

# Um caso original de mobilidade artística: o presente de Cristina da Suécia ao Rei de Portugal

José Alberto Gomes MACHADO

Esta comunicação incide num aspecto muito particular de mobilidade artística: a deslocação de uma particular obra de arte, que detém, talvez, o mais prestigioso *pedigree* de proveniência régia, que podemos encontrar no património pictórico dos museus nacionais. A sua itinerância, entre três colecções soberanas, levanta questões de gosto, que tentaremos abordar aqui.

Entre os presentes diplomáticos de Estado, sempre figuraram, com destaque, obras de arte. No período barroco, esta antiga prática assumiu grande importância. Para alcançar o favor de um príncipe, para se benquistar com um potentado, para propiciar um entendimento, ou para marcar uma ocasião solene, enviavam-se presentes, muitas vezes de grande valor. O século XVII fornece-nos diversos exemplos de valiosas obras de arte que assim circularam na Europa, de capital para capital, embaixadoras mudas, mas eloquentes, do prestígio de quem dava e de quem recebia.

De entre os numerosos casos verificados no século em causa, refiram-se:

- as telas italianas enviadas pelo Duque de Mântua à corte espanhola em 1603, conduzidas a Valladolid pelo próprio Rubens, que teve de restaurar os danos causados pela viagem por mar;
- os quadros oferecidos a Carlos Stuart, ainda Príncipe de Gales, por ocasião da sua romântica e frustrada viagem a Madrid para alcançar a mão da Infanta, em 1623, entre os quais algumas das maiores preciosidades da colecção real espanhola, mais tarde recuperadas após a morte do infortunado monarca, quando a sua colecção foi vendida ao desbarato por ordem da Commonwealth;
- os quadros enviados de Roma à rainha Henriqueta Maria de Inglaterra, na década de 1630, no intuito de reforçar uma presença visual católica naquele país protestante;
- o presente dos Estados Gerais das Províncias Unidas a Carlos II de Inglaterra no momento da restauração da monarquia (1660);
- as ofertas de pintura a Luís XIV, por parte das Repúblicas de Génova e de Veneza, na segunda metade do século;
- a oferta, também ao Rei Sol, de duas dezenas de telas de Frans Post, de temática brasileira, por parte do antigo Governador do Brasil holandês, Conde João Maurício de Nassau-Siegen.

O quadro de que vamos ocupar-nos insere-se neste largo grupo de presentes régios, já que foi enviado, em meados do século, pela Rainha Cristina da Suécia ao Rei D. João IV.

Trata-se de um óleo sobre tábua, de grandes dimensões (192 x 137), da autoria do pintor alemão Hans Holbein, o Velho, tradicionalmente intitulado *A Fonte da Vida*. Pertence

hoje ao espólio do Museu Nacional de Arte Antiga, onde entrou após mais de dois séculos na posse de membros da família real portuguesa<sup>1</sup>.

Hans Holbein, o Velho nasceu em Augsburg entre 1460 e 1465 e faleceu em Isenheim em 1524. Com frequência, o seu papel na História da Arte alemã do seu tempo foi subalternizado à fama, muito maior, do seu filho homónimo. Nas últimas décadas, contudo, uma série de estudos e monografias têm vindo, gradualmente, a restituir-lhe um lugar proeminente, no duplo contexto de transição (entre Idade Média e Renascimento, entre catolicismo e Reforma protestante) que lhe coube viver. Hoje sabemos que a sua Augsburg natal teve tanta importância quanto Nuremberga nessas vitais décadas iniciais do século XVI, como ponto de encontro e forja de tradições artísticas. Juntamente com Hans Burgkmair (outro recuperado do olvido historiográfico), o velho Holbein dominou a cena artística da cidade dos Fugger durante décadas. A reabilitação do artista, iniciada em 1960 por Norbert Lieb e Alfred Stange, ganhou recentemente novo impulso com a monografia a ele dedicada por Bruno Bushart em 1987, com a grande exposição *Renaissance Venice and the North* (1999), em que foram reconhecidos os pergaminhos culturais de Augsburg e, sobretudo, com o livro de Katharina Krause, *Hans Holbein der Aeltere*, publicado em 2002. Aqui, a professora da Universidade de Marburgo traça um perfil muito convincente do pintor/gravador/autor de iluminuras, contextualizando a sua actividade e salientando as ligações da sua ambiência artística, quer a Itália, quer aos Países Baixos. Para perceber o que significou Augsburg no Reich do início da Era Moderna e o que significou Holbein em Augsburg, é incontornável a figura do Imperador Maximiliano I, desde sempre ligado à cidade e cujos dois casamentos, na Borgonha e em Milão, simbolizam a dualidade de orientação cultural da Germânia do seu tempo<sup>2</sup>.

