



Adoração de Cristo pela Corte Celestial, pela Igreja e por Filipe II de Portugal e seu séquito

*Paulo Morais-Alexandre**

Subsídios para o estudo
de uma importante tábua maneirista

Introdução

No Museu Nacional de Arte Antiga em Lisboa, encontra-se com o n.º de inventário 178, uma pintura sobre madeira, com 2670mm x 1570mm, sem qualquer restauro documentado, onde se representa Cristo, a Corte Celestial e o rei Filipe II de Portugal, que está acompanhado pelo seu séquito.

Trata-se de uma obra que se poderá, após análise sumária, classificar como pertencente ao último maneirismo português, já influenciado pela Contra-Reforma.

Data assim a obra de um período extremamente importante para o desenvolvimento da pintura em Portugal, permanecendo muitas das suas realizações por identificar, já que só há poucos anos começou a ser estudado sistematicamente, sendo de destacar para o conhecimento da Arte desta época, os estudos que vêm sendo desenvolvidos pelo Professor Vítor Serrão, bem com a exposição relativa ao Maneirismo apresentada no ano de 1995 no Centro Cultural de Belém e respectivo catálogo.

Metodologia seguida

Para o estudo da obra em apreço e uma vez considerado o estado da questão, foi seguida a proposta triádica de Erwin

* Professor da Escola Superior de Teatro e Cinema. Historiador da Arte.

¹ Erwin Panofsky, *O Significado nas Artes Visuais*, Lisboa, Editorial Presença, 1989.

² Infelizmente verifica-se que até ao presente, não existem estudos generalizados sobre esta matéria e nos poucos casos em que o investigador se serve do estudo do vestuário, aplica geralmente como metodologia de estudo sistemas vestimentares alheios a obras portuguesas. Veja-se o exemplo da obra de António Belard da Fonseca, *O Mistério dos Painéis*, Lisboa, 1958/63, onde o autor procede à identificação das personagens através do vestuário nos painéis de São Vicente de Fora, recorrendo sistematicamente à proposta de Michèle Beaulieu e Jeanne Baylé, *Le Costume en Bourgogne de Philippe le Hardi à la mort de Charles le Téméraire*, Paris, P.U.F., 1956, onde se estuda o sistema vestimentar da Borgonha, por sinal bem diferente do português, à excepção do uso comum do tão celebrado chapéu, que aliás não se limita a estas duas cortes, mas pelo contrário conhece uma expansão por toda a Europa, península itálica inclusive.

Noutros casos esse estudo limita-se quase ao anedótico, como no das representações de portugueses na Arte Japonesa, onde não existe uma tentativa de entender as relações do sistema vestimentar com as suas representações, antes se repetindo incessantemente a afirmação do uso paradigmático das bombachas e das grossas cadeias de ouro.

³ P.^o Miguel de Oliveira, *História Eclesiástica de Portugal*, Mem Martins, Publicações Europa América, 1994, p. 233.

Panofsky¹. Assim no âmbito da identificação do significado secundário ou convencional, merece particular tratamento a identificação dos sistemas vestimentares do século XVII, sendo analisados os trajés envergados e comparados com outras representações de moda na mesma, ou em outras épocas, de forma a que possam ser extraídas algumas conclusões na identificação das personagens representadas, a ser utilizada num ponto fundamental — o da identificação do significado intrínseco/conteúdo, ou seja a análise iconológica da obra conhecida por *Adoração da Corte Celestial por Filipe II de Portugal e seu séquito*.

Se é chamada a particular atenção para a identificação dos sistemas vestimentares, tal deve-se ao entendimento que a História do Vestuário e da Moda, matéria no âmbito da História das Artes da Função, cujo interesse faz com que mereça um estudo autónomo, tem inegável utilidade como meio de classificação de imagens².

Estado da questão

Embora a obra em análise seja hoje considerada unanimemente de inegável interesse, ela viveu esquecida nas reservas do Museu Nacional de Arte Antiga, desde que aí foi depositada, em virtude das reformas de Joaquim António de Aguiar, que em 1834, Maio, 28, e 30 extinguiram as Ordens Religiosas e incorporaram os seus bens «nos próprios» da Fazenda Nacional³, até que com a sua tese de mestrado subordinada ao tema *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, apresentada em 1982 na Universidade Nova de Lisboa, o investigador Vítor Serrão veio chamar a atenção para a importância desta obra para a compreensão do fenómeno maneirista em Portugal.

Atribuiu-a então pela primeira vez ao pintor régio Amaro do Vale, embora sem grande grau de certeza e baseado em critérios estilísticos; assim após ter analisado os desenhos existentes no mesmo Museu, assinados por aquele pintor, ou de

sua autoria documentalmente comprovada, atribuiu a obra a este pintor, enquadrando-a cronologicamente na «...segunda década do século XVII»⁴.

Considerava a distribuição da obra em duas partes, estando na superior representado o

...o hagiológico cristão hierarquicamente sistematizado, num conjunto formidável de santos e de anjos músicos onde sobressaem S. João Baptista e a Virgem Maria e remata com um Cristo triunfante; na metade inferior, em torno de quatro meios-corpos desnudos que penam nas chamas do Purgatório, representa-se o Papa, frades dominicanos, um rei (Filipe II de Portugal), um imperador, e fidalgos da corte portuguesa filipina⁵.

Concluindo com a necessidade de análise ao nível ideológico e iconográfico da obra⁶.

Em 1986, no âmbito do volume relativo ao «Maneirismo» da *História da Arte em Portugal* editada em Lisboa pelas Publicações Alfa, Vítor Serrão, o responsável pelo volume, voltava a analisar a obra e após ter citado várias referências documentais relativas à vida de Amaro do Vale e depois de se registar a ascensão do artista ao cargo de pintor régio de Filipe II de Portugal, considerou ter sido neste âmbito que executou a tábua.

À análise iconográfica anterior, acrescentava identificação de São Lourenço mártir, o santo patrono do Escorial, do papa Paulo V, de um arcebispo e de frades trinitários, aventando ainda a hipótese de estarem retratados junto a Filipe II de Portugal, o vice-rei D. Frei Aleixo de Meneses, ou o conde de Salinas D. Diogo da Silva de Mendonça, os conselheiros de estado Fernão de Magalhães e D. Francisco da Gama, conde da Vidigueira, e o arcebispo D. Miguel de Castro — ressaltando no entanto uma futura revisão destas atribuições à luz de uma nova análise da composição⁷.

Em relação à sua execução aventava a hipótese de a tábua ter sido executada para a «...capela do paço Real de Lisboa, reconstruída a partir de 1605... e alvo de importantes decorações para a ocasião da estada em Portugal de Filipe III que havia sido anunciada desde 1602, mas apenas se concretizaria em 1619»⁸.

⁴ Vítor Serrão, *A pintura maneirista em Portugal*, Lisboa, Instituto de Cultura e Língua Portuguesa, 1982, p. 87.

⁵ *Idem, ibidem*, p. 87.

⁶ *Idem, ibidem*.

⁷ *Idem*, «Maneirismo» in AA. VV., *História da Arte em Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa, 1986, vol. 7, pp. 80-1.

