

O retábulo da Igreja da Misericórdia de Ferreira do Alentejo

Maria João Pina

Da investigação histórico-estilística do retábulo da Igreja da Misericórdia de Ferreira

O retábulo da antiga igreja da Misericórdia foi restaurado no então Instituto Português de Conservação e Restauro e esteve pendurado na igreja da Misericórdia desde o ano de 1911, altura em que a igreja do Espírito Santo, para a qual tinha sido mandado fazer, foi demolida.

Trata-se de uma pintura a óleo sobre madeira de castanho e segundo informação retirada da Visitação feita às igrejas de Ferreira, em 1565, foi feito para formar o retábulo do presbitério da igreja do Espírito Santo. Segundo registos do historiador Júlio Marques de Vilhena¹, este retábulo bem como o pórtico de calcário e um belo fecho de abóbada com o símbolo solar gravado, foram recuperados da referida igreja pela *Junta de Parochia* que os depositou na igreja da Misericórdia, sendo que hoje o fecho e o retábulo se encontram em exposição no Museu Municipal.

O retábulo, de grande porte (mede 3,82m de comprimento por 2,62m de largura), apresenta, em grande armação de molduras trabalhadas singelamente com filetes douradas, oito tábuas que evocam oito episódios religiosos que passamos a enumerar: *Anunciação, Ressurreição, Ascensão, Presépio, Adoração dos reis Magos, Transfiguração, Batismo de Jesus e Pentecostes*. O painel central - *Pentecostes*- é aquele que mais se destaca do conjunto na medida em que assume maiores dimensões e deveria, certamente ocupar um lugar de destaque, talvez o centro do altar mor da igreja do Espírito Santo.

O retábulo, magnífica obra de pintura, já tinha, segundo ficámos a saber depois de iniciarmos a nossa pesquisa bibliográfica, aguçado a curiosidade de estudiosos como

1 *Ferreira do Alentejo: documentos para a sua história-leitura paleográfica*, volumes I e III, Câmara Municipal de Ferreira do Alentejo, 2004 e 2008.

sejam Túlio Espanca² e Joaquim Caetano³. Segundo estes dois estudiosos, o retábulo representa a derradeira obra do pintor eborense António Nogueira.

No que se refere à sua datação, ficámos a saber pela leitura da Visitação de 1565 que a obra ficara terminada pouco antes ou nessa mesma data, uma vez que se diz que o retábulo é novo. Esta informação é reforçada pelo relato do historiador Júlio Marques de Vilhena que, na sua obra, cujas leituras paleográficas foram publicadas pela Câmara Municipal de Ferreira do Alentejo (2004 e 2008), afirma que cerca de 1565 o retábulo ainda era considerado novo.

Posto isto a data avançada por Joaquim Caetano e que afirma que a obra foi terminada cerca de 1570, parece estar errada. O historiador de arte chegou a esta data através da análise das características de execução técnica apresentadas pela obra que, por comparação com as da igreja de Santo Estêvão de Beringel (dois retábulos datados de 1546), da Igreja da Misericórdia de Beja (retábulo da capela mor do qual apenas subsistem 4 tábuas que estão, atualmente, expostas na sala de pintura do Museu Rainha Dona Leonor de Beja e que datam de 1564) ou ainda com as da Igreja de Santa Margarida do Lavradio (obras depositadas no Museu Nacional de Arte Antiga e que datam de 1567-68); revela um certo amadurecimento técnico por parte do mestre e logo deveria ter sido feita em data posterior.⁴

Mas quem foi António Nogueira? Seguidamente forneceremos dados sobre o mesmo mestre eborense.

Dados sobre o pintor António Nogueira

António Nogueira morreu em Évora e já em 1546 lá era morador. Foi irmão da sua Misericórdia e muito provavelmente lá teria nascido e aprendido a sua arte.

O pintor foi revelado em 1928 por Vergílio Correia através da publicação de dois preciosos documentos: um contrato assinado em 1546 por D. Pedro de Sousa, Conde do Prado e Senhor da vila de Beringel, para a feitura de dois retábulos, de um painel cada,

2 Túlio Espanca, *Inventário Histórico e Artístico de Portugal – Distrito de Beja*, Volume II, Lisboa, 1989, p.210.

3 Joaquim Caetano, *O antigo retábulo de pintura da capela mor da Igreja da Misericórdia de Beja in A Cidade de Évora*, 65-66, Évora, 1982-83, pp. 197-210.

