

Alvaro Pirez d'Évora

Um pintor português em Itália
nas vésperas do Renascimento



Alvaro Pirez d'Évora

**Um pintor português em Itália
nas vésperas do Renascimento**

MUSEU NACIONAL DE ARTE ANTIGA

29 NOV 2019 — 15 MAR 2020

Alvaro Pirez d'Évora

Um pintor português em Itália
nas vésperas do Renascimento

A organização, no Museu Nacional de Arte Antiga, em Lisboa, desta exposição dedicada ao mais antigo pintor português documentado — Alvaro Pirez d'Évora —, com obra identificada e estudada em Itália e Portugal, e hoje dispersa por alguns dos grandes museus europeus, interpela-nos de forma estimulante não apenas sobre o nosso passado mas, também, sobre o nosso tempo.

Na sua perspetiva histórica, trata-se de evocar a complexidade das relações culturais na bacia do Mediterrâneo, no âmbito das grandes rotas comerciais da época, e dos valores plásticos que anunciavam o fim da Idade Média e o início do Renascimento, aqui representados tanto pela obra remanescente do pintor português como pela de alguns dos artistas seus contemporâneos mais relevantes.

A mostra é, por outro lado, testemunho evidente da capacidade de organização de um grande museu nacional e da sua capacidade de integração nas redes de conhecimento europeias, neste caso através da estreita colaboração com o Polo Museale della Toscana. O contributo dos museus e instituições que acederam a ceder as suas obras, bem como a segurança científica assegurada pelo comissariado conjunto do Ex.^{mo} Sr. Professor Lorenzo Sbaraglio e do Doutor Joaquim Caetano, diretor do MNAA, foram inestimáveis para a realização desta exposição e são garante suficiente da sua qualidade. Esta circunstância mostra como é hoje impossível trabalhar alheado das redes de saber internacionais e ignorar a diversidade de apoios necessários para construir projetos desta dimensão.

Neste sentido, a colaboração do Instituto Italiano de Cultura, em Lisboa, da Fundação La Caixa/BPI, da Lusitânia Seguros e do Grupo de Amigos do MNAA foram fundamentais para a sua realização.

PAULA SILVA
Diretora-Geral do Património Cultural

**Um mundo caleidoscópico.
Nascimento e evolução
do estilo de Alvaro Pirez**

Lorenzo Sbaraglio

18

**Enredos mediterrânicos:
Antonio Veneziano e Gherardo
Starnina em Espanha e a atividade
de Alvaro Pirez na Sardenha
e na Itália meridional**

Emanuele Zappasodi

38

**A arte em Portugal
no tempo de Alvaro Pirez**

Joaquim Oliveira Caetano

Maria João Vilhena de Carvalho

50

**Da aventura comercial
à posteridade de Francesco Datini.
As circunstâncias da primeira
encomenda de Alvaro Pirez**

Jérôme Hayez

58

CATÁLOGO

1. Grandes Mestres

70

2. Mediterrâneo

82

3. Portugal

112

4. Lucca

136

5. Pisa

158

6. Volterra

190

7. Prato

206

Alvaro Pirez d'Évora

Índice topográfico
das obras expostas

234

Bibliografia

238

Alvaro Pirez de Évora¹ nasceu numa das cidades mais antigas do Interior de Portugal, provavelmente por volta de 1370/1380. A sua cidade natal é confirmada pela assinatura existente numa das suas obras mais importantes, a *Virgem com o Menino e Anjos*, da igreja de Santa Croce de Fossabanda, em Pisa (FIG. 25; CAT. 45). A sua origem lusitana é igualmente recordada uma vez mais pelo próprio pintor, nas assinaturas — quase todas desaparecidas — de outras obras por ele realizadas para a Catedral de Volterra (hoje na Pinacoteca da mesma cidade; CAT. 57), para a igreja de Pieve San Paolo, perto de Lucca², para a igreja de San Francesco em Volterra (CAT. 60) e para Sant'Agostino de Nicosia (Calci, perto de Pisa; hoje no Museo Nazionale di San Matteo, em Pisa; CAT. 44), bem como em documentos e outras fontes³. Pelo contrário, não há qualquer testemunho direto ou indireto da presença de Alvaro Pirez em Portugal.