⁸ *Idem, ibidem*, p. 81.

Em 1995 no âmbito da exposição *A Pintura Maneirista em Portugal — Arte no tempo de Camões*, que comissariou, voltou a analisar a obra, sendo de realçar que deixa de existir qualquer dúvida quanto à sua autoria, passando a considerar a obra como «notável ex-voto em favor do resgate dos cativos em África e procedente de templo trinitário»⁹.

Na mesma obra no âmbito da biografia do artista, o professor Vítor Serrão acrescentava ao anteriormente focado, a afirmação que a representação do lado direito figurava um imperador, mais concretamente um putativo retrato de Carlos V, acompanhada dos retratos dos membros

... do governo pró-filipino de Lisboa, cavaleiros da Ordem de Cristo, e do Papa Paulo V, à esquerda, rodeado por um arcebispo (D. Miguel de Castro) e por religiosos trinitários. Algumas das figuras dos aristocratas retratados são identificáveis: uma delas, imediatamente por detrás do monarca, será o escritor Miguel Leitão de Andrade¹⁰.

Em relação à originalidade da composição o prof. Vítor Serrão deitava por terra a afirmação antes feita e em nota de rodapé ensaiava a possibilidade do autor se haver inspirado numa gravura anónima de origem nórdica, datada de 1610, idêntica no arrumo, das cortes celeste e terrena¹¹.

Tal não deve surpreender o investigador mais atento, já que desde pelo menos a proposta da *Adoração da Santíssima Trindade* de Albrecht Dürer de 1511, em exposição no Museu Histórico de Arte de Viena, que este tipo de composição é retomado sistematicamente por vários pintores, apenas com pequenas variantes na disposição dos grupos.

Quanto à razão e localização da obra anulava as anteriores propostas, considerando inviável a sua procedência da Capela Real do Paço da Ribeira, referindo depois as possibilidades de provir do Mosteiro da Trindade, não especificando no entanto qual. A proveniência justificar-se-ia devido à bula em que o já referido Papa Paulo V confirmava aos trinitários o papel de único interlocutor autorizado para tratarem das questões relativas ao resgate dos cativos cristãos em África, o que aliás havia motivado outras representações como na Igreja

da Misericórdia de Braga, por António Juzarte e datada de 1577, bem como na Igreja da Misericórdia do Lourical ou ainda na Igreja da Misericórdia de Vila Nova de Baronia (Alvito), onde se representavam os frades trinitários a discutirem com os mouros o resgate dos cativos cristãos¹².

Aqui surgem alguns problemas de difícil resolução e que Vítor Serrão não nos elucida em passo algum dos seus textos, senão veja-se:

1 – Não se compreende a certeza da proveniência de um convento trinitário, cuja única justificação parece ser a representação na pintura em análise de quatro frades trinos.

2 – Não aparece qualquer representação da principal actividade destes frades — o resgate dos cativos.

3 – Os exemplos dados e que retratam a actividade dos frades trinitários, só por si não justificam a proveniência dada como certa — um convento da Trindade, dado que como se pode ver em todos os exemplos citados é afirmada a sua proveniência de misericórdias diversas.

4 – Por último mas não menos importante, não se conseguiu localizar qualquer bula do papa Paulo V em favor dos frades da Ordem da Trindade e deverá existir certamente alguma gralha ou equívoco em relação às datas que Vítor Serrão apresenta, já que são francamente contraditórias, senão veja-se:

A medida papal tomara foros de grande actualidade no seio da península, pelo seu alcance caritativo, inspirando artistas e programas: numa desaparecida tábua de retábulo na igreja da Misericórdia de Braga, de 1577 (contrato inédito com o pintor António Juzarte, que teria de executar 'o passo da myzericordia com ho resgate dos cativos'...¹³.

Tal não parece ser possível já que uma medida de um Papa que só começou a reinar em 1605¹⁴, não se poderia nunca repercutir numa obra pintada em 1577.

Ainda em 1995 e no âmbito da *História da Arte Portuguesa*, dirigida por Paulo Pereira e editada em Lisboa pelo Círculo de Leitores, o professor Vítor Serrão voltava uma vez mais a analisar a obra, acrescentando ao que anteriormente havia dito, a interpretação das «...quatro figuras desnudas em

¹² *Idem, ibidem.*

¹³ *Idem, ibidem.*

¹⁴ O pontificado do Papa Paulo V estendeu-se de 1605, Março, 16 a 1621, Janeiro, 28, sendo de destacar do seu governo da Igreja a adopção do novo ritual romano em 1614.

⁹ *Idem*, «Entre a **Maneira** moderna e a ideia do **Decoro**: bravura e conformismo na pintura do maneirismo português», in *A Pintura Maneirista em Portugal — Arte no tempo de Camões*, catálogo da exposição, Lisboa, Fundação das Descobertas/Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1995, p. 37.

¹⁰ *Idem*, «Amaro do Vale» in *A Pintura Maneirista em Portugal — Arte no tempo de Camões*, catálogo da exposição, Lisboa, Fundação das Descobertas/Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimientos Portugueses, 1995, p. 460.

¹¹ *Idem, ibidem*, p. 461.

¹⁵ Vítor Serrão, «A pintura maneirista em Portugal: das brandas 'maneiradas' ao reforço da propaganda» in Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1995, p. 490.

meios-corpos que penam no meio de chamas em alusão aos cativos...», a resgatar pelos trinitários ¹⁵.

Desaparecia assim a hipótese da representação do Purgatório a menos que se considere o cativo um Purgatório terreno, mistura de conceitos, nada defensável à luz das propostas tridentinas.

Ficam ainda dúvidas em relação à autoria da obra:

Os critérios de atribuição são vagos e imprecisos, esta é feita através da lógica cronológica, e baseia-se também no facto de Amaro do Vale ser pintor régio, o que levaria a uma encomenda destas dimensões.

Outro critério de atribuição proposto surge do confronto dos desenhos assinados existentes no Museu Nacional de Arte Antiga com a pintura, sendo de ressaltar que esta nunca conheceu uma análise ao desenho subjacente, o que leva a concluir, que através dos critérios expostos pelo Professor Vítor Serrão, se pode chegar a um certo grau de probabilidade, mas nunca de certeza.

Acresce ainda que não existe nenhuma pintura assinada, ou que possa ser atribuível com total grau de certeza a Amaro do Vale, estranhando-se ainda, e admitindo a participação deste pintor na sua feitura, que nenhum dos autores que se debruçaram sobre a sua vida e obra a refira, citando no entanto outras obras de menor importância.

Dagoberto Markl que estudou os desenhos de Amaro do Vale existentes no Museu Nacional de Arte Antiga é bem mais cauteloso quando se trata de atribuir obras a Amaro do Vale:

Com base documental, podemos atribuir a Vale o painel *Milagre da Multiplicação dos Peixes*, do tecto da Igreja de São Roque, obra na qual... trabalhou também Francisco Venegas. No campo sempre instável das atribuições, é provável a intervenção de Amaro no painel *Aparição de Nossa Senhora do Porto Seguro* da Igreja de São Luís dos Franceses ¹⁶.

