clara Eugénia*. Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis.

Nos ombros foram bordadas listas claras, de onde saem os recortes das ombreiras; a presença de uma fita clara, com *pontas*, parece aqui ser meramente decorativa. A *gorgeira* clara dá à figura real um aspecto atarracado, sendo quase invisível a orelha esquerda, escondida pelos folhos rendados. Este ar deselegante é acentuado pelo cabelo penteado para trás, em ondas, ao qual foi aposto um diadema de pérolas, flores e uma pluma branca.

Após a morte de Isabel, Filipe realizaria o seu último casamento, desta vez com Ana de Áustria, em 1570. A nova rainha foi retratada por Coello (Fig. 33)[91] e Moro (Fig. 34)[92], trajando, na tela executada pelo primeiro, uma luxuosa *galera*, branca e dourada, aberta a toda a altura, à frente.

[91] *Ana de Áustria*. Sánchez Coello, 1571, Kunsthistorisches Museum, Viena, n.º inv. GG1733.
[92] *Ana de Áustria*. António Moro, 1570, Viena, Kunsthistorisches Museum, n.º inv. GG3053.

Neste, a luva calçada na mão direita e o lenço rendado contribuem para a afirmação áulica da personagem, representada de pé. O traje assemelha-se ao tipicamente espanhol usado por uma senhora da alta aristocracia retratada por Roland de Mois, em 1558[93]. O caso de Ana de Áustria, no entanto, revela um nível decorativo que só poderia corresponder a uma rainha da Casa dos Habsburgo.



Fig. 32 — *A Rainha Ana de Áustria, quarta esposa de Filipe II*. Madrid, Museu do Prado.

Na pintura de Moro (Fig. 34) encontramos de novo o motivo da luva única calçada e do lenço branco. Traja uma *galera* mais sóbria, em veludo negro, que se abre, mostrando o *saio alto* dourado, terminado em tufos junto dos pulsos e do rosto. O penteado em forma de coração mantém-se, mas o toucado Tudor é agora substituído por uma *gorra* negra, decorada com pedraria e uma pluma branca.

O traje de Corte parece dever ainda ao requinte francês que observámos no figura de Ana de Áustria pintada por Coello. Veja-se o *Retrato de Infanta da Casa de Áustria*[94] (Fig. 35), hoje no MNAA, já de finais do século; a infanta veste uma *galera*

[93] *Doña Ana*. Roland de Mois, 1558, Colecção duque de Villahermosa, Madrid; ver Carmen Bernis; *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*; 1962, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Cientificas, Madrid.
[94] *Retrato de Infanta da Casa de Áustria*. Autor desconhecido, finais do século XVI, Lisboa, MNAA, n.º inv. 952 Pint.

de seda clara, ricamente bordada, com um motivo de riscas horizontais paralelas, interrompido na abertura, à frente, por um galão dourado, que remata também a bainha.



Fig. 33 — *Ana de Áustria*. Viena, Kunsthistorisches Museum.

O tronco está rigidamente camuflado pelo *gibão* encarnado, do qual vemos as mangas vermelhas; sob este, o habitual *saio*, peça também ela adoptada do traje masculino, que, sendo entretelado, comprimia mais o tronco. O *gibão* termina em pronunciado triângulo sobre o ventre. A *saia*, sobre o *verdugado* e a profusão de saias interiores, está decorada não só pelo galão, mas ainda pelo cinto depositado sobre o *gibão* e imponentes botões-jóia, que se repetem desde a *saia*, ao longo da abertura daquele.

Os ombros são realçados pelas ombreiras recortadas, decoradas com botões; as mangas *perdidas*, muito apreciadas entre as mulheres da casa de Áustria, apertam junto aos ombros e, depois, junto ao pulso, repetindo a decoração horizontal e o galão dourado. O requinte deste conjunto é reforçado pela frondosa *gorgeira* branca, de renda muito fina, semelhante à que decora o *gibão*, nos pulsos. O penteado de cabelo encanudado em torno do rosto está encimado por um *toucado* negro, adornado de plumas, pérolas e pedraria.



Fig. 34 — *Ana de Áustria.* Viena, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 35 — *Retrato de Infanta da Casa de Áustria*. Lisboa, MNAA.

No braço esquerdo, próximo do ombro, temos uma jóia, que vai de encontro à que vemos no cinto e na jóia com pingente colocada ao centro do peito, de onde saem duas voltas de pérolas. Nas orelhas, usa brincos de pérolas em forma de lágrima, e os dedos estão decorados com vários anéis; o lenço ricamente rendado marca também aqui presença.

Apoiada numa cadeira, a pose vertical da infanta traduz majestade e elegância, não deixando dúvidas sobre a dificuldade que enfrentaria ao vestir este luxuoso traje de Corte, mesmo contando com o precioso auxílio de inúmeras damas. Os braços, com mangas justas, estavam limitados na liberdade de movimentos; a quantidade de *saias* e *saiotes* interiores, assim como o *verdugado*, dificultavam qualquer actividade, fosse ela caminhar ou sentar-se[95]. As mulheres nobres ibéricas ficaram conhecidas, até, por se sentarem em almofadas e pequenos tamboretes, em vez de utilizarem cadeiras ou bancos. As poucas ocasiões em que saíam de casa davam também azo a comentários de visitantes e embaixadores, especialmente franceses, habituados a uma liberdade feminina que permitia às mulheres passearem-se e ausentarem-se do espaço doméstico com maior frequência, facto que se traduzia no seu vestuário, adaptado a esta realidade.

O uso de *máscaras*, *mantos* variados, *véus* e *regalos*, largamente difundido entre as nobres europeias, teve uma repercussão quase nula na Península Ibérica, onde as damas de alta estirpe raramente abandonavam os seus palácios, confinando-se, até muito tarde, aos seus paços e casas. Pelo contrário, as mulheres da burguesia, especialmente da castelhana, puderam usufruir de outra mobilidade, sendo frequente a sua presença nas ruas e espaços públicos das grandes cidades, como podemos verificar pelas gravuras a elas dedicadas[96].

[95] "The structure of garments and their techniques of assemblage and wear have certain implication for both the body within, and its relationships to other bodies, and to space. It is not enough to state merely that breeches were full or bodies were corseted, for this distension and constriction meant something for the wearer, and influenced not only physical behaviours, but also such intangibles as perceptions of beauty, grace and health." Susan Vincent, 2003, *Dressing the Elite; clothes in early modern England*, Oxford, A & C Black Publishers Ltd, p. 29.

[96] *Códice Madrazo-Daza*, colecção particular, parcialmente reproduzido na obra de Carmen Bernis, 1962, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Cientificas.

2.2 Escuridão e claridade. A moda no tempo de Filipe II.

Após a morte de Filipe I de Portugal, no final do século XVI, como sabemos, subiu ao trono o seu filho, Filipe II. Tal como o pai, visitou o território português, já viúvo de Margarida de Áustria, acompanhado pelo príncipe herdeiro e a mulher deste, assim como pela infanta D. Maria Ana. A breve visita ocorreu em 1619, dando lugar à famosa estadia e entrada triunfal na cidade de Lisboa, durante a qual os príncipes e a infanta D. Maria se mostraram ao povo em carroça descoberta[97], uma eficaz maneira de se fazerem notar e respeitar pelos seus súbditos, de quem estavam geralmente tão afastados.

Os retratos das mulheres que rodeavam o rei, nomeadamente as jovens infantas[98] (Fig. 36 e 37), mostram uma distanciação do traje predominantemente negro que caracterizara a moda espanhola do reinado anterior. Nota-se agora um gosto afrancesado: preferem-se os *brocados* e *chamalotes* de seda claros, ornados a fio de ouro. Mas é bom que se diga que este fenómeno não significou, só por si, o abandono do negro na Corte castelhana. Com efeito, a adopção de uma nova moda não implica nunca o esquecimento automático da precedente.

Como os posteriores retratos de Velázquez tão bem ilustram, o negro continuaria a proliferar nos palácios espanhóis e no traje cortesão até bem tarde — no caso português, prolongou-se o seu uso até depois da época da Restauração. A presença contínua do negro nos retratos femininos relaciona-se, em parte, com o facto de ter sido adoptado como sinal de luto, numa prática tornada habitual entre as viúvas, a par da adopção de trajes quase monásticos pelas mulheres desta condição. Os retratos de rainhas e outras mulheres da Corte, trajando quase como religiosas, vão-se tornar cada vez mais comuns em Espanha[99] (Fig. 38) e Portugal[100] (Fig. 39).

.

---

[97] "Apenas os príncipes e a infanta Maria teriam ido numa carroça sem cobertura de tecto para serem vistos por todos." Fernanda Olival, *Filipe II; de Cognome «O Pio»*, 2006, Colecção Reis de Portugal, Mem Martins, Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, p. 247.

[98] *Retrato da infanta Ana de Áustria*. Atribuído à oficina de Rubens, c. 1605, colecção particular; *Retrato de Isabel Clara Eugénia*. Sánchez Coello, 1585-1588, Madrid, Museu do Prado, n.º inv. P00861.

[99] *A rainha Mariana de Áustria*. Juan Carreño de Miranda, c. 1675, Madrid, Museu do Prado, n.º inv. P00644; *Retrato da Arquiduquesa Isabel Clara Eugénia*. Oficina de Rubens, c. 1625, Pasadena, Fundação Norton Simon, n.º inv. M. 1966.10.10.P.

[100] *Retrato de D. Maria Antónia de Melo*. Domingos Vieira, o Escuro, 1630-1650, Lisboa, MNAA, n.º inv. 1851 Pint; *Retrato Francisca Sabóia*, Lisboa, MNAA, n.º inv. 1703 Pint.



Fig. 36 — *Retrato da infanta Ana de Áustria*.
Colecção particular.



Fig. 37 — *Retrato de Isabel Clara Eugénia*.
Madrid, Museu do Prado.

No Retrato de Senhora do Museu Nacional de Arte Antiga[101] (Fig. 40) retomamos o luxo afrancesado geralmente presente nas imagens das infantas da Casa de Áustria. A dama não identificada, representada em busto, traja um *gibão* em seda branca, ricamente adornado de passamanaria dourada e jóias. Ajustado ao tronco, o *gibão* termina em lóbulos recortados nos ombros, onde repousam várias jóias de forma quadrangular.

Pelo que nos é dado a ver, as mangas são duplas, *borrachas* as exteriores, abertas, decoradas com passamanarias dispostas no sentido vertical, e justas as interiores, adornadas com passamanaria no horizontal, criando um ritmo decorativo de forte interesse. Nas áreas onde a seda branca tem maior presença, há bordados a fio dourado, com formas vegetalistas.

[101] *Retrato de Senhora*. Autor desconhecido, primeira metade do século XVII, Lisboa, MNAA, n.º inv. 1805 Pint.



Fig. 38 — *A rainha Mariana de Áustria*. Madrid, Museu do Prado.



Fig. 39 — *Retrato de D. Maria Antónia de Melo*. Lisboa, MNAA

.



Fig. 40 — *Retrato de Senhora*. Lisboa, MNAA.

Emoldurando rosto, empoado de branco e vermelho, está uma rica *gorgeira* com rendas. Para além dos pós utilizados para o clarear, os lábios são também pintados, num tom avermelhado repetido nas orelhas, junto dos brincos com pérolas. O cabelo, ripado, é apanhado atrás, e rematado por um *toucado* de fitas claras de cetim, laços do mesmo material e plumas brancas.

Trata-se de um bom exemplo do traje de corte feminino no período em estudo; o vestuário mostra-se cuidadosamente estruturado e muitíssimo decorado, tornando quase impossível vislumbrar o tecido em que foi construído, tal a profusão de bordados dourados. Apesar de não ser representada de corpo inteiro, podemos adivinhar que, para além do rosto, só as mãos estariam descobertas, hábito que se manterá entre as mulheres numa Corte algo repressiva.

Um outro exemplo pode ser encontrado numa miniatura do MNAA, denominada *Retrato de Senhora*[102] (Fig. 41). De meio corpo, está decorado, no contorno da indumentária e seus acessórios, por floreados decorativos, claramente visível no diadema aposto ao penteado almirante verticalizado, muito estruturado, e na extremidade da grande *gorgeira* rendada.



Fig. 41 — *Retrato de Senhora*. Lisboa, MNAA.

[102] *Retrato de Senhora.* Autoria desconhecida, final séc. XVI, Lisboa, MNAA, n.º inv. 210 Min.

A personagem veste de veludo negro, estando este decorado com jóias e pérolas, provavelmente cosidas ao próprio material, considerando a repetição por todo o conjunto. A pedraria bordada, como os punhos e a *gorgeira*, repete o alto contraste negro-branco, característico da moda tipicamente espanhola, repercutido no fio de pérolas, entrelaçado na mão direita, onde há dois anéis. Além deles, traz uma pulseira dourada no pulso, e um curioso diadema, complexa peça de joalharia, adornado de pérolas, e de onde pende uma grande pedra dourada, com outra pérola colocada sob ela.

O rosto parece revelar a utilização de maquilhagem, estando empoado, e as faces e lábios rosados. O contraste entre o tom claro do cabelo e as sobrancelhas escuras permite sugerir terem sido estas escurecidas, ou o cabelo clareado, recorrendo a preparados cujas receitas podiam ser encontradas em textos que foram autênticos guias de beleza e conduta para as mulheres das cortes europeias, muito difundidos durante este período.

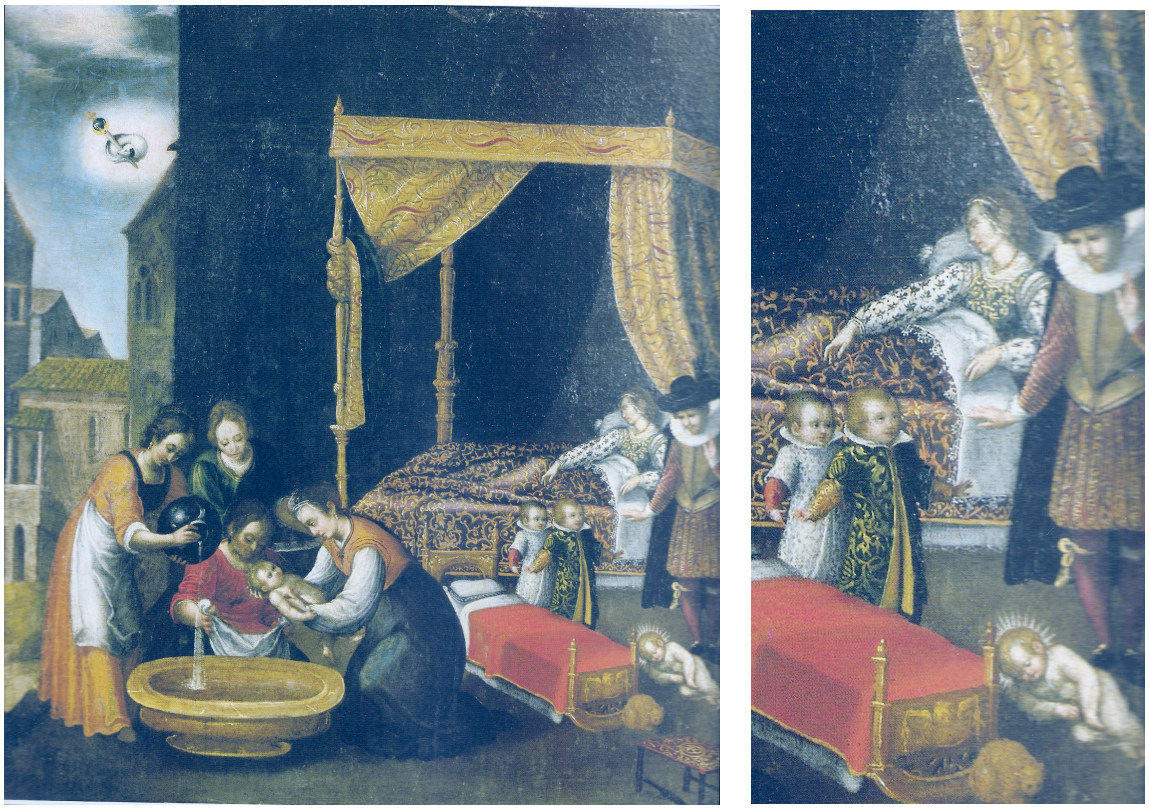

Fig. 42 — *O Nascimento de S. Domingos*. Aveiro, Museu de Aveiro

Há que destacar ainda, por volta de 1620, os episódios do ciclo de pinturas sobre a vida de São Domingos, de António André, hoje no Museu de Aveiro, por nos darem

valiosas pistas sobre o traje feminino. O *Nascimento de São Domingos*[103] (Fig. 42) descreve uma cena de interior, após o parto, e o traje de dormir de Joana, a mãe do santo, que repousa numa cama de dossel, sob colcha de tecido adamascado bordado a ouro e lençóis brancos. Este compõe-se por uma *camisa* branca, decorada nas mangas com o que aparenta ser passamanaria dourada. A zona do tronco está também ricamente decorada, sendo apenas visível o dourado dos bordados. Traz o cabelo puxado para trás e apanhado numa rede, de uma maneira muito prática.

A cena permite-nos estabelecer claramente o contraste entre o traje das mulheres da alta nobreza e o das suas aias, que lavam o recém-nascido, vestindo estas *saias* e *camisas* muito pouco modeladas, que se prendem e ajustam aos contornos do corpo através de cordões e atilhos.

No *Baptismo de São Domingos*[104] (Fig. 43), Joana está confinada ao lado esquerdo da composição, mais uma vez ricamente ataviada. Veste um imponente *gibão* com *saia*, ambos escuros, de luxuosa decoração com bordados de formas vegetalistas. O *gibão* aperta à frente, prolongando-se numa gola muito armada, que em tudo se assemelha às *gorgeiras* em voga na corte inglesa e italiana — as golas difundidas por Catarina de Médici, e que ficaram conhecidas pelo seu apelido.



Fig. 43 — *Baptizado de S. Domingos*. Aveiro, Museu de Aveiro.

[103] *Nascimento de São Domingos*. António André, c. 1620, Aveiro, Museu de Aveiro, n.º inv. 83/A.
[104] *Baptismo de São Domingos*. António André, c. 1620, Aveiro, Museu de Aveiro, n.º inv. 82/A.

Ligeiramente armado nos ombros, as mangas do *gibão* estão também bordadas, largas, sendo as mangas interiores, justas, num tecido de ouro. Leva como acessórios um diadema de flores escuras e vermelhas, aposto sobre o cabelo penteado para trás, e um leque fechado que segura com a mão direita. A par da dama que se encontra em plano mais recuado, ataviada de maneira igualmente luxuosa, na penumbra, desafiam ambas o observador, dirigindo-lhe o olhar.

A última pintura deste retábulo que nos interessa é a que descreve a *Virgem entregando o hábito dominicano a Mestre Reinier*[105] (Fig. 44), onde a personagem feminina atrás da Virgem merece a nossa atenção. Parece ter sido intenção do pintor respresentá-la com um traje "antigo", semelhante ao que foi moda no século XVI, digno de nota pelo contraste com o vestuário que temos vindo a analisar.



Fig. 44 — *Virgem entrega o hábito dominicano a Mestre Reinier*. Aveiro, Museu de Aveiro.

O decote quadrangular do *corpinho* escuro é bordado a ouro, tal como nas representações de Joana. Veste uma *saia* lisa, que levanta com a mão, apenas decorada com bordado dourado na bainha; sob esta, vemos uma *saia* (ou *saiote*) dourada, de brocado de seda. As mangas do conjunto, vermelhas, são de balão, ajustando-se no

[105] *Virgem entrega o hábito dominicano a Mestre Reinier*. António André, c. 1620, Aveiro, Museu de Aveiro, n.º inv. 83/A.

pulso, podendo não corresponder às mangas da *camisa*, que podem estar sob estas, mas sim às do *saio*. Também o cabelo parece remeter para as modas do século anterior, apartado ao meio, e apanhado em puxos sobre as orelhas. Os acessórios são um colar de pérolas, uma jóia aposta aos puxos de cabelo e brincos.

A personagem feminina em primeiro plano, colocada de perfil, merece idêntica atenção. Veste uma *opa*, traje de origem franco-borgonhesa — cuja mangas muito largas são claramente visíveis —, fabricada num brocado dourado, semelhante ao da *saia* da personagem atrás analisada. Esta *opa* poderia ser forrada a luxuosas peles, e era vestida sobre a *saia*.

Neste caso, a *saia* negra aparece sob a *opa*; a *camisa* branca pode ser vista quer através das mangas, quer no peito e nos ombros. Levantada, a *opa* mostra de relance os sapatos de pele escura. O cabelo cai solto sobre as costas, adornado por tranças, colocadas em torno da cabeça. Como adereços, usa apenas brincos de pérolas em forma de lágrima, escolha de eleição entre as damas da Península, como temos tido ocasião de assinalar.



Fig. 45 — *Margarida de Austria-Estiria, reina de España*. Madrid, Museu do Prado.

Resta-nos, por ultimo, analisar o traje de Margarida de Áustria, rainha ausente do território português. Não podemos descartar a hipótese de constituír, mesmo assim, um exemplo indirecto para as mulheres da alta nobreza do reino. Os seus retratos,

datados da primeira década do século XVII, ilustram as escolhas da mais alta estirpe ibérica; neles, o vestuário oscila entre o negro da moda espanhola, em notório declínio, e a seda adamascada clara, ricamente bordada a ouro, que, como temos visto, prolifera entre as nobres.

Tanto no retrato de Juan Pantoja de la Cruz[106] (Fig. 45), de corpo inteiro, como no de Bartolomé González[107] (Fig. 46), de meio corpo, a rainha apresenta-se com um *gibão* claro, no primeiro caso bordado a ouro, no segundo com desenhos vegetalistas mais escuros — provavelmente um brocado de seda. Em ambos se acrescentam as mangas do tipo *perdidas*, duplas, com a manga exterior larga, e a interior ajustada ao braço, terminando num folho, semelhante ao da *gorgeira*.

No retrato de la Cruz, as mangas exteriores são de *ponta*, revirando-se e mostrando o forro branco; no de González, aproximam-se às do retrato de uma personagem feminina anónima[108] do MNAA (Fig. 48), que traja de vermelho. Muito recortadas, estas mangas exteriores abrem-se longitudinal ou horizontalmente num buraco por onde passa a manga interior, justa, geralmente decorada com entrançados em tecido, ou bandas douradas paralelas.



Fig. 46 — *Margarida de Austria-Estiria, reina de España*. Madrid, Museu do Prado.

