

# UM NOVO RETRATO DO PADRE ANTÓNIO VIEIRA

## A NEW PORTRAIT OF FATHER ANTÓNIO VIEIRA

Patrícia Alexandra Rodrigues Monteiro<sup>1</sup>, João Pedro Cambado<sup>2</sup>

<sup>1</sup> CLEPUL | Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias/ARTIS – Instituto de História da Arte,  
Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal

patricia.monteiro@campus.ul.pt – ORCID | 0000-0002-6934-2311

<sup>2</sup> CLEPUL | Centro de Literaturas e Culturas Lusófonas e Europeias, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa, Portugal

jpcambado@campus.ul.pt – ORCID | 0000-0002-3556-8339

### RESUMO

Ao longo dos séculos, a iconografia alusiva ao Padre António Vieira manteve-se muito coerente na forma como retratou o missionário jesuíta. O *Retrato do Padre António Vieira* agora apresentado introduz, no entanto, alguns elementos interessantes que, neste contexto, o tornam distinto. Na presente nota de investigação propomos, para além da análise estilística ao retrato, uma visão mais abrangente da sua integração no âmbito da fama internacional de Vieira e da receção da sua obra. Longe de estar encerrado, trata-se de um tema a propósito do qual prevalecem múltiplas interrogações.

### PALAVRAS-CHAVE

Padre António Vieira | Pintura | Retrato | Literatura

### ABSTRACT

Over the centuries, the iconography related to Father António Vieira has remained very consistent in the way it portrayed the Jesuit missionary. The *Portrait of Padre António Vieira*, now presented, introduces, however, some interesting elements that, in this context, make it distinct. In this research note we propose, in addition to the stylistic analysis of the portrait, a more comprehensive view of its integration within the scope of Vieira's international fame and of the reception of his work. Far from being closed, it is a topic on which multiple questions prevail.

### KEYWORDS

Father António Vieira | Painting | Portrait | Literature



**Fig. 01.** Retrato do Padre António Vieira, autor desconhecido (século XVIII); óleo sobre tela, 201 x 120 cm; Marcos&Marcos Antiquidades, Lisboa (fot. de Florentino Franco).

Seguiu-se-lhe o retrato *post mortem* de que dá conta André de Barros na *Vida do Apostolico Padre Antonio Vieyra*: “Composto o corpo, e retirado á capella interior, antes que de todo nos fugisse dos ólhos, e fosse coberto de piedóza terra, se ordenou ficasse em pintura o seu retrato” (Barros, 1746: 495). Terá sido a partir deste que se fez uma primeira estampa em Bruxelas, nos anos imediatos à morte de Vieira, a qual, embora também perdida entretanto, constituirá o exemplar fielmente seguido pela maior parte da vasta iconografia vieiriana produzida nos séculos XVIII e XIX (Soares e Lima, 1950: 443-444): as gravuras, como a mais difundida de Arnold van Westerhout (datável de 1720-1725) ou a de Soror Isabella Piccini (publicada em 1707), e suas congéneres; e as pinturas, como a da Casa Cadaval (primeira metade do século XVIII) e a do pintor baiano José Rodrigues Nunes (anterior a 1871)<sup>1</sup>. Esse modelo gerou, assim, uma representação convencional do Padre António Vieira como um homem idoso, com os seus instrumentos de escrita, consagrado enquanto figura maior no domínio da oratória e das letras; representação que sofreu apenas pequenas alterações ou na pose do retratado ou por meio da introdução de alguns elementos estranhos à composição original.