Pode pois considerar-se que o estudo da obra se encontra muito incompleto, até porque não foi ainda feita nenhuma pesquisa utilizando os meios técnicos e científicos, que hoje se encontram à disposição do historiador da Arte e que podem

¹⁶ Dagoberto Markl, «A pintura e o desenho maneiristas, As artes decorativas (1480-1640)» in José Hermano Saraiva (dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Publicações Alfa/Seleções do Reader's Digest, 1983, vol. II, pp. 735/6.

dar algum grau de certeza na identificação, datação e atribuição da mesma.

Paralelamente e embora existam, como foi atrás referido, propostas de leituras iconográficas, não foi feito nenhum estudo iconológico da obra.

Análise estilística e problematização da autoria

Se falta a esta pesquisa a lente de aumento que permite ao historiador da Arte ver mais longe, ou seja a utilização de meios técnicos que permitam conhecer mais intimamente a obra, tal não é impeditivo de uma análise estilística, que no caso da presente obra levanta novas dúvidas.

Praticamente todas as análises feitas à *Adoração de Cristo pela Corte Celestial, pela Igreja e por Filipe II e seu séquito*, são altamente laudatórias e encomiásticas, comparando nomeadamente a composição às obras italianas e espanholas da época, o que se crê ser feito para justificar a autoria de um pintor português que teria passado por Itália e trabalhado em Espanha. Mais se louva «...a sua impressionante galeria de retratos e seguro modelado da luz...», para após todas estas considerações se atribuir, como se viu, a Amaro do Vale «...com base no cotejo estilístico com os seus desenhos e pinturas identificados por exclusão de partes no panorama pictural do seu tempo...» ¹⁷.

Comparada esta obra com outras pinturas atribuíveis a Amaro do Vale a confusão aumenta, e se efectivamente se podem encontrar algumas afinidades entre esta obra e o *Milagre das relíquias de São Vicente perante D. Afonso Henriques e seu séquito*, pertencente ao Museu Nacional de Arte Antiga, já o mesmo não sucede em relação ao *Batismo de Cristo*, uma tela proveniente da Capela do Santíssimo Sacramento da Sé de Leiria, onde as figuras ganham nova dimensão, numa composição poderosa, característica de um maneirismo do alongamento, com vigorosas modelações da luz, bem ao modo de El Greco, que não encontramos nas obras anteriormente referidas.

¹⁷ Vítor Serrão, «Maneirismo», ..., p. 37.

Feita também a comparação com os desenhos de Amaro do Vale, percebe-se distintamente que onde na obra gráfica existem certezas, na pintura surgem indecisões. Compare-se por exemplo o cânone de proporções das figuras da *Visitação*, com as dificuldades manifestadas à evidência na organização espacial do séquito de Filipe II, onde as figuras surgem amontoadas e desproporcionadas. Note-se que quando se fala em desproporção, não se pretende referir a intencionalidade da subversão das formas tão características de um Maneirismo erudito, como o fizeram magistralmente pintores como Bronzino ou Parmagianino.

Nesta composição tal não é fruto de uma vontade artística, mas antes percebe-se que existem dificuldades, manifestando claramente o artista a sua incapacidade técnica. Assim não parece que das mesmas mãos que realizaram o desenho de *São Lucas pintando a Virgem*, ou *Cristo em casa de Marta e Maria*, possa ter saído a obra que se analisa neste pequeno estudo.

Verifica-se pois a propensão obsessiva de identificar o responsável pela obra, o que em si não é negativo, já o sendo, a tendência de atribuir as autorias aos pintores mais conhecidos, neste caso a Amaro do Vale e sem qualquer fundamento.

Em relação aos pintores com actividade nesta época, muitos são hoje quase totalmente desconhecidos¹⁸, cite-se a título de exemplo Luís Alvares de Andrade, que de tão celebrado, era conhecido pelo nome de Pintor Santo e que estava activo em 1587, só vindo a morrer em 1631, ou então Domingos Cunha «o Cabrinha» ou ainda Manuel Henriques¹⁹, cuja obra urge identificar.

A ser a obra datada do início dos preparativos da visita de Filipe II a Portugal, nada obsta a que no campo moveção das atribuições se coloque a hipótese de Fernão Gomes, que ocupou o cargo de pintor régio e dos mestrados, que não obstante pertencer à segunda geração Maneirista, sofreu na sua obra as influências do Concílio de Trento, sendo mesmo, como referiu Dagoberto Markl «...um seguidor obediente das normas iconográficas tridentinas...»²⁰. Compare-se aliás esta

tábua, com a pintura que se expõe no Museu de São Roque sob o nome de *O Senhor dos Mártires*, de Fernão Gomes e datada de cerca de 1600 e não será difícil encontrar semelhanças no programa iconográfico e mesmo afinidades estilísticas.

A ser a obra contemporânea da visita de Filipe II a Portugal entre 1619, Maio, 13 e 1619, Outubro, 24²¹, levantam-se as maiores dúvidas que pudesse ter sido pintada por Amaro do Vale, já que este por esta altura estaria certamente moribundo, vindo a falecer nesse mesmo ano muito antes do rei regressar a Espanha, já que em Junho, 1, Domingos Vieira Serrão lhe sucedeu, por morte, no cargo de pintor régio.

Descrição pré-iconográfica

A composição é simétrica embora não se possa considerar que exista um eixo central bem marcado, antes é dividida horizontalmente por duas faixas de nuvens, que compartimentam a composição em três zonas, embora se possam ainda considerar mais duas zonas, uma na parte inferior, triangular, outra no topo, circular; todas as zonas são relacionadas entre si, quer através dos olhares, quer dos ademanos das figuras representadas.

Da parte inferior para a superior, para onde convergem os olhares de todas as figuras representadas encontra-se:

Num espaço triangular quatro meias-figuras masculinas sofredoras, de barba e nuas que emergem de chamas saintes de um chão que se rompe.

À volta da supracitada forma triangular, um núcleo numeroso de figuras masculinas ajoelhadas e em oração. Na parte esquerda todas as personagens apresentam vestes eclesiásticas, das quais se identificam três figuras tonsuradas, vestindo hábito branco, capeirete com capuz e no peito uma cruz pátea de vermelho no braço vertical e de azul no braço horizontal; uma figura barbada, enverga vestes vermelhas, com um chapéu tetracórnio da mesma cor; uma personagem de hábito alvo,

²¹ Luiz A. Rebello da Silva, *História de Portugal nos Séculos XVII e XVIII*, Lisboa, Imprensa Nacional, 1867, *op. cit.*, tomo III, p. 274.

¹⁸ «...a produção dos nossos pintores de seiscentos é ainda hoje mal conhecida estando por identificar centenas de pinturas espalhadas pelas igrejas ou pelas reservas dos museus, enquanto se registam nomes de artistas a que não foi ainda possível atribuir com segurança um conjunto significativo de obras...». Fernando A. Batista Pereira, *História da Arte Portuguesa — Época Moderna*, Lisboa, Universidade Aberta, 1992, p. 152.

