

# O figurista Jerônimo da Silva e a pintura barroca na Igreja de Nossa Senhora da Pena, em Lisboa

*The figurative artist Jerônimo da Silva and the Baroque painting in the Church of Nossa Senhora da Pena, in Lisbon*

MAGNO MELLO \*

*Prof. de História da Arte – UFMG*

Professor of Art History at UFMG

**RESUMO** O pintor-decorador Jerônimo da Silva pode ser considerado um dos artistas mais apreciáveis do período joanino. Iniciou seus estudos em Lisboa nos primeiros anos do século 18 e foi ativo até meados desse século. Pouco se sabe da sua vida pessoal e menos ainda sobre sua formação. Seu trabalho mais intenso pode ser considerado a decoração do teto e das paredes laterais da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Pena, em Lisboa, por volta de 1720, um trabalho que sobreviveu ao Terremoto de 1750 e que permite identificar uma face da pintura de teto no tempo de D. João V.

**PALAVRAS-CHAVE** Quadratura, barroco joanino, Jerônimo da Silva, tetos pintados, perspectiva.

**ABSTRACT** The painter-decorator Jerônimo da Silva can be considered one of the most pleasant artists of the Joanine period. He began his studies in Lisbon in the early years of the eighteenth century and was active until the mid-century. Little is known about his personal life, and even less about his artistic formation. His most intense work is the decoration of the ceiling and the side walls of the Main-Chapel of the Church of Nossa Senhora da Pena, in Lisbon, around 1720, a work that survived the earthquake of 1750 and which allows us to identify one side of the ceiling painting in the time of D. João V.

**KEYWORDS** Quadratura, Joanine baroque, Jerônimo da Silva, painted ceilings, perspective.

\* O autor agradece ao Prof. Doutor Marcos Tognon o convite para a publicação deste texto. / *The author tanks Professor Marcos Tognon for the invitation to publish this text.*

Um dos artistas mais significativos da primeira metade do século 18 e que pode ser considerado um dos melhores figuristas desta época foi Jerônimo da Silva (1687-1753). Natural de Évora, onde iniciou sua aprendizagem, estava em Lisboa nos primeiros anos do século 18. Cirilo afirma que era morador na Travessa da Encarnação e entrou para a Irmandade de São Lucas em 18 de outubro de 1711,<sup>1</sup> servindo na Mesa desde 1713 a 1732, ainda referido em 1751, porém, falecido em 27 de junho de 1753.<sup>2</sup>

Não se conhece praticamente nada sobre a sua vida pessoal nem sobre a formação artística, seus mestres e o princípio da sua aprendizagem ou contatos que manteve no início da sua evolução como pintor. Sabe-se que no decorrer da sua atividade fez alguns trabalhos com os pintores André Gonçalves e João Nunes de Abreu.<sup>3</sup> Cirilo elogiava muito os seus painéis e refere que “ouvimos dizer que estudou em Roma”.<sup>4</sup> Entretanto, não se conseguiu provar a sua presença naquela cidade ou qualquer tipo de viagem de estudo ou contatos diretos com a Itália, aspectos ainda obscuros sobre este e tantos outros pintores do seu tempo. Nas palavras de Nuno Saldanha, este artista “estabelece a ligação entre a pintura do fim do século 17 com a dos princípios do 18”,<sup>5</sup> acrescentando que Jerônimo da Silva apresenta um desenho apurado e um cromatismo especial, característico da transição do Alto Barroco para uma linguagem clássico-romana que iria dominar a partir do começo do século 18.<sup>6</sup>

#### A intervenção de Jerônimo da Silva como pintor de tetos

<sup>1</sup> Cirilo Volkmar Machado, *Coleção de Memórias (...)*, Coimbra, 1922, p. 76; no manuscrito deste mesmo autor, atualmente conservado no Arquivo de R. Smith, *Fundo Reis Santos*, temos a informação de este pintor ser referido na Irmandade de São Lucas até 1751; Garcez Teixeira, *A Irmandade de São Lucas*, Lisboa, 1935, pp. 81 e 128. Outros autores citam este pintor, mas repetem as informações divulgadas por Cirilo: Luís Xavier da Costa, *As Belas-Artes em Portugal durante o Século 18*, Lisboa, 1935, p. 117; Fernando Pamplona, *Dicionário de Pintores e Escultores*, vol. IV, Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santo, p. 60 e Margarida Calado, “Silva, Jerônimo”, in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 448.

<sup>2</sup> Garcez Teixeira, *Op. cit.* p. 128. Recentemente foi publicado um artigo sobre este pintor com algumas novidades documentais sobre a sua vida pessoal: Nuno Saldanha, “Jerônimo da Silva (1687-1753). Um pintor joanino na Lisboa setecentista”. In *Lisboa Barroca e o Barroco em Lisboa*. Colóquio de história da arte, Livros Horizonte, Lisboa, 2007, pp. 109-124.

<sup>3</sup> Cfr. Nuno Saldanha, “Jerônimo da Silva (act. 1700-1753)”, in *A Pintura em Portugal Ao Tempo de D. João V – 1706-1750 – Joanni V Magnifico*, Cat., Lisboa, 1994, p. 138.

<sup>4</sup> Cirilo V. Machado, *Op. cit.*, p. 76: comenta que Francisco Xavier Lobo na sua *Sylva Laudatoria da Pintura* (manuscrito desaparecido) o considerava um dos melhores figuristas do seu tempo.

<sup>5</sup> Nuno Saldanha, *Op. cit.*, pp. 137-138.

<sup>6</sup> Nuno Saldanha, *Op. cit.*, p. 139.

One of the most significant artists of the first half of the eighteenth century, Jerônimo da Silva (1687-1753) can be considered one of the best figurative artists of that time. Born in Evora, where his learning began, he was in Lisbon in the early years of the eighteenth century. Cirilo says that he lived on Travessa da Encarnação and joined the Brotherhood of São Lucas in October 18, 1711<sup>1</sup>, serving the Bureau from 1713 to 1732, still mentioned in 1751, although dead on 25 June 1753<sup>2</sup>.

One does not know almost anything about his personal life, his artistic formation, his masters, the beginning of his learning or any contacts he kept in his early period as painter. It is known that throughout his career he did some work with the painters André Gonçalves and João Nunes de Abreu<sup>3</sup>. Cirilo praised highly his panels and refers that “we have heard he studied in Rome”<sup>4</sup>. However, neither his presence in that city, nor any sort of direct contact with Italy or some kind of study trip are proved, an unclear aspect about this and many other painters of his time. In the words of Nuno Saldanha, this artist links the painting of the late seventeenth century with the painting practiced at the beginning of the eighteenth century<sup>5</sup>, adding that Jerônimo da Silva has a refined drawing and a special chromatism, typical of the

<sup>1</sup> Cirilo Volkmar Machado, *Coleção de Memórias (...)*, Coimbra, 1922, p. 76; in the manuscript of the same author, now preserved in the Archive of R. Smith, Fundo Reis Santos, we have the information that this painter is mentioned in the Brotherhood of St. Luke; Garcez Teixeira, *A Irmandade de São Lucas*, Lisboa, 1935, pp. 81 and 128. Other authors mention this painter, but repeat the information already said by Cirilo: Luís Xavier da Costa, *As Belas-Artes em Portugal durante o Século 18*, Lisboa, 1935, p. 117; Fernando Pamplona, *Dicionário de Pintores e Escultores*, vol. IV, Lisboa, Fundação Ricardo Espírito Santo, p. 60 and Margarida Calado, “Silva, Jerônimo”, in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, p. 448.

