

# A PINTURA SEISCENTISTA ENEIAS TRANSPORTANDO ANQUISES NA FUGA DE TRÓIA DA BNP POR DIOGO PEREIRA

Vitor Serrão

ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa.

vit.ser@letras.ulisboa.pt

## RESUMO

A pintura *O Incêndio de Tróia*, com a figura de Eneias salvando o seu pai Anquises e fugindo da batalha, executada pelo pintor Diogo Pereira, é uma das mais interessantes peças artísticas da colecção de arte da Biblioteca Nacional de Portugal. É devida a um pintor português que trabalhou desde cerca de 1630 a 1658, data do seu falecimento, e se especializou em cenas de catástrofes, incêndios e tragédias, incluindo muitas representações congêneres com o tema de Tróia abrasada. Esse tema era muito popular nos círculos da Restauração portuguesa porque simbolizava o heroísmo e a abnegação de D. João IV, restaurador da independência nacional e considerado uma espécie de novo Eneias.

## PALAVRA-CHAVE

Tróia | Diogo Pereira | Pintura de Género | Eneias | Restauração Portuguesa

## ABSTRACT

The painting *The Trojan Fire*, with Aeneas saving his father Anchises and fleeing the battle, performed by the seventeenth-century painter Diogo Pereira, it is one of the most interesting artistic pieces of art collection of the National Library of Portugal. It is due to a Portuguese painter who worked from 1630 to 1658, date of death, and specializes in disaster scenes, fires and tragedies, including many counterparts representations with scorched Trojan theme. This theme was very popular in the circles of the Portuguese Restoration because it symbolized the heroism and selflessness of King John IV, monarch restorer of national independence and considered something of a *new Aeneas*.

## KEYWORDS

Troy | Diogo Pereira | Genre Painting | Aeneas | Portuguese Restoration

A pequena pintura que representa *Eneias carregando Anquises na fuga de Tróia*, pintada cerca de 1640-50 e conservada nos Reservados da Biblioteca Nacional de Portugal, constitui um caso singular dentro do vasto património pictural deslocado que foi recolhido, a partir de distintas procedências, nessa instituição<sup>1</sup>. Trata-se, por todas as razões, de uma das peças mais relevantes desse vasto acervo, pelo interesse da representação histórico-mitológica e pela importância do artista envolvido, um dos mais celebrados 'pintores de género' do século XVII nacional. Ainda que a origem da peça seja ignorada, não se sabendo ainda se provém de residência nobre, se de algum dos extintos conventos da capital, o cobre atesta notórias qualidades de ilogismo compositivo e de incursão paisagística no campo do fantástico, revelando também fortes derivações da pintura napolitana coeva, aliadas a uma veraz dimensão político-parenética que sublinha a sua importância como *simbólica de intervenção*.

Esta pinturinha mantinha a atribuição antiga ao pintor seiscentista Diogo Pereira, o que veio a ser confirmado pelos estudos analítico-comparativos e estilístico-laboratoriais que se realizaram aquando da preparação da exposição *Rouge et Or. Trésors du Baroque portugais* (que se realizou em 2000-2001 no Musée Jacquemard-André, em Paris)<sup>2</sup>. Na altura, o pintor era ainda um nome praticamente esquecido da História da Arte portuguesa apesar de ter grangeado, no seu tempo, de um grande prestígio junto dos colecionistas, e de as suas obras merecerem loas por parte de destacados *connoisseurs*. Através das pesquisas então realizadas, foi possível reconstituir parte da sua existência, ainda todavia obscura a respeito da formação e de vários outros aspectos biográficos, e identificar três dezenas de peças da sua produção.