É justamente em 1519, data da morte de Maximiliano, que Holbein pinta a *Fonte da Vida*, também designado por *Casamento Místico de Santa Catarina*, ou ainda, *A Virgem, o Menino e Santa Catarina*. Esta tábuia é considerada uma das últimas, se não mesmo a última das suas obras primas. Foi pintada cinco anos antes da sua morte, no momento em que o artista, tendo deixado para trás a sua cidade natal, onde o seu prestígio declinava, se preparava para trocar Basileia pelo burgo alsaciano de Isenheim, em cujo famoso mosteiro encontrou refúgio e onde acabou os seus dias. Juntamente com os retábulos de altar de *Santa Catarina* (1512, Augsburg) e de *São Sebastião* (1516, Munique), a *Fonte da Vida* é a obra mais marcante da sua terceira fase de produção, marcada pela absorção da lição renascentista italiana, num enquadramento que assume as referências neerlandesas, dentro de temáticas ainda predominantemente medievais. Holbein foi o primeiro pintor alemão a introduzir elementos decorativos arquitectónicos renascentistas nos seus quadros, cujo fundo começa a denunciar a influência italiana, também presente na suavização das linhas, ângulos e dobras dos drapeados. Na sua última fase, ao colorido rico e intenso, vem acrescentar-se uma nova noção de profundidade espacial e uma maior liberdade compositiva no agrupamento das figuras.

<sup>1</sup> Cf. Proveniência do quadro na página web do MNA: <http://62.48.146.154/Matriznet/MWBINV40.asp>

<sup>2</sup> Sobre Holbein, o Velho e sua actual revalorização, cf. Bruno Bushart, *Hans Holbein der Aeltere*, Augsburg, 1987; Katharina Krause, *Hans Holbein der Aeltere*, Deutscher Kunstverlag, Munique-Berlim, 2002 e respectiva recensão crítica por Larry Silver na revista *Historians of Netherlandish Art*, em <http://www.hnnews.org/2002/Krause.html>, bem como <http://www.newadvent.org/cathen/07385a.htm> e ainda [http://www.wga.hu/bio/h/holbein/hans\\_e/biograph.html](http://www.wga.hu/bio/h/holbein/hans_e/biograph.html)

A *Fonte da Vida* é uma *sacra conversazione* nórdica povoada de elegantes figuras femininas. Um arco triunfal renascentista enquadra o trono onde se senta a Virgem com o Menino. De um e outro lado, como num sarau de corte num jardim, agrupam-se as santas virgens mais representativas da piedade medieval: Ágata, Apolónia, Úrsula, Margarida, Bárbara, Doroteia, Catarina, Inês e Genoveva. De entre elas, destaca-se, naturalmente Catarina, na sua versão iconográfica de interacção com o Menino Jesus, conhecida por “casamento místico”. O quadro apresenta todo o encanto ambíguo do período de transição de estilos a que pertence: arquitectura e natureza, espaço aberto e espaço contido, formalismo e espontaneidade na pose dos personagens, resquícios de Idade Média e prenúncios de Renascença, uma possível síntese germânica de elementos flamengos e italianos.

Não se sabe ao certo quando passou a integrar a colecção ducal de Baviera, como uma das suas peças mais destacadas. Provavelmente, a sua aquisição deve-se ao Duque Alberto V, o mais activo coleccionador de entre os Wittelsbach do início da Idade Moderna.