Cedo terá tido de se transferir para Itália, talvez pelos primeiros anos do século xv, onde ficou conhecido como Alvaro di Pietro. Prova disso é o seu estilo, devedor dos círculos artísticos da Toscana desse período, entre Pisa, Lucca e Florença. A idade dos colaboradores na sua primeira empresa documentada constitui outro possível indício para se ter uma ideia da sua data de nascimento. Nos andaimes instalados para a realização dos frescos das fachadas externas do Palazzo Datini (cf. ensaio de Jérôme Hayez neste catálogo, pp. 58-67; CATS. 67-68), encomendados em 1410 e executados na primavera do ano seguinte, trabalhou um conjunto de pintores reunidos para o efeito, constituído por duas personalidades mais velhas que frequentemente trabalhavam em parceria, Niccolò Gerini (por volta de 1340/1350-após 1414) e Ambrogio di Baldese (1352-1429), e um grupo de outros pintores que provavelmente foram chamados para ajudar os dois artistas mais experientes na conclusão célere dessa grande empreitada: Lippo d'Andrea (c. 1370-1447/1451), Scolaio di Giovanni (1369-após 1434) e o próprio Pirez. Assim, e tendo em conta aspetos estilísticos, é de supor que Pirez tivesse sensivelmente a mesma idade de Lippo e Scolaio, o que colocaria o seu nascimento por volta dos anos 70 do século xiv. De qualquer modo, na época da empresa realizada em Prato, Pirez era decerto um pintor plenamente formado e autónomo: a sua data de nascimento não poderá por isso ser posterior aos anos 80 da centúria de Trezentos.

A obra de Pirez foi reconstituída a partir das referidas pinturas de Santa Croce de Fossabanda, em Pisa, de Sant'Agostino de Nicosia, do Políptico da Pinacoteca de Volterra e, finalmente, do pequeno tríptico do Herzog Anton Ulrich-Museum de Braunschweig, na Alemanha,

assinado «Alvarus Petri» e datado de 1434. Este último foi, aliás, até há bem pouco tempo, a única referência cronológica precisa para uma obra conhecida de Pirez. Este facto agravou as dificuldades na reconstituição da evolução da sua carreira artística, tratando-se, além disso, da data mais tardia associada ao pintor português. Os estudos dos últimos 20 anos, a partir daqueles efetuados para o extraordinário catálogo da exposição *Sumptuosa Tabula Picta*, realizada em Lucca, em 1998⁴, permitiram esclarecer alguns aspetos confusos que se arrastavam há décadas, como a ligação do Políptico da Pinacoteca de Volterra à data de 1423. Os documentos e as fontes, de facto, referem três polípticos realizados em Volterra, mas o da Pinacoteca daquela cidade, o único ainda hoje integralmente conservado, pelo menos no que diz respeito aos painéis maiores, não é compatível com essa data (v. CAT. 57). Por outro lado, muito recentemente, foi possível associar a data de 1430 à *Santa Luzia* do Convento dos Capuchinhos de Nola, perto de Nápoles. Os estudos histórico-artísticos e os testemunhos antigos permitiram a reconstituição de alguns polípticos e, em alguns casos, sugeriram a hipótese de uma sua ancoragem a documentos bem precisos. Uma síntese da investigação sobre o pintor, incluindo as novidades e propostas que foram surgindo durante a investigação para esta exposição, ajudará certamente a traçar com simplicidade e clareza o caminho do pintor português e o sentido da sua pintura.

