

REVISTA

VIA SPIRITUS

A INFÂNCIA DE CRISTO

N.º17'2010



CITCEM

CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

CONTENTS

María Eugenia Díaz Tena

JESUS CHILDHOOD IN MEDIEVAL CASTILLAN LITERATURE9

Maria Lucília Gonçalves Pires

CHRIS'S CHILDHOOD IN BALTASAR ESTAÇO'S POETRY.....47

Maria Idalina Rodrigues

"JOURNEY OF THE CHILD GOD TO EGYPT": TRADITION AND INNOVATION59

João Carlos Serafim

CHRIST'S CHILDHOOD IN "EDNOTATIONES ET MEDITATIONES IN EUANGELIA" FROM PADRE JERONIMO NADAL (S.J.)79

Sara Augusto

"SCHOOL OF BETHLEM": LOVE AND PEDAGOGY109

Frei António-José de Almeida (O.P.)

"ANNUNTIATIONIS PUER". THE CHILD IN THE ANNUNCIATION, IN PORTUGAL133

Alena Robin

THE PASSION OF CHRIST ACCORDING TO JOSÉ DE ALCÍBAR197

VARIA

Jorge Alves Osório

THE HUMANIST AND THE CITY: ERASMIAN LUCUBRATION231

Cristina Osswald

THE COLLEGE OF THE HOLLY NAME OF JESUS IN BRAGANÇA:
THE EVERYDAY OF A JESUIT COMMUNITY261

Vera Peixoto

EDITORIAL OF FREI MIGUEL PACHECO'S VIDA DE LA SERENÍSSIMA
INFANTA DOÑA MARIA273

Abstracts in English at the end of each article.

RECENSÕES287

CRÓNICA291

ÍNDICE

A INFÂNCIA DE CRISTO

1 – *La infancia de Jesús en la literatura medieval española* – María Eugenia Díaz Tena

Analisamos neste artigo, que é a primeira parte de um estudo mais amplo, a presença e o tratamento da infância do menino Jesus na produção literária da Idade Média espanhola, do século XII ao século XIV. Tentamos reunir o maior número possível de textos pertencentes a diferentes géneros da nossa literatura medieval, os quais contam ou fazem referência a passagens da infância de Jesus e que têm como fonte a Bíblia ou os evangelhos apócrifos. O nosso trabalho é organizado ao longo dos séculos, embora nas conclusões finais fiquem muito definidas as diferenças no tratamento desta questão ao longo dos séculos e dos géneros da literatura.

2 – *A infância de Cristo na poesia de Baltasar Estação* – Maria Lucília Gonçalves Pires

No panorama da poesia portuguesa dedicada à infância de Cristo durante o período Maneirista, a obra de Baltazar Estação distingue-se pelo número de poemas que o autor dedica a este tema e pela variedade de episódios que invoca. Neste artigo é analisada a obra inédita do poeta, *Diálogo do Menino Perdido*, um longo panegírico da Sagrada Família que se centra sobre o episódio de Jesus no templo. Contudo, é dada maior atenção à poesia que narra a infância de Cristo incluída no seu trabalho impresso intitulado *Sonetos, canções, églogas e outras rimas*, analisando-se os temas dominantes e os principais processos estilísticos. A espiritualidade presente nesta obra também é comparada com a literatura religiosa do tempo de modo a evidenciar alguns aspectos contrastantes.

3 – *Jornada do Menino Deos para o Egipto: tradição e inovação* – Maria Idalina Resina Rodrigues

O artigo ocupa-se de um texto de teatro do século XVIII, *Jornada do Menino Deos para o Egipto*, analisando-o na sua organização interna, no cruzamento de personagens de diferentes esferas, na diversidade de teor dos diálogos, na originalidade do remate. Procede-se igualmente ao confronto com seguros e possíveis antecedentes, desde a narrativa evangélica de S. Mateus, aos evangelhos apócrifos e a determinados autos do teatro espanhol e apontam-se alguns exemplos de tratamento do mesmo tema nas artes plásticas.

4 – *A infância de cristo em Ednotationes et meditationes in Euangelia do Padre Jerónimo Nadal (S.J.)* – João Carlos Serafim

D. Vasco Luís da Gama (1612-1676), 1º Marquês de Niza, foi um dos primeiros senhores que, em meados do século XVII, fez questão de dar corpo a uma livraria pública capaz de impressionar Lisboa. Entre os muitos livros pedidos e aconselhados está a obra do Padre Jerónimo Nadal – *Adnotationes et meditationes in Euangelia* (1594) – já na altura reconhecida como uma preciosidade iconográfica... As imagens da infância – anotadas e meditadas... – analisadas neste trabalho, mostram bem o virtuosismo do estilo apologético jesuíta de então. A obra de Nadal assumiu a responsabilidade de fixar uma retórica, de cristalizar uma paideia posteriormente cultivada com vigor.

5 – *Escola de Bethlem: amor e pedagogia* – Sara Augusto

A Escola de Bethlem, obra publicada em Évora em 1678, resulta da conjugação de dois factores: em primeiro lugar, da preocupação do seu autor, o padre jesuíta Alexandre de Gusmão (1629-1724), fundador do Seminário de Belém, no Estado da Bahia, com a educação dos mais jovens e com a sua aprendizagem espiritual; em segundo lugar, do seu particular afecto pelo Menino Deus do Presépio, fazendo desta representação uma fonte inesgotável de metáforas e imagens do amor divino. Tratando-se de um compêndio de lição e meditação, centrado sobre as três vias do amadurecimento espiritual, a Escola de Bethlem é uma obra didáctica, perfeitamente enquadrada no contexto religioso e literário em que se insere. Na sua função didáctica, tendo em conta as práticas de espiritualidade e oração da Companhia de Jesus, esta obra de Alexandre de Gusmão corporiza o princípio da necessidade de íntima relação entre a acção, a missão e evangelização, com a necessidade de oração e de intimidade com Deus. Em segundo lugar, a Escola de Bethlem segue o princípio que norteou grande parte da produção religiosa ou moral da época barroca: que a lição se torna mais eficaz quando proporcionada de forma mais aprazível. Os artificios discursivos, as metáforas e os emblemas, o engenho e a agudeza, ao mesmo tempo que envolvem a atenção e o gosto do leitor, tornam simultaneamente mais efectiva a lição transmitida. Assim, entre a lição e a meditação, a Escola de Bethlem conta-nos a história da alma humana, etapa a etapa, classe a classe, até à união com o divino, partindo, em cada pormenor, do cenário do Presépio, origem e motor da produção de conceitos e da eficácia do ensino.

6 – *Annuntiationis Puer. O Menino na Anunciação, em Portugal* – Frei António-José de Almeida (O.P.)

Apresentam-se cronologicamente as imagens existentes em Portugal de uma forma rara de representação do episódio evangélico da Anunciação: aquela em que aparece a figura de um Menino pequenino nu, descendo do céu em direcção à Virgem Maria. Além das

já anteriormente conhecidas e reveladas em publicações especializadas, mostram-se aqui pela primeira vez algumas novas imagens. Um grande espaço é concedido à procura de explicação do surgimento de uma entalhadura impressa em Portugal numa edição do *Flos Sanctorum* de Fr. Diogo do Rosário O.P e a relação desta com iluminuras ou estampas semelhantes (de origem francesa, alemã ou espanhola), em que o motivo do homúnculo está ou não presente. Também aqui se faz a revelação de uma estampa desconhecida com esta temática, impressa num livro francês conservado numa biblioteca de Santiago de Compostela.

7 – *La Pasión de Cristo según José de Alcibar* – Alena Robin

Este artigo propõe um estudo sobre uma série da Paixão, executada pelo pintor novo-hispano José de Alcibar (ativo 1751-1803), que se encontra atualmente conservada no Museo de Arte Sacra, Chihuahua, México. Assinada e datada de 1776, a série se compõe de 14 telas grandes. Porém, segundo o inventário dos bens pertencendo à igreja paroquial de Chihuahua (atual Catedral), datado de 1801, a série teria sido constituída, originalmente, por 15 telas. Também se sabe, pelo mesmo documento, que a série decorava a nave da igreja. Este conjunto é singular por várias razões. Uma delas é que foi encomendado à um dos mais famosos pintores do vice-reinado durante o período o menos glorioso da cidade. Outra, é que a iconografia das pinturas é bastante complexa. Apesar de faltar uma tela ao conjunto, todas as pinturas restantes possuem duas, as vezes até três, cenas secundárias. O propósito deste artigo é de analisar esta série importante e de tentar entender de que forma funcionava, tanto por si só como em relação ao espaço no qual se encontrava : como deveria ser lida, e como se relaciona com os exercícios piedosos que se realizavam no interior da igreja.

VARIA

8 – *O humanista e a cidade: lucubrações erasmianas.* – Jorge Alves Osório

«Que outra coisa não é a cidade senão um grande mosteiro» (carta de 1518 a Martinho Dorp); «Sempre me deixei encantar pelos grandes edifícios e as grandes cidades» (carta de 1529 a Johann Choler). Estas duas frases de Desidério Erasmo sintetizam o assunto deste artigo: a ideia do humanista de Roterdão de que a vida dos cristãos se devia concentrar na imitação e na filosofia de Cristo. Ao contrário do tão frequente elogio renascentista da vida campestre, Erasmo valorizava e apreciava a convivência que a cidade proporcionava no plano da amizade e das letras.

9 – *O Colégio do Santo nome de Jesus em Bragança: um quotidiano jesuíta* –

– Cristina Osswald

Este texto aborda alguns dos principais aspectos que marcaram o quotidiano da comunidade habitando esta instituição. A fundação deste colégio ocorreu no período de maior expansão da Companhia de Jesus em Portugal. Todavia, os seus inícios foram muito difíceis (dificuldades climáticas, alimentares, a pouca apetência dos jesuítas para viverem em zonas periféricas), o que levou mesmo a colocar-se a hipótese de encerrar o colégio brigantino. Naturalmente, o desempenho de actividades religiosas era um aspecto principal do quotidiano destes homens de religião. No entanto, todos os membros da comunidade estavam obrigados a realizar tarefas manuais. Os horários seguidos eram os horários da Assistência Lusitana. A alimentação era variada, respeitando o vestuário as características climáticas locais. A preocupação com a saúde era um outro factor fundamental marcando o quotidiano desta comunidade. Finalmente, esta comunidade era afectada por dois tipos principais de hábitos nocivos: os abusos alimentares e os problemas disciplinares.

10 – *O Percurso Editorial da obra Vida de la Serenissima Infanta Doña Maria de Frei*

Miguel Pacheco – Vera Peixoto

Vida de la Serenissima Infanta D. Maria, de Frei Miguel Pacheco (? – 1668), Regular da Ordem de Cristo, foi obra publicada em 1675, em Lisboa. Trata, como próprio nome indica, da insigne Princesa D. Maria (1521 – 1577), filha do Rei D. Manuel I de Portugal (1469 – 1521), e inscreve-se na longa tradição de “escrita de vidas”, oferecendo aos leitores/ouvintes um exemplo real de virtude e devoção.

Embora publicado em 1675 em Lisboa (única edição conhecida), o texto foi redigido em Madrid – aonde Frei Miguel Pacheco fora enviado pela Ordem Religiosa, para dar seguimento aos legados testamentários da referida Infanta. A impressão da obra teve início na corte castelhana, mas foi interrompida em 1668, ano da morte do autor, e retomada apenas oito anos depois já na corte portuguesa.

Neste artigo pretendemos explorar o singular e obscuro percurso editorial da obra de Frei Miguel Pacheco, entre 1668 e 1675, entre Madrid e Lisboa. Para isso basear-nos-emos em grande medida num exemplar impresso incompleto, recentemente encontrado no Fundo Antigo da Biblioteca de Castilla-La Mancha, em Toledo, que veio, através das variantes que apresenta, lançar alguma luz sobre a história de vida deste livro.

LA INFANCIA DE JESÚS EN LA LITERATURA MEDIEVAL CASTELLANA (*)

María Eugenia Díaz Tena
(CiLengua & CITCEM)

ABSTRACT

Discussed in this article, which is the first part of a broader study, the presence and treatment of childhood of Jesus in the literary production of the Spanish Middle Ages, from the twelfth to the fourteenth century. We tried to gather the largest possible number of texts belonging to different genres of our medieval literature narrating or refer to passages in the childhood of Jesus and the Bible or the apocryphal gospels are the sources. Our work is organized for centuries, although the conclusions are clear differences in the treatment of this issue for centuries and genres.

El período de la vida de Jesús que nos interesa es el que va desde el momento de su nacimiento hasta sus diez o doce años. Desde un enfoque global, pretendemos analizar la presencia y el tratamiento de la infancia de Jesús en la producción literaria de la edad media castellana. Hemos tratado de reunir el mayor número posible de textos pertenecientes a los diferentes *géneros* de nuestra literatura medieval que narran o hacen referencia a pasajes de la infancia de Jesús y que tienen como fuente la Biblia o los evangelios apócrifos. Nuestro trabajo está organizado por siglos, aunque intentaremos que en las conclusiones finales queden muy claras las diferencias en el tratamiento de este tema por siglos y por géneros literarios¹.

La infancia de Jesús en los textos canónicos: el Nuevo testamento²

Como es bien sabido, la Iglesia Católica sólo admite como inspirados por Dios los evangelios llamados canónicos: Mateo, Marcos, Lucas y Juan, que fueron fijados por los Padres de la Iglesia en el Concilio de Nicea (año 325) y refrendados en Laodicea (año 363), donde se estableció la separación oficial entre evangelios canónicos y apócrifos.

* Este trabajo ha sido elaborado en el marco del Proyecto de Investigación «Modelos intelectuales, nuevos textos y nuevos lectores en el siglo XV» (FFI2008-01563), financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

¹ En la segunda parte de este artículo se presenta el grupo de textos relativos al siglo XV, que es el más numeroso, y las conclusiones globales del trabajo.

² La edición de la Biblia que hemos seguido es: *La Sagrada Biblia* (2002) - Bogotá: Zamora Editores.

La materia común a los cuatro evangelistas comienza con la vida pública de Jesús. Pero sólo Mateo y Lucas, en los dos primeros capítulos de sus respectivos evangelios, refieren algunos episodios sobre el nacimiento e infancia de Jesús. Aunque estos dos evangelistas no coinciden entre sí en lo que cuentan.

El evangelio de la infancia en san Mateo comprende cinco episodios redactados, remitiéndose a otros tantos textos del Antiguo Testamento: concepción virginal de Cristo y nacimiento (Isaías 7,14), adoración de los magos en Belén (Miqueas 5, 1-3), huida a Egipto (Óseas 11, 1), degollación de los inocentes (Jeremías 31, 15) y regreso a Nazaret; mientras que en san Lucas se advierten seis sucesos distintos, que se corresponden de dos en dos: dos anunciaciones paralelas (a Zacarías y a la Virgen), dos nacimientos y circuncisiones (de Juan y de Jesús), y finalmente, dos escenas correlativas en el Templo (presentación y pérdida del Niño).

Los evangelios de la infancia de Mateo y Lucas son un ejemplo del interés que suscita este tema y constituyen el primer eslabón de una cadena que se prolongará más tarde en los evangelios apócrifos –de los que hablaremos a continuación–, cuyo propósito fue recuperar los años ocultos de la vida de Jesús. Si leemos atentamente Mateo 1-2 y Lucas 1-2 veremos que efectivamente es muy poco lo que tienen en común, y que –incluso– existen algunas discrepancias entre ellos. Observamos, por ejemplo, que mientras en el relato de Lucas la protagonista es María, en el de Mateo es José quien desempeña el papel principal. Tampoco están de acuerdo Mateo y Lucas sobre la relación de Jesús y su familia con Belén y Nazaret. Lucas parece dar a entender que la familia de Jesús era originaria de Nazaret y que el nacimiento de Jesús en Belén se debió a una situación coyuntural. Por su parte, Mateo parece presuponer que la familia de Jesús era originaria de Belén y que su traslado a Nazaret fue debido al temor de que Arquelao tuviera hacia Jesús la misma actitud que Herodes, su padre. En Mateo no hay alusión al Templo ni al culto, ni siquiera a los preceptos de la Ley; en Lucas casi todas las escenas se desarrollan en el Templo o en ambientes sacerdotales. En definitiva, se diferencian en la selección de los episodios narrados; aunque coinciden en la afirmación de múltiples hechos: la ascendencia de la familia de David, la concepción virginal de Jesús, el nacimiento en Belén en tiempos del rey Herodes, la atribución del nombre de Jesús, la estancia en Nazaret...

La infancia de Jesús en los textos apócrifos³

En los orígenes del cristianismo, parece que no existían diferencias entre escritos canónicos y apócrifos. Y estos últimos reflejan el sentir de aquellas primeras comunidades cristianas acerca de Cristo, su persona y su familia. Lo que está claro es que estos escritos apócrifos han influido en nuestras tradiciones y folclore en general, además de ser determinantes en el establecimiento de algunas devociones populares.

¿En qué textos apócrifos encontramos referencias a la infancia de Jesús?

Protoevangelio de Santiago:

Capítulo XIX: El hijo de María en la gruta; XX: Imprudencia de Salomé; XXI: Visita de los magos; XXII: Furor de Herodes.

Evangelio del Pseudo-Mateo⁴:

Capítulo XIII: Visión de los dos pueblos/ Nacimiento de Jesús en la gruta/ Testimonio de los pastores; XIV: El buey y el asno del pesebre; XV: La circuncisión; XVI: Visita de los magos; XVII: Degollación de los inocentes; XVIII: Jesús y los dragones; XIX: Los leones guían la caravana; XX: Milagro de la palmera; XXI: La palma de la victoria; XXII: Los ídolos de Sotina; XXIII: Cumplimiento de una profecía de Isaías; XXIV: Afrodísio adora a Jesús; XXV: Regreso de Egipto a Judea; XXVI: Juegos del niño Jesús; XXVII: Los gorriones de Jesús; XXVIII: Muerte del hijo de Anás; XXIX: Castigo de los hijos de Satán; XXX: Zaquías; XXXI: Sabiduría de Jesús/ Confusión de Leví; XXXII: Jesús resucita a un niño muerto; XXXIII: Jesús en la fuente; XXXIV: Milagro del grano de trigo; XXXV: Jesús en medio de los leones; XXXVI: Jesús despide en paz a los leones y les ordena que no hagan daño a nadie; XXXVII: Milagro del trozo de madera; XXXVIII: Explicación del alfabeto; XXXIX: El niño Jesús explica la ley; XL: Jesús resucita a un muerto a ruegos de José; XLI: Curación de Jacobo; XLII: Jesús y su familia.

Evangelio de santo Tomás:

Capítulo I: Preámbulo; II: Gorriones hechos con barro; III: Muerte del hijo de Anás; IV: Castigo infligido por Jesús a un niño; V: José reprende a Jesús; VI: Exposición del alfabeto; VII: Perplejidad de Zaqueo; VIII: Conclusión de la historia de Zaqueo; IX: Niño caído de una terraza; X: Resurrección de un joven; XI: Jesús en la fuente; XII: Milagro del grano de trigo; XIII: Milagro

³ *Evangelios apócrifos* (2004) - Madrid: Arkano Books.

⁴ De este evangelio debemos destacar los capítulos XVIII, XIX, XX, XXI y XXXV, ya que veremos que tienen una marcada resonancia en la literatura medieval castellana.

de las dos piezas de un lecho; XIV: Relaciones con un segundo maestro; XV: Jesús confunde a un tercer maestro; XVI: Jacobo, curado de una mordedura de víbora; XVII: Resurrección de un niño; XVIII: Resurrección de un hombre; XIX: Jesús en medio de los doctores.

Historia de la infancia de Jesús, según santo Tomás:

Capítulo I: De cómo María y José huyeron con Jesús a Egipto; XII: Jesús y los doce pajarillos; III: Jesús vuelve de Egipto a Judea; IV: Cosas que hizo Jesús en la villa de Nazareth; V: Los nazarenos se irritan contra José por las cosas que obra Jesús; VI: De cómo fue tratado Jesús por un maestro de escuela; VII: Jesús resucita a un niño; VIII: Jesús cura el pie de un niño; IX: Jesús lleva el agua en su ropa; X: Jesús siembra trigo; XI: Jesús iguala dos maderos desiguales; XII: Jesús es llevado a otro maestro para aprender las letras; XIII: Jesús es llevado por tercera vez a otro maestro; XIV: Jesús cura a Jacobo de la mordedura de una víbora; XV: Jesús resucita a otro niño.

Evangelio árabe de la infancia⁵:

Capítulo I: Palabras pronunciadas por Jesús en la cuna; II: Viaje de María y de José a Bethlehem; III: La partera de Jerusalén; IV: Adoración de los pastores; V: Circuncisión; VI: Presentación de Jesús en el templo; VII: Llegada de los magos; VIII: Vuelta de los magos a su tierra; IX: Cólera de Herodes/ La huida a Egipto; X: Llegada de la sagrada familia a Egipto/ Caída de los ídolos; XI: Curación del hijo del sacerdote idólatra; XII: Temores de María y de José; XIII: Liberación de viajeros capturados por bandidos; XIV: Curación de una poseída; XV: Curación de una joven muda; XVI: Curación de otra poseída; XVII: Curación de una leprosa; XVIII: Curación de un niño leproso; XIX: El joven esposo librado de un sortilegio; XX: El joven convertido en mulo; XXI: El mulo transformado en hombre; XXII: Unión de dos jóvenes curados por Jesús; XXIII: Los dos bandidos; XXIV: La Sagrada Familia en Matarieh; XXV: La Sagrada Familia en Mísr; XXVI: Regreso a Nazareth; XXVII: Epidemia en Bethlehem/ Curación de un niño; XXVIII: Curación de otro niño; XXIX: Curación de Cleopas/ Rivalidad de dos madres; XXX: Curación de Tomás Dídimo (o de Bartolomé); XXXI: Curación de una leprosa; XXXII: Curación de otra leprosa; XXXIII: La joven obsesionada por el demonio; XXXIV: Liberación de la poseída; XXXV: El demonio expulsado de Judas Iscariotes; XXXVI: Las figurillas de barro; XXXVII: Jesús en casa del tintorero; XXXVIII: Jesús en el taller de José; XXXIX: El trozo de madera alargado; XL: Los niños convertidos en machos

⁵ De este evangelio debemos destacar los capítulos XVIII y XXIII, ya que veremos que tienen una marcada resonancia en la literatura medieval castellana, como comprobaremos más adelante.

cabríos; XLI: Jesús en papel de rey; XLII: Curación de Simón, mordido por una serpiente/ Dos prodigios más; XLIII: Jacobo mordido por una víbora; XLIV: Resurrección de Zenón, caído de una azotea; XLV: El agua recogida en una túnica; XLVI: El hijo de Hanan castigado con parálisis; XLVII: Jesús empujado por un niño; XLVIII: Jesús en la escuela de Zaqueo; XLIX: El profesor castigado de muerte; L: Jesús en medio de los doctores; LI: Ciencia de Jesús; LII: Jesús y el filósofo; LIII: Jesús hallado en el templo.

El evangelio armenio de la infancia⁶:

Capítulo VIII: Del nacimiento de Nuestro Señor Jesucristo en la caverna; IX: De cómo Eva, nuestra primera madre, y José llegaron a la caverna con premura y vieron el parto de la muy bendita y santa virgen María; X: De los pastores que vieron la natividad del Señor; XI: De cómo los magos llegaron con presentes, para adorar al niño Jesús recién nacido; XII: De cómo José y María circuncidaron a Jesús, y lo llevaron al templo de Jerusalén con presentes; XIII: De la cólera de Herodes, y de cómo degolló a los niños de Bethlehem; XIV: De cómo Herodes mató, en el templo, a Zacarías, el Gran Sacerdote, a causa de su hijo Juan; XV: De cómo el ángel significó a José que huyese a Egipto; XVI: De cómo la Sagrada Familia volvió a la tierra de Israel, y habitó en el país de Galilea, en el pueblo de Nazareth; XVII: De cómo la Sagrada Familia abandonó Egipto y fue al país de Siria/ Otros milagros y resurrecciones de muertos; XVIII: De cómo la Sagrada Familia fue a la tierra de Canaán/ Travesuras infantiles de Jesús; XIX: De cómo la Sagrada Familia volvió a la tierra de Israel y aplicó a Jesús al estudio de las letras; XX: De cómo Jesús fue confiado a Gamaliel para aprender las letras/ Nuevos prodigios realizados por Jesús; XXI: De cómo la Sagrada Familia fue a la villa de Tiberíades y aplicó a Jesús al oficio de la tintorería/ Milagros que allí pasaron; XXII: De cómo la Sagrada Familia fue a Arimatea, donde Jesús hizo milagros y resucitó muertos; XXIII: De cómo la Sagrada Familia fue al país de Galilea y lo que hizo Jesús con los niños de los hebreos/ Un milagro; XXIV: De cómo la Sagrada Familia fue a la villa de Emmaús y cómo Jesús curó a los enfermos/ Milagros obrados por él; XXV: De cómo el ángel advirtió a José que fuese al pueblo de Nazareth; XXVI: Sobre las numerosas curaciones que Jesús realizó en el pueblo, en al aldea y en diferentes lugares; XXVII: De cómo se cumplieron las tradiciones escritas por los profetas y sobre las cosas sorprendentes que hizo Jesús; XXVIII: Sobre el juicio que Jesús pronunció entre dos soldados.

⁶ De este evangelio debemos destacar el capítulo XI, ya que tiene una marcada resonancia en la literatura medieval castellana.

Historia copta de José el carpintero:

Capítulo VII: Empadronamiento ordenado por Augusto y viaje de la Sagrada Familia a Bethlehem; VIII: Satánica decisión de Herodes y huida a Egipto; IX: Regreso de Egipto a Galilea; XI: Sumisión de Jesús a sus padres.

Historia árabe de José el carpintero:

Capítulo VII: Natividad de Jesús; VIII: Huida a Egipto; IX: Vuelta a Nazareth.

Fragmento del Evangelio de los egipcios:

El niño Jesús y los alfareros.

Evangelio de Taciano:

Capítulo V: Genealogía y natividad de Jesús; VI: Aparece el ángel a los pastores; VII: Jesús es llevado por sus padres a que lo circunciden; VIII: Los magos que llegaron de Oriente; IX: Huida a Egipto de Jesús con sus padres José y María; X: Herodes ordena matar a todos los niños pequeños; XI: Jesús vuelve de Egipto; XII: Jesús en el templo de Jerusalén.

Evangelio de Ammonio:

Capítulo I: Acontecimientos que precedieron y que siguieron al nacimiento de Jesús; II: Infancia de Jesús/ Aparición de Juan el Bautista.

Una importante forma de difusión de los textos apócrifos fueron las leyendas, hagiografías y ejemplarios, que circularon repetidamente durante la Edad Media. La *Leyenda Áurea* de Jacobo da Vorágine (escrita en latín hacia el año 1264)⁷, donde se incluyen numerosos episodios apócrifos tomados del Pseudo-Mateo, alcanzó notable popularidad. Lo mismo sucede con el *Speculum Historiale* de Vicente de Beauvais. Por otra parte, la iconografía y la imaginaria medieval contribuyeron a la fijación de muchos elementos que han adquirido el carácter de tradicionales: el buey y la mula, la adoración de los reyes magos, el milagro de la palma o los leones que se rinden ante el niño Jesús...

⁷ VORÁGINE, Jacobo de (2006-2008) - *La leyenda dorada* (2 vols.). Madrid: Alianza editorial. Véanse especialmente los siguientes capítulos del volumen I: VI (La Natividad de Nuestro Señor Jesucristo según la carne), X (Los Inocentes), XIII (La Circuncisión del Señor), XIV (La Epifanía del Señor).

Textos de la literatura medieval castellana en los que encontramos referencias a la infancia de Jesús⁸

SIGLO XII

Encontramos, en este siglo, un texto teatral en el que aparece reflejado un momento de la infancia de Jesús: la adoración de los reyes. A pesar de todas las dudas e interrogantes en torno a la existencia o no del género teatral en esta época, queda claro que las manifestaciones teatrales o parateatrales de la edad media están vinculadas a la liturgia, tanto en el texto como en el espectáculo. Esa subordinación hace que sean los criterios litúrgicos aquellos que se tienen en cuenta para una clasificación por ciclos. Y el que más nos interesa para nuestro trabajo es el ciclo de Navidad, ya que la liturgia de Navidad propició representaciones dramáticas para escenificar el tema del nacimiento de Jesús y de esta manera aparece el género del *officium pastorum*. La liturgia de epifanía originará el subgénero del *officium stellae*, dentro del que se encuentra nuestro primer texto teatral conservado.

Auto de los reyes magos, anónimo [teatro] (finales del siglo XII)⁹:

En 1863 Amador de los Ríos publica, por primera vez, uno de los textos más sugerentes y controvertidos de nuestro teatro medieval. Calificado por los especialistas como la primera y única obra conservada del teatro castellano anterior al siglo XV. Se trata de una representación sobre la adoración de los reyes magos, basada en el texto de Mateo y en los apócrifos. Pertenece al ciclo litúrgico de la epifanía y procede de la Catedral de Toledo. Compuesto en la segunda mitad del siglo XII y copiado en las páginas sobrantes de un códice (Biblioteca Nacional de Madrid v^a 5-9, letra de principios del siglo XIII). La lengua del fragmento apunta a una posible fuente francesa, pero también es verosímil pensar en una tradición vernácula peninsular. Su verdadero interés radica en ser la primera obra del teatro europeo compuesta en una lengua vulgar.

La imagen de la infancia de Jesús que se nos transmite es la de la visita y adoración de los magos. Desde una perspectiva dramática, la duda es el núcleo sobre el que se asienta la acción, observándose una gradación en el escepticismo inicial de los magos; Baltasar es el más escéptico, mientras Gaspar y Melchor se

⁸ Algunos de los textos, por su amplitud, aparecen en el anexo final a este trabajo.

⁹ En la Navidad de 2008 ha sido representado este *Auto de los Reyes Magos* en el teatro Abadía de Madrid, por la compañía segoviana *Nao d'amores*, dirigida por Ana Zamora (nieta del insigne filólogo Alonso Zamora Vicente) y especializada en teatro prebarroco. Se mezclaron con el texto pasajes de un antiquísimo *Canto de la Sibila* en latín y textos de Gonzalo de Berceo, del siglo XIII.

muestran más crédulos¹⁰. Este es – sin duda – el texto más conocido de nuestra literatura medieval que aborda la temática de la infancia de Jesús.

SIGLO XIII

Durante el siglo XII ya se vislumbran algunos focos de intensa actividad cultural, como la escuela de traductores de Toledo, el Monasterio de Ripoll o la corte arzobispal de Santiago de Compostela. Sin embargo, el verdadero resurgimiento cultural no se logra en nuestra Península hasta el siglo XIII, en el que nos encontramos con casi una decena de textos en los que se trata abiertamente o se insinúa el tema de la infancia de Jesús.

Cantar de Mio Cid, anónimo [poesía] (c. 1207):

El primero de esos textos es el *Cantar o Poema de Mio Cid*, el monumento más importante que se conserva de la épica castellana, que nos ha llegado en un solo testimonio del siglo XIV (Biblioteca Nacional de Madrid, v^a 7-17). La composición del poema se sitúa en torno a 1200, como bien ha señalado Alberto Montaner Frutos¹¹.

De la clásica división en tres cantares establecida por Menéndez Pidal, es en el primero (*Cantar del destierro*, vv. 1 a 1086) y en el tercero (*Cantar de la afrenta de Corpes*, vv. 2278 a 3730) donde encontramos las referencias a la infancia de Jesús.

Será doña Jimena –esposa del Cid y personaje que sirve para dar realce a la figura del héroe como esposo– la que hará referencia a la infancia de Jesús en el *Cantar del destierro*, en la parte que se conoce como la «oración de doña Jimena» (vv. 330-365)¹².

330 ¡Señor Glorioso, Padre que en el cielo estás!
Hiciste el cielo y la tierra, lo tercero el mar;
hiciste estrellas y luna, y el sol para calentar;
realizaste tu encarnación en Santa María, tu madre,
en Belén naciste, como fue tu voluntad,
335 los pastores te glorificaron, te fueron a alabar,
tres reyes de Arabia te vinieron a adorar,
Melchor, Gaspar y Baltasar
oro, incienso y mirra te ofrecieron, como fue tu voluntad;

¹⁰ MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús (1999) - *Historia de la literatura española. Edad media* (vol. I), León: Everest, 329-333; ÁLVAREZ PELLITERO, Ana M^a (1990) - *Teatro medieval*. Madrid: Espasa Calpe. El texto del *Auto* es el primero que aparece recogido en el anexo final.

¹¹ *Cantar de Mio Cid* (ed. Alberto MONTANER), Barcelona: Galaxia Gutenberg, 2007, LXXI-LXXXIX.

¹² El texto del *Cantar de Mio Cid* se cita por la edición modernizada y digital de Alberto MONTANER FRUTOS: http://www.caminodelcid.org/Camino_ElCantarenPDF.aspx

Es el único texto del *Cantar* que hace un recorrido sucinto por diversos libros de la Biblia y refleja la doble naturaleza del Dios-hombre. Del Nuevo Testamento proceden las alusiones a la Encarnación (Lc 1, 26; Jn 1, 14); el nacimiento del Salvador en la ciudad de Belén (Lc 2, 3-6); la adoración de los pastores (Lc 2, 8-20)... Pero también da buena cuenta de la notoriedad y autenticidad conferida a los evangelios apócrifos la mención de la adoración de los tres reyes (vv. 336-338). El único evangelista que refiere la llegada de los magos de Oriente a Belén y el ofrecimiento de los tres dones al niño es Mateo (2, 1-12); sin embargo, el título de reyes y los respectivos nombres proceden de los evangelios apócrifos (*Evangelio armenio de la infancia*).

La segunda referencia a la infancia de Jesús en el *Cantar* no se hace de forma directa, sino indirectamente. Nos referimos al conocido episodio de los leones, que marca el inicio del tercer cantar y ha venido relacionándose principalmente con el episodio bíblico de la liberación de Daniel del pozo de los leones (Dn 4, 17-25) —que también menciona doña Jimena en su oración—, pero que a nosotros nos recuerda sobremanera el episodio narrado en el evangelio apócrifo del Pseudo-Mateo (capítulo XXXV: Jesús en medio de los leones), en el que los leones se humillan ante Jesús, tal y como sucede en el episodio del *Cantar*:

- En Valencia estaba mio Cid con todos los suyos
con él sus dos yernos, los infantes de Carrión.*
- 2280 *Echado en un escaño dormía el Campeador;
un mal suceso sabed que les pasó:
se salió de la jaula y se desató el león.
Mucho miedo tuvieron en medio del salón;
embrazan los mantos los del Campeador*
- 2285 *y rodean el escaño y se quedan junto a su señor;
Fernando González [.....]*
- 2286b *no vio dónde retirarse, ni habitación abierta ni torre,
se metió bajo el escaño, tal fue su temor;
Diego González por la puerta salió
diciendo a voz en grito —¡No veré más Carrión!—,*
- 2290 *tras la viga de un lagar se metió con gran temor,
el manto y la túnica todos sucios los sacó.
En esto se despertó el que en buena hora nació,
vio el escaño rodeado de sus buenos varones:
—¿Qué es esto, mesnadas, y qué queréis vos?—*
- 2295 *—¡Nuestro horado señor, nos asaltó el león!—
Mio Cid hincó el codo, en pie se levantó,*

*el manto echado a la espalda, se encaminó hacia el león;
el león, cuando lo vio, así se le humilló,
ante mio Cid agachó la cabeza y el hocico bajó.
2300 Mio Cid don Rodrigo por el cuello lo cogió,
lo condujo con la mano y en la jaula lo metió.*

Este episodio nos hace pensar en la caracterización mesiánica del Cid a lo largo de toda la obra y en una posible comparación entre la imagen y la vida de Jesús y la del campeón, pues nos parece que existe un paralelismo en sus biografías: la huida, el exilio y la pobreza, la abundancia de buenas obras...¹³

La Fazienda de Ultramar se conserva en un códice único de la Biblioteca Universitaria de Salamanca, el cual se ha fechado entre 1210 y 1235¹⁴. Para Deyermund constituye un itinerario geográfico e histórico como guía de peregrinos a Tierra Santa, habitualmente relacionado con los libros de viajes y las Biblias romanceadas¹⁵.

La Fazienda incorpora una de las traducciones más tempranas de la Biblia en lengua romance, por ello podemos encontrar en el texto referencias a Belén, en las que se señala que allí nació Cristo 'en el pesebre' y así se engarzan los tres tiempos que conforman el espacio referencial de la *Fazienda*, el de los grandes personajes del Antiguo Testamento, el de Cristo y el contemporáneo. Es así como –el autor– indica la pervivencia de los espacios bíblicos.

La Doncella Teodor, es un texto anónimo en prosa, que se ha transmitido en códices del siglo XV, aunque es muy probable que sea del XIII, como el resto de la literatura sapiencial conservada¹⁶. La doncellita protagonista del texto, que debería rondar los doce años cuando se enfrenta a los sabios, nos recuerda sobremanera la escena del niño Jesús perdido en el templo al final de su infancia, que nos narran Lucas y los evangelios apócrifos. Lo que nos hace pensar que esa escena de la infancia subyace en una gran cantidad de textos sapienciales o gnómicos de la edad media.