Em 1632, em plena Guerra dos Trinta Anos, os exércitos suecos tomaram Munique e apoderaram-se, como saque de guerra, da famosa colecção de pintura dos Duques, agora Eleitores de Baviera. Assim, o Holbein foi levado para Estocolmo, com centenas de outras obras de arte, para ornar o castelo real de Tre Kronor, residência do grande Gustavo Adolfo, o Leão do Norte. Todos os esforços do Eleitor bávaro para recuperar os seus quadros foram em vão. O monarca sueco recusou, inclusive, trocá-los por dois generais seus, que tinham ficado prisioneiros. Num período em que era ténue a distinção entre propriedade do Estado e propriedade privada dos soberanos – situação dúbia que afectará a *Fonte da Vida* em Portugal séculos mais tarde e que só ficará resolvida em 1913, com a sua integração no Museu Nacional de Arte Antiga – as obras de arte pilhadas em Munique passaram a integrar a colecção real sueca.

Anos depois, num dos momentos finais da Guerra dos Trinta Anos, o exército sueco alcançará um triunfo ainda maior, ao conquistar Praga e desviar para Estocolmo a soberba colecção de arte do Imperador Rudolfo II, muito mais significativa, em número e importância<sup>3</sup>.

Em virtude destes dois golpes de força, a jovem Rainha Cristina da Suécia era dona, por meados do século, de um dos mais importantes conjuntos de obras de arte da Europa.

A figura desconcertante de Cristina da Suécia continua hoje a fascinar os historiadores, como fascinou os seus contemporâneos. Objecto de numerosos estudos, biografias e obras de ficção, representada no cinema pela sua compatriota Greta Garbo, apresenta ainda hoje os traços de um enigma, como pode constatar-se, na leitura do mais recente e meritório esforço de interpretação da personagem. Refiro-me à grande biografia, que em 2004 lhe dedicou Veronica Buckley, assente numa exaustiva pesquisa de fontes e documentada com grande pormenor<sup>4</sup>.

A ligação da *Pallas do Norte* com as artes foi objecto de diversos estudos, ao longo, sobretudo, do século XX. Todos são unânimes em exaltar a sua paixão pela pintura italiana e o seu relativo desprezo pela produção artística das escolas setentrionais. De facto, ao abdicar, a Rainha deixou atrás de si, na Suécia, todas as obras de arte dessas escolas que integravam a colecção real, preocupando-se apenas em levar para o exílio as centenas de

<sup>3</sup> Ver reconstituição das obras sequestradas em Jaromir Neumann, *Fuhrer durch die Gemaeldegalerie der Prager Burg*, Orbis, Praga, 1965.

<sup>4</sup> Veronica Buckley, *Christina Queen of Sweden – The Restless Life of a European Eccentric*, Fourth Estate, Londres-New York, 2004.

quadros italianos provenientes do saque de Praga. Ironicamente, a *Fonte da Vida* é um dos raríssimos remanescentes da colecção eleitoral bávara pilhada pelos suecos que chegou aos nossos dias, já que a esmagadora maioria dos restantes quadros, abandonados por Cristina, desapareceram no incêndio que destruiu Tre Kronor em 1697<sup>5</sup>.

Já durante o seu curto reinado efectivo de dez anos (1644-1654), Cristina por diversas vezes fizera oferta de quadros a diversos servidores. Tanto quanto se sabe, todas essas ofertas foram de quadros alemães ou flamengos. A Rainha, até à morte, guardou ciosamente os seus italianos, que foram, em Roma, motivo do seu constante deleite, expostos no Palácio Riario e visíveis a todos os visitantes. Se dúvidas houvesse sobre as suas opções em matéria de gosto artístico, elas seriam dissipadas por uma carta, escrita em 1649 ao seu amigo Paolo Giordano Orsini, Duque de Bracciano. Nela pode ler-se, em referência à colecção real (antes da catalogação e exibição dos quadros de Praga) ser ela composta por “*um número impressionante de telas, que, com excepção de trinta ou quarenta obras originais de pintores italianos, me deixam indiferente. Algumas são de Durer e de outros mestres alemães, cujo nome ignoro. Há quem as ache excelentes, mas eu juro que trocava-as todas de boa vontade por um ou dois Rafael e, mesmo isso, em minha opinião, já é considerá-las muito.*”<sup>6</sup>