1400-c. 1410. A formação como pintor na Toscana, entre Pisa e Lucca (e os primeiros contactos com Florença)

Giorgio Vasari, nas poucas linhas dedicadas ao pintor na sua versão das *Vite* de 1568, tinha a convicção de que tinha sido um discípulo do pintor sienense Taddeo di Bartolo⁵. Esta hipótese levou vários estudiosos a associar o trabalho de Alvaro Pirez, pelo menos parcialmente, à cidade de Siena. Por outro lado, é provável que os primeiros pontos de referência da formação de Pirez se encontrem em Pisa⁶ de finais do século xiv e início do século xv, onde o pintor poderia encontrar ecos sienenses, quer da parte do próprio Taddeo di Bartolo (CAT. 55), que residiu em Pisa nos últimos anos do século xiv e deixou na cidade algumas obras importantes, quer através da associação entre o sienense Martino di Bartolomeo (CAT. 50) e Giovanni di Pietro da Napoli (CAT. 51), que trabalharam em Pisa por volta de 1400, numa produtiva sociedade que terminou antes de 1405. A pequena tábua atribuída a este último e patente na exposição constitui um ótimo pretexto para explicar uma certa rigidez nas fisionomias que



Fig. 1
Alvaro Pirez d'Évora,
*Virgem com o Menino
entre São Pedro e São
Paulo*, pormenor
Coleção particular
(anteriormente, Londres,
Christie's, 12 de dezembro
de 1980, lote 44)

caracterizam o estilo de Pirez, na senda de pintores como Cecco di Pietro, que transportou até ao limiar do século xv a dureza gráfica da escola de Pisa, visível, nomeadamente, a par de influências sienenses e aretinas, nesta notável

obra de raízes compósitas.

As obras mais antigas de Pirez, datáveis da primeira década do século xv, parecem próximas de pintores de formação inteiramente trecentista, como por exemplo Niccolò di Pietro Gerini, com quem trabalhou nas obras do Palazzo Datini, em Prato, em 1411. No entanto, houve quem encontrasse um concreto ponto de referência passível de ser aproximado das primeiras obras de Pirez: o pintor Turino Vanni, ativo na cidade de Pisa⁷. De facto, a forma de construir as suas personagens atarracadas e angulosas (CATS. 52-53) é reconhecível nas obras mais antigas de Pirez, como a *Virgem com o Menino entre São Pedro e São Paulo*, de uma coleção particular⁸ (FIG. 1), a sua tábuia mais antiga de entre as conhecidas, ou no pequeno painel figurando *São Bartolomeu e Santo Antão*, atualmente em Évora (FIG. 2; CAT. 62). São surpreendentes as semelhanças compositivas entre as duas



Fig. 2
Alvaro Pirez d'Évora,
*A Virgem com o Menino
entre São Bartolomeu
e Santo Antão, com a
Anunciação sobreposta*,
pormenor (cat. 62)
Évora, Museu Nacional
de Frei Manuel do Cenáculo

obras, por vezes quase sobreponíveis, exceto em pequenas variações destinadas a identificar os diferentes santos. Este facto realça ainda mais as diferenças estilísticas entre o espírito substancialmente do século xiv de Vanni e os aspetos mais modernos de Pirez (compare-se, aliás, a figura da Virgem). A extrema semelhança, no entanto, sugere uma execução não muito distante entre os dois pequenos painéis, e as diferenças, que se podem explicar pelo facto de Alvaro Pirez ser então um jovem pintor, em plena fase formativa e experimental; talvez sejam, aliás, um indício disso mesmo.

Falou-se também de influências ibéricas diretas, mas estas na realidade não são assim tão óbvias dado o impacto que teve sobre ele — e sobre tantos pintores ativos entre Pisa, Lucca e Florença no início do século xv — o regresso de Gherardo Starnina de Espanha. Se quisermos identificar elementos que o jovem Pirez poderia ter levado consigo da Península Ibérica talvez se possa apontar, quando muito, a sua sensibilidade particular no trabalho da folha de ouro. Em Portugal, por outro lado, não teria sido possível uma formação como pintor: de facto, o



Fig. 3
Alvaro Pérez d'Évora,
Santa Catarina e Maria Madalena
Nova Iorque, coleção Martello