¹³ Algo parecido podemos decir del combate de un caballero casi desarmado contra un fiero león, que aparece en *El rey Canamor*, en el *Amadis de Gaula* o en *Oliveros de Castilla*.

¹⁴ ALVAR, Carlos & LUCÍA MEGÍAS, José Manuel (2002) - *Diccionario filológico de literatura medieval española*. Madrid: Castalia, 494-497; Moshé LAZAR (ed.), *La Fazienda de Ultra Mar*. Salamanca: Acta Salmanticensia, 1965; SÁNCHEZ-PRIETO BORJA, Pedro (2008) - *La Biblia en la historiografía medieval*. In *La Biblia en la literatura española. I. Edad Media. 1/2. El texto: fuente y autoridad*. Madrid: Trotta.

¹⁵ DEYERMOND, Alan D. (1973) - *Historia de la literatura española I. La Edad Media*. Barcelona: Ariel.

¹⁶ BARANDA, Nieves & INFANTES, Victor (1995) - *Narrativa popular de la edad media*. Madrid: Akal, 59-83.

Loores de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo [poesía] (c. 1250):

En este poema de Gonzalo de Berceo se resume el papel de María dentro de la historia de la salvación, desde el Antiguo Testamento hasta el momento en que se escribe el poema; intentando fundamentar teológicamente el poder intercesor de María entre su hijo y los hombres. La obrita rebasa el reducido marco de los loores medievales, que sería su precedente, y se convierte en un *Compendium Historiae Salutis*, como ha indicado Víctor García de la Concha¹⁷.

En la época en la que Berceo escribe se acentúa la devoción a la humanidad de Cristo, concentrada en el doble espacio de su Nacimiento y su Pasión, cosa que también veremos en el *Libro de la infancia y muerte de Jesús*.

No asistimos en los *Loores* a una exposición por extenso de la vida de Cristo, ni de su infancia, pero varias estrofas (de la 25 a la 42) se dedican a esta última¹⁸ y en ellas nos narra Berceo el momento de la natividad, la adoración de los pastores, la estrella, la circuncisión del niño, la adoración de los Reyes –aunque no se menciona que lo sean, pues se da más importancia a sus ofrendas y lo que significan–, la presentación en el templo, la matanza de los inocentes, la huida a Egipto y el regreso tras la muerte de Herodes. Sin embargo, como hace notar García de la Concha, el orden en el que se presentan las escenas de la infancia de Jesús muestra algunas incoherencias:

En efecto, si es indiscutible que la Circuncisión, estrofa 30, precedió a la adoración de los Magos, ya no resulta, en cambio, tan claro que ésta, estrofas 31 y s., haya ocurrido antes que la Presentación en el Templo, referida en 33 y 34. El evangelio de Lucas, que la sitúa -2, 22 y ss.- a renglón seguido de la Circuncisión -2,21- no nos resuelve la duda, por cuanto silencia el episodio de los Magos; inversamente, Mateo, que lo relata, no da la actual ordenación. El asunto no es baladí, ya que la actual ordenación distancia e independiza la venida de los magos, estrofa 31, de la inquietud de los “reyes de judea”, 35*b*, y de Herodes, 36*a* y ss., cuando, en realidad y tal como Berceo señala en 39*a*, están muy ligados¹⁹.

No quisiéramos dejar de mencionar que en el *Evangelio armenio de la infancia* (capítulo XI, dedicado a los reyes magos), se nos cuenta que Gaspar reconoce a Jesús como hijo de Dios encarnado y le ofrece incienso; que Baltasar le reconoce como hijo de rey y le ofrece oro; y Melchor como hijo del hombre

¹⁷ GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1978) - *Los Loores de Nuestra Señora*. 'Un Compendium Historiae Salutis'. In *Actas de las II Jornadas de Estudios Berceanos*, Berceo 94-95, 133-189.

¹⁸ Ver anexo final.

¹⁹ GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1978) - *Los Loores de Nuestra Señora*. 'Un Compendium Historiae Salutis', 152.

y le ofrece mirra. Por lo que es probable que este motivo, que encontramos en los *Loores* de Berceo y que se repite en el *Libro de la infancia*, se haya tomado de este evangelio apócrifo.

Así que en el texto de Berceo vemos cómo se mezclan la tradición canónica y la apócrifa, además de darse bastante importancia a las revelaciones proféticas y al hecho de que se cumplan las profecías marcadas en el Antiguo Testamento con respecto al nacimiento e infancia de Jesús.

Cantigas de Santa María de Alfonso X [poesía en galaico-portugués] (c. 1250):

Dentro de la producción histórica, jurídica, científica y literaria, planificada por Alfonso X el Sabio, su obra lírica ocupa un lugar importante y singular en la historia de la literatura. En esta inmensa obra poética, la infancia de Jesús aparece mencionada en la primera cantiga, que se inscribe en la tradición de los loores de la virgen²⁰:

*Esta é a primeira cantiga de loor de Santa Maria,
ementando os VII goyos que ouve de seu fillo.*

[...]

*E demais quero-ll' enmentar
como chegou cansada
a Belem e foy pousar
no portal da entrada,
u paryu sen tardada
Jesu-Crist', e foy-o deytar,
como moller menguada,
u deytan a cevada,
no presev', e apousentar
ontre bestias d'arada.*

*E non ar quero obridar
com' angeos cantada
loor a Deus foron cantar
e «paz en terra dada»;
nen como a contrada
aos tres Reis en Ultramar
ouv' a strela mostrada,
por que sen demorada
veron sa offerta dar
estranna e preçada.*

[...]

²⁰ El texto se cita por la edición digital completa de las cantigas, hecha por Christian BRASSY y que reproduce – además – la música de cada cantiga: <http://brassy.perso.neuf.fr/PartMed/Cantigas/CSMIDI.html>

Aunque excede nuestros objetivos, no queremos dejar de mencionar que algunas de las miniaturas que acompañan a las *Cantigas* de Alfonso X también hacen referencia a momentos de la infancia de Jesús: el nacimiento –en las cantigas I y LXXX–, la anunciación a los pastores –en la cantiga I– y la adoración de los reyes magos –también en la cantiga I–, como muy bien ha estudiado María Rosa Fernández Peña²¹.

Las Siete Partidas de Alfonso X [prosa] (c. 1256-1265):

En este texto jurídico se habla del nacimiento de Jesús y de la llegada de los tres reyes magos para adorar al niño, en la ley que expone las cosas buenas que pueden hacer los clérigos y en la que se habla de las representaciones que ellos pueden llevar a cabo. Concretamente en la Partida I, título VI, ley XXXIV, que dice ‘Cómo los clérigos deben decir las horas et facer las cosas que son buenas et convenientes, et guardarse de las otras’: «Pero representaciones hi ha que pueden los clérigos facer, asi como de la nascencia de nuestro señor Iesu Cristo que demuestra como el ángel vino á los pastores et díxoles como era nacido, et otrosi de su aparecimiento como le vinieron los tres reyes adorar...»²².

General Estoria de Alfonso X [prosa] (1270-1284):

De la sexta parte de la *General Estoria* de Alfonso X sólo se conserva un fragmento de veinte folios en un códice de la catedral de Toledo, más una copia del mismo. El manuscrito que transmite el fragmento está trunco y termina de manera abrupta al llegar a los padres de María y, por tanto, antes del nacimiento de Cristo. Pero según Pedro Sánchez-Prieto Borja²³, el argumento principal de esta parte de la *General Estoria* era contar la vida de María y Jesús (en el prólogo se dice «siguiremos la ordenación de los capítulos del libro de las vidas e de los miraglos e de las muertes de todos los santos»). Así que lo más probable es que en esta parte se hablara de la infancia de Jesús.

Libro de la Infancia y Muerte de Jesús, anónimo [poesía] (c. 1250)²⁴:

Este breve texto, considerado por algunos el poema hagiográfico en pareados más antiguo, aparece junto al *Libro de Apolonio* y a la *Vida de santa María*

²¹ FERNÁNDEZ PEÑA, María Rosa (2009) - *Miniaturas de la Navidad en las Cantigas a Santa María de Alfonso X*. In *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 433-448.

²² EL SABIO, D. Afonso (1807) - *Las Siete Partidas*. Madrid: Real Academia de la Historia, tomo I, 276

²³ SÁNCHEZ-PRIETO BORJA, Pedro (2008) - La Biblia en la historiografía medieval. In *La Biblia en la literatura española*. I. Edad Media. 1/2. El texto: fuente y autoridad. Madrid: Trotta.

²⁴ ALVAR, Manuel (1965) - *Libro de la Infancia y Muerte de Jesús (Libre de tres reyes d' Orient)*. Madrid: CSIC.

Egiptiaca en el manuscrito escurialense K-III-4 y suele datarse en la primera mitad del siglo XIII. La obrita contiene información sobre los tramos de la vida de Jesús más oscuros, de ahí que coincida con los evangelios apócrifos en algunos datos.

Como señala Gómez Redondo, este texto poético «selecciona un conjunto de viñetas de la infancia de Jesús con el difícil propósito de engarzar dos núcleos significativos –el nacimiento y la muerte de Cristo– que en apariencia pueden parecer contradictorios, pero que, en el fondo, revelan el hondo misterio de la naturaleza, humana y divina, de Jesucristo»²⁵.

El *Libro de la Infancia* comienza narrando la adoración de los reyes²⁶, que desata la furia de Herodes y provoca la muerte de los inocentes y la huida de la Sagrada Familia a Egipto; momento en el que se desarrolla la parte más original de la obra, ya que no existe ninguna fuente que narre los acontecimientos que suceden durante la huida:

*la Sagrada Familia cae en poder de dos salteadores, uno malo (cuya osadía llega hasta el extremo de querer partir en dos al niño recién nacido: símbolo de los sufrimientos que luego le aguardan) y otro bueno (que se horroriza por tal disparate); en casa de éste se cobijan todos, ocurriendo en ella el primer milagro que obra Jesús: con el agua (nuevo símbolo de salvación) en que ha sido bañado, sana el hijo del ladrón bueno, que había nacido gafó*²⁷.

Más tarde descubrimos que el ladrón malo también tiene un hijo, y que estos dos niños seguirán los pasos de sus padres y serán condenados a morir en la cruz junto a Cristo.

En el *Evangelio árabe de la infancia* hay bastantes casos de curación de leprosos, entre los que destacamos los capítulos XVIII («Curación de un niño leproso», en los mismos términos que se produce la curación del niño en el *Libro*) y XXIII («Los dos bandidos, Tito y Dúmaco, que asaltan a la Sagrada Familia»). El argumento del *Libro* podría proceder de la refundición de esos capítulos, unida al ingenio del anónimo autor, que crea una bella y tierna imagen costumbrista.

El anónimo autor, al igual que los evangelios apócrifos, se centra en los pasajes y personajes más oscuros de la vida de Jesús, que son los que realmente despiertan la curiosidad y centran la atención del pueblo.

²⁵ GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996) - *Poesía Española 1. Edad Media: juglaría, clerecía y romancero*. Barcelona: Crítica, 247.

²⁶ Véase texto en anexo.

²⁷ GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996) - *Poesía Española 1. Edad Media: juglaría, clerecía y romancero*, 247-248.

Castigos e Documentos del Rey D. Sancho de Sancho IV [prosa] (1292):

El programa de instrucción religiosa salido del IV Concilio de Letrán facilitó la difusión de un tipo de literatura que potenciaba el saber práctico y lo encaminaba hacia el perfeccionamiento de la conducta moral, en particular, la de los jóvenes nobles, llamados a convertirse en espejos en los que se habían de mirar sus súbditos. Nace así un género literario, cuya función era la de educar y formar al príncipe cristiano.

A lo largo del siglo XIII se pueden encontrar varias obras de este signo, como *Poridad de poridades* o el *Libro de Alexandre*, que en la versión del mester de clerecía sigue la línea de los ‘espejos de príncipes’. Y no podemos obviar – salvando las distancias– la relación existente entre el nacimiento de Jesús y el de Alejandro Magno, rodeados ambos de signos y señales maravillosas.

Sancho IV –siguiendo la tradición heredada de su padre, Alfonso X– patrocinó los *Castigos e documentos*, destinados a la educación de su hijo, Fernando. Una obra que en su estructura y temática sigue la línea de los espejos de príncipes europeos, tomando ejemplos de la Biblia, a los que se añaden apólogos orientales y sentencias de autores clásicos.

En el capítulo IX delinea la figura salomónica del rey justiciero y hace un recorrido por la historia de la humanidad mostrando la manera en que Dios castiga la injusticia; el capítulo está construido con materiales bíblicos, casi exclusivamente. En la parte en la que muestra el castigo que dio Dios a aquellos que incurrieron en algún modo de injusticia, menciona –entre otros ejemplos– la matanza de los inocentes por parte de Herodes (Mt 2, 13-18): «Otro sí para mientes en el juicio que dió Dios sobre el rey Herodes por los inocentes que mató á tuerta que fueron ciento é cuarenta é cuatro mill criaturas»²⁸.

Más interesante es el capítulo XXXI, dedicado a la paciencia, que recoge algunos episodios de la infancia del niño: Jesús y los dragones (capítulo XVIII del Evangelio del Pseudo-Mateo), los leones guían la caravana (capítulo XIX del Evangelio del Pseudo-Mateo), el milagro de la palmera (capítulo XX del Evangelio del Pseudo-Mateo) y la palma de la victoria (capítulo XXI del Evangelio del Pseudo-Mateo)²⁹; estas dos últimas escenas, no será la única vez que aparezcan en la prosa medieval castellana, ya que también las encontramos en algunos de los textos del XV que finalmente hemos decidido no incluir en este trabajo por motivos de extensión.

²⁸ *Castigos é documentos del rey don Sancho* in *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, Pascual de GAYANGOS (ed.), Madrid: Rivadeneyra, 1860, 104. Véase también la edición más moderna de *Castigos del rey don Sancho IV* (ed, introducción y notas de Hugo O. BIZZARRI), Frankfurt am Main: Vervuert-Iberoamericana, 2001.

²⁹ Ver anexo final.

SIGLO XIV

Este siglo se caracteriza en Europa por una crisis de calado, que alcanzó también a la Península y –especialmente– al reino de Castilla, dividido por las cruentas luchas civiles protagonizadas por Pedro I el Cruel y los Trastámara.

Los poemas del mester de clerecía presentan determinadas singularidades formales y temáticas, que los diferencian de los poemas del siglo XIII. Los hemistiquios del alejandrino ya no son tan rígidos como en el XIII y, con frecuencia, el hemistiquio pasa a ser octosilábico. La cuaderna vía alterna con otros esquemas estróficos, por lo que se da una polimetría estrófica. Temática y funcionalmente también se observan algunas modificaciones: la tendencia descriptiva y la narratividad de los poemas del siglo XIII dan paso a un fuerte criticismo social y de las costumbres en el XIV. Se evoluciona, así, hacia un tipo de literatura que adopta actitudes de denuncia.

El tema de la infancia de Jesús lo hemos encontrado referenciado en tres textos de este siglo.

«Gozos de la Virgen», anónimo [poesía] (principio del XIV):

Los *Gozos* marianos se difunden en dos versiones de distinta longitud: la más breve hace referencia a siete momentos de la vida de María y aparece testimoniada en la obra de Alfonso X o en Juan Ruiz; mientras que la más amplia hace referencia a doce episodios o escenas. Como indica Gómez Redondo³⁰, son dos los testimonios conservados de la versión más extensa: el que aparece junto al *Libro de Miseria de Omne*³¹ en el ms. 77 de la Biblioteca Menéndez Pelayo y parece estar escrito en el molde de la cuaderna vía; y un testimonio conservado en el ms. 9/5809 de la Real Academia de la Historia, que ha sido estudiado y editado por Ángel Gómez Moreno³². Como veremos más adelante, el Marqués de Santillana también divide los gozos en doce.

En la versión larga de los *Gozos de la Virgen* se hace referencia a varias escenas de la infancia de Jesús, entre los gozos tercero y séptimo: nacimiento de Jesús, adoración de los pastores y los tres Reyes, presentación de Jesús en el templo, huida a Egipto y pérdida del niño en el templo³³.

³⁰ GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996) - *Poesía Española 1. Edad Media: juglaría, clerecía y romancero*, 574.

³¹ El *Libro de miseria de omne* es un poema de clerecía que romancea el *De contemptu mundi* y se conserva en un códice facticio de principios del siglo XV, donde se incluyen los *Gozos*. Para una descripción completa del ms. 77, véase SORIANO, Catherine & MIRANDA, Alberto (1993) - *Nueva descripción del manuscrito 77 (Miseria de omne) de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander*. In «Revista de Literatura Medieval», V, 279-285. Los *Gozos de la Virgen* fueron editados por ARTIGAS, Miguel (1925) - *Unos Gozos de la Virgen, del siglo XIV*. In *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*. Madrid: Hernando, I, 371-375.

³² GÓMEZ MORENO, Ángel (1991) - *Los Gozos de la Virgen en el ms. 9/ 5809 de la Real Academia de la Historia in Studia in honorem prof. M. de Riquer*. Barcelona: Quaderns Cremà, 233-245.

³³ Ver texto en apéndice final.

Libro de Buen Amor de Juan Ruiz, Arcipreste de Hita [poesía] (c. 1343) ³⁴:

En el famoso *Libro del Arcipreste*³⁵, denominación que utiliza el Marqués de Santillana en su *Carta Proemio al condestable de Portugal*, también encontramos alguna referencia a la infancia del niño Jesús. Y, una vez más, esas noticias aparecen en un cántico a la virgen María.

Casi al principio de la obra, en las estrofas 20 a 43, podemos leer dos series de gozos a la virgen y, en ambas series, vemos que en los gozos segundo y tercero se trata el nacimiento de Jesús y la adoración de los Reyes³⁶:

[...]
[25] *En Belem acaesió
el segundo quando nasció
e sin dolor apareció
de ti, Virgen, el Mexía.*
[26] *El tercero cuentan las Leyes
quando venieron los reyes
e adoraron al que veyes
en tu braço do yazía.*
[27] *Ofreçiól mirra Gaspar,
Melchior fue ençienso dar,
oro ofreçió Baltasar
al que Dios e omne seía.*
[...]
[36] *El segundo fue conplido
quando fue de ti nascido,
e sin dolor;
de los ángeles servido,
fue luego conocido
por Salvador.*
[37] *Fue el tu gozo tercero
quando vino el luzero
a demostrar
el camino verdadero
a los reyes, compañero
fue en guiar.*
[...]

³⁴ Véase MORREALE, Margherita (1983) - *Los 'gozos' de la Virgen en el Libro de Juan Ruiz (I)*. In «Revista de Filología Española», tomo 63, fasc. 3-4, 223-290; y *Los 'gozos' de la Virgen en el Libro de Juan Ruiz (II)*. In *Revista de Filología Española*, tomo 64, fasc. 1-2, 1984, 1-70.

³⁵ Recordemos que el título de *Libro de Buen Amor* no se encuentra en ninguno de los manuscritos que contienen esta obra y que fue Menéndez Pidal, el que le dio ese título, basándose en las estrofas 13 y 933.

³⁶ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita, (1996) - *Libro de buen amor* (ed. Alberto BLECUA). Madrid: Cátedra, 15-21.

Al final del *Libro de Buen Amor* encontramos otros gozos a la virgen, en las estrofas 1642 a 1648, y una nueva referencia al nacimiento del niño y a la llegada de los Reyes³⁷:

[...]
[1644] *Parió su fijuelo,
¡qué gozo tan maño!,
a este moçuelo,
el trezeno año;
reys vinieron luego
con presente estraño
adorallo.
[...]*

Flor de istorias de Oriente, es una obra fraguada en el *scriptorium* del gran maestre Juan Fernández de Heredia, de origen zaragozano, que se conserva en un manuscrito de El Escorial. Es una traducción hecha según las versiones catalana y francesa de la obra del monje Hayton [prosa historiográfica], del último cuarto del siglo XIV.

Como señala Pedro Sánchez-Prieto, en esta obra hay una curiosa referencia, no bíblica, al pueblo del que proceden los tres reyes magos:

*[...] en el regno de Tarsia ay tres provincias, e los senyores de aquellas provincias se fazen clamar reyes, e an una letra e un lenguaje por sí mismos, e aquellas gentes son clamadas iougout, e todos tiempos son estados idolatrices, e encara lo son todos el día de oy, salvant la nación de aquellos tres reyes qui vinieron adorar la nativitat de Nuestro Senyor Jesucristo por la demostraça de la estrella (7v-8r)*³⁸.

CONCLUSIÓN

Planteamos a continuación unas conclusiones parciales del trabajo, que serán ampliadas en la segunda parte del mismo.

Las referencias a la infancia de Jesús en el género teatral son escasas durante los siglos XII, XIII y XIV, pues sólo contamos con el testimonio del *Auto de los reyes magos*; aunque la verdad es que esa nómina aumentará sensiblemente en el siglo XV; y que en todos los casos la temática de la infancia se aborda desde una perspectiva muy ajustada a la de los ciclos litúrgicos, con referencias menos abundantes a la temática de la infancia presente en los evangelios apócrifos.

³⁷ RUIZ, Juan, Arcipreste de Hita (1996) - *Libro de buen amor*, 427-429.

³⁸ SÁNCHEZ-PRieto BORJA, Pedro (2008) - *La Biblia en la historiografía medieval*, 163.

Por lo que respecta a la poesía, abundan los gozos y loores de la virgen en los que se menciona la infancia de Jesús como un motivo más que ayuda al ensalzamiento de María y refuerza la imagen de intercesora entre Dios y el Hombre, tan presente en la literatura mariana de la edad media europea y latina. En el caso de este género, las referencias a la infancia se desvían en contadas ocasiones del canon bíblico para hacer referencia a informaciones de la infancia sacadas de los evangelios apócrifos, es el caso de los *Loores* de Berceo o del anónimo *Libro de la Infancia*, que –probablemente– utilizan esos episodios más oscuros de la infancia de Jesús para llamar la atención del auditorio en un contexto de predicación.

En cuanto a la prosa³⁹, comprobamos que la materia apócrifa de la infancia tiene mayor cabida en este género, debido sin duda a su dimensión narrativa, ejemplar y ficcional. Destaca la presencia de episodios milagrosos y fantásticos relativos a la huida a Egipto –como el de la palmera, los dragones o el león– y la pérdida de Jesús en el templo, que marca el final de su infancia y nos transmite una imagen de Jesús como ‘niño sabio’ capaz de vencer con su conocimiento y dar lecciones a los maestros de la comunidad.

³⁹ Incluimos dentro de este género la épica, por su carácter claramente narrativo.

ANEXO

Auto de los reyes magos, anónimo [teatro] (finales del siglo XII):

	[Caspar, <i>solo</i>] ⁴⁰		[Melchior, <i>solo</i>]
	¿dios criador, qual marauila,		ual, criador, atal faci ⁿ da
	no se qual es achesta strela!		¿fu num ⁿ quas alguendo falada
	agora <i>pr</i> imas la e ueida,	35	o en escriptura trubada?
	poco timpo a que es nacida.		tal estrela <i>non</i> es in celo,
5	¿nacido es el criador		desto so io bono strelero;
	que es de la[s] gentes senior?		bine lo ueo sines escarno
	non es uerdad, <i>non</i> se que digo;		que uno omne es nacido de
	todo esto non uale uno figo.		carne,
	otra nocte me lo catare;	40	que es senior de todo el mundo,
10	si es uertad, bine lo sabre.		asi cumo el cilo es redondo;
	[Pausa]		de todas gentes senior sera
	¿bine es uertad lo que io digo?		i todo seglo iugara.
	en todo, en todo lo prohio.		¿es? ¿non es?
	¿non pudet seer otra sennal?	45	cudo que uerdad es.
	achesto es i non es al;		ueer lo e otra uegada,
15	nacido es <i>d</i> ios, por uer, de		si es uertad o si es nada.
	fembra		[Pausa]
	in achest mes de december.		nacido es el criador
	ala ire, o que fure, aoralo e,		de todas las gentes maior;
	por <i>d</i> ios de todos lo terne.	50	bine lo [u]eo que es uerdad;
			ire ala, par caridad.
	[Baltasar, <i>solo</i>]		
20	esta strela <i>non</i> se dond uinet,		[Caspar a Baltasar]
	quin la trae o quin la tine.		<i>d</i> ios uos salue, senior: ¿sodes
	¿por que es achesta sennal?		uos strelero?
	en mos días [no] ui atal.		dezidme la uertad, de uos
	certas nacido es en <i>t</i> irra		sabelo quiro.
25	aquel <i>qui</i> en pace i en guera	55	[¿uedes tal marauilla?]
	senior a a seer da oriente		[nacida] es una strela.
	de todos hata in occidente.		
	por tres noches me lo uere		[Baltasar]
	i mas de uero lo sabre.		nacido es el criador,
	[Pausa]		que de las gentes es senior.
	¿en todo, en todo es nacido?		ire, lo aorare.
30	<i>non</i> se si algo e ueido.		
	ire, lo aorare,		[Caspar]
	i pregare i rogare.		io otrosi rogar lo e.
			[Melchior a los otros dos]
		60	seniores, ¿a qual <i>t</i> irra, o
			que[redes] andar?

	¿queredes ir <i>com</i> migo al criador rogar?		¿que decides, o ides? ¿a quin ides buscar?
	¿auedes lo ueido? io lo uo [aor] ar.	80	¿de qual <i>terra</i> uenides, o queredes andar? decid me uostros nombres, nom los querades celar.
	[Caspar] nos imos otrosi, sil podremos falar. andemos tras el <i>strela</i> , ueremos el logar.		[Caspar] a mi dizen caspar, est otro melchior, ad achest baltasar. rei, un rei es nacido que es senior de <i>tírra</i> , que mandara el <i>secl</i> o en grant pace sines gera.
65	[Melchior] ¿cumo podremos prouar si es hom <i>ne</i> mortal, o si es rei de <i>terra</i> o si celestial?	85	
	[Baltasar] ¿queredes bine saber cumo lo sabremos? oro, mira i acenso a el ofreceremos: si fure rei de <i>terra</i> , el oro quera; si fure om <i>ne</i> mortal, la mira tomara; si rei celestial, estos dos dexara, tomara el <i>encenso</i> quel <i>pertenecera</i> .		[Herodes] ¿es asi por uertad?
70	[Caspar y Melchior] andemos i asi lo fagamos.		[Caspar] si, rei, por caridad.
	[Caspar y los otros dos reyes, <i>a Herodes</i>]		[Herodes] ¿i cumo lo sabedes? ¿ia prouado lo auedes?
	[Caspar] salue te el criador, <i>dios</i> te curie de mal: un poco te dizeremos, <i>non</i> te queremos al; <i>dios</i> te de <i>longa</i> uita i te curie de mal; imos in romeria aquel rei adorar que es nacido in <i>tírra</i> , nol podemos fallar.	90	[Caspar] rei, uertad te dizremos, que <i>prouado</i> lo auemos.
	[Herodes]		[Melchior] esto es grand ma[ra]uila; un <i>strela</i> es nacida.
75	[Caspar] salue te el criador, <i>dios</i> te curie de mal: un poco te dizeremos, <i>non</i> te queremos al; <i>dios</i> te de <i>longa</i> uita i te curie de mal; imos in romeria aquel rei adorar que es nacido in <i>tírra</i> , nol podemos fallar.	95	[Baltasar] <i>sen</i> nal face que es nacido i in carne humana uenido.
	[Herodes]		[Herodes] ¿quanto i a que la uistes i que la percibistis?
		100	[Caspar] <i>tredze</i> dias a, i mais <i>non</i> auera, que la auemos ueida i bine percebida.

- 105 [Herodes]
pus andad i buscad
i a el adorad
i por aqui tornad.
io ala ire
i adorarlo e s c e n a I V]
- 110 [Herodes, *solo*]
¿quin uio numquas tal mal?
¿sobre rei otro tal!
¿aun *non* so io morto
ni so la *terra* pusto!
¿rei otro sobre mi?
¿numquas atal *non* ui!
el siglo ua a caga,
ia *non* se que me faga.
115 por uertad no lo creo
ata que io lo ueo.
uenga mio maiordo[ma]
qui mio aueres toma.
120 [Sale el mayordomo]
id me por mios abades
i por mios podestades
i por mios scribanos
i por meos gramatgos
i por mios streleros
125 i por mios retoricos;
dezir man la uertad, si iace *in*
escrito,
o si lo saben ellos o si lo *an*
sabido.
- [Salen los sabios de la Corte]
- [Los sabios]
rei, ¿que te plaze? he nos
uenidos.
- [Herodes]
¿i traedes uostros escriptos?
- [Los sabios]
rei, si traemos,
130 los meiores que nos auemos.
- [Herodes]
pus catad,
- dezid me la uertad,
si es aquel omne nacido
que estos tres rees man dicho.
di, rabi, la uertad, si tu lo as
sabido.
- [El rabi]
po[r] ueras uo[s] lo digo
que nolo [fallo] escripto.
[Otro rabi, *al primero*]
¿hamihala, cumo eres enartado!
¿por que eres rabi clamado?
140 non entendes las profecias,
las que nos dixo ieremias.
¿par mi lei, nos somos erados!
¿por que non somos acordados?
¿por que *non* dezimos uertad?
- [Rabi primero]
io *non* la se, par caridad.
- [Rabi segundo]
por que no la habemos usada,
ni en nostras uocas es falada.

Loores de Nuestra Señora de Gonzalo de Berceo [poesía] (c. 1250):

- 25 Nueve meses folgó en el tu sancto seno
fasta que el tiempo de la pariçón veno;
quand' se llegó la hora e el cuento fue lleno,
fijo parist' e padre sobre lecho de feno.
- 26 Santo fue el tu parto, santo lo que pariste;
virgo fust' ant' el parto, virgo remaneciste;
pariendo, menoscabo ninguno non prisieste;
el dicho d' Isaía en esso lo complieste.
- 27 Falliéronte lugares, ovist' grant angostura,
en pesebre de bestiasposieste la criatura;
Ábacuch lo dixiera en la su escriptura
Que conteçrié assí e ovo end' pavura.
- 28 Madre, en el tu parto nuevos signos cuntieron:
pastores que velavan nuevas lumbres vidieron,
de gozo e de paz nuevos cantos oyeron,
la verdat de la cosa [estonz' la entendieron].
- 29 Otros signos cuntieron assaz de marabella:
olio manó de piedra,nasció nueva estrella;
el templo fue destructo, quand' parió la puncella;
paz fue por tod' el mundo qual non fue ante d' Ella.
- 30 Siete días passados, vino la luz octava,
circuncidest' el niño, como la ley mandava;
Tú faciés el misterio, mas Elli lo guñava,
Tú cevavas a Elli, Él a ti governava.
- 31 Nueva 'strella paresco estonce en Oriente;
Balaam dixo d'ella, maguer non fue creyente.
[.....]
Sopieron qu' era signo del Rey omnipotente,
a buscarlo vinieron, trayéronli presente.
- 32 Tres dones l' ofrecieron, cad' ún con su figura:
oro, porqu' era rey e de real natura;
a Dios davan encienso, qu' assí es derecha;
e mirra por condir la mortal carnadura.
- 33 Al quarenteno día de la su pariçón,
ofrecístel' en templo, recibíol' Simeón;
mucho l' plogo con Elli, dióli la bendición;
nunca fue ofrecida tan rica oblación.

- 34 Madre, d' aqueste passo profetó Malachías
cómo vernié al templo el amado Mesías;
e Tú, como saviés leyes e profecías,
Tú lo fuisti cumpliendo como venién los días.
- 35 Las nuevas d' esti rëy ívanse levantando,
los reyes de Judea ívanse apartando;
non eran de natura, por end' s' ívan cuitando;
maguer que se denueden, regnará sivuelquando.
- 36 Herodes sobre todos fuertmiente fue irado;
temié perder el regno, por end' era quexado;
asmó un mal consejo, vínoli del peccado;
el mal finó en elli, quand' fue bien denodado.
- 37 Por cayer sobr' el niño, un coto malo puso:
que matassen los niños de dos años ayuso;
Joseph s' alçó con Elli, com' el ángel l' empuso.
¡Rëy de tal justicia de Dios sea confuso!
- 38 Quando los degollavan, cad' uno pued' veer
el planto de las madres quánt grant podrié seer;
como diz' Jheremías, que bien es de creer,
en Rama fue oído el planto de Rachel.
- 39 Quand' entendió Herodes que era engañado,
los magos eran idos, el niño escapado,
dolores lo cubrieron, de muerte fue quexado,
matóse con su mano e murió desesperado.
- 40 Allí murió señero como mal traïdor,
luego t' fizo el ángel de la muert' sabidor;
tornaste de Egipto, do eras morador;
Joseph te ministrava, com' leal servidor.
- 41 En todas las haciendas, Madre, mientes paravas,
de dichos nin de fechos nada non olvidavas;
en las humanas cosas al fijo ministravas,
en las que son durables a Él te comendavas.
- 42 Quand' fue de doce años, maguer niño de días,
ya iva voceando las sus derechurías;
concluíé los maestros, solvié las profecías,
non osavan ant' Él decir sobejañas. [...] ⁴¹

⁴¹ BERCEO, Gonzalo de (1992) - Loores de Nuestra Señora (ed. Nicasio SALVADOR MIGUEL). In *Obra Completa*. Madrid: Espasa Calpe, 859-932.

Libro de la Infancia y Muerte de Jesús, anónimo [poesía] (c. 1250)⁴² :

Açi comença lo libre dels tres Reys Dorient
Pues muchas vezes oyestes contar
de los tres Reyes que vinieron buscar
a Ihesuchristo, que era nado ,

una estrella los guiando; 5
et de la grant marauilla
que les a uino en la villa
do Erodes era el traydor ,

enemigo del Criador.
Entraron los Reyes por Betlem la çibdat, 10
por saber Herodes si sabia verdat ,

en qual logar podrian ffallar
aquell Senyor que hiuan buscar;
que ellos nada non sabien
Erodes si lo querie mal ho bien. 15
E quando conell estudieron
el estrella nunca la vieron.
Quando Erodes oyó el mandado
mucho fue alegre e pagado.
E ffizo senblante quel plazia, 20
Mas nunca vio tan negro dia.
Dixo que de que fuera nado
Nunca oyera tan negro mandado.
«Hitlo buscar sse que deuedes,
venit aqui mostrar-me-lo edes; 25
en qual logar lo podredes ffallar
yo lo yré adorar».
Los Reyes sallen de la çibdat,
e catan a toda part,

⁴² Texto disponible en: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/02582785400247240759079/p0000001.htm#5>

e vieron la su estrella	30
tan luziente e tan bella,	
que nunca dellos se partió	
Ffasta que dentro los metió	
do la gloriosa era	
el Rey del cielo e de la tierra.	35
Entraron los Reys mucho omildosos	
e fincaron los ynoios;	
el houieron gozo por mira,	
offreçieron oro e ençensso e mirra.	
Baltasar offreçió horo	40
Por que era Rey poderoso.	
Melchor mirra por dulçora,	
por condir la mortal corona.	
E Gaspar le dio ençiensso	
que así era derecho.	45
Estos Reyes cumplieron sus mandados	
e sson se tornados	
por otras carreras a sus regnados.	
Quando Erodes ssopo	
que por hi non le an venido	50
mucho sen touo por escarnido.	
E dixo: «¡todo me miro!»	
E quando vio esta maravilla,	
fuerte fue sanyoso por mira;	
e con grant hira que en si auia	55
Dixo a sus vasallos: «¡vial!»	
«Quantos ninyos fallar podredes	
todos los descabeçedes»;	
mezquinos que sin dolor	
obedecieron mandado de su sennyor.	60
Quantos ninyos fallauan	
Todos los descabeçauan.	
Por las manos los tomauan,	
por poco que los tirauan,	
sacaban a la vegadas,	65

los braços con las espaldas.
¡Mesquinas, qué cuytas vieron
las madres que los parieron!
Toda madre puede entender
qual duelo podrie seyer, 70
que en el cielo fue oydo
el planto de Rachel.
Dexemos los moçuelos
e non ayamos dellos duelos.
Por quien fueron martirizados 75
Suso al cielo son leuados.
Cantarán siempre delante él,
en huno con Sant Miguel,
la gloriosa tamanyas
sera que nunqua mas fin non haura 80
Destos ninyos que siempre ffiesta façedes.
Si por enogo non lo ouieredes,
dezir uos e huna cosa
de Christo e de la Gloriosa.
Josep jazia adormido, 85
el angel fue a él venido.
Dixo: «lieua varon e ve tu vía,
fuye con el ninyo e con Maria;
vete pora Egipto,
que assi la manda el escripto.» 90
Leuantosse Josep mucho espantado,
pensó de complir el mandado.
Prende el ninyo e la madre
e el guiólos como a padre.
Non leuó con ellos re 95
Sino huna bestia e ellos tres.
Madrugaron grant manyana,
solos pasan por la montanya.
Encontraron dos peyones
grandes e fuertes ladrones, 100
que robauan los caminos

e degollauan los pelegrinos.
El que alguna cosa traxiesse
non ha auer que lo valiesse.
Presos fueron muy festino, 105
sacándolos del camino.
De que fuera los touieron,
entre si ravon ouieron.
Dixo el ladron mas fellón,
«Asi seya la petçión: 110
Tu que mayor e meior eres
descoig dellos qual mal quisieres;
desi partamos el mas chiquiello
con el cuchiello».
El otro ladron touo que dixie fuerte cosa 115
Et fablar por miedo non osa,
por miedo que sse hiraria
e que faria lo que dizia.
Antes dixo que dizia sseso, 120
e quel partiessen bien por pesso.
«Et oyas me amigo por caridat
e por amor de piadat:
penssemos de andar
que hora es de aluergar. 125
En mi casa aluergaremos
E cras como quirieres partiremos.
E ssi se fueren por ninguna arte
yo te pecharé tu parte».
¡Dios!, que bien recibidos son 130
de la muger daquell ladron.
A los mayores daua plomaças,
e al ninyo toma en braço;
e faziale tanto de plaçer
quanto mas les podie fer. 135
Mas ell otro traydor quisiera luego
Que antes ques posasen al fuego,
manos e pieder les atar,

e en la carçel los echar.
El otro ladron començo de fablar 140
como oyredes conptar:
«Oyas me amigo por caridat
e por amor de piedat;
buena cosa e fuerte tenemos,
cras como quisieres partiremos. 145
E ssi se fueren por ninguna arte
Yo te pechare tu parte.»
La vespeda nin come nin posa
Siruiendo a la Gloriosa.
E ruegal por amor de piedat 150
Que non le caya en pesar,
E que su fijo lo de ha bañar.
La Cloriosa diz: «banyatle,
e fet lo que quisieredes,
que en vuestro poder nos tenedes.» 155
Va la huespeda correntera
E puso del agua en la caldera.
De que el agua houo asaz caliente,
el ninyo en braços prende.
Mientras lo banya al non faz 160
sino cayer lagrimas por su faz.
La Gloriosa la cataua;
Demandól porque lloraua;
«Huespeda, ¿porque llorades?,
non me lo çelede si bien hayades». 165
Ella dixo: «non lo çelaré amiga
mas queredes que uos diga.
Yo tengo tamanya cueyta
que querria seyer muerta.
Un fijuelo que hauia 170
Que pari el otro dia,
afelo alli don jaz gafo
por mi pecado despugado.»
La Gloriosa diz: «dármelo varona,

yo lo banyaré que no so ascorosa;	175
e podedes dezir que en este annyo Non puede auer meior vannyo.» Ffue la madre e prisolo en los braços, a la Gloriosa lo puso en las manos. La Gloriosa lo metio en el agua	180
do banyado era el Rey del çielo e de la tierra. La vertut fue fecha man a mano, metiol gafo a sacól sano. En el agua fincó todo el mal, tal lo saco com un cristal.	185
Quando la madre vio el fijo guarido grant alegria a consigo. «Huespeda, en buen dia a mi casa vieniestes Que a mi fijo me diestes. Et aquell ninyo que alli yaz	190
que tales miraglos faz, a tal es mi esperança que Dios es sines dubdança.» Corre la madre muy gozosa, al padre dize la cosa.	195
Contól todo cómol auino, mostról el fijo guarido. Quando el padre lo vio sano non vio cosa mas fue pagado;	200
e por pauor del otro despertar, pensó quedo des leauantar; e con pauor de non tardar Priso carne, vino e pan. Pero que media noche era Metiose con ellos a la carrera.	205
Escurriolos fasta en Egipto, Asi lo dize el escripto. E quando de ellos houo a partir merçet les començo de pedir, que el fijo que ell ha sanado	210

suyo seya acomendado.
A tanto ge lo acomendo de suerte
que suyo fues a la muerte.
La Gloriosa ge lo ha otorgado;
el ladron es ya tornado [...]