Conhecem-se hoje doze versões do tema *Tróia abrasada* da autoria de Diogo Pereira, e nessas pinturas

revelam-se as mesmas características do cobre da BNP, desde o engenhoso efeito fantasista, ao recurso a atmosferas apocalípticas e a derivações labirínticas dos planos, pese o facto de ao nível das figuras o artista se mostrar mais duro e com derivação de modelos gravados. Três dessas *Tróias*, como a grande tela da colecção Franzini, de Milão (apesar de ter o monograma *D.P.p.*), andavam até então atribuídas a François De Nommé, o famoso pintor lorenense conhecido em Nápoles como *Monsú Desiderio* (NAPPI 1991), uma atribuição sem consistência histórica mas que atestava a qualidade do artista em causa. A sequência de obras de Diogo Pereira que na altura foram alvo de estudo e restauro, como as telas que haviam pertencido à colecção do Marquês de Penalva, permitiram identificar um núcleo sólido de trabalhos do artista e definir-lhe base estilística. Desta 'reabilitação' resultou que Diogo Pereira pudesse ser percebido, de novo, à luz das qualidades que o público do século XVII (e XVIII) justamente lhe destacou<sup>3</sup>. Reconhecendo-se que o desenho do pintor é quase sempre fruste, revelando falta de uma sólida formação, o que se explica aliás pela conjuntura difícil de isolamento vivida por Portugal no segundo terço do seu século (e justifica juízos negativos como os que lhe dirigiu o Conde Raczynski em 1847) (RACZYNSKY 1846, 1847)<sup>4</sup>, a verdade é que a paleta é sempre solta e a modelação ousada, com acento num paisagismo idealizado e fantástico, onde as 'rovine' clássicas abundam, sendo essas as características que melhor o valorizam. Muitas das suas *Tróias abrasadas* se inspiram, no que diz respeito ao grupo de Eneias a transportar o velho Anquises, em fontes gravadas como uma edição parisiense de 1584 do *Emblemata Liber* de Alciato, por Jean Richer, e a edição, também de Paris e de 1619, das *Metamorfoses* de Ovídio, com gravuras de Jean Mathieu e tradução e notas de Nicolas Renouard. Foi nesta última obra, aliás, que o pintor se inspirou para as figuras do cobre da BNP.

1. Pintura a óleo sobre cobre, A. 270 x L. 780 mm. Há notícia de uma limpeza da peça da responsabilidade do pintor-restaurador Luciano Freire, no início do século XX. Efectivamente, em 17 de Janeiro de 1889 o pintor Luciano Freire recebeu 16.000 por «*conta do trabalho de restauração de quadros da Bibliotheca Nacional*», que acabara de realizar, sendo 2.000 rs respeitantes ao restauro da pintura que analisamos (ANIT, Inspecção Superior das Bibliotecas e Arquivos, cx. 170). Agradece-se a informação inédita às senhoras Dra Rute Massano Rodrigues e Doutora Clara Moura Soares.

2. Cf. o catálogo das Exposições *Rouge et Or. Trésors du Baroque portugais*, Musée Jacquemard-André, Paris, 2000-2001; *Rosso e Oro. Tesori d'arte del Barocco portoghese*. Roma: Musei Capitolini, 2001-2002, ambas comissariadas por Vitor Serrão.

3. Cf. os estudos de SERRÃO, Vitor (2001) – «Le monde de la peinture baroque portugaise. Naturalisme et ténèbres, 1621-1684». In *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque* [catálogo da exposição]. Paris: Musée Jacquemart-André, p. 51-77; «Il mondo della pittura barocca portoghese. Naturalismo e tenebre. 1621-1684». In *Rosso e Oro. Tesori d'Arte del Barocco Portoghese*, Musei Capitolini. Roma: Electa, 2002, p. 44-61; «O mito do Herói redentor: a representação de Eneias na pintura do Portugal Restaurado». *Quintana – Revista do Departamento de Historia da Arte da Universidade de Santiago de Compostela*. 1 (2002) 71-82; «Contribuição para o estudo das representações histórico-mitológicas na arte portuguesa do século XVII. O ciclo da «Guerra de Tróia» pelo pintor Diogo Pereira». In *Actas do Colóquio Antiguidade Clássica: Que Fazer com este Património?* [volume de homenagem a Victor Jabouille, org. A. Aires Nascimento]. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Lisboa. 2003, p. 91-100.