Fig. 4
Alvaro Pérez d'Évora,
Virgem com o Menino
Milão, coleção particular (1998)



Fig. 5
Alvaro Pirez d'Évora,
Virgem Anunciada,
pormenor (cat. 59)
Perugia, Galleria
Nazionale dell'Umbria

primeiro pintor da corte, na primeira metade do século xv, será António Florentim, oriundo precisamente da Toscana; da sua origem restam apenas vestígios no nome, como acontece no caso de Pirez, mas ao contrário. Um artista português no seu próprio país podia formar-se, sim, e isso acontecia com alguma frequência, mas sobretudo como ourives⁹.

Como vimos, durante a sua atividade, Pirez surge documentado, para além de Pisa, também em Prato, Volterra e Lucca. Ao principal pintor desta cidade em finais do século xiv, Angelo Puccinelli (CATS. 37-38)¹⁰, terá Alvaro Pirez ficado a dever os aspetos mais originais e irregulares dos seus primeiros trabalhos, como o já referido retábulo de Évora ou a mais tardia *Virgem com o Menino entre São João Baptista e São Tiago Maior*, pertencente a uma coleção particular¹¹. No entanto, já no seu primeiro trabalho mais importante é possível encontrar indícios que o ligam às vanguardas tardogóticas.

A sua encomenda juvenil mais importante — que, na minha opinião, constitui um trabalho fundamental para a compreensão da arte de Pirez e para a sua seriação cronológica — é o políptico desmembrado de que conhecemos o painel central com a *Virgem e o Menino* (que já integrou uma coleção particular alemã)



Fig. 6
Alvaro Pirez d'Évora,
*Virgem e São João
Evangelista Pesarosos
(Dolenti)*, pormenor
(cat. 61)
Volterra, Pinacoteca
e Museo Civico

e o painel esquerdo, representando *Santa Catarina e Maria Madalena*, da Coleção Martello, de Nova Iorque (FIGS.3-4)¹². As figuras, muito sólidas, que compõem o grupo central, parecem ter sido escavadas de um bloco compacto de mármore, cuja forma angulosa preservam ainda. Estas figuras atestam uma data recuada em relação aos painéis, a mais antiga de entre as hipóteses relativas aos painéis de polípticos conhecidos de Alvaro Pirez. Do mesmo modo, a cuidada decoração do pano de honra por trás da Virgem, se, por um lado, confirma a atenção particular dedicada desde o início ao labor do fundo dourado por parte do pintor, por outro, o seu tratamento completamente plano sugere uma obediência a obras do século xiv, que o pintor virá a abandonar na sua produção posterior. Algumas figuras, em particular Maria Madalena, pela sua fisionomia larga, de olhar vago, fazem lembrar a maneira de Turino Vanni (v., por exemplo, o *Batismo de Cristo*, do Museo Nazionale di San Matteo). Completamente diferente é o aspeto do rosto pontiagudo da santa ao seu lado, que se volta, decidida, para o grupo central. Aqui a referência parece ser diferente: Alvaro Pirez pensava provavelmente numa santa de Puccinelli, do género da Santa Catarina que aparece representada no políptico do Museo de Villa Guinigi, em Lucca (CAT. 37).



Fig. 7
 Alvaro Pirez d'Évora, *Santa Catarina de Alexandria, São João Baptista; São Tiago Maior, Santa Justina; Anunciação*
 Coleção particular (anteriormente, Londres, Christie's, 7 de julho de 1978, lote 203)

Neste contexto de referências à cultura do século XIV mantém-se também uma referência à vivência cortesã, visível no ligeiro alteamento das ancas das santas e nas suas proporções alongadas; e é evidente, acima de tudo, uma ligação ao estilo de Gherardo Starnina nos brilhos sintéticos e luminosos que percorrem as dobras da veste de cores brilhantes e matizadas de Maria Madalena (FIG. 9).