Castigos e Documentos del Rey D. Sancho de Sancho IV [prosa] (1292)⁴³:

Capítulo XXXI.

Que fabla de cuán noble cosa es la paciencia, é cuántos bienes nacen della.
... E con grand paciencia lo parió la gloriosa Virgen Santa María, su Madre, sin dolor é sin corrompimiento de sí mesma, é sin todo mal. E con grand paciencia lo tomó desde fue nascido é lo envolvió en su almajar, é le puso en el pesebre ante el buey é el asno.

Con grand paciencia fuyó con él para Egipto por miedo del rey Heródes, cuando mandó matar los inocentes. Segund cuentan los nazarenos en los sus Evangelios, dicen que yendo José é la gloriosa Virgen María por su camino, vieron una cueva, é porque facia gran calentura, fueron á ella por reposar y un poco. E estando allí Santa María, tenie el niño chiquito en su regazo, é andaban con ellos tres mancebos é una doncella. É ellos así estando salieron de la cueva á ellos muchos dragones, é cuando los vieron venir, dieron grandes voces con grand pavor de muerte que hobieron. É cuando esto vió Jesucristo levantóse en pié, é pasóse ante ellos; é desde que los dragones lo vieron dejáronse todos caer en tierra é adorárosle, é después fuéronse su carrera. É Jesucristo fue en pos dellos, é díjoles que non tornasen á facer mal á ninguno de su compañía. Otrosí vinieron despues á ellos muchos leones pardos é muchas maneras de bestias bravas, que les tovieron compañía en tanto que andodieron por el desierto, é iban siempre guiándoles por do fuesen, é facian señal que habian grand alegría en ir en su compañía.

Mas el primero día que la gloriosa Señora Santa María vió las bestias fieras bravas, fue muy espantada que non le meciesen mal al niño; é el niño desde que la vió turbada comenzó á haber alegría é á confortarla. E díjole: «Madre mía é Señora, non hayades miedo, que non nos vienen facer mal, que antes vienen al mi servicio é al vuestro.» E con esto que dijo el glorioso niño fueron todos confortados.

⁴³ *Castigos é documentos del rey don Sancho in Escritores en prosa anteriores al siglo XV*, Pascual de GAYANGOS (ed.), Madrid: Rivadeneyra, 1860, 145-146.

É en este comedio andaban todos de consuno los leones é las otras bestias bravas con las ovejas é con los otros ganados que levaban, é iban retozando é habiéndolo placer, é non se facian mal el uno al otro, é andaban paciendolos todos de consuno. E aquí se complió lo que dijo Isaías: «El leon é el buey comerán en uno paja, é el lobo é el cordero pacerán en uno.» É aun por verdat levaban toda su hacienda en dos bueyes por el desierto, que era muy grande, é á cabo de tres días entraron por un desierto, é Santa María hobo muy grand miedo por la grand calentura del sol, é Joseph cató é vió una palma muy fermosa é muy espesa de ramas, et facia y muy buena sombra, é levólo allí. Et el niño estando en el regazo de su madre, cató á la palma, é vióla estar cargada de dátiles, é dijo á Joseph que le diese de aquellos dátiles. Respondió Joseph é dijo: «Mucho só maravillado de lo que dices: ellos estando tan altos, ¿cómo los podré alcanzar? No sé cómo te los dé; por cierto mas me pesa que non tenemos agua para nos nin para estas nuestras bestias que están traspasadas de sed.» É cuando esto oyó Jesucristo dijo á la palma: «Abájate, palma, é faz placer del tu fruto á mi Madre.» E luego se apremió la palma fasta los piés de Santa María, é todos comieron de aquel fruto quanto les fue menester, é non se quiso erguir la palma, é esperaba de se erguir por mandado de aquel Señor por quien se abajara. Et aquí se complió lo que dijo Salomon: «Sobiré en la palma é tomaré del su fruto.» E entonce el dicho Jesucristo dijo: «Palma, enderézate, é sey compañera de las otras palmas que son en paraíso, é abre tus raíces, de que salga una fuente de agua de que beba toda esta compañía.» Et la palma se erguió luego, é salia de las sus raíces una fuente muy clara é fria é muy sabrosa. E cuando ellos vieron la fuente fueron muy alegres, é bebieron della, é dieron á sus bestias á beber é dieron gracias á Dios. E otro día siguiente, cuando hobieron á mover de allí, dijo Jesucristo á la palma: «Este don é esta gracia te dó, que un ramo sea tomado de ti de los mis ángeles, é sea puesto en el paraíso terrenal del mi Padre.» E luego apareció el ángel con muy grand claridad sobre la palma, é tomó un ramo é fué con él. E cuando esto vieron cayeron amortecidos en tierra con pavor del ángel así como muertos. E cuando Jesucristo así los vió espantados díjoles: «¿Por qué vos espantades? ¿Non sabedes que esta palma que yo fago levar que es vistoria de todos los santos? Otrósí será llamada en el paraíso de los altos electos.» E cuando esto vieron, fueron alegres é levantáronse luego.

E Joseph dijo á Jesucristo: «Señor, la calentura nos acoita mucho; si te plouiere vayámonos á par del mar por las ciudades que yacen á par dél, é por allí irémos mas folgados.» Et Jesucristo dijo: «Non temas, que las jornadas son pequeñas de manera que hoy llegáremos á Egipto.» Et fueron muy alegres por esta maravilla, é llegaron á la entrada de Hieropolis, que es provincia, é entraron en una cibdat que habia nombre Sieño; é porque non conocían á ninguno en

aquella cibdat do fuesen posar, fuéronse al templo que era llamdo capitolio de los egipcianos.

Con grand paciencia lo crió despues Santa María, su Madre...

«Gozos de la Virgen», anónimo [poesía] (principio del XIV)⁴⁴:

- 9 [...] El tercero de tus gozos fue de salud e de vida,
cuando a los nueve meses veniste parida:
pariste Dios e omne, e non fueste corronpida,
por esto que non creyó Judea fue perdida.
- 10 En este mesmo gozo vinieron los pastores,
los que fueron por el ángel de aquesto sabidores,
denunciando a tu fijo, dándole gracias e grandes loores;
tornáronse al ganado donde eran guardadores.

Ruégote por este gozo, virgen coronada;
que seas en el tiempo de mi muerte muy dulce abogada,
por que del tu enemigo la mi alma sea librada
e de los tus sanctos ángeles acompañada.

El cuarto de los tus gozos, señora, fue de gran maravilla,
que cuando nació el tu fijo nació una nueva estrella,
viéronla los tres reys e sopiéronla conocer,
e cada uno con sus dones guiáronse por ella.

E a los treze días de la su aparición
entraron al tu fijo con muy gran devoçión,
ofreciéronle grandes dones de muy rica oblación;
recibiólos él todos, e dioles su bendición.

El tu quinto gozo, señora, fue de gran contemplación
cuando ofreciste el tu bendito fijo en los brazos del justo Simeón,
nunca fue ofrecida tan rica oblación.

⁴⁴ Seguimos el texto de GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996) - *Poesía Española l. Edad Media: juglaría, clerecía y romancero*. Barcelona: Crítica, 581-584. Las estrofas numeradas proceden del ms. 77 y las que no llevan numeración siguen el ms. 9/5809, para suplir las lagunas del ms. 77 en los gozos cuarto y quinto.

Ruégote por este gozo, madre Sancta María,
que me guardes de todo pecado de noche e de día,
por que merezca morar en la tu compañía.

- 13 El sexto de tus gozos fue muy maravilloso,
 cuando dixo el ángel a Josepe tu esposo
 que tomase a Ti, madre, e al tu fijo precioso,
 que se fuese a Egito, ay sería gozoso.
- 14 Ruégote por este gozo, Señora, merced te pido
 que las mis oraciones non las ayas en olvido.
 Tú me guarda e me defiende del mortal enemigo
 por que yo pueda morar en el reino del tu fijo.
 Amén.
- 15 El seteno de tus gozos que oviste
 cuando entre los maestros el tu fijo fallaste;
 viste que los vencía: Tú mucho te gozaste,
 mas todos los sus dichos en tu corazón los guardaste.

BIBLIOGRAFÍA

AAVV (2008) - *La Biblia en la literatura española* (2 vols.). Madrid: Trotta & Fundación San Millán de la Cogolla.

ALVAR, Manuel (1965) - *Libro de la Infancia y Muerte de Jesús (Libre de tres reyes d' Orient)*. Madrid: CSIC.

Carlos, ALVAR & MEGÍAS, José Manuel Lucía (2002) - *Diccionario filológico de literatura medieval española*. Madrid: Castalia.

ÁLVAREZ PELLITERO, Ana M^a (1990) - *Teatro medieval*. Madrid: Espasa Calpe.

ARTIGAS, Miguel (1925) - «Unos Gozos de la Virgen, del siglo XIV». En *Homenaje ofrecido a Menéndez Pidal*. Madrid: Hernando, I, 371-375.

BARANDA, Nieves & INFANTES, Víctor (1995) - *Narrativa popular de la edad media*. Madrid: Akal.

BERCEO, Gonzalo de (1992) - «Loores de Nuestra Señora». En *Obra Completa* Madrid: Espasa Calpe.

BIZZARRI, Hugo (2001) - *Castigos del rey don Sancho IV*. Ed., introducción y notas de Hugo Bizzari Frankfurt am Main: Vervuert-Iberoamericana.

D. ALFONSO el Sabio (1807) - *Las Siete Partidas*. Madrid: Real Academia de la Historia, tomo I.

DEYERMOND, Alan D. (1973) - *Historia de la literatura española I. La Edad Media*, Barcelona: Ariel.

Diccionario de la Real Academia Española (22^a edición) <http://buscon.rae.es/draeI/>

Evangelios apócrifos. Madrid: Arkano Books, 2004.

FERNÁNDEZ PEÑA, María Rosa (2009) - «Miniaturas de la Navidad en las *Cantigas a Santa María* de Alfonso X». En *La Natividad: arte, religiosidad y tradiciones populares*. San Lorenzo de El Escorial: Real Centro Universitario Escorial-María Cristina, 433-448.

FRADEJAS LEBRERO, José (2005) - *Los evangelios apócrifos en la literatura española*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos.

GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor (1978) - «Los *Loores de Nuestra Sennora*. 'Un *Compendium Historiae Salutis*'». En *Actas de las II Jornadas de Estudios Berceanos*, Berceo 94-95, 133-189.

GAYANGOS, Pascual de (1860) - «Castigos é documentos del rey don Sancho». Ed. de Pascual de Gayangos. En *Escritores en prosa anteriores al siglo XV*. Madrid: Rivadeneyra.

GÓMEZ MORENO, Ángel (1991) - «Los *Gozos de la Virgen* en el ms. 9/ 5809 de la Real Academia de la Historia». En *Studia in honorem prof. M. de Riquer*. Barcelona: Quaderns Cremà, 233-245.

GÓMEZ REDONDO, Fernando (1996) - *Poesía Española 1. Edad Media: juglaría, clerecía y romancero*. Barcelona: Crítica.

HUERTA CALVO, Javier (1984) - *El teatro medieval y renacentista*. Madrid: Playor.

HUERTA CALVO, Javier (2003) - *Historia del teatro español. De la edad media a los siglos de oro*. Dir. de Javier Huerta Calvo. Madrid: Gredos, vol. I.

La Sagrada Biblia. Bogotá: Zamora editores, 2002.

LAZAR, Moshé (1965) - *La Fazienda de Ultra Mar*. Ed. de Moshé Lazar. Salamanca: Acta Salmanticensia.

MENÉNDEZ PELÁEZ, Jesús, (1999) - *Historia de la literatura española. Edad media*. León: Everest, vol. I.

MONTANER FRUTOS, Alberto - *Cantar de Mio Cid*. Ed. modernizada y digital, http://www.caminodelcid.org/Camino_ElCantarenPDF.aspx

MONTANER FRUTOS, Alberto (2007) - *Cantar de Mio Cid*. Ed. de Alberto Montaner Frutos. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

MORREALE, Margherita (1983) - «Los 'gozos' de la Virgen en el Libro de Juan Ruiz (I)». En «Revista de Filología Española», tomo 63, fasc. 3-4, 223-290; y «Los 'gozos' de la Virgen en el Libro de Juan Ruiz (II)». En «Revista de Filología Española», tomo 64, fasc. 1-2, 1984, 1-70.

Poema de mio Cid. Ed. de Colin Smith. Madrid: Cátedra, 1994.

RUIZ, Juan (1996) - *Libro de buen amor*. Ed. Alberto Blecua. Madrid: Cátedra.

RUIZ RAMÓN, Francisco (1992) - *Historia del teatro español (desde sus orígenes hasta 1900)*. Madrid: Cátedra.

SORIANO, Catherine & MIRANDA, Alberto (1993) - «Nueva descripción del manuscrito 77 (*Miseria de omne*) de la Biblioteca Menéndez Pelayo de Santander». En «Revista de Literatura Medieval», V, 279-285.

TORO PASCUA, M^a Isabel (2008) - *La Biblia en la Literatura Española I. Edad Media* (2 vol.). Coord. de M^a Isabel Toro Pascua. Madrid: Editorial Trotta/ Fundación San Millán de la Cogolla.

VORÁGINE, Jacobo de (2006-2008) - *La leyenda dorada* (2 vols.). Madrid: Alianza editorial.

A INFÂNCIA DE CRISTO NA POESIA DE BALTASAR ESTAÇO

MARIA LUCÍLIA GONÇALVES PIRES

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DE LISBOA - CITCEM

ABSTRACT

In the panorama of Portuguese poetry dedicated to Christ's childhood during the Mannerist period, Baltasar Estaço's work distinguishes itself in the number of poems that he dedicates to this theme and the variety of episodes he invokes. In this article the poet's unpublished work, *Diálogo do Menino Perdido* [Dialogue of the Lost Boy], is analysed, a long panegyric of the Sacred Family focusing on the episode where Jesus is lost in the temple. However, most of the attention is given to the poetry on Christ's childhood included in his published work entitled *Sonetos, canções, églogas e outras rimas* [Sonnets, songs, eclogues and other rhymes], analysing its dominating themes and main stylistic processes. The spiritual line of thought expressed in this work is also compared to the religious literature of the time, revealing some contrasting aspects.

1 — A obra poética de Baltasar Estaço constitui sem dúvida o campo mais fecundo para analisar o tema da infância de Cristo na poesia do período maneirista. É certo que em quase todos os poetas da época deparamos com poemas que celebram o nascimento de Cristo, a esse episódio se limitando quase exclusivamente a evocação da sua infância. Recordemos, por exemplo, Fr. Agostinho da Cruz, com dois sonetos «à noite de Natal» e outro «às palhas do presepe de Belém»¹; ou Diogo Bernardes que, além de um soneto «à noite de Natal» e outro «à estrela dos Reis Magos», trata o tema do nascimento de Cristo apenas em poemas de cunho tradicional, glosando motes de sabor popular¹. Aliás, este tipo de poesia tradicional é o que ocorre com maior frequência na celebração poética do Natal, não só nestes anos finais de Quinhentos e início de Seiscentos, mas ainda bastante mais tarde, como se verifica na obra de D. Francisco Manuel de Melo. Encontramos também reminiscências do popular auto pastoril em obras como o *Auto del Nacimiento de Christo*, atribuído a Francisco Rodrigues Lobo, mas só publicado em 1674 e com outra edição em 1676², ou o poema de D. Francisco da Costa em que dois pastores, recorrendo

¹ BERNERDES, Diogo Bernardes (data?) - *Várias rimas ao Bom Jesus*. Porto: CIUHE, pp. 81-91 e 149-150.

² *Auto del Nacimiento de Christo y edicto del Emperador Augusto Cesar*, por Francisco Rodrigues Lobo. Lisboa, na oficina de Domingos Carneiro, 1676.

quer à velha quintilha, quer à oitava rima, celebram em canto alternado o nascimento do Redentor³.

De forma mais original, Fernão Álvares do Oriente integra a celebração poética do Natal na estrutura narrativa dessa obra tão interessante e tão tipicamente maneirista que é a sua *Lusitânia transformada*⁴, em dois momentos diferentes da novela. No primeiro, inserido no relato da romaria dos pastores ao templo da «Santíssima Donzela que, sem detrimento da sua pureza, pariu o Pastor celeste na celebrada montanha de Belém» (livro II, prosa 1.^a), descreve-se minuciosamente um presépio pintado na porta do templo com um «letreiro» que declarava «o altíssimo mistério» ali representado, letreiro esse que é um belo soneto, expressão artificiosa de espanto e admiração perante a paradoxal associação de miséria e grandeza na figura de Cristo recém-nascido (livro II, prosa 2.^a). O segundo momento situa-se no final da novela, quando todos os pastores se reúnem para celebrar a festa do Natal. Então um deles canta, ao som do rabil de um companheiro, um soneto que é um convite à alegria universal pela descida de Deus do céu à terra; replica-lhe outro pastor que, acompanhado da «rústica sanfonina», canta uma longa e erudita canção «em louvor do Menino nascido», poema com que termina a narrativa.

Outro exemplo de celebração poética original da Natividade, embora um pouco mais tardio (1627), encontra-se na *Laura de Anfriso*, de Manuel da Veiga Tagarro⁵. Trata-se da descrição ecfrástica da cena do nascimento de Cristo que Laura borda numa toalha de altar (Livro VI, ode VI).

Neste panorama poético destaca-se a obra de Baltasar Estaço, não só pelo elevado número de poemas que dedica à infância de Cristo, como pela variedade de episódios de que se ocupa. Uma variedade relativa, é certo, necessariamente limitada aos factos referidos pelos Evangelhos de S. Lucas e S. Mateus.

Comecemos por nos ocupar do extenso volume de poemas que publicou com o título de *Sonetos, canções, églogas e outras rimas* (Coimbra, na oficina de Diogo Gomes Loureiro, 1604), dedicado a D. João de Bragança, então bispo de Viseu, sendo o poeta cónego da Sé daquela cidade. No conjunto destes poemas, em que predominam os temas de carácter moral e religioso, deparamos com uma sequência de dezassete sonetos (fol. 57r-62v) que, desde a Encarnação até ao episódio da perda de Jesus e seu reencontro no templo, trata os vários momentos da infância de Cristo narrados pelos Evangelhos. O nascimento é objecto de particular destaque, sendo-lhe dedicados onze sonetos; mas também

³ COSTA, D. Francisco da (1956) - *Cancioneiro chamado de D Maria Henriques*. Introdução e notas de Domingos Maurício Gomes dos Santos. Lisboa: Agência Geral do Ultramar, pp. 387-396.

⁴ Fernão Álvares do Oriente, *Lusitânia transformada*, Lisboa, por Luis Estupiñan, 1607. Há uma edição moderna, com introdução e actualização do texto de António Cirurgião (Lisboa, INCM, 1985).

⁵ Manuel da Veiga Tagarro, *Laura de Anfriso*, Évora, por Manuel Carvalho, 1627.

a circuncisão, a adoração dos Magos, a perseguição de Herodes e a fuga para o Egípto são motivos de outros tantos sonetos, sendo o último desta série inspirado no episódio do «Menino perdido».

Além desta série de sonetos, temos ainda uma canção ao nascimento de Cristo (fol. 105v-110v), um conjunto de quatro vilancetes com o mesmo tema (fol. 185r-186r) e uma composição sob a forma de diálogo entre dois pastores «acerca do nascimento de Deus e da vinda dos Reis» (fol. 186v-187v).

Mas o trabalho poético de Baltasar Estaço em torno de momentos da infância de Cristo não se limita a estes poemas incluídos na única obra que publicou. É necessário ter também em conta o *Diálogo em verso chamado Menino perdido*, um texto constituído por mais de mil oitavas que ficou inédito⁶. O manuscrito, que se encontra na Torre do Tombo⁷, apresenta-se como trabalho pronto para a impressão. No frontispício, além do título e da indicação dos interlocutores do diálogo — «Jesus, Maria, José» —, lêem-se todos os habituais elementos informativos: o dedicatário — «D. José de Melo, arcebispo de Évora» —, o autor — «Baltasar Estaço, teólogo de profissão e natural da cidade de Évora» — e um resumo do conteúdo do texto. Juntam-se algumas recomendações para a impressão: a estampa que deve levar, representando a Sagrada Família, e o formato em que deve ser impresso — «em quarto oitavo por que valha menos e se comunique mais». Nem faltam os habituais textos preambulares: a dedicatória a D. José de Melo, justificada por se tratar de uma obra com louvores a S. José, por quem o pai do dedicatário teria especial devoção, e como agradecimento pelas mercês particulares que do arcebispo recebera; e o prólogo ao leitor em que, enaltecendo a poesia pela sua origem sagrada e função de louvor divino, declara a sua decisão de enfrentar as críticas e desprezos do mundo e publicar a sua obra «pera honrar a Deus e aproveitar os escolhidos». O conteúdo da obra é assim indicado no frontispício:

Nele trata o autor louvores do glorioso S. José, da Rainha dos anjos e do Minino Jesus, todos fundados na Escritura Sagrada. Trata a jornada que fizeram de Nazaré a Jerusalém, como perderam o Minino ao sair do templo, como três dias o buscaram, como nele o acharam e como se tornaram pera Nazaré, com muitas notícias mui importantes a todas as almas fiéis.

⁶ João Franco Barreto, na sua *Biblioteca Lusitana*, escreve que o poeta «compôs e imprimiu em oitava rima O Menino perdido», o que é lapso evidente, pois a obra não chegou a ser impressa.

⁷ Baltasar Estaço, *Diálogo em verso chamado Menino perdido*, ANTT, Ms. 102. O texto encontra-se reproduzido em fotocópia e transcrito no segundo volume da dissertação de Mestrado de Celestina Maria da Costa Cavaleiro, *Nos meandros do Maneirismo — Baltasar Estaço e a poesia religiosa de Quinhentos* (Coimbra, Faculdade de Letras, 1999), trabalho de que me servi.

Três vectores temáticos, portanto: a linha narrativa em que se desenrola o curto episódio evangélico (Luc, 2, 41-51); os louvores dos três membros da Sagrada Família; as «notícias mui importantes a todas as almas fiéis», isto é, as orientações de carácter espiritual deduzidas da meditação deste episódio.

Um episódio breve que nesta obra se amplifica em mil e vinte oitavas (quase tantas como *Os Lusíadas...*), organizadas em dez cantos. A linha narrativa funciona como suporte do texto, mero pretexto para os louvores com que os três interlocutores reciprocamente se exaltam, pois é esta dimensão laudatória a mais relevante na obra. A função catequética decorre dos aspectos anteriores e intercala-se nos discursos das personagens, tornando-se mais insistente no canto final. Aqui se apontam «meios por que Deus se deve buscar e se pode achar», insistindo-se na lição de renúncia ao mundo e às coisas terrenas, pois se o homem anda «polos bens deste mundo distraído,/ mal pode o mesmo Deus ser dele achado» (fol. 174v).

Estamos perante um texto que, além de reiterar linhas de espiritualidade já expressas no volume de *Sonetos, canções, églogas e outras rimas*, pode ser visto também como documento na história de duas devoções que por esta época se manifestavam de forma mais acentuada e assumiam expressões de carácter oficial e litúrgico⁸. Trata-se do culto a S. José e também à Sagrada Família, essa trindade familiar — Jesus, Maria e José —, cuja invocação parece ter nascido na Espanha de finais do século XVI. Duas devoções historicamente interligadas, tendo a devoção à Sagrada Família decorrido naturalmente do incremento da devoção a S. José⁸. Essa interligação verifica-se também neste texto de Baltasar Estação que, pretendendo agradar a um devoto de S. José, compõe um texto que se expande em louvores dos três membros daquele núcleo familiar. As três personagens louvam-se mutuamente, em longos discursos panegíricos que recorrem fundamentalmente a expressões, factos, figuras e símbolos bíblicos, tentando representar um espaço perfeito de comunhão do amor divino e de contemplação do mistério da Encarnação.

A obra chegou a ser apreciada por um censor, como se vê pelos versos riscados e observações à margem. De vez em quando surge uma ou outra correcção de carácter meramente literário, como sucede com este verso metricamente errado «com jejum e cilício, muito afligida» (fol. 140v, est. 3.^a, v. 2) que é corrigido para «com cilício, jejum muito afligida», em que a alteração da ordem vocabular é o bastante para lhe conferir a medida correcta. Por vezes a expressão utilizada pelo poeta parece não corresponder à noção de *decorum* do censor. Assim, perante

⁸ O papa Pio V inscreve a festa de S. José na reforma do Breviário (1568) e do Missal (1570), e Gregório XV declara-a festa de preceito em 1621 (cf. *Dictionnaire de spiritualité, ascétique et mystique*, vol. 8, Beauchesne, Paris, 1974).

estes versos dirigidos à Virgem «Grande vos fez por fora, alta por dentro/o Deus vosso princípio e vosso centro» (fol.11r, 1.^a est.), surge a recomendação «*aliud verbum castius*», seguida de uma hipótese de alteração que não passa de sugestão, pois se acrescenta: «ou se ponham outros que façam melhor sentido».

Mas, como seria de esperar, a maior parte das observações refere-se a questões doutrinárias. Não que se detectem na obra ideias heréticas, mas dir-se-ia que o poeta, no afã da construção prosódica, nem sempre consegue a expressão mais adequada, quer no aspecto poético, quer (e é isto que ao censor mais importa) no aspecto teológico. Por exemplo, os versos «Serão por tempo eterno hinos cantados/ao Filho homem e Deus seu descendente» (fol. 24r, 1.^a est.) merecem a seguinte observação: «Descendente só a ùa e longação (?) de geração e na de Cristo não há isto quanto à divindade; e por isso não me soa bem descendente».

Contudo o censor nem sempre explicita muito claramente o que considera incorrecto, limitando-se a observações vagas, como: «isto vem arrastado» (fol. 28r); ou, perante exaltados encómios a S. José: «é necessário não aplicar tanto que venha a profanar o santo» (fol. 44r); ou, poucas estrofes depois, quatro versos cortados tendo ao lado apenas a recomendação «lá faça outros trocados» (fol. 44v).

Como se vê, as observações do censor não são de molde a lançar sobre a obra labéu de heterodoxia, relevando antes o que mais parecem ser deficiências da expressão, falta de destreza do autor na construção do discurso poético. Observações que apontam para possíveis alterações e correcções, não sendo pois suficientes para explicar o facto de o texto não ter sido publicado.

Quanto à sua datação, embora não tenhamos elementos para situar cronologicamente a elaboração de tão longo poema, sabemos pela dedicatória a D. José de Melo, em que este é referido como arcebispo de Évora, que terá sido concluída depois de 12 de Setembro de 1611, data em que este prelado assumiu tal cargo⁹. E a insólita identificação do autor como «teólogo de profissão» significa provavelmente que já então teria sido destituído da dignidade de cônego da Sé de Viseu, título com que se apresenta no frontispício do volume publicado em 1604 e que perdeu com a sua prisão e condenação pelo Tribunal do Santo Ofício (1614-1621)¹⁰. As mercês de que se declara devedor a D. José de Melo estarão acaso relacionadas com este dramático episódio¹¹? É que

⁹ Cf. ALMEIDA, Fortunato de (1968) - *História da Igreja em Portugal*. Porto: Civilização, vol. II, p. 624.

¹⁰ Na impossibilidade de consultar o processo inquisitorial de Baltasar Estaço (Inquisição de Lisboa, Proc. n.º 2384), por este material não se encontrar actualmente disponível para consulta, limito-me aos elementos fornecidos por António Baião («O cônego e poeta Baltasar Estaço», in *Episódios dramáticos da Inquisição portuguesa*, vol. I, Porto, 1919, pp. 63-91) e pela ficha referente a este processo no *site* do Arquivo Nacional da Torre do Tombo.

¹¹ Note-se que os dedicatários das duas obras de Baltasar Estaço — D. João de Bragança, bispo de Viseu, e D. José de Melo, arcebispo de Évora — são ambos filhos de D. Francisco de Melo, 2.º marquês de Ferreira e conde

a sentença inquisitorial, publicada no auto-da-fé realizado em 5 de Abril de 1620, condenava o poeta, entre outras penas, a «cárcere perpétuo»¹², contudo é libertado em 3 de Novembro de 1621. Terá beneficiado da intercessão de alguma influente personagem? do arcebispo de Évora, terra natal do poeta e da sua prestigiada família¹³? Meras hipóteses...

2 — Voltando à obra poética que Baltasar Estaço publicou — *Sonetos, canções, églogas e outras rimas* —, procuremos as linhas temáticas dominantes nos poemas dedicados a momentos da infância de Cristo, bem como os mais relevantes processos estilísticos em que essas linhas temáticas se corporizam.

Sendo a maior parte dos poemas dedicados ao nascimento de Cristo, é a contemplação do mistério da Encarnação que a todos enforma.

Mas como dizer o mistério, se ele é por natureza incompreensível e inefável? O poeta manifesta a consciência dessa impossibilidade lógica ao interrogar-se num dos sonetos:

*Se é causa de silêncio o grande espanto,
como o que tenho aqui me não tem mudo?
Como posso falar sendo tão rudo,
pois vejo a mesma Glória posta em pranto? (fol. 60r)*

Embora o espanto perante o mistério devesse levar naturalmente ao silêncio que o inefável impõe, o poeta consegue falar porque conhece a chave que permite decifrar o surpreendente desta situação. Essa chave é o imenso amor de Deus pelos homens, um amor «que tudo vence, acaba tudo».

De uma forma sintética, pode dizer-se que há em todos estes poemas duas constantes temáticas: o espanto perante o mistério da Encarnação e a admiração perante o amor de Deus que a motivou.

É a meditação sobre o mistério de um Deus feito homem por amor dos homens, da associação das duas naturezas, humana e divina, na figura de Cristo que o poeta verte reiteradamente nestes poemas, quase sempre em expressões de carácter lírico e emotivo, como estas:

de Tentúgal (cf. SOUSA, D. António Caetano de (1953) - *História genealógica da Casa Real Portuguesa*. Coimbra: Atlântida, tomo X, pp. 118-123 e 229-242). O poeta aparece-nos assim sob a protecção desta aristocrática família eborense.

¹² A sentença condena Baltasar Estaço à privação «perpétua de suas ordens, uso e exercício delas», à proibição de pregar e confessar, a cárcere perpétuo, a fazer penitência, a nunca mais entrar em Viseu nem em seu termo, e ao pagamento das custas do processo.

¹³ Gaspar Estaço, um dos irmãos do poeta, publicou um *Tratado da linhagem dos Estaços, naturais de Évora*, apenso a outro tratado seu intitulado *Várias antiguidades de Portugal* (Lisboa, por Pedro Crasbeeck, 1625). Nesse texto relativamente breve e de claro intuito panegírico, são evocados alguns membros notáveis da família, com destaque para Aquiles Estaço. O autor refere-se a si próprio nestes termos: «Entre os netos de Gabriel Estaço é um deles Gaspar Estaço, autor deste tratado, criatura do infante D. Henrique, cardeal e rei de Portugal» (p. 42). Mas não há qualquer referência ao irmão Baltasar.

*Que suave, que doce e branda história
Amor pera meu bem inventa e traça!
Que grande glória hoje a terra abraça,
pois em seus braços tem ao Deus da glória! (fol. 57v)*

Na evocação das imagens de Cristo recém-nascido é focada sempre a associação contrastante de grandeza divina e miséria humana, contraste que se desdobra em múltiplas facetas. Assim, quase todos os poemas se constroem essencialmente sobre a combinação antitética de grandeza/pequenez, imensidade/brevidade, onipotência/fraqueza, riqueza/pobreza. Mas, além destas contraposições que correspondem à explicitação doutrinária da encarnação do Verbo de Deus, o poeta desenvolve muitas outras, por vezes de natureza metafórica: fogo/água, paz/guerra, canto/choro, subir/descer, etc.

Um conjunto de contrastes afinal redutíveis à grande e fundamental antítese Deus/homem, oposição que o mistério da Encarnação unificou. Essa unificação o poeta exprime-a numa paradoxal associação de contrários agenciada pelo amor onipotente de Deus:

*Qualquer dos elementos, grave ou leve,
do seu contrário sempre se desvia:
nem sofre o ardente fogo a neve fria,
nem ao fogo ardente a fria neve.*

*Sempre um contrário doutro longe esteve:
foge da noite escura o claro dia,
ausenta-se a tristeza da alegria,
tormento a doce glória nunca teve.*

*Mas tanto pode amor com Deus lutando
que ajunta água, fogo, gosto e mágoa,
que quanto quer fazer tudo faz logo.*

*Nascendo chora amor, nasce chorando,
e vemos que do fogo nasce a água,
e que esta mesma água acende o fogo. (fol. 59r)*

A função redentora de Cristo — Deus que se faz homem para salvar os homens — é referenciada nestes poemas mediante a imagem das lágrimas. No soneto «Às lágrimas do Minino Jesus» (fols 58v-59r) estas são representadas como chuva de salvação universal, e também de salvação individual do poeta; lágrimas que «bem podem afogar mares de culpas», numa inundação purificadora dos pecados do mundo. Também a Canção I, «Do nascimento de Cristo» (fols. 105v-110v), celebra em três longas estrofes essas lágrimas de salvação.

Ao motivo das lágrimas de Jesus recém-nascido, manifestação da humana fragilidade por ele assumida, contrapõe-se por vezes o da música dos anjos, em jogo antitético que é mais uma forma de representação da dupla natureza de Cristo: música dos anjos no céu revelando-o como Deus; o seu choro na terra mostrando-o como homem (veja-se, por exemplo, o soneto «Se aparecem nos céus anjos cantando», fols. 59v-60r). Música e choro que têm um objectivo comum — atrair o mundo para o amor de Deus.

3 — Pode dizer-se que o tema do amor de Deus é o que ocorre com maior frequência na obra de Baltasar Estaço. Além de os poemas sobre a Encarnação perspectivarem este mistério enquanto manifestação do imenso amor de Deus pelo homem, deparamos na obra com outros poemas que têm o amor divino como tema exclusivo. E são numerosos os poemas cujo título indica serem dedicados «ao amor divino»: trinta e três sonetos (fols. 70r-81v), dois poemas em oitavas, com seis oitavas cada um (fols. 84 e 85), uma canção «em louvor do amor divino e despeito do profano» (fol. 119r-122v), além de muitos outros em que o mesmo assunto está presente em plano secundário.

