

# A EXALTAÇÃO DA VIRTUDE MORAL NO PÚLPITO DA IGREJA DE SANTA CRUZ DE COIMBRA

ALEXANDRA ROSSI GOUVEIA (1941-1999)  
Professora do Instituto Politécnico de Tomar

As estátuas dos quatro Padres latinos da Igreja – Santo Ambrósio, S. Jerónimo, S. Gregório e Santo Agostinho – do púlpito da Igreja de Santa Cruz de Coimbra (datado de 1522) sobressaem, pela sua escala e relevo, no programa iconográfico desta peça de escultura. Cada uma preenche um dos quatro painéis<sup>1</sup> do púlpito, e está assente numa base com três faces, uma central e duas laterais, não tendo, estas últimas, dimensões rigorosamente coincidentes. Os relevos que decoram as faces destas quatro bases, doze na totalidade, são o objecto do presente estudo. Nas doze faces, e tendo em conta somente a leitura hoje possível, consequente da deterioração da pedra calcária, encontramos as seguintes figurações:

Dois Trabalhos de Hércules facilmente identificáveis: 1.º Trabalho *A morte do Leão de Nemeia* e 10.º Trabalho *O Roubo dos Bois de Gerion*; dois Trabalhos com possível atribuição: 4.º Trabalho *A captura da Corsa de Cerineia* e 12.º Trabalho *A viagem aos Infernos*<sup>2</sup>; dois *parerga* (aventuras secundárias), ambos uma luta de Hércules com um centauro, adoptando a mesma tipologia; dois relevos com figuras humanas (uma alada), não identificadas; dois relevos com figuras aladas, respectivamente dois *amori* e duas meias figuras e duas faces sem vestígios de relevos. Da esquerda para a direita:

## I Base em que assenta Santo Ambrósio<sup>3</sup>

### I.1. Face lateral do lado esquerdo

Não restam hoje vestígios de relevos.

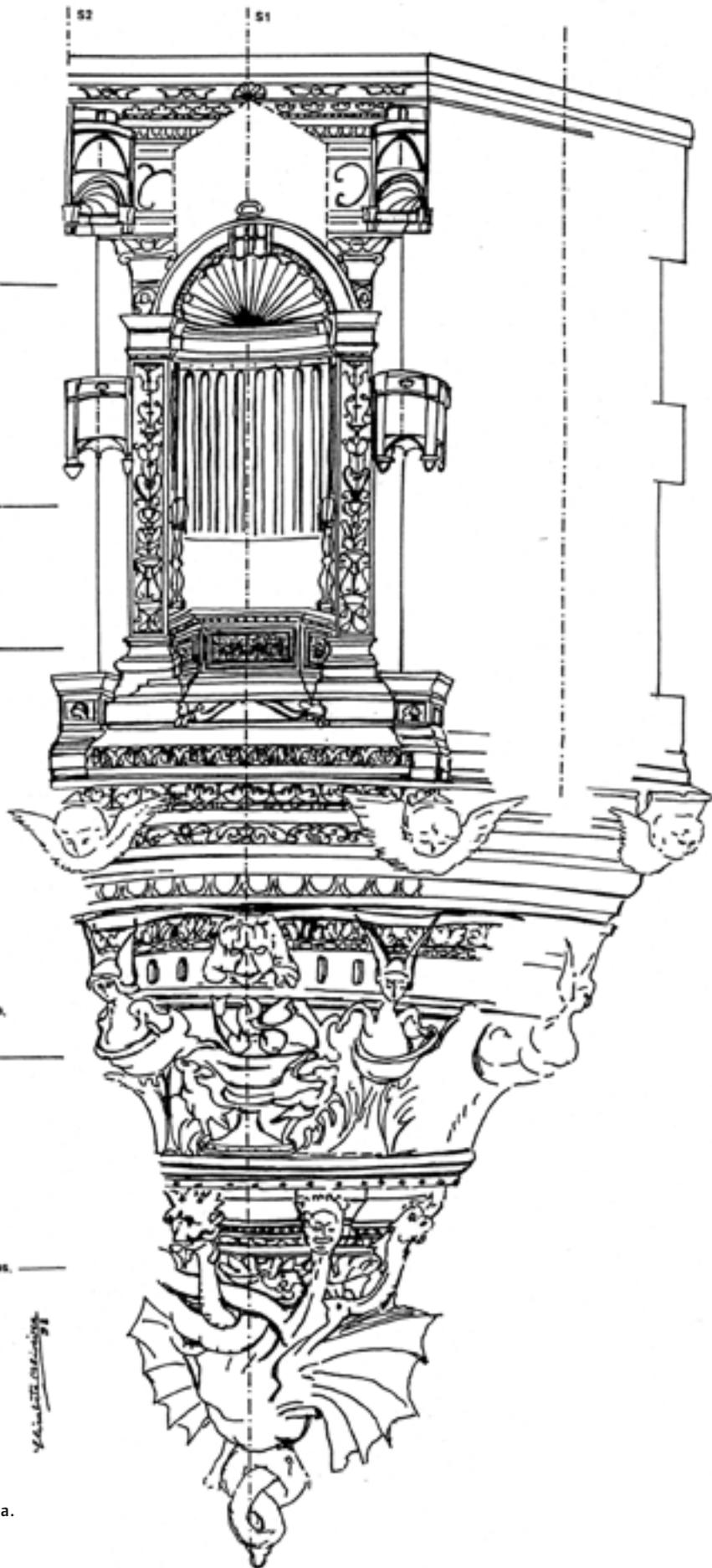
<sup>1</sup> Sobre a representação do grupo dos quatro Padres latinos da Igreja refere Louis Réau (Réau 1958): «Ce groupe est particulièrement fréquent dans la décoration des chaires à prêcher. Les quatre Docteurs sont représentés en bas-relief sur les panneaux où en ronde-bosse au pied de la chaire». Cita depois, do século xv, o púlpito da Catedral de Santo Estevão em Viena d'Áustria e o púlpito de Miltenberg na Francónia. Na pintura,



Direção do Eixo de simetria das arestas: S2  
 Direção do Eixo de simetria das faces: S1

1. F c/ concha e cabeças aladas
2. F fitomórfico (folha de acanto)
3. F c/ pérolas e segmentos ovais
4. F c/ segmentos de óvulos
5. Fundo relevado
6. Docel sobreposto, c/ concha e folhos
7. Capitél coríntio encimado por cabeças aladas
8. Busto em fôndi
9. Escultura das Virtudes
10. A de volta perfeita, c/ fecho sobrepelado por composição esculptórica simbólica, ladeada por amor ou outras figuras em simetria aparente
11. A c/ pérolas e segmentos ovais
12. Relevo em forma de concha
13. Inscricção
14. Pilastra c/ grotescos fito-antropo-zoomórficos
15. Base de escultura das Virtudes/Docel de Figuras Bíblicas, c/ decoração figurada
16. Escultura (Rei David + quatro Figuras Bíblicas)
17. Escultura de (quatro) Padres-Doutores da Igreja, sentados em trono
18. F c/ segmentos ovais
19. Pínto c/ três faces relevadas: Trabalhos de Hércules e outras figurações
20. Relevo ornamental sob vértice da base do pínto
21. Pínto c/ busto ou decoração floral
22. F c/ folha de acanto
23. F c/ folha de acanto
24. F c/ pérolas e segmentos ovais
25. F antropomórfico
26. Relevo de cabeças aladas
27. F c/ segmentos de óvulos
28. F c/ folha de acanto e prodornos de ledó sobrepostos (a 28, 29 e 30)
29. F c/ pérolas e segmentos ovais
30. F c/ orifícios verticais
31. Relevo c/ taça e decoração fitomórfica, ladeada por duas aves fantásticas
32. Relevo de Serenis com elmos alados
33. F c/ portelado inciso
34. F c/ pérolas
35. F c/ forma de fita encaracolada
36. Escultura de animal fantástico alado, de várias cabeças, cuja cauda enrançada remata a base do púlpito