4 *Idem* p. 200.

para a igreja de Santo Estêvão da mesma vila; e a notícia da estadia do pintor em Lisboa, em 1565, habitando em casas de Miguel Fernandes na Rua dos Escudeiros, freguesia de S. Nicolau.⁵

O primeiro destes documentos é extremamente importante na medida em que é, ainda hoje, o mais antigo documento conhecido sobre o pintor e também porque nos fornece importantes dados sobre o estatuto social do pintor e sobre as condições de produção artística em Portugal nos meados do século XVI.

O contrato data de outubro de 1546 e a parte da marcenaria já estava, nessa data, adiantada segundo informação do mesmo documento: “huu (retábulo) já está feyto e esta e poder do dito amtonio nogr^a e outro se esta faz^{do} e ~ casa de p^o de frias e ~talhador cõ seus corpos e maconaria.” Pela paga de dezanove mil réis o pintor deveria executar, até janeiro de 1547, os dois painéis, representando um o Calvário e outro a Virgem com o menino.⁶

Quanto ao estatuto social do pintor, este correspondia ao grosso do dos pintores de então, vinculados ao modo de trabalho mesteiral e sujeitos aos encargos decorrentes da tradição medieval dos ofícios mecânicos. Para além da remuneração ser pouco satisfatória, o pintor obriga-se ainda a dourar e a assentar os retábulos e a cumprir rigorosas disposições relativas aos prazos de entrega, tintas e cores a empregar, temas e organização dos quadros. Tudo isto sob pena de, se as obras não agradassem ou os prazos não fossem respeitados, o conde do Prado poder contratar outro pintor para acabar ou fazer de novo a obra, a expensas de António Nogueira. Este documento refere ainda, segundo Joaquim Caetano, ser António Nogueira morador em Évora, informação essa confirmada e reforçada por um outro documento encontrado por Túlio Espanca.⁷ Neste último documento onde se afirma ter sido o pintor irmão da Misericórdia eborense, adianta-se ainda que este teria falecido a 2 de setembro de 1575 em Évora, onde fora sepultado.⁸

Portanto o pintor teria nascido e morrido em Évora, porém não terá aí permanecido

5 Joaquim Caetano, *Novas obras do pintor António Nogueira in Separata dos Anais da Real Sociedade Arqueológica Lusitana*, 2ª série, volume I, Santiago do Cacém, 1987, p. 82.

6 *Idem* p. 83.

7 Túlio Espanca, *Notas sobre pintores em Évora nos séculos XVI a XVII in A Cidade de Évora*, 13-14, Évora, 1947.

8 Joaquim Caetano, *Ob. Cit.*, p. 80.

durante toda a sua vida. Isto é, o pintor teria estado durante algum tempo em Lisboa, por volta de 1565. Esta informação fornecida inicialmente por Vergílio Correia⁹ foi depois reforçada e complementada, segundo Joaquim Caetano, pela divulgação de um importante *corpus* documental pela Fundação Calouste Gulbenkian¹⁰ onde se alarga a presença do artista em Lisboa até à data de 1566-67. Esta larga permanência do artista em Lisboa terá talvez sido motivada pela feitura de obras ou talvez por um estágio de especialização no mais importante centro artístico do país.¹¹

Outras informações que detemos sobre o artista devem-se ainda a Joaquim Caetano que, ao estudar o antigo retábulo da capela mor da Igreja da Misericórdia de Beja,¹² se deparou com um pagamento efetuado ao pintor pela irmandade da Misericórdia da mesma cidade, em 1564, pela feitura do retábulo da Igreja desta Instituição. Deste retábulo restam apenas quatro tábuas que se encontram depositadas no Museu Rainha Dona Leonor de Beja, tendo uma delas aposta a data de 1564. Foi com base nestas obras e no seu estudo estilístico que o mesmo estudioso pôde atribuir ao mesmo pintor os dois conjuntos de painéis que se passam a referir: um grupo de seis quadros existentes no Museu Nacional de Arte Antiga (n^{os}. inventário 1859, 1860, 1861, 1862, 1863. 1864), provenientes da capela do Santíssimo Sacramento da Igreja de Santa Margarida do Lavradio; um retábulo realizado para a destruída igreja do Espírito Santo de Ferreira do Alentejo, que se encontra atualmente no Museu Municipal da mesma localidade.