Neste panorama da iconografia do Padre António Vieira, merece lugar à parte um painel até hoje nunca elencado ou referido nas fontes bibliográficas, quer em Portugal quer no Brasil, o que é decerto justificável por se encontrar em Portugal há cerca dois anos, quando foi adquirido, a uma coleção particular em Espanha (Sevilha), pela galeria Marcos&Marcos Antiquidades<sup>2</sup>, sua proprietária atual. O retrato (fig. 01), não assinado e sem atribuição autoral, granjeia destaque não só enquanto novo item a acrescentar ao elenco iconográfico vieiriano, mas sobretudo pelas novidades que introduz relativamente às demais representações. Na verdade, a pintura, a óleo sobre tela, segue, no essencial, a linguagem iconográfica estabelecida pelas gravuras supracitadas: a pose do jesuíta, com a pena na mão, a habitual mesa

A primeira alusão a uma imagem do Padre António Vieira é feita pelo próprio, em carta dirigida ao Marquês de Gouveia, em 1683, ao referir-se às célebres conclusões de teologia que lhe tinham sido dedicadas no México, obra e estampa das quais não se conhece nenhum exemplar: “Na Universidade de México me dedicaram umas conclusões de toda a teologia, que remeto a Vossa Excelência; e posto que da empresa da Fénix, das palmas e das trombetas nenhum caso faço, porque tudo é vento e fumo, não posso deixar de me magoar muito que no mesmo tempo em uma universidade de portugueses se queime a minha estátua, e em outra universidade de castelhanos se estampe a minha imagem” (Vieira, 2013: 291).

<sup>1</sup> Referimos apenas alguns exemplares da iconografia vieiriana, não cabendo aqui fazer o seu elenco exaustivo. Várias obras de referência e catálogos enumeram gravuras e retratos de Vieira, alguns ainda atualmente identificáveis, outros de identificação incerta; veja-se, nomeadamente: Soares e Lima, 1950; Machado, 1741; Silva, 1858; Moniz, 1897; *Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro*, 1881.

<sup>2</sup> Os autores agradecem ao senhor Francisco Manzano, dono da galeria Marcos&Marcos Antiquidades, a autorização de recolha de material fotográfico e a disponibilização de dados sobre a proveniência do retrato em apreço.



Temos, portanto, dois textos independentes: primeiro, a identificação do retratado, em tom laudatório e retórico, na qual, diferentemente das legendas mais objetivas e formatadas de outros retratos, transparece o cunho autoral de um texto que entretece as informações biográficas do retratado com tropos e figuras retóricas, louvando Vieira sobretudo como “rei dos oradores”; segundo, um epigrama que, interpe-lando o pintor, desenvolve poeticamente o conceito já proposto no primeiro texto, da discrepância entre a imagem e o seu arquétipo e da correspondente oposição entre pincel e pena. É este um tópico clássico que o próprio Vieira abordou no seu *Sermão quarto: Pretendentes*, publicado no volume *Xavier Dormindo e Xavier Acordado*, escrevendo: “Muitas estátuas de São Francisco Xavier se têm esculpido, muitas imagens pintado, muitas estampas impresso, mas em nenhum mais ao natural, nem mais ao vivo retratado que nas suas cartas. (...) E se eu me pudera, não digo alegar, mas repetir, já disse neste mesmo lugar que os corpos se retratam com o pincel, as Almas com a pena” (Vieira, 2014: 189). Tópico também desenvolvido por André de Barros na *Vida do Apostolico Padre Antonio Vieyra*, em duas passagens a propósito de retratos de Vieira: “se ordenou ficasse em pintura o seu retrato. Querendo por este modo a nossa mágoa fazer eterno, ainda o que no Grande Vieyra era mortal; artificio grato á memoria, devido á veneração dos Varões excellentes. Mas nenhum pincel poderá já mais igualar a divina penna do incomparavel Vieyra, que quanto á melhor parte de si mesmo, inimitavelmente se debuxou. Ficou-nos no retrato o semblante, nos seus livros delineada a alma, pintura viva, e eloquente, que fará immortal a fama do Prototypo”; e “Quizeraõ tirar hum retrato seu, para que assim se firmasse melhor entre os homens sua memoria, e tivéssem a fortuna de vêlo pintado ao natural, os que não tiveraõ a de vêlo em sua propria pessoa: mas nem respeitos, nem rógos de muitos, nem as importunações de hum pintor célebre, o pudéraõ dobrar, a que nisto consentisse. Só no insensivel de morto deo lugar a estas sombras de vivo; porque pouco antes de esconderem na sepultura o original, se procurou tirar huma cópia, para que não ficasse enterrada com o prototypo a sua natural figura” (Barros, 1746: 495, 614). Resultando evidente a semelhança retórica entre estas duas passagens de André de Barros e a dos textos da tarja, é possível questionar se se trata de uma coincidência casual, proporcionada pela partilha dos mesmos códigos retóricos, ou se o autor dos textos do painel conheceria aquelas passagens de

André de Barros e as teria tomado como motivo; a ser assim, a datação do painel teria de situar-se em meados do século XVIII, posterior a 1746, data de edição da obra de André de Barros.