Escala aproximada: 1:



Púlpito da Igreja de Santa Cruz de Coimbra.  
 Estrutura da composição escultórica.  
 (A = Arco; F = Friso)  
 © Desenho de Elizabeth Oliveira

## I.2. Face central

Figuração com simetria aparente. Dois *amori* alados, com cabelo anelado, em posição estante e frontal, repousando respectivamente sobre a perna esquerda e direita, têm a outra perna flectida em abdução. O tronco tem ligeira torsão no sentido desta. A cabeça, a três quartos, apresenta torsão relativamente ao eixo da composição. Os braços, estão em extensão e as mãos seguram um cordão com folhas e frutos, que, relativamente ao *amore* do lado direito, parte de um elemento de suspensão, circular, apenso a outro cordão, pendente de uma argola no canto superior da face, e que é rematado por um ramo de folhas e frutos, que vai preencher o canto inferior direito do mesmo lado desta face<sup>4</sup>. No canto superior direito, do nó do cordão, parte, para a esquerda, uma ponta esvoaçante, tão ao gosto do Renascimento. O cordão passa depois ao nível da coxa e joelho, do *amore* por detrás das pernas em extensão, sendo suspenso pelas mãos e braços, flectidos e erguidos, criando um ponto de suspensão que coincide com o meio do cordão, donde pendem duas cornucópias e o crânio de um animal.

Exemplos, entre outros, deste elemento classicizante, na arte portuguesa do Renascimento, encontram-se em Tomar na igreja de Santa Maria do Olival, na arca tumular de D. Diogo Pinheiro, e no convento de Cristo, na jamba direita do portal da igreja, em Évora na igreja de Nossa Senhora da Graça e, ao nível da iluminura, no códice quinhentista, da *Instituição da Capela e Morgado do Cronista Rui de Pina*, na segunda iluminura, atribuída a António de Holanda.

O avanço e recuo do cordão define planos e é gerador de movimento, acrescido pelo posicionamento dos *amori*. A procura de simetria, os *amori* lúdicos, o crânio de animal, as cornucópias, os cordões com folhas e frutos são também elementos classicizantes, do repertório decorativo e simbólico da arte da Antiguidade clássica, que o Renascimento utilizará amplamente.

refere o retábulo do altar dos Padres da Igreja (Kirchenväter) na Pinacoteca de Munique. Do século XVI, cita o retábulo do museu de Douai e Andrea Sachi (1516) no Louvre.

<sup>2</sup> A ordem dos Trabalhos de Hércules, que seguimos e temos seguido em trabalhos anteriores, (Rossi Gouveia 1983, 1996), é a adoptada por Víctor Buescu (Buescu 1969).

<sup>3</sup> Nasceu em 340 em Trêves e morreu em 396 em Milão (Réau 1958, III: 63-67; Hall 1996). Bispo de Milão, lutou contra os cultos pagãos e o arianismo, baptizou Santo Agostinho, obrigou o Imperador Teodósio a fazer penitência pública pelo massacre de Tessalónica em 390. Reformou o canto sacro e criou o rito ambrosiano.

<sup>4</sup> Um esquema semelhante cordão, suspenso de argolas, com ramos de flores e frutos é documentado por Berliner (Berliner 1981). O estado de deterioração da pedra não permite uma leitura precisa dos elementos seguros pela mão direita do *amore* do lado esquerdo, bem como da decoração contida entre o canto superior e inferior do mesmo lado da face. Também não permite ver se é um crânio de boi ou de carneiro, animais de sacrifício, cujas cabeças ou crânios aparecem esculpidos em altares, aras e frisos na arte greco-romana.



(I.2)

(I.3)

<sup>5</sup> Agradeço ao Professor Gerhard Doderer, do Departamento de Ciências Musicais da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, a identificação do instrumento e apoio nesta área.

<sup>6</sup> Nasceu em 347 em Stridon, morreu em 420 em Belém (Palestina) (Réau 1958, II: 740-750, Hall 1996, 168-169). A sua actividade centrou-se, especialmente, nos estudos bíblicos: comentários exegéticos, tradução da *Bíblia* para latim (*Vulgata*). Foi também difusor do ideal monástico.

### I.3. Face lateral do lado direito. *A viagem aos Infernos?*

Figura masculina, em nudez heróica, cabeça de perfil, cabelo anelado e barba, corpo a três quartos, em posição de marcha, com a perna direita em extensão e a esquerda flectida e com a parte posterior do pé levantada do solo. Uma fita passa-lhe à volta da cintura e dá um nó nas costas, com duas pontas esvoaçantes. Tem algo sobre ou junto ao ombro esquerdo de que o mau estado da pedra não permite já uma leitura. Segura com a mão direita a cauda de um quadrúpede, de perfil, sugerindo um cão, com torção completa da cabeça na sua direcção. Com a mão esquerda segura um instrumento musical de sopro, trompa, que faz soar, instrumento frequentemente representado na iconografia quinhentista, mas de significado diminuto na prática musical da época<sup>5</sup>.

Esta figuração, invulgar na arte do Renascimento, sugere a tipologia do 12.º Trabalho de Hércules, dado estar integrado num ciclo com figurações deste herói. Neste trabalho é-lhe exigido, por Eristeu, que lhe traga o guarda dos infernos, o cão Cerbero.

Algumas versões deste Trabalho referem que Hércules por imposição de Hades não podia usar arma alguma para dominar Cerbero (Grimal 1992); esta implicação está bem explícita numa ânfora grega, atribuída ao século VI a.C., onde Hércules tenta melifluamente atrair Cerbero antes de o acorrentar (Flaceliere e Devambez 1966). Este relevo poder-se-ia situar nessa linha de figuração. Hércules tentaria atrair Cerbero pelo poder encantatório da música. Um fresco da *loggia* do Castel S. Angelo, figura um fauno que, fazendo soar igualmente um instrumento de sopro, atrai uma ninfa, sendo a atracção neste caso, simbolizada pelo *amore* ou *eros* que precede esta figura feminina. No acervo da arte portuguesa do século XVI, este Trabalho está representado numa salva de prata do Museu Nacional de Arte Antiga (Rossi 1996).

## II Base em que assenta S. Jerónimo<sup>6</sup>

### II.1. Face lateral do lado esquerdo – *A morte do Leão de Nemeia*

Figura masculina em nudez heróica, de costas, a três quartos, sobre o lado esquerdo, enfrenta um leão, tentando estrangulá-lo, apertando-lhe as mandíbulas. Tem a perna esquerda estendida para trás, a direita avançada, e a cabeça encostada à juba do leão, numa atitude de grande concentração e tensão muscular. O leão,



(II.1)

(II.2)

em postura defensiva, sobrepõe a pata direita anterior ao antebraço esquerdo da figura masculina.

É uma representação tipológica do 1.º Trabalho de Hércules, *a morte do Leão de Nemeia*<sup>7</sup>. E segue de perto os moldes clássicos (Rossi 1983), aproximando-se muito de uma terracota romana hoje exposta no Vaticano (Seemann 1958). Apresenta também traços formais e iconográficos desta mesma luta, uma “plaquette” de Moderno, onde este artista italiano evidencia uma preocupação arqueológica ao adoptar a tipologia clássica de um modo muito fiel<sup>8</sup>. A opção deste Trabalho para a base de S. Jerónimo pode ter sido determinada pela iconografia deste Padre da Igreja<sup>9</sup> (Lewis 1989; Luchs 1989). Um paralelo bastante próximo deste Trabalho, no acervo da arte portuguesa, encontra-se numa salva de prata dourada do Museu Nacional de Arte Antiga (Rossi 1996)<sup>10</sup>.