Segundo Joaquim Caetano, o primeiro grupo de painéis data do período de permanência do mestre em Lisboa ou imediatamente posterior, enquanto o retábulo de Ferreira deve ser, segundo ainda o mesmo estudioso de História de Arte, a sua última obra, num período que anda à roda de 1570.¹³

Em suma, sabe-se que viveu em Évora, pelo menos a partir de 1546, que foi irmão da Misericórdia eborense, que em 1575 aí foi sepultado e que entre 1865-67 esteve em

9 Vergílio Correia, *Pintores Portugueses dos séculos XV e XVI*, Imprensa da Universidade, Coimbra, 1928.

10 Fundação Calouste Gulbenkian, *Documentos para a História da Arte em Portugal*, 1969-1975, Volume XIV, FCG, Lisboa, p. 44.

11 Joaquim Caetano, Ob. Cit., p. 84.

12 Joaquim Caetano, *O antigo retábulo de pintura da capela mor da Igreja da Misericórdia de Beja* in **A Cidade de Évora**, 65-66, Évora, 1982-83, pp. 197-210.

13 Joaquim Caetano, *Novas obras do pintor António Nogueira* in **Separata dos Anais da Real Sociedade Arqueológica Lusitana**, 2ª série, volume I, Santiago do Cacém, 1987, p. 83-84.

Lisboa. Isto é, conhece-se relativamente bem a sua existência e obra na fase final da sua vida, contudo a primeira fase é completamente desconhecida.

A cronologia dos factos conhecidos relativamente à vida e obra de António Nogueira pode-se ordenar, provisoriamente, e segundo Joaquim Caetano, da seguinte forma:

– cerca da segunda metade do século XVI - nasce provavelmente em Évora ou no seu termo;

– 1546 - pinta, a mando do Conde do Prado, dois retábulos para a igreja de Santo Estevão de Beringel (desaparecidos);

– 1564 - pinta o retábulo da capela mor da igreja da Misericórdia de Beja (subsistem quatro tábuas desse retábulo no Museu Rainha D. Leonor, em Beja);

– 1565-67 - permaneceu em Lisboa, na rua dos Escudeiros, freguesia de S. Nicolau, em casas de Miguel Fernandes;

– cerca de 1567-68 - pinta o retábulo da capela do Santíssimo Sacramento, na Igreja de Santa Margarida do Lavradio (atualmente no Museu Nacional de Arte Antiga);

– cerca de 1570 - pinta para a igreja do Espírito Santo de Ferreira do Alentejo, um retábulo constituído por oito painéis que está atualmente em exposição no Museu Municipal desta vila;

– 2 de setembro de 1575 - morre em Évora e é sepultado no dia seguinte pela Misericórdia local.

Em suma, nasceu muito provavelmente em Évora, cidade que também foi, em 1575 seu último abrigo e onde, portanto deve ter feito a sua aprendizagem, dela recolhendo influências que foram, certamente, muito determinantes para a sua carreira artística.

Contexto Geral da Obra

Poucos períodos foram na História da pintura nacional tão férteis, segundo Joaquim Caetano, em qualidade e em quantidade, como a segunda metade do século XVI, época empenhada numa radical transformação da arte e da cultura. É um período, no entanto, difícil de compreender, uma vez que paralelamente à tentativa de introdução de uma