Outro aspeto a considerar no texto da tarja é o erro quanto à datação e idade da morte do Padre António Vieira, que ocorreu a 18 de julho de 1697, contando oitenta e nove anos, e não de 1698, com noventa, como ali é afirmado. Ainda que pudéssemos justificar como imprecisão, e não erro, a contagem da idade com a intenção retórica de conjugá-la com os “dezoito lustres” que teriam sido completados pelo jesuíta, a indicação da data é um erro manifesto. De facto, algumas notas biográficas de Vieira tenderam a arredondar a sua idade para noventa e as legendas dos seus retratos, como a de Westerhout, optaram por grafar *prope nonagenarius*, “quase nonagenário” (ou “de quase 90 anos”, como no Retrato da Casa Cadaval). O erro na data parece, contudo, mais incompreensível considerando o nível de conhecimento da vida e obra de Vieira que o painel ostenta, quer nesta tarja quer nos livros da estante. Terá resultado de um lapso, da consulta de uma fonte errónea? Independentemente do motivo, este equívoco sugere-nos um dado sobre o contexto de elaboração da pintura: um distanciamento temporal e/ou espacial relativamente ao acontecimento da morte de Vieira, mediante o qual tal erro fosse mais admissível.

Para a inferência de distanciamento espacial contribuem outros fatores, nomeadamente a língua em que surgem grafadas as inscrições das lombadas na estante: se os textos da tarja estão escritos em latim, que lhes conferiria solenidade e universalidade, os títulos que se descortinam nos livros surgem em castelhano, o que nos induz a situar a produção da obra num contexto espacial de língua castelhana, e não no contexto original de Vieira, que era o império da língua portuguesa. Detenhamo-nos na leitura destas lombadas, desenvolvendo as respetivas abreviaturas e identificando a informação aí disponibilizada. Algumas, sobretudo na primeira prateleira de cima, conservam ainda a opção pelo latim para a inscrição não de bibliónimos, mas de antropónimos, especificamente de seis Doutores da Igreja, os quatro Padres Latinos – *Doctor Hieronymus*, *Doctor Ambrosius*, *Doctor Gregorius* (embora com erro na abreviatura: *Greo.*), *Doctor Augustinus* –, juntamente com *Doctor Tomas* (sic) e *Doctor Bonaventura*. Indicam-se, assim, em primeiro lugar, as leituras de Vieira, teólogos de referência e

autores por ele citados amiúde. A parte maior das inscrições das lombadas, já em castelhano, é constituída por títulos de obras de Vieira, identificando, portanto, os escritos de Vieira.

As titulações escolhidas para figurarem nestas lombadas levantam-nos também questões sobre o nível de conhecimento que o encomendador teria da obra de Vieira, sobre as edições que teria ao seu dispor e as línguas respetivas. De uma parte, encontramos designações genéricas, que não correspondem a textos específicos: é o caso de *Sermones al Rey*, *Sermones Varios* (duas ocorrências), *Sermones Varios al Rey*. Ora, o adjetivo *varios* pode corresponder a uma alusão indefinida aos sermões de Vieira, mas pode também ser o título de uma edição específica, hipótese que implicaria a probabilidade de tratar-se de uma edição castelhana ou italiana, uma vez que a *editio princeps* portuguesa tendeu a ostentar apenas o título *Sermões* (exceto nos tomos com títulos temáticos específicos e nos já póstumos tomos XIV e XV, respetivamente *Sermões e vários discursos* e *Sermões vários e tratados*), enquanto algumas das edições realizadas em Espanha e Itália, anteriores e posteriores à edição portuguesa, se imprimiram com os títulos *Sermones Varios* e *Prediche Varie*. Por sua vez, o dativo “ao rei” não consta em títulos ou respetivas dedicatórias de edições quer portuguesas quer estrangeiras, exceto no póstumo tomo XV, editado por André de Barros em 1748, com o título *Sermões varios, e tratados, ainda não impressos, do Grande Padre Antonio Vieyra da Companhia de Jesus, oferecidos à Magestade Del Rey D. João V. De novo*, também esse dativo pode ser uma alusão geral, tomada da atividade parenética do jesuíta como “pregador dos sereníssimos reis de Portugal”.