Analisando as diversas facetas que o tratamento deste tema apresenta no conjunto da obra, nota-se, antes de mais, que a contraposição do amor divino ao amor humano, tão frequente nos autores que por esta época se ocupam deste assunto, raramente se encontra na obra deste poeta. Além da canção atrás referida, só acidentalmente o contraste entre os dois tipos de amor é apontado. A meditação de Baltasar Estaço sobre o amor de Deus (e releve-se a ambiguidade da expressão, que tanto pode significar o amor de Deus pelos homens como o amor que a alma devota dedica a Deus) centra-se sobretudo nos efeitos que esse amor produz na alma. Aliás vários poemas apresentam, com ligeiras variações, o título «ao amor divino, de alguns efeitos seus», ou se ocupam de forma específica de um ou outro desses efeitos.

Ao procurarmos integrar o insistente tratamento deste tema e as formas da sua abordagem na literatura de espiritualidade da época, na tentativa de encontrar linhas definidoras de uma orientação espiritual específica ou de integração em determinada corrente ou magistério, não se consegue chegar (provavelmente por deficiência da investigação...) a conclusões satisfatórias. Não tanto por escassez de textos de espiritualidade que do assunto se ocupem, mas sobretudo porque nestes poemas a expressão do tema apresenta uma formulação vaga, dispersa, nem sempre muito coerente. Mesmo tendo em conta, obviamente, as diferenças profundas entre os códigos estético-literários que regem o tratamento poético de um tema ou a sua exposição num discurso didáctico... Contudo, é possível aproximar estes poemas de Baltasar Estaço da obra do franciscano Fr. Diego de

Estella intitulada *Meditaciones devotissimas del amor de Dios*¹⁴, publicada em 1578 em Salamanca e em Lisboa¹⁵, com várias edições posteriores e de que subsistem múltiplos exemplares em bibliotecas portuguesas. Trata-se de um conjunto de cem meditações em que são propostos à reflexão do meditante aspectos diversos do amor divino. Algumas dessas meditações coincidem tematicamente com textos do poeta português, nomeadamente as que se dedicam à consideração de alguns dos seus efeitos.

Centremo-nos, pois, na análise dos poemas em que o poeta, numa linguagem ora expositiva e doutrinária ora repassada de emoção lírica, se ocupa dos efeitos que o amor divino produz na alma que a esse amor se entrega.

O conhecimento de Deus é um dos seus efeitos. A ele dedica Diego de Estella duas meditações: uma considera «como el amor de Dios nos trae en conocimiento del» (med. 86), outra «como el conocimiento de Dios nos lleva a su amor» (med. 87). Na obra de Baltasar Estaço, embora este efeito não seja aprofundado, surge por vezes referido: «Mas só vos pode amar o que vos sabe,/ só vos pode saber o que vos ama» (fol. 74); «Ninguém sem vosso amor pode entender-vos,/ ninguém sem vossa luz pode buscar-vos» (fol. 76); «Só quem vos ama entende a quem vos ama,/e só o que vos ama vos entende» (fol. 76v).

Mas a caracterização do amor divino e dos seus efeitos tal como se apresenta na obra deste poeta tenta situar-se, embora de forma desconexa e muitas vezes poeticamente deficiente, na linha de escritos místicos que proliferaram na Espanha do século XVI. Assim, são abundantes os poemas que apresentam o amor de Deus como força que transforma o amador no amado (sonetos «Ao amor divino, de sua transformação»¹⁵ e «Ao amor divino, de sua união»¹⁶); que produz a suave e deleitosa união («Que gostos, que prazeres, que alegrias/me tem causado a mim vossos amores»¹⁶; «Oh dulce amor de mi dulce deseo! Oh amoroso fuego en que me inflamo!»¹⁷); que leva a alma a uma atitude de total passividade e abandono nas mãos de Deus («Porque depois que a alma chega a amá-lo/e ocupar-se só em possuí-lo,/fica esse amor nessa alma sendo agente/sem ser a alma mais que a paciente»¹⁷). Há mesmo momentos em que a expressão se

¹⁴ Fr. Diego Estella, *Meditaciones devotissimas del amor de Dios*. En Salamanca, en casa de Alonso de Terranova y Neyla, 1578. Outra obra sobre o amor divino que teve por esta época enorme difusão em Portugal e Espanha é o *Tratado del amor de Dios* do agustiniano Fr. Cristóbal de Fonseca. Entre as múltiplas edições desta obra conta-se uma saída em Lisboa em 1598. No entanto, para além de tópicos inevitáveis como a contraposição entre o amor a Deus e o amor dos bens terrenos ou a transformação do amador na coisa amada, não parece haver coincidências temáticas entre esta obra e a poesia de Baltasar Estaço. O mesmo acontece com textos de Fr. Luís de Granada, como o *Memorial de la vida cristiana* (tratado sétimo) e o *Tratado del amor de Dios* que lhe serve de complemento.

¹⁵ Vd. *Bibliografía cronológica da literatura de espiritualidade em Portugal (1501-1700)*. Porto: Instituto de Cultura Portuguesa, 1988, p. 107.

¹⁶ Fol. 80v.

¹⁷ Fol. 165.

aproxima da negatividade que caracteriza o discurso místico, isto é, a negação da capacidade da linguagem para dizer a experiência da união com Deus:

*Lá no secreto da alma sente obrar
um doce sentimento e um prazer,
prazer que ele mui bem sabe gostar,
mas que ele saberá bem mal dizer.
(...)
E grandezas de amor de Deus sentindo,
não sabe dizer nada do que sente,
e quando o quer dizer em tudo mente. (fol. 170r e 170v)*

4 — Embora nestes poemas sobre o amor de Deus sejam legíveis reminiscências de textos doutrinários de diversos autores da época e de ideias orientadoras da religiosidade de alguns círculos devotos de então, trata-se geralmente de ecos vagos que não permitem inserir este autor numa corrente de espiritualidade bem definida.

Por outro lado, há nesta obra aspectos que, pela relação contrastante que estabelecem com o panorama dominante na literatura de inspiração religiosa da época, não podem deixar de ser questionados.

Assim, estranha-se que numa tão vasta obra de carácter moral e religioso a consciência do sujeito como pecador e o conseqüente tema do arrependimento estejam quase totalmente ausentes. A mais longa consideração sobre o pecado e seus efeitos encontra-se na «Égloga espiritual que brevemente ensina a buscar a Deus» (fols. 161v-171v), mas trata-se de uma exposição didáctica, desprovida de emoção subjectiva. Ora, sabendo-se com que frequência e intensidade temas como a dor do pecado cometido, a atitude de arrependimento e desejo de conversão habitam a poesia religiosa dos anos finais de Quinhentos e iniciais de Seiscentos, não pode deixar de surpreender esta ausência. Aliás, o poeta chega mesmo a uma como que desvalorização do pecado, pois o que o pecador devia pela sua culpa já foi abundantemente pago pela Paixão de Cristo:

*Se em vós, meu Redentor crucificado,
não dura do pecado a lembrança
senão enquanto dura o tal pecado;
(...)
Se em vós está meu mal tão castigado
que fica o rigor do tal castigo
maior do que é a malícia do pecado;
(...)*

*mais grave e mais cruel culpa seria
de vós desconfiado recear-vos
que quantas culpas dantes cometia.*¹⁸

Além desta insólita atitude de minimização da gravidade do pecado, considerado quase como dispiciendo perante o caudal de graça conquistado pelo sofrimento redentor de Cristo, outra notável diferença temática a individualizar a obra poética de Baltasar Estação no conjunto da poesia religiosa da época é precisamente a forma como é tratado o tema da Paixão.

Este tema, que constitui o centro da espiritualidade cristocêntrica da época e se expande em manifestações afectivas de compaixão, dor e arrependimento perante o sofrimento de Cristo, tanto em textos de meditação como em textos poéticos, dir-se-ia relegado para plano secundário na obra de Baltasar Estação. É certo que deparamos com uma série de catorze sonetos (fols. 63v-68r) dedicados ao desenrolar da Paixão, desde a oração de Cristo no horto até à morte na cruz. Mas os artificios formais sobrelevam a expressão de emoção espiritual, dominados que são estes poemas por jogos de contrastes, umas vezes de razoável efeito poético, v. g. o último soneto da série, «A Cristo na cruz» (fol. 68r), outras vezes de resultado pouco feliz, como acontece no soneto «À morte de Cristo» (fols. 67v-68r), que se esgota na antítese vida/morte, vocábulos a que se reduz o sistema rimático do poema.

Creio poder concluir-se que a infância de Cristo, enquanto tema poético, interessou mais este autor do que a Paixão. Certamente Baltasar Estação subscreveria a afirmação de Fr. Luis de Granada, nas suas *Meditaciones muy devotas sobre algunos pasos y misterios principales de la vida de nuestro Salvador*, de que «entre todos los pasos y misterios de su vida santísima, uno de los más dulces y más devotos y más llenos de maravillas y doctrinas es este de su nacimiento». E o tratamento estilístico deste tema, com reiterado recurso à associação de contrários em construções antitéticas e paradoxais, na convergência da expressão canónica do mistério da Encarnação e da estética literária maneirista, é mais um elemento comum a estes dois autores.

¹⁸ Elegia I, «A Cristo crucificado», fols. 130v-131r.

A JORNADA DO MENINO DEOS PARA O EGYPTO: TRADIÇÃO E INOVAÇÃO

MARIA IDALINA RESINA RODRIGUES

FACULDADE DE LETRAS

UNIVERSIDADE DE LISBOA

ABSTRACT

The article delves on a text of 18th Century theatre, *Jornada do Menino Deus para o Egipto* [*Journey of the Child God to Egypt*], analysing its internal organisation, the interlacing of characters from different circles, the diversity of the dialogues' content, and the originality of its ending.

It also contrasts the work with certain and possible forerunners, from the narrative of St. Matthew's Gospel, to the apocrypha and some *autos sacramentales* of Spanish theatre, and examples are given of the theme's interpretation in the Arts.

1746: recordando uma Jornada do Menino Deus

Nos nossos dias, os chamados *evangelhos da infância*, historicamente, valem o que valem; ou seja, hoje não valem muito em termos de transmissão de uma realidade em que acreditar, mas, não sei se porque neles muito se confiou no passado ou pelo impacto estético de alguns dos seus episódios, para as letras e para as artes, têm sido sempre matéria religiosa privilegiada, a par naturalmente dos aproveitamentos estéticos das sequências da Paixão do Senhor.

O teatro ibérico, como todos sabemos, da infância de Jesus, recolheu sobretudo o nascimento e seus antecedentes (a saudação do Anjo a Maria) e o quadro idealizado da Senhora com o Menino e com S. José, embora também pastores e magos, com alguma frequência, tenham tido o direito ao estatuto de personagens dramáticas (os pastores de São Lucas e os Magos de São Mateus).

Querendo arredar-me, desta vez, das celebrações do Natal, de que já me tenho ocupado¹, ocorreu-me ir em busca de outras narrativas evangélicas que, ainda que mais raramente, tivessem também alertado a imaginação dos nossos dramaturgos.

Deste propósito de afastar repetições, me veio a ideia de enveredar por alguns textos com o ponto de partida na *fuga para o Egipto*, comecei a pesquisa e com ela vieram as surpresas.

¹ RESINA RODRIGUES, Maria Idalina (1999) - «Dos Salmantinos a Gil Vicente: as celebrações do Natal». In *Dos Salmantinos a Gil Vicente a Lope de Vega. Vozes Cruzadas no Teatro Ibérico*. Lisboa: Teorema.

Aconteceu, assim, que, na busca por um *corpus* abrangendo os séculos XVI, XVII ou XVIII portugueses, apenas com um auto do século XVIII me deparei, nisso se afastando um pouco a nossa dramaturgia da espanhola em que, ainda talvez na segunda metade do século XV, foi composto um *Auto de la Huida a Egipto* tardiamente reproduzido de um manuscrito da Biblioteca Nacional de Espanha², e um *Auto de la Huida de Egipto* incluído no conhecido *Códice de Autos Viejos* de finais do século XVI³.

Penso não ter deixado escapar outro, pois percorri, nesta demanda, para além de muitas informações dispersas sobre teatro português, os roles de peças de cordel organizados por Albino Forjaz de Sampaio, Aníbal Pinto de Castro e José de Oliveira Barata, folheei os existentes no Teatro Nacional D. Maria II e na Fundação Calouste Gulbenkian e investiguei o possível no próprio catálogo geral da Biblioteca Nacional de Portugal⁴.

A peça setecentista, a que me referi, leva o título de *Novo, e Curioso Auto Sacramental da Jornada do Menino Deos para o Egipto e Morte dos Innocentes. Parte II*. É anónima e foi impressa em 1746 na Oficina de Francisco da Silva que se sabe ter trabalhado entre 1742 e 1755⁵. Existem exemplares, pelo menos, na sala Jorge de Faria da Faculdade de Letras de Coimbra e na Biblioteca Nacional.

Auto sacramental, sem nada ter a ver com a festa do *Corpus*⁶, leva o seu título, como ficou registado, o complemento de *Parte II*, o que, apesar da indiscutível unidade de que desfruta, nos instiga a curiosidade para procurar uma parte I; ora acontece que no catálogo da Biblioteca da Universidade de Coimbra deparamos com um *Acto Sacramental, Novo e curioso, colóquio dos Pastores ao Nascimento do Menino Deos*, também anónimo, impresso em 1744 por António Isidoro da Fonseca, activo entre 1728 e 1747, data em que tentou introduzir-se no Brasil, cujo argumento termina exactamente no ponto em que se inicia a nossa *Jornada*, a saber, a malévola decisão de Herodes; talvez não seja assim por acaso que a Biblioteca Nacional os reúne num mesmo microfilme⁷.

² ÁLVAREZ PELLITERO, Ana M^a (ed. 1990) - «Auto de la Huida a Egipto». In *Teatro Medieval*. Madrid: Espasa Calpe. Inclui auto e estudo.

³ Sobre o *Códice* inteiro, ler REYES PEÑA, Mercedes de los (1988) - *El Códice de Autos Viejos. Un Estudio de Historia Literaria*. Sevilla: ediciones Alfar. A parte referente ao auto em questão encontra-se no tomo II, 583-589. Aí se alude a um *Mysteri del Rey Herodes* valenciano onde a *fuga* também é focada. O texto pode ler-se em ROUANET, Léo (ed.1979) - *Colección de autos, farsas y comedias del siglo XVI*. Band I., New York: Georg Olms Verlag, Hildesheim.

⁴ FORJAZ DE SAMPAIO, Albino (1920) - *Teatro de Cordel: subsídios para a história do teatro português. Catálogo de colecção de autores*. Lisboa: Academia das Ciências; PINTO DE CASTRO, Aníbal (1974) - *Catálogo da colecção de Miscelâneas. Teatro*. Coimbra: Coimbra editora; OLIVEIRA BARATA, José de; e, PERICÃO, Maria da Graça (2006) - *Catálogo da Literatura de Cordel. Colecção Jorge de Faria*. Lisboa: INCM.

⁵ Colhi as referências a impressores em GAMA, Ângela (1960) - *Impressores, editores e livreiros em Lisboa no século XVIII*. Lisboa.

⁶ Não é, aliás, caso único; algumas vezes, desde que houvesse alusões à Redenção, os autos eram assim chamados.

⁷ Biblioteca Nacional de Portugal, F 7914.

Sem ter procedido a um estudo comparativo que permita conclusões seguras, apenas me permito chamar a atenção para a semelhança de linguagem, para idêntica diversificação do papel do Gracioso (Caramujo e Cachimbo, respectivamente), para a captação de ambientes familiares, para a insistência em *caixas* e *instrumentos* de música, para a diferença nas respostas aos pedidos de pousada por parte de São José (um não e um sim), aspectos que adiante mais detalhadamente abordarei a propósito do auto em análise.

Embora sem a mesma sugestão de complementaridade, chamo ainda a atenção para um *Acto figurado da degolação dos Inocentes*, de 1784, por nele se referenciar também a fuga para o Egito, com elementos que se recolheram talvez numa tradição que remonta aos Evangelhos Apócrifos, a saber, os milagres de uma palmeira que dá alimento e água e a destruição dos ídolos na presença do Deus Menino⁸.

Antecedentes e contradições

Ficou claro que o nosso convívio irá ser com a obra de 1746 mas, já que de antecedentes portugueses em matéria teatral não podemos falar⁹, identifiquemos rapidamente os ziguezagues da linha argumental que parte do Evangelho de São Mateus, passa pelos Apócrifos, pela *Legenda Aurea* e é recuperada pelos autores espanhóis, mas escassa repercussão teve noutros pontos da Europa¹⁰.

São Mateus, o único evangelista a dar-nos conta do passo em questão, é sucinto e alheio a emaranhados de sucessos complementares aos avisos do Anjo e à largada e retorno da Sagrada Família para e de terras do Egito.

Relembremos a substância da sua informação:

Depois de se terem ido embora [os magos], um anjo de Deus apareceu a José, num sonho, e disse-lhe: Levanta-te, toma o menino e sua mãe e foge com eles para o Egito. Deixa-te lá estar até que eu te diga, porque Herodes vai procurar o menino para o matar. José levantou-se, tomou o menino e sua mãe e pôs-se a caminho, de noite, para o Egito.

[...]

*Depois da morte de Herodes, um anjo de Deus apareceu num sonho a José, no Egito e disse-lhe: Levanta-te, toma o menino e sua mãe e volta para a terra de Israel. José levantou-se, tomou o menino e sua mãe e voltou para a terra de Israel.*¹¹

⁸ Tem a indicação autoral de A.D.S.R.e foi impresso em Lisboa na Oficina de Francisco Borges de Sousa. Na Biblioteca Nacional tem a cota F 7906. Aqui Herodes é movimentado por Lúcifer e ouve os Sábios do seu reino antes da cruel decisão.

⁹ Nas artes plásticas, porém, abundam exemplos de tratamento do tema (Grão Vasco, Marcos da Cruz, Bento Coelho, Avelar Rebelo, Baltazar Gomes, entre outros).

¹⁰ Apenas tentei recolher elementos de França e de Itália.

¹¹ Mateus, 2, 13-15 e 19-21

Porém, e como outras, esta comedida narração canónica irá em breve transformar-se.

Amplamente engenhosos e muito dados à expansão dos factos, os Apócrifos virão a multiplicar os sucessos num marco em que se enlaçam muitos milagres e demais flutuações do maravilhoso.

No Pseudo-Mateus há andanças e repousos, há a gruta que abriga e a palmeira que dá água e alimento, há dragões, leões e leopardos amansados, há jovens acompanhantes e a reverência dos ídolos do Capitólio e do governador do local.

Um exemplo que terá larga repercussão:

Aconteció que, al tercer dia de camino, María se sentió fatigada por la canícula del desierto. Y, viendo una palmera, le dijo a José: Me gustaría, si fuera posible, tomar algun fruto de esta palmera. Mas José respondió: Me admira el que digas esto, viendo lo alta que está la palmera, y el que pienses comer de sus frutos.

[...]

Entonces el niño Jesus, que placidamente reposaba en el regazo de su madre, dijo a la palmera: Ágachate, árbol, y com tus frutos da algún refrigerio a mi madre. Y a estas palabras inclinó la palmera su penacho hasta las plantas de Maria [...].¹²

No *Evangelho Árabe da Infância de Jesus*, onde, num primeiro e mais familiar momento, nem as virtualhas necessárias para a viagem são descuradas, irão suceder-se as curas impensáveis e os milagres de conversão: converte-se o sacerdote do templo que albergava um ídolo, ficam sãos os doentes e os enfeitiçados (caso de um homem transformado em *mulo*), cristianizam-se ladrões (não por acaso dois no final), uma leprosa salva da doença faz companhia e publicita os altos poderes daquele menino.

Assim se manifesta o próprio ídolo, pela fala e pelo gesto:

Ha llegado aqui un dios disfrazado que es el Dios verdadero, ya que a ninguno fuera de Él se deben tributar honores divinos. Él es en verdad el Hijo de Dios. Esta tierra, al presentirle, se puso a temblar y ante su llegada se ha estremecido y conmovido. Nosotros nos sentimos también sobrecogidos de pavor ante la grandeza de su poder.

Y en el mismo momento se desplomó; y a su caída acudieran todos los habitantes de Egipto y de otras regiones.¹³

¹² *Evangelio del Pseudo-Mateo*, XX, *Evangelios Apócrifos*, int. de Daniel ROPS, trad. de Aurelio de SANTOS. México: editorial Porrúa, 1991, 32-33.

¹³ *Evangelio Árabe de la Infancia*, *Evangelios Apócrifos*, 68. A queda do(s) ídolo(s) está largamente representada em pinturas e iluminuras estrangeiras dos séculos XV e XVI, sobretudo em França e na Alemanha.

Aparentada em muitos excertos com os Apócrifos, a *Legenda*, embora em versão resumida, a propósito da festividade dos Santos Inocentes, retém alguns passos que os artistas das artes e das letras se não esquecerão de abundantemente copiar, com especial realce para os já nossos conhecidos fragmentos sobre a queda dos ídolos e sobre o inesperado auxílio da palmeira.

Sobretudo, pela projecção dos dois episódios, merece a pena aduzir alguns parágrafos:

Mas, avisado pelo anjo, José fugiu com o Menino e sua mãe para o Egipto, para a cidade de Hermópole e por lá ficou sete anos até à morte de Herodes. Quando o Senhor entrou no Egipto todos os ídolos ruíram para se cumprir a profecia de Isaías. [...] não houve templo onde o ídolo não ficasse destruído.

[...]

Também se lê no Livro da Infância do Salvador que, enquanto descansavam debaixo de uma palmeira muito alta, a Virgem disse: «O! Se eu pudesse apanhar um daqueles frutos!». Disse-lhe José: «Tu pensas nos frutos e eu na água que já não temos na vasilha». Então disse o Menino Jesus: «Palmeira, verga os teus ramos e tira a água das tuas raízes». E assim aconteceu.¹⁴

Aproximando-nos no tempo e entrando na Península Ibérica, encontramos com dois curiosos autos espanhóis, com idêntico título e hoje já acertadamente estudados.

São muito diferentes, redigidos em distintos séculos, mas ambos merecem um rápido trilhamento argumental como índices de uma tradição.

O *Auto de la Huida a Egipto*, cujo manuscrito se encontra na Biblioteca Nacional de Espanha, tem sido datado de meados do século XV, apesar de só em 1948 ter sido publicado¹⁵.

Trata-se de uma interessante peçazinha de 384 versos, onde não faltam os *villancicos* cantados nem as mostras de carinho de José a Maria (que, em certo momento, sabemos caseiramente *cosendo*) e ao Menino; reaparecem também, ainda que de passagem, os tigres, os leões, e, mais detidamente, os ladrões, desta feita a sinalizarem igualmente um passo bem conhecido da paixão de Cristo na cruz.

¹⁴ VORAGINE, Tiago de (2004) - *Legenda Áurea*, introdução do Doutor Aníbal Pinto de CASTRO. Porto: Editora Civilização, tomo primeiro, 90.

¹⁵ Recordar nota 2.

Conta São José voltado para Jesus:

*Los tigres y los leones
se umilyan al poderoso.
y en este valle fraguoso
nos cercaron tres ladrones;
a la Virgen quitan manto,
a mí, la capa y çur[r]rón,
desnudan al ni[n] sancto,
dexanle en un camisión.*

*El viejo y dos hijos suyos
ladrones que nos rovaron,
viéndote, ellos confesaron
los altos secretos tuyos;
y un hijo deste ladrón,
de tu gracia inspirado,
quesiste fuese salvado
en el día de la pasión.* ¹⁶

O mais interessante, no entanto é, neste caso, a entrada em *cena* da figura de um Peregrino que, através de partidas e regressos ao Egipto, conhece e admira amorosamente a Sagrada Família, das suas *investigações* dando contas a um jovem São João Baptista que, na sua cova, se penitencia e antecipa a chegada do Messias.

Se a diferença de idades entre Jesus e o seu primo pouco preocupa o autor, a verdade é que os diálogos entre as duas figuras se revestem de especial carinho e insinuações ascéticas, a ambos seduzindo a aspereza do deserto e a míngua de alimentos, a João, desde o início, ao Peregrino por conversão, após o contacto com os fugitivos no Egipto.

Alguns excertos do diálogo:

*[...] San Juan
Muy contino hablaremos
en nuestra muy sa[n]cta fe,
y de espacio os diré
lo que de creer tenemos;
festejar quiero este dia,
alguna miel comeremos,*

¹⁶ Teatro Medieval, Auto de la Huida a Egipto, 156.

*y despues contemplaremos
en nuestro sancto Mexia.*

*Peregrino
Para mejor dotrinarme,
Juan, de las yervas comamos
y, pues el mundo dexamos,
no quiero engolosinarme;
era amigo de dulçores,
mira, Juan, lo que te digo:
después que topé contigo
solo en Dios hallo favores.¹⁷*

Cerca de um século mais tarde, inclui o *Códice de Autos Viejos* um *Aucto de la Huida de Egipto*, um pouquinho mais longo (404 versos) e com personagens completamente diferentes: a Sagrada Família e o Anjo, naturalmente, mas também um Velho (Semeador) e seu filho, o Bobo, e um grupo de ciganas.

A partida é cuidadosa e carinhosamente planeada por São José:

*Por tanto, Virgen sagrada,
pues que somos pelegrinos,
cunple qu'esteys esforçada,
qu'es muy larga la jornada,
muy ásperos los caminos.
Aparejad los pañales
deste niño, Rrey del cielo,
y embolvelde en paños tales
que los crudos temporales
no le fatiguen, ni el yelo.¹⁸*

Sendo, embora, um auto em que necessariamente se vinca a tristeza dos fugitivos, o texto ganha com a alegria dos cantares e com as sucessivas investidas do Bobo, primeiro ainda no diálogo com o pai, que encaminha os viajantes para bom porto, e de seguida na constante implicação com as Ciganas; destas, uma primeira nega a pousada pedida, mas as restantes é com toda a boa vontade que acolhem e acarinhos os recém-chegados à sua terra.

Contudo, da festividade conjunta, não deixa de sair o aviso:

¹⁷ *Teatro Medieval, Auto de la Huida a Egipto*, 168-169.

¹⁸ Léo ROUANET (ed), *Colección de autos, farsas y colóquios del siglo XVI*, Band II, *Aucto de la Huida de Egipto*, 377. O editor chama a atenção para o título: onde se lê *de*, deveria estar *a*.

*Zegun que por dizcreçion
alcanzo dezte donzel,
hallo ser su encarnaçion
causa de rrezureiçion
de muchos en Yzrrael.*

*Y será tan dichozito
y de tan grazioza suerte
que, aunque le vedez chiquito,
lo que allí puez fue ezcripto
acabara con su muerte.*

*Zola una cruz e hallado
que tiene aqui por zeñal,
de dond'es concetuado
que zera crucificado
por remédio universal.*

*Mas encima de la cruz
ay corona, es de notar,
que aquezte niño Jezuz
luego en la terçera luz
tornara a rrezuzitar.¹⁹*

Caminbando com a Jornada

Regressemos, agora sim, então, ao nosso auto setecentista para mais de perto lhe cingirmos os contornos, ficando-nos, no aspecto formal, por brevíssimas indicações.

O texto, muito mais longo do que os anteriores, o que nos não admira tratando-se de teatro de cordel, contém para cima de 1280 versos, com largo domínio da redondilha maior organizada no esquema ABCB, pelo menos uma tirada em romance (relato iniciado com um fora de cena) e réplicas de muito diversificada extensão (de muito longas a muito breves conforme o teor da carga semântica ou a dignidade dos responsáveis pela palavra).

Ao nosso encontro saem personagens de desiguais esferas, a sobrenatural representada pelo Anjo, com uma única e contida fala (não há, neste auto, regresso do Egípto), a bíblica consolidada em Maria, José, o Menino e Herodes, a alegórica com a figuração do Desejo e da Fama²⁰ em poucas mas muito longas intervenções e talvez, se assim o entendermos, a da criança chamada Amor, a dos cidadãos comuns inominados que incluem amos, criados, um Secretário e um

¹⁹ Colección de autos, farsas y comedias del XVI, Aucto de la Huida de Egipto, 385.

²⁰ Achei curiosa a frequência destas duas entidades no teatro de cordel que percorri.

Comprador, a do Gracioso de seu nome Cachimbo e um (ou dois) jovenzinhos também batizados (Geraldinho se chama carinhosamente um deles).

De uma primeira leitura da peça fica-nos, de imediato, a sensação de um tratamento *aburguesado* da matéria. Desaparecem completamente os milagres e as agruras da viagem são sobretudo antevistas por Nossa Senhora, sem alarmes nem exageros, mas com sofrida inquietação.

Ao ser informada da urgência da partida, lamenta ela, perturbada:

*Com que pena, com que mágoa
meu filho hey de acordar;
para logo de repente
com elle ir peregrinar!
Expondo-o ao rigor
do tempo, e das jornadas;
dos perigos que encontrarmos
por terras despovoadas!
Ingratidão acharemos,
pelos povos que passarmos;
como em Belem toparemos,
quem não queira agazalhar-nos!
A este mundo vos trouxe
dos homens vosso amor;
o cruel odio de Herodes
em desterro vos vai pôr!
Quantos homens encontrarmos
pelas dilatadas vias,
nos poram susto de serem
de Herodes suas espias!²¹*

Preocupação muito natural em quem, apressadamente e com inquietante conhecimento de causa, se vê forçada a deixar o seu lar e a sua terra, encarando os perigos realistamente previsíveis.

Com José a harmonia é perfeita, marido e mulher trocam pressentimentos que incomodam, embora simultaneamente procurando cada um acalmar e dirimir o sofrimento do outro na partilha de um esforço comum que a mútua ajuda tornará mais leve.

A divisão de tarefas começa em casa, numa casa de família pobre que tem de levar consigo os poucos apetrechos ao dispor para a sobrevivência: José

²¹ Jornada do Menino Deos, 6.

encarrega-se do «fardo» e da «ferramenta», Maria terá a seu cargo «o enxoval / a roupa branca que houver»²² tal é o receio de prolongada ausência.

Sabemos, aliás, que as medidas foram úteis, quando, num diálogo entre os dois interlocutores infantis, que se confrontam quase no final, e sempre no Egipto, de facto, mas curiosamente e acentuando um ambiente de proximidade portuguesa, aludindo à rua dos Calceteiros, falando de Jesus, o «strangeirinho», se²³ faz saber que «seu pay he carapinteiro, sua mãy he custureira»²³ e que vive «numas casinhas pequenas».²⁴

E porque aos jovens amiguinhos nos referimos, podemos acrescentar que também a propósito do seu modo de vida se recria uma envolvimento familiar, só que, agora, em pleno contraste com a de Israel, pois a primeiro plano vêm as birras, as mentiras, os desentendimentos entre marido e mulher e entre pais e filhos, dentro de um circuito comum ao viver dos homens mas inteiramente alheio à Sagrada Família que, em afectos e atitudes, sempre dos outros humanos se diferencia.

Novo testemunho de uma bela união entre parentes, e talvez até de uma muito relativa busca de verosimilhança dentro do inverosímil, claro, tem a ver com o aparecimento de um criado de Santa Isabel durante o repouso na fuga pouco antes da chegada a Gaza.

Se seria pouco natural o acompanhamento dos fugitivos por São João (o *sanjoãozinho* de muitos quadros bem conhecidos)²⁵ e menos ainda o seu aparecimento em idade praticamente adulta (*Auto de la Huida a Egipto*, por exemplo), mais *racionalmente* se aceitaria que Santa Isabel, ao saber da repentina viagem dos primos, lhes enviasse um mensageiro com a sua solidariedade e algum contributo para que as suas necessidades fossem mitigadas.

Por isso, adianta o Criado:

*Este refresco vos manda;
dinheiro, e de que fazer
aquellas cousas precisas,
que mais fizerem mister.*²⁶

Compreensível, pois, mas curioso desvio da impossibilidade evangélica de um texto que, por outro lado, admite o envolvimento alegórico.

Se, do alinhamento dos laços familiares, passarmos para os parâmetros

²² *Jornada do Menino Deos*, 19.

²³ *Jornada do Menino Deos*, 18.

²⁴ *Jornada do Menino Deos*, 18.

²⁵ Temos um belo exemplo português num quadro de André Reinoso (século XVII).

²⁶ *Jornada do Menino Deos*, 8.

sociais através das figuras dos que negam ou aceitam os pedidos de pousada por parte de José, também algo podemos aprender. Eles são apenas *cidadãos* com distintas formas de reagir, mas ambos identificáveis personagens de um teatro de cordel que muito ao povo agradava.

Diz o primeiro Cidadão:

*Não he tempo para graças,
nem ha já de quem fiar;
muito menos forasteiros,
que viram só para roubar.*²⁷

Contradiz o segundo:

*Andar, não ficareis fora.
se bem que eu faço annos,
recolher-vos mal podia;
pois vem logo meus amigos
celebrar-me este dia.
Mas andar, he caridade
recolher os peregrinos.*²⁸

A este, boa vontade não lhe falta nem ele se nega a elogios à beleza do Menino; andar talvez esquecido das suas fracas finanças, pelo que protagonizará um cómico diálogo com um Comprador e com o Criado, fazendo-nos pensar no tipo do burguês pelintra que a literatura popular tanto ridicularizou.

Aqui chegados talvez seja oportuno um comentário à figura do Gracioso Cachimbo que, julgo, se afasta um pouco do figurino habitual de uma cadeia de antecedentes dramáticos.

Francamente não cheguei bem a entender se é serviçal de um particular amo porque a verdade é que ele vai percorrendo todo o texto (onde evidentemente, os protagonistas vão mudando) com as suas graças e dizeres. Assiste, descentrado, à conversa de Herodes com o Capitão, insistentemente vincando a mesquinhez do rei e o poder da inveja que o norteia («forte cabeça de tolo / com miolo de cabaça»,²⁹ «minado estás de soberba / grão tolo, sem reparar / que essa mina de inveja / em ti há de arrebentar»,³⁰ sem deixar de salientar a cobardia do Capitão encarregado do massacre dos inocentes, sabendo muito bem que o Menino

²⁷ *Jornada do Menino Deos*, 8.

²⁸ *Jornada do Menino Deos*, 9.

²⁹ *Jornada do Menino Deos*, 3.

³⁰ *Jornada do Menino Deos*, 4.

nunca será atingido («Parece-vos que he Menino / mas tem força de gigante»).³¹

Por óbvia conveniência dramática, não se mostra durante o diálogo entre José e Maria, nem entre a conversa destes com o Criado de Isabel, para reaparecer, como Criado do segundo Cidadão, envolvendo-se então em divertidíssimas réplicas, sobretudo para o espectador (uma ou outra para o Comprador), que vincam a velhice do amo e contradizem a sua aparente solidez financeira.

Ouçamos:

*Este doudo do meu amo
faz annos que não tem conto;
todos os annos os festeja,
os annos o fazem tonto
[...]»³²
Meu amo he muito rico,
compra muito de palavra;
mas puxando pela bolsa,
de dinheiro nihil, nada.»³³*

Entre o Desejo e a Fama, poucas vezes se intromete o Gracioso, mas ainda assim, por exemplo, não deixa de dar a sua opinião quanto ao parecer da figura feminina, a quando da sua intervenção já vestida de negro:

*Jesus, Jesus, que he isto?
Jesus do meu coraçam
o sinal da santa Cruz
me livre desta visam?
Será cousa do outro mundo,
ou será cousa terrena?
Eu fico mais que finado
de ver cousa tão horrenda.»³⁴*

E nem os meninos são poupados à sua picardia; na sua boca, eles são «tolinhos» a quem facilmente se pode «rapar a merenda»,³⁵ alvo apelativo de leves gracejos pela sua impossibilidade de entenderem as palavras divinas cujo sentido ele melhor penetra.

³¹ Jornada do Menino Deos, 4.

³² Jornada do Menino Deos, 9.

³³ Jornada do Menino Deos, 10.

³⁴ Jornada do Menino Deos, 14.

³⁵ Jornada do Menino Deos, 18.

No final, dirigindo-se a Jesus, reforça a sua convicção, com o mérito de a este reconhecer a «alta linhaje», ainda que não sem risonhamente acrescentar:

*Pela segunda me dizem,
que inda sois meu parente;
ó jardim de vosso Pay,
rogo me leveis contente.*³⁶

Concluindo o breve retrato de Cachimbo, podemos, pois, afirmar que ele está longe tanto do ajudante das manhas do amo como do denunciante que o faz cair nas esporrelas, duas posturas que, alternadamente, encontramos com frequência no teatro ibérico do século XVII. Ele é um comentador sorrateiro para o público (uma excepção é a pequena luta com o Comprador), que acentua com boa disposição algumas verdades e garante o perfil cómico indispensável a estes folhetos de cordel, quando o auto sacramental (que aparece no seu título) já se desviara da seriedade inicial³⁷.

Reparemos, de seguida, antes de abordarmos as personagens plenamente alegóricas, na parte final do texto onde há dois troços a distinguir: uma em que são apenas interlocutores Amor(zinho) e Geraldinho e outra em que os dois amigos conversam com o Menino Jesus, sendo que em ambas a linguagem envereda para o plano da simplicidade em amigável troca de impressões.