<sup>2</sup> Garcez Teixeira, *Op. cit.* p. 128. An article was recently published on this painter with some new documents about his personal life: Nuno Saldanha, “Jerônimo da Silva (1687-1753). Um pintor joanino na Lisboa setecentista”. In *Lisboa Barroca e o Barroco em Lisboa*. Colóquio de história da arte, Livros Horizonte, Lisboa, 2007, pp. 109-124.

<sup>3</sup> Cfr. Nuno Saldanha, “Jerônimo da Silva (act. 1700-1753)”, in *A Pintura em Portugal Ao Tempo de D. João V – 1706-1750 – Joanni V Magnifico*, Cat., Lisboa, 1994, p. 138.

<sup>4</sup> Cirilo V. Machado, *Op. cit.*, p. 76: says that Francisco Xavier Lobo in his *Sylva Laudatoria da Pintura* (manuscript disappeared) considered him one of the best figurative artists of his time.

<sup>5</sup> Nuno Saldanha, *Op. cit.*, pp. 137-138.

transition from the High Baroque to a Classical-Roman language that dominated the artistic scene in the early 1700s<sup>6</sup>.

The intervention of Jerônimo da Silva as a ceiling painter can still be seen in the Main-Chapel of the Church of Nossa Senhora da Pena, in Lisbon. A decorative program that was not restricted to the ceiling, but also included the entire chapel decoration, as the walls and the cover<sup>7</sup>. Hired on 3rd March, 1720<sup>8</sup>, with the Brotherhood of Santíssimo Sacramento, Jerônimo da Silva received 120.000 réis for the work in the main-chapel. The building of the Church of Nossa Senhora da Pena started in the late seventeenth century and lasted for over two decades. Inside the Main-Chapel still stands the intervention of the French sculptor Claude Laprade (1682-1738) “in partnership with Domingos dos Santos at the altar of the Church of Pena (begun 1714) where groups of young atlantes, without apparent effort, sustain gigantic twisted columns”<sup>9</sup>.

Considered one of finest carving works of the Joanine period, in the category “chapel lined with gold”, as the first example in Portugal, this

pode ainda ser vista na capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Pena, em Lisboa. Um programa decorativo que não ficou circunscrito apenas à pintura do teto, mas incluía toda a decoração desse espaço: paredes e cobertura da capela.<sup>7</sup> Contratado em 3 de março de 1720<sup>8</sup> pela Irmandade do Santíssimo Sacramento, Jerônimo da Silva recebeu 120.000 réis pela pintura da capela-mor. A construção da Igreja de Nossa Senhora da Pena iniciou-se no fim do século 17, prolongando-se por mais duas décadas. Na capela-mor consta ainda a intervenção do escultor francês Claude Laprade (1682-1738) “em parceria com Domingos dos Santos no altar-mor da igreja da Pena (começado em 1714), onde pares de juvenis atlantes sustentam sem esforço aparente às gigantescas colunas torsas”<sup>9</sup>.

Considerada uma das mais belas obras de talha desse período joanino, na categoria de “capela forrada de ouro”, no primeiro exemplo em Portugal, este retábulo apresenta-se numa composição mais dinâmica do que os espécimes precedentes, uma suntuosidade nos pormenores, além de evidenciar a introdução dos atlantes que, sustentando as mísulas, dão um sentido teatral nunca experimentado. Um espécime notável de talha destes primeiros anos do século 18, que introduz o novo conceito de totalidade para a época.

Era o surgimento de uma arte retórica e persuasiva, apelando sempre aos sentidos e voltada para a recuperação dos fi-

<sup>6</sup> Nuno Saldanha, *Op. cit.*, p. 139

<sup>7</sup> In regard to the existing panels in this chapel and the relationship with Jerônimo da Silva see: Nuno Saldanha, “A Pintura na Igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa (séculos 17 a 19) – A iconografia, função da imagem e seu controlo”, in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, série III, nº 90 – 1989, pp. 3-29; “Jerônimo da Silva (act. 1700-1753)”, in *A Pintura em Portugal Ao Tempo de D. João V – 1706-1750, Joanni Magnifico*, cat., Lisboa, IPPAR, 1994, pp. 137-139 and “O Sacramento da Eucaristia de Jerônimo da Silva: o programa iconográfico da capela-mor da Pena em Lisboa”, in *Artistas, Imagens, e Ideias na Pintura do século 18*, Lisboa, Livros Horizontes, 1995, pp. 105-121: where the author makes a detailed analysis of the wall paintings. See also: Nuno Saldanha, “Jerônimo da Silva (1687-1753). Um pintor joanino na Lisboa setecentista”, in *Lisboa Barroca e o Barroco em Lisboa – colóquio de história da arte*, Livros Horizontes, 2007, pp. 109-124. In this study the author presents a series of documents, including the registration of the painter Baptism: 18 May, 1687.

<sup>8</sup> Lisboa, Arquivo Paroquial da Igreja da Pena, *Livro de Acórdãos*, 1709-1783, fol. 23. This document was fully published for the first time in Magno Moraes Mello, *A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de D. João V*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, p. 260: what excludes the hypothesis of authorship by Antônio Lobo, as presented by Robert Smith (Robert Smith, *A Talha em Portugal*, Livros Horizonte, 1962, p. 99).

<sup>9</sup> Antônio Filipe Pimentel, “Laprade, Claude Joseph Courrat (1682-1738)”, in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Presença Press, 1989, pp. 253-257.

<sup>7</sup> Em relação aos painéis existentes nesta capela e a relação com Jerônimo da Silva ver: Nuno Saldanha, “A Pintura na Igreja de Nossa Senhora da Pena em Lisboa (séculos 17 a 19) – A iconografia, função da imagem e seu controlo”, in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, série III, nº 90 – 1989, pp. 3-29; “Jerônimo da Silva (act. 1700-1753)”, in *A Pintura em Portugal Ao Tempo de D. João V – 1706-1750, Joanni Magnifico*, cat., Lisboa, IPPAR, 1994, pp. 137-139 e “O Sacramento da Eucaristia de Jerônimo da Silva: o programa iconográfico da capela-mor da Pena em Lisboa”, in *Artistas, Imagens, e Ideias na Pintura do século 18*, Lisboa, Livros Horizontes, 1995, pp. 105-121: onde, o autor faz uma análise pormenorizada das pinturas parietais. Veja também: Nuno Saldanha, “Jerônimo da Silva (1687-1753). Um pintor joanino na Lisboa setecentista”, in *Lisboa Barroca e o Barroco em Lisboa – colóquio de história da arte*, Livros Horizontes, 2007, pp. 109-124. Neste estudo o autor apresenta uma série de documentos, inclusive o Registro de Batismo do pintor: 18 de maio de 1687.

