

# O CONJUNTO PICTÓRICO ORIUNDO DA CAPELA-MOR DA IGREJA DO CONVENTO DAS TRINAS DO MOCAMBO: SUBSÍDIOS PARA O SEU ESTUDO

**Maria Teresa Desterro**

*Instituto Politécnico de Tomar / CIEBA-FBAUL /  
ARTIS – Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras, Universidade de Lisboa  
teresa.desterro@ipt.pt*

## RESUMO

O presente estudo tem como objectivo essencial lançar um novo olhar sobre as quase ignotas pinturas que actualmente decoram os altares laterais da igreja de S. Francisco de Tomar, oriundas da capela-mor da igreja do extinto Convento de Nossa Senhora da Soledade das Trinas do Mocambo, de Lisboa. Dedicadas a temas marianos, a nossa proposta de datação situa a sua feitura no segundo quartel do século XVIII (c.1730-40) e cremo-las tributáveis a um dos sequazes do *fa presto* Bento Coelho da Silveira. A análise pictórica das mesmas revela, contudo, um pintor mais evoluído compositivamente, já liberto do penumbrismo seiscentista e aberto às novas influências ítalo-francesas, nomeadamente de Simon Vouet, Chaperon e Maratti.

## PALAVRAS-CHAVE

**Pintura | Barroco | Convento | Restauro**

## ABSTRACT

This article aims to study the unknown paintings that adorn the side altars of St. Francis church at Tomar, which came from the convent of Nossa Senhora da Soledade das Trinas do Mocambo, at Lisbon. The pictorial analysis of these panels suggest they were painted around 1730-40 by one of the followers of Bento Coelho da Silveira, because some of them reveal the inspiration in his paintings. However, the painter also reveals the new Italian-French influences, in particular of Simon Vouet, Chaperon and Maratti, demonstrating his evolution relatively to the seventeenth century artists.

## KEYWORDS

**Painting | Baroque | Convent | Restoration**

## INTRODUÇÃO

Ao contrário da realidade artística dominante em boa parte do século XVII, que o tratadista e pintor Félix da Costa Meesen (1642-1712) apelidava de «mingoante das artes», no seu tratado dedicado à *Antiguidade da Arte da Pintura* (1696) (KUBLER 1966), o panorama artístico nacional mudaria significativamente a partir do último quartel da centúria, cuja evolução foi propiciada quer pela alteração das condições socio-económicas do reino (estabilidade política decorrente da paz com Castela e significativa melhoria da situação económico-financeira), quer pela abertura ao novo ideário do Barroco internacional. No reinado de D. Pedro II (1683-1706) assistimos a um verdadeiro *aggiornamento* estilístico em relação ao figurino artístico Norte-europeu, com a adopção dos novos modelos ítalo-franceses, que se prolongará na corte de D. João V (1706-1750). A aquisição de obras de arte nas mais influentes cortes europeias<sup>1</sup> ou a passagem de alguns dos seus artistas por Portugal – caso de Roger de Piles, que esteve em Lisboa em 1685 a fim de retratar a infanta D. Isabel Luisa Josefa (a sempre noiva), mas também de Claude de Barois, Jérôme

Troud'hon e Claude le Bault (SERRÃO 2001: 135-136), ou do escultor Claude Laprade, que acabaria por se radicar entre nós – conduziria à recepção dos novos influxos técnicos e doutrinários do classicismo francês. Na corte lisboeta de D. Maria Francisca Isabel de Sabóia, mulher de D. João VI e D. Pedro II, respectivamente (por anulação do casamento com o primeiro), filha do duque de Nemours e protegida de Luís XIV, são evidentes as influências das obras de alguns dos seus mais importantes representantes, como Simon Vouet, Nicolas Chaperon, Laurent de la Hyre, Michel Dorigny, ou Charles Le Brun. Por outro lado, no século XVIII sobrevaloriza-se, mais do que nunca, a cópia de modelos, nas duas modalidades que a caracterizam: seja a cópia como simples imitação (*mimesis*), seja a cópia fiel do modelo reproduzido, sem admitir qualquer alteração ao original (*antigráfon*) (SALDANHA 1995: 267-284), o que se revelaria um meio extraordinariamente eficaz na difusão dos valores proselitistas da estética Barroca, contribuindo para a afirmação definitiva do novo estilo em Portugal, que finalmente se colocava à *la page* do figurino internacional.