[106] *Margarida de Austria-Estiria, reina de España*. Juan Pantoja de la Cruz, 1606, Madrid, Museu do Prado, n.º inv. P02563.
[107] *Margarida de Austria-Estiria, reina de España*. Bartolomé González, 1609, Madrid, Museu do Prado, n.º inv. P00716.
[108] *Retrato de Senhora*. Autoria desconhecida, c. 1620-1640, MNAA, Lisboa, n.º inv. 1280 Pint.

O *gibão* e a *saia*, sob a qual está o indispensável *verdugado*, apertam à frente, ora com botões, ora com *pontas*; a abertura foi decorada em ambos os casos com passamanaria, que, no retrato de la Cruz, se prolonga na bainha, no sentido horizontal. Também o já mencionado caso do MNAA segue este modelo. Em ambos os retratos de Margarida, o cabelo está arranjado em ondas e canudinhos, afastando-se do rosto; decorado por toucado escuro com plumas brancas, no de la Cruz, enquanto no de González a rainha usa um diadema com pedraria e pérolas.

A utilização das jóias é abundante, espalhando-se botões e correntes pelo tronco e as mangas, para além das braceletes e anéis. Estes acessórios, combinados com o material em que são fabricados o *gibão* e a *saia*, ilustram, evidentemente, o luxo que rodeava a rainha e o aparato de um certo tipo de representação cortesã.

Ora, num outro retrato de la Cruz[109] (Fig. 47), Margarida retoma a sobriedade do negro espanhol. A pose parece seguir a do modelo anterior, mas o traje em tudo difere, apesar de, a nível formal, consistir igualmente num *gibão* de ombros reforçados e numa *saia* aberta à frente. A escolha do veludo negro, e do damasco avermelhado para as mangas justas, aporta-lhe uma majestade totalmente diferente da anterior, muito ligada à riqueza dos brilhos e das pedrarias.



Fig. 47 — *Margarida de Austria, reina de España*. Madrid, Museu do Prado.

[109] *Margarida de Austria, reina de España*, Juan Pantoja de la Cruz, 1607, Madrid, Museu do Prado, n.º inv. P01032.

O contraste entre a *gorgeira* branca e o negro do *gibão* é, de novo, o motivo central. As próprias jóias que decoram o vestuário parecem mais sóbrias e escuras e, em vez de correntes de ouro com pedraria, há uma grande cruz, presa ao peito. Sobre o penteado, semelhante ao de outros retratos, um diadema com pedraria e pequenas rosas vermelhas; nas orelhas leva pingentes com pérolas, e uma pequena flor de ourivesaria decora o cabelo. Nas três telas, a enorme *gorgeira* é fabricada num tecido muito rendado, aparentemente usando a técnica dos bilros, repetida nos punhos de renda, mais discretos.

Como já foi apontado, a estrutura do vestuário repete-se nestes três casos, com algumas modificações ao nível das mangas. O enfoque lançado sobre certos elementos, como a *gorgeira*, ou as ombreiras recortadas, estabelece paradigmas do traje de corte ibérico para este período, acrescentando, ainda, a muito patente diferença cromática, oscilando entre a descrição do já clássico negro e o esplendor luminoso da claridade da seda.

A rainha Margarida faleceu em 1611. Dez anos depois foi a vez do rei deixar o trono ao herdeiro, Filipe III de Portugal, IV de Espanha, em cujo reinado o descontentamento português com a monarquia dual se tornará cada vez maior. O que conduziria ao movimento da Restauração e ao advento da dinastia de Bragança, abrindo um novo período com implicações, também, na história do vestuário.

2.3 Uma nova leveza. Filipe III e o afastamento do estatismo da moda espanhola.

Como referimos antes, a única visita de Filipe III a Portugal deu-se quando era ainda jovem, acompanhando o pai. Consigo veio também Isabel de Bourbon, sua esposa, tendo o casal desfilado de carroça aberta pelas ruas de Lisboa. Durante o seu reinado, a influência do traje de Corte espanhol entre as elites portuguesas fez-se sentir de modo indirecto, como, de algum modo, a sua estadia no reino fora bastante espisódica.

Filipe subiu ao trono em 1621. Treze anos depois chegará a Portugal a duquesa de Mântua, Margarida de Sabóia, como vice-rainha, não tanto para apaziaguar os ânimos do crescente desprazer com a situação política, mas mais para obedecer "(...) ao interesse de Madrid em afastar a intrigante duquesa do cenário italiano, na sequência da derrota espanhola de Mântua."[110] No período que intermeia entre o início do reinado e a chegada de Margarida de Sabóia, o descontentamento com a situação comercial e ultramarina crescera de forma bem sensível, ganhando cada vez mais consistência a ideia da Restauração da monarquia portuguesa na pessoa do duque de Bragança.

No respeitante ao traje, contudo, a moda espanhola continua a estar em voga entre as damas portuguesas. Podemos supor que isso se deve, por um lado, ao declínio das relações comerciais com a Itália, Flandres, França e Inglaterra, que privou os nobres do contacto com novidades exteriores à Península e, por outro, à presença da nobreza portuguesa na Corte madrilena, onde absorvia as modas castelhanas que a rodeavam.

As mudanças no vestuário davam-se lentamente e eram, regra geral, pouco drásticas. Neste período, manteve-se o gosto pelos tecidos luxuosamente decorados, não descurando um constante retorno do veludo negro, tão caro, como sabemos, ao traje de Corte espanhol. Também a silhueta foi permanecendo inalterada, conservando-se o uso generalizado do *verdugado* sob a *saia*, e, assim, a estruturação do vestuário no poderoso "X", destacando-se os ombros e anulando-se a cintura.

Diversos retratos femininos do Museu de Arte Antiga, podem, de certa forma, reflectir o que de mais significativo acontecia neste período. Conta-se, entre eles, o da dama de vermelho[111] (Fig. 48), já aqui mencionado. O traje feminino espanhol do reinado anterior repete-se, desta vez num belíssimo tecido de seda vermelha, decorada com ondas em "S" dispostas horizontalmente, medalhões redondos, e folhas douradas,

[110] Rafael Valladares, 2006, *A Independência de Portugal: Guerra e Restauração 1640-1680*, Lisboa, A Esfera dos Livros, p. 38.
[111] *Retrato de Senhora*. Autoria desconhecida, c. 1620, Lisboa, MNAA, n.º inv. 1280 Pint.

formando no seu conjunto um padrão que cobre toda a peça de tecido utilizada na construção dos diversos elementos do coordenado.

Esta senhora, retratada de corpo inteiro, veste traje de corte espanhol, composto por *gibão*, mangas duplas, *saia* sobre *verdugado* e *gorgeira* e punhos de renda branca. Atentando em primeiro lugar no *gibão*, vemos que está, como o resto do coordenado, decorado por passamanaria dourada bordada, aposta ao centro, na vertical, e também em bandas dispostas na diagonal, partido dos ombros e prolongando-se até à extermidade pontiaguda da peça. O aspecto da passamanaria, convergente no "V" que prolonga o *gibão*, retoma o já antes observado no retrato da Infanta Catarina Micaela de Áustria, de Sánchez Coello (Fig. 29).



Fig. 48 — Retrato de Senhora. Madrid, MNAA.

A terminação triangular do *gibão* é composta por recortes, cada um deles rematado nas extermidades por passamanaria bordada. Repetem-se estes nos ombros e nas extermidades inferiores das mangas *borrachas*. A *saia* é decorada por passamanes dourados, ao centro, na vertical, prolongando-se pela bainha. As mangas justas do *saio*, que espreitam pela frincha horizontal das mangas *borrachas*, são em tecido de seda

escuro, ornado com bordados dourados, em "risca e espiguinha"[112]. Combinando cromaticamente com a fita escura, presa na manga e a meio do peito por laços em forma de roseta.

A frondosa *gorgeira* de primorosa renda branca, semelhante à dos punhos que rematam as mangas justas, encima o conjunto. Esta personagem não identificada transporta um cãozinho numa das mãos, ostentando na outra o leque de veludo negro, decorado com bordado dourado na extermidade. Usa vários anéis de ouro, um cinto dourado sobre o ventre, assinalando o prolongamento do *gibão*, correntes douradas atravessando o peito, presas por jóias, e ainda uma jóia de ouro presa ao tronco por laço negro.

No cabelo escuro, penteado para trás, pousa um *toucado* entrançado, decorado com flores. Os lábios destacam-se, provavelmente corados com maquilhagem. O rosto, de sobrancelhas escuras muito desenhadas, deixa-nos a impressão de uma personalidade forte e curiosa, de resto corroborada pelo traje que escolheu para a pose.

O vibrante coordenado em tudo contrasta com a sobriedade espanhola, que a tornou facilmente reconhecível no panorama cronológico da moda ocidental. Constitui um excelente exemplo de variação da norma — que consistia em trajar ora a veludo negro, ora a seda adamascada branca. Apesar destas excepções, em Portugal, como veremos de seguida, prolongar-se-á o gosto pelo veludo negro, mesmo aquando da mudança de silhueta no vestuário de Corte.

Voltando ao traje das mulheres de Madrid, observamos ainda a escolha constante entre o vestuário negro e o de seda clara, ricamente bordada e decorada. Comum a todas as representações é o carácter estático, a frieza e a atitude rígida e distante das retratadas (relacionadas com a construção do próprio traje) que, a título de exemplo, comparando com as jovens venezianas[113] retratadas por Tintoretto (Museu do Prado), muito nos dizem sobre a artificialidade também evidente na vida de Corte em Espanha.

Ambas as filhas de Margarida e Filipe II de Portugal, Ana Maria Maurícia e Maria Ana, casaram com reis estrangeiros, de acordo com os interesses da política internacional dos Habsburgo, cuja preponderância na Europa do tempo ia enfraquecendo a olhos vistos. A transição para a nova corte trouxe o contacto com novos trajes. Maria Ana, nascida em 1606, consorciou-se aos vinte e cinco anos com

[112] Maria da Conceição Pereira de Figueiredo Lobo e Silva, 2007, *O Traje civil em Portugal e na Pintura 1600-1680*, Porto, Tese de Mestrado apresentada à Universidade Católica do Porto, p. 189.
[113] *Jovem Veneziana*. Domenico Tintoretto, c. 1590, Museo do Prado, Madrid, n.os inv. P 00383, P00384 e P00385.

Fernando III, futuro imperador do Sacro Império, e Ana Maria com Luís XIII de França, em 1615, adoptando o esplenderoso traje cortesão francês. Este, muito menos rígido do que o espanhol, apresenta grandes volumes e um relaxamento do pudor, claro no magnífico retrato de Rubens[114] (Fig. 49), onde a idade avançada da rainha não encontra correspondência no recato do vestuário, excepto na sobriedade do negro.



Fig. 49 — *Ana de Áustria, Rainha de França*. Madrid, Museu do Prado.

O contraste com os seus trajes de criança[115] (Figs. 50 e 51), inseridos no contexto da Corte espanhola, não poderia ser mais evidente; o estatismo e rigidez por eles impostos, desde tenra idade, tornam-se condicionantes permanentes na vida das infantas e damas, que são assim praticamente desprovidas de impulso ou vontade própria.

[114] *Ana de Áustria, Rainha de França*. Peter Paul Rubens, c. 1620, Madrid, Museu do Prado, n.º inv. P01689.
[115] *Ana de Áustria*, autoria desconhecida. 1602, Viena, Kunsthistorisches Museum, n.º inv. GG 3328; *Ana de Áustria*. Juan Pantoja de la Cruz, 1604, Viena, Kunsthistorisches Museum, n.º inv. GG 3421.



Fig. 50 — *Ana de Áustria*. Viena, Kunsthistorisches Museum.



Fig. 51 — *Ana de Áustria*. Madrid, Museu do Prado

Podemos afirmar com segurança que, no período correspondente ao último Filipe em Portugal, se verifica a convergência das duas modas: a castelhana, com as características que observámos, e a "afrancesada", menos rígida, progressivamente a caminho da fusão com o traje de Corte espanhol. Como temos dito, as mudanças no vestuário dão-se lentamente, havendo sempre quem mantenha os usos de modas anteriores e quem rapidamente absorva as inovações. Assim, o fenómeno da passagem da influência do hieratismo castelhano para a luxuosa "descontracção" francesa (muito limitada ainda, é claro, pelo uso de várias armações sob as *saias*, penteados extravagantes e outros artifícios) acontece a dois ritmos.

Torna-se possível, para além disso, distinguir o traje de corte cerimonioso, que conserva o uso do estreito *gibão* com rígido vime, da frondosa *gorgeira*, e do pesado *verdugado*, do traje informal, de armações mais leves, dispensando a gola tão armada e permitindo alguma variedade cromática na escolha dos tecidos. Nestas condições, convivem, pois, duas formas distintas de trajar na Corte. Tal facto permite-nos afirmar ter sido esta a génese da actual dualidade entre o traje de cerimónia ou de noite, com características e simbolismos muito específicos, e o traje informal que a ele se contrapõe.

Isabel de Bourbon, mulher de Filipe, soube como ninguém introduzir a moda da Corte francesa nos corredores palacianos de Madrid. Fez-se retratar várias vezes por Diego Vélazquez, documentando a progressiva passagem do uso da *saia verdugada*

para as armações laterais, os *guardinfantes*, que culminaria mais tarde na sua substituição pelas *anáguas*, simples saias interiores, que avolumam a exterior de modo mais ligeiro. Estas armações laterais foram imortalizadas nos retratos das *Meninas*, nas quais fazem paralelo com o penteado *guardinfante*, armado nos lados, muitas vezes através do uso de postiços, ornado ainda por fitas, plumas e jóias, que rapidamente proliferou em Espanha e Portugal. A rainha, no entanto, não abandona ainda nos seus retratos as *gorgeiras* de renda.

A imagem de Mariana de Áustria[116] (Fig. 52) reflectida na tela do MNAA mostra já uma certa "leveza" na forma de trajar. O retrato, de meio corpo, apresenta a jovem com um *saio* claro, decorado em bandas verticais, de decote profundo, em barco, estando a ele aposta uma gola branca tombada sobre os ombros — a *valona* —, encimada por banda dourada. Uma transparência branca, de tecido fino, tapa o peito, prolongando a *valona*.

As mangas apresentam-se ainda bastante elaboradas, com aplicações junto dos ombros, que estreitam as largas mangas. O cabelo, armado em *guardinfante*, emparelhando de certeza com a *saia*, é ricamente decorado com flores vermelhas, fio de ouro e plumas. Este tipo de coordenado estabelecer-se-á como o mais comum na Corte, sendo pormenorizadamente representado nos inúmeros retratos da época.

Várias miniaturas, datadas da primeira metade do século XVII, mostram, por seu turno, as diferenças que se iam marcando em relação ao traje adoptado anteriormente. Seriam elas que acabariam por criar o paradigma do traje de Corte das Bragança, síntese entre a tradição castelhana, de há muito implantada em Portugal, e as novidades vindas de França. O seu requinte contribuirá para converter a moda de Versalhes, e depois de Paris, até aos finais do século XX, como a grande referência da Moda ocidental.

[116] *Retrato de D. Mariana de Áustria*. Atribuível a Diego Velázquez, c.1650, Lisboa, MNAA, n.º inv. 2012 Pint.



Fig. 52 — Retrato de Mariana de Áustria. Lisboa, MNAA.

Entre estas miniaturas, a de um retrato a meio corpo[117] (Fig. 53) reúne várias das novas características acima mencionadas; a silhueta em "X" pronunciada, com a cintura extremamente estreita em relação aos ombros e às ancas da *saia* de *guardinfante*, tal como o contraste do tecido negro com as rendas brancas e a decoração bordada dourada. O *gibão* é substituído pelo *saio vaqueiro*, alargando-se sobre as ancas. Sob este estariam estruturas comprimindo o estômago, como acontecerá depois com os *corpetes*. O *gibão* abre-se à frente, numa fileira de pequenos botões dourados que se prolonga até ao "V", alongando o tronco, sobre o ventre. A extermidade interior do *saio* adapta-se ao novo formato de *saia*, caindo num bico sobre a frente, sendo mais curto nas laterais, e voltando a alongar-se nas costas. Toda a peça é pontualmente decorada com bordados de flores e passamanaria dourados, sendo a extermidade do "V" aqui apresentada com um folho ou renda dourado, bastante estilizado.

As mangas do *saio* são justas, também decoradas por flores douradas, culminando em punho de renda muito fina e delicada, quase transparente, tomando o aspecto de pétalas. Sobre estas mangas justas, que observamos no braço que leva ao peito, segurando um grosso cordão de ouro, estão outras mais curtas, pendentes dos ombros adornados por fitas de rebordo dourado. Estas pequenas mangas, denominadas

[117] *Retrato de dama*. Autoria desconhecida, c. 1625 - 1635, Évora, Museu de Évora, n.º inv. ME 7.

mancherons fendus, abrem-se verticalmente à frente, prolongando-se até acima do cotovelo.



Fig. 53 — *Retrato de Dama*. Évora, Museu de Évora.

Além da novidade do *saio*, também o decote, arredondado junto ao pescoço, mostra a utilização de uma gola, semelhante à dos punhos, em renda branca, muito recortada, que tomba sobre o *saio*, em vez de ser armada em modo de *gorgeira*. O pescoço é ainda aconchegado por dois
fios de pérolas, muito justos.

O cabelo, bastante armado dos lados no penteado *guardinfante*, é adornado por fita entrançada a toda a volta, e por jóia clara de formato arredondado. A esta jóia acrescentam-se dois anéis na mão. O rosto está maquilhado de vermelho, nas faces e nos lábios, e o cabelo prolonga-se em bico sobre a testa. Repetindo-se noutros retratos, a artificialidade do formato da raiz do cabelo seria provavelmente obtida rapando-o, de maneira a atingir a forma desejada.

Um tipo distinto de traje pode ser ainda encontrado no retrato de Margarida de Sabóia, Duquesa de Mântua[118], do espólio do Museu de Évora. Constrasta em tudo com

[118] *Retrato de D. Margarida de Sabóia, Duquesa de Mântua*. Autoria desconhecida, c. 1640, Évora, Museu de Évora, n.º inv. ME 1565.

o imponente traje de Corte com que se fez retratar por Frans Pourbus, o Segundo[119] (Fig. 54), agora no Hermitage, composto pelo *gibão* rígido, decorado em bandas verticais, mangas duplas, sendo as exteriores *de ponta*, e *saia* com *verdugado*, formando pregas junto ao *gibão*. O frondoso penteado ondulado acorda com a enorme *gorgeira* rendada e a imponente coroa de pedraria. O coordenado é todo em tons quentes, sendo o forro das mangas *de ponta* em seda azul, e as mangas justas num tecido de seda claro, decorado em listas horizontais.



Fig. 54 — *Retrato de Margarida de Sabóia*. São Petersburgo, Museu Hermitage.

No caso do retrato de Évora (Fig. 55), a duquesa mostra-se, sem dúvida, numa idade mais avançada. Veste *saia* clara, muito pouco armada, presa junto à terminação do *gibão*, em bico, formando pequenas pregas. Este *gibão*, também ele claro, tem um tímido decote, rematado por lenço preto colocado nos ombros. Sobre o *gibão*, está uma veste curta, espécie de *jaqueta*, ou mesmo *saio* aberto de mangas largas, que se vão estreitando, deixando ver o folho triplo branco, junto aos punhos.

Este traje representa uma variação do traje de Corte, mais simples e menos elaborado, relacionando-se, por certo, com a viuvez de Dona Magarida, que cobre o

[119] *Retrato de Margarida de Sabóia, Duquesa de Mântua*. Frans Pourbus, o Segundo, 1608, São Petersburgo, Museu Hermitage.

cabelo com véu translúcido, armado, semelhante ao do retrato de uma dama[120] (Fig. 55), também do Museu de Évora. Podemos, assim, mais facilmente ligar o vestuário do retrato da duquesa ao que se reproduz nas miniaturas, do que com a imponência do traje requerido na Corte. Pelo que arriscamos afirmar que seria uma forma de vestir bastante próxima desta a que proliferava, na época, entre a alta nobreza portuguesa.



Fig. 55 — *Retrato de D. Margarida de Sabóia*. Évora, Museu de Évora.

Ainda deste período, a representação de Santa Hortulana[121] (Fig. 57) do Museu Machado Castro pode acrescentar alguma informação sobre o que terá sido o vestuário de transição entre as duas modas em Portugal. O coordenado revela fortes sugestões italianizantes, nomeadamente na *gorgeira* Médicis, muito armada, em tule transparente debruado a rendas. É admissível, a este propósito, que o pintor tenha estado em contacto com gravuras italianas ou mesmo inglesas (já que esta moda esteve também em vigor em Inglaterra), tendo depois utilizado esses modelos em certos detalhes do vestuário.

[120] *Retrato de Dama*, autoria desconhecida, século XVII, Évora, Museu de Évora, n.º inv. ME 639.
[121] *Cena da vida de Santa Clara - Santa Hortulana*, autoria desconhecida, 1ª metade do século XVII, Coimbra, Museu Nacional Machado de Castro, n.º inv. P906B.



Fig. 56 — *Retrato de Dama*. Évora, Museu de Évora.

De facto, a sobriedade do traje parece ir ao encontro do gosto português, que se vincará ainda mais no período da Restauração. Santa Hortulana veste *saio*, que se alonga sobre o ventre, num recorte arredondado. Recuperando o decote quadrado renascentista, o *saio* abre-se na frente, apertando numa fileira de botões dourados. As mangas, encimadas por rolo armado nos ombros, são pouco ajustadas aos braços, com decoração dourada, bordada em forma de espiga, formando linhas horizontais cortadas por vertical ao centro. Junto das mãos, unidas em oração, está um pequeno debrum, também dourado, repetido, depois, no recorte arredondado do *saio*.

Sob o *saio* vemos uma *saia* dourada, em tecido encorpado, com a particularidade de, ao centro, ser decorada por fitas pretas paralelas, que parecem partir do referido *saio*. A *saia* exterior, do mesmo tecido escuro, abre-se para trás, deixando à vista a *saia* dourada. Decorada na sua abertura por um debrum rendado, esta *saia* escura revela um comprimento muito exagerado, tal como assinala Jane Ashelford a propósito do traje britânico deste tempo[122]. O decote do *saio* é realçado pela *camisa* branca, que aconchega o pescoço. Acima desta, vemos um fio vermelho, de onde pende uma jóia com rubi. Também vermelha é a guarnição do penteado, arranjado mas singelo, com

[122] "(...) voluminous skirt, the hem of wich enveloped the feet and swept along the ground." Jane Ashelford, 2009, *The Art of Dress: Clothes through history 1500-1914*, Londres, The National Trust Books, p. 95.

cabelo apartado ao meio e enrolado atrás, em tranças. Das orelhas pendem brincos claros.[123]



Fig. 57 — *Cena da Vida de Santa Clara - Santa Hortulana*. Ponta Delgada, Museu Nacional Machado de Castro.