4. Cf. as várias referências depreciativas a obras de Diogo Pereira em A. Raczynski.



Fig.1 · Diogo Pereira, *Eneas carregando Anquises na fuga de Tróia*, pintura sobre cobre, c. 1640-50. Lisboa, Biblioteca Nacional de Portugal.

Diogo Pereira esteve activo em Lisboa entre 1630 e 1658, data da sua morte, e aí realizou obra importante para os mercados religiosos e da nobreza, incluindo obras para fora do país. Ligado às altas esferas políticas do seu tempo, época conturbada do *Portugal Restaurado* e das guerras com Castela, Pereira seguiu uma via artística absolutamente distinta da corrente tenebrista oficial – um facto que contribuiu para o seu sucesso contemporâneo mas que justifica, também, que se tornasse de seguida um pintor muito esquecido. A fama deve-se a ter desenvolvido um ‘género’ ao tempo sem rival, como criador de catástrofes, fogos, *Tróias* abrasadas, *Infernos*, *Sodomas*, *Meses*, países, bambochatas, borrascas de mar, *bodegones*, dilúvios e temas afins. Nesse domínio, e com as devidas distâncias, Pereira foi uma espécie de *Monsú Desiderio* português de tal modo mostra paralelos com a arte daquele famoso pintor lorenense que se estabeleceu em Nápoles, chamado François de Nommé. Autor de telas extravagantes e caprichosas, Pereira integra-se melhor na tradição final do Maneirismo, pelo apego ao fantástico e ao surreal, do que no ‘realismo’ barroco da pintura oficial do seu tempo, a época de José do Avelar Rebelo, Baltazar Gomes Figueira, Josefa de Óbidos ou Bento Coelho da Silveira (SERRÃO 2009).

Sabemos que em 1637 servia de escrivão da Irmandade de São Lucas, espécie de academia dos pintores de Lisboa, que em 1638 pintou telas para a igreja de Santa Catarina do Monte Sinai, que em 1640, 1642 e 1645 teve filhos baptizados em Santa Catarina, que nesses anos pintou um *Incêndio de Sodoma* assinado (outrora na colecção Afonso de Sommer, ao presente paradeiro ignorado, elogiado por Reynaldo dos Santos pelo seu «gosto à Gerard Dou»,

que pintou uma *Morte de Philopómenen* (ass. D.P.p.), hoje em paradeiro desconhecido, que em 1649 pintou telas para as capelas do Senhor Jesus dos Passos da Graça, que em 1652 servia de escrivão na mesa de São Lucas, sendo mordomo em 1654, e de novo escrivão em 1658, na mesa presidida pela nobre amadora D. Maria Guadalupe de Lencastre e Cardenas, duquesa de Aveiro e mecenas das artes, falecendo nesse ano. Embora a tradição recolhida em 1758 por Pietro Guarienti diga que morreu pobre, o percurso documentado parece infirmar essa suposição.

Como escreveu o exigente crítico Félix da Costa Meesen no seu tratado *Antiguidade da Arte da Pintura* (1696), «Diogo Pereira genio raro, sempre se ocupou em incendios, Diluvios, Tromentas, noites pastoris, vistas varias de paizes com gados; no que foi tão celebre neste genero, como os mais peritos nas couzas de mayor empenho; e como o seu exercicio foi sempre imitar desgraças, nunca chegou a ver fortuna. Aprendeo de si proprio por mera inclinação; era Dom de Deos de que foi dotado, juntamente com alguma comonicação dos pintores de seu tempo; e merecem suas obras, muita veneração, porem o serem de Portuguez, lhe faz o mayor dano» (KUBLER 1968: 269-270). Especializou-se em sub-géneros de *tragédia* e *capricho*, com carga simbólica que dificulta a interpretação imediata das suas obras, e sofreu o silenciamento dos séculos, mas explica o imediato sucesso, atestado por Meesen: como especialista em *Incêndios de Tróia*, *cenas pastoris*, *meses*, *países*, *Infernos*, *Sodomas* *abrasadas*, *bambochatas*, *fogos*, *dilúvios*, *borrascas de mar*, *bodegones*, *floreiros* e temas de simbologia histórica-profana e tónus fantasista, teve fama no seu tempo e obra disputada por clientelas de renome.