## AS PINTURAS DA CAPELA-MOR DA IGREJA DO CONVENTO DAS TRINAS

Integrando quatro dos altares laterais da igreja do antigo Convento de S. Francisco de Tomar, encontram-se actualmente os painéis dedicados a temas marianos oriundos da capela-mor da igreja do extinto Convento de Nossa Senhora da Soledade das Trinas do Mocambo, de Lisboa.

O cenóbio, dedicado à Ordem da Santíssima Trindade fora fundado em meados do século XVII por um casal de flamengos sediados na capital, tendo as obras conventuais início em 1657, segundo conta o

cronista da Ordem, Frei Jerónimo de São José (SÃO JOSÉ 1794: II, 212), vindo a ser ocupado pelas freiras em 1661.

Embora a sagração da igreja tenha tido lugar em 18 de Setembro desse mesmo ano, a descrição que dela é feita na *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa* em 1708 (*História dos Mosteiros* [...] 1950: II, 457) dá-nos conta da sua grande pobreza ornamental, motivada pelas dificuldades económicas impostas pela crise conjuntural coeva.

1. Recorde-se, a título de exemplo, a colecção de pinturas encomendadas pelo Conde da Ericeira, D. Luís de Meneses, a Charles le Brun, o artista que o próprio Luís XIV considerava o maior pintor francês de todos os tempos.

A situação alterar-se-ia, porém, graças à escolha deste convento por parte da Condessa do Redondo, D. Maria Magdalena de Távora, para nele se recolher nos últimos anos da sua vida, dotando-o em testamento da avultada soma de vinte mil cruzados (A.N.T.T., Livro 127: 119-121v.), o que permitiu a realização de obras de ampliação no espaço conventual e a edificação de uma nova igreja, cuja conclusão ocorreria em 1713.

O novo templo seria ornamentado ao longo da centúria com um conjunto de obras de arte que o transformariam em mais um dos exemplares emblemáticos do gosto barroco nacional. De acordo, uma vez mais, com a descrição que dele fez o mencionado cronista da Ordem em 1794, o corpo era totalmente revestido de azulejos num primeiro registo, sendo este sobrepujado por um conjunto de obras pictóricas emolduradas em talha dourada. A capela-mor, elevada em relação ao corpo da igreja, ostentava um retábulo também em talha dourada, de acordo com o gosto da época, em cujo centro se expunha uma tela amovível representando a *Coroação da Virgem pela Santíssima Trindade*, ladeada pelas esculturas de S. João da Mata e São Félix de Valois, patriarcas da Ordem dos Trinitários.

As paredes desta capela-mor estavam ornamentadas com quatro painéis de temática mariana, guarnecidos novamente com molduras de talha dourada e resguardados por uma grade que imitava lápis-lazuli, segundo a descrição feita por Frei Jerónimo, sobre os quais nos debruçaremos no presente estudo.

Os quadros, dedicados ao *Nascimento da Virgem*, *Apresentação da Virgem no Templo*, *Casamento da Virgem* e *Anunciação*, obedecem a um esquema iconográfico coerente, cuja leitura nos permite discernir a sequência da narrativa bíblica e respectiva disposição nas paredes laterais da capela. Além disso, a própria estrutura compositiva de duas das obras indicia claramente a sua colocação espacial. É o caso da *Apresentação de Maria no Templo*, que nos remete para o lado da Epístola, uma vez que a Virgem parte do lado direito do painel dirigindo-se ao sacerdote que se encontra à esquerda do mesmo, e da *Anunciação* (tema que fecha o ciclo) onde, pelo contrário, a leitura

se faz da esquerda para a direita, o que significa que a pintura se colocaria do lado do Evangelho.