Para além de constituir uma fase transitória no que respeita ao traje de corte feminino, este período, que se alonga sensivelmente dos anos vinte aos quarenta, representou, como já referimos, um momento de charneira na história portuguesa. A chegada de Margarida de Sabóia não teve impacto suficiente para impedir a rebelião dos súbditos portugueses, que, em 1640, proclamariam rei o duque de Bragança.

A família real regressava, então, ao Paço da Ribeira, em Lisboa, com tudo o que isso significava em termos da reconstituição da vida de Corte, em que a nova rainha, D. Luísa de Gusmão, passaria a ser figura central. Nascida em S. Lucas de Barrameda, em 1613, e duquesa de Bragança pelo casamento, D. Luísa instalou-se como rainha na capital restaurada, rodeada por considerável número de criadas e aias. Auxiliada por D. Mariana de Lencastre, a camareira-mor, iniciou assim o processo de transição do Paço

[123] A avaliar pela reprodução, uma vez que nos foi impossível a observação directa do original, supomos que dos ombros parte um imponente manto negro, similar ao que se usava em certas cortes europeias, especialmente na francesa e na inglesa.

de Vila Viçosa para Lisboa, de modo a estabelecer a sua Casa, o que aconteceria logo em 1641.

2.4 Rupturas e tradições. As mulheres da Casa de Bragança e a moda da Restauração.

Os primeiros anos da nova dinastia exigiram muito das capacidades de negociação política. De facto, a monarquia recém-proclamada precisava de ser reconhecida pelas várias potências europeias, a começar pelas inimigas da Espanha, assim como pelo pontífice de Roma. Sem este reconhecimento, a sobrevivência política tornava-se impossível.

Portugal vira-se privado de uma verdadeira posição no panorama do comércio marítimo europeu, estando subjugado aos interesses de Madrid. Era imperativo recuperar uma posição nessa esfera, contornando o bloqueio comercial espanhol e estabelecendo relações com a Inglaterra e a França. Mais uma vez, foi o recurso aos matrimónios régios que serviu de instrumento privilegiado no campo das relações diplomáticas e na consolidação de alianças políticas. Catarina, filha de D. Luísa e D. João, era o grande trunfo com que Portugal podia contar. Nascida em 1638, viria a casar com o rei inglês, Carlos II, em 1663, após demoradas negociações e o estabelecimento de um avultadíssimo dote. O bom êxito deste matrimónio ficou a dever-se à governação da regência de D. Luísa, pois o marido havia falecido pouco antes, em 1656, sendo ainda menor o herdeiro do trono, o futuro D. Afonso VI.

No que respeita ao traje, o período da Restauração caracteriza-se pelo gosto de um rei que veste de maneira simples[124], para espanto dos cortesãos e visitantes conhecedores do luxo de outras cortes europeias. A maior simplicidade, defendida pelos monarcas portugueses, alastrará, como se compreende, por toda a Corte. No panorama internacional, dá-se o já mencionado aligeirar da silhueta, revelador do progressivo domínio da moda francesa sobre as restantes. A cintura controlada é mantida, mas abandonam-se os ombros estruturados de modo artificial, e as *saias* deixam de ter um ar pesado e rigidamente armado.

Por outro lado, em Portugal, as circunstâncias impuseram as leis pragmáticas, que visavam reduzir a importação de tecidos de luxo e proteger a indústria têxtil nacional. Criaram-se, assim, certas limitações que se sentiam nas escolhas dos materiais utilizados no fabrico do vestuário. A Corte, que atravessa um momento de graves dificuldades financeiras, naturalmente provocadas pela guerra com a Espanha, traja de

[124] "Perante a curialização da nobreza e a constituição de uma «sociedade de corte», a forma de trajar de D. João IV assume-se tanto como uma das suas idiossincrasias quanto um modelo «chão» que imprimia à corte portuguesa uma feição singular, reflectida, por exemplo, nos retratos de cortesãos e fidalgos sempre sóbrios e desprovidos de atavios." Leonor Freire Costa e Mafalda Soares da Cunha, 2006, *D. João IV*, Mem Martins, Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, p. 275.

forma despojada e austera[125], em contraste com o período antecedente. O romper de relações com Madrid redundará numa aproximação contida ao traje francês, que, no entanto, ainda bebia da tradição da moda espanhola. Os próprios monarcas darão o exemplo, primando os seus retratos por uma austeridade continuada, apresentando-se as damas, de uma maneira geral, ataviadas de modo semelhante ao da rainha.

No seu retrato de meio corpo do Museu dos Coches[126] (Fig. 58), da provável autoria de José de Avelar Rebelo, D. Luísa surge de pé, vestindo *saia* talhada numa única peça, em tecido negro. Está decorada na abertura central e nas mangas com bordados dourados, que colmatam a faixa onde se encontram os pequenos botões. A parte inferior da *saia* apresenta bordados, prolongando-se horizontalmente.



Fig. 58— *D. Luísa de Gusmão*. Lisboa, Museu Nacional dos Coches.

[125] "Assim, numa linha defensora do retorno ao naturalismo da «economia moral» de tradição escolástica, que insistia na observância da natureza e da verdade das coisas e era, portanto, altamente crítica do artificiaismo das relações sociais e políticas, entendia-se que a simplicidade do vestuário régio continha uma dupla mensagem positiva. Por um lado significava o retorno às origens portuguesas e a implícita rejeição da frivolidade, afectação e ostentação da corte dos últimos 60 anos da dominação filipina, aproximando-a do criticável paradigma da corte barroca; por outro lado, serve a contenção requerida pelos apertos financeiros que o reino atravessava, denunciando uma régia presciência do essencial face ao acessório." Leonor Freire Costa e Mafalda Soares da Cunha, 2006, *D. João IV*, Mem Martins, Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, p. 275 e 276.

[126] *D. Luísa de Gusmão*. Atribuído a José de Avelar Rebelo, c. 1640 - 1657, Lisboa, Museu Nacional dos Coches, n.º inv. HD 0003.

Ao decote em barco está aposta uma gola rendada, branca, semelhante à renda que adorna os punhos. Sobre esta encontramos uma banda de tecido claro, franzido. As mangas justas são encimadas pelos pequenos *mancherons*. Adornando a gola, pousado sobre as clavículas, está um fio duplo de pérolas, e atravessando o peito um cordão de pérolas, composto por vários fios. O cabelo está penteado sobre as orelhas, e armado em duas grandes estruturas laterais, arredondadas, semelhantes às do penteado *guardinfante*, decorado por um pequeno ramo de flores, e duas jóias em forma de estrela. Da parte de trás pende uma grande pluma branca.

Já a miniatura conservada no Museu Nacional de Arte Antiga[127] (Fig. 59) a apresenta de modo mais imponente, vestindo com luxo considerável, embora aquém dos padrões de sumptuosidade que vigoravam em tempos precedentes. Comparando com o retrato anterior, destacamos imediatamente o maior número de jóias, trajando D. Luísa no mesmo tecido negro, decorado com bordados dourados de linhas paralelas, em várias direcções.



Fig. 59— *Retrato de D. Luísa de Gusmão*. Lisboa, MNAA.

[127] *Retrato de D. Luísa de Gusmão.* Autoria desconhecida, c. 1640-1660, Lisboa, MNAA, n.º inv. 191 Min.

Veste *saia guardinfante*, sobre a qual está um *saio vaqueiro*, de abertura frontal, prolongado sobre aquela, mantendo-se a decoração bordada na bainha das abas arredondadas. A cintura marcada em "V" é assinalada também por bordado. As mangas largas, igualmente bordadas, ajustam-se a meio do antebraço, abrindo-se depois, mostrando o forro dourado, através da fileira de pequenos botões que se apresentam na parte da frente, como no retrato do Museu dos Coches. Junto do pulso, os punhos de renda dourada fazem conjunto com a gola rendada do decote em barco.

Atravessando o tronco está um cordão de fios dourados, preso às abas do *saio* por escudo de ouro. Na manga, leva uma jóia de ouro e pedraria. O cabelo, armado em *guardinfante*, tem presas três jóias em forma de estrela, flores, fita branca no contorno inferior e uma pluma branca.

Como já foi apontado por Conceição Lobo e Silva[128], a miniatura partilha semelhanças com outra do Museu de Évora[129] (Fig. 60). Se podemos considerar, à primeira vista, a hipótese de se tratar da mesma personagem, as notórias parecenças trazem-nos pelo menos a certeza de que o traje da rainha teve repercussão no de outras mulheres. A figura veste *saio* negro aberto na frente, numa fileira de pequenos botões prateados, sobre *guardinfante* do mesmo tecido.



Fig. 60 — *Retrato de dama*, Évora, Museu de Évora.

[128] Maria da Conceição Pereira de Figueiredo Lobo e Silva, 2007, *O Traje civil em Portugal e na Pintura 1600-1680*, Porto, Tese de Mestrado, Universidade Católica do Porto.
[129] *Retrato de dama.* Autoria desconhecida, século XVII, Évora, Museu de Évora, n.º inv. ME 838.

O coordenado parece estar todo decorado com ordenados golpes, que mostram a *camisa* ou *roupa* interior, branca. As mangas largas, também elas golpeadas, alargam-se junto ao cotovelo, formando um balão, voltando a afunilar junto aos pulsos. A renda de gomos brancos que decora o arredondado decote repete-se nos pulsos, sobre as mangas negras. A gola é composta, assim, por uma secção horizontal e por vários gomos que pendem sobre o *saio*. À semelhança de D. Luísa de Gusmão, esta dama tem o cabelo armado no penteado *guardinfante*, com caracolinhos enrolados no topo da testa, sendo ainda decorado por fitas brancas, flores e uma grande pluma da mesma cor.

De igual modo, leva sobre o decote fio de pérolas, e duplo fio do mesmo material, que lhe atravessa o *saio*. Na mão, uma flor vermelha, sem dúvida o grande foco de cor da composição, a par da maquilhagem avermelhada que lhe cobre as maçãs do rosto e os lábios. Em torno do pulso da mesma mão tem um fio de pérolas atado, fechado com um laço de fita branca.

No retrato de Manuel Franco[130] (Fig. 61), no Museu de Évora, o último da rainha que aqui trazemos, vemo-la de novo em pé, apoiando a mão esquerda no espaldar da cadeira, segundo o bem conhecido esquema compositivo da época.

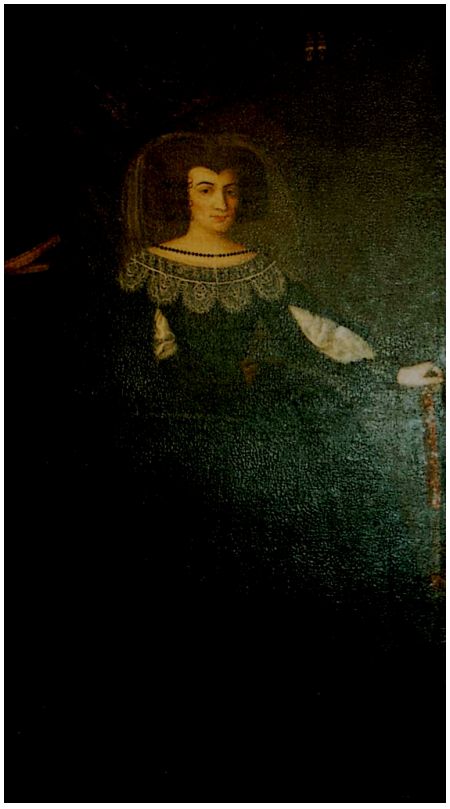

Fig. 61 — *Retrato de D. Luísa de Gusmão*. Évora, Museu de Évora.

[130] *Retrato de D. Luisa de Gusmão*. Manuel Franco, século XVII, Évora, Museu de Évora, n.º inv. ME 1536.

Veste *saio* ajustado ao tronco, e *saia* muito armada sobre *guardinfante*, sendo de considerar, pelo traje, que era já viúva na altura da execução da obra. Para esta ideia concorre o véu branco que traz sobre o curto penteado, à moda, armado em formato de *guardinfante*. Neste caso, o penteado termina num proeminente bico sobre a testa, e, em volta do rosto, foram enroladas algumas madeixas de cabelo.

O *saio* termina num decote em barco, encimado pela gola de renda fina branca, tombada. Sobre esta, vemos um fio de pedraria escura que, com o anel da mesma cor, são os únicos adornos que usa. As mangas negras do saio abrem-se num golpe vertical, à italiana, deixando ver a fina *camisa* branca interior.

Nos retratos apresentados, D. Luísa mostra-se de modo idêntico, primando pela austeridade e atitude distante. O vestuário com que se fez retratar, tomando em conta os diversos exemplares estudados, influenciou as mulheres da nobreza portuguesa, para quem a rainha constituía um modelo e o exemplo a seguir. Veja-se, por exemplo, o traje da dama de um prato de aranhões, seiscentista, do Museu Soares dos Reis[131] (Fig. 62).



Fig. 62 — Prato. Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis.

A personagem veste *saio vaqueiro*, abotoado à frente, cuja bainha em "V" está debruada num tom mais claro. Uma gola rendada tombada, que se abre ao meio, ajusta-

[131] Prato. C. 1625-1650, faiança portuguesa, Porto, Museu Nacional de Soares dos Reis, n.º inv. 582 Cer CMP / MNSR.

se no pescoço; os ombros parecem reforçados por *mancherons*, colmatados atrás em estreitas *mangas perdidas*. As mangas do *saio* ajustam-se aos braços, terminando junto do pulso. A *saia*, armada sobre *guardinfante*, é dupla, com duas partes visíveis, a escura, exterior, que se abre, revelando a *anágua* clara, com rendas e debruns a meio da altura e na bainha. O penteado é armado dos lados e no topo da cabeça, num grande volume arredondado — o penteado *bobo*.

Os mesmos elementos regressam no retrato juvenil de Catarina de Bragança[132] (Fig. 63) do Museu de Évora, também de Manuel Franco, onde acresce o nível do requinte. A futura rainha de Inglaterra, figura que muito nos vai interessar para o conhecimento da moda seiscentista, veste, assim, *saio* muito justo ao tronco e *guardinfante*, ambos de tela negra. Rematando o decote está a gola tombada, *valona*, de renda branca. As bufantes mangas do *saio* são golpeadas numa grande abertura vertical, mostrando a brancura da *camisa*, que espreita também junto dos punhos, num golpe horizontal.



Fig. 63 — *Retrato de D. Catarina de Bragança*. Évora, Museu de Évora.

Ao pescoço, leva um fio de ouro. O rico toucado que traz sobre o penteado armado mostra o cuidado deposto na imagem da infanta núbil, e o estatuto que

[132] *Retrato de D. Catarina de Bragança.* Manuel Franco, c. 1650-1652, Évora, Museu de Évora, n.º inv. ME 1443.

necessariamente a integrava. Apesar de ambos serem produto da mesma autoria, o retrato de Catarina revela características contrárias ao de sua mãe, justificáveis pela sua finalidade distinta; enquanto o da rainha servia de propaganda a um estilo severo e contido, o de Catarina tentava transmitir uma visão mais próxima dos códigos de representação áulica.

O toucado da infanta compõe-se de uma espécie de coroa de estrutura metálica, com pedraria e aplicação de pérolas. Uma grande pluma, branca e vermelha, pende do lado esquerdo. Estas cores repetem-se nas duas flores que decoram o cabelo, mais abaixo. As fitas apostas à *saia* são também brancas e vermelhas, e formam uma roseta presa à *saia*, de onde pendem duas fiadas de pérolas. O cabelo enrola-se, no topo da testa, num caracol. O rosto revela que a prática da maquilhagem, aqui em tons de vermelho sobre os lábios e as faces, começava muito cedo.

Este tipo de coordenado, com a *camisa* interior à mostra, poderia facilmente agradar ao gosto inglês, já acostumado à representação das mulheres da alta nobreza em trajes menores — *desabillée* ou *undress* —, permitida pela superioridade da sua condição, que lhes dava o direito de se apresentarem deste modo a um elevado número de pessoas, de classe inferior[133].

A sequência cronológica dos numerosos retratos de Catarina constitui um caso priveligiado, já que nos permite acompanhar o seu crescimento e, simultaneamente, a evolução do traje nas diferentes fases da sua vida. No da National Portrait Gallery de Londres[134] (Fig. 64), uma cópia de Dirk Stoop, a jovem atingira a idade adulta, devendo ter cerca de vinte anos. Veste sobriamente de negro e prata, lembrando os tempos áureos da moda espanhola.

O *saio vaqueiro* ajusta-se ao tronco e alonga-se sobre a negra *saia guardinfante*, de tecidos adamascados, brilhando sob a luz que neles incide. O decote do *saio* é pouco profundo, horizontal, aconchegado ao pescoço. É decorado por uma grande gola que cai sobre o *saio*, composta por larga faixa de renda branca ou prata, aberta a meio, onde aperta com pequenos botões. A renda apresenta motivos fitomórficos, formando um padrão.

[133] "Etiquette demanded that only someone of a superior rank could receive a person of lower rank when in a state of undress, and a person of inferior rank had to be fully and formally dressed when attending a person of superior rank. Wearing undress in a portrait therefore underlined the fact that the sitter belonged to an exclusive group (...)." Jane Ashelford, 2009, *The Art of Dress: Clothes through history 1500-1914*, Londres, The National Trust Books, p. 98.

[134] *Catarina de Bragança*. Cópia ou original de Dirk Stoop, c. 1660-1661, Londres, National Portrait Gallery, n.º inv. NPG 2563.



Fig. 64 — *Catarina de Bragança*. Londres, National Portrait Gallery.

As mangas do *saio*, bufantes, têm mais uma vez golpes verticais, rematados por renda ondulada negra. Estes golpes podem ser "falsos" golpes, mostrando em vez da *camisa* interior um forro prateado costurado aos mesmos, formando bolbos. As mangas são rematadas por punhos cónicos, com renda clara, constituída por cinco faixas distintas, terminando numa recortada. O formato cónico podia conseguir-se pela estruturação com substâncias pastosas como o amido de milho, utilizado para este fim desde, pelo menos, o século XVI.

A parte superior das mangas, mais justa — espécie de *mancherons* fechados — prolonga-se na parte posterior, tal qual as mangas perdidas medievais. Sob a *saia* negra está uma *anágua*, saia interior armada sobre *guardinfante*. A *anágua*, visível na abertura central da *saia*, depois virada para trás de um dos lados, é de chamalote de seda prateada, decorada com fitas de renda, dispostas verticalmente, da mesma cor.

Catarina pousa as mãos sobre a *saia* armada, ostentando numa delas luvas negras, de pele fina ou seda. Não mostra jóias; o cabelo, regularmente ondulado em todo o comprimento, é apartado ao meio, ligeiramente armado dos lados em tufos que chegam aos ombros. Uma mecha dispõe-se sobre o topo da testa, num caracol. Decorando o penteado vemos apenas um laço de cetim, branco, colocado na parte posterior da cabeça.

No retrato da sua irmã Joana[135] (Fig. 65), ainda de Manuel Franco, a luminosidade da composição permite observar nitidamente o traje. Dada a pouca diferença de idades — Joana nasceu em 1636 —, é espectável entre as irmãs a partilha de roupas, acessórios e ideias sobre tudo o que se relacionasse com estes assuntos, sendo por isso natural verificar que o tipo de *saia* de Catarina, aberta e revirada para trás, se repete no de Joana.

A jovem surge de corpo inteiro, com *saio* de gola em barco sobre *saia* armada. Deparamo-nos com alguma dificuldade em perceber se se trata da armação *guardinfante* ou de um outro tipo, o *verdugado* de tambor, em voga em França. Os tons escolhidos alternam entre o negro do *saio* e *saia* exteriores, o rosa pálido do forro, e o branco das vestes interiores. Surgem ainda alguns apontamentos de carmim ou rosa forte, que contribuem para o seu carácter menos severo comparativamente ao retrato de Catarina.

O tom rosado no forro indica uma abertura às modas francesas, onde a preferência pelos tons pastel crescia entre as mulheres da corte. As formas mais ligeiras são também sinónimo de aproximação ao traje francês; o *saio* ajusta-se ao tronco, sendo as três costuras que unem os painéis que o compõem rematadas por passamanaria de prata. Esta mantém-se nas mangas muito bufantes, rematando os grandes golpes verticais por onde vemos o forro rosa claro e a *camisa* interior branca.

Acima dos pulsos, as mangas voltam a ajustar-se ao braço, rematadas por renda prateada, que contrasta com o negro a que está aposta, em formato de pétalas. Os punhos apertam atrás com laços frondosos de fita carmim ou rosa forte. Note-se como, apesar da permanência do negro, herança da austera moda espanhola, as mangas muito abalonadas e o suave decote, ligeiramente arredondado, concorrem para uma maior leveza da silhueta.

A *saia* negra abre-se na frente, a toda a altura, rematada nesta abertura e na bainha por passamanaria simples, condizente com a que orna os golpes das mangas. A *saia* prende-se atrás, de um dos lados, mostrando o delicado forro de seda rosada. Sob ela vemos uma outra, *anágua* de seda dourada adamascada, também rematada junto na bainha por barra decorativa.

[135] *Retrato de D. Joana de Bragança*. Manuel Franco, c. 1650-1653, Évora, Museu de Évora, n.º inv. ME 1537.



Fig. 65 — *Retrato de D. Joana de Bragança*. Évora, Museu de Évora.

O cabelo está armado no penteado tão em voga de *guardinfante*, semelhante ao da mãe e da irmã, já por nós referidos. Sobre a testa tem cabelo enrolado, estando atrás rematado por toucado de tule branco, preso num laço de fita vermelha, semelhante à que aperta as mangas. De um dos lados do cabelo, usa a mesma estrela que vemos nos retratos de D. Luísa e, como a irmã, apresenta o rosto maquilhado, na procura do "aspecto saudável", dado pelo corar das faces. Também as sobrancelhas são muito desenhadas, tendo sido provavelmente depiladas.

A colmatar o amplo decote dourado está uma gola negra, tombada sobre os ombros, que se abre ao centro, sendo mais profunda nas laterais do que ao meio. É decorada por passamanaria e renda recortada em forma de pétala, tal como nos punhos. Do lado direito do peito, presa à gola, está um laço de fita negra debruada a branco, de onde pende uma jóia. Usa anéis nos dedos, e pérolas nas orelhas. Na mão que tomba sobre a saia leva um abano negro, do tipo de painel, com punho provavelmente em prata ou marfim.