¹⁹ José da Cunha Taborda, *Regras da Arte da Pintura*, Lisboa, Imprensa Régia, 1815, pp. 186/97.

²⁰ Dagoberto Markl, *op. cit.*, p. 732.

²² Para as descrições das formas e cores das cruzes das diversas ordens, religiosas e militares, foi utilizada pelo seu rigor a terminologia da Heráldica, uma das ciências auxiliares da História e da História da Arte. Refira-se no entanto que o branco não é uma cor heráldica, no sentido do seu emprego no interior do escudo, onde é substituída pela designação de «prata», que lhe é equivalente. O termo «branco» pode no entanto ser utilizado para os ornamentos exteriores do escudo, nomeadamente quando empregue para os tecidos.

²³ Por necessidade de precisão são indicados, quando necessários, alguns vocábulos de origem francesa, atendendo a que o sistema vestimentar português em termos lexicológicos não se encontra ainda fixado (e não cabendo tal no âmbito deste trabalho), pese embora algumas tentativas nesse sentido, nomeadamente para o estudo da Idade Média e transição para o Renascimento, do qual se destacam as obras de: Maria Constança Múrias de Freitas, *Palavras e Expressões sobre vestuário no Cancioneiro Geral de Garcia de Resende*, Lisboa, Centro de Estudos Filológicos, 1945; A. H. de Oliveira Marques, «O Traje in A Sociedade Medieval Portuguesa», Lisboa, Livraria Sá da Costa, 1981, 4.^a edição; Maria José de Mendonça, Maria José Taxinha, e Maria Manuela do Pilar, *Vocabulário Português de Técnica Têxtil*, Lyon, Centre International d'étude des textiles anciens, 1976; Maria José Palla, *Do Essencial e do Supérfluo — Estudo lexical do traje e adornos em Gil Vicente*, Lisboa, Editorial Estampa, 1992.

²⁴ O exagero deste tipo de gorgeira fez com que merecesse a designação de «prato de São João» em alusão ao martírio de São João Baptista.

sobreposta de uma capa negra, tonsurada; e ainda uma outra figura, também tonsurada, representada de hábito de burel.

Do grupo que se representa à esquerda da composição destacam-se, por se encontrarem em primeiro plano, três figuras envergando trajés eclesiásticos, a primeira coberta de solidéu e mitra brancos, vestida de branco, com pluvial verde com banda de ouro decorada de pérolas. A segunda mais junto ao observador e em destaque, de solidéu vermelho, coberto de tiara de três coroas, vestida de branco e coberta de pluvial verde amplo, lavrado e ricamente decorado a ouro com barra vermelha decorada a ouro. A terceira de hábito branco, com capeirete com capuz e no peito uma cruz pátea de vermelho no braço vertical e de azul no braço horizontal.

À direita as figuras são marcadamente individualizadas, percebendo-se que são retratos. Todas vestem de negro, apresentam gorgeiras encanudadas de renda também chamadas de golas mó-de-moinho brancas, divisando-se em três, bordada no manto, do lado esquerdo do peito, uma cruz pátea de vermelho, com uma cruz de branco no seu interior ²².

Do grupo descrito anteriormente, sobressaem duas figuras, envergando estas murças de arminho, vestes ricamente decoradas a ouro e coroadas.

A da esquerda com calças-bragas (haut-de-chausses) entretalhadas, de ouro com forro branco, calças (bas-de-chausses) ²³ cor de mel, camisa branca guarnecida de renda nos punhos, com enorme gorgeira da mesma cor ²⁴, gibão negro em bico, sobreposto de manto vermelho, com murça de arminho, cadeia de ouro formada de isqueiros acendidos, coroada com coroa real antiga.

A da direita de barbas brancas, calças-bragas (haut-de-chausses) golpeadas, de negro bordado a ouro, com forro cor-de-rosa, calças (bas-de-chausses) cor-de-rosa, botas compridas de cano mole, camisa branca pequeno colarinho da mesma cor, saio (gibão comprido) negro, bordado a ouro, sobreposto de manto cor-de-rosa, com murça de arminho, cadeia de ouro formada de isqueiros acendidos da qual pende um velo de ouro, coroada com coroa imperial antiga e armada

de espada. No chão junto ao joelho esquerdo desta personagem uma esfera sobreposta de cruz.

Numa zona central da composição separada da parte inferior da tábua por uma faixa de nuvens, encontra-se um numeroso grupo de figuras sentadas, apresentando diversos objectos, deste grupo, em primeiro plano destacam-se seis figuras, três de cada lado da composição, apresentando cada uma elementos distintivos. Assim e da esquerda para a direita, a primeira figura de túnica azul, com decote redondo vermelho, apresenta duas chaves, uma de ouro e a outra de prata na mão direita e um livro na da esquerda. A segunda, vestida de túnica verde cintada, como sinal distintivo enverga um manto vermelho. A terceira, de túnica negra, segura na mão esquerda uma serra. A quarta seminua, envolta na cintura por um pano cor-de-rosa claro segura um molho de setas. A quinta de hábito branco, casula com sebastos cor-de-salmão, segura na mão direita uma grelha. A sexta, de túnica verde e manto azul, apresenta na mão esquerda um livro, tendo junto do seu pé direito uma espada.

Envolvendo este grupo que se destaca, um numeroso conjunto de figuras, dos quais apenas em três, se divisam características que podem levar à sua identificação, assim sobre o lado esquerdo uma personagem segura uma faca, ao centro uma figura apresenta-se de hábito e casula e à esquerda uma figura carrega uma cruz.

Sobreposto e mais uma vez separado por uma faixa de nuvens do grupo atrás descrito, na zona superior da composição, um grupo de figuras aladas lendo pautas e tocando instrumentos musicais, dos quais se identificam, da esquerda para a direita, uma flauta, um alaúde, um violino e uma harpa.

À esquerda destaca-se uma figura feminina, a única de toda a composição, de túnica comprida cor-de-rosa velho e manto azul, com as mãos cruzadas sobre o peito e coroada de coroa aberta; à direita uma figura masculina, barbada, vestida de pele de ovelha e coberta de manto vermelho.

No extremo superior da composição, numa nuvem de onde emergem cabeças aladas, uma figura sentada, segura

uma cruz, levantando a mão direita em sinal de bênção, enverga uma veste branca com reflexos rosados, lançada à volta do corpo, que lhe deixa o tronco nu. Esta figura está inserida numa forma circular de onde irradia o foco luminoso que determina os espaços de luz e sombra da composição; encontra-se rodeada de um grupo de figuras aladas.

Leitura iconográfica

Seguindo a mesma ordem de leitura utilizada na descrição pré-iconográfica, encontramos no extremo inferior da composição a representação das almas que penam no Purgatório, seguindo o esquema das várias visões dos Santos, nomeadamente de Santa Odília da Alsácia, ou de São Judas Tadeu²⁵.

O grupo de quatro figuras à esquerda, embora não possam ser identificados individualmente, por lhes faltarem atributos iconográficos que o permitam, representam um Papa, um Cardeal, um Bispo ou Arcebispo e um Frade trinitário. A representação destas quatro figuras pode ser entendida como uma figuração da componente clerical da Igreja Militar.