Isto permite-nos concluir que a leitura narrativa se iniciava junto do arco triunfal, do lado da Epístola, com o *Nascimento da Virgem*, seguido da Sua *Apresentação no Templo*, continuando do lado oposto com os *Esponsais da Virgem* e a *Anunciação*. Ao contrário da proposta apresentada por João Miguel Simões (SIMÕES 2003: 21)<sup>2</sup> na obra que dedicou ao Convento das Trinas e, tendo em conta a tradição mais comum na disposição sequencial de painéis, o nosso entendimento é que a narrativa continua do lado do Evangelho no painel que se situa mais próximo do altar, dedicado ao *Casamento da Virgem* e só depois se colocaria a *Anunciação*. Assim, as duas cenas que decorrem no templo – *Apresentação de Maria e Desposórios* – e que apresentam, até, algumas afinidades do ponto de vista compositivo, estariam mais próximas do altar, frente a frente, enquanto as que tiveram lugar nos aposentos privados de Santa Ana e Maria, respectivamente, transformando-se quase em cenas de género, localizar-se-iam junto do arco triunfal. É, justamente, esta a configuração que mantém na actualidade, na igreja de S. Francisco de Tomar, para onde as pinturas foram transportadas na década de quarenta do século XX.

Também no tocante à realização da obra pictórica, apresentamos uma nova proposta de datação, relativamente à que fora indicada pelo referido autor, na obra mencionada, que aponta o ano de 1713 para a sua feitura (SIMÕES 2003: 21). Não obstante se confirmar a construção de uma nova igreja a partir de 1711, sendo 1713 o ano da sua conclusão, não significa, de modo algum, que a campanha decorativa da mesma estivesse terminada pela mesma altura. Bem pelo contrário, sabemos que, de um modo geral, o revestimento decorativo dos espaços religiosos se prolongava muito para além do término das obras arquitectónicas, como o parece confirmar, também neste caso, a análise atenta das pinturas, que acreditamos corresponderem a uma realização ocorrida já no segundo quartel do século XVIII (c. 1730-40).

Estamos perante um conjunto de telas que, se por um lado denuncia ainda ecos da abundante produção do

2. O autor considerou que do lado do Evangelho, as pinturas se apresentavam por uma ordem inversa, isto é, a narrativa interrompida pelo altar-mor continuava junto do arco triunfal, onde estariam os *Desposórios da Virgem*, figurando a *Anunciação* junto do altar-mor, fronteira ao painel da *Apresentação no Templo*.

fa presto Bento Coelho da Silveira (c.1630-1708), por outro, revela um pintor mais evoluído compositivamente, já liberto do penumbrismo seiscentista e aberto às novas influências ítalo-francesas, nomeadamente de Simon Vouet, Chaperon e Maratti, alinhando já pelos valores do Barroco internacional, na senda de outros vultos da pintura nacional, como é o caso do certamente seu contemporâneo, António de Oliveira Bernardes. Alguns painéis, contudo, revelam-se ainda subsidiários de determinados modelos do citado pintor de D. Pedro II, como por exemplo o *Casamento da Virgem*, provando estarmos na presença de alguém que conhecia bem os seus trabalhos, o que nos leva a admitir a probabilidade do autor destas pinturas ser um dos seus sequazes.

Uma das possibilidades é tratar-se de um dos membros da família Silva Paz, verdadeira dinastia de pintores, que se encontram razoavelmente documentados entre os reinados de D. Pedro II e D. João V mas sem obra atribuída, uma vez que a maioria das obras documentadas acabaram por desaparecer no terramoto de 1755. Embora Lourenço da Silva Paz (já filho e neto dos pintores Gabriel da Silva Paz e Luís da Silva Paz, respectivamente) seja o mais activo dos elementos desta família, a que não foi alheio o facto de suceder a Bento Coelho no cargo de pintor régio em 1708 (tendo-o já substituído temporariamente no ofício de pintor dos Paços Reais de Lisboa), a sua morte em 1718 obriga-nos a afastá-lo desta realização, que consideramos um pouco mais tardia. Os dados remanescentes não nos permitem fazer atribuições seguras, mas não podemos excluir a possibilidade de ser obra tributável ao seu filho, Teodoro da Silva Paz, admitido na Irmandade de S. Lucas justamente no ano do falecimento de seu pai (GARCÊS TEIXEIRA 1931: 85) sob cuja direcção trabalhara, pelo menos em 1703, nas decorações da ponte edificada junto ao Paço da Ribeira, para o desembarque do arquiduque de Áustria em Lisboa (SERRÃO 2001: 123).