Na primeira, as crianças falam sobre si, sobre o afecto que as une, sobre as suas ocupações do dia-a-dia, sobre as relações familiares entre os pais e com os pais, num tom que é simultaneamente infantil e brejeiro. Na segunda, visitam o *estrageirinho* e, apesar da falta de coincidência entre o saber humano e o saber divino, o colóquio ganha em seriedade e didactismo; falam elas das coisas terrenas e transfigura-as Jesus nos sinais da morte que o espera, fazendo-nos assim pensar em muitos autos anteriores em que, nas celebrações do Natal, nos são mostrados os símbolos da Paixão³⁸.

Assim, o Menino está a construir uma «cruz»,³⁹ os «cravos» e as «rosas» de Amor trazem à colação os «espinhos»,⁴⁰ a «flor dos martyrios» tem especial

³⁶ *Jornada do Menino Deos*, 20.

³⁷ Em Espanha o auto sacramental viria mesmo a ser proibido em 1765.

³⁸ É o caso, por exemplo, do já apresentado auto incluído na colecção de Léo ROUANET; a tradição vinha, no entanto, de mais longe; os instrumentos da Paixão são apresentados ao Menino já num auto de GÓMEZ MANRIQUE intitulado *Representación del Nacimiento de Nuestro Señor* (século XV). Também nas artes plásticas dois anjos com os ditos instrumentos acompanham muitas vezes o recém-nascido. Quanto à sua apresentação na fuga para o Egipto, ela parece ter-se vulgarizado, na pintura, a partir do século XVII (RÉAU, Louis (1957) - *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: Presses Universitaires de France, Tome second, 273-288).

³⁹ *Jornada do Menino Deos*, 19.

⁴⁰ *Jornada do Menino Deos*, 19.

propriedade, a «esponja» será dada a beber, a planta de nome «coroa de Rey» será a «coroa de espynhos»,⁴¹ nesta terra, o *estrangeirinho* será sempre «peregrino» ocupado em «fazer a vontade do Pay».⁴²

Na despedida, fica a garantia:

*Se vós sempre me amares,
tende por certo, esperay,
que eu fico de levar-vos
lá ó jardim de meu Pay.*⁴³

Restam-nos, então, duas figuras que, antes ainda da sequência infantil final, validam a componente alegórica que qualquer auto normalmente tem: o Desejo e a Fama, personagens que, segundo me pareceu pela incompleta pesquisa feita, insisto, frequentemente aparecem neste teatro popular.

Sempre unidos («bem vês o Desejo sempre / andar à Fama unido»),⁴⁴ ele traça os planos e ela publicita-os; talvez porque de um mundo poeticamente reverenciado, têm direito a extensos discursos, embora em reduzido número, o que os isola no âmbito do elenco personificado.

No falar do Desejo distinguem-se, a propósito da actuação de Herodes, a força da inveja (quase mentalmente alegorizada também) e o poder do medo.

Vive a inveja possuída por um ímpeto satânico que, desta feita, terá vindo a atingir em cheio o «coração»⁴⁵ «do ativo, malvado» rei ⁴⁶, em cujo palácio ela havia entrado «sentilando pelos olhos / rayos d'ira, e de furor».⁴⁷

Recapitula o Desejo anteriores e bem conhecidos malefícios, sobretudo bíblicos, como a queda de Lúcifer, por ela causados, depois de a ter acintosamente descrito nestes termos:

*Saberás que a inveja
monstro horrendo, e indigno,
escavernado, macilento,
triste, cruel e mofino.
Podre, raivoso, cruento,
como fúria infernal,
inimiga de si própria
amiga de todo o mal.*⁴⁸

⁴¹ Jornada do Menino Deos, 20.

⁴² Jornada do Menino Deos, 20.

⁴³ Jornada do Menino Deos, 20.

⁴⁴ Jornada do Menino Deos, 12.

⁴⁵ Jornada do Menino Deos, 12.

⁴⁶ Jornada do Menino Deos, 12.

⁴⁷ Jornada do Menino Deos, 12.

72 ⁴⁸ Jornada do Menino Deos, 12.

Numa segunda parte da fala, por sua vez, é o temor de um Herodes consciente dos seus erros e receoso de uma vingança que se especifica e amplia, de um Herodes que «rompe em vozes como louco / pelo paço furibundo»,⁴⁹ teme o «Senhor do Ceo», teme o «povo», teme «o mais privado»,⁵⁰ «o mais amigo», «de nenhum já mais se fia» e que, para se precaver, ordena o massacre das criancinhas de Belém, levando ao derramar do sangue inocente («correm rios caudalosos / daquele sangue innocente»),⁵¹ pela «vil canalha» dos soldados que com as suas espadas espalham o terror e a desolação.⁵²

E esta será a notícia que a Fama deverá levar aos fugitivos no Egipto. Encargo a que ela previamente se dispusera mesmo antes de lhe conhecer os contornos, catalogando, como prova da sua disponibilidade, os seus muitos méritos e haveres.

Em relativamente longa auto-definição, lembra a sua «sublime cabeça», a sua ligeireza, os seus «mil olhos», «mil ouvidos» e «mil bocas», o «alto Palácio» de onde vigia «quanto no Orbe se passa»,⁵³ as «azas» com que sobrevoa «aldêas, villas, lugares»,⁵⁴ sem se esquecer de recorrer ao testemunho dos poetas:

*Bem sabes, eu sou de quem
os Poetas descreveram
discursos muy abundantes
de epítetos que me deram.*⁵⁵

A seguir, relatará ela para a Sagrada Família o que, em aliança com o Desejo, observou a quando da matança dos Inocentes.

O discurso da Fama é o mais expressivo e inflamado de todo o auto, aquele em que o tom mais genuinamente inquieta e comove o auditório, pela insistência amplificadora do que já sabíamos (pelas intenções de Herodes, pela antecipação do Desejo), uma espécie de culminar de um processo de que as trágicas consequências se podem finalmente avaliar.

Ainda que sem rigidez, obedece a uma organização.

Na abertura, a dificuldade de um relato que a narradora, apesar das suas «mil línguas» e «mil bocas»⁵⁶ não é capaz de desdobrar sem «lágrimas» e «suspiros» e, de seguida, o regresso à ferocidade do rei «louco, cruel, carniceiro / de pura

⁴⁹ Jornada do Menino Deos, 12.

⁵⁰ Jornada do Menino Deos, 12.

⁵¹ Jornada do Menino Deos, 12.

⁵² Jornada do Menino Deos, 12.

⁵³ Jornada do Menino Deos, 11.

⁵⁴ Jornada do Menino Deos, 11.

⁵⁵ Jornada do Menino Deos, 11.

⁵⁶ Jornada do Menino Deos, 14.

inveja temendo»⁵⁷ que, desprezado pelos magos, «fuzilla rayos de fogo»⁵⁸ e ordena a morte «a ferro frio»⁵⁹ das crianças até aos «dous annos». ⁶⁰

Do recuo até Herodes se passa para a malvez de «ministros infernaes»⁶¹ que barbaramente se apressam a cumprir a sentença consolidando «a mais fúnebre acção, / que o mundo vio jamais»;⁶² para melhor pontuar a sua actuação encontram-se comparações (o «incêndio voraz», a «tormenta» que destrói os jardins) e confirmam-se sons que traduzem, no geral, a dor que se vai espalhando (os alaridos», os «ays», os «suspiros», os «gemidos») pelos lares atingidos⁶³.

Só então se entra no domínio das falas e dos gestos das mães angustiadas e até de algumas criancinhas; cruzam-se os actos de defesa com as vozes implorantes, a revolta com a prece, mas nada evita a devastação que a Fama pôde observar.

Condoída, explica:

*Nam se vê por toda a parte
mais que sangue, e pedaços
daquelles brancos cordeiros,
daquelles cordeiros mansos.*⁶⁴

E para melhor se garantir a transmissão emotiva, recuperam-se palavras muito concretas daquelas mães revoltadas.

Dois exemplos:

*Humas dizem: Ó soldados
cruéis sem nenhum respeito;
que valentia mostrais
contra menino do peito?
Outra diz. Tyrano Rey,
desta sorte nos defendes?
Permitindo morrer tantos;
se hum só matar pretendes?
Se tu já o temes tanto,
logo depois de nascido;
que será vindo armado,
tanto que houver crescido.*⁶⁵

⁵⁷ Jornada do Menino Deos, 15.

⁵⁸ Jornada do Menino Deos, 15.

⁵⁹ Jornada do Menino Deos, 15.

⁶⁰ Jornada do Menino Deos, 15.

⁶¹ Jornada do Menino Deos, 15.

⁶² Jornada do Menino Deos, 15.

⁶³ Jornada do Menino Deos, 15.

⁶⁴ Jornada do Menino Deos, 16.

74 ⁶⁵ Jornada do Menino Deos, 16.

A terminar, afirma-se a Fama disponível para continuar espalhando pelos ares o que viu e ouviu até chegar junto de José, de Maria e de Jesus, no seu recanto do Egípto.

Acrescentos merecidos

Não, não estamos a estudar uma obra prima, *obra prima* que seria uma raridade nesta dramaturgia de cordel.

E, contudo, esta *Jornada* merece ainda algumas considerações, de simples curiosidade algumas, levemente valorativas outras.

De uma única linha tradicional no tratamento dramático ibérico da *fuga para o Egípto*, creio ter ficado claro que não podemos falar, porque se exceptuarmos o reduzido núcleo evangélico, os textos se dispersam e raramente se cruzam.

Podemos reparar na recusa a um primeiro pedido de pousada, comum ao auto quinhentista e ao nosso, na previsão das suas ciganas e nas palavras do *Menino Deos* quanto à Paixão, no desdobrar de quadros familiares de amoroso entendimento ou nas alusões às ciladas do caminho, mas só talvez estudando a poesia dos *Cancioneiros*, e não só, algumas ligações nos viessem tranquilizar quanto a quebras e continuidades.

Pessoalmente, interessou-me o eco longínquo da presença de São João cuja fonte (que deve existir) gostaria de identificar já que as artes visuais, como foi dito, noutra idade o representam (ele é o tal Sãojoãozinho a acompanhar a família para o forçado exílio)⁶⁶; por seu turno, na obra medieval espanhola que sintetizámos, repito, ele é já quase adulto; enquanto o autor setecentista o omite mas nos apresenta a um porta-voz de sua mãe.

Meras coincidências e afastamentos parecem neste caso de afastar, para o simples embrechamento do Baptista nesta fuga familiar deve haver um mais remoto ponto de partida que ainda não identifiquei⁶⁷.

Acrescentemos apenas que, para além da maior sobriedade imaginativa, neste exemplo como outros já referenciados, se o aburguesamento que o teatro testemunha muito tem a ver com os paradigmas da sociedade do século XVIII, também importa lembrar que desde há muito o Concílio de Trento tinha quebrado com os excessos de um maravilhoso a que os Apócrifos haviam aberto as portas, pelo que do tratamento deste episódio bíblico, por exemplo, apenas a queda dos ídolos e as virtudes da palmeira foram poupadas, ao contrário do que aconteceu ao pobre jumentinho que visualmente nos habituámos a reter⁶⁸.

No núcleo religioso essencial quase retornamos a São Mateus; só que, do

⁶⁶ Reler nota 26.

⁶⁷ É uma busca que me proponho levar a cabo. No Protoevangelho de Santiago diz-se que, ao saber das intenções de Herodes, Santa Isabel também fugiu com o filho.

⁶⁸ Ao que parece o jumento não era considerado animal suficientemente nobre.

regresso do Egito, nada sabemos, como, de resto, em nenhum dos outros autos, os magos já são os tradicionais três reis e sobre os pedidos de abrigo e os cuidados de Santa Isabel ficamos mais informados.

Importa também acentuar que não só de uma teatralização da *fuga* se trata neste auto; ele traça-nos igualmente um panorama da primeira infância de Cristo, com breves elementos sobre o nascimento, as indecisões dos magos e o massacre dos inocentes, a que o próprio título faz alusão, e alerta-nos, desde logo, para um remate doloroso com o esmiuçar das agruras da Paixão atentamente adiantadas nos símbolos em cena, como ficou dito.

E, no entanto, se a focalização se desdobra nos dois extremos do viver humano do Senhor, com as reacções de alegria e sofrimento que eles em nós provocam, a verdade é que, da sua missão na terra, também outras lições nos são ensinadas; poderemos não esquecer o encontro final do Menino com as criancinhas (*deixai vir a mim as criancinhas*) ou a inegável fragilidade dos humanos face aos prodígios de Deus, mas mais importante é a sabedoria a retirar do confronto, várias vezes marcado, entre quem dá a vida e quem dá a morte, quem despreza e quem muito preza os bens deste mundo.

O auto não é alheio a uma lição de moral cristã:

*Fugis de Herodes, que busca
a quem buscallo ha vindo;
não vos busca, como deve,
por isso lbe ides fugindo.
O a quam diferentes fins
este buscar se encaminha;
elle só darvos a morte,
e vós só darlhes a vida!
O com quantas equipagens
fazem as suas jornadas
os soberbos Reys da terra
dispondo suas paradas!
E vós, sendo Rey dos Ceos,
quam pobremente fazeis
a jornada, que levais
sem que alvergue acheis.⁶⁹*

⁶⁹ Jornada do Menino Deos, 7.

Algumas palavras merece ainda a combinação alternada de conteúdos e espaços, espaços ora fechados ora abertos que o cenário nos deveria ajudar a captar.

Começamos com o *palácio* de Herodes, com o registo agreste e autoritário do rei e a cobarde reacção do Capitão, seguimos para a residência de José e Maria, onde uma *cortina* é corrida pelo Anjo e uma *porta* separa os dois *quartos* daqueles que tão carinhosamente expressam a sua mútua amizade, percorre-se uma zona de ar livre até à *pousada* do Cidadão, talvez nos «arrabaldes de Gaza»,⁷⁰ passando ao falar cómico-trivial dos plebeus, escutam-se as frases grandiosas e indignadas das figuras alegóricas, por certo em campo severo (sabemos que a dado momento a Fama aparece «toda vestida de luto»)⁷¹ e virão as crianças por diferentes *portas* até ser corrida a *cortina* do *quarto* onde se encontra o Menino Deus e onde a conversa evidenciará o contraste entre o infantil saber dos dois amigos e a seriedade explicativa de Jesus.

A fechar

Raros nas representações teatrais do século XVIII, autos religiosos como este apelam, no entanto, para a nossa atenção pelo que nos mostram não apenas da persistência da matéria religiosa, como também por algum saber fazer que convém não minimizar completamente em nome de contrastes (inegáveis) com obras autorais de maior mérito.

⁷⁰ *Jornada do Menino Deus*, 7.

⁷¹ *Jornada do Menino Deus*, 14.

A INFÂNCIA DE CRISTO EM *ADNOTATIONES ET MEDITATIONES IN EUANGELIA* DO PADRE JERÓNIMO NADAL (S. J.)

JOÃO CARLOS GONÇALVES SERAFIM

ISAG; CITCEM/F.L.U.P.

ABSTRACT

D. Vasco Luís da Gama (1612-1676), 1st Marquis of Niza, was one of the first lords that, in the mid 17th Century, decided to create a public library that would impress Lisbon. Among the many books that were ordered and suggested is the work of Priest Jerónimo Nadal – *Adnotationes et meditations in Evangelia* (1594) – already considered a iconographic treasure in its time... The images of childhood – noted and meditated upon... - analysed in this work demonstrate well the virtuousness of the Jesuit apologetic style of the time. Nadal's work was responsible for establishing a rhetoric, of materializing a *paideia* which was later greatly cultivated.

A epistolografia Moderna portuguesa tem – para além de António Vieira, Joana de Vasconcelos e Meneses, Bartolomeu do Quental, Francisco Manuel de Melo – dois *corpus* textuais de particular fortuna: referimo-nos à correspondência de D. Vicente Nogueira (1585¹-1654), um bibliófilo singular, e D. Vasco Luís da Gama (1612-1676), 1º Marquês de Niza, embaixador de D. João IV e um apreciador e esforçado coleccionador de livros... Para além das notícias singulares sobre a política e a diplomacia da época, das informações sobre a cultura portuguesa observada a partir de dois pólos privilegiados – Paris e Roma – há um tema que se impõe claramente, funcionando como *leitmotiv* de toda a produção epistolográfica: é a questão dos livros, os livros aconselhados, pedidos, dispensáveis, inúteis², os proibidos³, os autores reputados, as edições preferenciais, os preços, os coleccionadores e as bibliotecas em Portugal⁴ etc..

¹ «...entrando eu a 15 deste mês de Setembro em 65 anos»... – NOGUEIRA, 19-09-1650 – B.P.E. Cód. CVI/ 2-11, fól. 702 v.; Na mesma missiva escreve: «mas do mesmo modo é certo que se eu a não fizera pouco depois de ter cinquenta anos, não houvera chegado aos 65 nos quais sou entrado desde 15 deste Setembro» – NOGUEIRA, 19-09-1650 – B.P.E. Cód. CVI/ 2-11, fól. 704 v.

² Por exemplo, os livros de Roberto de Flud, os «concílios do Louvre», as obras de Scoto... – NIZA, 27-01-51 – B.N.L., cód. 1977, fól. 101 r.; NOGUEIRA, 19-09-1650 – B.P.E. Cód. CVI/ 2-11, fól. 704 v.

³ NIZA, 26-6-49 – B.N.L., cód. 1977, fól. 24 v.-27 r.; NIZA, 20-04-50 – B.N.L., cód. 1977, fól. 66 v.-72 r.

⁴ NOGUEIRA, 5-3-50, B.P.E., cód. CVI/2-11, fól. 686 v.

D. Vicente Nogueira – que não conhecia de vista o Marquês de Niza – era um sólido letrado, um bibliófilo compulsivo, exilado em Roma desde 1634⁵ – depois de sentenciado pela inquisição por práticas desviantes... – onde serviria o Cardeal Giulio Sacchetti que fora Núncio apostólico em Madrid e, mais tarde, o Cardeal Francesco Barberini.

Numa carta de 22 de Novembro de 1649, lamentando «que ao melhor natural do mundo» não tivesse dado Deus um «Aristóteles para mestre», e mostrando algum ressentimento por sentir que o Marquês relativizava os seus conselhos e avisos, vê-se coagido a falar dos seus dotes:

Eu pois conhecendo que na repartição das fortunas, me deu Deus ãa tão limitada como a de bacharel, filho e neto de bacharéis (inda que subindo atrás, algo mais que bacharellice) me determinei a queimar as pestanas em saber, trabalhando mais que quantos homens conheço ou por vista ou por história, sendo inda hoje o meu estudar dez horas cada dia, como a outros meia. E vendo ser para isso necessário livros, desde idade de 14, quando apenas sabia latim, comecei a manejá-los com livreiros doutos, príncipes, comunidades. E com o muito estudo e lição (...) procurei vê-los, lê-los, e examiná-los, precedendo muito tempo e dinheiro gastado (mas a Deus graças não perdido) em perfeito conhecimento das três línguas do título da cruz, mães de todas as mães. E posso assegurar (debaixo do secreto natural, e fidalguia de V. S. que a toda a outra pessoa seria doudice, nem inda acená-lo) que não há homem que nestes cinquenta anos tanto haja lido. Porque deixado livros que por bons hei lido muitas vezes, há muitos que li ãa, muitos que a metade, muitos que um terço. E nenhum de quantos hei lido se me há passado sem ler dele tal parte que possa julgar, do siso juízo e fundo de seu autor, o que tudo V. S. verá⁶.

É outra a relação do Marquês de Niza com os livros que angaria... A sua faceta de mecenas é inquestionável... Para além dos sinais de que poderia ter tido um papel importante como protector e promotor de um pequeno «foco de cultura portuguesa» em França onde, como se sabe, em Nantes – em 1644..., – se editaram as *Trovas* de Bandarra e, em 1646, em Roão, as *Rimas Várias* de Soror Violante do Céu..., são as traduções de Camões⁷ e a vontade de se tornar – à semelhança dos grandes senhores da Europa dos seus dias – um notado coleccionador de livros e de dar corpo a uma livraria pública capaz de servir e de

⁵ Numa carta de 1649, diz estar há 15 anos em Roma... – NOGUEIRA, 15-5-1649 – B.P.E. Cód. CVI/ 2-11, fól. 540 r.-542 v.

⁶ NOGUEIRA, 22-11-1649 – B.P.E. Cód. CVI/ 2-11, fól. 513 r.

⁷ Da edição de «Os Lusíadas» que o Marquês estava a patrocinar... – NIZA, 29-6-49 – B.N.L., cód. 1977, fól. 24 v.-27 r.; NOGUEIRA, 22-11-1649 – B.P.E. Cód. CVI/ 2-11, fól. 514 v.

impressionar Lisboa⁸, empreitada que vê impossível sem os serviços de Vicente Nogueira.

Mas era um apreciador de livros que não tinha muitos dotes nem muito tempo para ler: da língua latina sabia os *rudimenta*⁹ e da francesa mostra-se um leitor pouco dotado¹⁰... E depois eram os muitos afazeres – principalmente como conselheiro de estado – que o impredispunham para mergulhar em leituras¹¹... Por isso mesmo – o que provoca a inevitável reacção de D. Vicente Nogueira... – os critérios de aquisição eram frequentemente pouco fundados e abalizados¹².

Leitora efectiva e consistente – para quem as cartas de Nogueira teriam com certeza outro teor¹³ – é sua esposa Dona Leonor de Noronha, cuja vida espiritual, pelos rigores em que se sustinha, é motivo de preocupação dos interlocutores¹⁴. «Começo em nome da Marquesa – escreve D. Vasco Luís da Gama numa carta de 27 de Setembro de 1647, de Paris – a dar a V. M. as graças pelos livros que V. M. lhe manda – que passam muito dos doze – e que V. M. falou na sua primeira carta. Mas, é certo, lerá todos, porque só os de devoção lê, porque todas as tardes que pode gasta com as freiras da Madre de Deus, e todos os dias, no oratório, quatro horas ao menos. E dou graças a Deus de me dar mulher que, geralmente, tem ganhado a opinião em Portugal e ãa notável estimação»¹⁵. E noutra, do mesmo ano: «Mas em nome da Marquesa aceito os doze espirituais castelhanos, porque há muitos anos que não quer ler outros, e de Madrid lhe tenho mandado vir alguns, e se V. M. tivera mais conhecimento da Marquesa com maior razão

⁸ NIZA, 17-12-1649 – B.N.L., cód. 1977, fól. 54 v.-57 v.; Tinha já, na altura, cerca de 3000 livros... – NIZA, 17-12-1649, B.N.L., cód. 1977, fól. 54 v.-57 v.; NIZA, 20-04-50 – B.N.L., cód. 1977, fól. 68 r.; A excepção do Conde de Vimioso ninguém mais solicitava o uso dos seus livros... – NIZA, 20-04-1650 – B.N.L., cód. 1977, fól. 69 v.; NIZA, 27-01-1651 – B.N.L., cód. 1977, fól. 102 r.; Pelo menos na qualidade, na convicção de D. Vicente Nogueira, seria a melhor livreria de Portugal: «... com outros dous ou três caixões, que meu ânimo lhe anda traçando que V. S. terá a melhor livreria de Portugal. Não digo a maior – que o será a de Fr. Egidio em Coimbra, e algũa desses famosos colégios da Companhia dali, Évora ou Lisboa –, mas melhor que elas na variedade das matérias, na eleição dos bons autores, na rareza deles e em não entrar imaginação de cousa que ali se não ache» – NOGUEIRA, 10-6-1649 – B.P.E., cód. CVI/2-11, fl. 554 r.-555 v.

⁹ NIZA, 23-8-47 – B.N.L., cód. 2667, fól. 133 r.-133 v.; NIZA, 15-10-47 – B.N.L., cód. 2667, fól. 173 v.-174 r.; D. Vicente Nogueira lamenta que o Marquês não tivesse tido melhores mestres de língua latina... – NOGUEIRA, 22-11-49 – B.P.E. Cód. CVI/ 2-11, fól. 512 v.

¹⁰ O Capitão de Vila Real ainda estava preso nas «casa do Rossio» e, por isso, não lhe podia fazer a tradução «do livro do Duque de Ruão» que o Marquês tinha... Por isso, ia começar a ler em francês, mal ou bem... – Carta do NIZA, 20-04-50, B.N.L., cód. 1977, fól. 69 r.

¹¹ NIZA, 20-04-50 – B.N.L., cód. 1977, fól. 69 r.; NIZA, 31-05-54 – B.N.L., cód. 1977, fól. 188 r.

¹² NOGUEIRA, 8-3-49 – B.P.E. Cód. CVI/ 2-11, fól. 522 r.-523 v.

¹³ Em determinadas circunstâncias, D. Vicente Nogueira diz ao Marquês para ler as missivas que enviava para a senhora Marquesa – NIZA, 19-07-51 – B.N.L., cód. 1977, fól. 124 v.-127 r.

¹⁴ Dona Leonor de Noronha passava os dias no oratório lendo livros espirituais... – NIZA, 20-04-50 – B.N.L., cód. 1977, fól. 69 v.; Os jejuns e as orações constantes vinham em prejuizo da sua frágil saúde... – Vicente NOGUEIRA, 19-9-50 – B.P.E., cód. CVI/2-11, fól. 698 v.; Na Vidigueira, confessava-se no convento dos frades capuchos da piedade... – NIZA, 27-01-51 – B.N.L., cód. 1977, fól. 105 r.

¹⁵ NIZA, 27-9-1647 – B.N.P., cód. 2667, fól. 159 v.-160 v.

me dissera dela o que me diz»¹⁶.

E são as «Horas de Nossa Senhora»¹⁷, o «Espelho de Consolação»¹⁸, as Epístolas e Evangelhos de Montesinos¹⁹, os «Abecedários de Ossuna»²⁰, as obras do jesuíta João Eusébio²¹, *A Vida Espiritual e Perfeição cristã* de Fr. António Sobrinho²² e outras, como o livro das «judeias de Holanda», que merecia ser proibido e que D. Vasco Luís da Gama só deveria ler à Marquesa quando alguma vez a quisesse fazer rir²³...

E é neste fluxo de livros – pedidos e aconselhados – que se refere o livro do Padre Jerónimo Nadal como uma particular preciosidade bibliográfica:

Já tenho dito a V. S. que todos os livros que de novo junto, hão-de ser seus seja por venda, seja por doação. E assi nem V. S. se canse por o pranto da Igreja de Álvaro Pelágeo, nem pola vida de Cristo estampada e Historiada do Padre Natal, dos quais o primeiro quando aí se ache, lhe há-de custar o dobro, e o segundo lhe há-de custar os dous terços mais, e o que aqui tenho é ãa ascua de ouro (...) e o que me escandaliza da tirania de Cramoisi não é quando, dum livro que vale um tostão, quer três; ou que valendo um cruzado, queira três e quatro, mas que do que vale 12 ou quinze cruzados queira 45 como do Natal, sendo assi que o triplo e duplo é sofrível em partidas curtas, mas em grandes é termo intratável. Contudo, nestes meus róis, pelos quais beijo as mãos a V. S., inda que quasi sempre mete maior preço, contudo já o vi mais excessivo»²⁴.

E cerca de dois meses e meio depois – numa carta de 11 de Janeiro de 1649 – D. Vicente Nogueira diz ter sabido pelo secretário Pedro Vieira a notícia de que o Marquês não estava interessado na obra do Padre Nadal²⁵... O custo era com certeza a razão da desistência, pois o universo e a espiritualidade jesuíta eram particularmente considerados pela esfera do Marquês de Niza: pelo Padre

¹⁶ NIZA, ?, ?, 1647 – B.N.P., cód. 2667, fól. 122 v.-124 r.

¹⁷ NOGUEIRA, 27-3-49 – B.P.E. Cód. CVI/2-11, fól. 661r.-662 r.; NOGUEIRA, 19-6-49 – B.P.E. Cód. CVI/2-11, fól. 549 r.-549 v.

¹⁸ NOGUEIRA, 27-3-49 – B.P.E. Cód. CVI/2-11, fól. 661r.-662 r.; NOGUEIRA, 19-6-49 – B.P.E. Cód. CVI/2-11, fól. 549 r.-549 v.; NOGUEIRA, 26-6-49 – B.P.E. Cód. CVI/2-11, fól. 546 r.-548 v.; NIZA, 12-9-49 – B.N.L., cód. 1977, fól. 39 v.-46 r.

¹⁹ NOGUEIRA, 19-6-49 – B.P.E. Cód. CVI/2-11, fól. 549 r.-549 v.

²⁰ Manda-lhe uma edição em seis tomos... – Vicente NOGUEIRA, 29-1-50 – B.P.E., cód. CVI/2-11, fól. 682 v.

²¹ NIZA, 31-05-54 – B.N.L., cód. 1977, fól. 188 r.

²² Fr. António SOBRINO, *Vida Espiritual y perfeccion christiana*, Valência, Juan Crisostomo Garriz, 1611, 4°; NOGUEIRA, 1-2-1649 – B. P. E., cód. CVI/2-11, fl. 649 r.-651 v.

²³ NOGUEIRA, 29-11-49 – B.P.E. Cód. CVI/2-11, fól. 520 r.

²⁴ NOGUEIRA, 23-11-1648 – B. P. E., cód. 106/2-11, fl. 584 r.

²⁵ «É dita de P.º Vieira que V. S. não queira este Natalic, porque me não ocorreu outrem a quem melhor o presente» – NOGUEIRA, 11-1-1649 – B. P. E., cód. CVI/2-11, fl. 535 r.-538 v.

António Vieira mostra uma admiração incondicional²⁶ – também corroborada por Vicente Nogueira que se refere ao jesuíta como um «milagre», um «prodígio»²⁷ e que em dezasseis anos de Roma não fora ali, de Portugal, maior sujeito²⁸ -; a Marquesa lia assiduamente os sermões do Padre João Eusébio²⁹ e tinha como confessor o Padre Luís Brandão a quem deviam particulares favores³⁰...; e depois são as muitas repetidas diligências para conseguir os «16 livros da Companhia»³¹ que mostram a importância dada à regra e à espiritualidade inaciana.



Nos finais do século XIX, a série *Monumenta Historica* publicou quatro volumes com a correspondência de Jerónimo Nadal (1507-1580) e desde logo os irmãos Rahner constataram o lugar de relevo que Nadal ocupava na espiritualidade da Companhia. Em meados do século XX o Padre Miguel Nicolau dedicou uma monografia aos seus escritos e doutrinas espirituais³², em 1962 edita as conferências e comentários de Nadal ao Instituto da Companhia de Jesus³³, e em 1964 o Diário de Oração³⁴. Uma década depois, Manuel Ruiz

²⁶ «O Padre António Vieira é tão vivo que fica em minha companhia e é um grande sujeito. E começámos a entrar em alguns negócios de importância» – NIZA, 15-10-1647 – B.N.P., cód. 2667, fól. 173 v.-174 r.; Sentia, também, que o Padre António Vieira lhe tinha particular amizade... – NOGUEIRA, 19-09-1650 – B.P.E. Cód. CVI/ 2-11, fól. 702 v.; E de facto, na versão do Marquês, P. António Vieira teria falado ao rei sobre a pessoa e situação de D. Vicente Nogueira... – NIZA, 27-01-51 – B.N.L., cód. 1977, fól. 100 v.; NIZA, 27-01-51 – B.N.L., cód. 1977, fól. 103 r.; NOGUEIRA, 8-05-51 – B.P.E. Cód. CVI/ 2-11, fól. 671 r.-674 r.; NIZA, 19-07-51 – B.N.L., cód. 1977, fól. 124 v.- 127 r.

²⁷

²⁸ NIZA, 8-5-1651 – B.P.E., cód. CVI/2-11, fl. 671 r.-674 r.

²⁹ NIZA, 31-05-54 – B.N.L., cód. 1977, fól. 188 r.

³⁰ « Poucos dia há que por via de França e Holanda escrevia V. M. largo. Agora o torno a fazer por esta nau ingresa que se pôs a carga em que passam o provincial e mais religiosos da Companhia, sendo um deles o Padre Doutor Luís Brandão, confessor da Marquesa, a quem devemos particulares obrigações, o qual, conforme a razão, deve fiar por assistente e em que V. M. terá um boníssimo companheiro, se se não detreminar a vir gozar dos ares da pátria, conforme ao que nas outras cartas tenho escrito a V. M., em razão do que passei com o secretário Pedro Vieira tocante a este particular.» – NIZA, 17-12-1649 – B.N.L., cód. 1977, fól. 54 v.-57 v.

³¹ NOGUEIRA, 10-6-1649 – B.P.E., cód. CVI/2-11, fól. 554 r.-555 v.; NOGUEIRA, 12-03-50 – B.P.E., cód. CVI/2-11, fól. 694 r.; NIZA, 27-01-51 – B.N.L., cód. 1977, fól. 102 r.; Seria particular o privilégio em ter «os dezasseis volumes do governo da Companhia...» quando até para muitos padres da própria Ordem era uma obra restrita... – NOGUEIRA, 5-3-50 – B.P.E., cód. CVI/2-11, fól. 670 r.-670 v.; A páginas tantas – quando refere que, no que aos livros dizia respeito, o importante era a qualidade e não tanto a quantidade... – diz preferir «as 16 cartilhas do governo da Companhia» que mandaria ao Marquês na próxima nau, que os 18 volumes das duas biblias régias e Richilio... – NOGUEIRA, 8-05-1651 – B.P.E. Cód. CVI/ 2-11, fól. 671 r.-674 r.; Os tão referidos livros do governo da Companhia só foram concedidos na condição de serem para D. Vicente Nogueira que os legaria, depois de falecido, ao Marquês... – NOGUEIRA, 8-05-51 – B.P.E. Cód. CVI/ 2-11, fól. 673 r.

³² NICOLAU, 1949.

³³ NADAL, 1962.

³⁴ NADAL, 1964.

Jurado publica as *Scholias* sobre as Constituições³⁵ e uma cronologia sobre a vida do Jesuíta³⁶ e em 1992 e 2002 aparecem as primeiras biografias³⁷. O'Malley, na tentativa de sintetizar a importância de Jerónimo Nadal para a espiritualidade jesuíta da primeira geração, aponta três razões fundamentais: por um lado, foi o intérprete do fundador em muitas comunidades jesuítas desempenhando um papel fundamental na aplicação, a cada comunidade, dos princípios doutrinários e constitucionais da ordem; por outro, foi o visitador que teve a oportunidade de conhecer mais jesuítas – e de uma forma mais directa – que o próprio Inácio; em terceiro lugar, foi o divulgador das ideias de Inácio, oralmente e por escrito³⁸.

Nascido em Palma de Maiorca em 1507, começou os estudos universitários em Alcalá de Henares pouco depois de Inácio de Loiola abandonar aquela cidade³⁹... De 1532 a 1536 foi estudante da Universidade de Paris onde reencontra antigos colegas de Alcalá como Nicolás Bobadilla, Diego Laínez e Alfonso Salmerón que viriam a fazer parte desta primeira geração de jesuítas. Abordado, na circunstância, por Inácio para que integrasse o seu grupo, mostrou-se renitente e teria dito – como o próprio conta no *Chronicon* –, segurando a Bíblia na mão, que aquele era o livro que queria seguir⁴⁰...

Como súbdito espanhol, em 1537 – no contexto da terceira guerra entre Carlos V e Francisco I de França – teve de abandonar Paris e dirigir-se para Avinhão onde concluiu o Doutoramento em Teologia. No ano seguinte regressa a Maiorca onde, depois da morte de sua mãe passaria por uma profunda depressão que duraria vários anos. Foi através da leitura de uma cópia de uma carta que Francisco Xavier enviara das missões que ficou a saber do grupo de Inácio de Loiola, agora reconhecido pela Igreja e confirmado pelo Pontífice. Nos anos seguintes – primeiro pela leitura dos *Exercícios espirituais* e, depois, convivendo em Roma com o próprio Inácio... – ganhou um grande afecto ao fundador e um amor profundo à Companhia... S. Inácio reconhecendo as suas enormes capacidades confiou-lhe tarefas de importância extrema que Nadal desempenhou superiormente. Depois da morte do fundador foi Comissário Geral de Laínez e visitador no tempo de Francisco de Borja, tornando-se, assim, um dos quatro jesuítas mais importantes no governo da primeira Companhia de Jesus. Morreu em Roma em 1580⁴¹.

³⁵ NADAL, 1976.

³⁶ JURADO, 1979: 248-276.

³⁷ BANGERT & MCCOOG, 1992; CANELLAS, 2002.

³⁸ COUPEAU, 2007: 3-80.

³⁹ NADAL, 1945: 2

⁴⁰ COUPEAU, 2007: 11

⁴¹ COUPEAU, 2007: 13

Apesar da acção variada e multiforme – no governo, na administração dos negócios, na promoção da disciplina religiosa em tempos de crescimento e dilatação da Companhia... – a obra de Nadal ganha força pela sua acção espiritual e ascética, com as exortações e práticas que proferiu pelas casas da Companhia⁴². Considerava a conversão espiritual um ministério muito próprio dos Jesuítas e os escritos e conferências testemunham não só a sua competência para veicular ideias, mas também a arte para mover afectos, a sensibilidade e prudência requeridas no ministério da conversão. Para este intento foram particularmente importantes as *Concordantia Evangelia*, as *Meditaciones*, as *Apologias* (dos Exercícios e da Companhia de Jesus) e as *Annotationes in Evangelia*...