Quanto ao Bispo este poderá ser D. Miguel de Castro, que ocupou as funções de Arcebispo de Lisboa entre 1586 e 1625 ou então D. Pedro de Castilho, Bispo de Leiria, que por duas vezes foi vice-rei de Portugal e que entre 1605 e 1615 ocupou as importantes funções de Inquisidor-Mor.

Estão rodeadas de membros do clero regular pertencentes a diversas Ordens religiosas, das quais se distinguem três frades da Ordem da Trindade, um da Ordem dos Pregadores (Dominicano) e um Franciscano.

À direita um rei e um imperador pertencentes à Ordem do Tosão de Ouro, podendo o rei ser identificado como Filipe II de Portugal, sendo tal atribuição facilmente feita através da comparação com outros retratos do mesmo soberano existentes em Espanha, nomeadamente com o retrato de Pantoja de la Cruz existente no Museu do Escorial.

O imperador será Carlos V, Imperador Sacro-Romano, o tronco da dinastia dos Habsburgos em Espanha, soberano

grão-mestre da Ordem do Tosão de Ouro, à qual conferiu privilégios excepcionais, tornando-a a mais importante e prestigiada Ordem de Cavalaria do seu tempo, que foi cumulada de privilégios pela Santa Sé²⁶.

Estas duas figuras estão rodeadas por membros do seu séquito, das quais se identifica segundo Vítor Serrão o escritor Miguel Leitão de Andrade, embora sobre tal atribuição possam ser colocadas reservas, já que este escritor só ganharia a sua notoriedade em 1629, ou seja alguns anos mais tarde aquando da publicação de *Miscelânea*, onde se relata a batalha de Alcácer Quibir de tal forma que foi rotulada com o «...labéu de obra supositícia e forjada pelos jesuítas para embalarem o povo na esperança do porvindouro D. Sebastião»²⁷, o que como se vê não seria particularmente adequado a um membro do séquito de Filipe II. São ainda representados três cavaleiros da Ordem Militar de Cristo.

Cotejadas as várias personagens com os retratos existentes nas diversas coleções portuguesas²⁸, não foi possível chegar a critérios seguros de identificação, pelo que se propõe a manutenção da designação generalista de «séquito de Filipe II», como aliás já havia sido proposta por Vítor Serrão em todas as suas obras.

Na zona central da composição, em destaque, encontram-se representações de Santos. São Pedro com o livro e as chaves de ouro e prata, alusão à função de guardião do Paraíso — a chave de Ouro e de guardião do Purgatório — a chave de prata; São João cujo único atributo apresentado é a capa vermelha com que muitas vezes é figurado; São Simão, com o seu instrumento de martírio a serra; São Sebastião com o molho de setas e despojado das vestes de centurião romano; São Lourenço vestido de diácono, com a grelha do seu suplício; por último São Paulo, apresentando o instrumento do seu martírio — a espada, bem como um livro, como os Apóstolos, não por ter pertencido ao grupo dos doze Apóstolos, do qual não fazia parte, mas sendo tal designação relativa ao seu título de «Apóstolo dos Gentios» com que o apodaram²⁹.

²⁶ Peter Bander van Duren, *Orders of Knighthood and of Merit*, Gerrards Cross, 1995, pp. 237/9.

²⁷ Camilo Castelo Branco, *Curso de Literatura Portuguesa*, Lisboa, Editorial Labirinto, 1986, 2.ª edição, pp. 73/4.

²⁸ Vide AA.VV., *Personagens Portuguesas do Século XVII*, catálogo da exposição organizada no Palácio da Independência, Lisboa, Academia Nacional de Belas Artes, 1942.

²⁹ Jorge Campos Tavares, *op. cit.*, p. 117.

²⁵ Jorge Campos Tavares, *Dicionário de Santos*, Porto, Lello & Irmão Editores, 1990, 2.ª edição, pp. 88 e 112.

Do grupo que envolve estes Santos, apenas se identificam iconograficamente mais três figuras: um empunhando a faca do seu martírio o Apóstolo São Bartolomeu; de hábito e casula representa-se Santo Ildefonso de Toledo — esta identificação é proposta, já que não apresenta qualquer outro atributo, por este Santo ter recebido de Virgem Maria uma casula preciosa³⁰; por último identifica-se também São Judas Tadeu, com a cruz processional que se relaciona, não com o seu martírio, mas mostra que este Apóstolo morreu pelas ideias que ela simboliza³¹.

No topo superior da composição uma cantoria de anjos, da qual se destaca à esquerda a Virgem Maria, com o seu manto azul; e à direita São João Baptista, que se identifica facilmente pelas vestes de pele de carneiro.

No extremo superior da composição Cristo triunfante abençoa os crentes, rodeado de anjos e querubins³².

Leitura iconológica

0. Dificuldades e ressalvas

A análise iconológica desta pintura parte das leituras anteriores e visa conferir-lhes alguma ordenação lógica e até mesmo completar desta forma as lacunas que subsistam da leitura iconográfica, já que esta ficou, como vimos atrás, limitada pela falta de atributos e consequente capacidade de identificação relativa a algumas personagens.

A leitura iconológica fica no entanto também ela limitada pela falta de conhecimento e tratamento ao nível de meios técnicos desta tábu, nomeadamente identificação de repintes e restauros não documentados. Ressalve-se que tal, uma vez feito, poderá alterar completamente o sentido proposto para a obra³³.

1. A influência tridentina

A composição pelas suas características iconográficas pode ser claramente datada do período posterior ao Concílio de Trento (1545-68), carregando em si todos os elementos doutrinários

que aparecem com a Contra-Reforma, nomeadamente no que se relaciona com as representações artísticas do sagrado e do profano e das relações entre estes dois mundos.

Ao contrário do mundo Protestante, o Concílio aprovou o culto e veneração das imagens sagradas, sobretudo porque é a partir destas que se manifestam à comunidade dos crentes «...os benefícios e mercês que Cristo lhes concede...», passando também pelas imagens o carácter exemplar dos mártires e confessores, numa atitude francamente didáctica³⁴.

Profundamente marcada pelas novas propostas iconográficas que sopravam de Trento esta composição é paradigmática no que respeita à representação da Corte Celestial, mundo terreno e visão do Purgatório, aparecendo os dois primeiros perfeitamente delimitados e o mundo terreno com uma visão do Purgatório e as possibilidades de contacto com este por duas vias, a primeira manifesta-se pela capacidade de pedir a intercessão pelas almas que nele penam, a segunda pela possibilidade de nele cair.

A influência do Concílio de Trento na composição que ora se analisa não deve ser entendida assim, meramente ao nível iconográfico, mas também ao nível doutrinário, já que e tendo como exemplo o próprio Purgatório, deve ser referido ter este sido oficializado sob o ponto de vista doutrinário, na última das sessões do Concílio em 1563, Dezembro, 3 e 4³⁵.