Apesar do péssimo estado de conservação em que se encontram as telas e que nos impede, por ora, de fazer afirmações mais concludentes, admitimos tratar-se já de um representante do barroco joanino, alguém que conheceu os modelos da Academia francesa de Charles le Brun, mas começava já também a absorver as novidades do classicismo italiano, divulgadas essencialmente pelos gravados de Pietro del Po e Carlo Maratta, cuja obra sintetiza esse misto de influências e, uma vez mais, a capacidade que

os artistas portugueses demonstraram de acolher e integrar os influxos dos mais importantes centros artísticos europeus, adaptando-os a uma realidade telúrica e diversificada.

A preocupação descritiva dos vários episódios é dominante neste conjunto pictórico, que se transforma ele próprio numa encenação plástica dos momentos cruciais da espiritualidade mariana que se pretendem veicular junto dos fiéis, enfatizando a sacralidade de Maria, embora alguns destes temas nem sequer se encontrem na Bíblia, sendo tão-só mencionados nos Evangelhos Apócrifos.

É o caso do *Nascimento da Virgem* [fig.1] representado no primeiro painel, referido apenas no *Proto-Evangelho de Tiago* (cap.VI). A representação deste tema é fundamental em todas as séries marianas, já que nele se concretiza a vida ao mundo d'Aquela que protagonizará alguns dos mais importantes momentos da história bíblica.

De acordo com a tradição iconográfica, em lugar de destaque encontra-se a Virgem recém-nascida rodeada de algumas figuras femininas que lhe prestam os primeiros cuidados. Embora tradicionalmente surgissem em número de três, quiçá uma sobrevivência das três parcas da mitologia clássica, sempre presentes quando uma criança vinha ao mundo (RÉAU 1957: 162-163), frequentemente os artistas começaram a alargar este leque de assistentes. Não constitui excepção esta pintura onde, além das duas figuras que preparam o banho da criança, que uma delas sustenta no colo, encontramos duas outras personagens, que se ocupam da roupa. Uma, num plano secundário,, que prepara as vestes destinadas à criança, enquanto a outra, que merece grande destaque por se encontrar em primeiro plano, parece enrolar os panos sujos. É muito curiosa esta figura porque é praticamente um decalque da figura feminina correspondente que encontramos na gravura de Carlo Maratti [fig.2] sobre este mesmo tema (*THE ILLUSTRATED BARTSCH* [s.d.]: t. 47, 3). É interessante verificar que, apesar de o pintor não se ter baseado na mencionada gravura para a composição da cena, retirando dela apenas este pormenor fê-lo, no entanto, com uma fidelidade extraordinária, repetindo exactamente a pose serpentinata da jovem, os mesmos gestos, o tratamento dos panejamentos e, até, o arranjo do cabelo, limitando-se a substituir a jarra da água que a figura original sustenta nas mãos, pela trouxa de roupa cuja enrolada aos pés da figura que surge na tela lisboeta.



**Fig. 1** - *Nascimento da Virgem* (c.1730-40)  
Igreja de S. Francisco de Tomar (proveniente da igreja do Convento das Trinas do Mocambo, Lisboa)  
(Foto de Gonçalo Figueiredo – IPT)



**Fig. 2** - *Nascimento da Virgem*  
Gravura de Carlo Maratti (1625-1713)

No plano superior do quadro, do lado esquerdo, Santa Ana, ainda deitada no leito, é assistida por São José desenvolvendo-se este trecho numa abertura lumínica que acentua o fundo perspéctico do painel.

Se Albrecht Altdorfer foi o primeiro a introduzir um coro angélico na representação deste tema, ele tornar-se-ia recorrente, sobretudo depois do Concílio de Trento, enfatizando a sacralidade de Maria e quase elevando o seu nascimento à condição divina. Nesta pintura o grupo angélico preenche toda a zona superior direita do quadro, por trás do qual se esboça uma estrutura arquitectónica, que conduz novamente o olhar do espectador para a cena principal, definindo-se assim a composição numa espécie de linhas concêntricas que devolvem a nossa atenção para o eixo principal onde se encontra Maria.

O quadro seguinte é dedicado à *Apresentação de Maria no Templo* [fig.3]. Mencionado, uma vez mais, no *Proto-Evangelho de Tiago* (cap. VII e VIII) e no *Evangelho do Pseudo-Mateus* (cap.IV), popularizou-se a partir da Idade Média através da *Legenda Áurea* de Jacques de Voragine (VORAGINE 1994: 176-177).