Starnina é uma figura fundamental para a pintura toscana do início do século XV (como está bem patente na segunda secção da exposição, CATS. 9-15). O pintor regressou à Toscana, entre julho de 1401, quando foi pela última vez referenciado em Valência, e 7 de junho de 1402¹³, data em que é mencionado em Florença, trazendo para a terra natal um estilo vivaz e profano, com um sotaque profundamente espanhol, que será decisivo para a renovação tardogótica da pintura local e que influencia, com diferentes cambiantes, um numeroso grupo de pintores entre Florença, Lucca e Pisa. Entre estes, conta-se Alvaro Pirez, que — embora oriundo de Portugal — muito provavelmente deve a um artista florentino as características ibéricas das suas obras.

O políptico deve, portanto, ser colocado após o regresso de Starnina, mas, tendo em conta as influências da tradição do século XIV — que remetem para Pisa e Lucca — e a evolução subsequente da sua arte — que em breve se afastaria destes aspetos mais conservadores para abraçar abertamente o estilo tardogótico —, é provável que tenha sido executado na primeira década do século XV. Note-se, finalmente, que, apesar de no futuro, e especialmente a partir da década de 20, o estilo de Alvaro se tornar cada vez mais homogêneo, com as várias influências desenvolvidas e amalgamadas num estilo individual e facilmente reconhecível, aqui, os vários componentes não parecem bem articulados. O resultado é uma espécie de Frankenstein pictórico que revela uma certa rigidez do artista, indício provável da sua realização na fase inicial e formativa como pintor.

A referência ao pintor florentino Starnina remete para a provável terceira componente da formação de Pirez: Florença, uma cidade que no final da década conheceria perfeitamente. Starnina certamente esteve ativo em Lucca e talvez até em Pisa¹⁴, pelo que Pirez poderá ter visto as suas obras mesmo fora da capital da Toscana. Por outro lado, o pintor português remete para o seu estilo apenas em certos aspetos, mas não se revela ainda um seu seguidor convicto, como Scolaio di Giovanni ou o jovem Giovanni dal Ponte. No entanto, o facto de em 1410 fazer parte do grupo de pintores a quem foi encomendado o ciclo de frescos do Palazzo Datini, em Prato, sugere que a atividade do pintor provavelmente gravitava já há algum

tempo em torno de Florença. Prato fica, de facto, muito perto de Florença, mas, sobretudo, os pintores que com ele trabalharam e ali moraram durante meses eram todos florentinos, razão pela qual é razoável supor que também Pirez terá trabalhado nesse ambiente artístico por algum tempo para ser escolhido com eles para esta empresa. No entanto, com base nas evidências pictóricas, durante a primeira década terá predominado a componente pisano-luquesa. Foi entre estas cidades, talvez mesmo em Pisa, centro marítimo estratégico do Mediterrâneo, que Pirez se estabeleceu ao chegar de Portugal e deu os primeiros passos em Itália.

1410-1420. O desenvolvimento a partir dos principais mestres do tardogótico florentino. Da empresa de Prato (1410-1411) ao Políptico para a Catedral de Volterra (após 1417-c. 1420)

A segunda década começa com a primeira obra documentada de Alvaro Pirez, realizada para celebrar o mercador de Prato, Francesco di Marco Datini. Após a sua morte, no verão de 1410, e logo nesse mesmo ano, foi decidido decorar as duas fachadas do seu palácio com um ciclo de histórias da sua vida inspiradas nas obras de misericórdia. Para avançar mais rapidamente, foi contratado um grande grupo de pintores: dois deles, Niccolò Gerini (CAT. 65) e Ambrogio di Baldese¹⁵, já tinham pintado em 1386 um fresco na fachada da Compagnia della Misericordia de Florença, o atual Ospedale del Bigallo na Piazza del Duomo¹⁶. A eles se juntaram os mais jovens Lippo d'Andrea (CAT. 66), Scolaio di Giovanni (CATS. 13 e 64) e o próprio Pirez. Desse ciclo, realizado na primavera de 1411 e inelutavelmente danificado com o passar do tempo, restam apenas as sinópias fragmentárias (CAT. 67), em relação às quais até hoje se fizeram apenas esporádicas tentativas no sentido de identificar os seus autores¹⁷.