estética vanguardista, se mantêm vestígios arcaizantes e onde se misturam variadas e contraditórias influências que nos chegam de Itália, dos Países Baixos, da Alemanha, da França bem como da Espanha. Tudo isto tem como pano de fundo uma sociedade conturbada e em crise, não só aos níveis económico e político, como da ideologia e da cultura. O mundo com a sua desordem política e ética, como refere René Hocke,¹⁴ já não constitui nenhum cosmos harmónico. É uma *terribilitá*, uma angústia destituída de toda a relação, um espanto que, segundo Joaquim Caetano, já não se deixa representar dentro das regras clássicas.¹⁵ Desse mundo, dessa crise, dessa sociedade em acelerada mutação, vai ser a arte e o seu estilo dominante – o maneirismo – a um tempo, espelho e sintoma. Somente dentro do maneirismo, entendido como arte própria de uma sociedade com características específicas, e ao mesmo tempo como reação formal e ideológica à arte renascentista, se poderá compreender a situação da pintura deste período. À serenidade clássica, procurou-se então manifestar uma vontade expressiva de maior exaltação dinâmica, antagónica ao classicismo. O Maneirismo foi o resultado de uma poderosa tendência artística, que conduziu a criações de grande refinamento e conteúdo humano. Este distanciamento do classicismo, segundo Caetano, produziu-se pela mão de um bom número de pintores florentinos, romanos, venezianos, flamengos, espanhóis e portugueses. Segundo esse autor, na pintura portuguesa esta viragem aparece desde logo na obra de Gregório Lopes - *Martírio de S. Sebastião* - obra paradigmática desta situação de mudança, quer pela ambiguidade de que se reveste, quer pela teatralidade e proporções já anti clássicas. Pouco a pouco vão desaparecendo as antigas referências gótico flamengas, para dar origem aos novos modelos maneiristas, primeiro de influência neerlandesa depois, assumida e claramente dos modelos italianos. Esta influência nem sempre, acontece de forma direta e apesar, segundo Joaquim Caetano, dos bolseiros de D. João III, em Itália (Gaspar Dias, Amaro do Vale, Lourenço de Salzedo, António Capelo), continua a receber-se uma importante influência da Flandres através da importação de retábulos, de bolsas concedidas a artistas portugueses (Fernão Gomes) ou da permanência entre nós de mestres flamengos. Convém, recorda Caetano, não esquecer que a própria

14 René Hocke, *El mundo como laberinto in El maneirismo en el Arte*, vol. I, ed. Guadarrama, 1961.

15 Joaquim Caetano, *O antigo retábulo de pintura da capela mor da Igreja da Misericórdia de Beja in A Cidade de Évora*, 65-66, Évora, 1982-83, p. 202.

pintura flamenga se “italianiza” e que o maneirismo constitui um verdadeiro estilo internacional cuja influência se faz sentir por toda a Europa.¹⁶

Posto isto, a pintura portuguesa, na sua tentativa de se modernizar, recebe influências de vários países, sobretudo através da importação de gravuras da França, da Alemanha e também de Espanha. A adoção clara dos novos modelos ficou também a dever-se à influência da Contrarreforma que impõe a adoção de uma nova iconografia e que se vai servir da pintura maneirista como importante veículo catequético. Será, porém, com uma segunda geração de pintores maneiristas que a pintura portuguesa irá assumir plenamente a nova situação. Sobressaem neste período pintores como Cristóvão de Moraes, artista italianizado e aristocrático; António Capelo, bolseiro de D. João III em Itália, Lourenço de Salzedo, Gaspar Dias, Francisco d’Ollanda e ainda António Nogueira como exemplo de mestre regional, bem atento à mudança e aos valores da modernidade.

Análise da obra

Pintado para a Igreja Espírito Santo da vila de Ferreira do Alentejo, templo situado junto da igreja matriz e demolido em 1911, o retábulo de pintura conservou-se intacto na Igreja da Misericórdia da dita vila alentejana, até ser transferido, já restaurado, para o Museu Municipal. De conceção unitária, os oito painéis que compõem o retábulo encontram-se ainda unidos por uma forte moldura. O facto da obra se encontrar intacta e a qualidade nela patenteada, tornam este conjunto na obra capital do pintor eborense. Pela sua linha mais avançada, pela utilização que faz de alguns modelos já usados (por exemplo nos painéis que estão no Museu Rainha D. Leonor em Beja) e pela segurança do artista, segundo Joaquim Caetano, esta deve ser uma obra posterior às outras, onde se evidencia a importância do estágio lisboeta e o contacto com a melhor pintura do tempo. O autor atribui-lhe, portanto, a data de 1570¹⁷ que, e, de acordo com a documentação que encontrámos, não é a data correta da obra, uma vez que a Visitação aponta a data de 1565, data essa também confirmada pelo historiador ferreirense Júlio de Vilhena.¹⁸ Um

16 Idem p. 203.

17 Joaquim Caetano, *Novas obras do pintor António Nogueira in Separata dos Anais da Real Sociedade Arqueológica Lusitana*, 2ª série, volume I, Santiago do Cacém, 1987, p. 87.