## II.2 Face Central. *Luta de Hércules com um Centauro*

Relevo em muito mau estado de conservação. No centro está representada uma luta de uma figura masculina, identificada como Hércules pela pele de leão, com um centauro, estando ambos de perfil; o tronco do centauro está envolvido pelo braço direito do herói e tem a cabeça em flexão forçada para trás, cedendo à pressão de Hércules. De cada lado desta luta, dois *amori* em posição frontal; o da direita segura um arco e o da esquerda segura algo que pode sugerir uma aljava, seta ou facho invertido<sup>11</sup>.

Estes *amori* estariam representados como alegoria do poder do amor ou numa leitura esotérica, e são motivo recorrente na expressão plástica do Renascimento, como recuperação dos mitos gregos e latinos, difundidos, particularmente, nas

<sup>7</sup> Animal monstruoso, irmão de um outro monstro, a Esfinge de Tebas. Causava grandes estragos na região de Micenas devorando os habitantes e seus rebanhos. A sua pele era invulnerável a qualquer arma e, Hércules só conseguiu dominá-lo, fazendo-o entrar na caverna com duas aberturas que ele habitava, bloqueando uma delas. Mata-o por asfixia com a força dos braços. Esfola-o depois, dilacerando a pele com as garras, pois nenhuma outra coisa a penetrava. Utilizou-a como armadura, pondo as fauces sobre a cabeça, servindo de elmo (Kirk 1992).

<sup>8</sup> Embora Moderno seja considerado o artista mais completo de “plaquettes” italianas do Renascimento, quer a sua obra, quer a sua personalidade não estão muito clarificadas. Entre outros estudos, as investigações de Luciano Rognini, de 1975, vêm apoiar de um modo convincente a identificação por Bode, em 1904, de Moderno como Galeazzo Mandela (1467-1528), ourives proeminente e mestre de uma Guilda em Verona. A sua actividade como medalhista foi também estudada por Douglas Lewis (Lewis 1987).

<sup>9</sup> Segundo uma lenda popular S. Jerónimo tirou um espinho da pata de um leão, que posteriormente se tornou seu amigo e companheiro devoto. O leão é o seu atributo mais comum, a par do chapéu cardinalício, de que são exemplos, entre tantíssimos outros, o relevo do altar do braço esquerdo do transepto na Igreja de Santa Maria de Belém, do Mosteiro dos Jerónimos, em Lisboa.

<sup>10</sup> O 1.º Trabalho de Hércules é por vezes representado sob uma outra tipologia, comum à de Sansão matando o leão: uma figura masculina em nudez heróica (ou com vestes, em figurações da Idade Média) cavalga um leão e abre-lhe as mandíbulas com as mãos, como é exemplo um capitel românico hoje no Museu Arqueológico de Madrid (e que figurou na Expo 1998 no Pavilhão de Espanha) Dois exemplos na arte portuguesa encontram-se em Tomar num caixotão da Capela do Cruzeiro (Rossi 1983), e em Lisboa na Igreja de Santa Maria de Belém, no pilar do lado esquerdo, (junto ao transepto). Em ambos os casos citados a identificação é problemática pois estes relevos não estão inseridos num

contexto narrativo, são, por assim dizer, figuras avulso, não tendo qualquer legenda. Na arte europeia, dos numerosíssimos exemplares, refira-se apenas um desenho de Miguel Angelo, hoje na Windsor Library, uma gravura de Dürer (*The Illustrated Bartsch*, vol X), um tondo da residência oficial de Landshut, na sala hoje designada “italiana” (Bulst 1975), uma gravura de Giovanni Antonio da Brescia (Seemann 1958), e um relevo na Universidade de Oñate (Angulo 1952). Uma terceira tipologia mostra Hércules com uma perna flectida, apoiada quer sobre o joelho quer sobre o pé, que assenta no dorso do leão que jaz por terra. A outra perna em extensão ou ligeiramente flectida, contrabalança a pressão da outra. Um exemplo desta segunda versão é, entre tantos outros, um desenho de Leonardo da Vinci que hoje faz parte do acervo do Ashmolean Museum em Oxford (Lafranchi 1958). Uma quarta tipologia representa Hércules de pé, perante o leão que tem as patas anteriores erguidas, abrindo-lhe as fauces; é uma figuração detentora de contaminação de conteúdo e forma.

<sup>11</sup> Nas academias do renascimento as setas e as asas de Cupido, bem como os olhos vendados eram tópicos favoritos de discussão (Seznec 1940). Nas *Metamorfoses* de Ovídio, Apolo, ao recriminar a *Eros* o uso do arco e flecha, “armas de homens”, diz-lhe para se contentar com o facho, para “alumiar o fogo escondido do amor”. É neste sentido que *Eros* é representado num sarcófago de mármore, hoje na galeria dos Uffizi, figurando a história de Hipólito. *Eros*, com o seu facho aceso e erguido, está junto a Fedra, sentada, que na sua paixão, que perante si própria reprova, está doente de amor pelo seu enteado, Hipólito, filho de Teseu e da amazona Hipólita.

<sup>12</sup> Hércules travou vários combates com centauros, seres míticos, meio homem e meio cavalo, simbolizando as ambiguidades da vida. Dotadas de carácter selvagem, teriam nascido do amor sacrílego de Íxion e de uma nuvem, mais tarde chamada Neféle, a que Zeus conferira a forma (*eidolon*) de sua mulher Hera, para o pôr à prova; pois Íxion, depois de ter sido purificado por Zeus, após ter morto o sogro, esquece a sua dívida bem como a lei da hospitalidade e começa a cortejar Hera (Reid 1993).

Academias de inspiração platónica em que sobressaem a de Marsílio Ficino e a que se desenvolveu em redor de Lourenço, o Magnífico (1449-1492), na atmosfera clássica e classicizante de Florença nos últimos anos do Quattrocento. Um dos exemplos mais conhecidos da figuração de *Eros* com arco, flecha e olhos vendados é um quadro de Boticelli (1445-1510), *Primavera*, hoje, nos Uffizi.

Este relevo apresenta traços formais e iconográficos que seguem fielmente a tipologia desta mesma luta de Hércules numa “plaquette” de Moderno (Lewis 1989; Pope-Hennessy 1965; Paul-Zinserling 1983), que está atribuída aos últimos anos da década de 1480 ou 1490. Esta composição aparece na porta della Rana da Catedral de Como (1507). Um paralelo encontra-se no palácio de Blois, na ala de Francisco I, num relevo da fachada “des loges”, entre outros que celebram os Trabalhos de Hércules e são também inspirados em cenas da obra de Moderno. Diego Iñigues Angulo documenta, na Arte Renascentista espanhola figurações desta luta, identificando o centauro com Gerion (Angulo 1952).