A presença de Alvaro Pirez neste contexto evidencia que a relação com o ambiente artístico florentino já deveria estar consolidada por ocasião da empreitada, mas talvez não há muito. De facto, é sobretudo na segunda década que podemos ver claramente a influência dos três principais protagonistas do tardogótico florentino: Lorenzo Ghiberti, Lorenzo Monaco e, claro, Gherardo Starnina. O último morre em 1412¹⁸, mas o seu estilo — direta ou indiretamente, através dos seus muitos seguidores — continuará a marcar a pintura toscana mesmo após a sua morte.

Provavelmente não muito posterior à empresa de Prato, datável de 1410-1415, é a *Virgem com o Menino*

da Pinacoteca Nazionale de Cagliari (CAT. 16), em que o elegante alongamento das figuras favorecido por uma tábua estreita e alta, o dinamismo nervoso da pose do Menino, bem como os complicados panejamentos e o movimento das orlas, a delicadeza das poses, as cores ácidas e o carácter anguloso do desenho denotam a proximidade do momento mais luminoso do tardogótico. A obra remete, em particular, para a interpretação dada por Lorenzo Monaco, entre o final da primeira e o início da segunda década do século xv, entre a verticalidade do tabernáculo, hoje dividido pela Národní Galerie, de Praga, e o Louvre, de Paris, com data de 1408, e a *Virgem da Humildade*, da National Gallery of Art, de Washington, DC, datada de 1413¹⁹.

Não foram identificados os painéis laterais da tábua de Cagliari, que em tempos foi o painel central de um políptico. A proposta feita por Gaudenz Freuler de associar a esta tábua a obra *São Pedro e São Paulo* do Institut Ste. Ursule, de Fribourg (Suíça), não obteve unanimidade entre os estudiosos que se dedicaram a esta matéria, bem como a sua atribuição a Pirez²⁰. Trata-se de duas obras de proveniência desconhecida, particularmente fascinantes pela sua elevada qualidade, com elementos estilísticos diretamente derivados de Ghiberti e Lorenzo Monaco. A questão da sua atribuição, um dos enigmas da pintura florentina tardogótica, está frequentemente ligada às vicissitudes críticas de outro grupo de obras reunidas em torno da *Apresentação no Templo*, da coleção Linsky do Metropolitan Museum de Nova Iorque, todas elas provenientes de um único políptico que, tanto quanto a iconografia permite supor, se destinaria provavelmente a uma igreja de Pisa (cf. CAT. 47). As obras possuem em comum a qualidade, as referências estilísticas e o período em que provavelmente foram pintadas, a segunda década do século xv. No entanto, o seu autor não é o mesmo, sendo que quanto à segunda obra o autor será, provavelmente, mesmo Alvaro Pirez, neste caso responsável por uma obra especialmente bem-sucedida. Nesta intervenção, que se limita a uma visão geral das principais obras de Pirez e a uma proposta de sistematização, não abordarei esse problema espinhoso, a não ser para reiterar que a sua execução remonta provavelmente a este período, que a proximidade de alguns aspetos do trabalho de Pirez é evidente, ainda que, em relação à globalidade destes pequenos painéis, persistam aspetos pouco claros que é preciso esclarecer, por forma a poder inseri-los de pleno direito no percurso artístico de Alvaro Pirez. Outras pistas poderiam ser fornecidas pelo círculo de Lorenzo Monaco, em especial por um pintor e miniaturista como o Mestre do Codice Squarcialupi, próximo de Pirez



Fig. 8
Lorenzo Monaco,
Virgem da Humildade e Anjos
Pisa, Igreja de Sant' Ermete

Fig. 9
Alvaro Pirez d'Évora, *Santa Catarina e Maria Madalena*,
pormenor
Nova Iorque, coleção Martello