<sup>8</sup> Lisboa, Arquivo Paroquial da Igreja da Pena, *Livro de Acórdãos*, 1709-1783, fol. 23. Este documento foi publicado na sua íntegra pela primeira vez em Magno Moraes Mello, *A Pintura de Tetos em Perspectiva no Portugal de D. João V*, Lisboa, Editorial Estampa, 1998, p. 260: o que exclui a hipótese da autoria por Antônio Lobo, apresentada por Robert Smith (Robert Smith, *A Talha em Portugal*, Livros Horizonte, 1962, p. 99).

<sup>9</sup> Antônio Filipe Pimentel, “Laprade, Claude Joseph Courrat (1682-1738)”, in *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*, Lisboa, Editorial Presença, 1989, pp. 253-257.

éis. Este altar integra-se perfeitamente na decoração das paredes laterais e do intradorso da cobertura, numa abóbada chanfrada, coroada por um teto plano. Um dos poucos tetos pintados que sobreviveram ao Terremoto de 1755 e que exhibe claramente o modelo pictórico difundido em Portugal na primeira metade do século 18. Este programa decorativo é fundamental para compreender parte do desenvolvimento da pintura em Portugal naquela primeira metade do século, uma época em que este tipo de decoração iniciava o seu percurso.

Como figurista, não podemos excluir a hipótese de este pintor ter colaborado neste teto com algum bom preparador de perspectiva, mesmo que aqui não se apresentem fustes elevando o espaço para além do teto real ou uma erudita construção perspectivada das formas arquitetónicas. Entretanto, não se deve esquecer que em 1729 seria parceiro de João Nunes de Abreu e André Gonçalves nesta mesma igreja, além da sua colaboração nos trabalhos decorativos no teto da nave da Igreja do Menino-Deus, em 1737, provavelmente um dos últimos trabalhos que realizou. Segundo Cirilo, era bom retratista e pintor de cavalete.

Todavia, os motivos e elementos escolhidos por ele na produção da cobertura da capela-mor da Pena são muito simples em comparação com os outros tetos que se faziam naquela época, inclusive em relação aos formulários usados na Igreja do Menino-Deus, não esquecendo a presença de Antônio Lobo,<sup>10</sup> como um dos melhores seguidores do florentino Vincenzo Bacherelli. No teto da Pena, Jerônimo da Silva organizou sua pintura dispondo a representação dos quatro Doutores da Igreja (São Jerônimo, Santo Ambrósio, Santo Agostinho e São Gregório Magno) numa apertada faixa de suporte em forma de trapézio. Ladeando estas quatro figuras, esta cobertura apresenta outro trapézio, agora amplo e mais conseguido onde *putti*, volutas e cartelas dão uma maior dimensão, construindo a ideia de um espaço que cresce para o alto.

<sup>10</sup> Recorde-se que Antônio Lobo pintou o teto da nave da Igreja da Pena em 1718 com elementos de falsa arquitetura, obra muito elogiada no próprio contrato entre o pintor e a Irmandade do Santíssimo Sacramento, para além do fato de Bacherelli reconhecer em Antônio Lobo um discípulo direto. Pode supor-se que o autor da nave teria ajudado ou participado na decoração da capela-mor de alguma maneira, instruindo ou fornecendo alguns modelos estruturais para Jerônimo da Silva? De acordo com o que sabemos fica muito difícil responder esta questão. Entretanto, o contato entre os dois artistas poderia ser uma realidade, já que Jerônimo da Silva era considerado um bom figurista. Para estas questões veja a documentação transcrita referente à pintura da nave e da capela-mor: Magno Moraes Mello, *A pintura de tetos em perspectiva no Portugal de D. João V*, Editorial Estampa, Lisboa, 1998.

altarpiece has a more dynamic composition than previous similar works and a sumptuousness in details that couples with the atlantes supporting the corbels, and gives us a theatrical impression. A new concept of totality is introduced with this remarkable carving work.

It was the arising of a persuasive and rhetorical art, that appealed to the senses and focused in recovering the faithful. This altar is perfectly integrated with the decoration of the side walls and the cover soffit, in a chamfered vault crowned by a flat roof. One of the rare painted ceilings that survived the 1755 earthquake and clearly represents the pictorial model spread throughout Portugal in the first half of the 18<sup>th</sup> century, a time when this sort of decoration was beginning to appear.

One can not exclude the hypothesis that this painter, as a figurative artist, may have collaborated with some good perspective preparer in the ceiling painting, even if we can not see stems raising the space beyond the real ceiling, nor an erudite construction of the architectonic forms. However, we should not forget that in 1729 he was partner of Joao Nunes de Abreu and Andre Gonçalves in this same church, and that in 1737 he collaborated in the decorative works on the ceiling of the nave of the Church of Menino-Deus, probably one of the last works he did. According to Cirilo, he was a good portraitist and easel painter.

Nevertheless, the motifs and elements he chose in the production of the roofing of the Main-Chapel in the Pena are very simple if compared with the other ceilings that were made in the period, without forgetting the presence of Antonio Lobo<sup>10</sup>, one of the best followers of Vincenzo Bacherelli. On the ceiling of Pena, Jerônimo da Silva arranged his

<sup>10</sup> It is necessary to remember that Antonio Lobo painted the ceiling of the nave of the Church of Pena in 1718 with elements of false architecture, a work much praised in the contract between the painter and the Brotherhood of the Santíssimo Sacramento, besides the fact Bacherelli recognized Antonio Lobo as his direct disciple. Could we assume that the nave painter could have helped or participated in the decoration of the chapel in some way, instructing or providing structural models for Jerônimo da Silva? According to what we know, it is very difficult to assure the veracity of this assumption. However, the contact between the two artists could be real, since Jerônimo da Silva was considered a good figurative artist. For these questions see the documentation transcribed referring to painting of the nave and the chapel: Magno Moraes Mello, *A pintura de tetos em perspectiva no Portugal de D. João V*, Editorial Estampa, Lisboa, 1998.

painting featuring the representation of the four Church Doctors (St. Jerome, St. Ambrose, St. Augustine and St. Gregory the Great) in a narrow support range, in form of trapeze. Flanking these four figures, the cover has another trapeze, larger than the other, where *putti*, scrolls and tablets build the idea of a space which expands upwards.

These elements are also present in the other edges, varying only the inscriptions in the four tablets, as a message that complements the ceiling and the side-walls paintings – almost as footnotes for the spectator not to lose the meaning and importance of the intended message. First, there is a figurative tablet, which is richly framed and flanked by two *putti* with the symbols of Eucharist, and located close to the royal molding. Above the tablet, there are two arches in the form of volutes, also flanked by *putti*, which are associated with a long wreath which is enlaced throughout the coverage. Thus, the whole decorative program of this ceiling is established in terms of painted architectural forms. This is certainly not a complex model from the point of view of invention, but the space there was too narrow, and the support did not allow any great idea in what concerns quadratura.

Despite the fact that the proposal of the painted architect elements do not create an idea of breaking space, but only suggest three-dimensionality, it is remarkable that in the narrow range, the Doctors of the Church are presented to the viewer sitting in thrones inside a niche, resting their feet on a pedestal, which is shrouded by clouds. Here in this narrow space, the illusory sense is well done and the Saints seem to be embedded in the support and in oblique view to a spectator in the center of the chapel. With a simple turn around, it is possible to see these four figures in perfect balance with the viewer. The thrones are built for a different point of view, if we compare them with the other edges that close the ceiling structure. It is necessary to remember that this ceiling is presented in a sectioned way, in which each span is composed by a unique scene, that put together form the whole program described by the painter. On the four larger spans, we find more decorative representations complementary not only with the smaller spans, but also with the center of the support.