Fig.2 - Diogo Pereira, *Eneias carregando Anquises na fuga de Tróia*, (pormenor). Lisboa, BNP.

Ao lado de Avelar Rebelo, Baltazar Gomes Figueira, Josefa de Óbidos e Bento Coelho, foi uma das estrelas da nossa pintura do século XVII.

Trata-se de pintor singularíssimo, pelo engenho criativo e força revolucionária das *touches*, que reclama adequada exposição monotemática. Famoso num 'género' que o aproxima do mundo complexo de François de Nommé (*Monsú Desiderio*) e dos demais pintores activos em Nápoles, resta saber por que vias se aproximou do mercado napolitano, ao tempo território da Corte de Madrid, ainda que pudesse conhecer obras oriundas dessa 'escola' em palácios peninsulares, que os possuíam. O poeta Diogo de Noronha e Nápoles, homem do partido brigantino, era um desses admiradores de Pereira que tinha, ademais, relações com a cidade italiana. O modo como o pintor se inspirou nessas fontes e a forma sedutora como usa a tradição do *capriccio* arquitectural do mundo 'De Nommé' e a liberdade cenográfica das suas *rovine*, na sua atitude internacional que representa um certo esforço de actualização, torna-o afim a um mundo fantasista e onírico que o aproxima muito de mestres como Juan de la Corte, Francisco Collantes, Michel Bestard e, ainda, Claude Deruet, Sebastián Franck, David Teniers II, Didier Barra, Cornelio Brusco, Isaac Schawenbourg, Filippo Napoletano, François De Nommé ou, mesmo, Claude Lorrain. São essas, mais que os flamengos e holandeses do tipo Gerard Dou, as fontes artísticas precisas em que Pereira deve ser situado.

As duas dezenas e meia de peças que hoje subsistem de Diogo Pereira assumem-se menos com uma «pintura de ar livre», no sentido tradicional que o termo encerra, e mais como divagações em torno de temas do Velho Testamento e da Antiguidade clássica, como paisagens e arquitecturas idealizadas, traduzidas cenograficamente em efeitos de ilogismo que aparentam o pintor seiscentista (dentro das naturais distâncias) com o referido e misterioso *Monsú Desiderio*. Existem potencialidades de paisagista em Pereira, muito superiores às de pintor de figura, mas a sua visão da «realidade» pautou-se, não propriamente por registos de «ar livre» e sim como elocubrações intelectualistas em torno de um restrito temário que ao tempo fazia as delícias do coleccionismo erudito. Como pintor de caprichos, afirma-se na visão cenográfica das *rovine* e na liberdade das *touches* e a sua obra assume-se o melhor que, de género histórico-mitológico, subsiste no Seiscentismo nacional, com um detalhismo de arquitectura antiquizante, uma cenografia da paisagem idealizada e um sentido trágico da «catástrofe» que interpreta com grande dose de pessoalismo.

O ambiente idealizado do cobre da BNP, o abismo sinistro que conduz ao lago gelado no *Inferno* da colecção Penalva, o claro-escuro fantástico das telas de Oeiras e do Palácio da Ajuda, recordam as *stregonerie* napolitanas de Isaac Schawenbourg e Filippo Napoletano; no último caso, inspiram-se também numa inesperada fonte clássica, a edição



Fig.3 - Eneias transportando Anquises, pormenor da Tróia abrasada de Diogo Pereira, BNP, e gravura a buril de Jean Mathieu segundo a edição das *Metamorfoses de Ovídio*, com tradução e notas de Nicolas Renouard (Paris, 1619).