Mas tiveram importância singular – e justificaram a grande celebridade de Nadal... – duas publicações póstumas: a primeira foi um conjunto de imagens da vida de Cristo, *Evangelicae historiae imagines*⁴³, publicada em 1593 e constituída por 153 gravuras⁴⁴, e a segunda, *Adnotationes et meditationes in euangelia*⁴⁵ – que segundo a portada teria sido publicada em Antuérpia em 1594, mas que, de facto, segundo a página final, só teria sido ultimada em 1595⁴⁶ – em que se republicam as imagens da edição de 1593 acrescentando notas exegéticas e meditações. O êxito da publicação foi tal que justificou, no mesmo ano de 1595, uma segunda edição que tivemos oportunidade de consultar⁴⁷.



De acordo com Diego Jimenez, assistente de Nadal e responsável pela organização do livro após sua morte, foi uma sugestão do fundador que teria motivado a obra... O propósito seria estender o método dos *Exercícios Espirituais* a todo o ano litúrgico através de ilustrações, formulação de pontos

⁴² NADAL, 1945: 5

⁴³ NATALI, 1593

⁴⁴ A edição foi da responsabilidade do Padre Diego Jiménez, antigo companheiro do Padre Nadal. Como explica na dedicatória da obra ao Papa Clemente VIII, para evitar uma edição tão volumosa e cara, tinha decidido prescindir das meditações e publicar apenas as imagens que predisps não por ordem do calendário litúrgico, mas por ordem natural, cronológica. – NICOLAU, 1949: 114

⁴⁵ NATALI, 1594

⁴⁶ NICOLAU, 1949: 115

⁴⁷ NADAL, 1595; Esta edição difere da primeira apenas na paginação e nas vinhetas e debuxos ornamentais que aparecem no começo e no fim de algumas meditações. A terceira edição – que na portada se refere como última – adoptou os textos dos Evangelhos segundo as variações da Bíblia de Clemente VIII e imprimiu-se na afamada tipografia plantiniana, então de Juan Moretus, em Antuérpia. O Papa Clemente VIII – para compensar o enorme investimento económico que as edições exigiram – tinha concedido durante dez anos o privilégio editorial ao impressor Nutius. A terceira edição, de 1607, é claramente de maior qualidade editorial e gráfica... – NICOLAU, 1949: 115; Nicolau António fala de uma outra edição do mesmo ano de 1607 – ANTONIO, 1996: 591; A última edição foi de facto a de 1707, em Antuérpia, por Enrique e Cornelio Verdussen – NICOLAU, 1949: 116

para a meditação e comentários que seriam de especial proveito para a reflexão e oração dos jovens religiosos da Companhia de Jesus...

No entanto, no início não se encontraram impressores e gravadores e o Padre Nadal morreu sem ver cumprido o seu propósito. Será o Padre Diego Jiménez a assumir essa responsabilidade. Os debuxos fizeram-se em Roma por Bernardino Passeri e o jesuíta Giovanni Battista de Benedetto Fiammeri, por Martin de Vos e Hieronymus Wiericx. Em 1586 estavam já no colégio jesuíta de Antuérpia e Cristóbal Plantino distribuiu o trabalho pelos mais afamados gravadores flamengos⁴⁸.

Dos 154 gravados que ilustram as cenas dos Evangelhos – contando com a portada –, 58 são da autoria de António Wiericx, 56 de Jerónimo Wiericx, 17 de Johan Wiericx, 9 de Carlos van Mallery, 11 de Adriaen Collaert, 2 de Juan Collaert – autor do número 68 e a quem também se atribui a portada, sem data – e, por último, um assinado «N.fecit» que será de Nicolaes Bruyn⁴⁹.



A obra foi de facto particular no contexto da literatura de espiritualidade do tempo... E hoje – para além de referida como um verdadeiro monumento do gravado flamengo – é comumente reconhecida pela importância que teve na difusão do espírito contra-reformista que consegue representar de uma forma acabada⁵⁰. E importa salientar aqui as principais razões dessa representatividade.

Em primeiro lugar figura bem o tratamento que é dado na *Devotio Moderna* ao antigo tema da *imitatio Crist*⁵¹. Nos programas de meditação os leitores eram constantemente instruídos a transformar simples reflexões num comprometimento com Cristo. Não é imitar tanto a vida concreta, mas o seu espírito. O método é a meditação das escrituras e a consideração dos exemplos dos santos. Procura-se uma transformação humana pelo espírito do Salvador⁵². De certa forma é uma abordagem reactiva à intensa subjectividade proveniente dos movimentos reformistas, cuja centralidade está bem patente no espaço e influência de obras – tão recomendadas, procuradas e lidas – de que é exemplo

⁴⁸ NICOLAU, 1949: 120-121

⁴⁹ NICOLAU, 1949: 119

⁵⁰ *Dictionnaire de Spiritualité*, 1971 : 1530

⁵¹ *Dictionnaire de Spiritualité*, 1971 : 1536-1601

⁵² *Dictionnaire de Spiritualité*, 1971 : 2356

da *Imitatio Christi*, também chamada *De Contemptu Mundi*⁵³... E neste sentido – nesta literatura espiritual entendida como aquela que se centra «en el conocimiento de los caminos y de la actuación de los medios que conducen a la perfección»⁵⁴ – ganha traços bem definidos a ideia da metodologização da oração, a atenção especial à oração mental (meditação e contemplação) e à direcção espiritual. Assim se compreende as intenções das primeiras compilações de textos com vista ao aperfeiçoamento da vida interior – os *Abecedários*, os *Tratados de oração* e os *Exercícios Espirituais*...

Em segundo lugar porque é talvez a obra mais representativa da importância que a imagética teve no contexto pós-tridentino. Já a retórica de Aristóteles, de Cícero, de Quintiliano concentram a ideia de que não só o dito, mas também a imagem, o teatro do corpo eram importantes para persuadir, deleitar, emocionar... E a importância da memória fazia já parte integrante desse corpus retórico. Nas teorias teológicas medievais – na abordagem tomista, «nihil potest homo intelligere sine phantasmate», e na de S. Boaventura... – a «arte da memória» é legitimada e usada como veículo de espiritualidade, suportes de sentidos místicos que nos remetem para o divino... Com o desenvolvimento da xilogravura, e posteriormente da imprensa, os elementos imagéticos, como instrumentos contemplativos, passaram a ter um lugar de destaque.

Mas é no contexto pós-tridentino que a igreja católica –, na tentativa de contestar os discursos reformistas heterodoxos, revalorizou o uso da imagética e explorou toda a sua eficácia pedagógica. Os impressores tiram todo o partido das imagens como forma de instruir e edificar. No seguimento do doutrinado na última sessão do Concílio de Trento, em 1563⁵⁵, as ordens ou congregações religiosas recentemente criadas ou reformadas – Jesuítas, O oratório de Filipe de Neri, os Capuchinhos (nova família Franciscana), os Teatinos... –, mas também as ordens mais antigas – os Dominicanos, os Eremitas de Santo Agostinho... –, motivadas pelo combate contra as «heresias», vão dar um contributo significativo para a revitalização da iconografia nos últimos anos do século XVI e nas primeiras décadas do século XVII⁵⁶.

Em terceiro lugar, por representar bem, neste contexto, as particularidades do filão jesuíta... A obra *Adnotationes* consegue, pela primeira vez, concentrar e aplicar as estratégias pedagógicas inauguradas nos *Exercícios Espirituais* de Inácio...

⁵³ CARVALHO, 2007 : 15, 35, 44, 60, 61...; *Dictionnaire de Spiritualité*, 1971 : 2338-2368

⁵⁴ CARVALHO, 2007: 14

⁵⁵ Sessão XXV (3-4 de Dezembro de 1563) – «De invocatione, veneratione et reliquiis sanctorum, et de sacris imaginibus» – *Les Conciles Œcuméniques, 1994: 1572-1576.*

⁵⁶ FUMAROLI, 2007 : 17

É reconhecida a importância do fundador nesta crescente valorização dos elementos visuais em práticas contemplativas. Na interpretação de Fumaroli, os *Exercícios* são uma espécie de recapitulação metódica desta *rhetorica divina* elaborada pelos monges medievais e aperfeiçoada em Cologne e na Flandres durante o século XV. Esta oratória que tem como propósito maior fazer com que a imagem de Deus encarnado – o Cristo menino, o Cristo homem, o Cristo da paixão... – se tornasse interiormente presente, fosse uma imagem persuasiva, capaz de comover, de converter..., uma representação, um espelho em que o homem se pudesse mirar...⁵⁷ Daí a importância da imagem do verbo encarnado... Nada seria mais eloquente que o corpo silencioso – às vezes o silêncio tem uma eloquência superior... – e martirizado de Cristo cravado na cruz, assim como a imagem dos seus imitadores, os mártires, os santos estigmatizados ou em êxtase⁵⁸... É um Deus eloquente que toca o coração do homem, que o emociona que o converte. E assim a pintura religiosa católica, num momento em que se vê particularmente ameaçada, ganha um novo alento e viverá uma fase de notória fecundidade...

De facto, é muito dos *Exercícios* o incitar o leitor a meditar sobre histórias evangélicas, construindo uma imagem mental que presentifica ações passadas, comovendo-o e incitando a sua participação e posicionamento perante a missão divina no mundo. É um enunciar de procedimentos para se reviverem interiormente as palavras e os actos que parecem mais significativos na vida de Cristo. O devoto, pela imaginação, deve visualizar Cristo evocá-lo como uma realidade presente. São as contemplações propostas, o «ver as pessoas», o «ouvir o que dizem», os colóquios com as personagens de cada cena sugeridos pelo autor, os apelos aos «sentidos interiores»... E num documento incluso designado «Reglas para sentir con la Iglesia» trata da veneração das imagens como suportes essenciais ao espírito – o crente necessita do exercício dos seus sentidos corporais como motor da sua experiência interior⁵⁹.

Esta pedagogia das imagens foi naturalmente assimilada pelos primeiros jesuítas que farão da retórica da imagem – a palavra, o verbo de Deus encarnado... – uma forma de *Praeparatio evangelia*... San Francisco de Borja foi o primeiro a compor umas meditações sobre os Evangelhos que seriam acompanhadas por uns gravados que o Padre Jerónimo Nadal se havia comprometido arranjar. Nadal conheceu as meditações de S. Francisco de Borja e teria até posto, de sua própria mão, num dos manuscritos, o título «Meditationes Patris Francisci»⁶⁰.

⁵⁷ FUMAROLI, 2007: 34

⁵⁸ FUMAROLI, 2007: 35

⁵⁹ RUBENS & BARBÉ, 1992: 45-46; FABRE, 1996 : 197-210

⁶⁰ NICOLAU, 1949: 124-125.

Não se sabe por que vicissitudes a publicação desta obra não se concretizou. Viria a ser tardiamente publicada pelo Padre Federico Cervós em 1912⁶¹.

E havia razões para que Jerónimo Nadal decidisse publicar uma outra obra em detrimento da do terceiro Geral da Companhia. As meditações de Borja não tinham relação directa com uma imagem em particular, assim como não possuíam qualquer nota exegética. Nadal sentiu que a empreitada teria de ter outra figura de forma a que correspondesse melhor ao que lhe havia solicitado S. Inácio – conforme testemunha o Padre Diego Jiménez: laborar uma obra para os escolares da Companhia sobre os Evangelhos da Quaresma e dos domingos, ilustrada com imagens e com breves pontos de meditação⁶²...

Terá escrito a obra durante generalato do Padre Everard Mercurian (1572-1581) e foram vários os acrescentos, os melhoramentos e as tentativas para editar, algumas fracassadas devido à guerra que devastava a Flandres. Nadal tinha noção da importância do intento: três anos antes da sua morte – parcialmente incapacitado para ler – e enquanto interrompia a publicação dos diálogos, tentava insistentemente encontrar um gravador para a sua *Historia Evangelicae Imagines*⁶³...

E os confrades da Companhia sentiam a importância catequética e ascética da obra e depois de muitas dificuldades – porque economicamente muito dispendiosa... –, treze anos depois da morte de Nadal, é editada e recebida com enorme expectativa⁶⁴... As *Adnotationes* encetam, portanto, um filão que terá continuidade com o *Triumphus Iesu Christi crucifixi* de Bartolomeo Ricci, editado em Antuérpia em 1608⁶⁵ e a *Vita beati P. Ignatii Loiolae Societatis Iesu fundatoris* encomendada pelos padres da Companhia por 1605-1606 para celebrar a beatificação do seu fundador e publicada a primeira vez em 1609⁶⁶.



A edição consultada – de 1595 – é constituída por duas partes bem marcadas: na primeira encontra-se a portada e as 153 gravuras que deram corpo à edição de 1593; e na segunda parte – da página 1 à página 595 – estão as respectivas «Adnotationes et Meditationes».

As imagens mantêm hoje o artifício e a capacidade de prender a atenção do leitor. A dignidade que encerram, a exactidão das linhas, a riqueza das cenas, a

⁶¹ BORJA, 1912

⁶² NICOLAU, 1949: 126

⁶³ COUPEAU, 2007: 76

⁶⁴ NICOLAU, 1949: 130.

⁶⁵ RUBENS & BARBÉ, 1992: 46

⁶⁶ RUBENS & BARBÉ, 1992: 46

multiplicidade de pormenores, a vida e a suavidade das figuras, a reverência das personagens relevam bem a arte decorativa e tipográfica que justificava a fama dos impressores de Antuérpia.

No lado superior direito encontram-se duas séries de números, ambas de um a cento e cinquenta e três: os números árabes indicam a ordem das placas da edição de *Evangelicae Historiae Imagines* (1593) seguindo a sequência cronológica dos acontecimentos da vida de Jesus; os números romanos indicam a ordem das gravuras em *Adnotationes et Meditationes in Evangelia* de 1595 seguindo a sequência das leituras do ano litúrgico de acordo com o Missal romano do tempo.

A linha superior, em letras capitais, indica o dia do calendário litúrgico (festa, domingo, ou dia útil) em que esta passagem do Evangelho foi usada no missal romano do século XVI. Sempre que a ilustração descreve diferentes cenas da mesma passagem evangélica, ou no caso de duas ou mais ilustrações descreverem partes diferentes da mesma leitura, geralmente escreve-se, depois da linha superior, *Eodem Dominica, Eodem Sabbatho...* Em cerca de 50 gravuras, o dia litúrgico não é mencionado explicitamente. Por exemplo, a gravura 7/IX descreve a segunda parte da leitura da festa da Epifania do Senhor (gravura 6/VIII) em que se escreve simplesmente «Adoratio Magorum»; a gravura 101/LXXVII a 103/LXXIX e 107/LXXX a 133/CVI descrevem várias cenas da paixão de Cristo, meditadas durante a semana santa; as gravuras 134/CVIII a 146/CXX descrevem as várias histórias da ressurreição de Jesus lidas no último domingo e durante a última oitava.

A segunda linha, em caracteres itálicos, contém geralmente um título descritivo da autoria de Nadal. Os casos em que isso não acontece – por exemplo, no dia da Anunciação e no dia de Pentecostes... – são aqueles em que o nome da festa em causa é suficientemente explicativo. No caso das gravuras que não indicam o dia litúrgico o título é feito em letras capitais...

Na terceira linha – em pequenos caracteres itálicos – fazem-se as referências bíblicas onde a cena se pode encontrar, na maior parte das vezes referindo-se os diferentes Evangelhos, e em alguns casos usando-se simplesmente as expressões «Eodem cap.» ou «Eisdem capp.». São raras as gravuras que referem textos não presentes nos quatro Evangelho: os actos dos apóstolos são referidos nas placas 147/CXXV a 149/CXXVII, a respeito da ascensão de Jesus e do dia de Pentecostes; as cartas de S. Paulo aparecem nas gravuras 102/LXXVIII (que também refere Coríntios 10) e na 131/CVIII, juntamente com a referência Eph.4. Os textos do Velho Testamento são referidos na gravura 131/CVIII (Zech 9, Eccl 24). Há também casos de gravuras em que não encontramos qualquer referência bíblica, como nas cenas da vida de Maria, aceites pela tradição

católica, mas sem fundamentação bíblica. Veja-se, por exemplo, a gravura 135/CIX em que Jesus ressuscitado aparece a sua própria mãe; e aquelas que vão da 150/CL à 153-CLIII que descrevem a morte, o enterro e a ressurreição e ascensão da Virgem Maria.

Ainda na linha terceira, a maior parte das gravuras acrescenta o ano da vida de Jesus em que teria acontecido cada um destes episódios, entendendo-se o ministério público como encetado com o seu baptismo no vigésimo nono ano e terminado com a sua morte na idade de 33 anos. As excepções são as gravuras 1-CVII e 2-CXLIX que representam os acontecimentos anteriores ao nascimento de Jesus; as 101-LXXVII, 103-LXXIX, 107-LXXX a 146-CXX e 147-CXXV a 149-CXXVII que descrevem os acontecimentos ocorridos no último ano da vida; e as 150-CL e 153-CLIII que retratam a morte, enterro, ascensão e coroação de Maria ocorridos num ano não especificado depois da morte e ressurreição de Jesus.

Os olhos do leitor são naturalmente atraídos pela cena principal, representativa do facto evangélico comemorado. E no fundo de cena, no vazio de uma janela, ou nas cercanias do lugar representado aparecem cenas outras relacionadas com a primeira. Por toda a gravura, dispersam-se letras que anotam determinados aspectos sucintamente descritos na parte inferior do gravado e sugerem um percurso de interpretação e meditação...

Veja-se, como exemplo, a imagem da Anunciação reproduzida a seguir: o tema central é o encontro entre o anjo e Maria, mas não é esse o sugerido ponto de partida para a meditação. A anotação «A» – no passado e no céu – representa o concílio entre Deus e os anjos. Deus declara a encarnação de Cristo e escolhe o anjo Gabriel como anunciador. Num segundo momento, Gabriel, depois de ganhar forma humana, dirige-se a casa de Maria – «B» e «C». E ainda antes de o leitor se centrar no acontecimento nuclear, pelo ponto «D» – que naturalmente acrescenta realismo à cena interpretada – é descrito o espaço em que teriam decorrido os acontecimentos: a casa de Maria que, segundo a tradição, estaria em Loreto, no «campo Piceno». Nos três pontos seguintes acentua-se a concordância cronológica com outros episódio bíblicos. A mensagem do ponto «F» é a de que o dia da anunciação coincidia com o dia da criação do homem; a do ponto «G» é de que, nessa mesma data, Cristo seria morto na cruz; e no ponto «H» é a de que, no mesmo dia, os santos, no Limbo, receberam a nova da redenção... Há, portanto uma intenção pedagógica que supera em muito a narrativa bíblica levando o leitor para tempos e níveis interpretativos às vezes inesperados...

ANNUNCIATIO.
Luc. i. 1
cvij

A. *Comentus Angelorum, ubi declarat Deus Incarnationem Christi, & designatur Gabriel legatus.*

B. *Veniens Nazareth Gabriel, sibi ex aëre corpus accommodat.*

C. *Nubes è caelo, vnde radij ad Mariam Virginem pertinent.*

D. *Cubiculum, quod visitur Laureti in agro Piceno, ubi est Maria.*

E. *Ingreditur Angelus ad Mariam Virginem; eam salutatur; assentitur Maria: fit Deus homo, & ipsa Mater Dei.*

F. *Creatio hominis, quo die Deus factus est homo.*

G. *Eadem die Christus moritur, ut homo perditus recreetur.*

H. *Pie credi potest, Angelum missum in Lumbum, ad Christi incarnationem Patribus nunciandam.*

A segunda parte tem, relativamente a cada imagem, invariavelmente, a estrutura seguinte: em primeiro lugar transcreve-se o cabeçalho de cada gravado – ou seja, as três linhas em que se enuncia o dia do calendário litúrgico, o título da cena e a referência bíblica; seguidamente, *ipsis verbis*, transcrevem-se as legendas de cada imagem; em terceiro lugar citam-se os textos evangélicos relativos à festa em causa. Num quarto momento vêm as «Adnotationes» e, por último, as «Meditationes».

A «Adnotatio» é uma parte de marcada erudição onde predomina a pretensão didáctica: esclarecem-se questões exegéticas e linguísticas – de que são exemplo as recorrentes explicações dos significados de palavras hebraicas –, interpreta-se, explica-se⁶⁷, comenta-se, dramatiza-se... Veja-se o excurso que se faz acerca do significado do nome «IESV», «derivatur a verbo quod salvare significat»⁶⁸; ou a «adnotatio» à legenda «c» da imagem «Circumcisio Christi»⁶⁹, ou a que se faz à legenda «I» da mesma imagem⁷⁰...

Por último, a «Meditatio», às vezes própria para determinada comemoração ou dia festivo⁷¹ –, salvo casos particulares em que resvala para pequenos excursos históricos como o que acontece na «Adoratio Magorum» onde se faz uma incursão sobre a história e o significado dos três reis magos, das cidades percorridas, da estrela, dos três anjos⁷²... – é um espaço em que se exploram os sentidos alegóricos, as interpretações místicas, em que predomina a pretensão reflexiva, introspectiva, devocional...

Fica claro, portanto, a capacidade que a obra tem para debelar a inabilidade para a meditação, evitar o devaneio, controlar a imaginação. A imagem possui um poder visual concreto que concorda com a ortodoxia católica, e as notações

⁶⁷ Na imagem «Adoratio Magorum», a respeito da legenda «B» escreve-se: «B – Stella supra stans, ubi erat puer (ibi enim, ut tradunt doctores, erant Maria et Ioseph post circumcisionem) micantibus radiis Regem coelorum natum indicat» – NADAL, 1595: 32

⁶⁸ NADAL, 1595: 27

⁶⁹ Escreve-se: «c – Virginem matrem, quae non potuit non dolere; sed moderate id fecit pro virtutis suae magnitudine, dolorem manu ad cor opposita comprimens: Iosephum item oris et manuum gestu, tum lacrimis animi tristitiam declarantem» – NADAL, 1595: 27

⁷⁰ «I – Qui in Limbo Patrum tunc erant, qui in Purgatorio eandem latriam nomini IESV exhibentes. Ut enim nativitatem nunciarent sanctis patribus in Limbo Angeli, ita pie credimus reliqua mysteria et actiones eos denunciassent, et gratulationes in choro illo sanctorum actas vicissim piissimas celebrata mysteria divinis laudibus» – NADAL, 1595: 27

⁷¹ Veja-se, a respeito da imagem «In Aurora natalis Dominis – De pastoribus» a meditação particular para o dia de «S. Stephani – Protomartiris» – NADAL, 1595: 23-26

⁷² NADAL, 1595: 33

e meditações que a acompanham reforçam essa conformidade ao não permitir que o espectador devaneie ou interprete erroneamente o visualizado.



Porque assim interessa para o tema aqui em causa, teremos como particular objecto de reflexão os seis gravados relativos ao nascimento e infância de Cristo que em muitos aspectos superam – na sua intenção descritiva, elucidativa, meditativa... – o próprio texto bíblico. São as gravuras «In nocte Natalis Domini – Nativitas Christi», «In Aurora Natalis Domini – De Pastoribus», «Circumcisio Christi», «Adoratio Magorum», «Purificatio», e «Cum doctoribus disputat Iesus».

IN NOCTE NATALIS DOMINI.

Natiuitas Christi.

Luc. ij. Anno i.

3

v



- A. Bethlehem ciuitas David.
 B. Forum vbi soluitur tributum.
 C. Spelunca, vbi natus est Christus.
 D. IESVS recens natus, ante Praesepe
 huius in faeno iacens; quem pannis
 Virgo Mater inuoluit.
 E. Angeli adorant Puerum natum.
 F. Ad Praesepe bos & asinus nouo lumi-
 ne commoti.

- G. Lux e Christo nato fugat tenebras noctis.
 H. Turris Heder, idest gregis.
 I. Pastores ad turrin cum gregibus.
 K. Angelus apparet Pastoribus, &
 cum eo Militia caelestis exercitus.
 L. Angelus, qui pie creditur missus in
 Lumbum ad Patres nuncius.
 M. Stella & Angelus ad Magos missi,
 eos primam ad iter impellunt.

IN AVRORA NATALIS DOMINI

De Pastoribus
Luc. ij. Anno i.

4
vi



A. Turris Heder, vbi Pastores colloquuntur.

B. Inveniunt IESVM positum in Praesepio.

C. Cognoscunt, quae erant ipsis dicta de Puer.

D. Reuersi ad suos, narrant omnia.

CIRCUNCISIO CHRISTI .

Luc. ij. Anno i.

5
vj



A. Synagoga, siue locus, vbi circumciditur IESVS.
 B. Sacerdos cum ceremonijs circumcissionis.
 C. Virgo Mater dolet de vulnere filij. Dolet Ioseph.
 D. Pueri subservientes.
 E. Stella & Angelus viam Magis

demonstrant.
 F. Nomen IESV: quod adorant.
 G. Angeli.
 H. Mortales.
 I. Anima Patrum è limbo, & quæ in Purgatorio.
 K. Maria senu fovens filium, radit cum Ioseph.

ADORATIO MAGORVM.

Matth. ij.

Anno i.

7
IX



A. *Bethlehem, quo iter habent Magi.*
 B. *Stella os tendit ubi IESVS erat.*
 C. *Magi Bethlehem ingressi: extra urbem cum illos oportuit describere, quemadmodum reliqua, ut essent conspicua.*
 D. *Maria sola cum Puero ad os spehunca.*
 E. *Bos & asinus ad Preseppe.*
 F. *Primus Rex IESVM adorant, & offert tria munera.*

G. *Alter se comparat ad adorationem, & munera totidem in promptu habet.*
 H. *Tertius sua parans dona venerabundus expectat.*
 I. *Aulici omnes similiter eminus adorant.*
 K. *Magi alia via domum reuertuntur.*
 L. *Christi baptysmus ad Bethabaram.*
 M. *Nuptie in Cana Galilee.*

PURIFICATIO.

Luc. 2. Anno i.

8

xx



A. Templum cum atrijs.
 B. Simcon venit in templum.
 C. Anna prophetissa prodit.
 D. Ad introitum secundi atrij, procalunt
 obuiam Christo, Mariae, & Ioseph.
 E. Incipit Anna pps hominibus de Christo
 loqui.

atrium Sacerdotum.
 I. Perueniunt omnes ad portam atrij pr
 mi. Hinc Maria & Ioseph, illinc
 Sacerdotes et Levitae. Funt oblationes
 K. Hic rursus confuetur Domino Anna
 & de Christo loquitur.
 L. Virgo Mater cum Pueri, & Ioseph i
 Galilaeam reuertitur.



A linguagem dos afectos.

A combinação entre imagem, anotação e meditação dá forma a um estilo apologético, a uma *paideia* muito particular de que gostaríamos de salientar duas marcas fundamentais:

Em primeiro lugar é a extraordinária capacidade descritiva – ou *ekphrasis* – do enunciado. Nadal constrói um texto como se de um espelho se tratasse, uma virtuosa *imitatio naturae*⁷³, esgotando – pelas referências topográficas, narratológicas, e pela descrição de caracteres – todas as possibilidades explicativas...

Em segundo lugar, constrói um discurso ornado, uma espécie de banda sonora que – crescendo ao notado virtuosismo da imagem e da anotação... – é capaz de «dar voz às coisas» e às personagens... É uma cuidada teatralização da palavra, uma acabada dramatização do exercício de ler e meditar que transporta o leitor para dentro de cena, dando-lhe o privilégio de comunicar com as figuras espelhadas, ouvindo-as, questionando-as, respondendo às suas interpolações... É a reflexão profunda, cavada, o tom oracional, as interrogativas, as apóstrofes repetidas – «Nascere: veni ad nos sancte puer. O inenarrabilem divinitatis benignitatem. O mysterium Dei excellentissimum»⁷⁴ – e são os importantes monólogos e excursos dialogais...

Numa altura em que o diálogo, como género vivia já uma fase de declínio relativamente ao fulgor da primeira metade da centúria, Nadal usa-o como marca fundamental, mostrando uma clara influência da forma expressiva dos *Colloquia* de Erasmo, dos diálogos de tonalidade erasmista dos irmãos Valdés – que circularam em Alcalá entre 1528 e 1530, na altura em que Nadal iniciava os estudos naquela cidade⁷⁵ – e do Catecismo de Juan de Ávila publicado em Valência em 1554, muito utilizado ainda nos finais do século XVI, com grande receptividade na comunidade jesuíta⁷⁶... A forma «diálogo» representava bem esta «nova retórica» que olhava com cuidado particular para todos os elementos do processo comunicativo, para a figura do leitor, o processo interactivo, as intenções, os efeitos⁷⁷... E mostrava-se modelar como forma de *movere*, ou seja,

⁷³ FUMAROLI, 1994: 678

⁷⁴ NADAL, 1595: 17

⁷⁵ COUPEAU, 2007: 35; Fundada em 1508 pelo Cardeal Jiménez de Cisneros, a Universidade de Alcalá torna-se um prestigiado centro humanista rivalizando com Salamanca desde o princípio e participando deste projecto geral de reforma em que a Igreja católica se empenhava. A publicação da Bíblia Poliglota – publicada a partir de 1514 em seis tomos... – testemunha cabalmente a importância que os estudos e línguas bíblicas alcançavam naquela Universidade – COUPEAU, 2007: 53

⁷⁶ PALOMO, 2003: 250; 251-256.

⁷⁷ COUPEAU, 2007: 53

influenciar os juízos e as atitudes, *docere*, modificar o universo de conhecimento e *delectare*, isto é, atrair persuadir⁷⁸...

Na imagem «In Aurora Natalis Dominis», por exemplo, depois de observada minuciosamente e compreendida todos em todos seus pormenores... – ressoa, na «Meditatio» a voz dos pastores: «Pastores sumus (...) Vigilemus igitur, et excubias agamus super nostros greges; et nunc maxime si nox esse videatur, nec quicquam consolationis singularis sentiamur. Curemus ut in officio sint cuncti greges nostri. Nihil erret, nihil a lupo Daemone diripiatur, nihil desidia tabercat, omnia suavi pascantur pabulo, et salutari aqua potentur. Tunc nobis Angelus tutelarum gaudium annuntiabit magnum, et natum audiemus, et inveniemus salvatorem Christum Dominum: tunc audiemus, et corde percipiemus coeleste illud angelorum canticum; Gloria in Elcelsis Deo etc. Amen»⁷⁹.

À semelhança do que acontecia nos *Exercícios Espirituais*⁸⁰, os diálogos são normalmente ornados com interrogativas retóricas. Na gravura «In nocte Natalis Domini», depois da pergunta: «Natus es ergo Iesu benigne nobis, datus es nobis. Sed quod das tuae potentiae insigne?», é Cristo que responde: «Principatus mei insigne gero excellentissimum super humerum meum, crucem meam. Illud enim primum prodiens in orbem terrae egi, quod semper in utero matris egeram, ac semper deinde egi. Obtuli meam crucem et mortem patri pro vobis. Hic est meus Principatus, hoc meum Imperium. Per haec ego sathanam, infernum, mortem, peccatum triumphabo. Per haec regnabo ego in aeternum, ac sedebo ad dexteram patris, qui semper sum in sinu patris. Per haec mecum omnes electi patris mei regnabunt»⁸¹.

E a já notada intensidade visual é ampliada pelo efeito emocional... As imagens estão marcadas pela delicadeza nas expressões, estão recheadas de matizes de afectos profundamente realistas, comoventes, enternecedores. E a linguagem consegue decalcar – ampliar até... – esses sentidos... Os argumentos usados, os temas explorados são profundamente persuasivos, arrebataadores...

Nas «imagens da infância» predomina a ideia da estupefacção, do assombro e da comoção perante a grandiosidade do mistério da encarnação: o enigma da

⁷⁸ COUPEAU, 2007: 53-54

⁷⁹ NADAL, 1595: 22; O mesmo acontece na cena da purificação com as interlocuções com Jesus e Maria – NADAL, 1595: 73

⁸⁰ DEMOUSTIER, 1996: 27; FUMAROLI, 1994: 359.

⁸¹ NADAL, 1595: 18; Às vezes é o próprio leitor o interpelado: «Quid hac meditatione tibi petendum est? Ut mihi mea similiter appareat stella, et lux angeli qui me ducat ad Christi recens nati contemplationem. Ut item doceant me scripturae sacrae, et manifestent IESUM; Ut inventum adorem è corde meo, et luce tua Domine, et agnoscam verum hominem, verum Deum, et vere pro me mortuum, ut ex his fructum spiritus referam...» – NADAL, 1595: 33

concepção virginal, do parto natural, indolor, suave⁸² – segredos que a própria Maria, como se escreve na *Adnotatio* da imagem «Nativitas Christi», contemplando a figura de Jesus, tenta perceber⁸³... –; o enigma de um Deus feito menino por um nascimento tão humilde e, ao mesmo tempo, revelador da majestade divina...; os segredos escondidos na circuncisão de Jesus⁸⁴; o assombro pela divina inteligência revelada por Jesus entre os doutores – «tanta omnium admiratione»⁸⁵. Mistérios divinos que deveriam transfigurar e converter os corações humanos... Mas – como lastima o leitor-orante – «Non commovent tamen, bone et sancte infans»⁸⁶.

Depois da compreensão do mistério segue-se o júbilo, a alegria da contemplação, – cromaticamente significada pelas irradiações de luz das estrelas, do menino, do rosto de Maria... – provocadoras de uma indiscreta felicidade: «Recta ad designatum locum à stella ingrediuntur Magi reperiunt puerum et Mariam matrem eius; quo viso repleta sunt eorum corda luce incredibili, incomparabili gaudio exultaverunt. Iam non Angeli, non stella; iam non puer natus per illa, sed IESVS ipse per se fontem suae bonitatis et gratiae illis aperit, illis per se communicat, ad se raptis eorum mentibus ostendit se verum Deum, verum hominem, et Regum seculorum aeternum, se promortalium salute crucifigendum, sepeliendum, resurrecturum»⁸⁷. Subjugados por esta suma felicidade os reis ajoelham-se, beijam as mãos e os pés ao verdadeiro rei, ao verdadeiro Deus... «O felices Magos (...) vos stella, vos angeli illuminant, vos illustrant scripturae»⁸⁸

⁸² NADAL, 1595: 17

⁸³ Veja-se, por exemplo, a anotação «D» à imagem da «Nativitas Christi»: «D – Iesus recens natus in spelunca ante praesepe foeno exceptus, humi vagiens, et manus ad matrem tendens: simul spiritus exultatione, atque animi suavitate plena virgo Mater, et adorabunda pannis et fasciis quae paraverat, infantem Deum frigentem aggreditur continuo involvere et fouere. In his vero mysteriis Mariam contemplare suam virgineam integritatem tenentem, nullius muliebrium (?) ministeriorum indigentem; excelsamente in filii nativitatem, tum aeternam ex Patre, tum temporalem ex se, laudibus, et spiritus exultatione levatam quidem, et mentem et corde, obsequia tamen omnia in filium obeuntem officiosissime: Ioseph verò totum esse in pueri admiratione et adoratione» – NADAL, 1595: 16

⁸⁴ «Cur infans IESV Deus sanguinem cum cruciatu fundis, cum nondum venerit hora tua? Copiosa est et abundans mea redemptio; faciet haec mea circuncisio ut vos efficiamini cordis circuncisio in spiritu, non in littera, non in carne. Intelligite fratres mei vobis esse quae videntur in membris vestris passiones circumciden-das, quod sine vi fieri non potest. Violentos vos fieri oportet in vos; hanc vim dabit vobis mea virtus circum-cisionis, ita eritis nominis mei participes, solutis meae capaces, naturae meae confortes, ita in corda vestra suavitas ineffabilis, et vis nominis mei IESV influet. Ita ero vobis salus sempiterna et vita. Amen» – NADAL, 1595: 29; Carta aos Romanos, 2, 29: «Porque não é judeu aquele que o é exteriormente, nem circuncisão a que se manifesta exteriormente, na carne. Mas é judeu o que é no interior, e circuncisão a que é no coração, segundo o espírito, não segundo a letra».

⁸⁵ «E – Huc venit tertio post die puer IESUS, cum essent congregati Doctores, et disputarent de adventu messiae. Audiens primum quid dicerent, coepit illos interrogare, et respondere, et cum illis disserere tam sapienter, tanta omnium admiratione, ut cunctorum animis commotis, illum iuberent in cathedra sedere, ut plenius, et maiore cum dignitate vel disputaret vel doceret...» – NADAL, 1595: 40

⁸⁶ NADAL, 1595: 16

⁸⁷ NADAL, 1595: 38

⁸⁸ NADAL, 1595: 38

CONCLUSÃO

Poder-se-ia representar o essencial da espiritualidade da Companhia através de duas ideias fundamentais: «Teocentrismo final» – tudo se deve ordenar para o serviço e a maior glória de Deus, o Criador deve ser o centro de todo o amor – e «Cristocentrismo pedagógico» – o meio, o método, a norma maior é a imitação de Cristo⁸⁹. E aos sentidos – em especial à visão... – é dado um papel essencial. Através dos «olhos exteriores» conseguir abrir os «olhos interiores» que farão o crente descortinar as verdades divinas... E a contemplação da graça celeste deveria iniciar-se pela emoção... O coração – e não tanto a mente... – seria a chave da elevação espiritual.