Cumprindo um ritual judaico, com apenas três anos de idade Maria foi levada ao Templo de Jerusalém por seus pais, para ser consagrada ao Senhor. O acesso ao altar dos holocaustos fazia-se através de uma escadaria de quinze degraus (correspondentes aos quinze Salmos graduais – *Cantica gradum* – que o povo de Israel cantava quando se deslocava em peregrinação a Jerusalém). Contudo, a partir do fim da Idade Média e, em particular depois da Contra-Reforma, os artistas deixaram de se sentir obrigados a representar todos os degraus, limitando-se à representação da zona superior da escadaria, no cimo da qual Zacarias, o sumo-sacerdote, aguardava a Virgem. O que distingue Maria das outras crianças elevando-a, quase, a uma condição divina, é que Ela percorre sózinha esses degraus e se oferece a Si própria ao Senhor, sem necessitar da ajuda de seus pais, que se limitam a seguir com o olhar este momento, eminentemente religioso, protagonizado por Aquela que havia já sido escolhida para ser a mãe de Deus. É, novamente, um tema que reforça a sua sacralidade associada à predestinação divina, tão cara à reafirmação dos dogmas tridentinos.



**Fig.3** · *Apresentação da Virgem no Templo* (c.1730-40)  
Igreja de S. Francisco de Tomar (proveniente da igreja  
do Convento das Trinas do Mocambo, Lisboa)  
(Foto de Gonçalo Figueiredo – IPT)



**Fig.4** · *Apresentação da Virgem no Templo* (1639)  
Nicolas Chaperon, igreja de Saint-Nicolas de Compiègne

Com o decorrer do tempo, vão-se introduzindo cada vez mais pormenores pitorescos na cena, como as pessoas que se encontram sentadas nesses mesmos degraus, tradicionalmente associadas aos indigentes que desde longa data se concentravam nas entradas dos templos pedindo esmola.

Relativamente à estrutura composicional desta pintura revelando, uma vez mais, o seu eruditismo e a aproximação aos modelos do academismo francês, o pintor segue com rigorosa fidelidade o modelo que o célebre discípulo de Simon Vouet, Nicolas Chaperon (1612-55), pintou para a igreja de Saint-Nicolas de Compiègne [fig.4], em 1639<sup>3</sup> que Henri Picquot reproduziu em gravado no ano seguinte [fig.5] e que servira já de fonte de inspiração à composição homónima desenvolvida em 1690 por António de Oliveira Bernardes no tecto da igreja de Nossa Senhora dos Prazeres, em Beja (SERRÃO 2007: 47).

Toda a zona central do painel é ocupada pelos protagonistas da cena, Maria e o sumo-sacerdote,

que a ajuda já a subir os últimos degraus. A afinidade com a mencionada gravura é quase total. Todos os pormenores se repetem, desde a pose sacerdotal, aos personagens que espreitam por trás de Zacarias encostados à estrutura arquitectónica, ao gesto largo dos pais de Maria que, em lugar de se encontrarem, como habitualmente, ao fundo da escada se colocam praticamente a seu lado, até ao grupo de personagens que se amontoa no primeiro plano do lado esquerdo do painel. Estas figuras são verdadeiramente decalcadas da gravura, a mulher com uma criança ao colo, revelando um seio desnudo, cruzando o olhar com a figura masculina que a seu lado parece interpellá-la, perante o olhar atento do ancião que assoma por atrás. A fechar o quadro do lado oposto, não falta o coro angélico a acentuar o dinamismo compositivo do painel.

Relativamente ao *Casamento da Virgem* [fig.6] é uma das pinturas do conjunto que se encontra mais danificada tendo, inclusivamente, a tela sofrido um corte na sua zona inferior, acrescentando-se então

3. Além dessa pintura existe também uma outra versão autografada pelo autor no Musée des Beaux-Arts de Rennes.



**Fig. 5** · Apresentação da Virgem no Templo  
Gravura de Henri Picquot (1640)



**Fig. 6** · Casamento da Virgem (c. 1730-40)  
Igreja de S. Francisco de Tomar (proveniente da igreja do  
Convento das Trinas do Mocambo, Lisboa)  
(Foto: Gonçalo Figueiredo – IPT)

um remendo para suprir esta lacuna, que inviabiliza a leitura de eventuais elementos iconográficos que aí possam ter existido, uma vez que apenas se cobriu o referido acrescento com uma ligeira camada cromática.