2. A presença da corte Filipina — Certezas e perplexidades

Partindo da certeza da representação do Rei Filipe II de Portugal e do Imperador Carlos V e admitindo que os cavaleiros representados pertençam a Ordens de Cavalaria portuguesas, bem como parte das figuras que rodeiam o monarca, pode-se aventar que a pintura se relaciona de alguma forma com a única visita deste rei ao seu reino de Portugal.

Uma perplexidade maior surge no entanto e que não foi até à presente data referida nos estudos que procuram interpretar a obra:

O principal, senão único propósito de tal visita, era desde os preparativos de 1613 o juramento do príncipe real Dom

³⁰ *Idem, ibidem*, p. 76. De todas as figuras identificadas apenas Santo Ildefonso, não terá sido martirizado, o que leva a apresentar a proposta de leitura como passível de revisão futura. Também São João Evangelista, embora tenha sido condenado à morte e lançado dentro de um caldeirão de óleo fervente, escapou incólume, pelo que não se poderá considerar mártir.

³¹ Nem todos os Santos Mártires são representados nesta composição pelos símbolos do seu martírio, como São Pedro, ou como adiante se verá, São João Baptista. A identificação de São Judas Tadeu tem particular relevo nesta composição onde as almas do Purgatório são representadas, já que desse sofrimento ele teve uma importante visão.

³² Vitor Serrão consegue divisar ainda serafins — «...anjos músicos, querubins e serafins...», que não nos foi possível identificar. Cf. Vitor Serrão, «A pintura maneirista em Portugal: das brandas 'maneiras' ao reforço da propaganda», ..., p. 490.

³³ Levanta-se por exemplo a questão da representação de figuras portuguesas, ou relativas a Portugal nesta tábu, se se provar laboratorialmente que as cruces da Ordem Militar de Cristo, que nos aparecem por três vezes, foram originadas por um repinte posterior, o que levará sem dúvida à revisão de toda a proposta iconológica.

³⁴ Flávio Gonçalves, *História da Arte — Iconografia e crítica*, Lisboa, Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1990, p. 123.

³⁵ Isabel dos Guimarães Sá, «Práticas de Caridade e Salvação da Alma nas Misericórdias Metropolitanas e Ultramarinas (séculos XVI-XVIII): Algumas Metáforas in *Oceanos*, 1998, Julho/Setembro, n.º 35, p. 44.

³⁶ José Mattoso (dir.), *História de Portugal*, Lisboa, Círculo de Leitores, 1993, vol. IV, pp. 572/3.

³⁷ Desde o início do seu reinado que Filipe II manifestou o desejo de visitar Portugal, visita que foi diversas vezes adiada:

«Ya en el año 1600 se suspendería el viaje que el monarca español tenía proyectado realizar por Portugal y Andalucía. Al año siguiente, dificultades económicas, al parecer, obligan de nuevo a suspenderlo. La jornada, prevista para más de un año, vuelve a plantearse una vez más, superada la enfermedad de la reina en 1602... Sin embargo, la muerte de la emperatriz en 1603 impediría su realización.»

Por fin, en 1619 se encuentra la ocasión propicia para el viaje.

Francisco Javier Pizarro Gómez, «La Jornada de Felipe III a Portugal en 1619 y la Arquitectura efímera», apud Pedro Dias (coord.), *As relações artísticas entre Portugal e Espanha na época dos Descobrimentos*, Coimbra, Livraria Minerva, 1987, p. 123.

³⁸ P.^o António Dominguez de Sousa Costa, «Trinitários-in Joel Serrão, *Dicionário de História de Portugal*, Porto, Livraria Figueirinhas, reed. 1981, vol. VI, p. 214.

Filipe como herdeiro do trono dos reinos de Portugal e dos Algarves e simultânea reunião das Cortes ³⁶. Ora uma certeza se pode ter de antemão — o príncipe não está representado nesta obra e muito menos as cortes portuguesas.

Se a feitura ou encomenda da obra fosse motivada por ocasião do acto supracitado, não parece ser possível que o príncipe herdeiro, o futuro rei Filipe III de Portugal fosse excluído da composição, pelo que se poderá aventar a hipótese de ter sido obra executada quando se começou a falar da possibilidade da visita do rei a Portugal, em 1603 ³⁷, data em que o Conselho de Estado reunido em Valhadolid colocou a questão da oportunidade de uma viagem do Monarca a Lisboa, numa altura em que ainda não se previa qualquer juramento. Assim junto ao rei apareceriam as figuras principais do governo dos reinos de Portugal e dos Algarves.

3. Cativos ou almas do purgatório

Não se encontra nada no painel em estudo que diga que o mesmo se refere ao resgate dos cativos de África. Uma certeza existe, a de que as quatro figuras seminuas não se relacionam com quaisquer cativos, mas sim com as almas que penam no purgatório e estes conceitos não podiam de forma alguma ser confundidos já que se estava no período posterior ao Concílio Tridentino e havia particular cuidado na separação do mundo terreno, do mundo do além, até porque no século XVII o Santo Ofício estava particularmente atento ao desrespeito das normas conciliares, com tudo o que tal significava na época.

Realmente os frades da Ordem da Trindade são representados nesta composição e de forma predominante e sabe-se que esta Ordem teve particular importância no resgate dos cativos, merecendo particular favorecimento do Cardeal-Rei Dom Henrique no período posterior ao desastre de Alcácer Quibir em 1578, Agosto, 4, com o referido rei a encarregar o provincial desta Ordem de toda a operação do resgate dos cerca de quinze mil cativos que ali haviam ficado, o que veio a acontecer, com a recuperação de alguns milhares de portugueses ³⁸.

4. O governo filipino, o papado e a Ordem da Trindade

Se sob o governo filipino, são raras as notícias de particulares favorecimentos aos membros desta Ordem ³⁹, já as relações entre a Santa Sé e a ordem trinitária merecem uma análise mais cuidada.

Deve em primeiro lugar ser arredada, por inexistente, qualquer hipótese de bula do Papa Paulo V ⁴⁰, relativa aos cativos dos mouros, conforme verificado previamente no Estado da Questão, pelo contrário há até a notícia de um grave conflito diplomático e do extremar de posições entre este Papa e o rei Filipe II.

No ano de 1617, o bispo de Fossambruno Octavio Accoramboni, então a exercer as funções de núncio e com a missão de arrecadar em Portugal os espólios dos religiosos entrou de tal forma em colisão com o poder temporal que recebeu ordem de expulsão do reino, pelo que o Papa se viu forçado a intervir e em diploma de Outubro, 6 do mesmo ano ameaçava mesmo os executores das ordens régias com a excomunhão ⁴¹.

Assim e depois do que foi visto não parece ser provável a representação do Papa Paulo V, acrescentando que, como foi visto anteriormente com a representação do Imperador Carlos V, a composição, mais do que um retrato colectivo de pessoas vivas, tem remissas históricas e pode funcionar como uma declaração de intenções por parte do monarca.

Uma vez mais no campo das hipóteses pode-se pensar na representação do Papa Alexandre VI, de seu nome Rodrigo Bórgia que em 1498 havia expedido uma bula em favor dos frades regulares da Ordem da Trindade. Pode ser também levantada a hipótese de se tratar da evocação de Alexandre Farnésio, que subiu à cátedra de Pedro sob o nome distintivo de Paulo III, condizendo iconograficamente a representação deste Papa por Ticiano que se expõe na Galeria Nacional de Capodimonte em Nápoles, com a figura papal de longas barbas que aparece na composição em apreço.