Here we see cards with garlands, bows and *putti*. In this field the view is more direct and less oblique, not conditioned by the small foreshortening that can be noticed in the disposition of the Doc-

São elementos que se repetem em todas as outras arestas, variando apenas a inscrição presente nas quatro cartelas, como uma mensagem que se complementa na pintura do teto e das paredes laterais – quase como notas de rodapé para o fruidor não perder o significado e a importância da mensagem pretendida. Trata-se, primeiro, de uma cartela figurativa ricamente emoldurada, ladeada por dois *putti* com os símbolos da Eucaristia, num plano próximo ao da sanca real; e, segundo, acima da cartela, dois arcos em forma de volutas, também ladeados por *putti*, porém, associados a uma longa grinalda que se enlaça por toda a cobertura. Assim, se estabelece todo o programa decorativo deste teto no que diz respeito a formas arquitetônicas pictoricamente representadas. Certamente não constitui um modelo tão complexo sob o ponto de vista da invenção, mas devemos pensar que o espaço era muito estreito e o próprio suporte em seu formato, quase todo seccionado, não permitia maiores invenções quadraturistas.

Apesar da proposta dos elementos arquitetônicos pintados ser simples, não criar a ideia de arrombamento espacial, mas apenas sugerir uma certa tridimensionalidade, é de notar que na estreita faixa os Doutores da Igreja se apresentam ao espectador sentados num nicho, apoiando os pés sobre uma peanha, que por sua vez parece envolvida em nuvens. Aqui, neste pequeno e estreito espaço, o sentido ilusório é bem conseguido e os santos parecem estar incrustados no suporte e em visão oblíqua para um espectador no centro da capela. Basta girar para ver estas quatro figuras em perfeito equilíbrio com o espectador. Estes tronos estão construídos para uma visão diferente em relação às outras arestas que fecham toda a estrutura da cobertura. Não se pode esquecer que este teto apresenta-se de modo seccionado e que cada tramo é composto por uma cena e que junto formam todo o programa decorativo descrito pelo pintor. Nos quatro tramos maiores encontramos representações mais decorativas e complementares em relação não só aos tramos menores, mas também em relação ao centro do suporte.

Aqui, vemos cartelas com grinaldas, *putti* e arcos. Neste campo a visão é mais frontal e menos oblíqua, não condicionada pelo leve escorço que se nota na disposição dos Doutores da Igreja. Note-se que estas figuras exibem nos espaldares de cada trono a sombra dos seus corpos não totalmente reclinados, mas ligeiramente encostados.

Estas imposições visuais servem para dar uma eficácia maior à pintura e aproximá-la do espectador. É nítido como a

faixa dos Doutores apresenta uma visão pouco escorçada, aproveitando os limites do seu próprio suporte. As outras arestas do teto, mais nitidamente em formato de gamelas, exibem cenas que não estão escorçadas no mesmo eixo de visão dos Doutores, mas apresentadas ao olho do observador de modo aplanado.

Voltando aos elementos estruturais deste teto, não vemos formas que multiplicam ou dinamizam o espaço interno da capela; ao contrário, assistimos a uma disposição específica de ilusionismo, respeitando a materialidade do suporte na imitação pictórica de estruturas arquitetônicas simples e sem o arrombamento perspéctico. O limite do teto é respeitado, e este por meio do ornamento adquire uma maior suntuosidade, distante da ideia de rasgamento espacial. Aqui, neste caso, pensamos que não houve intenção por parte do pintor ou dos pintores-decoradores de criarem uma composição que arrombasse o espaço matérico, pois não se pode esquecer que em Portugal muitas vezes os pintores de teto eram também chamados de “pintores de ornatos”, o que neste teto adquire todo o seu sentido.<sup>11</sup>

Sabemos que a especialização dos trabalhos, no caso da pintura de tetos com simulação de falsa arquitetura, era essencial. Na maioria dos casos os pintores que povoavam os tetos com figuras não eram os mesmos que preparavam e projetavam as falsas arquiteturas nos diversos suportes. O exemplo do teto pintado na Igreja do Menino-Deus<sup>12</sup> não só é uma prova da existência desta especialização em Portugal, mas também a natural distinção entre os próprios tipos de artistas.

O caso de Jerônimo da Silva é outro bom exemplo desta distinção e sublinha a participação coletiva na pintura destes tetos. É importante lembrar que quando Cirilo Volkmar Machado comenta a vida e as obras dos pintores do século 18, não só identifica o autor de cada obra, mas procura ser exato na distinção das suas especialidades, além de dar relevo a uma boa pintura e salientar quando o artista era fraco ou simplesmente ajudava numa determinada empresa.

Assim, vemos que para cada pintor Cirilo identifica sua especialidade criando uma espécie de nomenclatura, que, com

tors of the Church. Note that these figures show in the seat backs of each throne the shadow of their bodies not fully reclined, but slightly leaning back.

These visual impositions serve to give a greater efficiency to the painting and bring it closer to the viewer. Clearly the range of the Doctors presents a little foreshortened view, taking advantage of the limits of its own support. The other edges on the ceiling, in form of troughs, display scenes that are not foreshortened from the same line of sight of the Doctors, but which are presented to the observer's eye in a flat way.

Going back to the ceiling structural elements, we do not see forms that multiply and streamline the inner space of the chapel; on the contrary, we see a specific arrangement of illusionism, that respects the materiality of the support in the pictorial imitation of architecture, without breaking the perspective. The ceiling limit is respected, and through the ornament, it acquires a greater sumptuousness, away from the idea of space tearing. Here, in this case, we believe the painter did not intend to create a composition that could break the material space. One cannot forget that in Portugal ceiling painters were often also called “painters of ornaments”, an expression that makes great sense in this case<sup>11</sup>.

We know that the work expertise, in the case of painting ceilings with simulation of false architecture, was essential. In most cases the artists who painted the figures in the ceilings were not the same artists that prepared and projected the false architectures. The example of the painted ceiling in the Church of the Menino-Deus<sup>12</sup> proves not only the existence of this expertise in Portugal, but also the natural distinction between the two types of artists.

The case of Jerônimo da Silva is another good example of this distinction, and emphasizes the collective participation in these ceiling paintings. It is important to remember that when Cirilo Volkmar Machado comments on the life and works of the painters from the 18th century, he not only identifies the author of each work, but also tries to be accurate when distinguishing their specialties,

<sup>11</sup> Cirilo Volkmar Machado, *Coleção de Memórias (...)*, Coimbra, 1922 *passim*.

<sup>12</sup> For a specific study of ceiling painting at the Church of the Menino Deus, see: Magno Moraes Mello, “O teto da Igreja do Menino-Deus: um procedimento operativo na construção do espaço perspéctico”, *In Revista de História da Arte – Instituto de História da Arte*, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, n° 5, Lisboa, 2008, pp. 246-258.

stressing when the painting was not good, or the artist was not skillful.