Fig. 10
Gherardo Starnina, *Virgem com o Menino e Anjos entre Santa Margarida de Antioquia, São Filipe, São Pedro e Santa Maria Madalena*,
pormenor de São Filipe
Würzburg, Martin von Wagner Museum der Universität Würzburg



Fig. 11
Alvaro Pirez d'Évora, *Virgem com o Menino em Majestade entre São Nicolau de Bari, São João Baptista, São Cristóvão e São Miguel Arcanjo; São Cosme e São Damião*, pormenor de São Nicolau (cat. 57)
Volterra, Pinacoteca e Museo Civico

Fig. 12
Alvaro Pirez d'Évora, *São Paulo e São João Baptista*, pormenor de São Paulo (cat. 35a)
Altenburg, Lindenau-Museum

CATÁLOGO

COORDENAÇÃO CIENTÍFICA

Joaquim Oliveira Caetano
Lorenzo Sbaraglio

COORDENAÇÃO EDITORIAL

Ana Sousa

APOIO À COORDENAÇÃO

Inês Gaspar Silva
Miguel Soromenho

TEXTOS

Alberto Lenza
Andrea Staderini
Angelo Tartuferi
Antonia d'Aniello
Antonia Solpietro
Carl Brandon Strehlke
Caterina Bay
Chiara Marcheschi
Christopher Daly
Cristina Gnoni Mavarelli
Daniela Parenti
Dora Sallay
Elisa Brunoni
Elisa Camporeale
Emanuele Zappasodi
Federica Siddi
Giulia Scarpone
Jérôme Hayez
Joaquim Oliveira Caetano
Lia Brunori
Lorenzo Sbaraglio
Luísa Penalva
Maria Falcone
Maria João Vilhena de Carvalho
Marilena Tamassia
Valentina Catalucci
Virgínia Caramico

TRADUÇÃO

Italiano para português:
Istituto Italiano de Cultura (António Ferreira da Rocha; Teresa Leonor M. Vale)
Inglês para português:
Kennistranslations (Emma Mandley)
Francês para português:
Miguel Soromenho

DESIGN GRÁFICO

Sónia Teixeira Pinto

REVISÃO

Imprensa Nacional-Casa da Moeda

CRÉDITOS FOTOGRÁFICOS

Capa e contracapa:
Direção-Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica, Luísa Oliveira: cat. 1.

OBRAS EXPOSTAS E ILUSTRAÇÕES (CATÁLOGO):

Alana Collection, Newark (Delaware): cat. 60f.
Archivio di Stato, Fondazione Casa Pia dei Ceppi. Foto: James Robinson Taylor: cat. 67.
Archivio fotografico Museo Diocesano Carlo Maria Martini, Milano: fig. 2 (cat. 10).
Arcidiocesi di Siena - Colle di Val d'Elsa — Montalcino: fig. 2 (cat. 38).
Arquivo MNA: fig. 1 (cat. 62).
Bequest of John Ringling, 1936, Collection of The John and Marble Ringling Museum of Art, the State Art Museum of Florida, Florida State University, Sarasota, Florida: cat. 44d.
Bologna, Fondazione Federico Zeri: cats. 35d, 47d, 60a, 60c; figs. 1 e 2 (cat. 37).
bpk / Staatsgalerie Stuttgart: cat. 60e.
Cabildo Catedral Primada. Toledo: fig. 2 (cat. 7).
Cabral Moncada Leilões / Vasco Cunha Monteiro: cat. 60d.
Chiesa di Santa Croce in Fossabanda. Foto: Nicola Gronchi, Pisa, Italy: cat. 45.
Christie's Images 2000: cat. 44c.
CICRP-O, Guillon, Marseille; Courtesy of the Philadelphia Museum of Art; Polo Museale della Toscana, Museo Nazionale di Villa Guinigi — Lucca: fig. 1 (cat. 41).
Claudio Giusti, Firenze: cats. 13, 15.
Collection Fondazione Francesco Federico Cerruti per l'Arte long term loan to Castello di Rivoli Museo d'Arte Contemporanea, Rivoli-Torino: cat. 3; fig. 1 (cat. 3).
Collection of National Museum in Warsaw. Photo: Krzysztof Wilczyński: cat. 44b.
Collezioni Comunali d'Arte. Bologna, Italy: cat. 60e.
Comune di Volterra: cats. 43, 57, 61.
Courtesy of Galerie G. Sarti, Paris: cats. 7, 19, 47e; fig. 1 (cat. 7).
Courtesy of The Marquess of Northampton: fig. 1 (cat. 13).
Denver Art Museum: fig. 2 (cat. 49).
Departamento dos Bens Culturais da Diocese de Viseu: cat. 29.
DGPC/MNA, Paulo Alexandrino: cat. 63.
Diocesi di Nola, Ufficio Beni Culturali: cat. 17.
Direção-Geral do Património Cultural/Arquivo de Documentação Fotográfica (José Fabião: cat. 31; José Pessoa: cats. 24, 25, 27, 30, 62; Luísa Oliveira: cats. 1, 20, 21a, 21b, 21c, 21d, 22, 23, 26, 28, 33, 34).