Mas o ideário da Companhia não se podia ficar pelo exercício meditativo ou contemplativo e o autor de *Evangelia Historiae Imagines* – manifestando mérito doutrinário... – teoriza sobre a necessidade de se unir a contemplação à acção. Para ele, a oração tem de focar o trabalho apostólico. Aliás, logo nas práticas espirituais do Colégio de Coimbra – em 1561 –, na primeira exortação, numa expressão sintética que depois seria repetida pelo Padre Baltazar Álvarez, expressa três princípios que apresenta aos colegiais como uma súpula do ideal religioso da Companhia: «spiritus, cor, et practica»⁹⁰. Ou seja: movidos pelo espírito de Deus, veículos de um amor afectuoso e caritativo e com tendência para a acção, para a prática⁹¹.

Pensamos que com a obra *Adnotationes* – embora postumamente... – Nadal consegue fazer a súpula da ideia e da estratégia doutrinal jesuítica: Imagens da vida de Cristo para serem admiradas, continuamente contempladas e imitadas, o enobrecimento da palavra evangélica, a provocação do amor divino, a capacidade de converter, de mobilizar, de levar o crente à prática devocional e à acção apostólica⁹²... De facto, a obra de Nadal assumiu a responsabilidade de fixar uma retórica, de cristalizar uma *paideia* posteriormente cultivada com vigor⁹³ e resvalando – aqui e além – para ludismos exibicionistas e estéreis...

⁸⁹ NICOLAU, 1953: 280-282

⁹⁰ É uma fórmula favorita do Padre Nadal que aparece também nas práticas de Alcalá proferidas no mesmo ano... – NADAL, 1945: 43

⁹¹ NADAL, 1945: 45

⁹² RUBENS & BARBÉ, 1992: 46

⁹³ FUMAROLI, 1994 : 257-279 ; 354-391 ; 673-706

Fontes manuscritas :

NIZA, Marquês – Biblioteca Nacional de Lisboa, cód. 2666

NIZA, Marquês – Biblioteca Nacional de Lisboa, cód. 2667

NOGUEIRA, D. Vicente – Biblioteca Pública de Évora, cód. CVI/2-4

NOGUEIRA, D. Vicente – Biblioteca Pública de Évora, cód. CVI/2-11

Fontes impressas:

ANTONIO, Nicolás (1996) – *Bibliotheca Hispania Nova* (...), edição fac-similada de 1783, 2 vol. Madrid: Visor Libros.

BANGERT, William V. & MCCOOG, Thomas M. (1992) – *Jerome Nadal, SJ, 1507-1580 – Tracking the First Generation of Jesuits*, Chicago: Loyola University Press.

BORJA, Francisco de, (1912) – *El evangelio meditado: meditaciones para todas las dominicas e ferias del año y para las principales festividades / Obra inédita compuesta por San Francisco de Borja de la Compañía de Jesús, sacada del original corregido de mano del santo por el P. Federico Cervós...* Madrid: Administración de Razón y fe.

CANELLAS, Joan Nadal (2002) – *Jeroni Nadal Morey, la seva vida i la seva contribució a la cultura europea de l s. XVI*, Palma de Mallorca: Promomallorca Edicions.

CARVALHO, José Adriano de Freitas (2007) – *Lectura Espiritual En la Península Ibérica (Siglos XVI-XVII)*, Salamanca: Semyr.

COUPEAU, Carlos, S. J. (2007) – *Los Dialogos de Nadal: Contexto histórico-literario y hecho retórico*. «Ignaziana», nº 3, p. 3-80.

DEMOUSTIER, Adrien, S. J. (1996) – *L'originalité des Exercices Spirituels*, «Les Jésuites à l'âge Baroque (1540-1640)», Direcç. de Luce Giard e Louis de Vaucelles, Jérôme Millon, Grenoble, p. 23-35.

Dictionnaire de Spiritualité ascétique et mystique doctrine et histoire (1971), tomo VII, Paris: Beauchesne.

FABRE, Pierre Antoine (1996) – *Les Exercices Spirituels sont-ils illustrables?*, «Les Jésuites à l'âge Baroque (1540-1640)», Direcç. de Luce Giard e Louis de Vaucelles, Jérôme Millon, Grenoble, p. 197-210.

SERAFIM, João Carlos Gonçalves - A INFÂNCIA DE CRISTO EM *ADNOTATIONES ET MEDITATIONES IN EUANGELIA* DO PADRE JERÓNIMO NADAL (S.J.)
Via Spiritus, Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso, CITCEM, nº 17, 2010, págs.79-107

FUMAROLI, Marc. (1994) – *L'Age de L'Eloquence – Rhétorique et res literaria de la Renaissance au seuil de l'époque classique*, «Bibliothèque de L'Évolution de l'Humanité», Paris: Albin Michel.

FUMAROLI, Marc. (1994) – *L'Ecole du Silence – Le sentiment des images au XVII^e siècle*, Idées et Recherches, Paris: Flammarion.

FUMAROLI, Marc. (2007) – *De Rome à Paris – Peinture et Pouvoirs aux XVII^e et XVIII^e siècles*, Saint-Étienne: Éditions Faton.

JURADO, Manuel Ruíz (1979) – *Cronología de la vida del P. Jerónimo Nadal S.J. (1507-1580)*, AHSI 48, p. 248-276.

Les Conciles Oecuméniques – Les Décrets – Trente à Vatican II, (1994), Tome II-2, Dir. De G. Alberigo, Paris: Les Editions du Cerf.

Les Jésuites à l'âge Baroque (1540-1640), (1996), Direcç. de Luce Giard e Louis de Vaucelles, Jérôme Millon, Grenoble.

MARAVALL, Jose Antonio (1997) – *A Cultura do barroco. Análise de uma estrutura histórica*. São Paulo: EDUSP.

NADAL, Jerónimo (1595) *Adnotationes et meditationes in euangelia quae in sacrosancto missae sacrificio toto anno leguntur: cum Euangeliorum concordantia historiae integritati sufficienti...*, 2ª edição, Antuerpia: Martinus Nutius, B. N. L., Res. 2422/11 A.

NADAL, Jerónimo (1962) – *Comentarii de Instituto*, Miguel Nicolau (ed.), Roma: Monumenta Historica Societatis Iesu.

NADAL, Jerónimo (1964) – *P. Hieronymi Nadal Orationis Observaciones*, Miguel Nicolau (ed.), Roma: Monumenta Histórica Societatis Iesu.

NADAL, Jerónimo (1976) – *Scholia in Constitutiones S. J.*, Edição de Manuel Ruiz Jurado, Granada: Facultad de Teología.

NADAL, Jerónimo, S.J. (1945) – *Platicas Espirituales en Coimbra 1561*. Tradução de Nicolau Miguel, Granada: Facultad Teológica de la Compania de Jesus.

NADAL, Jerónimo, S.J. (1975) *Imágenes de la historia evangélica*, estudo introdutório de Alfonso Rodríguez G. de Ceballos. Barcelona: El Albir.

NADAL, Jerónimo, S.J. (2004) – *Comentários sobre o Instituto da Companhia de Jesus*, São Paulo, SP: Edições Loyola.

NATALI, Hieronymo (1593) – *Evangelicae historiae imagines: ex ordine Euangeliorum quae toto anno in missae sacrificio recitantur in ordinem temporis vitae Christi digestae*, Antuerpiae: [s.n.].

NATALI, Hieronymo (1594) *Adnotationes et meditationes in Euangelia quae in sacrosancto missae sacrificio toto anno leguntur: cum Euangeliorum concordantia historiae integritati sufficienti...*, Amberes: Martin Nutius.

NICOLAU, Miguel, S.J. (1949) – *Jerónimo Nadal, S.J. (1507-1580) – Sus obras y doctrinas espirituales*, Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas.

NICOLAU, Miguel, S.J. (1953) – *Notas de la Espiritualidad jesuitica*, «Manresa», 25, Granada: Instituto de la Pedagogia Religiosa, p. 259-288.

PALOMO, Federico (2003) – *Fazer dos Campos escolas Excelestes – Os Jesuítas de Évora e as Missões do Interior em Portugal (1551-1630)*, F. C. Gulbenkian/ F.C.T.

PIRES, Maria Lucília Gonçalves; CARVALHO, José Adriano de (2001) – *História Crítica da Literatura Portuguesa – Maneirismo e Barroco* –, Lisboa: Editorial Verbo.

RODRÍGUEZ G. DE CEBALLOS, Alfonso (1974) – *Las imágenes de la historia evangelica del P. Jeronimo Nadal en el marco del jesuitismo y la contrarreforma*, «Traza y Baza», (5), p. 77-96.

RUBENS, P. P. ; BARBÉ, Jean Baptiste (1992) – *Vida de San Ignacio de Loyola em Imágenes*, Edição Facsimil, Estudo Introdutório de Antonio M. Navas Gutiérrez, S. J., Granada: Biblioteca Teológica Granadiana.

ESCOLA DE BETHLEM: AMOR E PEDAGOGIA

SARA AUGUSTO

CENTRO DE LITERATURA PORTUGUESA

UNIVERSIDADE DE COIMBRA

*Meu parvulozinho
Que não tendes par,
Feliz quem levar
De vós o abracinho.*

*Feliz quem lambera
Os pés e as mãozinhas
E as lagrimazinhas
Vo-las detivera. (...)¹*

Escola de Bethlem, 270

ABSTRACT

Escola de Bethlem [School of Bethlem], a work published in Évora in 1678, is a result of two factors: in the first place, the author's concern (the Jesuit priest Alexandre de Gusmão (1629-1724), that founded the Bethlehem Seminar in the State of Bahia) with the education of the younger generations and their spiritual training. Secondly, is his special affection for the Lord Jesus in the Crib and his use of this image as a never-ending source of metaphors and images of divine love. The *Escola de Bethlem*, as a compendium of lection and meditation, which is centred on the three paths to spiritual maturity, is a didactic work that perfectly fits into its religious and literary setting.

In its didactic function, and taking into account the Company of Jesus' practices of spirituality and prayer, this work by Alexandre de Gusmão incorporates the need of an intimate relationship between action, mission and evangelization, together with the need of prayer and intimacy with God. Secondly, the *Escola de Bethlem* also follows the principle that oriented most of the religious and moral works of the Baroque time: that the lesson is more effective when given in a more

¹ As citações do texto estão actualizadas, acrescentando às normas comuns a simplificação das consoantes duplas, a regularização da forma verbal na 3ª pessoa do plural do presente e do pretérito perfeito do indicativo, da acentuação, das formas Deos /Deus, sae /sai, s/z, he/é, hum/um, hũa/ũa. Foram aplicadas igualmente às outras obras citadas.

pleasurable form. The discursive artifices, the metaphors and emblems, the ingenuity and sharpness, all at the same time capture the reader's attention and satisfaction, making the transmitted lesson more effective. Therefore between the lection and the meditation, *Escola de Bethlem* tells us step by step, class by class, the story of the human soul, up until its union with the divine, from each detail of the nativity scene, the origin and engine of the creation of concepts and the efficiency of education.

1.

No primeiro volume da longa novela de Nuno Marques Pereira, o *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, publicada em 1728, o Peregrino, simultaneamente narrador e protagonista, curioso, mas sobretudo compenetrado na evangelização das terras do Brasil, iniciou a sua longa viagem, que depois se torna alegórica, nas terras da Bahia em direcção às Minas do Ouro. Logo no capítulo VI, ainda no Recôncavo, passando pela Vila da Cachoeira, o Peregrino descreve a arquitectura e a formosa e rica decoração do Seminário e da Igreja de Belém², fundados pelo Padre Alexandre de Gusmão, descrevendo ao Ancião, interlocutor privilegiado de toda a narrativa, as qualidades do “venerável padre” e do “insigne varão”, acabando por colocá-lo num plano de superioridade em relação a outro herói do mesmo nome, Alexandre Magno.

Porque é para todos liberal, verdadeiro, cortês, afável, desinteressado, magnânimo, prudente, atento às acções, no ânimo constante, sempre no semblante igual. Sendo um epílogo de todas as virtudes espirituais e morais, como publica o remontado eco, clarim sonoro de suas relevantes prendas, por todo o Mundo, já pela grande fama de insigne Orador, já por Mestre jubilado e Escritor doutíssimo, unindo-se a nobreza de seu preclaro nascimento com o perfeito estado de melhor Religioso. (Peregrino da América, I, 77)

No que diz respeito à biografia de Alexandre de Gusmão, os dados recolhidos na *Biblioteca Lusitana* (Machado, I, 95-96) e no *Dicionário Bibliográfico Português* (Silva, 1858: I, 32-33) não oferecem grandes motivos de discussão. Nasceu a 14 de Agosto de 1629, aos 10 anos foi com seus pais para o Brasil e ingressou

² *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*, 76: “E despedindo-se de mim o Sacristão, fiquei vendo e observando o primor e arte, com que está feito aquele sagrado Templo, traçado e fabricado por seu Fundador o Venerável Padre Alexandre de Gusmão da Companhia de Jesus, tanto pelas medições e regras da Geometria, como pelas correspondências do bem arrimado dos altares e púlpitos, os quais são feitos de luzida e burnida tartaruga com frisos brancos de marfim, que bem pudera apostar vantagens com o mais perfeito embutido da Europa e do mais luzido jaspe de Génova e pórvido de Itália. E está em tal proporção toda a igreja, que em nada se lhe pode pôr tacha; mas antes tem muito que se engrandecer e louvar. Entrei na Sacristia e vi o grande asseio e alinhado, que tudo me pareceu uma copa bem arrumada, devendo-se isto ao Venerável Padre Alexandre de Gusmão”.

no Colégio da Companhia de Jesus, na Bahia, a 28 de Outubro de 1646. Foi excelente aluno e também um excelente professor, “com particular génio para o governo” (Machado, I-95). Entre as diversas funções de que foi incumbido e que tão bem cumpriu, interessa-nos dar relevo à fundação do Seminário de Belém, na Vila de Nossa Senhora do Rosário, na Cachoeira, a 14 léguas da Bahia, a 13 de Abril de 1687. Faleceu neste Seminário a 15 de Março de 1724, com a propecta idade de 95 anos, tendo orientado discípulos tão ilustres como Bartolomeu e Alexandre de Gusmão, conhecidos pelos notáveis conhecimentos e feitos científicos e diplomáticos.

A fundação do Colégio de Belém prova não só a preocupação do jesuíta com a formação das crianças desde a mais tenra idade, como também o profundo afecto com que venerava o Menino Deus do Presépio. São estes afectos e estas preocupações que podem ter servido como motivo da escrita e da publicação da *Escola de Bethlem*, impressa em Évora, com duas edições, a primeira em 1678, e a segunda já em 1735.

Do Seminário de Belém resta hoje um complexo que em 2007 já se encontrava recuperado e que deixa perceber a harmonia do conjunto que constituiu. Quanto à *Escola de Bethlem*, a sua matéria didáctica e moral, desenvolvida sob a forma metafórica, deu início a uma produção que se organiza coerentemente dentro destes dois parâmetros, conjugando o afecto e a pedagogia. A mesma estrutura, de forma mais ou menos óbvia, segundo o elenco apresentado por Barbosa Machado na *Biblioteca Lusitana*, haveria de ser repetida posteriormente em 1695 com o *Menino Christão*, em 1682 com a longa alegoria da *História do Predestinado Peregrino e seu Irmão Precito* (de que foi lida sobretudo a edição de 1685, publicada em Évora, na oficina da Universidade), em 1685 com a *Arte de criar bem os filhos*, em 1689 com as *Meditações para todos os dias da semana*, em 1715 com a *Maria Roza de Nazareth*, em 1720 com a *Eleição entre o bem e o mal eterno*, em 1734 com *O Corvo, e a Pomba da Arca de Noé*, e em 1734 com a *Árvore da Vida, Jesus Crucificado*. Barbosa Machado ainda dá notícia dos manuscritos *Compêndio Perfeito e Noviço Instruído*, que deveriam continuar o mesmo registo de literatura espiritual de instrução e meditação.

A segunda edição da *Escola de Bethlem*, em 1735, mais de cinquenta anos depois da primeira edição, prova que, na primeira metade do século XVIII, esta obra didáctica e espiritual de Alexandre de Gusmão mantinha toda a sua pertinência e actualidade. Nas suas páginas, em que se desenvolvem as três etapas do amadurecimento da alma, é possível encontrar o motivo das analogias que estruturariam todas as novelas alegóricas produzidas no contexto conventual.

2.

A *Escola de Bethlem*, compêndio de uma educação espiritual centrada sobre as três vias do crescimento na relação com o divino, começa com a apresentação de uma gravura do Presépio, colocada antes da folha de rosto, da autoria de Richard Collin (1626 ou 1627-c1697), feita em Antuérpia (*Richard Collin sculp. Antv.*). Nascido no Luxemburgo, depois de trabalhar na Academia de Joachim von Sandrart estabeleceu-se em Antuérpia e depois em Bruxelas, e recebeu o título de calcógrafo de D. Carlos II, rei de Espanha. O nome deste hábil gravador não é desconhecido no contexto da produção jesuítica: a *Vida do Padre Joam d'Almeida da Companhia de Jesu*, de Simão de Vasconcelos, publicado em Lisboa, em 1658, vinha ilustrada com um retrato de João de Almeida da sua autoria.

A figuração do Presépio de Richard Collin enquadra-se na melhor tradição da literatura emblemática e representativa. Encimada pela citação bíblica de Isaías, *Erunt oculi tui videntes praeceptorem tuum* (Isaías 30.20), e depois da tarja com o título da obra, sustentada por um anjo, cada figura que compõe a Lapinha está acompanhada da “letra” mais adequada referente ao nascimento do Menino, compondo um conjunto retirado das profecias do Livro de Isaías e dos Evangelhos de S. Mateus e de S. Lucas³.

Esta dupla representação, que une a imagem com a letra, constitui um elemento central uma vez que a partir dela se estrutura a pedagogia e a oração levadas a cabo em toda a obra. Cada pormenor da gravura servirá de ilustração para as longas páginas que ensinam e meditam sobre o crescimento espiritual.

Na base da gravura, para além da indicação do autor, dedica-se a obra a S. José, dedicatória que será retomada depois das Licenças, que a consideraram “pia e devota” e, por isso, digna de ser publicada. Esta dedicatória dá início desde logo à construção metafórica, considerando S. José não só o fundador mas também o primeiro discípulo desta escola aqui simulada, porque, como diz Alexandre de Gusmão, seria “debuxo, ou descrição daquela primeira, que fundastes, e versastes”:

Vós fostes o Fundador; porque fostes o que escolhestes aquela Lapinha para o Filho de Deus nascer, compusstes o Presépio, e arrumastes as palhinhas, em que sua Mãe o reclinou, e sustentastes o Mestre com o suor do vosso rosto, por todo o tempo, que nela ensinou. Vós fostes o primeiro discípulo da Escola de Bethlem; porque vós fostes o primeiro

³ A partir do canto superior esquerdo: junto do burro, *Asinus praesepe Domini sui* (Isaías I. 3); por cima da figura de S. José, *Ecce duces ac praeceptorem* (simplificação de Isaías, 55. 4: *Ecce testem populus dedi eum, duces ac praeceptorum gentibus*); por cima da figura da vaca, *Cognovit bos possessorum suum* (Isaías I. 3); junto da figura da Virgem, *Discite a me* (Mateus 11. 29); debaixo da manjedoura com o Menino, *Ipsum audite* (Mateus, 17. 5); junto do grupo dos pastores, *Cognoverunt de Verbo* (Lucas 2. 17).

depois de sua Mãe, que o adorastes nascido, e que por espaço de quarenta dias, que com ele assististes naquela Lapinha, ouvistes a celestial doutrina, que da cadeira de seu Presépio, com o exemplo mais que com a palavra nos ditou.

Os fundamentos da analogia estão colocados e o edifício metafórico irá sendo pouco a pouco construído. No Prólogo, percebemos qual será o olhar sobre o Presépio e a devoção do Padre jesuíta: o silêncio, a humildade, o pasmo e a admiração acompanham cada página de meditação sobre o nascimento do Menino. Quanto à metáfora da Escola, aparece claramente justificada: “Dou a este livrinho o título de Escola de Bethlem pelas rezões, que ao diante se apontam; reparto-o em Classes, Lições, e Documentos, porque este estilo pede o nome de Escola, com que sai”. E depois, no Livro I, que funciona como Proêmio, a analogia entre Escola e Belém é desenvolvida detalhadamente, sobretudo no primeiro parágrafo. A cada figurante e a cada pormenor que compõem a Lapinha é atribuído um sentido espiritual (que o Bedel é o Anjo que avisou os pastores e o sino é o celeste que chamou os Sábios do Oriente..., 2-3), definindo de forma mais completa a alegoria da “escola”. Neste contexto, assim desenhado, se insere a matéria a tratar, também ela enformada pelo mesmo símile:

Em três Classes se reparte a Escola de Bethlem; porque em três partes se divide a Ciência do Céu que nela se ensina. A primeira classe se chama Vida Purgativa; a segunda, Vida Iluminativa; a terceira, Vida Unitiva. Na primeira Classe da Vida Purgativa, nos ensina o Mestre de Bethlem os documentos com que ãa alma se purga dos vícios e pecados pela verdadeira abnegação de si mesmos, e constitui o primeiro estado de estudantes de Bethlem, que chamam de Incipientes. Na segunda classe da Vida Iluminativa, nos ensina os documentos como ãa alma, depois de purgados os vícios, há de plantar as flores das virtudes à imitação das que neste dulcíssimo mistério resplandecem, a qual constitui o segundo estado de estudantes, que chamam de proficientes. Na terceira classe da Vida Unitiva, nos ensina os documentos de amor, com que ãa alma se une com seu Criador, depois de purgados os vícios, e plantadas as virtudes, a exemplo do ardentíssimo amor, que este Senhor nos mostrou em seu Santo Nascimento; e constitui o terceiro estado de estudantes, que chamam de Perfeitos. (3-4)

Os onze parágrafos deste primeiro Livro permitem construir um longo quadro de analogias, cada uma encontrando a devida correspondência no universo da Lapinha. Mas, para além do exercício metafórico, é possível definir um esquema repetido na arrumação dos parágrafos e inventariar os procedimentos retóricos mais utilizados. Cada passo começa com uma

analogia inicial, com larga demonstração, argumentação e comprovação, e com a conformação final da vontade do sujeito com a lição ensinada. É em cada um destes passos recorre abundantemente ao testemunho das Escrituras, dos escritos dos Santos e dos Padres da Igreja, intensificando cada parte do discurso com invocações, interrogações, enumerações, metáforas e amplificações, quase sempre com efeito anafórico e acumulativo. Desta forma, se cumpria um dos objectivos do discurso barroco, mormente no contexto espiritual, ao mesmo tempo persuadindo e deleitando os leitores.

A leitura mais demorada de alguns trechos permitem perceber o engenho da construção de alguns parágrafos. Como primeiro exemplo, no terceiro parágrafo (*Dos Discípulos da Escola de Bethlem*) onde se proclama que todos são discípulos de Belém, porque o Menino nasceu para todos, como o Sol e a Luz, o sujeito invoca humilde, afectiva e piedosamente, o Deus nascido no Presépio. Sucedem-se os epítetos e os deicticos, reforçando a oposição entre o discípulo ignorante e o Mestre e ao mesmo tempo contrariando a ordem natural do ser menino e do ser mais velho:

Pois, ó Mestre da minha alma! Ó Doutor Celestial! Eis aqui venho a vós para ser vosso discípulo, para frequentar vossa escola (...). Eu sou um menino pequenino, que não sei por onde entrar, nem por onde hei-de sair, como de si dizia Salamão, com ser tão sábio. Sou um rapaz ignorante, que apenas sei a primeira letra do A, B, C (...). Pois recebei-me em vossa escola: ensinai-me os documentos de vossa doutrina, porque aparelhado estou a ser ensinado de vós; ainda que eu seja velho, e vós Menino (...). (9-10)

O passo seguinte constitui um jogo retórico que reside na oposição e no rebate de argumentos, mostrando o pleno efeito da persuasão provocada pelo Deus feito Menino, imagem que se revela e se reconhece tão poderosa como a do Cristo transfigurado no Monte Tabor. Obedecendo a uma ordem lógica e dividido em três partes distintas, o excerto considerado começa com a apresentação do conceito: *Hic est Filius meus dilectus, in quo mihi bene complacui, ipsum audite*, Mateus, 17.5). Depois da tradução do conceito, a segunda parte constitui uma glosa da citação do Evangelho, recorrendo à anáfora e à oposição, tanto adversativa como restritiva, tornando mais poderosa a imagem frágil e inocente de um menino deitado nas palhas de uma manjedoura quando em contraste com a glória do Filho de Deus transfigurado.

Este é o meu Filho, este que haveis de ouvir, e ter por Mestre; não entre Moisés e Elias no Tabor, senão entre o boi e a mula no presépio; não entre os Apóstolos e Patriarcas no monte, senão entre brutos e animais no vale; não entre vozes temerosas de trovão no Céu,

mas entre choros amorosos de criança na terra; não entre práticas de Profetas prudentes, senão entre razões de Pastores humildes; não vestido de roupas de glórias, senão enfaixado em cueirinhos de pobre; não vestido de branco como a neve, senão com a neve tremendo de frio. (10-11)

Termina o excerto com um fecho de metáforas, reunindo as profecias do Antigo Testamento, agora concretizadas na forma mais amorosa e humilde: “Porque ele é o Sol de Malaquias, que havia de nascer; a Estrela de Jacob, que já nasceu; a Aurora de Israel, que já subiu; e o Lume de Simeão, que se manifesta; pois aqui o tendes, ouvi-o, e sede seus discípulos: *Ipsum audite*” (11). O excerto apresenta uma forma circular, terminando no mesmo conceito, à medida da melhor e da mais engenhosa parenética seiscentista.

No quarto parágrafo (*Da boa condição do Mestre de Bethlem*), Alexandre de Gusmão optou por outro procedimento. Depois de descrever o Menino como “benigno e misericordioso”, “manso como um cordeiro”, “tão pacífico como Rei da paz”; “calado”, “tão suave e doce no dizer, que sua língua está manando mel e mais leite”, “gracioso no falar”, “cheio de graça para nos atrair”, “energia no persuadir”, “de tão alta Sabedoria”, “de tão bela e admirável formosura”, virtudes enunciadas ao longo de todo o parágrafo, intensifica ainda mais estas propriedades recorrendo à interrogação acumulativa e anafórica, apresentada em duas séries distintas mas com evidente correspondência entre si, sendo que a segunda série responde às interpelações da primeira.

Que diríamos nós da sabedoria daquele lapidário, que em ùa jóia tão pequena engastasse a pedraria de todo o Oriente? Que diríamos daquele pintor, que em um pequeno quadro retratasse a redondeza roda do Universo, com os sucessos todos desde a criação do mundo? Que diríamos daquele artifice, que em ùa breve concha recolhesse as imensas águas do Oceano? Que diríamos daquele Doutor, que em um breve volume recopilasse os princípios de todas as artes, os axiomas de todas as ciências, de tal sorte que em aquele só livrinho se contivessem todas com a mesma clareza que em todos os mais volumes? (15)

E pois não está isto tudo com maior ventagem naquele corpinho, naquele menino e Mestre de Bethlem? Não sois vós, ó meu Menino, ó meu brinco de ouro, a melhor jóia que Deus fez, o racional da testa de Arão, e o anel do dedo de Deus, em que está engastada a rica pérola da Divindade, com a pedraria toda das perfeições e atributos divinos? Não sois vós o pequeno quadro ou imagem natural do Padre, em que Deus retratou todo o ser de sua sustância, que é maior que o Céu e maior que a terra? Não sois vós a breve concha ou madreperola preciosa, em que se recolheu o imenso pélago da eternidade, imensidade e

infinitude de Deus? Não sois vós o Livro da vida, encarnado com a humilde pele de nossa humanidade, e em vosso Nascimento tão abreviado, que recopilastes nele todos os tesouros da sabedoria e ciência de Deus? (15-16)

A conclusão encerra a lógica do discurso, novamente transferindo a maior glória para um Deus feito menino: “Pois se vós em tão pouco encerrais tanto, se vós em tão pequena lanterna encerrais tanta luz, em tão pequeno Céu tão grande Sol, donde melhor podia resplandecer vossa Sabedoria que em vosso nascimento” (16).

Depois da longa enumeração das virtudes do Menino ao longo de todo o capítulo, o final do parágrafo acontece em forma de recolha, correspondendo ao processo de distribuição levado a cabo, ao mesmo tempo que estabelece a inevitável oposição entre a *Escola de Bethlem* e a *Escola do Mundo*, a que também chama *Babilónia*:

E pois meu belo e meu formoso, se vós sois um Mestre de tão linda e aprazível condição; se vós sois tão benigno, tão manso, tão calado, tão sábio e tão fermoso, como buscam os homens outros Mestres de mundo e não a vós? Como frequentam a escola de Babilónia e não a vossa de Bethlem? Os homens do mundo tudo é amontoar Mestres que falam ao ouvido e deixam o coração vazio (...); e vós sois Mestre que só falais ao coração, não há quem vos busque, nem que vos ame; para as fábulas e comédias da vaidade todos concorrem à porfia, para ouvir a verdade que vós ensinais todos se afastam. (17)

Esta inventariação de procedimentos permitiu perceber como o texto flui e se estrutura, sempre de forma lógica e incisiva, mas caprichosa e engenhosa, correspondendo aos procedimentos retóricos mais valorizados pela estética barroca. Mas, sobretudo tendo em conta a última citação, há relações intertextuais evidentes que se vão estabelecendo. Não é difícil reconhecer neste excerto os ecos que darão tanto fruto na narrativa ficcional alegórica. Para além da *História do Predestinado Peregrino* (1682) e das outras obras de Alexandre de Gusmão, do *Compêndio Narrativo do Peregrino da América* (em dois volumes, datados de 1728 e de 1733), de Nuno Marques Pereira, já referido neste ensaio, chegando à vasta obra de Soror Maria do Céu, com *A Preciosa* e os *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio* (respectivamente de 1731 e de 1736), ou, de forma mais óbvia ainda, com o *Reino da Babilónia* (1749), de Soror Madalena da Glória, encontramos um conjunto de formas, motivos e temas comuns. Mas não só. A leitura da *Escola de Bethlem* leva-nos a aproximar este texto de carácter edificante e meditativo das melhores páginas da parenética barroca. O *Sermão da Sexagésima*, proferido pelo Padre António Vieira, contemporâneo de tempos

e de espaços de Alexandre de Gusmão, em 1655 na Capela Real, em Lisboa, já tinha condenado as mesmas fábulas e comédias em que se teriam tornado muitas pregações do seu tempo⁴:

Fábula tem duas significações: quer dizer fingimento e quer dizer comédia; e tudo são muitas pregações deste tempo. São fingimento, porque são subtilezas e pensamentos aéreos sem fundamento de verdade; são comédia, porque os ouvintes vêm à pregação como à comédia; e há pregadores que vêm ao púlpito como comediantes. Uma das felicidades que se contava entre as do tempo presente, era acabarem-se as comédias em Portugal; mas não foi assim. Não se acabaram, mudaram-se; passaram-se do teatro ao púlpito. (...) Grande miséria por certo, que se achem maiores documentos para a vida nos versos de um poeta profano e gentio, que nas pregações de um orador cristão, e muitas vezes, sobre cristão, religioso! (Sermão da Sexagésima, 17)

Trata-se, como vemos, de um contexto de temas e formas partilhados, facilmente reconhecível. Um dos aspectos fundamentais é a omnipresença da metáfora, multiplicando-se em analogias soberbamente desenvolvidas e revelando um óbvio comprazimento na sua concepção.

A concepção do presépio como “escola” implica a presença dos discípulos, cuja condição é apresentada e desenvolvida no quinto parágrafo (*Da condição dos discípulos da Escola de Bethlem*). Cada classe representa mais um degrau no processo que constitui o amadurecimento espiritual. As personagens da lapinha favorecem esta analogia. Sendo “de condição simplices e humildes”, os pastores “vigiam e trabalhavam de noite e dia” e, sendo “homens de boa vontade”, mostravam as qualidades aplicáveis aos estudantes da primeira condição (19-20), os da classe dos incipientes. Quanto aos Reis Magos, estes estavam talhados para discípulos da segunda categoria, os proficientes, indo adiante no caminho da perfeição, “que este é o primeiro espírito vital da vida iluminativa” (21). Os passos dos sábios do Oriente quadram com analogia: em primeiro lugar “se puseram a caminho”; depois, coube-lhes perguntar, e esquadriñar os mistérios deste nascimento”; em terceiro e quarto lugares, “hão de entrar dentro da lapinha” e “pôr aos pés deste Menino todos os haveres, e esperanças do mundo e sua vaidade, significados nos três dons, de ouro, mirra e incenso”; finalmente, já em jeito de explicação da analogia, “depois de achado a Deus, há de caminhar por outro caminho” (21). Chegando aos alunos da terceira classe, os perfeitos, apenas caberiam nela a Virgem e S. José, “que foram santíssimos e perfeitíssimos discípulos”, cumprindo com a exigência das condições: “alta oração e contemplação deste mistério”, “conservar e conferir em seu coração

⁴ VIEIRA, António (1951) – “Sermão da Sexagésima”. In *Sermões*. Porto: Lello & Irmão, vol. I, 1-36.

todas as palavras e ponderações que há meditado acerca deste mistério”; “conservar a justiça e santidade” (22) e, dirigindo-se já aos leitores, “se há de deter na lapinha com a Virgem e S. Joseph, até o dia da Purificação” (23).

O percurso tripartido do amadurecimento espiritual, que na *Escola de Bethlem* toma foros de protagonismo, foi retomado por Alexandre de Gusmão na longa novela alegórica que temos referido, a *História do Predestinado Peregrino e seu Irmão Precito*, publicada quatro anos depois. O Predestinado, no seu caminho de Jerusalém, passou por Bethel, a Casa de Deus, onde governava a Caridade, e aí, visitou três bairros (Via Purgativa, Via Iluminativa e Via Unitiva), cada um com o seu Palácio: Coração Limpo, Coração Ilustrado e Coração Perfeito. Trata-se de uma abordagem mais figurativa, sendo que a alegoria torna a doutrina substancialmente mais rica, favorecendo os enredos nos voos da fantasia e da imaginação.

Até ao final deste primeiro Livro, em mais duas ocasiões, o jogo metafórico toma conta do texto, assumindo uma vertente especialmente lúdica. No sétimo (*Do livro em que devem estudar os discípulos da Escola de Bethlem*) e no oitavo parágrafos (*Do índice e tabuada deste Livro*), Alexandre de Gusmão ensaia analogias com base no campo semântico relativo ao “livro”, “índice” e “tabuada”, mimetizando a sua representação física e conceptual. Desta forma, se o Livro é o Menino recém-nascido, o seu Autor é o Espírito Santo, tendo sido impresso no Presépio a vinte e cinco de Dezembro, publicado pelo Anjo aos pastores, aprovado pela Igreja, assim continuando o longo símile pelo parágrafo adiante. Da mesma maneira distribui as matérias relativas ao universo da lapinha e do Menino pelas letras do alfabeto, como se de índice de matérias ou assuntos se tratasse, reunindo nas letras A, B e C, o Amor, a Benignidade e a Caridade do Nosso Salvador, terminando com o Zelo de Deus na última letra do alfabeto.

Alexandre de Gusmão tem consciência do grau lúdico deste exercício metafórico, de tal forma que, nas duas situações apontadas, em que dispõe a matéria por “alusão e metáfora”, deixa bem clara a sua intenção de proporcionar maior devoção favorecendo a curiosidade do leitor: “para maior devação e curiosidade do que isto ler” (32).

3.

As três partes de maior consistência da *Escola de Bethlem*, depois do Proémio, estão reunidas nos Livros I, II e III, centrando-se cada um deles nas três vias de acesso à união da alma humana com o Divino, constituindo um dos itinerários espirituais com maior fortuna na história da teologia (VILANOVA, 1992: 182-188). A tripartição da vida espiritual, que aparecia já na obra de Evágrio Pôntico,

que terá falecido por volta de 400, repartia-se em três fases, começando pela prática, passando pela contemplação e terminando na teologia. Mas foi a distinção que remonta ao Pseudo-Dionísio (séculos V e VI) que mais se propagou no Ocidente, distinguindo-se entre via purgativa, via iluminativa e via unitiva. São Tomás de Aquino também fala de principiantes, de proficientes e de perfeitos. Os dois esquemas, o aeropagista e o tomista, foram retomados e conjugados pelos autores dos manuais de espiritualidade, falando-se de três vias e daqueles que as percorrem: a via purgativa, ou a dos principiantes, que se relaciona com a purificação da alma e com a luta contra o pecado; a via iluminativa, ou a dos proficientes, que consiste na prática positiva das virtudes; a via unitiva, ou dos perfeitos, que é a via mística de união com Deus. É este mesmo esquema tripartido e tratado de forma alegórica que encontramos na *Escola de Bethlem*, esta “ciência do Céu”, com seus princípios, axiomas, fundamentos e organização.