Thus, we see that, for every painter, Cirilo identifies a specialty creating a kind of nomenclature, which certainly was not casual. He often determines whether an artist was a painter of ornaments, flowers, fruits, architecture, or perspective. It may seem unimportant, but some artists were mentioned as painters of ornaments, within the support limits, and others could be responsible for perspective or quadratura. Jerônimo da Silva has not escaped this classification, and was considered one of the best figurative artists in the first half of the 18th century, as we have mentioned before. So, the whole painting of the Main-Chapel ceiling should be regarded not separately, but in a global sense. This means that, even before the forms of visual deception would be a deliberate choice by the artist, in order to expand and streamline this space, the iconography and the narrative sense was crucial for whole decorative intent. The paintings that can be seen in this space descend from a specific and well-studied program by Nuno Saldanha, and were inspired by the same program, which was executed for the convent of the *Descalças Reales* in Madrid, almost one hundred years before the Church of Pena<sup>13</sup>.

In what concerns the central part, Jerônimo da Silva presents the Triumph of the Blessed Sacrament, involved in a very intense golden light, accompanied by two angels in the fore plan, which are close to the Main-Chapel mantel. In a more distant and divine plan, other angels appear immersed in the simulation of atmospheric and celestial space.

If we see simplicity in the false architecture invention, the same does not happen with the iconographic representation. The balance is concentrated in harmony and in the sharing, from the painting of the ceiling to the panels applied to the side walls, which were also work of the same painter.

Naturally, the arrangement of the central figures does not have the correct foreshortening for a perfect oblique vision, in relation to the viewer, which is situated at the beginning of pictorial space. There are some inconsistencies that make difference for a more clear and objective vision of the whole scene. It is very important to remember that

certeza, não foi ocasional. Muitas vezes determina se um artista era pintor de ornatos, de flores, de frutos, de arquitetura ou de perspectiva. Pode parecer pouco importante, mas alguns eram citados como pintores de ornatos, respeitando os limites do suporte, e outros poderiam ser responsáveis pela perspectiva ou quadratura. Jerônimo da Silva não escapou a esta categoria e foi considerado um dos melhores figuristas da primeira metade do século 18, como já tínhamos acenado antes. Deste modo, toda a pintura do teto da capela-mor deve ser vista não isoladamente, mas num sentido global. Isto significa que antes mesmo das formas de engano visual serem uma escolha deliberada do artista para ampliar e dinamizar este espaço, a iconografia e o sentido narrativo tornavam-se o ponto essencial de toda a intenção decorativa. As pinturas que se veem neste espaço descendem de um programa específico e muito bem estudado por Nuno Saldanha, pois inspiram-se no mesmo programa executado para o Convento das *Descalças Reales* em Madri, quase cem anos antes da capela-mor da Pena.<sup>13</sup>

No que diz respeito à parte central, Jerônimo da Silva apresenta o Triunfo do Santíssimo Sacramento envolvido numa luz dourada muito intensa, acompanhada por dois anjos maiores no primeiro plano, que estão próximos da imposta da capela-mor. Num plano mais distante e divino, outros mais aparecem recuados na simulação do espaço atmosférico e celestial.

Se notamos uma simplicidade na invenção da falsa arquitetura, o mesmo não acontece na representação iconográfica. O equilíbrio concentra-se na harmonia e na partilha desde a pintura do teto até os painéis aplicados nas paredes laterais da capela que, como vimos, foram também obra do mesmo pintor.

Naturalmente, a disposição das figuras do centro não apresenta o esboço correto para uma perfeita visão oblíqua em relação ao espectador, situado no início do espaço pictórico. Há algumas incoerências que fazem diferença para uma visão mais clara e objetiva de toda a cena. Muito importante é lembrar que neste caso não existe o que muitas vezes chamamos de quadro recolocado.<sup>14</sup> Aqui, tudo é condicionado por uma abertura com

<sup>13</sup> Nuno Saldanha, “A Pintura na Igreja de Nossa Senhora da Pena, em Lisboa (séculos 17 a 19) – A iconografia, função da imagem e seu controlo”, in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, série III, nº 90 – 1989, p. 7.

<sup>13</sup> Nuno Saldanha, “A Pintura na Igreja de Nossa Senhora da Pena, em Lisboa (séculos 17 a 19) – A iconografia, função da imagem e seu controlo”, in *Boletim Cultural da Assembleia Distrital de Lisboa*, série III, nº 90 – 1989, p. 7.

<sup>14</sup> Usamos o conceito como foi definido por Rudolf Wittkower, *Arte y arquitectura em Itália 1600-1750*, Manuales Arte Cátedra, Madri, 1992. Este modo de representar a parte central será sempre uma visão planimétrica ou ligeiramente

uma simples moldura que não tem a intenção de caracterizar espaços diferenciados, pois o anjo maior em escorço no centro do teto faz a ligação entre os dois mundos: o terreno e o divino. Entretanto, a sua postura está mal conseguida e choca-se com os outros anjos que se apresentam frontalmente, e não em escorço como deveria ser. O que na verdade existe é uma incongruência no centro do suporte, pois o sacrário não deveria aparecer frontal e o anjo ao seu lado em escorço: as duas visões não convivem de modo harmonioso. Neste caso temos um único tempo, mas dois processos de visualização.

Curiosamente, encontramos semelhança deste anjo em questão com outro anjo numa posição muito similar. Trata-se de uma das figuras que sustentam Santo Agostinho no teto da portaria de São Vicente de Fora, obra do italiano Vincenzo Bacherelli. Poderíamos perguntar: há realmente esta semelhança? Será que Jerônimo da Silva pretendia impor a mesma visualidade? E teria este figurista inspirado a sua composição no teto da portaria do Mosteiro agostiniano? São questões difíceis de serem respondidas na sua totalidade. Naturalmente, Bacherelli era ainda um motivo de inspiração para os artistas das três primeiras décadas do século 18, e a pintura do teto da portaria impressionou muito na época, sem eliminar a hipótese de o próprio florentino ter feito ou emprestado alguma gravura para Jerônimo da Silva aplicá-la, pois 1720 era um período de transição para Bacherelli, que um ano mais tarde já está documentado em Florença. Convém lembrar que o tratadista jesuíta Inácio Vieira comenta e elogia no seu *Tratado de Perspectiva* (1715) a parte central da pintura do florentino no teto da Portaria, datado em 1710. O anjo pintado por Bacherelli está de costas para o espectador e sustenta a nuvem em que Santo Agostinho está apoiado. A visão é oblíqua tanto aqui na Portaria, como na decoração de Jerônimo da Silva na capela-mor da Igreja da Pena. O fato é que a obra do florentino foi um modelo para a geração de pintores de teto portugueses interessados tanto nas linguagens de falsa arquitetura, quanto nos esquemas figurativos.