Em paralelo com este retrato dispomos de uma miniatura[136] (Fig. 66), também do Museu de Évora, datada de cerca de 1670, mas que cremos ser anterior, por se aproximar das imagens de Catarina de Bragança enquanto jovem. A senhora aqui

[136] *Retrato de dama.* Autoria desconhecida, século XVII, Évora, Museu de Évora, n.º inv. ME 637.

retratada, a meio corpo, veste *corpinho* negro, de amplo decote em forma de barco, numa linha horizontal.



Fig. 66 — *Retrato de Dama*. Évora, Museu de Évora.

Os ombros são deixados a descoberto, e sobre o *corpinho* cai uma grande gola clara, em cortina, adornada por renda transparente, de recorte em gomos. Um pouco acima do decote, duas tiras negras confirmam a presença da fina *camisa*. O *corpinho*, justo ao tronco, parece ser aberto lateralmente, mostrando a brancura da *camisa* interior. As mangas claras, bufantes, são abertas a toda a altura, voltando a unir-se junto ao punho, mostrando-se também nesta abertura a *camisa*. Estão encimadas por *mancherons* negros, que se prolongam atrás.

A atenção do observador, no entanto, volta-se para o curioso penteado *guardinfante*, adornado a toda a volta por rendas brancas, substituídas por rendas negras junto do rosto. Para além da forte armação do cabelo, quiçá recorrendo a postiços, é ainda decorado com uma banda de riscas azuis e brancas diagonais, numa espécie de painel têxtil, colocado paralelamente ao término do cabelo. No topo da testa, enrola-se ao uso da época. Tomando como base estes retratos e os das Meninas de Velázquez, percebemos como tais penteados permitem a aplicação de decoração em zonas pouco comuns, nomeadamente, em torno do cabelo e junto às pontas do mesmo.

Atentemos agora no retrato do Museu dos Coches[137] (Fig. 67), em que, sentada, Catarina traja de tela escura, ornada de branco e fitas vermelhas. O *saio* apresenta mangas curtas, *mancherons* que se fecham com laços de fitas negras e vermelhas alternadas, formando rosetas sobre o cotovelo. Da abertura do *mancheron* sai a camisa interior, branca, muito bufante, que aperta mais abaixo, possivelmente com o auxílio de uma fita, criando aí um rufo.



Fig. 67 — *D. Catarina de Bragança*. Lisboa, Museu Nacional dos Coches.

O decote do *saio* é em barco, rematado por faixa de renda branca, abaixo dos ombros. A este foi aposta uma tela transparente — "*pano ou véu de modéstia*"[138] —, já vista no retrato de Mariana de Áustria[139] (Fig. 52) do MNAA, uma espécie de fina *camisa*, justa ao corpo, que aperta ao centro com pequenos lacinhos, terminando junto ao pescoço, num decote arredondado.

Da *saia* escura espreitam os sapatos de seda dourada, seguramente com um salto, muito pontiagudos, seguindo o gosto francês. Em vez do penteado *guardinfante*, o cabelo divide-se pelos lados, em canudos encaracolados, presos junto à cabeça por fitas

[137] *D. Catarina de Bragança*. Autoria desconhecida, c. 1662-1668, Lisboa, Museu Nacional dos Coches, n.º inv. HD 0004.
[138] Maria da Conceição Pereira de Figueiredo Lobo e Silva, 2007, *O Traje civil em Portugal e na Pintura 1600-1680*, Porto, Tese de Mestrado, Universidade Católica do Porto, p. 214.
[139] *Retrato de D. Mariana de Áustria*. Possível autoria de Diego Velázquez, c.1650, Lisboa, MNAA, n.º inv. 2012 Pint.

avermelhadas. A profusão de fitas utilizadas para apertar, ou, simplesmente adornar diversos elementos do vestuário, é mais uma das características da moda francesa adoptadas em Portugal.

Para além das já referidas fitas do cabelo e das mangas, leva atado em cada um dos braços, que começam agora a surgir descobertos, um laço de fita negra de cetim; na *saia*, as fitas vermelhas e negras formam também uma argola. Na faixa de renda branca do decote está preso um medalhão, com um laço de cetim negro, de onde pendem dois cordões de brilhantes, atravessando um o *saio*, estendendo-se o outro sobre o decote, até às costas.

Também as suas orelhas estão enfeitadas com brilhantes brincos pendentes. Além destes adornos, traz numa mão o lenço branco, e noutra um papel enrolado, possivelmente uma carta alusiva ao noivado com o rei de Inglaterra. O rosto apresenta-se mais natural do que nos outros retratos, dispensando os artifícios de pós e preparados corantes; mostra-se pensativo, numa serena harmonia, quiçá relacionada com as expectativas da sua vida na Corte britânica.

A tudo isto, haverá que acrescentar o retrato menos conhecido do Museu do Louvre[140] (Fig. 68) que, quando comparado com o do Museu dos Coches, reflecte a imagem um tanto idealizada da jovem mulher, possivelmente pintada a partir de uma gravura ou de outro retrato. A legenda "Catherine de Portugal, Reyne de la Gr.^{de} Bretagne" ilustra a sua hipotética origem francesa.

Catarina está sentada, e o autor teve o cuidado de introduzir na sua indumentária o negro tradicional que caracterizara a sobriedade do rígido traje português, motivo de alguma hilariedade na Corte britânica aquando da sua chegada. O penteado, no entanto, afasta-se já do armado *guardinfante*, assemelhando-se ao mais livre penteado do retrato do Museu dos Coches.

Catarina veste *saio* negro, colmatado por gola de renda branca, caindo sobre ele, deixando os ombros a descoberto. No centro da gola rendada está uma imponente jóia, a par do fio de pérolas, acessório que se tornara quase obrigatório, e dos brincos, também de pérolas. As mangas negras, bufantes, abrem-se num golpe vertical, que deixa a descoberto a *camisa* branca interior, enrolando-se depois sobre as mangas negras, junto ao cotovelo, apertada com fitas. A *saia* abre-se, provavelmente a toda a altura, como nos casos anteriores, mostrando a *anágua* de brocado em seda clara.

O penteado, puxado para trás, num puxo, com canudinhos de cabelo a adornar os lados da cabeça (os *bouffons*), é também decorado com pérolas. Duas braceletes de fita

[140] *D. Catarina de Bragança*. Autoria desconhecida, c. 1662, Paris, Museu do Louvre.

negra adornam cada um dos braços, deixados parcialmente a descoberto, remetendo mais uma vez para o estilo *desabillée*, tão ao gosto das cortes britânica e francesa.



Fig. 68— *D. Catarina de Bragança*. Paris, Museu do Louvre.

Os retratos da futura mulher do monarca inglês projectavam, assim, o requinte possível da Corte portuguesa que, como sabemos, estava muito condicionada pelos gastos da Guerra da Restauração, quer por outros factores de natureza política e diplomática. Como anteriormente referimos, o "mercado" de noivas da realeza europeia obrigava à produção de retratos, pelo que a profusão dos de Catarina mostra o empenho português numa aliança matrimonial com uma potência que fosse útil à defesa da monarquia recentemente restaurada. A partida para Inglaterra, acompanhada pelo respectivo séquito (que incluía até um *perfumer* judeu[141]), terá exigido preparação minuciosa que, no entanto, não impediu alguma chacota dos britânicos perante o uso dos rígidos elementos do traje português, de pesadas armações e imóveis penteados armados.

No retrato mais tardio[142] (Fig. 69), cópia oitocentista de um modelo de Peter Lely, actualmente no Paço dos Duques, em Guimarães, Catarina mostra-se uma mulher segura, sentada num cadeirão de pele gravada, vestindo à moda dos anos sessenta. O

[141] "(...) [o] acompanhamento da infanta desde Portugal até Inglaterra, a ida de seis senhoras, seis capelães, quatro cozinheiros, um *perfumer* judeu e um barbeiro. [Cf. Agnes Strickland, *op. cit.* p. 372, citando o conde de Hamilton]", Joana Almeida Troni, 2008, *Catarina de Bragança (1638-1705)*, Lisboa, Edições Colibri, p. 136.

[142] *D. Catarina de Bragança*. Autoria desconhecida, cópia do séc. XIX-XX, Guimarães, Paço dos Duques, n.º inv. P.D. 418.

traje revela agora uma simbiose entre as modas inglesa e francesa, havendo claro paralelismo com a indumentária e o penteado de outras senhoras da aristocracia britânica também retratadas por Lely.

Para o gosto português, a rainha apresenta-se de modo "impróprio"; o alongado *corpinho* rico de seda prata, que aperta com botões brilhantes ao centro, tem um generoso decote, por onde espreita a *camisa* branca, também de seda, formando um folho. Ao decote está aposto um lenço cinzento, preso no centro por jóia imponente, com grande pérola pendente, de onde sai um fio de grandes pérolas redondas, circundando o decote, preso na manga por uma jóia escura.



Fig. 69 — *D. Catarina de Bragança*. Guimarães, Paço dos Duques.

O fio repete-se num colar, posto junto ao pescoço, emparelhando com as pérolas em forma de lágrima que traz nas orelhas. Os preciosos botões do *corpinho* multiplicam-se na abertura da manga exterior, bufante, por cujas golpes foi repuxada a *camisa*. Estas mangas bufantes são geralmente armadas, recorrendo a enchimento de almofadas de esponja natural. Sob as mangas curtas de seda estão, portanto, as da *camisa*, que terminam sobre o cotovelo, apertadas, formando um folho. Note-se que este folho cai despreocupadamente, não ocorrendo nenhum tipo de armação artificial, ao contrário do que acontece nos retratos portugueses.

As mãos tombam sobre a *saia*, uma delas segurando o manto de seda azul clara, que a envolve parcialmente. De seda prateada, a *saia* parece prolongar-se numa cauda, a dizer pelas pregas que vislumbramos sob o braço esquerdo de Catarina; é, de facto, nesta época que regressa o uso das longas caudas do traje feminino. O cabelo, apartado ao meio, está armado em definidos caracóis, avolumando-se dos lados e atrás, com uma solitária mecha enrolada sobre a testa.

O modo de trajar usando os panejamentos de forma dramática, corroborado ainda pelo belíssimo pano de seda adamascada cor de cobre que serve de fundo à composição, concorrem para a ideia de movimento, casualidade e desapego em relação ao vestuário que, na realidade, era criteriosamente estruturado. Os tecidos de sedas brilhantes dão-lhe corpo e volume, trazendo no entanto leveza ao porte da rainha. Esta valorização de um aspecto naturalmente "armado", e o gosto pelos drapeados brilhantes ficaram, assim, ligados à ideia de poder económico, tal como os autores clássicos noticiavam sobre a Roma antiga.

Não restam dúvidas de que a iconografia em torno de Catarina de Bragança ilustra a caminhada progressiva na direcção do traje francês, cujo apogeu se dará com a chegada de D. Maria Francisca Isabel de Sabóia, mulher de D. Afonso VI (e, depois, de seu irmão D. Pedro II). Podemos verificar a passagem para uma maior fluidez do traje, partindo do estatismo imposto pelas poses verticalizantes e as armações rígidas da centúria anterior, visando a crescente delicadeza dos drapeados suaves das mangas e maior exposição da pele, quer nos braços quer no decote.

Também as *saias* subirão (para mais tarde descerem novamente), de modo a mostrarem os sapatos, cada vez mais sumptuosos, bem como as meias de seda. A preferência pelas peles espanholas para o fabrico do calçado dará lugar à predominância das sedas e outros tecidos luxuosos, além das aplicações bordadas ou aplicadas, de ouro e pedraria. As grossas solas em plataforma dos *chapins* serão substituídas por saltos mais finos, concorrendo para uma maior delicadeza de todo o conjunto, auxiliado, sem dúvida, pela teatralidade dos gestos e atitudes.

A entrada de certas novidades no traje português em muito terá contrastado com as tradições mais enraízadas entre as mulheres da Corte, sempre condicionadas pelos ditames da Igreja e, neste período em particular, pela necessidade de austeridade e contenção económicas, cujo reflexo no vestuário era, de algum modo, defendido e exigido. O casamento de Catarina com o monarca britânico garantiu o bom prosseguimento das relações comerciais entre os dois países, já que, quanto à importação textil, eram as vias marítimas que dominavam. Como sabemos, a parca

produção de tecidos de luxo em Portugal nunca foi capaz de fazer frente à enorme procura de um número crescente de membros da alta nobreza.

Os desejos de sumptuosidade das mulheres da Corte eram, no entanto, abandonados se eventualmente passassem à condição de viúvas, como se pode ver nos chamados "retratos de freiras", ainda hoje subsistentes em número considerável. De um modo geral, estes retratos não dizem respeito a religiosas, mas sim a mulheres do círculo cortesão, que trajam com a humildade requerida pela viuvez ao trocarem o espaço palaciano pelo conventual. Tendo em conta o que acabámos de ver a propósito das mulheres da Casa de Bragança, tomemos em consideração algumas personagens desses retratos.



Fig. 70 — *Retrato de D. Isabel de Moura*. Lisboa, MNAA.

No de D. Isabel de Moura[143] (Fig. 70), deparamos com um toucado bem carcterístico das viúvas, semelhante, como foi já assinalado por Conceição Lobo e Silva, ao da miniatura, talvez de uma noviça do denominado *Retrato de Freira*[144] (Fig. 71). O toucado, a que Carmen Berniz chama *toca fruncida*, ou seja, *touca franzida*, envolve a cabeça e a testa. Já a pintura quinhentista peninsular nos mostrava vários

[143] *Retrato de D. Isabel de Moura*. Domingos Vieira, o Escuro; c. 1630 - 1640, Lisboa, MNAA, n.º inv. 1545 Pint.
[144] *Retrato de Freira* (verso - Senhor Jesus da Fala). Autoria desconhecida, c. 1625 - 1650, Lisboa, MNAA, n.º inv. 26 Min.

exemplos deste tipo de touca, estreitamente ligada à figuração de mulheres santas e beatas. No retrato da provável noviça, ela parece compôr-se de dois elementos: a touca propriamente dita, que envolve a cabeça, muito ajustada, e uma espécie de *manto* armado sobre esta, cerrado, que desce sobre os ombros.

Esta touca, branca, é fabricada em tela fina, depois franzida e armada, estando documentados os nomes correspondentes aos tecidos usados (que também denominam as próprias toucas) como *beatilha*, *alfarda* e *alfaleme*[145]. No caso da miniatura, o véu que cai sobre os ombros é num tecido rendado, quase transparente; colocado sobre penteado *guardinfante*, surge armando num curioso formato, cujo aparato é inerente ao estatuto social da representada.

Tratando-se provavelmente de uma nobre recolhida, o vestuário da miniatura parece, no entanto, confirmar a hipótese de se tratar de uma noviça. Usa traje branco, ajustado ao tronco, com *escapulário* da mesma cor. A cintura é marcada por um fino cinto negro, singelo, semelhante à fita aposta ao decote, sendo esta mais larga.



Fig. 71 — *Retrato de Freira (verso Senhor Jesus da Fala)*. Lisboa, MNAA.

As mangas, apesar de simples, são duplas: a exterior muito larga, em forma de campânula, cai livremente. A interior, visível no braço que leva ao peito uma flor, é ajustada, apertando numa longa fileira de pequenos botões brancos. Junto ao pulso,

[145] Maria José Palla, 1992, *Do Essencial e do Supérfluo: estudo lexical do traje e adornos em gil vicente*, Lisboa, Colecção Imprensa Universitária, Editorial Estampa, p. 69.

onde está atado um fio preto, a manga justa remata com pequeno folho rendado. Para além da fita do pulso, traz no dedo anel da mesma cor e, presa no ombro com laço negro, uma medalha com retrato.

Este toucado repete-se num outro retrato do MNAA, o de D. Maria Antónia de Melo[146] (Fig. 72). Ainda jovem, a figura emerge do fundo escuro da composição com o rosto envolvido por toucado e manto ondulados, deixando ver o cabelo negro, em caracóis, junto às têmporas. O toucado, assim como o punho claro da mão sobre a cadeira, são os únicos elementos luminosos do traje. Veste de negro, com as mangas largas, exteriores, rematadas a peles. Além do enorme rosário de madeira no peito, usa ainda um anel no dedo indicador.



Fig. 72 — *Retrato de D. Maria Antónia de Melo*. Lisboa, MNAA.

[146] *Retrato de D. Maria Antónia de Melo*. Domingos Vieira, o Escuro; c. 1630 - 1650, Lisboa, MNAA, n.º inv. 1851 Pint.



Fig. 73 — *Retrato de Freira*. Évora, Museu de Évora.

Mais curioso é o complexo toucado apresentado em outra miniatura de Évora[147] (Fig. 73), coberto por largo manto negro, prolongado até ao peito. Constitui-se por três elementos: a *touca franzida* no rosto, bastante avolumada no topo da cabeça, manto branco semelhante aos já anteriormente analisados, terminando nos ombros, e armação em forma de coração, também de tela branca franzida, que envolve toda a face. Esta touca traz-nos reminiscências do retrato de D. Isabel de Moura do MNAA, e dos toucados armados das centúrias precedentes, ao gosto francês. A expressão serena concentra nos olhos cansados e nos lábios pintados de vermelho a atenção do espectador.

Também do espólio eborense, um outro retrato de "freira"[148] (Fig. 74) mostra-nos o mesmo tipo de toucado, *franzido*, composto pelos dois elementos já citados, sendo que neste caso a touca se estende sobre a testa, em formato de coração. O cabelo, ao contrário do de D. Isabel e do de D. Antónia, esconde-se totalmente sob o pano franzido.

[147] *Retrato de freira*. Autoria desconhecida, c. 1620-1650, Évora, Museu de Évora, n.º inv. ME 3.
[148] *Retrato de freira*. Autoria desconhecida, século XVII, Évora, Museu de Évora, n.º inv. ME 638.



Fig. 74 — *Retrato de Freira*. Évora, Museu de Évora.

A miniatura inclui, ainda, parte do restante traje; as mangas exteriores negras, abertas num golpe vertical, por onde vislumbramos as mangas ou a *camisa*. O tronco cobre-se por *saio* ou vestido acinzentado; a mão esquerda encosta ao peito um pequeno livro devocional, o que nos faz pensar tratar-se de uma religiosa — apesar da ausência de crucifixo ou rosário, comum na retratística de monjas e freiras.

Na referida miniatura[149] de Évora (Fig. 56), onde a personagem enverga toucado comparável ao da duquesa de Mântua na pintura do mesmo museu, supomos estar perante uma mulher viúva. Isto porque, como temos vindo a fazer notar, o uso de véu ou touca (geralmente de cor branca ou clara) era próprio desse estado. Cobrir a cabeça torna-se, assim, um gesto obrigatório em pelo menos duas ocasiões: o falecimento do marido ou, mais commumente, em cerimónias religiosas ou cortesãs, tradição que se manteve até aos nossos dias em algumas zonas rurais. Na miniatura, o véu de tecido translúcido estende-se desde a testa, cobrindo o topo da cabeça e prolongando-se atrás. Um outro, mais pequeno, cobre o cabelo solto, encaracolado sobre o toucado, junto à nuca.

O traje que veste desperta a nossa curiosidade, cuja imagem de meio-corpo não consegue satisfazer. Parece compôr-se de dois elementos: *hábito* negro, de decote arredondado e largas mangas, sobre o qual está aposto *manto*, com gola e pregas, elaborado numa beatilha similar à do véu. O *manto* exterior é pregueado em bandas

[149] *Retrato de Dama*. Autoria desconhecida, século XVII, Évora, Museu de Évora, n.º inv. ME 639.

verticais, ao centro, prendendo-se depois ao *hábito* através de grossas faixas de tecido negro, no peito.

Sobre as mangas do *hábito* negro pendem pregas do *manto* branco. Este, tal como o *hábito*, apresenta gola, a do primeiro pequena e arredondada, a do manto mais rectilínea, assemelhando-se à das actuais camisas masculinas. Decorando o decote há um fino fio negro, preso também no peito. O pescoço descoberto, bem como o cabelo, mostram não se tratar do retrato de uma religiosa. Em última análise, poderia ser uma recolhida, prática comum num país onde a profusão de conventos e mosteiros os tornava alternativa ao século, havendo, por isso, quase sempre um certo número de leigas nos registos destes espaços. Também D. Luísa de Gusmão terminará os seus dias no convento das Agostinhas Descalças de Xabregas, falecendo em 1666.

Durante o particular período que acabámos de analisar, no qual se transita da monarquia dual para o retorno à independência dinástica, muitas foram as novidades quanto ao traje feminino. A rigidez das estruturas que fortemente marcavam a silhueta foi, aos poucos, abandonada em detrimento de uma agitação têxtil mais "barroca", que preza a liberdade e os volumes soltos. No caso português, no entanto, o gosto crescente pelo movimento no vestuário não se traduz na leveza da paleta cromática; é o negro, colocado em contraste com as rendas brancas e as sedas prateadas, que ainda domina a paleta do retrato de Corte. O que demonstra como a tradição castelhana conseguiu perdurar, infiltrada, assim, nas novas formas de vestir.

3 A sedução da moda francesa na época de D. Pedro II

3.1 Versalhes em Lisboa. D. Maria Francisca de Sabóia.

D. Luísa de Gusmão e o seu governo compreenderam bem o poder das alianças matrimoniais, e a importância de que estas se revestiam na difícil conjuntura internacional que o reino atravessava. Durante o período em que assumira as responsabilidades da regência, e após o casamento de D. Catarina com Carlos II de Inglaterra, impunha-se resolver o matrimónio do príncipe herdeiro, se possível, com outra grande potência europeia: a França.

D. Afonso VI casou com D. Maria Francisca Isabel de Sabóia, que chegou a Portugal em 1666, com vinte anos de idade. Este enlace dá-se, como era costume, depois de serem sido exploradas outras alternativas, quer para D. Afonso quer para seu irmão, D. Pedro. O recente trabalho de Ângela Barreto Xavier e Pedro Cardim[150] oferece-nos uma interessante revisão de todo o processo, destacando-se a chegada da jovem, que foi visitada ainda no Tejo pelo bergantim de D. Pedro, recebendo o marido só mais tarde e a contragosto deste.

A entrada solene em Lisboa, um mês depois, permitiu aos populares conhecer a nova rainha, que passara grande parte da sua vida nos salões de Versalhes. De acordo com os interesses desta política, Luís XIV contribuiu inclusive para o enxoval de D. Francisca com um magnífico coche[151], conservado em Lisboa no Museu Nacional dos Coches. Grande terá sido o choque cultural por ela sentido, acostumada ao ambiente requintado e teatral da corte francesa que deixara para trás; no entanto, como era esperado, adaptou-se à realidade portuguesa, lidando, por um lado, com o desinteresse do marido e, por outro, com as intrigas domésticas e políticas.