³⁹ Exceptua-se aqui o caso de frei Hortêncio Felix Paravicino, de quem El Greco nos deixou um extraordinário retrato, hoje no Museu de Belas Artes de Boston, cujo talento teria maravilhado de tal forma Filipe I, que se tornou no pregador de serviço à Corte.

⁴⁰ Conforme Estado da Questão.

⁴¹ Luiz Augusto Rebello da Silva, *op. cit.*, tomo III, p. 261.

⁴² P.^o António Domingues de Sousa Costa, *op. cit.*, p. 214 e Fortunato Almeida, *História da Igreja Portuguesa*, Porto, Livraria Civilização, 1967/71, vol. II, p. 158.

⁴³ O retrato não respeita no entanto possíveis semelhanças, até pelo desconhecimento das feições de frei Miguel Contreiras. A título de exemplo, compare-se o retrato deste frade existente na Biblioteca Nacional em Lisboa, com a mesma representação na Bandeira da Misericórdia do Porto.

⁴⁴ De primordial interesse para a Santa Casa da Misericórdia é o seu pendão, pintado segundo os moldes adaptados em 1575 pela Misericórdia de Lisboa moldes esses que determinam o aparecimento de um retrato de frei Miguel Contreiras na face da bandeira onde a Senhora da Misericórdia de braços abertos, protege com o seu manto um rei e uma rainha, em memória de D. Manuel I e D. Leonor, primeiros irmãos da Irmandade. Do lado esquerdo do painel ajoelham um papa, um cardeal, um bispo e um frade como membros da Igreja Militante. As letras F.M.I., deviam marcar a figura do frade trinitário, para não haver dúvidas de que era Frei Miguel, o Instituidor das Misericórdias.

Compare-se esta descrição com o motivo deste trabalho e encontrar-se-ão semelhanças de estrutura evidentes.

Maria Helena Mendes Pinto e Vítor Roberto Mendes Pinto, *As Misericórdias do Algarve*, Lisboa, Direcção Geral de Assistência, 1968, p. 25.

⁴⁵ Alvará de 1604, Julho, 16, A.N.T.T., *Livro II de Leis*, fol. 69v, transcrito por Manuel C. Mendes Atanázio, *A Arte do Manuelino*, Lisboa, Editorial Presença, 1984, p. 176.

O Papa Paulo III foi o responsável em 1544, Novembro, 19 pela convocação do Concílio de Trento, acrescentando a importância que este Papa teve para os trinitários portugueses por lhes haver conferido em 1535, Novembro, 13 pela bula *Hodie a nobis*, todas as graças, privilégios dos trinitários dos reinos de Castela, de Leão e da Bética ⁴².

5. A Irmandade da Misericórdia e a afirmação do poder real

A Ordem da Trindade teve um papel extremamente importante no estabelecimento das Misericórdias em Portugal tendo sido o seu mentor e depois seu primeiro provedor, o confessor da rainha D. Leonor de Lencastre, o espanhol Frei Miguel de Contreiras, o que levou até à obrigatoriedade da aparição deste frade em todas as bandeiras das misericórdias portuguesas ⁴³.

Inaugurada em 1498, Agosto, 15, a Santa Irmandade da Misericórdia de Lisboa, sob a invocação de «Nossa Senhora Madre de Deus, Virgem Maria da Misericórdia», foi aprovada por D. Martinho da Costa e confirmada pelo Papa Alexandre VI em 1499, Setembro, 23. Seria o primeiro compromisso da irmandade publicado por ordem de Dom Manuel I em 1516.

Sabe-se também a partir do estatuto destas Misericórdias que deviam também estar representados na bandeira os dois primeiros irmãos, ou seja a rainha Dona Leonor de Lencastre, mulher de Dom João II e o seu irmão Dom Manuel I ⁴⁴.

Existindo indubitavelmente na dinastia filipina uma vontade de se afirmar como legítimos reis de Portugal, que os levou inclusive a mexer no que então se podia considerar o panteão dos reis de Portugal — o Mosteiro de Santa Maria de Belém ⁴⁵, levanta-se a hipótese de estes se substituírem às representações anteriores, através da intervenção legislativa, mas também por meio de uma nova iconografia.

Tal intenção poderá passar também pela intervenção destes monarcas nas Misericórdias, que como foi visto tinham sido fundadas por um frade espanhol. Por ordem do rei Filipe II procedeu-se a uma profunda reforma destas em 1618, vigorando este compromisso até ao século XIX sem alterações de vulto.

Joaquim Veríssimo Serrão considera mesmo o compromisso filipino como «...uma segunda *magna charta* da vida da congregação...» ⁴⁶

Assim se justifica a presença do imperador Carlos V, em lugar do seu cunhado e sogro D. Manuel I e do rei Filipe II em vez de D. Leonor, ou seja a dinastia filipina substituiu-se assim à dinastia de Avis, superando-a e legitimando-se.

Pode pois levantar-se, com algum grau de certeza, a hipótese de a obra em apreço ser de encomenda e ter pertencido a uma Santa Casa da Misericórdia.

Quanto à não representação como *Mater Misericordiae*, a explicação pode ser encontrada nas disposições conciliares.

Desde cedo que a proposta iconográfica da Virgem do Manto levantou reservas, lembre-se que ela chegou a ser referida pelos huguenotes como uma mãe-galinha cobrindo os seus pintos ⁴⁷, tal facto leva a que o Concílio de Trento também se tenha debruçado sobre esta representação, aliás de forma particularmente crítica, sendo dimanadas instruções no sentido de se restringir ao máximo o seu uso ⁴⁸. Assim sucede efectivamente, tornando-se o uso da virgem do Manto particularmente raro, embora não desapareça, como pode ser verificado sobretudo nas bandeiras das Misericórdias. Começa a ser procurada uma gramática iconológica alternativa, o que se reflecte na Pintura ⁴⁹.

Pode então, ser avançada a hipótese académica, de ser a presente obra uma substituição «conciliarmente correcta» da Virgem do Manto.

6. A Igreja

A igreja nesta composição aparece na sua plenitude, ou seja nas suas três formas, que são aliás traduzidas pela tiara — *triregnum* de que o Papa representado se reveste e que simboliza a tripla jurisdição do Santo Padre enquanto representante de Cristo, com poderes sobre a Terra, sobre o Purgatório e sobre o Céu. A forma como estes três elementos são pintados mostra o integral respeito com as disposições conciliares:

Uma Igreja Sofredora — na alusão às almas do Purgatório.

⁴⁶ Joaquim Veríssimo Serrão, «Nos Cinco Séculos de Misericórdia de Lisboa», in *Oceános*, Lisboa, 1998, Julho/Setembro, n.º 35, p. 16.

⁴⁷ Joaquim Oliveira Caetano, «A Virgem da Misericórdia: uma aproximação iconográfica» in *Oceános*, 1998, Julho/Setembro, n.º 35, p. 63.