Enfim, é um programa pictórico executado por um figurista com pouca experiência na construção do escorço figurativo e arquitetônico, apostando em formas mais simples e seguras, mas que mesmo assim ousou criar algumas situações de complexidade, infelizmente pouco conseguidas.

oblíqua. Dificilmente escorçada. Acreditamos que este *modus operandi* era um modo específico de valorização do programa iconográfico chamando a atenção para o sentido narrativo e/ou historiado da pintura portuguesa.

hear, that is not the case of the replaced picture<sup>14</sup>. Here, everything is conditioned by an opening with a simple frame that has no intention of characterizing different spaces. In the same way, the biggest angel, foreshortened in the center of the ceiling, makes the connection between the two worlds: the earthly and the divine. However, his posture is badly achieved and contrasts with the other angels that are presented frontally, not foreshortened as they should be. What actually exists is an inconsistency in the center of support, because the tabernacle should not appear frontal if the angel by his side appear foreshortened: the two views do not coexist in a harmoniously way. We have a single time moment, but two processes of viewing.

Curiously, we find some similarities between this angel and another one, in a very resembling position. The other angel is one of the figures that support St. Augustine in the ceiling of the portal of São Vicente de Fora, a work by the Italian Vincenzo Bacherelli. One might ask: are both angels really alike? Did Jerônimo da Silva intend to impose the same visualness? And could Bacherelli have inspired his composition in the ceiling of the order of the Augustinian Monastery? These are difficult questions to be answered satisfactorily. Naturally, Bacherelli was still a source of inspiration for the artists in the first three decades of the 18th century, and the ceiling painting of the portal was very impressive at that time. We can not eliminate the possibility that the Italian painter himself could have done or lended some engravings so that Jerônimo da Silva could use, for 1720 was a year of changes for Bacherelli, who one year later is known to be in Florence. It is good to remember that the Jesuit Inácio Vieira comments on the central part of the painting on the portal ceiling, dated from 1710, in his *Treatise on Perspective* (1715). The angel painted by Bacherelli turns his back to the viewer and holds the cloud on which St. Augustine is resting. The view is oblique here in the Portal, as it also is in the decoration of Jerônimo da Silva, in the main chapel of the Church of Pena. The fact

<sup>14</sup> We use this concept as it is defined by Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Manuals Chair Art, Madrid, 1992. This way of representing the central part is always an oblique or planimetric view, hardly foreshortened. We believe that this *modus operandi* was a specific way of valorization of the iconographic program, calling attention to the narrative and / or historic sense of Portuguese painting.



is that Bacharelli's work was a model for a generation of Portuguese ceiling painters, who were concerned both with false architecture languages, and with the figurative schemes.

At last, this is a pictorial program executed by a figurative artist with little experience in the figurative and architectural foreshortening construction, using safer and simpler forms, but who sometimes dared to create complex situations, unfortunately without significant success.

The multi-lobed pictures that are on the walls of the Main-Chapel represent the *Triumph of the Eucharist*, *Moses and the Manna from Heaven*, and *Abraham and Melchizedek*<sup>15</sup>. A space totally dedicated to the Blessed Sacrament, the brotherhood that commissioned the whole painting.

From a didactic point of view, the theme becomes the most important item in this painting, where the Baroque art achieves its maximum correspondence: Painting and Eloquence - Persuasion and Rhetoric. As a figurative artist, Jerônimo da Silva was not concerned with ways that could multiply the Main-Chapel; his only interest was to create sumptuousness in the representation of the architectural elements that supported the figurative plan, with a single goal: to enrich the surface bounding the interior space defined by the carving.

This painting is not conditioned to a specific point of view, and therefore there is no need to restore the visual pyramid. Thus, we have just a sense of reality, but never a sense of tearing. For a good narrative comprehension, the chapel has to be viewed from two directions: the ceiling with scenes of the Doctors of the Church, the tablets depicting the Blessed as footnotes, the center of the ceiling in Custody and wall panels on the side. It is not required from the spectator to stand in a certain given point, in order to have a correct view of the Triumph of the Blessed Sacrament.

The whole scene is organized in a way that it can be narrated and better absorbed within the parameters of rhetoric and demonstrative speech. When entering the pictorial space, the look avoids everything and focuses in the atmospheric center where the Custody is illuminated and surrounded by clouds and angels that move concentrically. It is the central point of the painting, not only in terms of the arrangement of elements, but also in

Os quadros polilobados que se encontram nas paredes da capela-mor representam o *Triunfo da Eucaristia*, *Moisés e a Apanha do Maná*, e *Abraão e Melchizedeque*.<sup>15</sup> Um espaço totalmente dedicado ao Santíssimo Sacramento, irmandade que encomendara toda esta pintura.

Do ponto de vista puramente didático, o tema passa a ser o item mais importante nesta pintura cuja finalidade da arte barroca encontra aqui sua máxima correspondência: Pintura e Eloquência – Persuasão e Retórica. Todo o programa pictórico deste espaço concentra-se no Santíssimo Sacramento, a sua maior importância, seja nos painéis parietais ou na decoração do teto. Como figurista, Jerônimo da Silva não estava preocupado com formas que multiplicassem a capela-mor; seu interesse era apenas o de criar suntuosidade com a representação de elementos arquitetônicos que apoiassem o plano figurativo, numa única finalidade: enriquecer a superfície que delimita o espaço interior definido pela talha.

Esta pintura não está condicionada a uma exigência de um ponto de vista específico e, portanto, não há a necessidade da restituição da pirâmide visual, causando somente uma sensação de realidade, mas nunca de arrombamento (ou rasgamento). Aqui, o sentido narrativo é o mais forte, e toda a capela tem de ser vista sob duas orientações: o teto com as cenas dos Doutores da Igreja, as cartelas alusivas ao Santíssimo como notas de rodapé, a Custódia no centro do teto e os painéis parietais na parte lateral. Repare-se que não é exigido ao fruidor situar-se num determinado ponto para a correta visão do Triunfo do Santíssimo Sacramento.

Toda a cena está organizada de modo a que possa ser narrada e melhor absorvida dentro dos parâmetros da retórica e do discurso demonstrativo. Ao entrar no espaço pictórico, o olhar desvia-se de tudo e concentra-se no centro atmosférico onde a Custódia vem iluminada, rodeada por nuvens e anjos que se movimentam concentricamente. É o ponto fulcral da pintura, não só em termos de disposição dos elementos, mas igualmente no que diz respeito ao sentido de persuasão do espectador. Aqui, as formas de falsa arquitetura são uma mera escusa para a representação da Eucaristia.

Estes dois momentos fazem a organização formal deste pequeno teto: ou seja, um primeiro momento em que os Dou-

<sup>15</sup> Nuno Saldanha, *Op. cit.* p. 138.

<sup>15</sup> Nuno Saldanha, *Op. cit.* p. 138.

tores da Igreja, as cartelas decorativas alusivas a Cristo e aos Sacramentos preparam e anunciam o segundo estágio, situado no pano central da cobertura, com o triunfo do Sacrário.