O enlace durou pouco, tendo sido declarado nulo dois anos depois, no meio de grande controvérsia pública, vindo D. Francisca por fim a casar com o cunhado, o agora príncipe regente. Podemos falar, assim, das últimas décadas do século XVII como um período de "romance" entre os portugueses e a moda francesa. D. Pedro era apaixonado pelos modos franceses, e a ligação entre os cunhados deve ter-se facilmente estabelecido; D. Francisca ter-lhe-á contado os hábitos esplendorosos da corte do Rei-Sol, as suas modas e os seus costumes, para deleite do príncipe. A vinda do seu séquito,

[150] Ângela Barreto Xavier, Pedro Cardim, 2006, *D. Afonso VI*, Mem Martins, Colecção Reis de Portugal, Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa.
[151] Coche de D. Maria Francisca de Sabóia. 2.ª metade do século XVII, Museu Nacional dos Coches, Lisboa, n.º inv. 3.

que incluía "quatro demoiselles", terá trazido sem dúvida uma lufada de ar fresco ao palácio, onde as vincadas tradições do vestuário castelhano ainda dominavam em apreciável medida.

Para além das formas barrocas, mais livres, já exploradas no período de D. Luísa de Gusmão e que deixavam ver cada vez mais pele despida, assistimos depois a um progressivo abandono do negro. Os modos de Versalhes, adequados ao novo requinte cultural e do traje, difundem-se entre os membros da Corte. No entanto, as tradições nacionais, porque fortemente enraizadas, fazem com que a predominância dos tons escuros — preto, azul, roxo — se mantenha na hora de escolher as cores dos tecidos[152].

Ao tempo, as sedas francesas proliferavam entre a nobreza europeia, ultrapassando assim a indústria italiana e as importações do Oriente. Este material, tanto como os luxuosos pêlos, continua a ser o de maior valor, sendo impossível travar a procura do seu brilho inigualável pelas leis sumptuárias ou pelas tentativas de protecção da indústria portuguesa. Os ricos tecidos brilhantes dispensam a profusão de jóias tão cara às mulheres do período filipino; em vez destas, abundam as fitas de cetim, atadas em laços, emparelhadas com o indispensável fio de pérolas, justo ao pescoço. Também os diamantes ganham um estatuto ímpar entre as pedras preciosas, sendo as mais cobiçadas na Corte francesa, pela sua pureza incolor e a riqueza do brilho.

Os penteados crescem em altura, auxiliados pelas perucas, ao mesmo tempo que a sua forte estruturação em *guardinfante* é abandonada. O avolumar do cabelo deixa muitas vezes a nuca a descoberto, como acontecia já com o peito, os braços e os tornozelos. As pernas, contudo, não podem ser deixadas nuas, cobertas agora por meias de seda, combinadas geralmente com luxuosos sapatos do mesmo material. O gosto pelos volumes barrocos nota-se, de resto, nesta estruturação dos cabelos, predominando o uso dos caracóis.

Ao contrário do que acontecera na época de D. Luísa, o vestuário de Corte feminino recupera o seu esplendor, em detrimento, até certo ponto, do masculino. Laços volumosos, rendas e alguns bordados tomam o lugar dos botões preciosos, pesados cintos e complexos toucados. As mangas adensam-se, e nos retratos torna-se mais

[152] "Apesar de a princesa, após o segundo casamento, abandonar o traje francês, adoptando o nacional, assumindo-se inclusive como arauto da defesa dos antigos costumes e da etiqueta real portuguesa, estamos a crer que, de forma discreta, começavam a fazer-se sentir cada vez mais as influências de uma corte francófila que encontrou sólidos apoios na comitiva que acompanhou Maria Francisca para Portugal, a que se seguiu uma hábil política de casamentos entre representantes da aristocracia francesa e a principal nobreza do nosso país.", Maria Paula Marçal Lourenço, 2007, *D. Pedro II*, Mem Martins, Colecção Reis de Portugal, Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, p. 158.

comum a impressão de movimento, auxiliado pelos tratamento dos panejamentos e estruturação dos cabelos.

À nova liberdade das formas não deixam de estar vinculadas rígidas estruturas interiores que limitam e controlam o corpo feminino. O endurecido *corpinho*, com barbas de baleia, vime ou arames, e as armações colocadas sob a *saia*, junto às ancas, mantêm as mulheres sob rígida pressão física imposta pela moda. Não podemos esquecer ainda a artificialidade dos penteados, que exigem delicadeza e cuidado permanentes na movimentação. Será importante lembrar que o treino para viver dentro destas estruturas começava ainda em criança, e que, com o passar do tempo, o corpo se habituava e moldava a estas restrições.

Portugal perdera há muito a importância no eixo do comércio marítimo que detivera boa parte do século XVI. Tornara-se um país secundário no panorama europeu, onde agora prevalece a França e o poder naval de holandeses e ingleses. Se nunca fora capaz de exportar as suas próprias modas, acomodando-se às sugestões trazidas por rainhas estrangeiras, com os seus séquitos e embaixadores, o final do século XVII vê aumentar a importância destas sugestões na Corte, dentro dos limites que lhe eram próprios.

Regente a partir de 1667, D. Pedro seguia, pois, as modas francesas, usando diariamente uma peruca negra[153], com que se fez retratar[154]; no entanto, adopta o preto como cor de eleição para o fabrico do seu vestuário, colocando limites à exuberância, e servindo ele próprio de exemplo do cumprimento das pragmáticas. Esta legislação estaria certamente na origem de muito descontentamento entre as senhoras do seu círculo, que procurariam, com maior ou menor resultado, ultrapassar o controlo por elas imposto.

Como sabemos, a transição para uma maior leveza dos modos de trajar femininos não se deu logo com a chegada de D. Maria Francisca. Por um lado, tinham-se já explorado algumas características da moda francesa, em certos pormenores requintados, presentes nos retratos do reinado precedente. Por outro, o corte de relações com Madrid teve a sua influência na preferência pelos modos afrancesados, forma de estar que será característica das classes superiores portuguesas até muito tarde,

[153] "he wears a long black Perruque, and when he appears in Publick, is always habited in Black, with a Cloak, and long Lace-Band, which is the common wear, among the People of any Fashion, about the Town. At other times he goes without a Cloak, and in colour'd Cloarths, made after the French Mode (...)." John Colbatch, *An Account of the Court of Portugal, Under the Reign of the Present King Dom Pedro II*, citado por Paulo Drumond Braga, 2006, *D. Pedro II 1648 - 1706; Uma Biografia*, Lisboa, Editora Tribuna, p. 37.

[154] *Retrato do Rei Dom Pedro II*. Atribuído a António Sousa, final do século XVII, Sintra, Palácio Nacional de Sintra, n.º inv. 3646.

excepção feita, talvez, ao gosto britânico da alta burguesia portuense — que leva, por exemplo, à escolha da combinação entre ouro e safiras, em detrimento do ouro e esmeraldas. Passo a passo, dá-se uma simbiose entre a rigidez da Corte e a maneira francesa.

Ilustrando este momento, na miniatura[155] do acervo do Museu de Évora (Fig. 75), uma jovem senhora, retratada a meio corpo, traja ainda de negro e branco. Veste *saio vaqueiro* negro apertado ao centro, com a abertura decorada por fino passamane de ouro. Os pequenos botões dourados do *saio* são singelos e redondos, simplicidade que, aliás, caracteriza todo o coordenado. A armação das abas do *saio* não deixa dúvidas de que se trata de uma *saia guardinfante*.

À gola redonda do *saio* foi aposta delicada renda branca, translúcida, de gomos, que condiz com a que remata os punhos. As mangas, justas no braço, mostram a costura decorada com passamanaria dourada, tal como o *saio*, cujas abas têm as costuras rematadas do mesmo modo. A estrutura das mangas mais largas junto aos ombros mantém-se, constituída aqui por secções verticais, também decoradas com passamanaria.



Fig. 75 — *Retrato de Dama*. Évora, Museu de Évora.

A modéstia do traje repercute-se no cabelo, com risca ao lado, ripado, avolumando-se progressivamente até às pontas. A decorá-lo está uma fita vermelha,

[155] *Retrato de Dama*. Autoria desconhecida, séc. XVII, Évora, Museu de Évora, n.º inv. ME 837.

condizente com a maquilhagem das faces e dos lábios. Existe, ainda, estilizado, um colar negro, mas não vemos quaisquer anéis na mão que leva ao peito.

O mesmo aspecto intimista insinua-se no vestuário do *Retrato de Senhora* do Museu Nacional de Arte Antiga[156] (Fig. 76). Datado da primeira metade do século XVII, parece-nos, antes, dadas as características do seu traje, situável em meados da mesma centúria. Na miniatura, a senhora apresenta-se a meio-corpo; veste *saio* e *saia* vermelhos. O *saio* é aberto na frente, fechando com botões redondos brancos, provavelmente pérolas, e adornado por renda branca; prolonga-se num elegante "V", também decorado a renda, sobre a *saia*. A renda branca repete-se ainda ao longo das mangas.



Fig. 76 — *Retrato de Senhora*. Lisboa, MNAA.

O decote redondo é rematado por renda negra, como os punhos das mangas, que apertam no pulso com laço negro e botões brancos. Apesar de pouco profundo, sob o decote veste *camisa* muito fina, também rematada a negro, que se prolonga até ao pescoço, protegendo a pele. A ausência da *gorgeira* branca, resultando num aspecto geral mais descontraído e menos estático, acabaria por dar lugar na Corte ao decote

[156] *Retrato de Senhora*. Autoria desconhecida, c. 1601-1650, Lisboa, MNAA, n.º inv. 178 min.

arrendondado ou em barco, geralmente decorado por rendas, muitas vezes com a gola *valona*[157].

O curto casaquinho preto, o *boémio*, assemelha-se ao actual *bolero*; de mangas curtas e abertas, apresenta ombros rematados por fitas no mesmo tecido, numa sugestão claramente italianizante[158]. As únicas jóias que ostenta são os anéis, na mão que detém um papel (seguramente uma carta de amor), e a flor no cabelo, ripado nos lados e no topo da cabeça.

A simplicidade deste traje contrasta com os poucos retratos de D. Francisca de Sabóia. Num dos mais conhecidos, o do Museu dos Coches[159] (Fig. 77), encontra-se em atitude de oração, genuflectida, numa cena devocional. O vestuário escolhido para a pose aproxima-se muito do do retrato de D. Catarina de Bragança do Paço dos Duques, reproduzindo-se o mesmo ondular teatral dos tecidos, mais carregados na decoração. O que nos levaria até a concluir que o gosto pelas superfícies preenchidas é uma característica marcante do traje de Corte português.

A rainha veste rígido *corpinho* verde, que se alonga em bico sobre o ventre, semelhante ao do retrato de D. Catarina. O decote de D. Francisca é muito generoso, deixando a descoberto os ombros e o colo do pescoço; está aqui enquadrado pelas frondosas rendas brancas da *camisa*. As pequenas mangas verdes, largas, são decoradas por fitas e jóias. As da *camisa*, que desembocam num folho de renda, tombam ligeiramente para trás, deixando a descoberto os braços e as mãos, unidas para rezar. Junto do ombro, tem uma jóia com pérola pendente, e no pulso uma pulseira de pedraria que, com as jóias do vestuário e do colar que traz ao pescoço, constituem os acessórios mais preciosos do coordenado.

A *saia* de seda verde é ricamente bordada a dourado, e abre-se na frente, estando presa com uma jóia quadrangular. A *saia* interior é também toda bordada a ouro, sobre seda vermelha, proporcionando um contraste quente-frio entre as duas. Passando pelas costas está um sinuoso lenço escuro, também bordado, terminando num debrum rendado, e que contribui para o aspecto "movimentado", tão ao gosto da época.

Os toucados complexos dos tempos anteriores dão lugar, como temos verificado, à simplicidade da decoração com fitas, presente no grande laço que orna o penteado de volumosos caracóis encanudados. Percebemos, assim, que D. Francisca conserva o gosto pela moda do seu país natal, libertando volumes de tecido ao longo do

[157] Gola, geralmente rendada, tombada nos ombros.
[158] Ver Janet Arnold, 2008, *Patterns of Fashion — The cut and construction of clothes for men and women c- 1560-1620*, Nova Iorque, Drama Book Publishers, p. 41, fig. 295.
[159] *Retrato da rainha D. Maria Francisca Isabel de Sabóia*. Autoria desconhecida, séc. XVII, Lisboa, Museu Dos Coches, n.º inv. HD 6.

coordenado, dispensando a forte armação das *saias*, e reduzindo os acessórios de joalharia que, apesar disso, se mantêm presentes, visto tratar-se da consorte do reino.



Fig. 77 — *Retrato da Rainha Maria Francisca de Sabóia*. Lisboa, Museu Nacional dos Coches.

É fácil imaginar o esplendor atingido nas cerimónias da Corte, mas que teria de se diferenciar do traje mais contido do dia-a-dia. Seria indispensável, aquando da sua apresentação aos súbditos ou aos visitantes estrangeiros, que a família real afectasse um certo distanciamento físico e psicológico, objectivo conseguido pelo uso simbólico do traje, ferramenta da construção da sua imagem[160] pública. É espectável que na intimidade da sua Casa a rainha se vestisse com maior despojamento, de resto, ao uso francês.

Ao longo do período em estudo, verificamos como o vestuário ultrapassa o estatismo da sua função primordial— proteger o corpo das agressões externas e dos olhares indiscretos — para se converter num autêntico instrumento de propaganda, símbolo que coloca cada um no lugar que deve ocupar na hierarquia social. Vimos, por exemplo, como a moda portuguesa seguiu a castelhana durante um largo tempo, para depois incorporar as referências francesas no reportório do traje de Corte; ou como a

[160] "Clothes, then, are objects made of fabric that convey messages beyond the power of cloth itself to convey (…)." Anne Hollander, 1993, *Seeing Through Clothes*, Berkeley, University of California Press, p. 2.

quase contínua promulgação de leis pragmáticas tentou limitar o acesso de certas classes a certos tecidos, cores e acessórios, ao mesmo tempo que visava impulsionar a indústria têxtil nacional[161].

Confrontamo-nos, infelizmente, com um núcleo relativamente reduzido de retratos deste período, dispersos pelas mais variadas razões. Para além do já citado, no Museu dos Coches, temos um outro no Museu Nacional de Arte Antiga[162] (Fig. 78), em que traja como religiosa. Nele, a sua figura tem o rosto envolvido por *touca franzida*, que se prolonga sobre o *hábito* acinzentado, sob a forma de véu transparente. Este *hábito* tem o decote em barco, como estava em voga, e abre-se sobre uma armação arredondada na parte inferior. Não parece haver costuras na cintura, compondo-se, portanto, de uma só peça, apenas talhada no tronco, semelhante ao folgado traje medieval.

O ritmo a que o traje religioso evoluiu é perfeitamente paralelo ao de Corte. Tomando em consideração as estratégias familiares e as oportunidades para as jovens da nobreza, a reclusão religiosa constituía uma verdadeira alternativa ao matrimónio, geralmente, a única disponível. Não é de espantar que se tenha verificado, em inúmeros conventos e mosteiros, a introdução de verdadeiras "modas" cortesãs, sendo recorrentes as chamadas de atenção para os abusos das recolhidas no que se relaciona com o uso de maquilhagem, jóias e tecidos sumptuosos.

Para as mulheres da nobreza, limitadas à escolha entre a vida de casada e o recato monacal, a última opção viria a ser, muitas vezes a mais apelativa, criando esperanças de uma certa liberdade possível dentro dos muros destas instituições. Aqui podiam dedicar-se a variadas actividades, incluindo a música, a escrita e a leitura, que as obrigações familiares e o rigor social certamente limitariam no ambiente palaciano.

Voltando ao retrato da rainha, as largas mangas do *hábito* parecem demasiado longas para os seus braços, concorrendo para o aspecto deselegante do coordenado, não obstante a imponente pose. Com a mão direita, segura um pequeno livro de orações e o

[161] "A proposta do conde da Ericeira tinha por objectivo a redução da dependência externa, apostando nos ramos industriais que, através da utilização de matérias-primas próprias, melhor propiciassem o abastecimento dos povos, o consolo dos priveligiados e o fortalecimento da Coroa. É neste sentido, que a prioridade foram os têxteis, sobretudo a lã, mas também a seda, o linho e o algodão (...). | Com este propósito, procurou-se recrutar artífices estrangeiros que trouxessem o saber, a experiência e as técnicas indispensáveis para o desenvolvimento da indústria em Portugal. (...) | Destaque-se, também, a chegada de um mestre de tecelagem vindo de Ruão e de oito trabalhadoras, em 1671, trazendo com elas teares para tecerem tecidos leves de lã, como panos de sarja e estamenha. Assentaram e começaram a trabalhar em Estremoz, sítio bem situado pela abundância de água e da mão-de-obra, bem como pela proximidade da lã espanhola, que era de superior qualidade." Maria Paula Marçal Lourenço, 2007, *D. Pedro II*, Mem Martins, Colecção Reis de Portugal, Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, p. 259.

[162] *Rainha Maria Francisca de Sabóia*. Autoria Desconhecida, 1703, Lisboa, MNAA, n.º inv. 904 Pint.

largo *hábito* com a esquerda, repuxando o véu transparente. Não são visíveis estruturais para além da armação do vestido e do talhar do mesmo junto a tronco, mas o seu rosto revela ténues vestígios de maquilhagem.

Sob o *hábito*, as religiosas, no caso de estarem em convalescença, vestiriam uma *camisa*, que se queria feita num tecido "pobre" e áspero, mas que, dada a classe social a que algumas destas mulheres pertenciam, era muitas vezes fabricada em delicada seda. A *camisa* era comum ao traje de Corte, sobre a qual as nobres usariam uma armação para a *saia* (com tendência a simplificar-se em relação aos *verdugados* e *guardinfantes*) e um grande número de *saiotes* e *fraldelins*. A riqueza dos materiais aumentava à medida que se aproximava da *saia* exterior, ou *robe*, denominação francesa talvez corrente na Corte dada a origem da rainha.



Fig. 78 — *Rainha Maria Francisca de Sabóia*. Lisboa, MNAA.

Foram várias as particularidades francesas introduzidas por D. Maria Francisca. Mas isso sobrepôs-se, inevitavelmente, a um fundo tradicional persistente em diversos planos do quotidiano. Nas memórias de Anne Fanshaw (ou Fanshawe) [163], mulher do embaixador britânico, Sir Richard, constam cuidadas observações sobre as cortes portuguesa e espanhola. O costume por ela observado de as rainhas e suas damas se

[163] *Memoirs of Lady Fanshawe wife of the Right Hon. Sir Richerd Fanshawe, Bart. Amabassador from Charles the Second to the Court of Madrid in 1665*, 1829, London, S. and R. Bentley, London.

sentarem no chão indica que, apesar do progressivo abandono das fortes armações das *saias*, se mantiveram os hábitos com estas relacionados.

Aos olhos ingleses, o traje português pareceria deveras antiquado, apegado às tradições de um país que não primava pelas liberdades das mulheres, especialmente no que respeitava às classes superiores. Actividades ao ar livre, leituras não aprovadas pelas autoridades eclesiásticas, o exercício da escrita e do desenho, por exemplo, mantiveram-se até tarde vedados às portuguesas, salvo algumas excepções que a historiografia mais recente tem vindo a recuperar. A diferenciação das actividades permitidas a cada género, associada ao ainda rigoroso traje de corte, em muito contrasta com a realidade britânica, de mulheres que viajavam no Grand-Tour, que se tornavam escritoras (actividade limitada por agora à ocupação dos seus tempos livres, não sendo uma profissão a tempo inteiro), que passeavam ao ar livre, em extensas propriedades ajardinadas...

Para melhor nos apercebermos desse contraste, bastaria colocar lado lado um qualquer retrato de D. Catarina de Bragança pintado durante a sua estadia em Inglaterra, e um retrato português do mesmo período. As diferenças não se sentem apenas ao nível da qualidade de execução — há, aliás, teorias do estudo do traje que defendem que executantes "menores" captavam com maior veracidade o traje da época, transformando as suas pinturas em autênticos documentos visuais, ao contrário dos demasiado "ensaiados" trajes de pintores reconhecidos.

A atitude das retratadas portuguesas, escolhendo para a pose trajes escuros e ainda rígidos, remete para um estatismo e contenção corporais muito presentes, que D. Catarina de Bragança já não mostra, preferindo atitudes mais soltas e novas fomas de trajar que, apesar do carácter cénico, aportam liberdade à composição. Não obstante ter-se feito retratar vestindo à francesa, D. Maria Francisca procurou adoptar as tradições portuguesas, incluindo o vestuário algo contido, característico da Corte, como temos vindo a observar. Deste modo, e tendo em conta as condições que rodearam o seu casamento com o cunhado, a rainha ter-se-á servido, também, desta via para agradar aos seus súbditos.

A única filha do matrimónio de D. Maria Francisca e D. Pedro II, D. Isabel Luísa Josefa, morreu nova, sem chegar a casar. Em 1674, dada a inexistência de um irmão legítimo, D. Isabel Luísa foi jurada herdeira do trono português. Tendo tido perto de duas dezenas de pretendentes, é natural que a produção pictórica sobre a princesa fosse relativamente abundante. No entanto, a única imagem que dela conhecemos é um

retrato[164] (Fig. 79) setecentista, de Domenico Duprà, no Palácio Ducal de Vila Viçosa. Com ele, confirma-se a prevalência do gosto afrancesado na indumentária.



Fig. 79 — *D. Isabel Luísa Josefa de Bragança*. Vila Viçosa, Palácio Ducal de Vila Viçosa.

[164] *D. Isabel Luísa Josefa de Bragança*. G. - Domenico Duprà, c. 1725, Vila Viçosa, Palácio Ducal de Vila Viçosa.

3.2 A persistência francesa. D. Maria Sofia de Neuburgo e o fim do reinado de D. Pedro II.

Quatro anos volvidos sobre a morte da sua mulher, D. Pedro II desposou D. Maria Sofia de Neuburgo, para garantir descendência e, assim, o futuro da recente dinastia. O adiar deste tão necessário matrimónio relacionar-se-à, segundo Paulo Drumond Braga, não tanto com o desgosto pelo desaparecimento de D. Maria Francisca mas, simplesmente, pela falta de vontade de realizar um novo casamento[165].

O monarca terá cedido às fortes pressões nesse sentido, ocorrendo a chegada triunfal da princesa no Verão de 1687. A recepção em Lisboa e as festas que então tiveram lugar foram, como se compreende, dignas de memória. As demonstrações do poder da realeza nacional eram parte integrante da imagem dos soberanos e da alta-nobreza, agora uma classe muito restrita, depois da atribuição de títulos ter proliferado durante o período da Restauração.