Por aqui se vê, pois, a pouca ou nenhuma importância que dava às produções da escola alemã. Ao decidir enviar a *Fonte da Vida* ao novo Rei de Portugal, Cristina estava a desfazer-se de um quadro, que, para ela, pouco ou nada valia. Outro tanto se poderia dizer do outro presente diplomático associado ao seu nome: o envio a Filipe IV de Espanha do *Adão e Eva* de Durer, provenientes da colecção imperial de Praga. Exemplos emblemáticos da chegada da Renascença às terras do norte e legítimo orgulho do Museu do Prado, o *Adão e Eva* foram despachados para Madrid na conjuntura da abdicação (1654-55)<sup>7</sup>, correspondendo a um duplo fito: congratular o Rei de Espanha, de cujo apoio e protecção necessitava para os seus planos e, ao mesmo tempo, depurar a sua colecção<sup>8</sup>, que passou a centrar-se exclusivamente nos Ticiano, Veronese, Tintoretto, Bassano e outros mestres italianos, que tanto apreciava e que se distribuem hoje pelos principais museus da Europa e dos Estados Unidos. Não há dúvida de que o presente terá agradado ao monarca espanhol, coleccionador apaixonado e grande conhecedor de pintura que era. Da mesma forma, mas por razões diferentes, o presente sueco não pode ter deixado de causar satisfação a D. João IV. Sem as disponibilidades económicas do seu adversário espanhol e menos sensível, como aparentemente a maioria dos Bragança, à pintura do que à música, o novo Rei português terá visto no presente uma marca de consideração e estima, bem como uma prova do reconhecimento da sua dignidade real.

Não há a certeza da data exacta do envio do quadro para Portugal. Alguns autores, como Maria Julieta Ruival<sup>9</sup>, pendem para o ano de 1641, por ocasião da embaixada de Francisco de Sousa Coutinho a Estocolmo, que culminou com a assinatura de um tratado

<sup>5</sup> Cf. texto de Gorel Cavalli-Bjorkman em *Nationalmuseum Stockholm*, Scala Books, Londres, 1995, pg.7.

<sup>6</sup> Tradução portuguesa minha. A carta é citada por diversos autores. Cf., por todos, Francis Haskell, *Patrons and Painters*, Yale University Press, New Haven, 1980, pgs. 97/8.

<sup>7</sup> O catálogo do Museu do Prado aponta a data de 1655, como a da integração das duas obras na colecção real espanhola.

<sup>8</sup> Cf. Christopher Brown, *Kings & Connoisseurs – Art collecting in seventeenth century Europe*, Yale University Press, New Haven-Londres, 1995, pg. 243.

<sup>9</sup> Maria Julieta Ruival, “A Fonte da Vida de H. Holbein. Um Documento Iconográfico” in *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, 2ª série, nº 19, Lisboa, 1963.

formal entre Portugal e a Suécia<sup>10</sup>. A missão foi revestida de êxito e inaugurou um período de aparente bom entendimento entre as duas coroas<sup>11</sup>. Sabe-se, também, que o diplomata regressou a Portugal carregado de presentes<sup>12</sup>. Contudo, na descrição destes, publicada numa gazeta de Lisboa, não se encontra menção à *Fonte da Vida*.

A ficha sobre o quadro, disponível na página *web* do MNAA, aponta, com uma interrogação, a data de 1654.

Embora não seja fundamental o estabelecimento da data exacta da vinda do quadro para Portugal, a questão merece alguma referência.

A data de 1641 parece improvável, já que o reinado pessoal de Cristina só se inicia em 1644, data dos seus dezoito anos. Não é crível que o consciencioso chanceler e regente Axel Oxenstierna, tão cioso da glória e do património de Gustavo Adolfo, a quem tão bem serviu e de quem foi amigo, tomasse a decisão de alienar um quadro da colecção real para enviar ao novo e frágil aliado português.