Problema semelhante coloca-se quanto aos dois títulos *Quaresma t. 1* e [*Quares*]ma t. 2: alusão genérica a sermões de Quaresma ou citação de uma edição específica? Neste caso, a identificação de dois tomos parece reforçar a segunda hipótese, o que identificaria necessariamente esses dois títulos com a edição italiana feita pelo Padre Luigi Vincenzo Mamiani em 1707, único caso de antologia temática que reúne e traduz os sermões quaresmais de Vieira, divididos nesta primeira edição em dois tomos (as impressões posteriores surgiram já na forma de um só volume): *Prediche sopra gli Evangelj della Quaresima del P. Antonio Vieyra della Compagnia di Giesù Predicatore che fù di trè Rè di Portogallo: Raccolte da dodici Tomi*

*delle sue Prediche in forma d'un Quaresimale: Tradotte dall'Idioma Portoghese nell'Italiano, ed offerte alla sacra reale maestà di D. Giovanni V Rè di Portogallo &c. dal P. Luigi Vincenzo Mamiani della Rovere Della Compagnia di Giesù.*

De outra parte, encontra-se um conjunto de títulos inequivocamente identificáveis, ora de textos, ora de volumes. *Heraclito* corresponde ao texto *Lágrimas de Heráclito defendidas em Roma pelo Padre António Vieira contra o Riso de Demócrito*, editado em português no póstumo tomo XIV dos *Sermões*, de 1710, mas com edição espanhola desde 1683, sob o título *Heraclito Defendido*, e com outras edições espanholas e italianas que publicaram separadamente este texto. Os três títulos *Palabra de Dios Empeñada*, *Palabra de Dios Desempeñada* e *Apologetico* são os que constituem o tomo XIII da *editio princeps*, editado sob o título *Palavra de Deus Empeñada e Desempeñada*, de 1690 (com tradução espanhola do ano seguinte). *Xaver* (sic) *Dormindo y Despierto* é o título do tomo VIII dos *Sermões*, *Xavier dormindo e Xavier acordado*, de 1694 (subsequentemente traduzido em Espanha e Itália). *Sermones del Rosa[r]io* refere os tomos IX e X da *editio princeps*, respetivamente de 1686 e 1688, intitulados *Maria Rosa Mística*, e também designados *Sermões do Rosário* (igualmente com subseqüentes edições espanholas e italianas). Por fim, *Las 5 Piedras de David* é o título abreviado do conjunto de discursos *As Cinco Pedras da Funda de David*, editado em português no póstumo tomo XIV dos *Sermões*, mas com edições em italiano (língua em que haviam originalmente sido compostos) e castelhano (em tradução do próprio Vieira) desde 1676.

Restam duas referências identificáveis, cuja inserção na pintura se revela interessante. *Predicador y oiente* (sic) *christiano* é o título de uma obra que Vieira ideou mas não materializou. No tomo I dos *Sermões* (1679), na carta introdutória que dirige ao leitor, sobre a tarefa de editar as suas peças oratórias, refere: “Se chegar a receber a última forma um Livro, que tenho ideado com título de *Pregador, e Ouinte Cristão*, nele verás as regras, não sei se da arte, se do génio, que me guiaram por este novo caminho” (Vieira, 2014: 286); carta que foi também incluída na “nova” edição espanhola feita a partir de 1680. O conhecimento sobre este título terá sido colhido nesta passagem; mas o facto de a pintura materializar em forma de livro numa estante um título que nunca foi dado à luz sugere duas hipóteses: ou uma intencionalidade que não podemos

descortinar com certeza (ênfatar a qualidade de Vieira pregador?), ou o mero desconhecimento sobre a inexistência dessa obra anunciada por Vieira, hipótese esta que de novo remete para um distanciamento do contexto de produção da pintura relativamente ao da vida e obra do jesuíta, que tornasse admissível também este segundo equívoco.