18 *Ferreira do Alentejo: documentos para a sua história-leitura paleográfica*, volumes I (p. 163) e III (p. 78), Câmara Municipal de

dos motivos de interesse da obra reside ainda no facto desta não seguir a habitual estrutura arquitetónica que normalmente presidia às máquinas retabulares, mas acondicionar num corpo unitário as várias representações segundo um esquema que era raro em conjuntos de grandes dimensões. Trata-se de um conjunto articulado como um todo, em que se mantêm as relações de proporção entre o retábulo e os painéis maiores e entre esses e os menores. Assim o retábulo é dominado pelos dois quadros centrais, de dimensões bastante maiores que os restantes. Estes representam respetivamente o *Pentecostes*, tema compreensivelmente central numa igreja do Espírito Santo e o *Batismo de Cristo* que ocupa o centro do último registo. Do lado esquerdo e em quadros de menores dimensões, encontramos de baixo para cima, a *Anunciação*, a *Ressurreição* e a *Ascensão*; do lado direito e pela mesma ordem de ideias, encontramos a *Epifânia*, a *Adoração dos Magos* e a *Transfiguração* (Vide figura 1).

Os três pequenos painéis da esquerda repetem, com as naturais modificações devidas à dimensão e enquadramento, outras obras do pintor alusivas ao mesmo tema mas produzidas em época anterior. Isto é, a *Anunciação* repete basicamente o modelo da obra do Museu Nacional de Arte Antiga, que data de 1567-68; a *Ressurreição* segue de perto o modelo da obra homónima que está no Museu Rainha D. Leonor de Beja, acontecendo o mesmo com o tema da *Ascensão*. Existem pequenas diferenças, por exemplo, no caso da *Anunciação* na medida em que o anjo representado na obra do Museu Nacional Arte Antiga está ajoelhado enquanto no do painel de Ferreira está de pé. No caso da *Ressurreição*, a obra de Beja apresenta Cristo, num plano mais elevado, a empunhar um estandarte na mão direita enquanto que os soldados se apresentam em duas situações, um prostrado, outro por terra mas a brandir uma espada. No caso do painel de Ferreira, Cristo, ainda num plano mais elevado, apenas ergue uma cruz na mão direita, apresentando-se vitorioso, triunfante perante os soldados que, em sinal de total humildade estão prostrados a seus pés .

Estas pequenas diferenças poderão revelar uma maior pujança, experiência do pintor, mas, sobretudo, segundo Joaquim Caetano, a sua predileção pelos grandes

espaços.¹⁹

Já se falou atrás na conceção unitária deste retábulo que é notória, não só pela disposição dos painéis, como também pelo prolongamento em certos quadros de linhas de força que partem de outros. Por exemplo, é pela diagonal da *Adoração dos Magos* que se organiza o corpo alongado e possante de S. João Batista, no *Batismo*, enquanto que no mesmo quadro o tronco de Cristo sofre uma inclinação que acompanha a diagonal do quadro da *Ressurreição*, indo confluír as duas linhas num importante ponto simbólico - a vieira, de onde é deitada a água do batismo. Da mesma forma no *Pentecostes* a massa pesada e triangular dos dois apóstolos é marcada pela convergência de diagonais que partem também da *Ressurreição* e da *Adoração dos Magos*. O cruzamento destas 4 linhas dar-nos-á um losângulo cujo vértice superior é marcado pela vieira e a cabeça de Cristo e o inferior pela figura da Virgem, ao centro no *Pentecostes*, dentro dele fica a descida do Espírito Santo sobre os continuadores em forma de Fogo.²⁰

Deste modo, apercebemo-nos da importância do programa iconográfico das duas tábuas centrais, mas como explicar a escolha dos temas dos painéis laterais? O evidente paralelismo das duas cenas que ladeiam o *Batismo* - a *Ascensão*, à esquerda, e a *Transfiguração*, à direita - formalmente quase idênticas, leva-nos a relacionar os painéis desta forma. Assim temos, no registo inferior, a *Anunciação* e o *Nascimento de Cristo*, duas temáticas complementares na medida em que marcam a chegada de Cristo à terra. Os dois painéis do segundo registo - *Ressurreição* e *Adoração dos Magos* - só podem significar o triunfo de Cristo sobre o poder temporal. Note-se que em ambas as situações Cristo tem a seus pés quer os reis Magos, símbolo de poder temporal, quer os soldados, representação do Império romano e logo do poder. A *Ressurreição* aponta para um Cristo triunfante que se eleva no ar, perante o temor dos soldados, na *Adoração* verifica-se uma submissão do poder temporal, simbolizado pelos Magos, a Cristo.

No último registo encontramos duas cenas que nos remetem para a divindade de Cristo, afirmando que “o seu reino não é deste mundo” mas diretamente comunicante com o mundo celeste.