No tocante à representação do tema, é justamente um dos painéis onde o autor mais se aproxima de algumas obras afins de Bento Coelho da Silveira, nomeadamente nos *Esponsais* que este mestre pintou nos finais do século XVII para a igreja Matriz de Azeitão (c.1675), para a igreja do Convento das Comendadeiras da Encarnação (c.1697), em Lisboa e, também, para o Convento eborense de Santa Helena do Monte Calvário.

Trata-se, novamente, de um tema apócrifo, divulgado essencialmente pela já referida *Legenda Áurea* de Voragine. Uma vez mais cumprindo a Lei de Moisés, aos catorze anos Maria seria levada ao templo onde o sacerdote supremo lhe destinaria um marido. De acordo com a fonte citada, este seria escolhido entre os descendentes de David, solteiros ou viúvos que, convocados ao som de trombeta, ali tinham ocorrido, sendo eleito o pretendente de cujo bastão brotassem

flores. Embora o movimento Contra-Reformista tenha rejeitado esta narrativa, a verdade é que a sua ilustração perdurou entre os pintores ibéricos e ibero-americanos, perpetuando-se ao longo dos séculos XVII e XVIII, de que este é apenas mais um exemplo.

A cena apresenta uma total simetria, cujo eixo é definido através da colocação do sacerdote entre Maria, à sua direita e S. José, à sua esquerda, segurando as mãos dos nubentes. De acordo com a tradição iconográfica, as testemunhas do ritual sagrado representam-se por trás dos noivos, aproximando-se aqui o pintor da mencionada tela pintada por Bento Coelho para Azeitão, ao limitar-se à representação de dois adultos de cada lado. No entanto, atrás da Virgem, além das duas figuras que assomam no plano posterior, o artista colocou também uma personagem infantil, quase angelical, que segura o manto de Maria, evidenciando alguma inspiração na tela homónima que aquele mestre produziu para o Convento das Comendadeiras da Encarnação de Lisboa onde, efectivamente, dois meninos seguram o manto de Nossa Senhora. No plano fundeiro esboça-se apenas um trecho arquitectónico sem



**Fig.7** · *Anunciação* (c.1730-40)  
Igreja de S. Francisco de Tomar (proveniente da igreja  
do Convento das Trinas do Mocambo, Lisboa)  
(Foto: Gonçalo Figueiredo – IPT)

grandes detalhes porque, de acordo com a tradição judaica, este casamento não era um ritual religioso, mas um simples contrato civil, pelo que a cena não decorre no interior do Templo, mas antes defronte do mesmo, justamente onde Maria fora apresentada e consagrada alguns anos antes.

No tocante à *Anunciação* [fig.7] embora este seja um episódio mencionado já pelo evangelista *S. Lucas* (*Lc.*, 1, 26-38) foram, uma vez mais, os Evangelhos Apócrifos, sobretudo o *Proto-Evangelho de Tiago* e o *Evangelho da Natividade da Virgem*, que acrescentaram numerosos pormenores contribuindo para o enriquecimento da narração pictural do tema, que se reveste da maior importância na iconografia cristã, na medida em que não se trata de mais um simples episódio da vida da Virgem, mas da Encarnação do próprio Cristo, prelúdio de toda a obra de redenção cristã.

Não se mencionando em qualquer texto bíblico a hora nem o local da ocorrência, por razões litúrgicas a tradição remeteu-a para a hora crepuscular, em virtude de ser este o momento do dia dedicado à oração do anjo – *l'Angelus* – na sequência da consagração de uma tradição medieval segundo a qual a Virgem

meditava sobre a predicação bíblica de Isaías: «Ecce Virgo concipiet, et pariet filium, et vocabitur nomen ejus Emmanuel» [Eis que a Virgem conceberá e dará à luz um filho, a que chamará Emanuel] (*Isaías*, 7, 14). Quanto ao local, tradicionalmente representa-se nos aposentos privados da Virgem, acreditando-se que aí se recolhia em oração.