De origem alemã, D. Maria Sofia seguiria uma simbiose entre a moda francesa, predominante na Europa, e a da sua terra natal. À sua chegada terá havido, como de costume, a recepção das damas da sua nova Casa, que certamente se espantaram com os seus trajes, e lhe mostraram os que estavam em uso em Lisboa. Ao optar por um consórcio germânico, D. Pedro II procura afastar-se da "órbita da influência francesa"[166] sem, no entanto, que isso tivesse significado a rejeição do pendor francês no vestuário, já que este não podia alhear-se dos modelos da elegância actualizada e requintada de Versalhes.

Repare-se que, neste período, Portugal já assinara a paz com Espanha, e a Casa de Bragança fora reconhecida pelo papado, razões que levaram a uma maior segurança reflectida nos processos de afirmação da Corte. É conhecida, sem dúvida, a inclinação do monarca para a cultura francesa, que se vinha impondo, de resto, um pouco por toda a parte. Este fenómeno do domínio francês em muito se deveu ao requinte cultural e, em particular, ao vestuário, estando Versalhes, nesse campo, no centro do mundo. Mas a alternativa germânica posta em prática pela diplomacia portuguesa não diminuiu a importância da França, revelando a princesa Isabel, como o pai, um gosto manifesto por

[165] Paulo Drumond Braga, 2006, *D. Pedro II 1648 - 1706; Uma Biografia*, Lisboa, Editora Tribuna, p. 112.

[166] "Em suma, o segundo casamento de D. pedro II representou um claro afastamento da órbita da influência francesa, recusando-se o monarca a renovar o contrato matrimonial com esse país e preferindo escolher num território pequeno, o Palatinado, também ele fustigado por várias tentativas de anexação da França, a sua segunda esposa, Maria Sofia Isabel de Neuburgo." Maria Paula Marçal Lourenço, 2007, *D. Pedro II*, Mem Martins, Colecção Reis de Portugal, Círculo de Leitores e Centro de Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa, p. 179.

tudo o que provinha do país de sua mãe, a começar pela própria língua, em que era versada[167].

É interessante verificar, neste contexto, a liberdade afrancesada do traje numa miniatura do Museu Nacional de Arte Antiga[168] (Fig. 80), bem reveladora do primor a que o vestuário deste período chegou. A dama veste *corpinho* curto negro, bordado a ouro, aberto à frente, mostrando a *camisa* branca. Outra hipótese é a do *corpinho* se tratar de uma *jaqueta*, de mangas largas e curtas, como referiu Conceição Lobo e Silva[169]. O uso da *jaqueta*, adoptada do traje masculino, está claramente documentado nos retratos franceses e ingleses da época.



Fig. 80 — *Retrato de Senhora*. Lisboa, MNAA.

Apesar de ser um retrato de busto, não nos é difícil imaginar a impressão que tal coordenado causaria, estando o tom sóbrio do *corpinho* ou *jaqueta* realçado pela profusão de laços e fitas vermelhos. Se esta *jaqueta* era ou não usada com *guardinfante*, ou se, pelo contrário, o *vestido* ou *camisa* interior caem livremente até ao chão, é-nos difícil clarificar. Considerando a apropriação de muitas das características da moda

[167] Ana Cristina Duarte Pereira, *Princesas e Infantas de Portugal (1640-1736)*, Lisboa, Edições Colibri, p. 90.
[168] *Retrato de Senhora*. Autoria desconhecida, c. 1676 - 1700, Lisboa, MNAA, n.º inv. 216 Min.
[169] "Jaqueta preta recamada de efeitos a ouro (...)". Maria da Conceição Pereira de Figueiredo Lobo e Silva, 2007, *O Traje civil em Portugal e na Pintura 1600-1680*, Porto, Tese de Mestrado, Universidade Católica do Porto, p. 214.

francesa, não nos custa admitir haver já um abandono das enormes estruturas armadas das *saias*, em detrimento de outras mais leves, que permitem que a *saia* caia naturalmente até ao chão.

A abertura da *jaqueta* fecha com um grande laço de fita vermelha, e o decote horizontal é encimado por renda branca. A terminação dos *mancherons* é também colmatada por laços duplos de fita semelhante. Abrindo-se, as mangas mostram a *camisa* branca, ao gosto francês, também ela decorada com um laço de fita vermelha. O imprescindível fio de pérolas, justo ao pescoço, faz aqui a sua aparição, e os imponentes brincos, que se alongam até à altura dos ombros, correspondem ao gosto francês pelos diamantes incolor.

O rosto, maquilhado, está enquadrado por um penteado apartado ao meio, com volumes de cabelo muito encaracolado de ambos os lados. É provável que uma mecha de cabelo pendesse atrás, sobre as costas — tratando-se assim do penteado *hurluberlu*, muito armado dos lados, em caracóis, caindo atrás um canudo de cabelo. Decorando-o, está uma profusão de fitas vermelhas, mais finas, dispostas atrás, formando um complexo e imponente toucado. Se este tipo de penteado pode ser observado em diversos retratos da época, como, por exemplo, no de Hortense Mancini[170], ou no da *dauphine* Marie Anne Christine[171], para esta decoração tão peculiar, com fitas formando uma espécie de juba, não encontrámos paralelo.

Num registo de maior sobriedade, mas recuperando o nível da decoração deste último retrato, o da rainha Maria Sofia de Neuburgo[172] (Fig. 81) mostra a soberana, de busto, trajando de branco. Apesar de pouco visível, podemos concluir que veste um *corpinho* branco, de decote horizontal, encimado por faixa branca rendada. À volta dos ombros traz uma estola de arminho, o mais luxuoso das pêlos, que de há muito acompanhava o esplendor da imagem da realeza.

Repete-se a volta de pérolas, sendo já o penteado *à la Fontagnes*. Geralmente armado muito alto, o cabelo é apartado ao meio, com um cacho pendendo sobre o peito, vindo da nuca. Este tipo de arranjo esteve muito em voga na corte francesa do final do século, o que mostra como a rainha, tendo em consideração o carácter oficial do retrato, estaria informada sobre as modas de Versalhes. O penteado inclui ainda postiços de cabelo empoados, de tom mais claro, intercalados com fitas de seda rosada; no topo da

[170] *Retrato presumível de Hortense Mancini*. Benedetto Gennari, o Novo, 2.ª metade do século XVII, Museu das Belas Artes de Valenciennes.
[171] *La Dauphine Christine de Baviere*. Autoria desconhecida (escola de Piérre Mignard), 3.º quartel do século XVII, França, Museu Nacional do Palácio de Versalhes, n.º inv. MV 5557pie.
[172] *Rainha D. Maria Sofia de Neuburgo*. António de Oliveira Louredo, c. 1681-1704, Lisboa, Museu Nacional dos Coches, n.º inv. HD 9.

cabeça, onde as fitas convergem, foi aposta uma renda branca. Também sobre a orelha esquerda está uma aplicação de fitas rosadas e rendas.

Note-se a delicadeza da decoração do coordenado; a rigidez de outrora parece dar lugar a uma aparência mais "humanizada", delicada e feminina. A proliferação das fitas como acessório e os penteados que parecem desafiar as leis da gravidade contribuem para a impressão de movimento da moda barroca. As formas fortes anteriormente impostas ao corpo feminino são substituídas pelo uso de *corpinhos* e *jaquetas* reforçados por barbas de baleia, arames e finas talas de madeira, e as *saias* caem livremente até aos pés, em sedutores e estruturados drapeados de seda.



Fig. 81 — *Rainha D. Maria Sofia de Neuburgo*. Lisboa, Museu Nacional dos Coches.

Estando este período mais próximo de nós, é, pois, natural que algumas peças de vestuário e, especialmente, acessórios e sapatos, se tenham conservado até aos nossos dias, fazendo parte de diversas colecções europeias, especialmente no Reino Unido e em França. Apesar dos poucos casos portugueses, geralmente relacionados com os lavores femininos, podemos olhar para estes exemplos estrangeiros e concluir que o requinte das cortes europeias se repercutiu entre nós, dada a sensibilidade atenta às modas vindas do exterior.

A *saia*[173] (Fig. 82) da época seiscentista pertencente ao Museu do Traje pode ajudar-nos a completar o quadro deixado parcialmente em aberto pela pintura. Fabricada em damasco de seda clara, com motivos florais, apresenta uma arredondada cauda, pormenor que mostra como foi seguida a evolução do traje francês. A construção desta larga cauda obtém-se através das pregas formadas nas costas, junto à cintura.



Fig. 82 — *Saia*. Lisboa, Museu do Traje.

Outro exemplar do mesmo período é um *corpinho*[174] (Fig. 83) de damasco de seda amarela. Tem a particularidade de apresentar uma pontiaguda *pièce d´ stomac*, em seda acinzentada, bordada com motivos vegetais, em fio amarelado. Este painel aplicado, por vezes usado para esconder os sistemas de fecho da peça que cobre (o *corpinho*), prolonga-se além da terminação desta. O decote, arredondado, é rematado por renda branca.

A bainha do *corpinho* é composta por faixa do mesmo damasco de seda, pregueado, sobre as quais está uma fina fita acinzentada. Também a bainha converge num "V" arredondado, terminando o *corpinho* um pouco abaixo da cintura natural. As mangas, curtas, formam um ligeiro balão, podendo esta peça ser vestida sobre a *camisa*, da qual as mangas largas eram deixadas à mostra, quiçá arregaçadas ou apertadas com

[173] *Saia com cauda*. C. 1690, Lisboa, Museu do Traje, n.º inv. 4151.
[174] *Corpete*. 1680, Lisboa, Museu do Traje, n.º inv. 4183.

atilhos. Tal como a bainha, também as mangas se compõem por pregas, rematadas por faixa lisa do mesmo tecido.

Note-se o gosto pelas luxuosas sedas lavradas que estes exemplares revelam. A sua exigência conduziria, de certo, à marginalização das pragmáticas que obrigavam à diminuição das importações têxteis, aliás, necessárias para o equilíbrio das relações comerciais portuguesas. O que envolvia um dos problemas mais melindrosos da conjuntura da época, a que o Tratado de Methuen, em 1703, procurou dar solução, estabelecendo as regras que pasariam a pautar a exportação dos vinhos nacionais para a Inglaterra e a compra dos têxteis daquela proveniência.

Outras peças que chegaram até aos nossos dias, como os delicados sapatos, a par de outros acessórios, luvas, meias de seda, leques orientais, lenços rendados e mantos bordados, demostram até que ponto, neste tempo, se valorizou o requinte da vivência cortesã. O cerimonial da Corte, com as suas precedências, séquitos e entradas régias, complexos beija-mão e comemorações matrimoniais, originou todo um código de conduta inspirado nos modelos franceses, em que o poder da elite representada pela alta-nobreza se impunha aos restantes corpos da sociedade.



Fig. 83 — *Corpinho*. Lisboa, Museu do Traje.

Valores de delicadeza requintada transparecem, também, do traje de Santa Inês[175] (Fig. 84), na pintura de António Oliveira Bernades no MNAA. A impressão transmitida pela composição é de uma atmosfera francesa, de resto corroborada pela fluidez dos panejamentos, de sedas claras e movimentadas. Santa Inês veste *manto* largo, de seda azul clara. As mangas afuniladas da *robe* reviram-se junto dos pulsos, permitindo ver o forro em azul celeste. Também o *manto* que a envolve, em seda rosa clara, é forrado em cor mais escura. O decote, decorado com imponente colar de ouro com pedraria, mostra um tom mais profundo de azul, pelo que é provável que se tratasse de um *corpinho* ou *jaqueta*, colocado sobre o *robe*.

Condizentes com o grande colar que envolve o decote redondo são os alfinetes com jóias pendentes, que seguram o *manto* rosa, e prendem o grande *manto* de seda azul. Ao pescoço, a Santa traz fio de pérolas e coral, e nas orelhas, pingentes de pérolas. O cabelo ondulado é apanhado atrás, num penteado simples, alto, decorado por fileiras de pedras e fitas cor de salmão. Este tipo de penteado será usado ao longo do século XVIII.



Fig. 84 — *Santa Inês*. Lisboa, MNAA.

[175] *Santa Inês*. António de Oliveira Bernardes, c. 1700, Lisboa, MNAA, n.º inv. 216 Pint.

D. Maria Sofia terá certamente convivido com sua cunhada, a rainha viúva de Inglaterra, entretanto regressada a Lisboa, onde vivia desde 1693. Professando o catolicismo, D. Catarina teve uma dura estadia na Corte britânica, onde nunca deixou de ser uma estrangeira olhada com suspeição por alguns sectores. Quando voltou a Portugal, confrontou-se talvez com alguma estranheza dos hábitos do seu próprio país, que o afastamento a fizera esquecer. De facto, como dissemos, entre as mulheres inglesas, como as francesas, estavam adquiridos certos hábitos de leitura, escrita, e até de viagens, que não eram tão correntes no nosso país.

Não sem oposição, D. Catarina assumiu ainda por duas ocasiões a regência do reino nos primeiros anos do século XVIII, quando da doença do irmão. Ao olharmos para os seus retratos, imaginamos como se distinguiria pelo modo de trajar, introduzindo alterações que, progressivamente, passaram a fazer parte do quotidiano da Corte. Apesar da hegemonia da moda francesa, inclusive em Inglaterra, podemos falar, então, de sugestões britânicas em vigor, pelo menos, nos círculos do Palácio da Bemposta, onde viveu até ao final dos seus dias.

A morte de D. Maria Sofia, em 1699, terá certamente deixado um vazio no que respeita à moda de Corte. Coubera sempre às soberanas, no caso português, dar o exemplo, distinguindo-se das demais frequentadoras da Corte. A presença de estrangeiras nos palácios, desde mulheres de embaixadores e outros diplomatas, às mulheres do país de origem da rainha, pertencentes ao seu séquito, influíram na introdução de novas formas de estar e de vestir.

Do final do século data uma tela da Igreja da Madre de Deus, em Lisboa, pintada por Bento Coelho da Silveira, alusiva à vida de Santa Clara, mais precisamente o episódio de *Santa Clara no Domingo de Ramos*[176](Fig. 85). Ali comparecerm três figuras femininas, cuja maneira de vestir muito nos interessa. Santa Clara, trajando ostensivamente à francesa, enverga *vestido* rosa claro, com mangas curtas bufantes, abertas na frente. O largo *vestido* abre-se na frente e nas costas, deixando a *saia* interior azul lavrada a ouro à vista. Apertando a manga curta está uma larga faixa de tecido azul intenso; a manga da *camisa*, branca, alarga-se sob as manguinhas, apertando depois junto ao pulso. O decote do *vestido* é rematado por faixa dourada, e dourado é, também, o debrum da sua abertura. Os cabelos, que tombam livres, são parcialmente apanhados atrás, em tranças enroladas, rematadas por uma grande pluma branca.

[176] *Santa Clara no Domingo de Ramos*. Bento Coelho da Silveira, c. 1690-1698, Lisboa, Igreja da Madre de Deus, n.º inv. 27103 TC.



Fig. 85 — *Santa Clara no Domingo de Ramos*. Lisboa, Igreja da Madre de Deus.

A personagem à direita da Santa traja de modo igualmente luxuoso, apesar de mais arcaizante. Veste *corpinho* e *saia* de seda dourada, bordada a azul forte. O *corpinho* tem terminação pontiaguda, apertando-se na frente, numa fileira de botões. As mangas do *saio* são largas e curtas, estando junto dos ombros rolos do mesmo tecido, que desembocam em mangas perdidas. Sob estas, vêem-se as mangas da *camisa*, cobrindo o antebraço. A *saia* de seda dourada abre-se na frente, a partir do *corpinho*, mostrando a *anágua* de seda branca. Também branco é o véu decorado com renda que lhe cobre os cabelos escuros. Reflectindo a luz, uma pérola pende da orelha e, ao centro do decote em barco, está uma jóia de ouro.

A personagem feminina mais atrás usa também uma jóia de ouro e pedraria no centro do decote. Veste *vestido* escuro, de mangas largas, existindo, sobre estas, mangas perdidas, abertas para trás. As mangas são decoradas com duas fitas bordadas, e também a sua terminação é debruada do mesmo modo. A *camisa* branca interior, de mangas bufantes, aperta no pulso, mostrando-se, ainda, no decote de barco do *vestido*.

Torna-se, assim, evidente como a Corte portuguesa entrou no século XVIII mais receptiva às modas francesas. Isto não invalidou que tivesse em conta a herança tradicional acumulada pela experiência das centúrias anteriores. O conservadorismo religioso e moral e as limitações das leis pragmáticas (que nunca atingiram, no entanto,

os resultados esperados) combinavam-se com outros factores, em que se incluía a proximidade da Espanha e o acesso mais condicionado aos grandes centros da moda, de que Paris e a corte de Versalhes se tornara paradigma. As condições da sociedade e da economia que no período setecentista iriam vigorar, tornando a época de D. João V bem diferente das circunstâncias em que se vivera no tempo de seu pai, proporcionariam uma evolução do traje de corte feminino que entra já num quadro histórico distinto daquele que aqui tratámos, iniciado nos anos igualmente fulgurantes de D. Manuel.

Conclusão

O traje de Corte feminino português é, como vimos, ponto de convergência de diversas realidades. Os retratos e restantes objectos que tivemos ocasião de observar corroboram este facto, permitindo analisar a evolução do traje pós-medieval, de laivos renascentistas, da época de D. Manuel, às modas afrancesadas do tempo de D. Pedro II, sem descurar o áureo período de D. Catarina de Áustria e o apogeu do traje espanhol.

Algo isolado geograficamente, Portugal dependeu sempre da importação têxtil para responder à procura de luxo pelos frequentadores da Corte, sendo simultaneamente introduzidas as inevitáveis sugestões estrangeiras, em regra acolhidas de bom grado, não obstante as fortes imposições morais e sociais que limitavam a liberdade no trajar. Perante esta conjuntura, é difícil falar de uma moda "portuguesa", sendo esta, na verdade, um cadinho de características espanholas, francesas e italianas, combinadas de acordo com o espírito do tempo. O que não impediu a possibilidade de afirmação de modas nacionais — a *roupa*, divulgada por D. Catarina de Áustria, constitui, quanto a nós, o melhor exemplo disso.

Foi de Espanha que mais longa e fortemente se fez sentir a influência nos palácios portugueses, não só no que respeita ao traje, mas ainda a todo o universo cultural. As modas, reflectindo em certos detalhes, por vezes, a herança árabe, dependem das tradições morais e religiosas vigentes, e são personificadas nos soberanos, que devem servir de exemplo aos cortesãos, ávidos de novidades quanto à sua apresentação. É esta, a forma de se ataviarem e, acima de tudo, de serem reconhecidos como iguais pelos pares, que torna a dinâmica da moda tão interessante, com repercussões na arte do retrato. O afastamento de Madrid, na segunda metade do século XVII, coincidirá com a preponderância de uma nova potência cultural, a França, de onde emanam as normas e os modelos de comportamento refinado logo assimilados pelos reinos europeus, dominando até aos nossos dias a moda no Ocidente.

Também no reino português a aura francesa se fez notar, tendo as delicadas maneiras de Versalhes conquistado os soberanos. Na Corte, caminha-se progressivamente do estatismo controlado da moda castelhana para a doçura formal, cromática e decorativa do traje francês. A artificialidade da silhueta e mesmo dos penteados dá lugar, a partir de meados do século XVII, aos tons pastel, movimentados panejamentos, profusão de fitas de seda, ondulosos penteados e suavidade de maneiras. No entanto, o longo período vivido na órbita da moda espanhola deixou as suas marcas, persistindo a sobriedade na escolha das cores, a preservação da modéstia e recato

femininos e, até, os hábitos trazidos pelo uso de certas peças, entretanto abandonadas — o caso dos *verdugados*, que fizeram com que as mulheres mantivessem o costume de se sentar em tamboretes, almofadas, ou mesmo no chão.

Cremos ter percorrido, de um modo geral, o universo do vestuário de Corte feminino. No entanto, num estudo desta natureza, naturalmente limitado no que respeita ao tempo de pesquisa e à extensão possíveis, muitas são as realidades que, apesar de relacionadas com o assunto, tiveram de passar para segundo plano, ou serem mesmo postas de lado. Cabe-nos, no entanto, ao concluir o trabalho, reflectir sobre o seu peso no traje dos dois séculos aqui evidenciados.

Em primeiro lugar, há que referir o riquíssimo mundo dos têxteis utilizados na confecção do vestuário, calçado e outros acessórios. Universo rico, não só devido aos materiais, mas ainda, e principalmente, à pluralidade de factores a ele associados, que vão, como é sabido, da política à religião, dos transportes às redes de comércio, da simbologia das cores à tecnologia e técnicas usadas na sua construção.

Outro aspecto pertinente, que foi sendo realçado, é o tipo de corpo em voga em cada momento, variando ao longo de todo o período. Estas mudanças, que escondem ou valorizam certas partes do corpo, dependem directamente do uso das estruturas que o controlam, e que subsistem, em alguns casos, até à actualidade. É curioso observar a linha cronológica destas modificações no aspecto corporal e as alterações implicadas. Estas mudanças muito dependem de factores aparentemente alheios à moda, ligando-se, antes, aos comportamentos sociais, religiosos e mesmo políticos. A procura de padrões relacionados com tais alterações teria sido uma mais-valia para a melhor compreensão da evolução do traje de Corte.

No respeitante às obras aqui evidenciadas, são algumas as perspectivas que ficaram por abordar, embora o cerne da questão tivesse sido devidamente entendido. As dificuldades encontradas pelo caminho, que se prendem com a sistematização de certos dados sobre a arte portuguesa e a escassez da bibliografia específica, acabaram, no entanto, por ser contornados com a consideração de outro espólio coevo, também ilustrativo da moda. Trata-se, pois, de um trabalho a prosseguir, visando alargar os horizontes sobre a matéria.

Esperamos, assim, que novas tentativas venham contribuir para o aprofundamento destas questões, e, enfim, se abalancem também na realidade do traje de Corte masculino e do traje burguês. Para isso, será importante avançar, não só na cronologia, como também geograficamente, levando em consideração a relevância

social, cultural e económica de outras cidades do País, como é o caso do Porto ou de Coimbra. Mas isso será assunto para outros projectos.

Fontes Literárias

FANSHAWE, Anne, 1829, *Memoirs of Lady Fanshawe, wife of the Right Hon. Sir Richard Fanshawe, Bart. Abassador from Charles the Second to the Court of Madrid in 1665, written by herself*, Londres, S. and R. Bentley.