As lutas de Hércules com os centauros<sup>12</sup>, foram profusamente representados na arte da Antiguidade Clássica, e do Renascimento, tendo, como os Trabalhos de Hércules e o mito clássico em geral, uma função didáctico-moralizante. O paradoxo da ambiguidade dos centauros, representando a razão e os baixos instintos exerceu grande atracção nos homens do Renascimento e nos criadores de “emblemas” – *emblemata* – (A. Alciato, 1531; N. Reusner, 1970; J. Boudoin, 1638-39; D. Cramer, 1981; De Angelis, 1984; S. Sebastian 1995). Para os neo-platónicos a natureza animal dos centauros demonstra que a alma tanto podia descer como ascender se os seus institutos mais elevados não fossem cultivados. Destaca-se o temperamento violento do centauro Euritoo – “o mais selvagem dos centauros”, inflamado pelo vinho e pelo desejo, perante a beleza de Hipodamia, noiva de Piritoo, príncipe dos Lápitias, durante o banquete do seu casamento, que o leva a raptá-la, sendo seguido por outros centauros que tentam fazer violência sobre outras mulheres –



(II.2)

(II.3)



II.1

II.2

II.3

*Shirley Oliveira*  
98



I.1

I.2

I.3

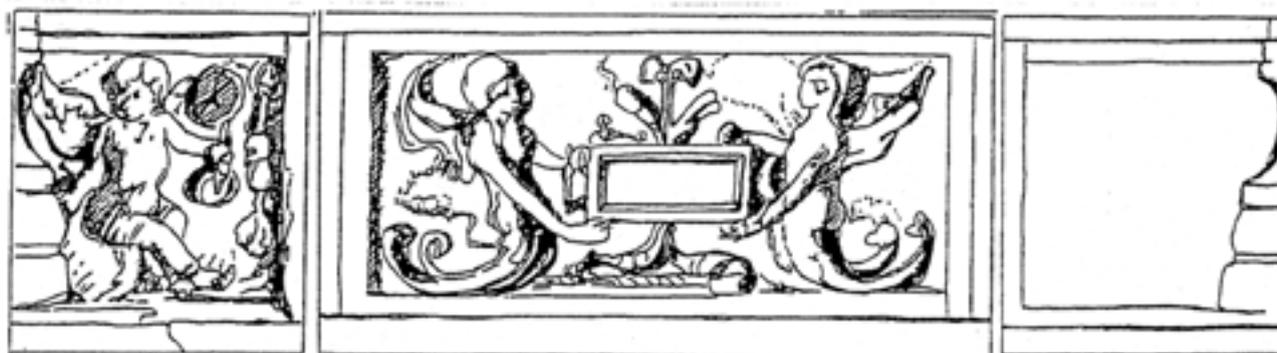
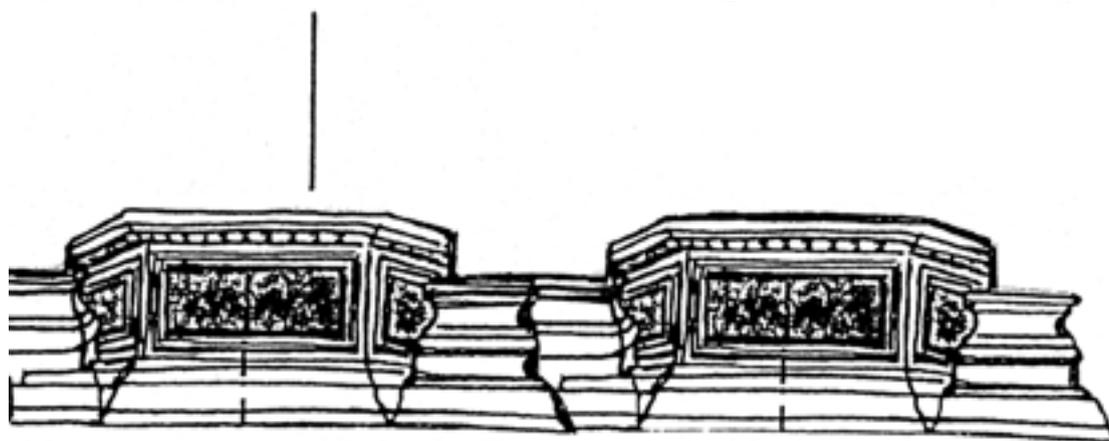
0 2cm



III.1

III.2

III.3



IV.1

IV.2

IV.3

**Púlpito da Igreja de Santa Cruz de Coimbra.**

Os quatro plintos trifacetados com relevo dos Trabalhos de Hércules e outras figurações (Esquema estrutural)

Registo do conjunto das três faces

@ Desenhos de Elisabeth Oliveira

está na origem da *Centauromachia*, a célebre batalha entre Centauros e Lápitas, povo de Tessália. Os Lápitas são ajudados por Teseu<sup>13</sup> e outros heróis a expulsar os Centauros desta região<sup>14</sup>.

### II.3 Face lateral do lado direito – *A captura da Corsa de Cerineia*

Relevo em muito mau estado de conservação. Figura masculina, em nudez heróica, de costas, a três quartos, sobre o lado direito; a perna direita está avançada e a esquerda recuada, com a mão direita segura a haste direita de um animal de que é visível a cabeça e a pata anterior esquerda; tem a cabeça virada para o solo, numa atitude de subjugação, a qual tem uma forma afilada que vem reforçar a interpretação deste animal como uma corsa.

Esta figuração representaria o 4.º Trabalho de Hércules. A corsa de Cerineia tinha hastes de ouro e cascos de cobre (símbolo da infatigabilidade). Era dedicada a Artemisa. Eristeu ordenara a Hércules que lha trouxesse viva. Este perseguiu-a durante um ano, e, quando, já cansada, atravessava o rio Ládón, na Arcádia, feriu-a com uma flecha, ao de leve, que passou entre o osso e o tendão, não causando derrame de sangue. Foi-lhe então fácil capturá-la e levá-la aos ombros para Micenas (Seemann 1958; Grimall 1992; Aghion et al. 1996). Não foram encontrados outros paralelos na escultura do Renascimento.

## III Base em que Assenta S. Gregório<sup>15</sup>

### III.1. Face lateral do lado esquerdo – *O roubo dos Bois de Gerion*

Figura masculina, em nudez heróica, de costas, a três quartos, com a cabeça de perfil, cabelo anelado e barba, com a perna esquerda em extensão e avançada, não estando o pé apoiado no solo, e com a perna direita flectida para trás, segura com a mão esquerda o chifre esquerdo de um bovino, de que é visível pouco mais do que a cabeça. É uma representação do 10.º Trabalho de Hércules *Os Bois de Gerion*, que mostra uma adopção da tipologia duma plaquette de Moderno, da colecção Samuel H. Kresson, hoje na National Gallery of Art de Washington, e que tem uma possível atribuição ao ano de 1487 (Lewis 1989)<sup>16</sup>.

Não foram encontrados paralelos na escultura portuguesa do Renascimento. Um entre tantos outros, encontra-se num plinto da colunata do Palacete da Princesa

<sup>13</sup> Um vaso grego, entre tantos outros documentos da Antiguidade Clássica, figura o combate de Teseu na *Centauromachia*, e é atribuído ao “pintor de Florença” (Boardman 1995).

<sup>14</sup> A *Centauromachia* encontra-se esculpida nas métopas de vários templos arcaicos, bem como no frontão Oeste do templo de Zeus em Olímpia, (cerca de 480 a.C.), hoje no Museu de Olímpia, que figura “uma mulher lápita agarrada pelos cabelos pela mão de um centauro” (C. Picard). Também no mausoléu de Halicarnasso, cuja impressionante estrutura e decoração escultórica o levaram a ser incluído nas Sete Maravilhas do Mundo (J. Turner 1996), no friso dos centauros, de que só resta uma secção completa, é visível uma mulher lápita que com os braços erguidos, em angústia, corre para a direita, sendo ladeada por duas figuras masculinas que atacam um centauro. Miguel Angelo tratou a *Centauromachia* no relevo da Casa Buonarroti em Florença (C. Argan 1997). Horácio, na Ode XVIII, do Livro primeiro, alude ao combate de Centauros e Lápitas, como sinónimo de excesso e intemperança. Outros centauros inserem-se na mitologia ligados a tentativa de rapto ou violação como é o caso de Pírito e Nessus. Este tenta fazer violência sobre Dejanira, mulher de Hércules, ao transportá-la entre as margens do rio Eveno, sendo morto por este herói com uma flecha. Outro centauro, chamado também Euríto, tenta raptar Mnesimaque, filha de Dexâmeno, que estava prometida a Hércules sendo morto por este. Os centauros, Híleu e Reco tentaram violar Atalante. Na Arcádia, na montanha de Foloe, sendo Hércules hóspede do centauro Folo, indu-lo a abrir o odre de vinho que era pertença comum dos centauros. Atraídos pelo cheiro, estes acorreram furiosos e foram vencidos por Hércules. Nesta luta o centauro Quíron é ferido acidentalmente, vindo a morrer (Reid 1993). Exceptuam-se deste carácter violento os centauros Folo e Quíron, sendo este “o mais célebre, o mais sensato e o mais sábio dos centauros”; salvou Peleu dos centauros no monte Pélio e ajudou Teseu a conquistar Tétis, que se haveria de tornar sua mulher. Foi receptor de Aquiles, e educou também Jasão e Asclépio entre outras figuras gregas. Mesmo Apolo terá recebido lições suas. “O seu ensino constava de músi-

ca, arte marcial, caça, moral e medicina” (Aghion et al. 1996). Filostrato de Lemnio, o Velho, deixou, nas suas *Imagines* uma curiosa descrição da educação de Aquiles por Quíron, que é ilustrada nas artes plásticas, entre outros exemplos, em sarcófagos (Robert 1890), onde este centauro o exercita na luta, e num belíssimo fresco da basílica de Herculano (Museu Nacional de Nápoles) em que o ensina a tocar lira (Azevedo 1990).