A data de 1654 parece mais credível, já que é nessa ocasião que, prestes a abdicar, a Rainha decide desfazer-se dos quadros nórdicos, aproveitando o ensejo para efectuar o presente diplomático a Filipe IV. Todavia, todos os estudiosos das relações diplomáticas entre Portugal e a Suécia no período da Restauração são unânimes em salientar, nesse preciso momento, a viragem de atitude da Rainha quanto a Portugal. Numa clara aproximação à Espanha, motivada pelos seus novos planos, relacionados com a abdicção, a Rainha deixa tombar o aliado português, a quem já não reconhece como rei e levanta os maiores obstáculos aos diplomatas portugueses, que chegam a incorrer em perigo físico nas ruas de Estocolmo. Já desde 1652, o enviado António da Silva e Sousa caíra praticamente em desgraça, tendo mesmo de enfrentar, no ano seguinte, um ataque à embaixada<sup>13</sup>. Não parece, pois, possível, que, nessa conjuntura, se efectuasse um tal presente.

Resta, a meu ver, como mais provável, a hipótese de 1650/51. Em finais de 1650, procedeu-se, finalmente à coroação da Rainha, sucessivamente protelada desde 1644, quando, de facto, assumira o poder. Nessa ocasião, D. João IV enviou a Estocolmo um embaixador extraordinário, José Pinto Pereira, que foi recebido com marcas de grande estima e permaneceu na capital sueca por vários meses, tendo regressado a Portugal em 1651. Não custa a crer que tenha então trazido a *Fonte da Vida* para o querido “irmão, primo e aliado” português.

Maria Julieta Ruival, no seu artigo de 1963, procedeu a um estudo aturado da iconografia do quadro, propondo a identificação das santas nele representadas com figuras reais ligadas a Maria de Borgonha e às casas reais de Castela e Portugal. Especulou também sobre o possível encomendante da obra, o Imperador Maximiliano, ou sua irmã, a Duquesa Cunegundes de Baviera, netos ambos do Rei D. Duarte. A proposta de identificação, com base em supostas semelhanças com outros retratos desses personagens reais e

<sup>10</sup> Cf. Durval Pires de Lima, “As relações de Portugal com a Suécia”, in *Anais da Academia Portuguesa de História*, vol. VII, Lisboa, 1942.

<sup>11</sup> A Suécia impôs que, no Tratado de Osnabruck, D. João IV fosse considerado como “aliado da Rainha Cristina”. No ano de 1645, em várias cartas, ele é referenciado como “seu irmão, primo e aliado, o Rei de Portugal”. Cf. Pires de Lima, *op. cit.*, pgs. 385/6 e 402.

<sup>12</sup> A relação dos presentes foi publicada na *Gazeta do mês de Novembro de 1642*, editada em Lisboa por Lourenço de Amberes. Cf. Pires de Lima, *op. cit.* (Pg. 359). O exemplar da *Gazeta* consultado na BNL não inclui qualquer referência ao quadro.

<sup>13</sup> Cf. artigo de António Álvaro Dória sobre as relações de Portugal com a Suécia in *Dicionário da História de Portugal*, dir. de Joel Serrão, 6º vol., Liv. Figueirinhas, Porto, 1981.