Outra nota que reforça tal conjectura é a inserção do título *Respuesta que la Madre Juana*, um texto que não é da autoria do Padre António Vieira, mas sim uma crítica a um dos seus sermões. Trata-se da *Carta Atenagórica*, também com o título *Crisis de un sermón de un orador grande entre los mayores, que la Madre Soror Juana llamó respuesta (...)*, texto de Soror Juana Inés de la Cruz, datado de 1691, em que critica o *Sermão do Mandato* de 1651 do padre jesuíta. Esta carta provocara inflamada polémica, somando mais de uma vintena os textos que defendiam ora um lado ora outro, publicados nas décadas seguintes (até meados do século XVIII), em terras americanas e ibéricas, quase metade escrita na Nova Espanha. É, portanto, significativo que se insira na estante do painel um título que não só não é da autoria de Vieira como não terá sido por ele conhecido, revelando-se assim uma intencionalidade de destacar aquela obra da Fénix do México, a qual de novo nos leva a situar a produção deste retrato no espaço do império espanhol, em que esta figura era particularmente relevante, e possivelmente mesmo em terras da Nova Espanha.

Restam ainda três inscrições nas lombadas de interpretação menos evidente. As duas ocorrências de *Quare* serão uma referência a textos de Quaresma, ou repetindo os dois tomos supracitados, ou constituindo outra alusão não especificada. Já no canto superior direito, de leitura dificultada, parece ler-se *Hector* [?]. Não se identificando esta referência nem com um autor que fosse objeto de leitura de Vieira nem com um texto de sua autoria, é possível equacioná-la também como uma informação sobre o encomendador ou o executor da pintura, embora não consigamos interpretá-la. Permanece, pois, por esclarecer esta inscrição.

Sobre a mesa, o livro que o Padre António Vieira escreve é, como referimos, a *Clavis Prophetarum*.

Ao analisarmos a gravura de Westerhout e as suas congêneres, bem como os retratos, vemos que a obra escrita por Vieira no momento em que o retrato o capta não é identificada, representando-se o ato da escrita de um modo genérico; excetua-se o retrato da Casa Cadaval, em que o manuscrito apresenta igualmente o título *Clavis Prophetarum*. Este relevo dado à *Clavis* como obra a que Vieira se dedica em fase de maturidade torna a questionar-nos sobre o conhecimento que o encomendador do painel teria do projeto autoral do jesuíta, visto que, como é sabido, essa sua *magnum opus* não só não foi terminada e publicada em vida, como conheceu edição tardia, após um intrincado percurso de transmissão. A informação sobre esta obra e a importância a ela concedida por Vieira poderá ter sido colhida na mesma carta introdutória do tomo I dos *Sermões* já citada, quando afirma: “Só sentirei que este me falte para pôr a última mão aos quatro Livros Latinos de *Regno Christi in terris consummato*, por outro nome, *Clavis Prophetarum*, em que se abre nova estrada à fácil inteligência dos Profetas, e tem sido o maior emprego de meus estudos” (Vieira, 2014: 287); eventualmente complementada com outras fontes de informação posteriores, que referem quer a relevância da obra quer o seu estado inacabado, nomeadamente a “Carta do Padre Reitor do Colégio da Baía, em que dá conta ao Padre Geral da morte do Padre António Vieira”, escrita em latim na sequência da morte de Vieira e publicada em 1710, no tomo XIV dos *Sermões*.

Por fim, a representação de *Nossa Senhora do Rosário* (fig. 02), como uma pintura dentro da pintura, é um recurso estilístico que consubstancia nova marca da excecionalidade deste painel. Trata-se da introdução de uma pintura de temática religiosa e devocional dentro de um retrato, que é, por definição, de natureza profana. O pequeno painel ajuda a definir um ambiente mais intimista dentro da austeridade que caracteriza o *scriptorium* de Vieira. A introdução da imagem de Nossa Senhora do Rosário poderá estar relacionada com uma particular devoção do encomendador desta pintura ou pode também constituir uma referência iconológica aos *Sermões do Rosário* presentes na estante.