RESENDE, Garcia de 1509-1518, *Cancioneiro Geral*, Lisboa, Hermã de Cãmpos.

VIERA, Pe. António, 1682, *Sermoens do P. Antonio Vieira da Companhia de Jesu, Pregador de Sua Alteza*, Lisboa, Officina de Miguel Deslandes.

Bibliografia

Geral

ALBUQUERQUE, Luís de (dir.), 1989, *Portugal no Mundo; vol. IV; Consequências culturais dos Descobrimentos; Os Portugueses no Oriente, O Comércio nas colónias portuguesas*, Lisboa Publicações Alfa.

BRAZÃO, Eduardo, 1932, *História Diplomática de Portugal, Volume I 1640-1815*, Lisboa, Livraria Rodrigues.

BUENO, Eduardo, s.d., *Náufragos, Traficantes e Degredados: As Primeiras Expedições ao Brasil (1500-1531)*, Cascais, Editora Pergaminho.

CUNHA, Mafalda Ferín, 2002, *Reforma e Contra-Reforma*, Quimera.

FIGANIÈRE, Frederico Francisco de la, 1853, *Catalogo dos Manuscriptos Portuguezes existentes no Museu Britannico*, Lisboa, Imprensa Nacional.

GODINHO, Vitorino Magalhães, s.d., *Os Descobrimentos e a Economia Mundial Volume II*, 2ª edição, Lisboa, Editorial Presença.

GODINHO, Vitorino Magalhães, 1980, *Estrutura da Antiga Sociedade Portuguesa*, 4.ª edição, Montijo, Arcádia.

GODINHO, Vitorino Magalhães, 1994, *O Papel de Portugal nos Séculos XV — XVI; Que Significa Descobrir? Os Novos Mundos e um Mundo Novo*, Lisboa, Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses.

MARQUES, A. H. de (dir.), 2001, *História dos Portugueses no Extremo Oriente; 2º volume; Macau e Timor; O Declínio do Império*, Lisboa, Fundação Oriente.

MELO, D. Francisco Manuel de (edição de Pedro Serra), 1996, *Carta de Guia de Casados*, Braga, Editora Angelus Novus.

MOURA, Vasco Graça, 1994, *Retratos de Isabel e outras tentativas*, Lisboa, Quetzal Editores.

PEREIRA, João Cordeiro, 2003, *Portugal na Era de Quinhentos*; *Estudos vários,* Cascais

PFENDL, Ludwig, 1929, *Cultura y Costumbres del Pueblo Español de los siglos XVI y XVII*, Barcelona, Casa Editorial Araluce.

PRESTAGE, Edgar, 1928, *As Relações Diplomáticas de Portugal com a França, Inglaterra e Holanda de 1640 a 1668*, Coimbra, Imprensa da Universidade.

RAMOS, Rui (coord.), 2010, *História de Portugal*, 4.ª edição, Lisboa , A Esfera dos Livros.

VALLADARES, Rafael, 2006, *A Independência de Portugal: Guerra e Restauração 1640-1680*, Lisboa, A Esfera dos Livros.

Arte

ALLENDE-SALAZAR e CANTON, F. J. Sánchez, 1919, *Retratos del Museo del Prado*, Junta de Iconografia Nacional.

CAETANO, Joaquim Oliveira (ed.), 1998, *Garcia Fernandes; Um Pintor do Renascimento; Eleitor da Misericórdia de Lisboa*, Catálogo da Exposição, Lisboa, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.

CAETANO, Joaquim Oliveira (ed.), 1998, *Pintura Século XVI ao Século XX; Colecção de Pintura da Misericórdia de Lisboa, Tomo I (1520-1700),* Lisboa, Edição do Museu de São Roque.

CAMPOS, Teresa, et al., 2002, *Igreja da Madre de Deus; história, conservação e restauro*, Maia, Instituto Português de Conservação e Restauro, Instituto Português de Museus e Museu Nacional do Azulejo.

CARVALHO, Gabriela et al., s.d., *Igreja da Madre de Deus: história, conservação e restauro*, Edição Ministério da Cultura, Instituto Português dos Museus, Instituto Português da Conservação e Restauro, Cimpor.

CASTEL-BRANCO, João e SILVA, Nuno Vassalo (coord.), 1999, *A Arte do Retrato; Quotidiano e Circunstância*; Catálogo da Exposição, Lisboa, Museu Calouste Gulbenkian.

CORREIA, Vergílio, 1992, *Vasco Fernandes Mestre do Retábulo da Sé de Lamego*, 2.ª edição fac-similada, Coimbra, Instituto de História da Arte, Universidade de Coimbra.

DIAS, PEDRO, 1993, *Os Portais Manuelinos do Mosteiro dos Jerónimos*, Coimbra, Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

FÉ, Fernando (ed.), *Retratos de Mujeres Celebres del Museo del Prado*, Madrid.

FLOR, Pedro, 2010, *A Arte do retrato em Portugal nos Séculos XV e XVI*, Lisboa, Assírio & Alvim.

FRANÇA, José-Augusto, 1981, *O Retrato na Arte Portuguesa*, Edição Livros Horizonte.

FRANCO, Anísio, et al., 2003, *Miniaturas Portuguesas: Colecção do Museu Nacional de Arte Antiga, Catálogo da Exposição*, Edição dos Ministério da Cultura, Instituto Português dos Museus, Museu Nacional de Arte Antiga.

FREITAS, Maria do Carmo (coord.), s.d., *Francisco Henriques; Um pintor em Évora no tempo de D. Manuel I*, Évora, Câmara Municipal de Évora, Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos.

GARCÍA, Ana e SÁNCHEZ, M.ª Leticia, 2009, *Monasterios de las Descalzas Reales y de la Encarnacíon*, Madrid, Aldeasa.

JORDAN, Annemarie, 1994, *Retrato de Corte em Portugal: O Legado de António Moro*, Lisboa, Quetzal Editores.

NUÑO, Juan Antonio Gaya, 1958, *La Pintura Española Fuera de España (Historia y Catálogo)*, Madrid, Espasa-Calpe, S. A.

PEREIRA, Paulo, 1995, *História da Arte Portuguesa, Volume II do «Modo» Gótico ao Maneirismo*, Círculo de Leitores.

PORFÍRIO, José Luís, 1991, *Pintura Portuguesa; Museu Nacional de Arte Antiga*, Lisboa, Quetzal Editores.

PAUWELS, Henri, et al., 1991, *Portugal et Flandre; Visions de l'Europe, Catálogo de exposição Europalia 91*, Wetteren , Edição Banco de Portugal.

RAU, Virgínia, 1947, *Inventário dos bens da Rainha da Grã-Bretanha D. Catarina de Bragança*, Separata «Boletim da Biblioteca», vol. XVIII, Coimbra, Biblioteca da Universidade.

SERRÃO, Vítor, 1989, *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*, Lisboa, Editorial Caminho.

SERRÃO, Vítor, 1982, *A pintura maneirista em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa.

SERRÃO, Vítor, 2003, *História da Arte em Portugal; O Barroco*, Lisboa, Editorial Presença.

SOARES, Ernesto, 1960, *Dicionário de Iconografia Portuguesa (Retratos de Portugueses e de Estrangeiros em Relações com Portugal)*, Lisboa, Edição do Instituto de Alta Cultura.

SOBRAL, Luís de Moura, 1994, *Pintura e Poesia na Época Barroca*, Lisboa, Editorial Estampa.

SOBRAL, Luís de Moura, 2004, *Pintura Portuguesa do Século XVII; histórias, lendas, narrativas*, Lisboa, Museu Nacional de Arte Antiga.

TORMO, Don Elias, 1944, *Treinta y tres Retratos en las Descalzas Reales de Madrid, Tomo II Fascículo I*, Madrid, Junta de Iconografia Nacional.

VASCONCELOS, Joaquim de, 1960, *Taboas da Pintura Portugueza no Século XV*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.

Estudos da Mulher e da Vida Privada

ARAÚJO, Luís Manuel et al., 2001, *A Mulher na História: Actas dos Colóquios sobre a temática da Mulher — 1999/2000*, Moita, Camâra Municipal da Moita.

COSTA, Dom António, 1893, *A Mulher em Portugal*, Livraria Férin.

CUNHA, Mafalda Soares da, 2000, *A Casa de Bragança (1560-1640): práticas senhoriais e redes clientelares*, Editorial Estampa.

DUBY, Georges e PERROT, Michelle, 1995, *As Mulheres e a História*, Lisboa, Publicações Dom Quixote.

DUBY, Georges (dir.), s.d., *História das Mulheres no Ocidente, Volume 3: Do Renascimento à Idade Moderna*, Porto, Edições Afrontamento.

DUBY, Georges (dir.), 1990, *História da vida privada: Do Renascimento ao Século das Luzes, volume 3*, Porto, Edições Afrontamento.

FERNANDES, Maria de Lurdes Correia, 1995, *Espelhos, Cartas e Guias; Casamento e Espiritualidade*, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa da Faculdade de Letras da Universidade do Porto.

LEAL, Ivone, 1999, *Cristina de Pisano e Todo o Universo de Mulheres*; Cadernos da Condição Feminina n.º 52, Lisboa, Comissão para a Igualdade para os Direitos das Mulheres.

MATTOSO, José (dir.), 2010, *História da Vida Privada em* Portugal; A Idade Média, Maia, Círculo de Leitores.

PEREIRA, Ana Cristina Duarte, 2008, *Princesas e Infantas de Portugal (1640-1736)*, Lisboa, Edições Colibri.

PERROT, Michelle, 2007, *Uma História das Mulheres*, Porto, Edições Asa.

PISAN, Christine, 2007, *A Cidade das Mulheres*, Almargem do Bispo, Coisas de Ler Edições.

PISAN, Christine de (introdução de Maria Manuela Cruzeiro), 1987, *O Espelho de Cristina*, Lisboa, Biblioteca Nacional.

PISAN, Christine de (edição crítica de Maria de Lourdes Crispim), 2002, *O Livro das Tres Vertudes a Insinança das Damas*, Porto, Editorial Caminho.

PUGA, Rogério Miguel, *"Busie in the Closett [...] and About the House"; O Diário de Lady Margaret Hoby (1599-1605)*, Revista Faces de Eva; Estudos sobre a Mulher, n.º 8 ano de 2002, Edições Colibri, FCSH.

RUIZ-DOMÈNEC, José Enrique, 1999, El Despertar de las Mujeres: La mirada femenina en la Edad Media, Barcelona, Ed. Península Atalaya.

SEABRA, Carlos Lino, 1994, *Da Mulher Romana à Mulher Portuguesa*, Braga, Edições APPACDM Distrital de Braga.

(vários), 1986, *A mulher na sociedade portuguesa; visão histórica e perspectivas actuais, vol. I*; Actas do Colóquio, Coimbra, 20 a 22 de Março de 1985, Coimbra,

Instituto de História Económica e Social, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra.

(vários), 1995, *O Rosto Feminino da Expansão Portuguesa*, Actas do Congresso, Lisboa, Comissão para a Igualdade e para os Direitos das Mulheres.

VICENTE, Ana, 2001, *As Mulheres Portuguesas Vistas por Viajantes Estrangeiros; séculos XVIII - XIX - XX*, Lisboa, Editora Gótica.

VIGARELLO, Georges, 2005, *História da Beleza*, Lisboa, Editorial Teorema.

Monarcas e Vida na Corte

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

BENAVIDES, Francisco da Fonseca, 2007, *Rainhas de Portugal: Estudo Histórico*, Lisboa, Livros Horizonte.

BRAGA, Paulo Drumond, 2006, *D. Pedro II 1648-1706; Uma Biografia*, Lisboa, Editora Tribuna.

BRANTOME, 1947, *Les Dames Galantes*, Paris, Éditions Garnier Frères.

BORRALHO, Luísa, et al., 1993, *Espiritualidade e Corte em Portugal (Séculos XVI a XVIII)*, Porto, Instituto de Cultura Portuguesa.

BOUZA, Fernando, 2005, *D. Filipe I*, Colecção Reis de Portugal, Mem Martins, Círculo de Leitores e Centro dos Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa.

BUESCU, Ana Isabel, 2007, *Catarina de Áustria (1507-1578): Infanta de Tordesilhas e Rainha de Portugal*, A Esfera dos Livros.

BUESCU, Ana Isabel, s.d., *D. João III*; 1502-1557, Colecção Reis de Portugal, Mem Martins, Círculo de Leitores e Centro dos Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa.

CARDIM, Pedro e XAVIER, Ângela Barreto, 2006, *D. Afonso VI*, Colecção Reis de Portugal, Mem Martins, Círculo de Leitores e Centro dos Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa.

CÔRTE-REAL, Miguel Maria Telles, 2007, *Tombo do Almoxarifado de Silves da Casa da Rainha (Século XVI)*, Faro, Associação de Estudos e Defesa do Património Histórico-Cultural do Concelho de Silves.

COSTA, João Paulo Oliveira e, 2005, *D. Manuel I: 1469-1521; Um Príncipe do Renascimento*, Mem Martins, Círculo de Leitores e Centro dos Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa.

COSTA, Leonor Freire e CUNHA, Mafalda Soares da, 2006, *D. João IV*, Colecção Reis de Portugal, Mem Martins, Círculo de Leitores e Centro dos Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa.

CRUZ, Maria Augusta Lima, 2006, *D. Sebastião*, Colecção Reis de Portugal, Mem Martins, Círculo de Leitores e Centro dos Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa.

CURVELO, Alexandra (orient. cient.), 2009, *Casa Perfeitíssima: 500 anos da fundação do mosteiro da Madre de Deus 1500-2009*, Lisboa, Instituto dos Museus e da Conservação

DÓRIA, António Álvaro, s.d., *A Rainha D. Maria Francisca de Sabóia (1646-1683)*, Porto, Livraria Civilização.

ELIAS, Norbert, 1995, A Sociedade de Corte, 2.ª edição, Lisboa, Editorial Estampa.

HERCULANO, Alexandre, 1985, *Opúsculos IV*, Porto, Editorial Presença.

HERCULANO, Alexandre, 1986, *Opúsculos V*, Porto, Editorial Presença.

HERCULANO, Alexandre, 1987, *Opúsculos VI*, Porto, Editorial Presença.

LIMA, João Paulo de Abreu e SANTOS, Maria Alice Pereira, 2004, *Casa Real Portuguesa; Alianças Matrimoniais*, Editora Mediatexto.

LOBO, Francisco Rodrigues, 1990, *Corte na aldeia*, Editora Ulisseia

LOURENÇO, Maria Paula Marçal, 1999, *Casa, Corte e Património das Rainhas de Portugal (1640-1754); Poderes, Instituições e Relações Sociais*, Lisboa, Dissertação em História Moderna apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

LOURENÇO, Maria Paula Marçal, s.d., *D. Pedro II*, Colecção Reis de Portugal, Mem Martins, Círculo de Leitores e Centro dos Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa.

OLIVAL, Fernanda, 2006, *D. Filipe II; de Cognome «O Pio»*, Colecção Reis de Portugal, Mem Martins, Círculo de Leitores e Centro dos Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa.

OLIVEIRA, António de, 2005, *D. Filipe III*, Colecção Reis de Portugal, Mem Martins, Círculo de Leitores e Centro dos Estudos dos Povos e Culturas de Expressão Portuguesa.

PEREIRA, Ana Cristina Duarte, 2008, *Princesas e infantas de Portugal: 1640-1736*, Lisboa, Edições Colibri.

PINTO, Carlos Alferes, 1998, *A Infanta Dona Maria de Portugal (1521-1577); O Mecenato de uma Princesa Renascentista*, Lisboa, Fundação do Oriente.

RAPOSO, Hipólito, 1947, *Dona Luisa de Gusmão; Duquesa e Rainha (1613-1666)*, Lisboa, Empresa Nacional de Publicidade.

SERRANO, Joana Bouza, 2009, *As Aviz; As grandes rainhas que partilharam o trono de Portugal na segunda dinastia*, Lisboa, A Esfera dos Livros.

TRONI, Joana Almeida, 2008, *Catarina de Bragança (1638-1705)*, Lisboa, Edições Colibri, FCSH.

VALLADARES, Rafael, A Independência de Portugal; Guerra e Reatauração 1640-1680, Lisboa, A Esfera dos Livros.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis, 1994, *A Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577) e as suas damas*, 2.ª edição fac-similada, Lisboa, Biblioteca Nacional.

Traje, Têxteis e Vestuário

ALVES, Ângela Freitas, FERNANDES, Abel Soares e FERNANDES, Julieta do Vale, 1994, *O Traje na Madeira: Subsídio para o seu estudo*, Edição da Secretaria Regional do Turismo e Cultura – DRAC.

ARNOLD, Janet, 1978, *A Handbook of Costume*, 2.ª edição, Londres, MacMillan.

ARNOLD, Janet, 2008, *Patterns of Fashion: The cut and construction of clothes for men and women c1560-1620*, Nova Iorque, Drama Book Publishers.

ASHELFORD, Jane, 2009, *The Art of Dress: Clothes through history 1500-1914*, Londres, The National Trust Books.

BAILEY, Adrien, 1988, *The Passion for Fashion: Three Centuries of Changing Styles*, Limpsfield.

BOUCHER, François, 1987, *20 000 Years of Fashion: the history of costume and personal adornment*, Nova Iorque, Harry N. Abrams, Inc., Publishers.

BROOKS, Mary M. (ed.), 2000, *Textiles Revealed: Object lessons in historic textile and costume research*, Londres, Archetype Publications.

CABANAS, Maria Isabel Morán, 2001, *Traje, Gentileza e Poesia; Moda e Vestimenta no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, Editorial Estampa.

BERNIS, Carmen, 1962, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Cientificas.

BERNIS, Carmen, 1962, *Indumentaria española en tiempos de Carlos V*, Madrid, Instituto Diego Velázquez, del Consejo Superior de Investigaciones Cientificas.

BERNIS, Carmen, 1956, *Indumentaria Medieval Española*; Madrid, Instituto Diego Velázquez.

BERNIS, Carmen, 1978, *Trajes y Modas en la España de los Reyes Católicos*; Madrid, Instituto Diego Velázquez.

BERNIS, Sofía Rodriguez e CASTRO, Rosa Pereda de, 2005, *El Quijote en sus Trajes*, Edita Secretaría General Técnica, Ministerio de Cultura.

CUMMING, Valerie, 1998, *The Visual History of Costume Accessories: from hats to shoes: 400 years of costume accessories*, Londres, BT Batsford Ltd.

DAVENPORT, Millia;, 1948, *The Book of Costume*, Nova Iorque, Crown Publishers.

ECO, Umberto et al*.,* 1989, *Psicologia do Vestir*, 3.ª edição, Lisboa, Assírio e Alvim.

FREITAS, Maria Constança Múrias, 1948, *Palavras e Expressões sobre Vestuário no Cancioneiro de Garcia de Resende*, Lisboa, Boletim de Filologia, Tomo IX Fascículo 1, Centro de Estudos Fililógicos.

HART, Avril e NORTH, Susan, 2000, *Historical fashion in detail; the 17th and the 18th centuries*, 2.ª edição, Londres, V&A Publications.

HARVEY, John, *Showing and Hiding; equivocation in the relations of body and dress*, Revista Fashion Theory v. 11 n.º1, Março 2007, pp. 65-94, Nova Iorque, Ed. Berg.

HOLLANDER, Anne, 1993, *Seeing Through Clothes*, Berkeley, University of California Press.

JONES, Ann Rosaind e STALYBRASS, Peter, 2002, *Renaissance Clothing and the Materials of Memory*, 2.ª edição, Cambridge, Cambridge University Press.

KLEPPER, Erhard, 1999, *Costume Through the Ages*, Nova Iorque, Dover Publications.

KÖHLER, Carl, 1996, *História do Vestuário*, 2.ª edição, São Paulo, Editora Martins Fontes,.

LAVER, James, 1989, *A Roupa e a Moda: Uma História Concisa*, Editora Companhia das Letras.

2005, Museu Nacional do Traje; Parque do Monteiro-Mor, *Roteiro*, Lisboa, Min. Cultura, Inst. Português de Museus, Museu Nacional do Traje.

MARQUES, Eduardo Alves, 2009, *Se as Jóias Falassem; A história desconhecida das pedras preciosas que marcaram a vida das mulheres da Casa Real portuguesa*, Lisboa, A Esfera dos Livros.

MILLER, Sanda; *Fashion as Art: is fashion art?*, Revista Fashion Theory v. 11 n.º1, Março 2007, pp. 25-40, Nova Iorque, Ed. Berg.

NORRIS, Herbert, 1999, *Medieval Costume and Fashion*, Nova Iorque, Dover Publications, Inc.

OLIVEIRA, Fernando, 1993, *O Vestuário Português ao Tempo da Expansão: Séculos XV e XVI*, Grupo de Trabalho do Ministério da Educação para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, Editorial do Ministério da Educação.

PALLA, Maria José, 1994, *Estudo da simbologia do traje e de certos objectos de civilização na obra de Vasco Fernandes e na oficina de Viseu*, Viseu, Edição do 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, 2008, *Black; The History of a Colo*r, Princeton University Press.

PASTOUREAU, Michel, 1996, *O Tecido do Diabo: uma história das riscas e dos tecidos listrados*, Lisboa, Editorial Estampa.

PEACOCK, John, 2006, *Costume: 1066 to the Present*, 2.ª edição, Londres, Thames & Hudson.

PITON, Camille, 1926, *Le Costume Civil en France du XIIe au XIXe siècle*, Paris, Ernest Flammarion.

POIRIER, Jean (dir.), 1999, *História dos Costumes, vol. 3; O Homem e o Objecto*, Lisboa, Editorial Estampa.

RACINET, Auguste, 2006, *The Complete Costume History: from ancient times to the 19th century*, Köln, Taschen.

RUPPERT, Jacques, 1947, *Le Costume vol. 2 Renaissance Louis XIII*, Paris, Flammarion.

SILVA, Maria da Conceição Pereira de Figueiredo Lobo e, 2007, *O Traje civil em Portugal e na Pintura 1600-1680*, Tese de Mestrado apresentada à Universidade Católica do Porto.

SOUZA, Alberto, s.d., *O trajo popular em Portugal nos séculos XVI e XVII*, Sociedade Portuguesa de Tipografia.

THORNTON, Peter, 1965, *Baroque and Rococo Silks*, Londres, Faber and Faber.

Glossário

Agulhetas — Remate de fitas ou cordões, em metal ou osso.

Alcândora — Camisas interiores profusamente bordadas com materiais preciosos.

Anágua — Saia interior.

Anquinhas — Armação interior, que se prolonga nas laterais, e que se usava sob a saia (semelhante a *guardinfante*).