francesa de 1546 da célebre *Hypnerotomachia Poliphili* de Francesco Colonna (Veneza, 1499), atestando a formação literária, senão do artista, dos seus melhores clientes<sup>5</sup>. Sobre estes, sabemos hoje, pelos inventários de bens da nobreza lisboeta, que todos os membros ilustres do partido da Restauração possuíam quadros de Pereira. Em 1676, no inventário de D. Madalena de Castro, Marquesa de Alorna, refere-se uma *Tróia* sua. Em 1739, na *Descriptio Poetica Villae Calarisaenae* do Dr. Matos da Rocha, indica-se uma *Tróia* e um *Rapto de Helena*, ambos no Palácio do Calhariz em Sesimbra. Em 1753, o pintor italiano Pietro Guarienti (GUARIENTI 1753: 40) elogia muito Diogo Pereira, «stigmatissimo pittore de fuochi, incendi, Torri abbruciate, Sodome, purgatori, e inferni», sendo aliás um dos raros artistas nacionais que lhe merecem destaque, registando quadros seus «a lume di luna, o di candeles», e enumerando telas nas casas dos Marqueses de Marialva e Orisol, de D. Diego de Nápoles, do Conde de Assumar, do Patriarca D. Tomás de Almeida, do Conde de Tarouca e outros amadores de arte. Em 1758, o pintor régio Francisco Vieira Lusitano elogia na grande colecção de quadros do Marquês de Penalva várias obras de Pereira, avaliadas entre as mais caras do acervo, incluindo os famosos *Dilúvio* e *Inferno*, que aliás retocou: «[...] extinguiu quazy todas as figuras que havia do dito

Pereira e lhe introduzio outras de seu empenho e lhe acrescentou o Jeroglifico da Divina Justiça no lugar mais eminente do dito quadro av. em 192.000 rs» (Inventário das pinturas [...] 1945). Muitos são os elogios a obras de Pereira em autores do século XIX como Ribeiro dos Santos, Cyrillo, Taborda, Vilela da Silva e Cardeal Saraiva, ainda que os *connoisseurs* de então, como Raczynski, gradualmente lhe infirmem os méritos, fruto de novos critérios de avaliação vigentes.

Conhecem-se hoje doze versões de *Tróias abrasadas* da autoria de Pereira, todas elas com suas atmosferas apocalípticas e efeitos labirínticos. Reconhece-se hoje melhor quão eficaz este tipo de pintura se assumiu no tempo da Restauração, funcionando como arma de legitimação e propaganda da causa nacionalista dos Braganças. Após 1640, de facto, o tema adquiriu imensa popularidade: entre os documentados possuidores desses quadros estavam, entre outros, o Bispo D. Manuel da Cunha, capelão do rei, D. António Álvares da Cunha, senhor de Tábua, conspirador de 1640 e fundador da Academia dos Generosos, os membros das famílias Mascarenhas e Sousas, soldados da Restauração, o Conde de Tarouca, os Marqueses de Borba, Nisa e Orisol, D. Diogo de Noronha, D. Tomás de Noronha e Nápoles, etc. Como se vê, também existiam peças deste tipo em espaços religiosos, desde colecções de eclesiásticos

5. Estes e outros dados de raiz iconográfica constam do texto da aula de Vitor Serrão, *Diogo Pereira e a pintura histórica-mitológica e 'de género' no Portugal do século XVII*, provas de Agregação, Universidade de Lisboa, Junho de 2002 [a publicar].



Fig.4 - Diogo Pereira, *Tróia abrasada com fuga de Eneias transportando Anquises*, c. 1650, Lisboa, Palácio Nacional da Ajuda.

a fundos conventuais portugueses: sobre a origem do cobre da BNP, nada se apurou, mas é bem provável que se trate de uma das *Tróias* que a documentação inventarial privada referencia e cuja localização actual entretanto se perdeu.