19 Joaquim Caetano, Ob. Cit. p. 87.

20 *Idem* p. 89.

Em suma, os painéis do primeiro registo falam-nos da vinda de Cristo à terra, na *Anunciação*, o anjo, elemento do mundo celeste anuncia a sua vinda, anunciação essa materializada pelo nascimento de Cristo. Depois os painéis do segundo registo, falam-nos da vitória de Cristo sobre o poder terreno e finalmente, os painéis do ultimo registo, fecham o ciclo, ao falarem da comunicação de Cristo com o poder celeste. Note-se ainda que as três cenas do lado direito se referem à vida de Cristo na terra enquanto que as do lado esquerdo se situam antes (*Anunciação*) ou depois (*Ressurreição*) da sua vida física.

O programa torna-se assim claro como um programa contrarreformista de um sentido triunfante da Igreja católica. As cenas da Paixão estão ausentes, prevalecendo, segundo Joaquim Caetano, o caráter vitorioso da vinda de Cristo, da sua vitória, da sua participação na divindade e retorno aos céus, e sobretudo prevalece a mensagem de que aquele que recebeu o Espírito Santo no Batismo o enviou, em forma de línguas de fogo, aos apóstolos no Pentecostes para que eles formassem a sua Igreja, continuadora do triunfo do poder de Deus sobre os homens. Neste sentido o *Pentecostes* revela-se de importância fundamental na medida em que é com o seu anúncio que Cristo diretamente cria a Igreja como sua continuadora e a incumbe de espalhar a boa nova.²¹

A composição é essencialmente dinâmica, dinâmica essa acentuada pela utilização de certos artifícios que segundo Caetano, se baseiam nas “serpentinatas”, nas perspetivas contraditórias ou no movimento de certos panejamentos que não obedecem a qualquer ordem ou naturalismo, mas que são de grande valor formal e expressivo.

O retábulo revela ainda uma certa ambiguidade realçada pela dimensão das diferentes figuras. A relevância recai nos painéis centrais - *Batismo* e *Pentecostes* - onde as figuras assumem dimensões de maior relevância. É nestes painéis que se centra a principal mensagem. Os laterais de menores dimensões, são o reforço, a construção da mensagem e portanto têm um papel secundário, papel esse que se pode notar pelas pequenas dimensões que assumem no conjunto.

Pela observação do conjunto podemos ainda detetar o engenhoso artifício conseguido pelo pintor através da auréola, bem demarcada, que envolve Cristo na *Ressurreição*, na *Ascensão* ou ainda na *Transfiguração*. No caso da *Ressurreição* envolve

21 *Idem* p. 90.

Cristo planando e torna ambígua a sua colocação em profundidade. A intensa cor amarela parece projetar para a frente os tons violáceos ou azulados da roupagem de Cristo. Cristo parece avançar para o espectador numa atitude que transmite serenidade mas também triunfo, poder. Serenidade essa e poder esse que se espelham através do magnífico tratamento que o pintor deu ao rosto de Cristo e também pela maneira como Cristo eleva as suas mãos aos céus.

António Nogueira confere ainda uma certa sobriedade a este conjunto, à semelhança da tendência que prevalecia em Évora nessa altura, ao utilizar tonalidades pouco vivas e ao escolher tons acinzentados ou pardacentos nos fundos. O pintor revela ainda o seu exímio talento enquanto desenhador sendo capaz de conferir grande expressividade aos rostos, ao modelar de forma perfeita os corpos. O seu talento enquanto desenhador está ainda patente no cuidado com que desenhou o pormenor das mãos e dos pés das figuras e ainda na riqueza de tratamento dos panejamentos.

Iconografia

A iconografia desta obra não levanta grandes problemas quer na identificação das cenas e personagens quer de inserção na iconografia tridentina, à qual já está inteiramente subordinada. Na *Anunciação*, painel lateral de pequenas dimensões, vemos um anjo, talvez o anjo Gabriel, o mensageiro que traz, que anuncia à Virgem a boa nova. As vestes que envolvem o anjo são alvas, símbolo da pureza, da luz, esvoaçantes e as suas asas parecem quase transparentes. As vestes da Virgem são igualmente alvas e o seu manto é azulado. Este tom vai estar patente nos próximos painéis em que a Virgem aparece e revelam, remetem-nos para a nobreza e carácter virtuoso desta que se apresenta ajoelhada, a rezar humildemente quando o anjo lhe aparece. Neste painel o plano central recai na auréola amarela que acompanha o anjo e que ilumina o painel e que nos remete para a luz, mundo celestial, Espírito divino. Isto é, para o Pai, primeira pessoa da Santíssima Trindade. Do lado direito, o painel do primeiro registo complementa a mensagem, é a materialização da *Anunciação* do anjo com o *Nascimento de Cristo*. Ao centro, sob o olhar de adoração da Virgem e de S. José, surge Jesus que nasce num humilde curral onde estão um boi e um burro. O simbolismo desta cena é bastante forte e vai de encontro