com as famosas estátuas do panteão imperial de Innsbruck não é, contudo, suficientemente convincente. Daqui, a autora, a quem cabe a honra de ter produzido, em Portugal, o trabalho mais aprofundado sobre esta obra, infere a razão da escolha do presente: “Talvez Cristina da Suécia tivesse conhecimento, por tradição oral ou escrita, que essas figuras estavam aparentadas à casa de Portugal e quisesse assim homenagear o país que uma vez mais renascia das cinzas, num indomável impulso de independência”<sup>14</sup>. É uma teoria engenhosa, mas algo forçada. Aliás, a suposta inclusão de Isabel a Católica e de Joana a Louca (com os traços de Santa Catarina) não deixaria de evocar igualmente o “opressor castelhano”. A figura desta santa, tem aliás, indiscutível protagonismo na composição, que justifica que o quadro seja oficialmente referenciado como o *Casamento Místico de Santa Catarina*. Por que razão os supostos encomendantes, Maximiliano ou Cunegundes, teriam então escolhido, como modelo, a então Rainha Joana de Castela, que, de todas as personagens reais sugeridas, é a que tem mais longínquo parentesco com os Habsburgo? Maior razão seria dar destaque a Leonor de Portugal (mãe de Maximiliano e Cunegundes) ou a Maria de Borgonha (mulher do Imperador e verdadeiro *pivot* da expansão territorial da Casa de Áustria pelo casamento). Ora Maria Julieta Ruival, no diagrama que acompanha o seu texto, identifica estas duas personagens com duas das virgens mais subalternizadas na economia compositiva do quadro.

De facto, a ter havido alguma preocupação, por parte de Cristina da Suécia, na escolha do presente, mais me parece que ela se prendesse justamente com o protagonismo evidente de Santa Catarina. A uma Catarina, sua avó, devia D. João IV os seus direitos ao trono. Fora esse o nome que dera à sua própria filha, nascida em 1638 e que viria a reinar em Inglaterra. Sintomática do facto de o quadro ser olhado, na corte portuguesa, como o *Casamento Místico* da santa, mais do que uma *sacra conversazione* régia, como propõe Julieta Ruival, é a decisão do monarca português de deixá-lo em testamento à infanta sua filha, em vez de o integrar na então magra colecção real. A grande tábua, de alto *pedigree* real, como nenhuma outra do património português, terá assim passado de Basileia ou Isenheim a Munique, daqui a Estocolmo, depois a Lisboa, em seguida a Londres, para regressar finalmente à capital portuguesa, onde dorme o seu sono no principal museu nacional, infelizmente tão ignorado pelos nossos concidadãos. Da *Kunstammer* dos Wittelsbach, duques, depois eleitores de Baviera, na *Residenz* de Munique ao castelo *Tre Kronor* dos Vasa, às portas de Estocolmo, do Paço da Ribeira aos salões de Whitehall, para terminar o seu itinerário régio na Bemposta, a *Fonte da Vida / Casamento Místico de Santa Catarina* é um insuspeitado exemplo de mobilidade, que atesta o cosmopolitismo de um meio de elite, onde a viagem dos objectos artísticos servia os jogos da diplomacia e da alta política, mas carregava também influências e propostas estéticas, que a serem entendidas, podiam resultar em efeitos fecundos.

Trata-se de uma obra prima da pintura alemã, produzida num fulcral momento de viragem e de síntese de tendências. O seu autor está agora de novo a ser reconhecido como o grande mestre que foi, dissipada a sombra que sobre a sua reputação lançou a fama maior do seu ilustre filho homónimo. Durante os primeiros dois séculos em Portugal, poucos viram o quadro e menos ainda atentaram nele. Foi precisa a atenção do Conde Raczinski em 1844, para surgirem as primeiras manifestações de interesse. Graças aos bons préstimos do Rei D. Fernando II, cuja filha mais velha casara na família real de

<sup>14</sup> Ruival, *op. cit.*, pg. 51.

Saxónia, a velha tábua figurou em lugar de honra na exposição de Dresde dedicada ao seu autor, onde causou sensação, após duzentos anos sem ser vista pelos amadores de arte. Assim, dois alemães, o conde e o Rei Consorte, contribuíram para a revalorização de uma obra prima alemã resguardada em Portugal. Como tantas vezes acontece entre nós, foi necessário o reconhecimento do estrangeiro, para repararmos num tesouro ignorado dentro de casa.

Possa este texto despretençioso contribuir para relançar a curiosidade sobre uma peça que, na colecção de pintura germânica do MNAA, diminuta, mas de altíssima qualidade, não fica a dever aos seus mais famosos conterrâneos Durer e Cranach.