O tema era visto, nestes «anos de ferro» da Restauração portuguesa e das sangrentas guerras com Castela (1641-1668), como dotado de funções moralizantes que atestavam o Amor piedoso de Eneias (precursor de Jesus, segundo as interpretações da 4.ª écloge do poema de Virgílio) que salva Anquises e os deuses Lares, simbolizando a fraternidade cristã; aliás, o tema justificava, também, a ideia da resistência dos povos face à tirania, pelo que servia bem a retórica cristã-brigantina à luz do espírito de 1640; em terceiro lugar, encarnava a tese da ancianidade de Portugal, uma tese legitimadora da Restauração através da lenda da fundação de cidades lusas por descendentes de Ulisses e Eneias fugidos de Tróia (caso dos livros de Gabriel Pereira de Castro e de António de Sousa de Macedo, na senda dos de Frei Bernardo de Brito); enfim, simbolizava as virtudes do monarca cristão tal como a empresa XXVI da *Idea del Principe Cristiano* de Diego Saavedra Fajardo (Madrid, 1640), ao ligar o cavalo de Tróia à astúcia face ao inimigo e ao alerta contra o perigo da falta de unidade nos reinos. A identidade de Eneias com o Restaurador transparece, também, em parangonas de homenagem a D. João IV, tanto em textos laudatórios oficiais (como o da Universidade de

Coimbra de 1641 aquando da aclamação) como em várias orações parenéticas (MARQUES 1986, 1989). Algumas das obras de Pereira com o tema de *Tróia* foram dadas a conhecer com inesperado sucesso na exposição *Rouge et Or. Trésors du Baroque Portugais* (Paris-Roma, 2001-2002) e destacaram, então, essa memória primeira de intuitos político-parenéticos, em que o pintor tanto se esmerou. O profundo sentido do *trágico*, ao modo napolitano, interessou então a crítica, pela actualidade artística do seu autor, a sua ousadia plástica, e o facto de se tratar de nome praticamente desconhecido nos meios historiográficos e, ainda, nos círculos antiquários e de mercados da arte, onde estas obras passaram a ser muito revalorizadas.

As pinturas de Diogo Pereira assumem-se menos com uma «pintura de ar livre» e mais como divagações morais de temas do Velho Testamento e da Antiguidade clássica, como bem se destaca na peça da BNP. Existem potencialidades de paisagista superiores às de pintor de figura, mas em visão da realidade que se pauta com elocubrações intelectualistas em torno de um temário que ao tempo fazia as delícias do colecionismo erudito. Como pintor de caprichos, pelo tónus fantástico, assume-se como o melhor que, de género histórico-mitológico, subsiste no tempo do Barroco nacional, com detalhismos antiquizantes, uma cenografia da paisagem idealizada e um sentido trágico da catástrofe, que o equiparam quase a um *maneirista fora de época...*

No belíssimo cobre da BNP, e na generalidade das *Tróias* que pintou, Pereira assume a identificação implícita da figura de Eneias como o rei-restaurador D. João IV, espécie de 'novo Eneias' libertador da pátria, campeão das liberdades cívicas, defensor da refundação de uma 'nova Roma' em Lisboa, e áspide da imagem do 'bom príncipe cristão' que conduz o antiquíssimo Portugal à tradição das glórias passadas. É por isso que estas pinturas eram tão estimadas pelas clientelas do tempo da Restauração, e que os partidários dos Braganças viam nessas obras um

testemunho de parentização de cunho nacionalista, com evidente carga simbólica: na evocação clássica da guerra de Tróia, o perfil de Eneias, salvador de Anquises, idealizava o bom governo cristão, espécie de metáfora às virtudes do rei-restaurador. É de esperar que venham a aparecer novas obras de Diogo Pereira em reservas de museus ou colecções privadas portuguesas e estrangeiras, e é sintomático que algumas das obras que foram entretanto identificadas andassem atribuídas à esfera e mesmo aos próprios pincéis de *Monsú Desiderio!*

## AGRADECIMENTOS

Este artigo integra-se no âmbito do Projecto Eneias – A coleção de pintura da Biblioteca Nacional de Portugal: do resgate do património artístico conventual na implantação do liberalismo ao estudo integrado de conservação e divulgação (PTDC/HIS-HEC/113226/2009), cuja equipa de investigadores integramos.