à mensagem tridentina de triunfo de Jesus, da Igreja sobre as trevas, a ignorância, o pecado, o mal. Essa simbologia é enfatizada pelo aparecimento do burro e do boi. Na verdade a iconografia cristã atribui ao boi o símbolo da bondade, da calma, da força pacífica, do trabalho e do sacrifício. Digamos que o boi simboliza as tendências benéficas que se contrapõem às tendências maléficas aqui simbolizadas pelo burro, símbolo do obscuro. Assim este episódio fala-nos da vinda de Cristo à terra e da luta que este vai ter de travar contra as tendências maléficas, luta essa que ele vencerá através do seu sacrifício. A mensagem reporta-nos portanto para o domínio das forças maléficas pelo Redentor. Este episódio fala ao fim e ao cabo do objetivo da vinda de Cristo à terra: a salvação dos homens.

No segundo registo da direita aparecem-nos a *Adoração dos reis Magos*, adoração essa que vem enfatizar a mensagem já contida no episódio anterior (nascimento de Cristo) e onde podemos assistir à submissão dos Magos, que se prostram perante o menino Jesus que simboliza o reino celeste e o seu triunfo sobre as hostes terrenas. Este triunfo é ainda mais enfatizado pela maneira como Jesus abre os braços aos reis magos, como quem diz: “Venham a mim que eu os salvarei e consolarei”.

Do lado esquerdo, o segundo registo fala-nos da *Ressurreição de Cristo* e logo do seu triunfo sobre a morte, sobre o poder terreno. Cristo eleva-se aos céus segurando uma cruz na mão direita. As suas vestes serpenteiam todo o seu corpo e uma grande auréola amarela sobressai dum fundo pardacento, recordando-nos mais uma vez que Cristo não é deste mundo, ele é luz, é divino, é um ser celestial. Num plano mais abaixo, os soldados prostrados, revelam toda a sua submissão e temor perante o rei dos céus. A cruz que Cristo segura remete-nos para a Paixão de Cristo e sacrifício de Cristo para a salvação dos homens. A cruz simboliza o crucificado, o salvador, a segunda pessoa da Santíssima Trindade (o Filho). A cruz é ainda, segundo a teologia da redenção, o símbolo do resgate da humanidade. Resgate esse só possível através do sacrifício de Jesus que permitiu a libertação dos homens do pecado, da morte. Posto isto, este episódio significa quer o triunfo de Cristo sobre a morte, quer o resgate da humanidade através do sacrifício de Cristo.

Os painéis do terceiro registo têm a ver com a *Ascensão* e a *Transfiguração*. Na

Ascensão assistimos à ascensão de Cristo aos céus que aqui, ao contrário do que sucede no homónimo painel que se encontra em Beja, não se faz com o auxílio de anjos. Cristo ascende aos céus depois de vencer a morte e resgatar a humanidade. Esta *Ascensão* enfatizada ainda mais pela postura de figura que eleva os braços aos céus, pode querer significar que a ressurreição e ascensão aos céus só pode ser possível se o homem procurar a perfeição, o caminho que Cristo lhe indicou, logo exorta-se a procura da santidade, da perfeição simbolizada pela pessoa de Cristo.

Finalmente, os painéis centrais - *Batismo* e *Pentecostes* - falam-nos da terceira pessoa da Santíssima Trindade isto é, do Espírito Santo, que Cristo recebeu no *Batismo* e que ele mesmo enviou aos apóstolos sob a forma de línguas de fogo.