<sup>15</sup> Nasceu cerca de 540 em Roma e morreu em 604 em Roma (RÉAU 1958, II: 609-615). Irmão de S. Basílio. Patrício, perfeito de Roma, fez-se monge e foi embaixador do Papa em Constantinopla. Eleito Papa por aclamação do clero e do povo, após a peste de Roma. Renovou a liturgia, organizou a evangelização da Grã-Bretanha. Os seus comentários ao Livro de Job influenciaram profundamente a moral e cultura cristã da Idade Média.

<sup>16</sup> Neste Trabalho Eristeu exige a Hércules os bois de Gerion, um monstro de três cabeças, filho do gigante Crisaor que, juntamente com o cavalo alado, Pégaso, saiu do pescoço, da Górgona Medusa, quando cortado por Perseu. Gerionte possuía imensas manadas de bois que pastavam na ilha de Eriteia e eram guardadas pelo pastor Eurítion e pelo cão monstruoso Ortro, filho de Tífon e Equidna. Não muito distante, Menates, o pastor de Hades, apascentava os rebanhos deste deus. A Ilha de Eriteia situava-se no Extremo Ocidente. Para atravessar o Oceano, obteve do

Ana, dito Belvedere, em Praga (Letohrádek Královny Anny). Angulo documenta também este Trabalho na arte espanhola do século XVI (Angulo 1952). Ambas seguem a tipologia moderniana.

### III.2 Face central. *Luta de Hércules com um centauro*

Luta de Hércules, identificado pela pele de leão sobre o ombro direito, com um centauro. Figura masculina de costas, a três quartos, tem a perna esquerda em extensão, para trás, e envolve a cintura do centauro com o braço esquerdo, cabeça de perfil. O centauro está de perfil, com a cabeça para trás, devido à pressão exercida por Hércules; tem cabelo anelado e a cauda está elevada, formando uma curva e contra curva; são visíveis as duas patas posteriores; o membro anterior direito está levemente flectido para a frente e o anterior esquerdo está flectido para trás, deixando ver a pata posterior esquerda parcialmente. De cada lado deste combate, à semelhança de II. 2, dois *amori*; o da esquerda segura, com o braço esquerdo flectido e erguido, um objecto linear (flecha?) tendo o braço direito dirigido para baixo, e ligeiramente afastado do corpo, o *amore* da direita segura com as mãos um arco, o que poderá ser uma alusão, como em II.2, às armas de Hércules, arco e flecha, para além da clava e pele de leão, ou às armas do próprio *Eros*, arco e setas. A posição dos *amori* está trocada relativamente à figuração da face central da base anterior, II. 2, criando uma simetria relativamente às duas faces, o que em si é um elemento classicizante. Entre o *amore* da esquerda e o centauro está um pequeno animal, de perfil, sugerindo um cão, com a cabeça erguida.

Este relevo, como o da Face II. 2 teria igualmente uma leitura alegórica da “*forza d’amore*”, *Eros* – *Vênus*, divindades que se identificam nos seus poderes inerentes que se abatem sobre os mortais, despertando amor e gerando paixões, em que a



(III.3)



(III.1)

(III.2)

vontade destes permaneceu alheia. Esta convivência está patente na tampa de um espelho grego em bronze do século IV a.C., com decoração incisa, onde Afrodite ensina Eros a disparar o arco. São divindades que exigem adulação e não perdoam ofensas ou contrariedades, mesmo dos deuses, seus iguais, como é patente nas *Metamorfoses* de Ovídio, no início da tragédia *Hipólito* de Eurípedes, e na *Fedra* de Sêneca. Fedra na parte final do diálogo com Hipólito, exprime de modo pungente, a sua paixão, de cuja desmedida (*hybris*) tem consciência ignorando que o “pathos” fora desencadeado por Vênus. Também Safo cantara o poder avassalador da paixão...

Os *amori* ou *putti* tiveram um papel decisivo na arte do Quattrocento; derivam do tipo helenístico de *Amor*, meninos naturalistas, que se desenvolveram a partir de modelos gregos de finais do século IV a.C. Vieram a ser incorporados na gramática decorativa de relevos narrativos, bordaduras manuscritas, decoração *affresco* e arquitectónica, bem como dos relevos funerários e *cantorie*. Outra fonte, são as crianças dos relevos históricos romanos (*camilli*), altares funerários e sarcófagos bāquicos, onde aparecem aos ombros ou às costas de sátiros, ou dorso de centauros, e de uma escultura do Louvre, *Centaure chevauché par l'Amour* (sé. II d.C.).

### III.3 Face lateral do lado direito. *Relevo com figura humana.*

Figura a três quartos, de frente, cabeça de perfil, ajoelhada sobre o joelho direito. A perna esquerda flectida a quarenta e cinco graus. Está descalça, veste túnica até aos pés com decote quadrado e mangas compridas. Tem o braço direito flectido, com a mão ao nível do peito; com a mão esquerda segura uma cruz com os braços inclinados onde parece estar enleado um réptil. Cena não identificada; não foram encontrados paralelos.

## IV Base em que assenta Santo Agostinho<sup>17</sup>

### IV.1 Face lateral do lado direito – *Relevo com figura humana*

Figura de criança sedente, a três quartos, com torção do tronco e cabeça para a direita; tem as pernas cruzadas, sobrepondo-se a direita à esquerda. Com a mão esquerda segura algo não identificável, devido ao mau estado de conservação da pedra. Cena não identificada.

Sol, por empréstimo, a sua grande taça, em forma de nenúfar, em que esta divindade embarcava sempre que atingia o Oceano para regressar ao seu palácio no Oriente. Hércules chegado à ilha de Eriteia mata Ortro, Erítion e o próprio Gerion. Embarca então os bois na taça do Sol. De regresso à Grécia sofre imensas aventuras. Para comemorar a sua passagem por Tartesso ergue duas colunas, as chamadas colunas de Hércules, o rochedo de Gibraltar e o de Ceuta (Grimal 1992).

<sup>17</sup> Nasceu em 354 em Tagasto, e morreu em 430 em Hipona (Réau 1958, 149-56; Hall 1996, 35-36). Filho de Santa Mônica. Após uma juventude tempestuosa converteu-se em Milão pela pregação de Santo Ambrósio. Foi bispo de Hipona. Teólogo, filósofo e moralista. Exerceu uma influência capital sobre a teologia ocidental. Opôs-se ao maniqueísmo, donatismo e pelagianismo. As suas obras principais são as *Cartas*, *A Cidade de Deus*, *As Confissões* e *Acerca da Graça*.