A imagem de Nossa Senhora, assente numa peanha, no seu camarim, é revelada ao observador através



**Fig. 02.** Nossa Senhora do Rosário, pormenor do mesmo quadro (fot. de Florentino Franco).

do afastamento das sanefas, apresentando-se de tocado, com uma coroa de imperatriz e um vestido de brocado decorado com joias, segurando o Menino ao colo, enquanto, na mão direita, exhibe um rosário. O modelo denota influências da imagem de vulto da *Virgen del Rosario* do Convento de Santa Cruz la Real, em Granada, datável do século XVI, a qual, em 1628, foi adornada com um vestido de prata com pedras, esmaltes e pérolas. A imagem, transposta para gravura, viu inalterada a sua iconografia ao longo dos séculos XVII e XVIII, seguindo, no seu trajar, a moda da corte dos Habsburgo (López-Guadalupe Muñoz, 2006: 167). É desta forma que Maria surge representada no frontispício da obra *Historia de la provincia de San Antonio del Nuevo Reino de Granada* (1701), do dominicano Frei Alonso de Zamora. O modelo da *Virgen del Rosario* granadina viria a conhecer uma larga fortuna artística nos territórios pertencentes ao império espanhol no Novo Mundo, através de gravados e pinturas de artistas locais. Destes, destacamos o pintor Cristóbal de Villalpando (1647-1714), o qual desenvolveu uma importante atividade na Cidade do México, tendo aí dedicado duas pinturas à Virgem do Rosário, ambas seguindo um formulário estético muito próximo ao de Granada (datáveis de

entre 1690 e 1711); realizou também um imponente conjunto de cenas dedicadas à vida de Santo Inácio de Loyola, para o Colégio da Companhia de Jesus na cidade mexicana de Tepotzotlán, obra concluída em 1710. Este modelo da *Virgen del Rosario* foi seguido por inúmeros pintores hispânicos até ao final do século XVIII.

A este vasto conjunto de informações e interpretações disponibilizado pelo próprio painel, que, como fomos alvitrando, nos oferece alguns indícios sobre o seu eventual contexto de encomenda e produção, soma-se o conhecimento que temos sobre a assinalável disseminação e admiração granjeadas pela figura e pela obra do Padre António Vieira não só em Espanha como nos territórios do império espanhol na América, sobretudo no México. Comprovam-no as já referidas conclusões de teologia de 1683, a rápida difusão da sua obra (condição de possibilidade para a crítica de Soror Juana Inés de la Cruz e a polémica que se seguiu), ou os textos em defesa de Vieira que se escreveram no México a propósito da referida polémica. Essa consideração para com o jesuíta português manifestou-se não apenas durante

a sua vida, mas prolongou-se durante as décadas seguintes, sendo disso testemunha o facto de, cerca de trinta anos após a morte de Vieira, o jesuíta mexicano Nicolás de Segura lhe ter dedicado o tomo II dos seus sermões: *Sermones Quadragesimales (...) Dedicados a la Ilustre, e Immortal memoria del Sapientissimo Padre Antonio de Vieira, de la Compañia de Jesus, Visitador de la Provincia del Brasil, Predicador de los Señores Reyes de Portugal, y Reyna de Suecia* (1729). Abre este volume a gravura de Westerhout, seguindo-se catorze páginas de dedicatória ao Padre António Vieira, e ainda um *elogium* e um epigrama latinos. Na dedicatória, o Padre Segura desenvolve sobretudo a qualificação de Vieira como Fénix dos Engenhos, cuja genealogia faz recuar à carta do padre geral Juan Pablo Oliva datada de 1680, publicado no tomo XIV dos *Sermões* (1710), demonstrando assim ter conhecimento da edição portuguesa (cita também o tomo IV); no tomo VI das suas obras, *Platicas panegyricas, y morales sobre el Cantico de el Magnificat* (1739), o Padre Segura torna a referir-se a Vieira, por mais de uma vez, como “el Fenix de los Ingenios nuestro Vieyra” (Segura, 1739: 39). É, aliás, de assinalar, voltando ao texto latino do nosso painel, que o epíteto Fénix dos Engenhos aí constante teve maior e mais difundida fortuna em contexto do Barroco espanhol, aplicando-se a vários autores de reconhecida qualidade, e sendo, pelo contrário, um apodo pouco usado em contexto português.