Arminho — Pelagem branca de Inverno do animal do mesmo nome.

Bainha — Remate final de uma peça de vestuário, geralmente nas extremidades cortadas, e que impede que o tecido se desfaça.

Beatilha — Tecido geralmente branco, muito fino e translúcido, usado na confecção de véus e toucas, que adquirem o mesmo nome.

Boémio — Capa com abertura para os braços.

Bordado — Trabalho de agulha, ornamental, formando motivos.

Bouffons — Caracóis ou canudos de cabelo, geralmente dispostos dos lados da cabeça.

Brocado — Tecido com motivos decorativos, geralmente bordados a fio dourado ou prateado.

Brocatel — Tecido com motivos decorativos em relevo, semelhante ao brocado.

Camisa — "Vestido" interior, elaborado geralmente em linho branco.

Chamalote — Tecido que apresenta cor diferente, segundo a luz projectada, sendo que a posição do fio produz um efeito ondeado.

Chapins — Calçado luxuoso, geralmente reservado à nobreza, que se caracteriza pelas solas em plataforma exageradamente altas.

Chita — Tecido leve de algodão cardado, geralmente estampado com várias cores.

Coifa — Espécie de touca de rede, de trabalho minucioso

Corpinho — Peça de vestuário, semelhante ao espartilho, que modelava o tronco feminino, podendo ser usada como elemento exterior ou interior. Evoluíu de uma peça que podia servir somente para prender as mangas ao tronco.

Craminhola — Semelhante ao barrete masculino, mas mais pequeno, usava-se geralmente tombada.

Crespina — Coifa muito elaborada, quer em renda de seda, quer em renda de metais preciosos.

Damasco — Tecido rico de seda, com motivos decorativos em relevo, geralmente veludo.

Debrum — Elemento com que se guarnece o limite de um tecido.

Diadema — Jóia feminina, de formato circular, que se usa sobre a testa ou a cabeça, associado à realeza.

Escapulário — Tira de pano comprida e larga, usada sobre a parte da frente do corpo, associada às ordens religiosas.

Firmal — Alfinete de joalharia, semelhante ao broche.

Folho — Adorno ou terminação de uma peça têxtil, formando pregas.

Forro — Parte interior de uma peça de vestuário, costurada a esta em pontos-chave, geralmente fabricado em tecidos finos e escorregadios (seda).

Fraldilha — Saia interior.

Galera — Peça exterior, ajustada ao tronco e alargando-se a partir da cintura, onde apresenta uma costura.

Gibão — Peça de vestuário que cobria o tronco, usada sobre a *camisa*. Era muito ajustada, assemelhando-se a um casaquinho entretelado.

Gorgeira — Gola, referindo-se nesta época a uma gola em tela branca, muito armada, encanudada, por vezes rendada.

Gorgeira Médicis — Gorgeira semi-circular, que se levanta sob a nuca, presente nos retratos da rainha Isabel I de Inglaterra.

Gorra — Barrete de copa baixa e arredondada.

Gorro — Barrete, geralmente pendendo sobre um dos lados da cabeça.

Guarda-pés — Barra de tecido, cosida à bainha da saia, que impedia que os pés das damas se vissem ao caminhar.

Guardinfante — Armação interior, muito ampla dos lados e geralmente não se prolongando nas outras direcções.

Hábito — Peça de vestuário exterior, muito folgada, usada durante o luto e adoptada pelas ordens religiosas.

Henin — Toucado medieval de origem francesa, muito pontiagudo, podendo por vezes ser decorado com véus na ponta.

Jaqueta — Casaco curto.

Joel — Jóia, pingente, com pedras preciosas.

Lechuguilla — Gola em tecido fino, com pregas em forma de folha de alface (*lechuga*).

Loba — Peça de vestuário exterior, longa e rica em tecido, muitas vezes forrada a pêlo.

Mancherons — Pequena manga larga ou em balão, que não ultrapassa o cotovelo.

Mancherons Fendus — *Mancherons* abertos num golpe vertical.

Mangas Borrachas — Mangas bufantes, muito largas.

Mangas de Pontas — Espécie de mangas perdidas, que se prolongam sob a forma de um bico, muito populares na Corte de Filipe II de Espanha.

Mangas Perdidas — Mangas de origem medieval, que se prolongam exageradamente na parte posterior junto ao pulso ou, sendo curtas, a partir do cotovelo.

Manto — Grande peça de tecido, geralmente encorpado, que se usa como agasalho.

Máscara — Peça de tecido usada sobre o rosto no exterior, geralmente em tela escura recortada, cobrindo-o quase na totalidade, com aberturas para os olhos e o nariz.

Musequiés — Mangas muito largas, estreitando desde o cotovelo até ao pulso.

Opa — Veste exterior de origem franco-borgonhesa, muito luxuosa, com mangas amplas e longas, e aberturas laterais que por vezes deixam à vista o traje interior.

Passamanaria — Obra de passamanes (galões, fitas…)

Penteado *à la Fontagnes* — Penteado em altura.

Penteado Almirante — Penteado em altura, em que o cabelo ondulado é armado, formando um cone.

Penteado Bobo — Penteado armado dos lados e no topo da cabeça.

Penteado Guardinfante — Pentado armado dos lados, assumindo a forma da armação *guardinfante*.

Penteado *Hurluberlu* — Penteado associado à Corte francesa no tempo de Maria Antonieta, armado em altura e volume, tombando atrás uma longa mecha de cabelo ondulado.

Penteado *Raquette* — Penteado em que o cabelo é armado, em forma de coração.

Pièce d' Stomac — Painel entretelado ou estruturado que se aplicava sobre o ventre, como peça interior ou exterior.

Pontas — Agulhetas, de forma triangular, aplicadas a fitas e laços.

Rede — Peça, geralmente de forma circular, construída em forma de retícula, usada para prender o cabelo.

Regalo — Agasalho para as mãos, geralmente em pêlo, de forma cilíndrica.

Robe — Designação francesa de vestido, seja este composto por uma ou mais peças (corpete e saia, por exemplo).

Rodeo ou Rodete —Toucado de tecido, em forma de rosca.

Roupa — Designação genérica de vestido, ou uma veste ampla, com mangas. Despegada do corpo, é usada sobre a saia, alargando-se a partir dos ombros.

Rufo — O mesmo que *lechuguilla*.

Saia — Pode designar a peça que se veste sobre a camisa, de corpo inteiro, ou a parte inferior do traje, presa na cintura, e que normalmente se alarga progressivamente, atingindo o chão.

Saio — Peça de vestuário que cobre o tronco, apertando-se geralmente com botões ou fitas.

Saiote — Saia interior.

Saio Vaqueiro — Saio que se alarga a partir das ancas, por ser geralmente usado sobre saia *guardinfante*.

***Saya* entera** — Vestido fechado, ajustado ao tronco, que se alarga a partir das ancas.

***Sayo* Alto** — Vestido com gola alta, justa ao pescoço.

Silhueta — Forma geral de um coordenado, tendo geralmente uma designação geométrica (ex. triangular, redonda…)

Tabardo — Peça de vestuário de agasalho ampla, com mangas.

Touca — Adorno de cabeça simples, feito em tecido, trabalhado de modo a cobrir total ou parcialmente o cabelo.

Touca Francesa — Adorno de cabeça, popular em França e Inglaterra no século XVI, que se assemelha a um diadema, construído em tecido, que assume um formato semelhante ao de um coração.

Touca Franzida — Touca de tecido franzido, normalmente branco, que envolve o rosto e se estende sobre os cabelos.

Toucado — Designação genérica de adorno de cabeça ou de cabelo.

Trançado — Tipo de penteado, de origem espanhola, que consistia em envolver o cabelo, apanhado numa longa trança, em lenço.

Valona — Gola tombada sobre os ombros.

Vasquinha — Designação controversa, significando segundo alguns autores uma peça longa e justa usada sobre o tronco, e segundo outros um tipo de saia.

Vestido — Peça de vestuário feminino, que cobre o tronco e as pernas.

Véu — Adorno de cabeça, muitas vezes uma simples peça de tecido, usado para cobrir a cabeça, o cabelo e os ombros. Era normalmente fabricado num tecido fino.

Veludo — Tecido, geralmente de seda, que se caracteriza pela presença de pêlo curto de um dos lados.

Verdugado — Armação usada sob a saia exterior, em forma de cone.

Véu (ou pano) de Modéstia — Designação de um véu transparente que cobre o os ombros e o decote.

Voile — Nome genérico dos tecidos leves, translúcidos e transparentes.

Lista de Imagens

Capítulo 1

Tempos de glória: do reinado de D. Manuel I à morte de D. Sebastião. Exotismos, riqueza e mecenato

1.1 Trajes e exotismos renascentistas. A Corte manuelina.

Fig. 1, pág. 11 Escultura de Dona Maria. Nicolau Chanterene, c. 1517, Mosteiro dos Jerónimos, Lisboa.

Fig. 2, pág. 12 Escultura de Dona Guiomar de Castro. Nicolau Chanterene, c. 1520, Mosteiro de S. Marcos, Coimbra.

Fig. 3, pág. 14 *Apresentação no Templo*. Vasco Fernandes e Francisco Henriques, 1501-06, Museu de Grão Vasco, Viseu.

Fig. 4, pág. 15 *Circuncisão*. Vasco Fernandes e Francisco Henriques, 1501-06, Museu de Grão Vasco, Viseu.

Fig. 5, pág. 17 *Rainha D. Leonor*. Joos van Cleeve, 1530, MNAA, Lisboa.

Fig. 6, pág. 18 *Apanha do Maná*. Francisco Henriques, 1508-1511, MNAA, Lisboa.

Fig. 7, pág. 20 *Chegada das Relíquias de Santa Auta ao Mosteiro da Madre de Deus* [reverso] - [Retábulo de Santa Auta]. Mestre do Retábulo de Santa Auta, Século XVI (c. 1522), MNAA, Lisboa.

Fig. 8, pág. 21 *Martíro das onze mil virgens* (Retábulo de Santa Auta). Mestre do Retábulo de Santa Auta, Século XVI (c. 1522), MNAA, Lisboa.

Fig. 9, pág. 22 *Martíro das onze mil virgens* (Retábulo de Santa Auta), pormenor. Mestre do Retábulo de Santa Auta, Século XVI (c. 1522), MNAA, Lisboa.

Fig. 10, pág. 23 *Partida de Colónia das Relíquias das relíquias de Santa Auta* (Retábulo de Santa Auta). Mestre do Retábulo de Santa Auta, Século XVI (c. 1522), MNAA, Lisboa.

Fig. 11, pág. 23 Santa Catarina e um Doador, Mestre Desconhecido, 1520-1540, MNAA, Lisboa.

Fig. 12, pág. 24 *Santa Catarina e Santa Bárbara*, *Santa Margarida e Santa Apolónia*. Oficina de Coimbra dita do Mestre do Sardoal (Vicente Gil?) Século XVI (c. 1510), Museu de Carlos Machado, Ponta Delgada.

Fig. 13, pág. 26 *Casamento de Santo Aleixo*, dito *3º Casamento de D. Manuel*. 1541, Museu de S. Roque, Lisboa.
Fig. 14, pág. 27 *Virgem e o Menino, Santa Ana, São Joaquim e uma Doadora*. Autoria Desconhecida, 1540-1560, MNAA, Lisboa.

1.2 A evolução das formas. D. Catarina de Áustria e o retrato.

Fig. 15, pág. 32 *Retrato de D. Maria de Portugal*. Autoria desconhecida (cópia de um retrato desaparecido de Francisco de Holanda), c. 1541-1545, Igreja do Convento da Encarnação, Lisboa.
Fig. 16, pág. 34 *Retrato de D. Maria de Portugal*. António Moro, 1552, Convento das Descalzas Reales, Madrid.
Fig. 17, pág. 36 *Retrato de D. Maria de Portugal, Princesa de Parma*. Jooris van der Straeten, 1552-1559, MNAA, Lisboa.
Fig. 18, pág. 38 *Retrato de D. Maria de Portugal, Princesa de Parma*. António Moro, 1565, Museu do Prado, Madrid.
Fig. 19, pág. 40 *Retrato de D. Catarina de Áustria*. António Moro, 1552, Museu do Prado, Madrid.
Fig. 20, pág. 41 *Retrato de D. Catarina de Áustria*. Cristóvão Lopes, 1565- 1570, MNAA, Lisboa.
Fig. 21, pág. 43 *Retrato de D. Joana de Áustria com um pagem negro*. Cristóvão de Morais, 1553, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelas.
Fig. 22, pág. 45 *Retrato de D. Isabel de Bragança*, também conhecido por *La dama del Joyel*. António Moro e Alonzo Sánchez Coello, 1552, Museu do Prado, Madrid.
Fig. 23, pág. 46 *Retrato miniatura de D. Isabel de Bragança*. Francisco de Holanda (?), meados do século XVI, Galleria Nazionale di Parma.

Capítulo 2

Dualidades e contrastes: do período filipino à Restauração. O domínio europeu dos Habsburgo

2.1 Veludo negro, gorgeira branca. O domínio da moda espanhola no tempo de Filipe I.

Fig. 24, pág. 52 *Retrato de D. Maria de Portugal*. Lucas de Heere, 1543-1545, Convento das Descalzas Reales, Madrid.

Fig. 25, pág. 53 *Retrato de D. Maria de Portugal*. Anónimo, século XVI, Kunsthistorisches Museum, Viena

Fig. 26, pág. 53 *Retrato de D. Maria de Portugal*. Anónimo (escola espanhola), século XVI, Convento das Descalzas Reales, Madrid.

Fig. 27, pág. 54 *Santa Margarida e Santa Maria Madalena*. Gregório Lopes, MNAA, Lisboa.

Fig. 28, pág. 56 *Isabel de Valois*. Sánchez Coello, c. 1560, Kunsthistorisches Museum, Viena.

Fig. 29, pág. 57 *Infanta Catarina Micaela de Áustria*. Sanchez Coello, c. 1582-1585, Museu Hermitage, São Petersburgo.

Fig. 30, pág. 58 *Infanta Isabel Clara Eugénia de Espanha*. Juan Pantoja de la Cruz, 1599, Alte Pinakothek, Munique.

Fig. 31, pág. 60 Retrato da princesa Isabel Clara Eugénia. Sánchez Coello, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto.

Fig. 32, pág. 61 *A rainha Ana de Áustria, quarta esposa de Filipe II*. Bartolomé González, c. 1616, Museu do Prado, Madrid.

Fig. 33, pág. 62 *Ana de Áustri*a, Sánchez Coello. 1571, Kunsthistorisches Museum, Viena.

Fig. 34, pág. 63 *Ana de Áustria*, António Moro. 1570, Kunsthistorisches Museum, Viena.

Fig. 35, pág. 63 *Retrato de Infanta da Casa de Áustria*. Autor desconhecido, finais do século XVI, MNAA, Lisboa.

2.2 Escuridão e claridade. A moda no tempo de Filipe II.

Fig. 36, pág. 66 *Retrato da infanta Ana de Áustria*. Atribuído à oficina de Rubens, c. 1605, colecção particular.

Fig. 37, pág. 66 *Retrato de Isabel Clara Eugénia*. Sánchez Coello, 1585-1588, Museu do Prado, Madrid.

Fig. 38, pág. 67 *A rainha Mariana de Áustria*. Juan Carreño de Miranda, c. 1675, Museu do Prado, Madrid.

Fig. 39, pág. 67 *Retrato de D. Maria Antónia de Melo*. Domingos Vieira, o Escuro, 1630-1650, MNAA, Lisboa.

Fig. 40, pág. 67 *Retrato de Senhora*. Autor desconhecido, primeira metade do século XVII, MNAA, Lisboa.

Fig. 41, pág. 68 *Retrato de Senhora*. Autoria desconhecida, final séc. XVI, MNAA, Lisboa.

Fig. 42, pág. 69 *Nascimento de S. Domingos*. António André, c. 1620, Museu de Aveiro.

Fig. 43, pág. 70 Baptizado de S. Domingos,

Fig. 44, pág. 71 *Virgem entrega o hábito dominicano a Mestre Reinier*. António André, c. 1620, Museu de Aveiro.

Fig. 45, pág. 72 *Margarida de Austria-Estiria, reina de España*. Juan Pantoja de la Cruz, 1606, Museu do Prado, Madrid.

Fig. 46, pág. 73 *Margarida de Austria-Estiria, reina de España*. Bartolomé González, 1609, Museu do Prado, Madrid.

Fig. 47, pág. 74 *Margarida de Austria, reina de España*. Juan Pantoja de la Cruz, 1607, Museu do Prado, Madrid.

2.3 Uma nova leveza. Filipe III e o afastamento do estatismo da moda espanhola.

Fig. 48, pág. 77 *Retrato de Senhora*. Autoria desconhecida, c. 1620, MNAA, Lisboa.

Fig. 49, pág. 79 *Ana de Áustria, Rainha de França*. Peter Paul Rubens, c. 1620, Museu do Prado, Madrid.

Fig. 50, pág. 80 *Ana de Áustria*. Autoria desconhecida, 1602, Kunsthistorisches Museum, Viena.

Fig. 51, pág. 80 *Ana de Áustria*. Juan Pantoja de la Cruz, 1604, Kunsthistorisches Museum, Viena.

Fig. 52, pág. 82 *Retrato de D. Mariana de Áustria*. Atribuível a Diego Velázquez, c.1650, MNAA, Lisboa.

Fig. 53, pág. 83 *Retrato de dama*. Autoria desconhecida, c. 1625 - 1635, Museu de Évora.

Fig. 54, pág. 84 *Retrato de Margarida de Sabóia, Duquesa de Mântua*. Frans Pourbus, o Segundo, 1608, Museu Hermitage, São Petersburgo.

Fig. 55, pág. 85 *Retrato de D. Margarida de Sabóia, Duquesa de Mântua*. Autoria desconhecida, c. 1640, Museu de Évora.

Fig. 56, pág. 86 *Retrato de Dama*. Autoria desconhecida, século XVII, Museu de Évora.

Fig. 57, pág. 87 *Cena da vida de Santa Clara - Santa Hortulana*. Autoria desconhecida, 1ª metade do século XVII, Museu Nacional Machado de Castro, Coimbra.

2.4 Rupturas e tradições. As mulheres da Casa de Bragança e a moda da Restauração.

Fig. 58, pág. 90 *D. Luísa de Gusmão*. Atribuído a José de Avelar Rebelo, c. 1640 - 1657, Museu Nacional dos Coches, Lisboa.

Fig. 59, pág. 91 *Retrato de D. Luísa de Gusmão*. Autoria desconhecida, c. 1640-1660, MNAA, Lisboa.

Fig. 60, pág. 92 *Retrato de dama*. Autoria desconhecida, século XVII, Museu de Évora

Fig. 61, pág. 93 *Retrato de D. Luisa de Gusmão*. Manuel Franco, século XVII, Museu de Évora.

Fig. 62, pág. 94 Prato. c. 1625-1650, faiança portuguesa, Museu Nacional de Soares dos Reis, Porto.

Fig. 63, pág. 95 *Retrato de D. Catarina de Bragança*. Manuel Franco, c. 1650-1652, Museu de Évora.

Fig. 64, pág. 97 *Catarina de Bragança*. Cópia ou original de Dirk Stoop, c. 1660-1661, National Portrait Gallery, Londres.

Fig. 65, pág. 99 *Retrato de D. Joana de Bragança*. Manuel Franco, c. 1650-1653, Museu de Évora.

Fig. 66, pág. 100 *Retrato de dama*. Autoria desconhecida, século XVII, Museu de Évora.

Fig. 67, pág. 101 *D. Catarina de Bragança*. Autoria desconhecida, c. 1662-1668, Museu Nacional dos Coches, Lisboa.

Fig. 68, pág. 103 *D. Catarina de Bragança*. Autoria desconhecida, c. 1662, Museu do Louvre, Paris.

Fig. 69, pág. 104 *D. Catarina de Bragança*. Autoria desconhecida, cópia do séc. XIX-XX, Paço dos Duques, Guimarães.

Fig. 70, pág. 106 *Retrato de D. Isabel de Moura*. Domingos Vieira, o Escuro; c. 1630 - 1640, MNAA, Lisboa.

Fig. 71, pág. 107 *Retrato de Freira* (verso - *Senhor Jesus da Fala*). Autoria desconhecida, c. 1625 - 1650, MNAA, Lisboa.

Fig. 72, pág. 108 *Retrato de D. Maria Antónia de Melo*. Domingos Vieira, o Escuro, c. 1630 - 1650, MNAA, Lisboa.
Fig. 73, pág. 109 *Retrato de freira*. Autoria desconhecida, c. 1620-1650, Museu de Évora.
Fig. 74, pág. 110 *Retrato de freira*. Autoria desconhecida, século XVII, Museu de Évora.

3 A sedução da moda francesa na época de D. Pedro II

3.1 Versalhes em Lisboa. D. Maria Francisca de Sabóia.

Fig. 75, pág. 115 *Retrato de Dama*. Autoria desconhecida, séc. XVII, Museu de Évora.
Fig. 76, pág. 116 *Retrato de Senhora*. Autoria desconhecida, c. 1601-1650, MNAA, Lisboa.
Fig. 77, pág. 118 *Retrato da rainha D. Maria Francisca Isabel de Sabóia*. Autoria desconhecida, séc. XVII, Museu Dos Coches, Lisboa.
Fig. 78, pág. 101 *Rainha Maria Francisca de Sabóia*. Informação desconhecida, 1703, MNAA, Lisboa.
Fig. 79, pág. 122 *D. Isabel Luísa Josefa de Bragança*. G. Domenico Duprà, c. 1725, Palácio Ducal de Vila Viçosa.

3.2 A persistência francesa. D. Maria Sofia de Neuburgo e o fim do reinado de D. Pedro II.

Fig. 80, pág. 124 *Retrato de Senhora*. autoria desconhecida, c. 1676 - 1700, MNAA, Lisboa.
Fig. 81, pág. 126 *Rainha D. Maria Sofia de Neuburgo*. António de Oliveira Louredo, c. 1681-1704, Museu Nacional dos Coches, Lisboa.
Fig. 82, pág. 127 Saia com cauda. c. 1690, Museu do Traje, Lisboa.
Fig. 83, pág. 128 Corpete. 1680, Museu do Traje, Lisboa.
Fig. 84, pág. 129 *Santa Inês*. António de Oliveira Bernardes, c. 1700, MNAA, Lisboa.
Fig. 85, pág. 131 *Santa Clara no Domingo de Ramos*. Bento Coelho da Silveira, c. 1690-1698, Igreja da Madre de Deus, Lisboa.