Podemos dizer que esta pintura articula-se baseada em um sistema de sancas, molduras com cartelas sustentadas por *putti*, espécie de nichos para as figuras de maior destaque, os Doutores da Igreja. Enfim, tudo é pintado na imitação do volume e da forma. Este sistema é animado pela presença de figuras que acompanham o sentido temático e alegórico deste teto. Não se deve esquecer que a pintura de falsas arquiteturas, que têm o sentido de criar uma maior dinâmica no interior dos edifícios, estrutura-se normalmente em abóbadas cilíndricas, que são mais prestáveis ao engano visual. Se repararmos bem, este suporte tem a mesma forma daqueles que anteriormente serviam à gramática do brutesco, não obrigando ao pintor exigir uma integração com o ambiente e onde a disposição do suporte não determinava uma melhor disposição dos elementos pictoricamente construídos. No caso desta abóbada (se podemos chamá-la assim), a sua estrutura compartimentada obriga a uma compartimentação das cenas, mesmo contrária às intenções do artista. Este, pouco pode fazer para intensificar o efeito do engano visual, pois de imediato o espectador visualiza e delimita o próprio limite da superfície a decorar: uma consciência involuntária e mecânica. A disposição do suporte, neste caso, é um fator contra a própria pintura e, em vez de ajudar com a sensação de ilusionismo e verticalidade, prejudica claramente a ideia do engano visual.

Devido às péssimas condições de conservação desta pintura, é muito difícil precisar o número de anjos, a verdadeira disposição idealizada no centro figurativo e os detalhes nos eixos longitudinal e transversal deste suporte. As cores estão escurecidas e quase não se vê o desenho do pintor. Era muito importante a recuperação deste teto e um estudo paralelo entre a História da Arte e os técnicos responsáveis pelo trabalho de restauro. A compreensão das técnicas, as cores e o método utilizado pelo artista são informações preciosas que devem juntar-se ao trabalho do historiador de arte no entendimento da própria pintura e no conhecimento das técnicas e dos processos que estavam ao alcance dos pintores daquela época.

Entretanto, Jerônimo da Silva soube aproveitar os pequenos espaços nos ângulos destinados aos Doutores da Igreja, pois situam-se num eixo vertical constituídos como quatro quadros recolocados. Como a cobertura é plana, provavelmente o artista

respect to the viewer's sense of persuasion. Here, the false architectonic forms are a mere excuse to represent the Eucharist.

These two moments organize the ceiling: i.e., a first moment, when the Doctors of the Church, the decorative tablets depicting Christ and the Sacraments, prepare and announce the second stage, located in the center of the cover, with the triumph of the tabernacle.

We can say that this painting is structured by a system of moldings, frames with tablets supported by putti, a sort of niche for the most prominent figures: the Doctors of the Church. Anyway, everything is painted imitating volume and shape. This system is animated by the presence of figures that accompany the allegory and the theme of this ceiling. One should not forget that the false architectures painting, which have the effect of creating a greater dynamism inside the buildings, is usually structured in cylindrical vaults, which are more likely to confuse the look. If we notice well, this support has the same shape as those which previously served the grotesque grammar, not forcing the painter to integrate the environment, where the provision of support did not determine a better arrangement of the elements pictorially built. In the case of the vault, its compartmentalized structure requires a subdivision of the scenes, contrary to the intentions of the artist that can do little to enhance the visual effect of delusion, because the viewer immediately sees and defines the edge of the surface to be decorated: an involuntary and mechanical consciousness. The support arrangement, in this case, is a factor against the painting itself, and instead of helping with the sense of illusionism and verticality, clearly undermines the idea of visual delusion.

Due to the bad conservation conditions of this painting, it is very difficult to specify the number of angels, the real idealized disposition in the figurative center and the details in the longitudinal and transversal axes of the support. The colors are darkened and the drawing made by the painter can hardly be seen. It would be very important to restore this ceiling and to do a parallel study between the History of Art and responsible technicians for the restoration work. The understanding of the techniques, colors and the method used by the artist are valuable information that should join the work of art historians in the understanding of the painting itself, and in the knowledge of techniques and processes that were available to the painters of that time.

However, Jerônimo da Silva knew how to take advantage from the small spaces in the angles for the Doctors of the Church, since they lied on a vertical axis, constituted by four replaced frames. As the cover is flat, the artist was probably forced to move the point of view out of the pictorial space, so that he could create a foreshortening effect, which in this case did not work properly.

It is important to note that the cloud, by the foot of the closest figure to the observer, is located at the edge of pseudo-architectonical space, because it is based on false molding, as if it was to enter the golden world towards the tabernacle. For beyond the ability of Jerônimo da Silva, to solve these problems in non-cylindrical cover or even in a flat one, was not a simple task. The work required a more specific knowledge, since it was necessary to apply the rules of perspective on unconventional surfaces, demanding an expertise on a subject that was only giving its first steps and was distant from the needs of a figurative artist as Jerônimo da Silva.

*Tradução: Felipe Servilhano Martinez*

*Revisão: Isabel Hargrave*

foi obrigado a desviar o ponto de vista para fora do espaço pictórico de modo que pudesse criar um efeito de projeção em escorço, que, neste caso, não funcionou convenientemente.

Note-se que a nuvem aos pés da figura mais próxima do observador localiza-se no limite do espaço pseudoarquitetônico, pois apoia-se na falsa sanca como se estivesse a entrar para o mundo dourado em direção ao Sacrário. Para além da capacidade de Jerônimo da Silva, solucionar pespectivamente estes tipos de problemas em coberturas não cilíndricas ou mesmo planas não era uma tarefa simples. Exigia um conhecimento mais específico na aplicação das regras da perspectiva em superfícies não convencionais, impondo um domínio nesta matéria que apenas dava os seus primeiros passos e que estava um pouco distante das próprias necessidades de um figurista como era o caso de Jerônimo da Silva.

## DOCUMENTO

Lisboa, Arquivo Paroquial da igreja da Pena, *Livro de Acordãos 1709-1783*,  
fl. 23

Contrato da Irmandade do Santíssimo Sacramento com o pintor Jerónimo da Silva  
para a pintura do tecto da capela-mor da igreja da Pena, Março, 1720

120 RS *pela* pintura do tecto da *cappela* mór

Aos 3 de Março de 1720 na Casa do despacho da mensa (sic) da irmandade do Santíssimo Sacramento desta freguesia de nossa senhora da Pena e a mando da irmandade Manoel de Almeyda entregou a Geronimo da Sylua pintor de oleo morador nesta Cidade na trauesa da encarnação vinte e cinco moedas de ouro *que* importão cento e vinte mil *reis que* he o preço *que* a dita irmandade ajustou com o dito Geronimo da Sylua pella pintura da Capella mor, e nesta quantia vão incluidos alguns pagamentos *que* se lhe tem feito, e declaro *que* esta quantia recadou por mão de Bartholameu Bigallo procurador das obras e de como esta pago e satisfeito fis esta quitação *que* elle assignou comigo escriuão  
*Lixboa occidental* 3 de Marco (sic) de 1720