Os dados que temos aduzido, expressamente exibidos pelo próprio retrato ou sobre ele inferíveis, ainda nos aspetos que configuram equívocos e nas hipóteses apenas estabelecidas, permitem-nos algumas asserções sobre o particular interesse deste novo *Retrato do Padre António Vieira* no âmbito do conhecimento sobre a iconografia vieiriana. Desde logo, o facto de

ser o retrato de Vieira que mais informação explícita e implícita compreende, sobretudo pela quantidade de elementos textuais que incorpora, mas também por algumas opções iconográficas distintivas, como a introdução de uma pintura dentro da pintura. Resulta também evidente a intencionalidade laudatória e o carácter culto e informado do encomendador do retrato, demonstrados nos textos da tarja e nas inscrições das lombadas; ainda que não nos seja possível identificá-lo, pode-se traçar-lhe o perfil: confesso admirador de Vieira, conhecedor da sua obra, ou membro ou pessoa próxima dos Jesuítas, culto e também ele autor, num território de língua espanhola. O pintor que executou a obra, sem assinatura identificável, seria próximo do círculo desse encomendador. Quanto à datação, não havendo dados que permitam fixá-la com exatidão, é delimitável à primeira metade do século XVIII, mais provavelmente algumas décadas depois da morte de Vieira, portanto já mais próxima de meados do século. Considerando que também as demais pinturas conhecidas de Vieira cuja produção é atribuível à primeira metade do século XVIII (a da Casa Cadaval e da Biblioteca Nacional de Portugal) não oferecem uma datação precisa, este retrato pode disputar com elas o lugar de mais antigo. O facto de o painel se encontrar em Portugal há pouco tempo e de, por este motivo, não ter sido referido em qualquer *corpus* iconográfico vieiriano, juntamente com outros indícios que apresentámos, levam-nos a situar o lugar de produção fora de domínios portugueses, especificamente no espaço do império espanhol, com particular probabilidade em território da Nova Espanha. A ser assim, este *Retrato do Padre António Vieira* constitui não apenas uma notável novidade iconográfica, mas também uma importante peça a considerar no âmbito dos estudos sobre a receção e a influência do Padre António Vieira além do império português.

## BIBLIOGRAFIA

Annaes da Bibliotheca Nacional do Rio de Janeiro, 1881-1882, vol. IX, II. Rio de Janeiro: Typ. de G. Leuzinger & Filhos, 1881.

BARROS, Padre André de – *Vida do Apostolico Padre Antonio Vieyra da Companhia de Jesus, chamado por antonomasia O Grande (...)*. Lisboa: Officina Sylviana, 1746.

BENÍTEZ PALACIOS, Claudia Alexandra – *La presencia de António Vieira en la Nueva España, Siglos XVII y XVIII*. Zamora, Michoacán: El Colegio de Michoacán, 2013 (Tese de doutoramento).

BODART, Didier – *L’oeuvre du graveur Arnold van Westerhout, 1651-1725: essai de catalogue raisonné*. Bruxelles: Palais des Académies, Académie Royale de Belgique, 1974.

CARRASCO GONZÁLEZ, Juan M. – “Recepción de la obra del padre António Vieira en España y en la América española (siglos XVII y XVIII)”. *Crisis y Ruptura Peninsular, III Congreso Internacional de la Sociedad Extremeña de Estudios Portugueses y de la Lusofonía – SEEPLU* [Cáceres, 30 y 31 de octubre de 2013]. Cáceres: Universidad de Extremadura, 2014, pp. 101-118.