⁴⁸ *Idem, ibidem*, p. 75.

⁴⁹ «À medida que o tema vai escasseando, multiplicam-se outras figuras de certo modo alternativas.»

Joaquim Oliveira Caetano, «A Virgem da Misericórdia: uma aproximação iconográfica» in *Oceános*, 1998, Julho/Setembro, n.º 35, p. 75.

Uma Igreja Militante — a representação do clero regular, do clero secular bem como a comunhão dos crentes.

Uma Igreja Triunfante — Os Santos em adoração a Cristo.

7. A representação dos Santos e Anjos

Uma nova perplexidade, relativa a esta composição surge quando se analisa a sua lógica que passa pela representação dos Anjos e Santos.

Além da mensagem religiosa que o quadro tem e que já foi referida, e atendendo uma vez mais à representação de cavaleiros das Ordens Militares portuguesas, poder-se-ia procurar alguma representação de um Santo ou Anjo padroeiro ou relacionado com o reino de Portugal, ou da particular devoção dos portugueses, exceptuando é claro os santos de devoção universal, como São João Evangelista, Baptista ou São Pedro, tal representação não surge.

Não aparece nesta obra nenhum dos santos padroeiros com culto fortemente implantado no reino, a começar pelos mais importantes, nomeadamente o português Santo António, ou ainda São Vicente, o padroeiro de Lisboa; e num quadro onde existe uma forte alusão ao Purgatório e onde tantos anjos são representados, não existe nenhuma representação do Arcanjo São Miguel, cuja devoção em Portugal se confunde com a nacionalidade, e que aliás poderia entrar perfeitamente na lógica da composição, já que uma das suas missões é o resgate das almas do Purgatório, que pesa na sua balança vendo se são ou não dignas de entrar no Reino dos Céus. Também o Anjo Custódio do Reino, ao qual D. Manuel I tinha tal devoção, que em 1506 lhe instituiu uma procissão anual a ser realizada no terceiro domingo do mês de Julho⁵⁰, aqui não aparece representado.

Relativamente às razões para estas ausências não se consegue encontrar justificação alguma, numa obra que se pretende portuguesa.

Já a representação dos santos de particular devoção da Espanha é óbvia, nomeadamente São Lourenço, que a custo se integra numa composição onde todas as figuras dos santos

que se destacam trajam túnicas e são representadas descalças, pelo que o Santo se vê forçado a esconder os pés.

Verifica-se no entanto e uma vez mais sem qualquer explicação, que não aparece representado São Tiago o Maior, que tanta devoção tem em terras de Espanha e que poderia integrar facilmente a lógica da composição, junto aos outros Apóstolos.

Relativamente à representação da corte celestial, não se conseguiu encontrar qualquer denominador comum, que não a sua santificação, nem qualquer coerência, já que não se trata da representação de Santos Mártires, pois alguns o não foram, não são também os Apóstolos, porque alguns dos representados não faziam parte deste grupo, nem se trata dos Santos da particular devoção dos portugueses, nem dos espanhóis.

Neste ponto seja permitido discordar de todas as anteriores designações do quadro, já que a adoração é a Cristo e não à Corte Celestial, sendo para ele que todos os olhares e preces convergem, pelo que se propõe a designação de *Adoração de Cristo pela Corte Celestial, pela Igreja e por Filipe II de Portugal e seu séquito*, com a ressalva de Filipe II enquanto cristão e católico integrar a Igreja.

A omnipresença dos ditames do Concílio de Trento nesta obra é particularmente visível e se comparada com a adoração que é o grande retrato colectivo, constituído pelos tão celebrados painéis de São Vicente de Fora, hoje no Museu Nacional de Arte Antiga, poderemos perceber o modo como a Contra-Reforma entrou na pintura em Portugal, nomeadamente com a separação entre o registo profano e o sagrado, que passa pela total separação destas duas esferas.

No retábulo chamado de São Vicente, a personagem central encontra-se ainda no nível terreno, trata-se mais de um homem do que de um santo, estando este quase ao nível dos que o adoram, o que aliás levou a que investigadores, com o conhecimento das regras eclesásticas, como o professor Mendes Atanásio a admitir que a personagem venerada fosse o Cardeal D. Jaime, que na escala da santidade não chegou sequer a ocupar o último dos degraus, o de Servo de Deus.

⁵⁰ P.^o Miguel de Oliveira, *op. cit.*, p. 184.

⁵¹ Disposições conciliares transcritas por Vítor Serrão, *A Pintura Maneirista em Portugal*, ..., p. 113.

No quadro em análise, todas as possíveis confusões desaparecem, a corte celestial separa-se fisicamente da dos reis católicos, até para evitar «interpretações perigosamente erradas junto daqueles que não sejam instruídos»⁵¹.

Conclusão

Atendendo às características da presente pesquisa, refira-se em jeito de balanço que não foi nosso desejo, nem sequer teríamos essa possibilidade, esgotar o tema.

O critério de abordagem utilizado, visou sobretudo lançar um olhar crítico e inédito sobre uma obra menos conhecida da produção nacional, e também levantar algumas dúvidas e problemas, em relação ao presente conhecimento desta obra. Pode pois considerar-se que o esforço não foi inglório já que as hipóteses avançadas ao longo desta pesquisa, não só corrigem, como anulam parte das tentativas de leituras anteriores, lançando ainda novas vias de investigação, o que é indubitavelmente um avanço científico.

A obra cuja análise ora se conclui merece pois ser estudada de forma mais aprofundada e comparativamente com outras produzidas na mesma altura, quer em Portugal, quer sobretudo em Espanha.

Proponham-se no entanto algumas certezas e pistas:

1 – A leitura iconológica fica limitada face à incapacidade de datação da obra e identificação de todas as personagens nela retratadas, o que só será possível a partir da identificação de parte significativa do séquito do rei Filipe II, o que permitiria de alguma forma balizar a obra, mas não datá-la, já que mesmo assim ainda se permite alguma variação.

2 – Quanto à proveniência da obra, e sendo indubitável que a Ordem da Trindade aparece com destaque, admite-se a hipótese deste painel provir de alguma igreja ou convento trinitário, embora não repugne, antes pelo contrário, a proveniência de alguma Misericórdia, nomeadamente da Santa Casa da Misericórdia de Lisboa.

3 – Relativamente à sua atribuição a Amaro do Vale, crê-se ser temerária a comparação com os desenhos existentes no Museu Nacional de Arte Antiga, identificados como do mesmo pintor, já que não foi nunca estudado o desenho subjacente da obra em análise, o que poderia dar algum grau de certeza. Paralelamente a busca documental até agora efectuada em relação ao pintor Amaro do Vale parece francamente limitada, não tendo sido aqui feita, por uma vez mais, se encontrar fora do âmbito deste trabalho.

4 – Pode-se no entanto e desde já afirmar, que esta obra tem claramente fins ideológicos, que a permitem classificar como de panegírica em relação aos reis católicos, mais particularmente aos Habsburgos, que quando a obra foi pintada eram chefiados pelo rei Filipe II de Portugal.