<sup>18</sup> Na sala do Museu Nacional de Arte Antiga, embora estejam figurados mais episódios da vida e lenda de Hércules, não está determinada a sua autoria. Não se dispõe também neste momento de um estudo estilístico, ou de investigação, que permitam uma atribuição a um ourives português, ou sequer à sua execução em Portugal. Na cobertura da Capela do Cruzeiro, apenas dois caixotões podem ser seguramente identificados com Trabalhos de Hércules.

<sup>19</sup> «Homero dá o nome de heróis aos homens que se distinguem pela sua força, sua coragem e seus feitos; Hesíodo designa especialmente por esta palavra os filhos de um deus e de uma mortal. O tipo de Hércules responde simultaneamente a uma e a outra destas concepções» (Commelin e Maréchaux 1995, 219).



(IV.1)

(IV.2)

## IV.2 Face central – *Relevo com duas meias-figuras*

Duas meias figuras aladas, cujos membros inferiores são enrolamentos, seguram uma cartela ansata, sobreposta a motivo floral. A da direita parece ter rosto masculino e a da esquerda rosto feminino.

Um exemplo, entre outros, na arte portuguesa do século XVI de meias-figuras encontra-se no friso que encima o arco da capela do Cruzeiro do Convento de Cristo, em Tomar, num púlpito do refeitório do mesmo Convento e na tribuna real das Capelas Imperfeitas no Mosteiro de Santa Maria da Vitória. No desenho, Francisco de Holanda documenta também este motivo do repertório clássico-renascentista, como é o caso de um desenho hoje fazendo parte do acervo do Museu Nacional de Arte Antiga.

## IV.3 Face lateral do lado direito

Não são visíveis vestígios de decoração.

Dos relevos descritos, cinco, que traduzem a interpretação do mito de Hércules, constituem o único ciclo deste semi-deus grego na arte portuguesa do século XVI que chegou até nós<sup>18</sup>. É a figura do herói<sup>19</sup> grego, Herakles, cuja fonte mais antiga sobre o seu mito é Homero, e cujo nome significa “glória de Hera”, que é exaltada nestes relevos. Filho de Zeus, deus dos deuses, e de Alcmena, mortal dotada de grande beleza: Segundo Hesíodo: «da sua fronte, dos seus olhos de azul intenso e sombrio, emanavam eflúvios semelhantes aos que exala Afrodite, cintilante de ouro. E, contudo, honrava o seu esposo no seu coração como jamais alguma mulher honrara o seu» (Flacelière e Devambes 1966). Zeus, na sua paixão, conhecedor da virtude de Alcmena, assume a forma de Anfitrião, seu esposo, durante ausência deste na guerra, vingando a morte dos cunhados de Alcmena. «Segundo uma tradição, Zeus terá prolongado esta noite nupcial pelo

espaço de três dias completos. Para isso ordenara ao sol que não se levantasse antes que todo este tempo tivesse passado» (Grimal 1992). O ciúme de Hera, esposa mais uma vez preterida a uma mortal de grande fascínio, determinou a existência atribulada de Hércules, com os Doze Trabalhos que lhe foram impostos por Eristeu e se organizaram numa sequência conhecida por *Dodekathlos*, que aparece pela primeira vez, ao nível das artes figurativas, nas métopas do templo de Zeus em Olímpia<sup>20</sup>.

“Hércules acaba por incarnar o ideal grego do homem simultaneamente belo e bom (*kaloskagathos*), reunindo em si todas as qualidades físicas e morais elevadas ao mais alto grau, apesar dos erros, crimes e desventuras que lhe confere uma lenda pouco conseqüente com ela mesma” (Flacelière e Devambez 1966). Vem a encarnar a força moral que vence as dificuldades por maiores que sejam, e neste sentido é apresentado na Grécia por poetas e filósofos como modelo para a juventude. Os Doze Trabalhos “simbolizam (...) a luta heróica do homem contra o Mal e a Morte. No pensamento mítico, os Trabalhos de Hércules prefiguram as “provações da alma” que se vai libertando progressivamente da servidão corpórea e das paixões até à apoteose final» (Buesco 1969). O apólogo do sofista Pródikos de Keos, «que por vezes se atribui a Antístemes pelos rasgos cínicos» que contém (Mora 1971), apresenta Hércules no bívio, vacilando entre a virtude e o vício, vindo a preterir a *voluptas à virtus*, situa-se nesta linha de pensamento, e foi-nos transmitido por Xenofonte na sua obra *Memorabili I, II*, ch 21-34: Este apólogo foi no Renascimento um dos temas alegóricos mais famosos e fonte de inspiração para muitos artistas, como é o caso, só para citar um exemplo, de uma estampa de Adamo Ghisi designada *Ercole in un bivio della Virtù e del vizio*. A legenda *Deliberatio omnium difficilima* mostra a dificuldade de Hércules, na escolha dos caminhos que as duas figuras femininas lhe sugerem (Aslan 1996; Panofsky 1997).

A leitura simbólica dos Trabalhos de Hércules é reforçada por cinco estátuas de figuras femininas, personificações de Virtudes, que se encontram no nível superior de figurações do púlpito o que implica também um significado simbólico. Os gregos personificavam conceitos, como por exemplo, entre outros, o de Justiça (*Témis*). Na fachada da Biblioteca de Celsus, em Éfeso estavam representadas, nos quatro nichos, entre as três portas, no plano inferior, quatro estátuas alegóricas da virtude do personagem celebrado: *Arete*, alegoria do Valor Moral, *Ennoia* personificação do Pensamento e da Inteligência, *Episteme*, personificação do Saber e do Conhecimento e *Sophia* personificação da Sabedoria, caracterizando as qualidades intelectuais de Celsus, como o precisam as inscrições dos nichos.

O Cristianismo utilizou a personificação de conceitos morais para a divulgação da sua doutrina quer a nível literário, quer plástico, como é o caso da *Psychomachia* de Prudêncio, combate de forças espirituais, neste caso Virtudes e Vícios, encarnados por figuras femininas envergando trajes de guerreiros medievais, empenhadas numa luta acérrima, traduzida figurativamente numa representação cinética

<sup>20</sup> «Estão aí representados os doze Trabalhos de Hércules, nem a mais, nem a menos»: *A morte do Leão de Nemeia, A destruição da Hidra de Lerna, O extermínio das Aves do lago Estínfalo, A captura do Touro de Creta, A captura da Corça de Cerineia, A posse do Cinto de Hipólita, A captura do Javali de Erimanto, A captura das Éguas de Diomedes, O roubo dos Bois de Gerion, O roubo das Maças de Ouro do Jardim das Hespérides, A viagem aos Infernos, A limpeza dos Estábulos de Augeias*. Esta sequência, ou ciclo, com Trabalhos canónicos, aparece também em monumentos de épocas mais tardias, como é o caso do mosaico romano de Liria (Valência), hoje no Museu Arqueológico de Madrid, que é posterior em cerca de sete séculos às métopas de Olímpia (Brommer 1972).

por oposição à figuração das estátuas do púlpito, que é estática. Numa leitura da esquerda para a direita:

**Primeira estátua – I. A Fortaleza**

Figura feminina com vestes até aos pés e um manto sobre os ombros, cuja ponta inferior direita apanha com a mão esquerda. Com a mão direita segura um bastão, tipologicamente muito semelhante ao que segura a figura da Fortaleza no Campanile de Giotto, numa das “formelle” do lado Sul. Nesta, a Fortaleza tem mais dois atributos, um escudo cordiforme que segura, ao alto, com a mão esquerda, e a pele de leão, nomeadamente os fauces, sobre a cabeça, servindo de elmo. O mau estado de conservação da pedra do púlpito, não permite ver se o maior relevo sobre a cabeça desta estátua, representaria aos fauces da pele de leão. O bastão é um atributo que permite uma identificação com a personificação da virtude da Fortaleza (uma das quatro virtudes cardeais). No púlpito de Santa Croce, Florença, a figura da Fortaleza é representada por uma figura feminina, sentada, com vestes até aos pés, que segura na mão direita um bastão.