GUTIERREZ HACES, Juana, ANGELES, Pedro, et alii – *Cristóbal de Villalpando (1649-1714): Catálogo razonado*. México: Fondo Cultural Banamex, 1997

LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús – “Mito e iconografia de la Virgen del Rosario en la Granada moderna”. *Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada*, 37 (2006), 161-178.



MACHADO, Diogo Barbosa – *Bibliotheca Lusitana histórica, critica, e cronológica*, t. I. Lisboa: Officina de Ignacio Rodrigues, 1741.

MONIZ, José António – *Exposição bibliografica do bicentenario do Padre Antonio Vieira*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1897.

PAIVA, José Pedro – *Padre António Vieira, 1608-1697: Bibliografia*. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1999.

SEGURA, Padre Nicolás de – *Sermones Quadragesimales (...) Dedicados a la Ilustre, e Immortal memoria del Sapientissimo Padre Antonio de Vieyra, de la Compañia de Jesus, Visitador de la Provincia del Brasil, Predicador de los Señores Reyes de Portugal, y Reyna de Suecia*. Madrid: por Domingo Fernandez de Arrojo, 1729.

SEGURA, Padre Nicolás de – *Platicas panegyricas, y morales sobre el Cantico de el Magnificat (...)*. Salamanca: Eugenio Garcia de Honorato y S. Miguèl, 1739.

SILVA, Inocência Francisco da – *Dicionário bibliográfico português*, t. I. Lisboa: Imprensa Nacional, 1858.

SOARES, Ernesto; LIMA, Henrique F. – *Dicionário de Iconografia Portuguesa*. 3.º vol. Lisboa: Instituto para a Alta Cultura, 1950, pp. 443-449.

STOICHITA, Victor I. – *Visionary Experience in the Golden Age of Spanish Art*. London: Reaktion Books, 1995.

VIEIRA, Padre António; CRISTÓVÃO, Fernando (coord.) – *Obra Completa Padre António Vieira*. t. II, vol. XV: *Sermões e Discursos Vários*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2014.

VIEIRA, Padre António; PRIORE, Mary del, ASSUNÇÃO, Paulo de (coord.) – *Obra Completa Padre António Vieira*. t. I, vol. IV: *Cartas de Lisboa / Cartas da Baía*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2013.

VIEIRA, Padre António; VERÍSSIMO, Nelson (coord.) – *Obra Completa Padre António Vieira*. t. II, vol. XII: *Sermões Consagrados a São Francisco Xavier*. Lisboa: Círculo de Leitores, 2014.

## FONTES DIGITAIS

MAMIANI DELLA ROVERE, Luigi Vincenzo – *Prediche sopra gli Evangelij della Quaresima del P. Antonio Vieyra della Compagnia di Giesù Predicatore che fù di trè Rè di Portogallo (...)*. Roma: nella Stamperia e Gettaria di Fiorgio Placho, 1707. Disponível em: <https://books.google.pt/books?id=PQdN4rKXOd8C&printsec=frontcover&dq=Prediche+sopra+gli+Evangelij+della+Quaresima&hl=pt-PT&sa=X&ved=2ahUKewitoNuP3YvsAhUH8BQKHQL5BTEQ6AEwAHoECAIQAg#v=onepage&q&f=false> (2020.09.29)

ZAMORA, Alonso – *Historia de la Provincia de San Antonino del nuevo reino de Granada* (1701). Caracas: Parra León Hermanos, Editorial Sur América, 1930. Disponível em: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-la-provincia-de-san-antonino-del-nuevo-reino-de-granada-edicion-de-parra-leon-hermanos-en-homenaje-al-libertador-simon-bolivar-con-motivo-del-centesimo-aniversario-de-su-muerte/html/084f28a6-a416-11e1-b1fb-00163ebf5e63\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/historia-de-la-provincia-de-san-antonino-del-nuevo-reino-de-granada-edicion-de-parra-leon-hermanos-en-homenaje-al-libertador-simon-bolivar-con-motivo-del-centesimo-aniversario-de-su-muerte/html/084f28a6-a416-11e1-b1fb-00163ebf5e63_2.html) (2020.09.30)