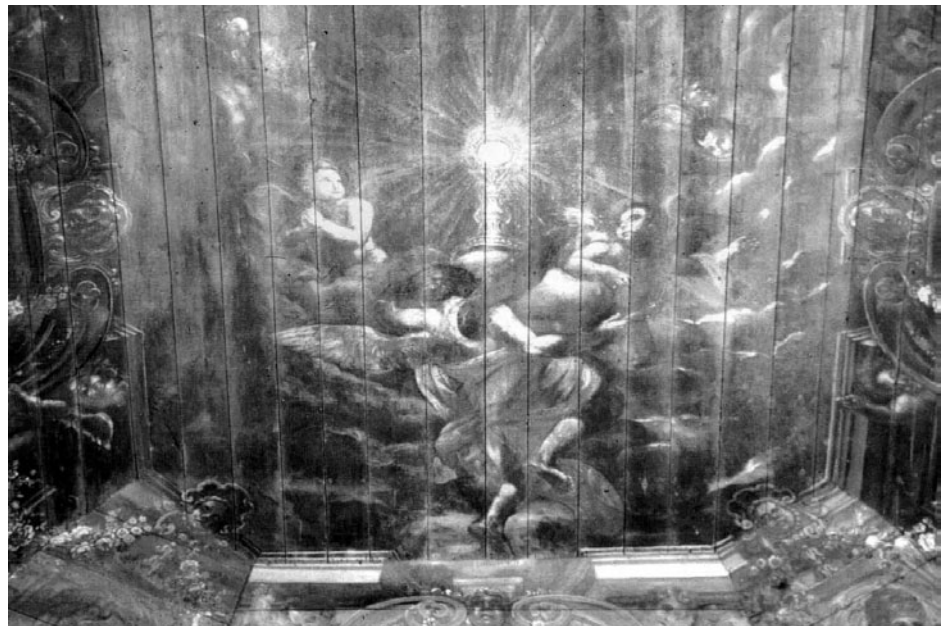
a) Jeronimo da Syua (sic)

a) Manoel Duarte Coelho escriuão da mensa //



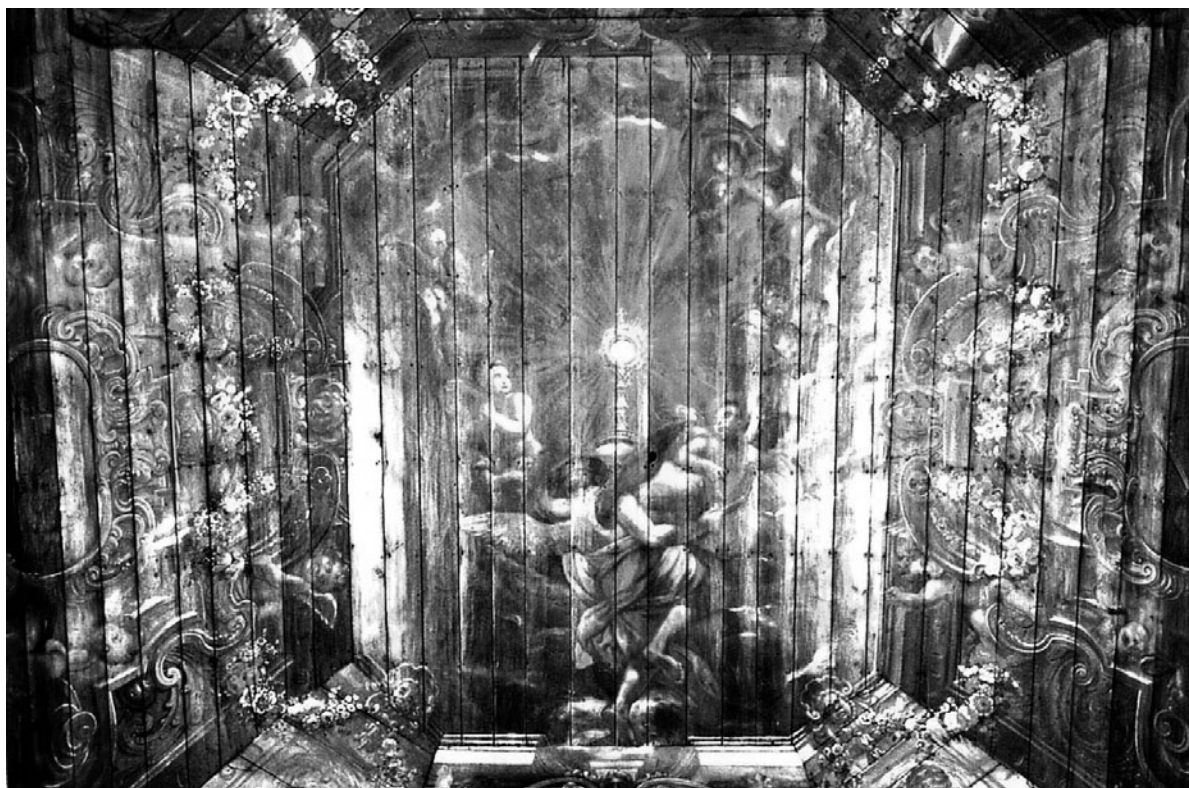
1

2



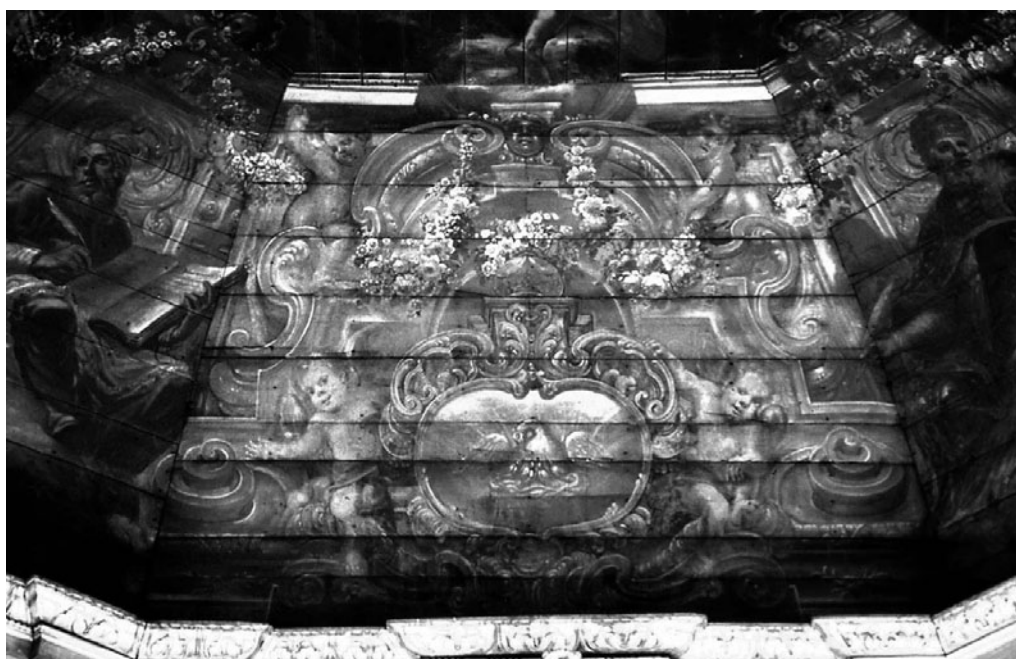
1 Visão geral do teto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Pena, Lisboa.

2 Jerônimo da Silva, capela-mor: parte central do teto, Igreja de Nossa Senhora da Pena, Lisboa, 1720.



3

4



3 Jerônimo da Silva,  
centro figurativo.

4 Jerônimo da Silva,  
pormenor de dois  
Doutores e visão com  
cartela figurativa.

5 Jerônimo da Silva, capela-mor: visão do centro figurativo e arestas laterais.

6 Altar-mor, Igreja de Nossa Senhora da Pena, Lisboa.



5

6