O autor agradece reconhecido a Inês Cordeiro, Directora da BNP, e a Clara Moura Soares, responsável do projecto *Eneias*, por todo o apoio, bem como a Fernanda Campos (BNP), Catarina Crespo (BNP), Teresa Lança (BNP), Maria João Neto (IHA-FLUL), Fernando Grilo (IHA-FLUL), Teresa Leonor do Vale (IHA-FLUL), António João Cruz (IPT), Raquel Henriques da Silva (FCSH), Hugo Crespo, Jorge Estrela, Madalena da Costa Lima (IHA-FLUL) e Teresa Desterro (IPT).

## FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

CARVALHO, Maria de Lourdes Simões de Carvalho e GIVAUDAN, Axelle [coord.] – *Rouge et or – Trésors du Portugal baroque* [Catálogo de exposição]. Lisboa: Gabinete das Relações Internacionais do Ministério da Cultura, 2001.

GUARIENTI, Pietro – *Abecedario Pittorico*. Venezia: appresso Giambattista Pasquali, 1753.

*Inventário das pinturas, que em 1758 possuía a casa dos marqueses de Penalva*. [opúsculo, transc. e notas de J. Silva Tarouca]. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, Centro de Estudos de Arte e Museologia, 1945.

KUBLER, George – *The Antiquity of Art of Painting by Felix da Costa*, Harmondsworth, 1968.

MARQUES, João Francisco – *A Parenética Portuguesa e a Dominação Filipina*. Lisboa: Instituto Nacional de Investigação Científica, 1986.

MARQUES, João Francisco – *A Parenética Portuguesa e a Restauração, 1640-1668. A Revolta e a Mentalidade*, 2 vols. Lisboa: I.N.I.C. 1989.

NAPPI, Maria Rosaria – *François De Nomé e Didier Barra, l'enigma Monsú Desiderio*. Milano/Roma: Jandi Sapi Editori, 1991.

RACZYNSKI, A. – *Les Arts en Portugal: lettres adressées a la société artistique et scientifique de Berlin et accompagnées de documents*. Paris: Jules, 1846.

RACZYNSKI, A. – *Dictionnaire historique-artistique du Portugal*. Paris: Jules Renouard, 1847.

SERRÃO, Vitor – *A Pintura Maneirista e Proto-Barroca, 1550-1700*. [vol. XI da coleção *Arte Portuguesa da Pré-História ao Século XX*, dirigida por Dalila Rodrigues]. Lisboa: ed. Fubu, 2009.

\_\_\_\_ – «Le monde de la peinture baroque portugaise. Naturalisme et ténèbres, 1621-1684». In *Rouge et Or. Trésors du Portugal Baroque* [catálogo da exposição]. Paris: Musée Jacquemart-André, 2001, p. 51-77;

\_\_\_\_ – «Il mondo della pittura barocca portoghese. Naturalismo e tenebre. 1621-1684». In *Rosso e Oro. Tesori d'Arte del Barocco Portoghese*, Musei Capitolini. Roma: Electa, 2002, p. 44-61.

\_\_\_\_ – «O mito do Herói redentor: a representação de Eneias na pintura do Portugal Restaurado». *Quintana — Revista do Departamento de Historia da Arte da Universidade de Santiago de Compostela*. 1 (2002) 71-82.

\_\_\_\_ – «Contribuição para o estudo das representações histórico-mitológicas na arte portuguesa do século XVII. O ciclo da «Guerra de Tróia» pelo pintor Diogo Pereira». In *Actas do Colóquio Antiguidade Clássica: Que Fazer com este Património?* [volume de homenagem a Victor Jabouille, org. A. Aires Nascimento]. Lisboa: Centro de Estudos Clássicos da Faculdade de Letras de Lisboa. p. 91-100