**Segunda estátua – II. Não identificada por falta de elementos.**

Figura feminina com vestes até aos pés; usa toucado. Do antebraço esquerdo pende uma longa filacteria que lhe chega aos pés. Tem os braços flectidos e as mãos seguravam algo, de que já não é possível uma leitura, por ausência de elementos. Resta apenas um fragmento em espiral, que sugere uma cornucópia, que como símbolo da abundância é um dos atributos da personificação da Caridade. Em Florença, no Campanile, a Caridade é representada com uma cornucópia no braço esquerdo.

**Terceira estátua – III. A Fé**

Figura feminina com vestes até aos pés e toucado. Usa manto sobre o ombro direito e uma ponta está apanhada junto à cintura. Segura com a mão esquerda uma cruz com o braço longitudinal, muito longo e que está apoiado no solo. A cruz é um dos atributos da personificação da Fé (uma das três virtudes teologais). Na Campanile de Giotto, entre outros exemplos, a virtude da Fé é figurada sentada, segurando uma cruz e um cálice.

**Quarta estátua – IV. Não identificada.**

Figura feminina com vestes até aos pés. Usa manto sobre o ombro direito cujas pontas apanha com a mão esquerda. Com a mão direita segura algo que tem um cabo, e que não é possível identificar.

**Quinta estátua – V. A Justiça.**

Figura feminina com vestes até aos pés. Manto sobre o ombro direito e as duas pontas apanhadas com a mão esquerda que segura também uma filacteria que parte do antebraço direito. Usa toucado. Tem o braço direito flectido à altura do peito e com a mão segura o cabo dum punhal. Poderá ser referência à espada da Justiça

que normalmente é segura pela mão direita. A opção do punhal poderá ter sido determinada pela lei do espaço.

Estas estátuas, como personificações de Virtudes, têm grande relevância na iconografia da arte portuguesa do Renascimento, pois são figurações raríssimas. Na pesquisa que fizemos, encontramos, até ao momento, apenas personificações de Virtudes no frontal do altar da Igreja de Nossa Senhora da Luz em Carnide [v. nota final] e numa pintura do Museu Nacional de Arte Antiga.

O Renascimento, cuja cultura toma o mundo clássico como modelo, retoma pela via filológico-filosófica, e pela via da descoberta da arte greco-romana, o interesse pela virtude num contexto clássico e conseqüentemente pela figura de Hércules. O mito não foi recuperado “como uma reconstrução literal dos seus valores e significados” clássicos, mas como um instrumento alegórico do presente, pelo qual os “*comitenti* encontravam o seu referimento e exaltação” (Alcaide 1996). Com o Neoplatonismo os humanistas vieram a descobrir na mitologia, mais do que uma moralidade escondida, a própria doutrina cristã. A exegese neo-platónica viera possibilitar uma reconciliação nunca pensada entre a *Bíblia* e a mitologia e esbatera de tal modo a distinção entre as duas, que o dogma cristão, já só parecia ter aceitabilidade no sentido alegórico (Seznec 1961).

Uma outra via, o retomar, também dos finais do Quattrocento, do antigo mito da “sabedoria egípcia”, vem explicar o acolhimento dos humanistas da versão grega dos *Hieroglyphica* de Orapolo, um alexandrino obscuro do século II ou IV a.C., encontrada na ilha grega de Andros e trazida para Florença, em 1419, pelo padre e viajante florentino Cristoforo de Buondelmonti. Os *Hieroglyphica* vieram reforçar a influência do Neoplatonismo e tiveram um papel relevante na arte e no pensamento humanista (Vasoli 1995). Foram impressos em 1505 por Aldus e considerados o texto exemplar de uma linguagem oculta, inspirando sobremaneira os humanistas a procurar um equivalente, ao tempo, dos antigos criptogramas, que veio a concretizar-se com os *Emblemata* de Andrea Alciati, publicados em 1531 (Seznec 1961).

O “emblema” é uma figura que esconde uma lição moral; uma explicação que a acompanha, torna possível reconhecer o significado por detrás da imagem. Assim, “cada atributo de Baco mostra um efeito maléfico da intemperança e cada um dos vários aspectos de Mercúrio esconde uma máxima cheia de sabedoria. (...) O touro representa a luxúria, Tântalo a avareza, Bellerofonte a inteligência e coragem vencendo obstáculos (...) Cupido é figurado num carro puxado por leões, que domou, prova de que o poder do Amor é irresistível; é também representado segurando um peixe numa mão e flores na outra, mostrando que tanto a Terra como o Mar estão sujeitos à lei do Amor” (Seznec 1961).

Este púlpito, pela elaborada concepção do seu programa humanístico e pela sua cuidada e minuciosa execução, detém um lugar singular no panorama dos púlpitos portugueses e europeus do século XVI (também como o púlpito da igreja de São João Batista de Tomar). Os relevos estudados derivam do fascinante património de mitos e as figurações consideradas mostram a inserção do púlpito no espírito

clássico renascentista europeu, onde Hércules é tema figurativo e modelo didático de primeiro plano. São igualmente contributos significativos para aprofundar o conhecimento de influências inter-culturais, da atmosfera artístico-cultural do Renascimento português em geral, e em particular da Renascença coimbrã, dado que estes relevos implicavam uma leitura simbólica por parte do público, decorrente de um sistema de valores eleito por uma sociedade onde a virtude nos surge como valor ético e social por excelência (Osório 1996). Não de somenos importância é o interesse destas figurações para a valorização da dimensão humanística do mosteiro de Santa Cruz.

Um testemunho desta valorização são também as Orações de Sapiência, como é o caso, só para citar um exemplo, da que foi proferida por André de Resende no Colégio das Artes em 1551, em que faz o encómio de João III e cuja publicação dedicará à Infanta D. Maria, filha de D. Manuel e de D. Leonor de Áustria, irmã mais velha do Imperador Carlos V. Todo o texto (Ramalho 1980; Vasconcelos 1994) está imbuído de referências à Virtude no sentido lato, e a várias virtudes:

Pareceu-me bem não deixar de dizer alguma coisa do que se refere à religião do rei tão piedoso para com Deus infinitamente Bom e Onnipotente, à sua prudência excelsa e invicta coragem e egrégia moderação de toda a sua vida.

... E Plutarco, escritor de enorme autoridade, demonstra que certos germes e princípios latentes de virtude são transmitidos pelos pais aos filhos na própria geração.

... Tendo, pois, D. João III uma tal ascendência, logo desde meninice, com a idade, lhe cresceu não só a religião paterna mas também a piedade e santidade maternas ...

## Nota Final

O presente texto, revisto por mim, é uma versão resumida do original deixado pela minha mulher Maria Alexandra Rossi Ruano Pera Gouveia Pereira (1941-1999) e que, na sua última forma, ainda incompleta, foi revista pelo Professor Bairrão Oleiro. Tendo em conta as suas sugestões e a necessidade de o adaptar ao formato da revista, foram-lhe retiradas as extensas citações literárias clássicas, algumas passagens foram resumidas mas o texto que se apresenta deve-se quase inteiramente ao que deixou escrito sobre a extensa investigação que fez e que tive o privilégio de acompanhar a par e passo. Em Espanha, França, Itália, Bélgica, República Checa e Portugal, reuniu uma vasta documentação fotográfica sobre paralelos que não pode aqui ser publicada por limitação de espaço.

Cumpre-me destacar dois casos particulares: a possível identificação de Hércules na Igreja de Atalaia (Tomar) e o estudo deixado incompleto do frontal de altar da Igreja de Nossa Senhora da Luz em Carnide.