Analisemos o painel referente ao batismo e toda a sua simbologia. Com uma bela paisagem fundeira, neste painel distingue-se um rio, uma árvore, dois pequenos anjos, Cristo e S. João Batista. Cristo recebe o batismo das mãos de João Batista enquanto dois pequenos anjos seguram as vestes de Cristo. A presença dos anjos nesta cena remete-nos para a ideia de que Cristo não é deste Mundo, ele é um ser celestial tal como os anjos também o são. A água que cai sobre a cabeça de Cristo, a água do rio em geral simboliza a renovação, a purificação que aqueles que recebem o batismo, o Espírito Santo obtêm. E quem recebe o batismo, o Espírito Santo, aquele que se purifica pode ascender aos céus tal como Cristo prometeu. Esta ideia é transmitida pela simbólica da árvore, símbolo de comunicação entre dois mundos. A árvore que está junto a Cristo pode querer dizer que Cristo é o eixo do mundo, o firme sustentáculo do universo, o caminho ascensional, a água viva através do qual o homem pode transitar, ascender do mundo visível para o invisível. Cristo é a árvore, o pilar que sustenta a Igreja, o intermediário entre Céu e terra. A reforçar esta simbologia está ainda a cruz que João Batista segura e que, em última análise, dá coerência à mensagem. Se a árvore, aqui identificada com Cristo, é aquela que nos permite ascender ao mundo do invisível, essa ascensão pressupõe um contínuo aperfeiçoamento, sacrifício da parte do homem.

Finalmente, o último e maior painel, refere-se ao *Pentecostes* e aqui apenas vemos as línguas de fogo que descem dos céus para “batizarem”, purificarem os discípulos que Cristo deixou na terra para continuarem e espalharem a sua mensagem e construírem a

sua Igreja.

Figura 1: Retábulo



Bibliografia

CAETANO, Joaquim (1982-83), *O antigo retábulo de pintura da capela mor da Igreja da Misericórdia de Beja*, in **A Cidade de Évora**, Boletim de Cultura da Câmara Municipal, nº65-66, Évora, pp. 197-210.

CAETANO, Joaquim (1987), *Novas obras do pintor maneirista António Nogueira*, in **Separata dos Anais da Real Sociedade Arqueológica Lusitana**, 2ª série, Vol. I, Santiago do Cacém, pp. 79-92.

CAETANO, Joaquim (1995), *Ao Modo de Itália: a pintura portuguesa na Idade do Humanismo*, in **A Pintura Maneirista em Portugal - Arte no tempo de Camões**, M.N.A.A., Lisboa, pp.91-187.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain (1994); *Dicionário dos Símbolos*, Dicionários Teorema, Editorial Teorema LDA., Lisboa.

CORREIA, Vergílio (1928), *Pintores Portugueses dos séculos XV e XVI*, Imprensa da Universidade, Coimbra.

ESPANCA, Túlio (1947), *Notas sobre pintores em Évora nos séculos XVI-XVII*, in **A Cidade de Évora**, nº 13-14, Évora, pp.109-213.

ESPANCA, Túlio (1989), *Inventário Histórico-Artístico de Portugal - Distrito de Beja*, Vol. II, Lisboa.

FAURE, Èlie (1990), *A Arte Renascentista*, trad. Álvaro Cabral, Livraria Martins Fontes Editora LDA., Brasil.

Fundação Calouste Gulbenkian (1969-1975), *Documentos para a História da Arte em Portugal*, Volume XIV, FCG, Lisboa

GABETTI, Margherita (1989), *Tapeçarias - Renascimento e Barroco*, Editorial Presença, Lisboa.

HOCKE, René (1961), *El mundo como laberinto*, in **El maneirismo en el Arte**, vol. I, ed. Guadarrama.

HOWARTH, Eva (1991), *Breve curso de pintura*, Editorial Presença, Lisboa.

JULIEN, Nadia (1993), *Dicionário dos símbolos*, Rideel, São Paulo.

O Renascimento, Manuais PET, Plátano edições técnicas, Lisboa, 1990.

PINA, Maria João (2004), *Ferreira do Alentejo: documentos para a sua história – leitura paleográfica*, Volume I, Câmara Municipal de Ferreira do Alentejo.

PINA, Maria João (2008), *Ferreira do Alentejo: documentos para a sua história – leitura paleográfica*, Volume III, Câmara Municipal de Ferreira do Alentejo.

SERRÃO, Vítor (1989), *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*, Caminho, Lisboa.

SERRÃO, Vítor (1991), *A Pintura Maneirista em Portugal*, 2ª Ed., Ministério da Educação, Instituto da Cultura e Língua Portuguesa, Lisboa.