Na *Anunciação* do anjo a Maria confrontam-se dois mundos, o terreno e o divino, através da descida da Graça de Deus ao corpo mortal de Maria. Por isso mesmo, a sua representação implica uma conflitualidade que se traduzirá num complexo jogo de forças, a nível espacial e psicológico, manifesto na oposição entre o arcanjo, criatura celeste, incorpórea e imortal por natureza e a Virgem, criatura humana, corpórea e mortal que, apesar da sua pureza, está sujeita ao servilismo da sua condição terrestre. Se analisarmos a pintura do ponto de vista compositivo, desde logo se estabelece essa dicotomia entre o seu lado direito e o esquerdo ou, dito por outras palavras, o lado ocupado por Maria e o que é reservado a *S. Gabriel*. Assim, e não obstante as dificuldades de leitura impostas pelo estado de conservação do painel, é perceptível o contraste lumínico existente entre as duas figuras, sendo



o anjo dado em tons baços e penumbristas enquanto, pelo contrário, a figura de Maria é inundada de luz, cujos contornos lhe emprestam elegância e dignidade. Ajoelhada num genuflectório, é representada em atitude de submissão – *Ancilla Domini* – não revelando já sequer inquietação, mas apenas serenidade e aceitação, manifesta por um ligeiro inclinar de cabeça, que é acompanhado pelo olhar, e pela gestualidade afectada, num entrecruzar de braços que se prolongam em longos dedos, revelando o acolhimento da missão para a qual fora designada: *Ecce ancilla Domini fiat michi secundum verbum tuum (Lc, 1,38)*. Neste caso, estaremos já, na verdade, perante uma verdadeira Encarnação, uma vez que a aquiescência de Maria é sinónimo de concepção que é, de resto, confirmada pelo ramo de lírios que o arcanjo segura na mão. Iconograficamente, os lírios representam-se em número de três, porque são símbolo da virgindade mariana antes, durante e depois do parto – *inviolabile castitatis lilium*. Quando se está perante uma Anunciação, só um deles é que se encontra aberto enquanto, pelo contrário, nas Encarnações só o terceiro se encontra fechado, significando que o Deus já encarnou. Interessante porque invulgar, é a colocação em primeiro plano de uma jarra de rosas que vem reforçar, mais ainda, o sentido de pureza associado a Maria.

O arcanjo Gabriel genuflecte perante a Virgem (perdendo a importância que lhe é conferida noutras

representações, quando irrompe triunfante, imbuído dos poderes que o transformam num embaixador celestial) situando-se neste caso até, num nível ligeiramente inferior ao de Maria. Acentuando a sua perda de importância há ainda a referir que, em lugar do tradicional ceptro, transporta na mão apenas o mencionado ramo de lírios.

Por outro lado, a inserção na pintura do próprio Espírito Santo, materializado através da pomba, simbólica que se torna a emanação directa do próprio Deus, é mais um elemento que contribui para retirar alguma da importância conferida ao anjo, anteriormente visto como o único mensageiro desse mesmo Deus.

Toda a zona superior do painel é ocupada com várias figuras de anjos rodopiantes que gravitam em torno da mancha lumínica que envolve a pomba do Espírito Santo.

A estrutura compositiva do painel remete-nos para uma pintura dedicada ao mesmo tema da autoria de Simon Vouet. Além das afinidades em termos composicionais, dividindo-se em ambos os casos a pintura claramente em duas zonas, existem similitudes acentuadas também na figura da Virgem e, em particular na representação do anjo, quer ao nível da posição em que se coloca como, até, no pormenor da perna direita desnuda e no próprio tratamento das vestes, que sugerem que a obra do mencionado mestre francês deve ter servido de fonte de inspiração ao nosso artista.

## NOTA FINAL

Em 1911 este conjunto ainda se encontrava no local de origem, uma vez que, apesar da extinção das Ordens Religiosas em 1834, tratando-se de um cenóbio feminino poderia continuar ocupado até ao desaparecimento da última freira, pelo que só depois da revolução republicana se procedeu à ocupação do edifício e à desamortização dos seus bens. Apesar disso, contudo, não se evitou a dispersão do seu recheio, acabando por se perder uma boa parte do seu espólio que nem mesmo as tentativas feitas por alguns responsáveis, merecendo uma palavra de apreço pelo seu esforço o historiador de arte Miguel Santos Estevens, puderam evitar.

O móbil que nos moveu para a elaboração deste estudo, foi justamente tentar impedir a perpetuação dos “crimes” de lesa-património que continuam a vitimar o nosso património histórico-artístico. Procuramos aqui demonstrar que este conjunto pictórico, resultante de mais uma das múltiplas campanhas levadas a cabo no profícuo período joanino, não se pautando embora por uma excepcional qualidade (tanto quanto nos é possível apurar, no actual estado de conservação), é merecedor do olhar atento da historiografia e reclama, acima de tudo, a urgente intervenção de conservação e restauro, que lhe restitua os valores originais.

## FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Arquivo Nacional da Torre do Tombo (A.N.T.T.), *Registo Geral de Testamentos*, Livro 127, fls.119 a 121v.
- ANÓNIMO – *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*. Lisboa: Oficinas da Gráfica Santelmo, 1950.
- AZEVEDO, Carlos Moreira de Azevedo, dir. – *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Ed. Círculo de Leitores e Centro de Estudos de História Religiosa da Universidade Católica Portuguesa, Lisboa, 2000.
- CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain – *Dictionnaire des Symboles. Mythes, Rêves, Coutumes, Gestes, Formes, Figures, Couleurs, Nombres*. Paris: Ed. Robert Laffont S.A. et Ed. Jupiter, 1982.
- GARCÊS TEIXEIRA, F. A. – *A Irmandade de S. Lucas, corporação de artistas*. Lisboa, 1931.
- KUBLER, George – *The Antiquity of Art of Painting by Felix da Costa Meesen*. Harmondsworth, 1966.
- MOURA, Carlos, – *História da Arte em Portugal. O Limiar do Barroco*. Vol. 8. Lisboa: Publ. Alfa, 1986.
- PEREIRA, José Fernandes, dir. – *Dicionário de Arte Barroca em Portugal*. Lisboa: Ed. Presença, 1989.
- PEREIRA, Paulo, coord. (1995) – *História da Arte Portuguesa*. Lisboa: Ed. Círculo de Leitores. Vol. III.
- RÉAU, Louis – *Iconographie de l'Art Chrétien*. 2.º vol. Paris: Presses Universitaires de France, 1957.
- SALDANHA, Nuno, coord.. *Joanni V Magnífico. A Pintura em Portugal ao tempo de D. João V* [Cat. de Exposição]. Lisboa: IPPAR, Lisboa, 1994.
- SALDANHA, Nuno – *Artistas, Imagens e Ideias na Pintura do Século XVIII*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995.
- SÃO JOSÉ, Frei Jerónimo de – *História Chronológica da Esclarecida Ordem da Santíssima Trindade*. T. II., 1794.
- SOBRAL, Luís de Moura, coord. – *Bento Coelho (1620-1708) e a Cultura do seu tempo* [Cat. de Exposição]. Lisboa: IPPAR, 1998.
- SERRÃO, Vítor – *A Pintura Proto-Barroca em Portugal, 1612-1657: O triunfo do naturalismo e do tenebrismo*. Lisboa: Ed. Colibri, 1998.
- \_\_\_\_ – *A Cripto-História de Arte. Análise de Obras de Arte Inexistentes*. Lisboa: Livros Horizonte, 2001.
- \_\_\_\_ – *História da Arte em Portugal. O Barroco*. Lisboa: Ed. Presença, 2003.
- \_\_\_\_ – *A Trans-Memória das Imagens. Estudos Iconológicos de Pintura Portuguesa (sécs. XVI-XVIII)*. Lisboa: Ed. Cosmos, 2007.
- SERRÃO, Vítor, LAMEIRA, Francisco, FALCÃO, José António – *Igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja. Arte e História de um espaço Barroco (1672-1698)*. Lisboa: Aletheia Editores, 2007.
- SIMÕES, João Miguel – *O Convento das Trinas do Mocambo. Estudo Histórico-artístico*. Lisboa: Instituto Hidrográfico, 2003.
- THE ILLUSTRATED BARTSCH, (vários volumes). New York: Abaris Books, s/d.
- VORAGINE, Jacques de – *Legendi di Sancti Vulgari Storiado, 1264*. [La Leyenda Dorada, Tradução do Latim, Fray José Manuel Macias. Madrid: Alianza Forma. 1.º Ed. 1982, 2.º ed. 1994.
- VITERBO, Francisco Marques de Sousa – *Notícia de Alguns Pintores Portuguezes e de Outros que, sendo Estrangeiros, exerceram a sua Arte em Portugal* [extracto da História e Memórias da Academia Real das Sciencias de Lisboa]. Lisboa, Typ. da Academia real das sciencias, 1913.