## Igreja da Atalaia. Hércules e Antaeus?

Nesta igreja, edifício quinhentista joanino integrado na Renascença tomarense (1528), no nicho colateral direito paralelo à coluna do pórtico, há uma escultura em que uma figura masculina abraça por trás uma outra também masculina, ambas em nudez heróica. Embora a escultura não seja da melhor qualidade, a figura da frente parece debater-se contra o abraço, tendo o membro superior direito a envolver por trás e cima a cabeça da primeira. Mesmo na ausência de atributos iconográficos parece tratar-se da luta de Hércules com o gigante líbio Antaeus. Isto é reforçado pelos pés deste último estarem no ar. Na lenda, por ser filho de Gaia, não podia tocar a terra sem que o seu poder se esvaísse. O tema é raro na Antiguidade, mas Antaeus está presente na *Divina Comédia* de Dante.

Por baixo desta escultura há outra da lenda de Leda e o Cisne, cujo significado psicanalítico, a dupla face da masculinidade, pode reforçar a atribuição anterior.

## Igreja de Nossa Senhora da Luz. Hércules e a virtude da Fortaleza

O programa iconográfico do frontal do altar-mor desta igreja, em Carnide, foi determinado pela infanta D. Maria, filha de D. Manuel I, em 1575. Foram esculpidos seis painéis figurados, colocados em alternância com outros cinco em mármore vermelho e com motivos geométricos.

Nos painéis figurados, cuja escultura é de grande qualidade, identificam-se, da esquerda para a direita, representações da Temperança, Prudência, Ciência, Fé, Justiça e Fortaleza. Neste último painel na parte superior, sobre o arco encontra-se uma pequena representação de uma cena mitológica. Uma figura masculina estante, em nudez heróica, toca com a mão direita a cabeça de um leão e com a esquerda segura a pata posterior direita de um Centauro que tem o torso virado para ele e para lhe apontar um arco e flecha. A perna esquerda da figura humana central está fletida e apoiada sobre uma cabeça humana.

Esta representação complexa e atípica permite a atribuição da figura central a Hércules, que sempre personificou a virtude da Fortaleza. Combina-se, assim, uma alusão ao primeiro trabalho (o leão) e as lutas com os centauros. A cabeça sob a perna de Hércules pode ser interpretada como representando Cacus, um gigante, deus romano, irmão de Vulcano que Hercules matou junto ao Tibre para recuperar os Bois de Gerion. ●



Orlindo Gouveia Pereira

## Referências Bibliográficas

- AGHION, Irène; BARBILLON, Claire; LISSARRAGUE, François. 1996. *Gods and heroes of classical antiquity*. Paris-New York: Flammarion.
- ALCAIDE, Víctor Nieto. 1996. *El arte del Renacimiento*. Madrid: Historia 16, Información e Historia.
- ANGULO, Diego Iñigues. 1952. *La mitología y el arte español del Renacimiento*. Madrid: Maestre.
- ASLAN, Sissi. 1996. *L'Italia delle stampe*. Roma: Rendina Editori.
- AZEVEDO, Maria T. S.. 1990. *Hípias Menor de Platão*. Coimbra: Instituto Nacional de Investigação Científica, Centro de Estudos Clássicos e Humanísticos da Universidade de Coimbra.
- BERLINER, Rudolf. 1981. *Ornamentale Vorlagblätter... des 15 bis 19 Jahrhunderts*.
- BOARDMAN, John. 1995. *Athenian red figure vases – The Classical Period*. London: Thames and Hudson.
- BROMMER, Frank. 1972. *Herakles – die Zwölf Taten des Helden in antiker Kunst und Literatur*. Koeln / Wien: Boehlau Verlag.
- BUESCU, Victor. 1969. “HERACLES”. *VERBO Enciclopédia*. V. 9: 1816.
- BULST, Wolfger A.. 1975. *Der “italienische Saal” der Landshuter Stadtresidenz und sein Darstellungs-programm*. München, Prestel Verlag.
- FLACELIERE, R. e Devambe, P.. 1966. *Héraclès images et récits*. Paris, Éditions E. de Boccard. Planche XXI (I).
- GRIMAL, Pierre. 1992. *Dicionário da mitologia grega e romana*. Lisboa: Difel.
- HALL, James. 1974. *Dictionary of symbols in art*. London: John Murray, 1996 (Revised edition; 1st Ed. 1974)
- KIRK, G.S..1992. *La naturaleza de los mitos gregos*. Barcelona: Editorial Labor (versão original *The Nature of Greek Myths*, 1974).
- LEWIS, Douglas. 1989. *The plaquettes of “Moderno” and his followers*. pp. 11, 105-41. in Luchs, Alison (Ed.). 1989. *Italian plaquettes*, vol. 22: Studies in the History of Art Center for Advanced Studies in the History of Art. Symposium Papers IX. Washington: National Gallery of Art.
- Lexicon Iconographicum Mythologiae Classicae*. 1999. Zürich und München, Artemis Verlag. I/1: 854, IV/1: 728-31.
- MEYER, Franz Sales. 1957. *Handbook of ornament*. New York: Dover Publications. 101, 106, Plates 67, 68
- MORA, José Ferrater. 1971. *Diccionario de Filosofia*. Tomo II: 489-90.
- Oração de André de Resende pronunciada no Colégio das Artes em 1551*. Reprodução facsimilada, leitura moderna, tradução e notas de Gabriel de Domingues. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1982.

OSÓRIO, D. Jerónimo. 1996. *Tratados da Nobreza Civil e Cristã*. Tradução, introdução e anotações de A. Guimarães Pinto. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda.

PANOFSKY, Erwin. 1997. *Hercules am Scheideweg und andere antike Bildstoffe in der neuen Kunst*. Mit einem Nachwort zur neuen Auflage von Dieter Wuttke. Berlin, Gebr. Mann Verlag.

POPE-HENNESSY, John Wyndham. 1965. *Renaissance bronzes from the Samuel H. Kress collection: Reliefs, plaquettes, statuettes, utensils and mortars*. London: Phaidon Press.

RAMALHO, Américo da Costa. 1980. *Estudos sobre o séc. XVI*. Paris: Fundação Calouste Gulbenkian / Centro Cultural Português.

RÉAU, Louis. 1958. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris, Presses Universitaires de France.

REID, Jane Davidson. 1993. *The Oxford guide to classical mythology in the arts, 1300-1900s*. New York-Oxford: Oxford University Press, 1993.

ROBERT, Carl. 1890. *Die antiken Sarcophag-Reliefs, Zweiter Band – Mithologische Cyclen*. Im Auftrag des kaiserlich deutschen archäologischen Instituts. Berlin: G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung. Tafel VII, 20b, X, 22ª, 29ª, p. 30.

ROSSI GOUVEIA, Alexandra. 1983. *A cobertura da Capela do Cruzeiro do Convento de Cristo em Tomar. Abordagem iconográfica*. Tese de Mestrado, Universidade Nova de Lisboa.

ROSSI, Alexandra. 1996. "A celebração da virtude moral – uma salva de prata dourada do Museu Nacional de Arte Antiga". *Miscellanea em homenagem ao Professor Bairrão Oleiro*. Lisboa: Edições Colibri. 503-40.

SEEMANN, Otto. 1958. *Mitologia clássica ilustrada*. Barcelona: Vergara Editorial.

SEZNEC, Jean. 1961. *The survival of the pagan gods – The mithological tradition and its place in Renaissance Humanism and art*. New York: Harper and Row Publishers.

TURNER, Jane (Ed). 1996. *The Dictionary of Art*. New York, Groves Dictionaries Inc.. V. 22: 431.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis. 1994. *A Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577) e as suas damas*. Lisboa: Biblioteca Nacional.

VASOLI, Cesare. "Il mito dei geroglifici come linguaggio sacro e simbólico". *Il simbolo dall'antichità al rinascimento – Persistenze e Sviluppi*. Secchi-Milano: Nuovi Orizzonti. 213-45