Eberhard Sinterhauf, Lindenau-Museum: cats. 8, 35a, 35b, 35c.

Ernani Orcorte photography, Turin: cats. 58b, 58c.

Gabinetto Fotografico delle Gallerie degli Uffizi: cats. 5, 11, 12; fig. 1 (cat. 14).

Galleria Nazionale dell'Umbria: cat. 59.

Igreja de São Leonardo de Atougua da Baleia. Foto Paulo Alexandrino: cat. 32.

Kunstmuseum Bern: cat. 60b.

MiBACT — Polo Museale della Sardegna — Pinacoteca Nazionale, Cagliari: cat. 16.

Ministerio per i beni e le attività culturali e per il turismo (MiBACT) - Archivio di Stato di Prato, Datini: cats. 68, 69, 70, 71.

Musée des Beaux-Arts de Dijon/ François Jay: cat. 36.

Museo Civico Giovanni Fattori, Livorno: cat. 58a.

Museo Nazionale d'Arte Medievale e Moderna, Arezzo. Foto James Robinson Taylor: cat. 65.

Museo San Pietro, Colle di Val d'Elsa. Foto James Robinson Taylor: cat. 66.

Noel Allum-Photographer: fig. 2 (cat. 15).

Piacenti Art, London: cat. 10; fig. 1 (cat. 10).

Polo Museale della Toscana, Ministero per i Beni e le Attività Culturali: fig. 1 (cat. 38).

Polo Museale della Toscana, Museo Nazionale di Villa Guinigi — Lucca: cats. 37, 38, 39, 40, 41.

Private collection, courtesy Robilant+Voena: cat. 18.

RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Gérard Blot: cat. 47c.

RMN-Grand Palais / René-Gabriel Ojéda: cat. 60h.

Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie. Photo Jörg P. Anders: cat. 47a.

Studio Fotografico Dino Mottola, Giovinazzo: fig. 1 (cat. 9).

Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali — Polo Museale della Toscana. Foto: Archivio Pinacoteca Nazionale di Siena: cat. 2.

Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali — Polo Museale della Toscana — Firenze. Foto: Nicola Gronchi, Pisa, Italy: cats. 4, 14, 44a, 47b, 50, 51, 53b, 54, 55.

Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali — Polo Museale della Toscana. Foto James Robinson Taylor: cat. 42.

Su concessione del Ministero per i beni e le attività culturali — Polo Museale della Toscana — Firenze: cat. 48 (Foto Ottaviano Caruso: cats. 6, 49, 52, 56, 64).



ISBN 978-972-27-2775-4



9 789722 727754



REPÚBLICA
PORTUGUESA

CULTURA

PATRIMÓNIO
CULTURAL

Direcção-Geral do Património Cultural