Estruturados de outra forma, os *Exercícios Espirituais* de Inácio de Loyola, por outro lado, não se relacionam com as três vias tal como na obra do Padre Alexandre de Gusmão se apresentam. Constituem um manual prático de meditação, disposto em quatro semanas, abordando os temas essenciais da vida cristã. Tendo em conta o esquema e o modelo tradicional do itinerário espiritual tripartido, esta divisão em quatro semanas não tem explicação acabada. Contudo, representa também um percurso, podendo ser considerado como “el fruto de una reflexión consumada sobre nuestro acto de libertad, vista como el ambiente mismo en que se desarrolla el proceso humano-divino que eleva a alma, del pecado a la unión divina” (FESSARD, 1956: 33).

A opção do Padre Alexandre de Gusmão, deixando de mencionar os *Exercícios Espirituais* de Santo Inácio de Loyola e passando a citar sobretudo o Antigo Testamento, o Livro dos Profetas, as Epístolas, os tratados de S. Gregório, S. Agostinho, S. Bernardo e S. Boaventura, recorrendo ainda com abundância à hagiografia, parecem enquadrar-se num período distinto do “período da maioridade” da Província Portuguesa da Companhia de Jesus (CANAVARRO, 2004: 32). Neste período anterior, situado entre os finais do século XVI e inícios do século XVII, encontramos, por exemplo, a *Arte de Orar*, do Padre Diogo Monteiro, publicado em Coimbra em 1630, que cita profusamente o mestre fundador da Companhia de Jesus. Diante deste e de outros exemplos (CANAVARRO, 2004: 49), Alexandre de Gusmão representa uma opção mais tradicional, conjugando a eficácia da oração, enquanto forma de união do homem com Deus, com uma intensificação dos afectos pelo recurso constante à analogia e à antítese, valorizando os esquemas de oração e amadurecimento espiritual capazes de representação mais visual e transformando o discurso didáctico numa celebração da imaginação e da fantasia (CASTRO, 1985).

Tendo em conta a sequência lógica do amadurecimento espiritual, o Livro II ocupa-se da primeira classe, ou seja, dos incipientes da via espiritual. Retoma-se matéria já explicada, abordando agora de forma mais concertada, cada uma das três sequências, ocupando um livro com cada degrau. Mantém-se a metáfora, recorrendo às analogias correntes do agricultor e do pastor no cumprimento da Via Purgativa:

*É a primeira classe a que chamam **Via Purgativa**, porque nela o principiante na Via Espiritual não só aprende os primeiros princípios da Ciência do Céu, mas estuda principalmente em alimpar a alma dos pecados e vícios da vida passada, para se gerarem nela as virtudes e dões sobrenaturais; da sorte que se há o agricultor da terra, em que há de plantar as flores, que primeiro alimpa das ervas más, ou como o médico com o doente, que há de curar, que primeiro o purga dos humores nocivos. E como este Mestre celestial veio do Céu para ãa e outra cousa, para agricultor de nossas almas e para médico de nossas enfermidades, necessariamente há de fazer nelas um e outro officio, logo no ponto que levantou sua cadeira na lapinha de Bethlem. (p. 60)*

Os três pilares desta primeira etapa são enunciados em três lições, para cada uma se buscando o Presépio como modelo. Desta forma, no “alimpar a alma dos pecados” e da memória dos vícios do tempo que se quer passado, é necessário o desprezo das coisas do mundo, a penitência e a extirpação dos vícios e das paixões.

Que melhor exemplo de desprezo das coisas do mundo senão o Menino pousado na manjedoura? Em sete documentos se mostra como “em todas as circunstâncias do seu Nascimento, nos procurou este Orador do Céu persuadir esta ciência, mas nunca melhor que fazendo-se pequenino para nos ensinar” (87). Fazer-se menino. Assim haveria também o leitor de fazer neste mundo. Este tema do “desprezo do mundo”, do *contemptus mundi*, foi particularmente caro à literatura barroca, tendo proporcionado algumas das suas melhores metáforas e antíteses. A consciência da efemeridade da vida humana e das coisas da terra levou frequentemente a uma literatura celebrativa do arrependimento e da ascese, quando não levou ao caminho inverso, ao festejar capitosamente o *carpe diem*. O cenário da lapinha de Belém, a manjedoura dos animais, o Verbo nascido carne e nascido na humildade de pobres palhas, induz a vaidade em confusão, mostrando que “toda a carne é feno, e toda sua glória como a flor do feno, que com um assopro se murcha” (69). Nas palhinhas, nos paninhos que envolviam o Menino, em todos os pormenores se mostrava a grande lição do desengano, como se diz no Documento IV:

(...) ãa das cousas em que mais reina a vaidade do mundo é sem dúvida a superfluidade do vestir, a demasia das galas e ornato do corpo na variedade dos trajos. Que melhor retrato da vaidade? Que mais próprio emblema de fanfarrice? E que maior jeroglífico de pompa vã? Assi pintam a vaidade os que a costumam pintar em seu traje natural, da sorte que hoje no mundo se costumam trajar os homens. (...) Que lição esta tão clara para desengano de nossa vaidade! (73)

Intensificando o exemplo e a lição, reforça-se também a visualidade, corporizando o conceito, presentificando-o diante do leitor: retrato, emblema, jeroglífico, pintura. A visualização é favorecida pela analogia e pelas imagens, redobrando o sentido quando os conceitos se sucedem em acumulação, remetendo para o discurso emblemático e pictórico que partilhava com a literatura a representação de imagens. Retomando o tópico horaciano, *ut pictura poesis*, assim se persuadiam com mais eficácia os espíritos humanos, tão arredios da boa lição. E com a metáfora conjuga-se a antítese: se Deus vestiu magnificamente a natureza, tão pouco reservando para si mesmo, será este facto sério documento de reflexão para os homens e para a sua vaidade, “pavões armados e galinhas enfeitadas do mundo” (75).

Ao despojamento junta-se a penitência. Sobre este princípio os documentos sucedem-se praticamente com a mesma ordem, recorrendo ao presépio para também incitar à prática da expiação dos pecados. No primeiro documento contempla-se a perseverança da forma como “busca Deus ao pecador, descendo do Céu à terra feito homem, com tanto excesso de amor” (95), procurando persuadi-lo a corresponder de igual modo e a converter-se. Neste movimento de descida e procura, a *Escola de Bethlem* participa de uma representação do amor divino que faz parte dos enredos de praticamente todas as novelas alegóricas publicadas nos finais do século XVII e na primeira metade do século XVIII, destacando-se as narrativas, já referidas, de Soror Maria do Céu e de Soror Madalena da Glória, desde *A Preciosa*, de 1731, os *Enganos do Bosque, Desenganos do Rio*, com duas partes reunidas em 1741, até aos *Brados do Desengano*, na sua segunda parte, de 1739, e ao *Reino da Babilónia*, de 1749 (AUGUSTO, 2009). As gravuras de Debrie, que acompanham as folhas iniciais de cada capítulo desta última novela, poderiam com a mesma pertinência e a mesma eficácia, acompanhar e servir de ilustração este documento da *Escola de Bethlem*.

Alertando a alma para o seu desvario, Alexandre de Gusmão insiste da desigualdade entre a constância do amor divino e a alma arredia, interpelando sentidamente tanta falta de lucidez:

É bem que advertias aqui, alma minha, que não só esta primeira vez que nasceu te buscou Deus, quando dele a toda a pressa fugias, mas que outras muitas vezes te busca, para que tornes como fugitiva para teu Senhor e como pecadora te convertas a ele, como a teu Salvador. Oh que de vezes estando tu em pecado te há buscado este Senhor e convidado com a paz! Oh que de vezes, quando mais porfiavas em fugir dele, se te punha diante com santas inspirações e amorosos toques! Quantas te bateu à porta de teu coração e tu lhe deste com as portas nos olhos? Não parece senão que andavas à porfia com Deus: tu a correr para o Inferno e fugir do Céu, ele a ir atrás de ti e a guiar-te para o Céu. Tu porfiavas e ele porfiava; tu fugias e ele corria atrás de ti; tu te escondias e ele te buscava; cerravas os olhos para não ver sua luz, tapavas os ouvidos por não ouvir sua voz, porfiavas por te ir ao Inferno, e ele contudo, nunca cansou de te buscar, nunca deixou de te seguir, enviando-te fortes razões para te converter, contínuas inspirações para te alumiar.

Pois que fazes, alma pecadora? Que dureza é esta de coração? Que cegueira de entendimento? Que letargo de sentidos? Onde estás? Que fazes? Que pretendes? (96-97)

Na terceira Lição, a matéria da extirpação dos vícios e a vitória sobre as paixões exige um discurso mais interventivo, enquadrando-se num dos temas preferidos pela literatura religiosa e espiritual, o combate interior, a psicomaquia. Uma vez que a renovação da vida interior só se alcança “pela contínua guerra e vitória de si mesmos” (120), o discurso passa a adequar-se à nova imagem estruturadora, tornando-se mais incisivo, desenhando novo campo de analogias, indo ao encontro da própria génese da Companhia de Jesus. Desta feita, também o Presépio se oferece como motivo e representa, no estrondo da guerra, o nascimento da milícia espiritual, um armazém de armas espirituais, uma tenda militar:

Com tantos documentos da milícia, com tantos apetrechos de guerra, que outra coisa nos quer ensinar este soberano Mestre de campo, senão os preceitos da espiritual milícia? Diz-nos sem falar que assi como ele no princípio da sua vida se armou para a peleja (...), nos devemos armar logo no princípio de nossa conversão, para que pela verdadeira vitória de nós mesmos e de nossas paixões sejamos vencedores de três maiores inimigos: o mundo, o demónio e a carne. (124)

Diante de tal ferocidade inimiga, torna-se essencial a confiança no poder do Mestre, apesar de Menino. Desta forma, Alexandre de Gusmão incita a uma atitude valorosa, procurando na Lapinha o suporte necessário para um combate tão desigual: “não vos desanime o ser tamanino, porque naquela ternura de infante encerra a valentia de veterano, na fraqueza do homem, a fortaleza de Deus” (125), “nem vos acobarde ser um só Infante”, “nem vos acobarde o ser Infante enfaixado, ainda nos cueirinhos de criança” (126). É este “Rei da Paz”

(125) que, em sete documentos, ensina as estratégias da luta contra os pecados capitais, sendo que, em cada um, apresenta o antídoto ou a arma, opondo-lhe as sete virtudes correspondentes e mais eficazes. Assim, contra os vícios da soberba e da avareza o Presépio opõe eficazmente a humildade e a pobreza; contra a luxúria, os castos pensamentos; contra a ira, a mansidão e a paciência do Menino; contra a gula, a temperança; contra a inveja e a preguiça, a diligência e a presteza no cumprimento das coisas de Deus.

Novo movimento este, já não de fuga da alma, mas de reencontro consigo mesma e de confronto com as sombras que nela existem. As novelas alegóricas não podiam deixar de lado as potencialidades pictóricas do épico confronto entre o Bem e o Mal. A sua representação ocupa parte substancial das narrativas, quando a alma humana, na sua forma feminina e delicada, vence as armadilhas de cada um dos opositores, expiando cada um dos pecados, alcançando a vitória de si mesma. A figura de Preciosa, que dá o nome à primeira novela de Soror Maria do Céu, constitui um dos exemplos mais bem conseguidos, prefigurando em si mesma a luta entre as forças do Rei e as forças de Signão, ou seja, entre o sumo Bem e o Mal eterno. Mas o mesmo episódio aparece com outras configurações semelhantes praticamente em todas as novelas alegóricas escritas no Convento da Esperança, tendo sido sujeitas a esta mesma representação da luta interior a Peregrina, dos *Enganos do Bosque*, *Desenganos do Rio*, Alexandre, na segunda parte de *Brados do Desengano*, e Angélica do *Reino da Babilônia*.

Nesta alma, já convencida e capaz de se afirmar numa luta definitiva, desenha-se o exemplo do Presépio, conjugando a fragilidade humana com o poder incutido por Deus. Assim, por um lado o Menino é “cordeirinho manso” e “cabritinho pacífico”, mas “para os rebeldes e turbulentos nasce Leão feroz ou Rinoceronte cruel” (145). E para confirmar esta dualidade, Alexandre de Gusmão recorre ao discurso emblemático, citando o exemplo do Imperador Antonino, contado por Pierio Valeriano no *Hieroglyphica, sive de Sacris Aegyptiorum* (VALERIANO, 1575: 325v), a propósito do emblema da clemência (*quod manifestum et pulchrum admodum est clementiae signum*):

(...) e senão põe os olhos no seu Presépio e verá tudo como em um emblema debuxado. Antonino (como escreve Pierio) tomou por empresa de suas armas pintar um corisco sobre um xergão, significando que assi como o corisco resiste às cousas duras e não faz dano às cousas brandas, assi ele Emperador era duro para os duros, e manso para os mansos. A mesma empresa nos pintou Deus naquele Presépio. Sobre o xergão de suas palhinhas está aquela pedra do Céu abrasada em fogo de amor (que não é outra cousa corisco senão ãa pedra do Céu abrasada em fogo). Nesse emblema nenhũa outra cousa nos quis significar senão que como o corisco é manso para os mansos, e para os duros, duro. (145)

Nestes três Livros a doutrina torna-se progressivamente mais intensa, mantendo os mesmos procedimentos retóricos já apontados. A estes acrescentam-se pequenos enredos, constituídos por exemplos e por casos exemplificativos, capazes de confirmarem a validade da lição transmitida.

O terceiro Livro incide sobre o percurso dos alunos da segunda classe, almas já purificadas, às quais, em três lições, se ensinam a persistência na fé e nas acções virtuosas. Com o seu nascimento, ensinou o Menino o primeiro fundamento das virtudes, que são a Fé, a Humildade e as demais virtudes com que se renova a vida espiritual.

A leitura dos documentos permite perceber determinados aspectos. Em primeiro lugar, a sua construção parece obedecer a uma simetria, depois de encontrada uma ordem lógica. O segundo documento, que na segunda lição “Ensina a humildade na forma de Menino”, é talvez o melhor exemplo desta estrutura tripartida, constituída pela afirmação, pela meditação e pela exortação, sendo que na primeira parte se apresenta a doutrina, na segunda se meditam os seus mistérios, e na terceira se exorta a si mesmo o autor, e aos leitores, a viver *in imo pectore* a doutrina ensinada.

Afirmação: Se o primeiro documento que este Soberano Mestre nos ensinou de humildade, foi na forma de servo que tomou, o segundo foi na forma de Menino em que nasceu. (...) Aqui está já este Menino no meio de um presépio, aprendamos dele, porque é manso e humilde de coração; Menino nasce porque naquela forma nos quis dar a forma da humildade, que havíamos de guardar; e que mal poderá ser humilde, o que procura ser grande nesta vida. (197)

Meditação: Oh meu Menino e Deus soberano! Menino quisestes nascer tamanino, e como um bichinho tam humilde. Como quero eu ser grande nesta vida e magnificar-me sobre a terra à vista de vós? (200)

Exortação: Oh não permitais Jesus meu e luz da minha alma, que a ambição e vaidade do mundo me cegue tanto a razão, que não enxergue tanta luz. E se porventura a soberba de meu coração me tem cego para ver vosso exemplo, vós, como Menino, me guiai para que não caia. (201)

Em segundo lugar, continua-se o procedimento de centrar toda a catequese e meditação sobre o cenário do Presépio, direccionando o olhar do leitor de forma constante para a gravura inicial. Essa percepção é conseguida pelo recurso aos déicticos, como que situando as personagens num espaço desenhado pelos meandros da Lapinha, através da qual se pretende conduzir o leitor. Em

terceiro lugar, também o conceito de emblema se impõe definitivamente. No documento terceiro da mesma lição fala-se de hieroglífico, emblema, pintura, enigma, alusões, termos que cabem no campo da metáfora, figura maior da conceptualização barroca.

Se Deus Nosso Senhor nos quisesse explicar como em jeroglífico, as propriedades e excelências da humildade, nenhum outro emblema ou jeroglífico nos pudera pintar melhor que este Menino nascido em um presépio. Porque se bem foi esta imagem encarnada inigma escuro para os soberbos do mundo, foi emblema mui claro para os humildes de coração. Enquanto inigma para os soberbos todas suas pancadas e alusões sam de humildade contra a soberba. Enquanto emblema para os humildes, todas suas figuras são representações para nosso documento. (202)

Todas as figuras e todos os pormenores são alvo de alegorização, servindo para a construção dos mais engenhosos conceitos. Mas o procedimento ainda é levado mais longe no primeiro documento da terceira Lição, sobre a virtude da Pobreza. Cada detalhe da Lapinha é contemplado, desenvolvido em sinédoques, conduzindo o olhar do leitor e efectivando a devida moralização.

Aqui nesta Lapinha de Bethlem parece que tem seu assento, aqui seu palácio esta gram senhora a Santa Pobreza, como S. Francisco lhe chamava. Aquele Presépio é o trono em que reside, e aquela Lapinha o palácio onde mora. (214)

Entra pois, ó alma, nesta classe, e contempla com tudo quanto nela se vê esta aspirando pobreza; o Menino pobre, seu Pai, e sua Mãe pobres, pobre a casa, pobríssimo o enxoval e companhia de pobres. E começando por cada ùa destas cousas em particular, pega logo do melhor, e mais pobre, que é o Santo Menino. (215)

No livro seguinte, o Livro IV, onde se desenvolve a Via Unitiva, que constitui a terceira classe dos estudos, atinge-se a etapa da perfeição espiritual, no caminho do amor e da união com Deus, colhendo todos os motivos no Presépio. Mantêm-se os procedimentos retóricos, a linguagem visual e as pequenas histórias exemplificativas.

No primeiro documento da Lição inicial, Alexandre de Gusmão faz um elenco das metáforas proféticas do nascimento do Menino, prova da sua veemente vontade de estar entre os homens.

Por isso na Sagrada Escritura, todas as vezes que se significou o Nascimento deste Menino, foi em figura ou em símbolo, que significasse pressa ou presteza no chegar. A

Moisés lhe foi representado em ãa Sarça de fogo, que é dos Elementos o mais activo. A Elias em sopro de vento leve, que em um momento se passa. A David, como relâmpago que em um instante se faz. A Ezequiel em um carro ligeiro ou animais volantes, e a Malaquias em Sol com asas, como ao arrebatado curso do Sol se acrescentassem as asas para maior presteza. Por isso os Profetas quando o anunciavam nascido, era com palavras que significassem a pressa com que vinha. (245-6)

Assim concretizada esta vontade divina em antigas imagens, também a vontade humana se deve manifestar, num caminho de identificação com o divino e de consciência da luta constante contra a imperfeição. Ao mesmo tempo incorpora no texto um leve sabor etnográfico local ao falar do *tejuvar*, palavra indígena para Presépio, designando uma moradia frágil e construída artesanalmente.

Este é o meu Deus, hei de fazer-lhe um tejuvar, ou para melhor dizer um presépio, em que o glorifique; porque se o presépio não é outra coisa que um aposento de animais, que outra coisa é meu coração senão um presépio de animais, que são os brutais apetites que nele moram? (251)

Nesta terceira etapa, já conformada a vontade da alma com o desejo divino da redenção dos homens, a linguagem torna-se mais afectiva e as metáforas de maior intimidade, dirigindo os mais doces epítetos ao Menino nascido no Presépio:

Oh doce Jesus! Oh doçura de minha alma! Oh abelhinha Celestial! Todo sois doçura, todo abelhinha, porque todo estais manando mel. (266)

Corramos pois como o faminto ao favo de mel que Deus nos preparou nesta abelheira do Presépio, metamo-lo na alma e no coração; corramos com as asas do desejo, que são as asas do coração, e metamo-lo dentro de nós mesmos. (268)

Essas, ou pérolas ou aljófares, que nascem das conchinhas de vossos olhos, que outra coisa são senão balas que despedis para nos conquistar o coração? (285)

A transcrição da Oração de S. Boaventura em latim, e depois vertida em romance e arrumada em quadras de sabor ingénuo, preenchidas com diminutivos e advérbios, reforça esse desejo, manifestado em metáforas de carácter físico, de união com o divino. O Menino do Presépio é o próprio Amor e para demonstrar este conceito retoma-se a representação emblemática. Subjacentes à

representação clássica do Amor, convertido ao divino, procedimento próprio da literatura religiosa barroca, percebem-se os antigos emblemas de Alciato.

O primeiro documento de amor que nos ensina é a forma de Menino em que nos ama. Um rapaz vendado com setas, arco e aljava, é a forma em que pintaram os antigos a figura do amor profano. Nesta mesma forma pintou Deus neste Menino a figura do Amor divino. Menino é porque Menino nasce, as vendas são seus panos, o arco a sua lapinha, a corda as faixas, as setas as palhas, e manjedoura a aljava. (279)

Despido pintaram antigamente os homens ao amor profano; vestido pintou agora Deus ao amor divino, e nenhũa outra gala achou Deus mais airosa do que o vestir que de seus paninhos; porque em nenhũa outra sai mais galante, nem mais airoso. Essas pobres faixas são a gala que botais no dia de vosso Nascimento, ó amor de minha alma! (288)

O desejo da união torna-se cada vez mais perceptível: as ataduras são as faixas do Menino, os pregos são as palhinhas e o grude é o sangue que derramou por nós; “com a consideração de todas estas três cousas se une devotamente a alma e ata com ele” (302). Mas o grande passo está na opção pela metáfora mais completa e total do abandono aos desígnios divinos. No terceiro documento, com o título *Ensina-nos a união, desposando-se connosco*, desenvolve a metáfora do casamento espiritual, contando como o Senhor “se afeiçoou de tal sorte à nossa natureza captiva, que celebrou com ela aqueles divinos desposórios, que começou na lapinha nascendo e consumou na Cruz morrendo” (307).

Trata-se de mais um passo, neste caso o último deste enredo partilhado por toda a literatura espiritual, constante das longas narrativas alegóricas que já nomeámos. Se no *Predestinado Peregrino* o discurso de Alexandre de Gusmão nos parecera didáctico e distante, apesar da alegoria, distanciando-se dos evidentes afectos e da versatilidade sinuosa que conduziram Preciosa, a Pastora ou Angélica, protagonistas das novelas de Maria do Céu e Madalena da Glória, nestes últimos parágrafos da *Escola de Bethlem* o velho mestre jesuíta discorre suavemente sobre a matéria. Acrescente-se que o princípio da analogia é o mesmo: a alma humana, escolhida por Deus e animada a seguir o caminho que a levará à felicidade eterna, depois de arrependida e de penitenciada, suspirando pelo “Esposo amantíssimo”.

Em conclusão do último Livro e da matéria, ensinada ao longo das três classes, ou seja, chegada a alma à perfeição, entoa-se o canto de S. Bernardo. Alexandre de Gusmão medita os mistérios desta última suavidade e extrema doçura:

Oh dulcíssimo Esposo Jesus! Oh Deus de minha alma, e todo meu bem! (...) vosso nome são os desejos de minha alma, são os suspiros de meu coração. Oh Nome dulcíssimo, Nome suavíssimo, Nome amabilíssimo! Não há em minha boca palavras para te exprimir, nem em meu entendimento conceitos para te explicar, nem em minha vontade afectos para te abraçar, nem em meu coração capacidade para te recolher. Jesus mel in ore, in aure melos, in corde júbilus. Jesus é mel na boca, melodia no ouvido, e júbilo no coração; porque para os que te pronunciam és doce, para os que te ouvem és suave, para os que te amam delectável. Imprimam-se tuas sílabas em minha memória, escrevam-se teus caracteres em meu coração, una-se teu significado com minha alma com laços de amor tão apertados, que nunca eu deles me possa apartar; sejam-me tuas letras de ouro cadeas de aço, com que a si me prenda; sejam-me os cravos e mais a Cruz, com que te formão, cravos e Cruz com que em si me crucifique de tal sorte com que nunca jamais de Jesus me aparte. (319-20)

4.

A leitura cuidada dos quatro Livros da *Escola de Bethlem*, obra piedosa, didáctica e de meditação, permite perceber como está perfeitamente enquadrada no contexto religioso e literário em que se insere.

Em primeiro lugar, tendo em conta as práticas de espiritualidade e oração da Companhia de Jesus, esta obra do Padre Alexandre de Gusmão, tal como os outros títulos da sua produção, corporiza o princípio da necessidade de íntima relação entre a acção, a missionação e evangelização, com a necessidade de oração e de intimidade com Deus. Desta forma, a maturidade espiritual, conquistada nas três classes da Escola de Belém, exige contemplação e oração, mas impõe sobretudo um empenhamento forte para dominar os apetites da vontade e os devaneios do espírito: de joelhos no presépio, meditando o mistério do Nascimento do Deus Menino, mas incorporados na milícia ao serviço de Deus. Os factos da vida do reverendo Padre Alexandre de Gusmão são um exemplo desta feliz união que marcou os desígnios da Companhia de Jesus.

Em segundo lugar, a *Escola de Bethlem* segue o princípio que norteou grande parte da produção religiosa e moral da época barroca: que a lição se torna mais eficaz quando proporcionada de forma mais aprazível, sendo que, como ficou provado no comentário, o deleite (a curiosidade) deve servir a lição (a devoção). Assim, recuperando novamente a lição de Horácio, *Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci, lectorem delectando pariterque monendo*, os artificios discursivos tornam o texto fluido, variado, flexível, chamando, espicaçando, surpreendendo e orientando a atenção do leitor. A estrutura dos documentos morais, seguindo procedimentos variados e diversificados, o constante recurso à metáfora, tanto no nível micro como macro-textual, a introdução de

pequenas narrativas de carácter exemplificativo, o carácter visual da dissertação, recorrendo frequentemente à representação emblemática, são factores que tornam o discurso extremamente apelativo. E engenho e agudeza invadem cada parágrafo, cada documento, mas o que se torna mais visível e definitivo é a forma como a *Escola de Bethlem* participa no universo mais abrangente da literatura espiritual, em particular, e do discurso literário e artístico barroco, em geral. Deste modo, partilhando temas e formas, o texto de Alexandre de Gusmão torna-se reconhecível, despertando níveis de aceitação e satisfação no leitor, detentor da mesma linguagem, tornando-se também, por isso mesmo, efectivo na sua perspectiva didáctica.

Foi esta inclusão num macro-discurso que nos permitiu reconhecer as fortes ligações com outros géneros literários, da poesia à ficção e à parenética, gozando de uma proximidade de temas e formas. É óbvio que tal ligação se torna ainda mais forte e evidente neste período que podemos situar, mais ou menos, entre a segunda metade do século XVII e a primeira metade do século XVIII, no campo da produção no contexto religioso e conventual.

E não se trata apenas de intertextualidade temática ou formal, como fomos dando conta ao longo desta leitura e ao nomearmos obras e autores onde esta pareceu mais convincente, mas de uma partilha mais interna e mais profunda. Tal como cada novela moral e alegórica transporta com o seu enredo um conjunto considerável, mais ou menos manifesto, de conteúdo didáctico, de lições e documentos morais, a *Escola de Bethlem* permite-nos verificar como a situação inversa também pode acontecer. Trata-se de uma efectiva miscigenação de géneros literários. O percurso de Preciosa, da Pastora e de Angélica, protagonistas de três novelas alegóricas de Soror Maria do Céu e Soror Madalena da Glória, ou ainda a jornada do Predestinado Peregrino, narrada por Alexandre de Gusmão, representam a viabilidade das três vias espirituais no alcançar da salvação. Cada etapa do enredo, cada avanço, cada recuo, cada conflito, cada render de alma, concretiza a passagem pelas três classes até ao exame final, onde se apura a perfeição necessária. Mas a *Escola de Bethlem*, estabelecendo caminhos por entre a lição e a meditação, desenha esse mesmo enredo, contando-nos a história da alma humana, etapa a etapa, classe a classe, até à feliz união com o divino.

Qual o factor da diferença da *Escola de Bethlem*? Todo o seu engenho e agudeza estão na forma como a matéria espiritual se faz apresentar a partir de uma gravura inicial e para ela aponta continuamente, estabelecendo laços impossíveis de ignorar entre o discurso literário e o discurso visual e compondo uma unidade bem construída e adequada aos fins didácticos pretendidos. A representação do presépio surge como origem e motor da produção de

conceitos, com base em analogias estabelecidas com rara argúcia e atenta observação de cada figura e de cada pormenor da lapinha.

As últimas linhas da *Escola de Bethlem* fundem as duas realidades, a do ensino e da metáfora, mostrando o cumprimento de um longo caminho. Aliás, esta é a principal diferença entre a “escola” e a “escola de Belém”: a última dura a vida inteira, ficando muitas vezes as três classes por cumprir.

Sigamos, ó Senhor Jesus, a vós, por vós, e para vós, porque vós sois caminho, verdade e vida, caminho no exemplo, verdade na promessa, e vida no prêmio, que o mesmo Senhor terá por bem conceder a todos os discípulos de sua Escola de Bethlem. Amen. (321)

BIBLIOGRAFIA

AUGUSTO, Sara (2011) - *A alegoria na ficção romanesca do Maneirismo e do Barroco*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian/Fundação para a Ciência e a Tecnologia.

AUGUSTO, Sara (2007) - “Entre o céu e o abismo ou a História do Predestinado Peregrino e seu irmão Precito”. In *Máthesis*, 16, 125-143.

AUGUSTO, Sara (2008) - “A predestinada Peregrina: dos *Enganos do Bosque* aos *Desenganos do Rio*”. In *Máthesis*, 17, 157-174.

AUGUSTO, Sara (2009) - “As histórias de Preciosa, Peregrina e Angélica ou as metamorfoses da alma”. In *Mulher. Espírito e Norma. Actas do IV Encontro Cultural de São Cristóvão de Lafões*, 31-48.

CANAVARRO, Abel (2004) - “O Padre Diogo Monteiro, a sua *Arte de Orar*”. In *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII. Espiritualidade e Cultura*. Porto: Instituto de Cultura Portuguesa da Fac. Letras da Univ. Porto / CIUHE, vol. I, 31-65.

CASTRO, Aníbal Pinto de (1985) - “Os códigos poéticos em Portugal do Renascimento ao Barroco. Seus fundamentos. Seus conteúdos. Sua evolução”. In *Revista da Universidade de Coimbra*. Coimbra, 31, 505-531.

FESSARD, G. (1956) - *La dialectique des exercices spirituels de S. Ignace de Loyola*. Paris.

GUSMÃO, Alexandre de (1678) - *Escola de Bethlem, Jesus nascido no Presépio*. Évora: Of. Universidade.

GUSMÃO, Alexandre de (1685) - *História do Predestinado Peregrino e seu Irmão Precito*. Évora, Of. da Universidade.

HORÁCIO (2001) - *Arte Poética*. 4ª ed., trad. R. M. Rosado Fernandes. Mem Martins: Editorial Inquérito.

MACHADO, Barbosa (1965-1967) - *Biblioteca Lusitana*. Coimbra: Atlântida Editora.

PEREIRA, Nuno Marques (1939) - *Compêndio Narrativo do Peregrino da América*. Rio de Janeiro: Academia Brasileira.

SANTOS, Zulmira C. (2004) - “Emblemática, memória e esquecimento: a geografia da salvação e da condenação nos caminhos do ‘prodesse ac delectare’ na *História do Predestinado Peregrino e seu Irmão Precito* (1682) de Alexandre de Gusmão SJ [1629-

1724]”. In *A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos sécs. XVI e XVII. Espiritualidade e Cultura*. Porto: Instituto de Cultura Portuguesa da Fac. Letras da Univ. Porto / CIUHE, vol. II, 581-599.

SILVA, Inocência Francisco da (1958-1923) - *Diccionario Bibliographico Portuquez*. Lisboa: Imprensa Nacional.

VALERIANO, João Pierio (1575) - *Hieroglyphica, sive de Sacris Aegyptiorum, aliarumque gentium literis Commentarij Joannis Pierii Valetiani (...)*. Basileae. Per Thomam Guarinum.

VIEIRA, António (1951) - “Sermão da Sexagésima”. In *Sermões*. Porto: Lello & Irmão, vol. I, 1-36.

VILANOVA, Evangelista (1992) - *Historia de la Teología Cristiana*. Barcelona: Editorial Herder, vol. II.

ANNUNTIATIONIS PUER. O MENINO NA ANUNCIAÇÃO, EM PORTUGAL

FR. ANTÓNIO-JOSÉ DE ALMEIDA, O.P.

INVESTIGADOR DE PÓS-DOUTORAMENTO NAS UNIVERSIDADES DE ESTRASBURGO E
DO PORTO. BOLSEIRO DA FUNDAÇÃO PARA A CIÊNCIA E A TECNOLOGIA. PORTUGAL.

MEMBRO DO CITCEM.

ENDEREÇO POSTAL: CONVENTO DE CRISTO REI, PR. D. AFONSO V, 86, 4150-024
PORTO. ENDEREÇO ELECTRÓNICO: AJDALMZENIT@GMAIL.COM.

ABSTRACT

A rare form of representation of the evangelical episode of the Annunciation is one in which we see a tiny naked Child, coming down from heaven towards the Virgin Mary. Here are presented, in chronological order, the images of that kind of representation that exist in Portugal. In addition to images already made public in specialised publications, some quite unknown ones are also presented here for the first time.

Considerable space is devoted to the search for the explanation of the origin of a woodcut that is printed in an edition of the *Flos Sanctorum* by Fr. Diogo do Rosário O.P., and the relationship of this print with similar miniatures or prints (of French, German or Spanish origin), both with and without the homunculus.

A hitherto unknown woodcut with this subject, which is printed in a French book kept at a Santiago of Compostela library, is also presented here.

Aproveito este número temático sobre a *Infância de Jesus Cristo* para apresentar o resultado obtido até ao momento na minha pesquisa sobre o tema da presença do Menino na representação da Anunciação. Este inclui-se no tema mais vasto da *Representação de Deus Uno e Trino na Arte em Portugal*, que é o objecto do projecto de investigação a que presentemente me dedico, no âmbito de um pós-doutoramento financiado pela Fundação para a Ciência e a Tecnologia. Em quase todos os exemplares da Anunciação que apresentarei é visível a presença figurada das três Pessoas da Santíssima Trindade.

As obras de que falarei são pouco ou nada conhecidas. Julio González Montañés, por exemplo, num relativamente recente estudo abrangente sobre

o tema¹, o mais recente de que tenho conhecimento tratando exemplos peninsulares, só refere um exemplar existente em Portugal: o de Leça do Balio, o mais antigo e o primeiro que a seguir analiso. Também apresentarei algumas obras inéditas, fruto da minha aturada pesquisa.

Quatro das obras a seguir analisadas foram descobertas por mim e são agora publicadas pela primeira vez. Sobre as outras, li a bibliografia disponível a que tive acesso, e visualizei-as praticamente todas presencialmente. Procurei, além disso, apetrechar-me de reproduções com a melhor qualidade possível para que a análise reflectida a que procedi, utilizando o método comparativo, resultasse o melhor possível. Daí que a minha descrição e análise das peças em questão tenha por vezes divergido dos autores que antes se debruçaram sobre elas. Mas, como é natural, as análises e descrições anteriores também me ajudaram na leitura e análise das peças aqui recolhidas. Espero que esta minha aportação ao estudo deste tema raro contribua para o seu melhor conhecimento e desfaça alguns mitos tecidos à volta dele. Não aprofundarei aqui, no entanto, a problemática do que se pretende efectivamente figurar com o Menino, que deixei para posterior publicação, dado achar que ela merece uma maior ponderação. Optei, pois, por utilizar um tom assertivo no meu discurso, ajudando o leitor a entrar numa abordagem iconológica das peças, tanto quanto me foi possível fazê-lo até à data. Trata-se, como disse, de fazer o ponto da situação actual da minha investigação sobre o tema e sobre as peças a ele atinentes encontradas em Portugal. Não deixarei de apontar para peças que se encontram no estrangeiro sempre que isso venha à colação e ajude na compreensão das que se encontram em Portugal, seguindo neste particular as pegadas de especialistas na matéria que me precederam neste campo.

A IIª parte deste artigo, a mais extensa, versa sobre as imagens que aparecem sobre uma suporte pouco estudado, a não ser sobretudo no âmbito germânico ou germanófono. Refiro-me à estampa ilustrativa dos livros impressos. Acontece que me sinto bastante à vontade neste terreno, uma vez que ele foi objecto das minhas pesquisas atinentes à elaboração da minha tese de Doutoramento². Daí a minha atenção estar muito desperta para este campo da manifestação iconográfica. Mercê de uma aturada investigação neste domínio, foi-me possível chegar neste momento da minha pesquisa a algumas conclusões que reputo definitivas ou muito próximas disso.

¹ GONZÁLEZ MONTAÑÉS, 1995: cat. nº 96. O texto desta tesina foi publicado em forma de artigo em GONZÁLEZ MONTAÑÉS, 1996: 11 – “He mantenido la redacción original aunque suprimiendo, por razones de espacio, los índices y el catálogo”.

² ALMEIDA, A., 2005.

O Menino nu

Uma forma de representar plasticamente o dogma da Encarnação foi o de figurar a Segunda Pessoa da Santíssima Trindade na forma de um corpinho de Menino nu, um homúnculo. Este aparece representado tanto junto de Deus Pai como junto da Virgem Maria (por vezes no seu seio), entre os dois, ou mesmo nas mãos do Anjo. Também aparece juntamente com a pomba do Espírito Santo, precedendo-a ou seguindo-a. Às vezes aparece sem a presença figurada de nenhuma das outras duas Pessoas da Santíssima Trindade. Na maior parte dos casos, sustenta ou carrega uma cruz³.

No contexto da Encarnação do Verbo divino, o corpinho humano nu representa a debilidade da condição humana, um corpo indefeso, sendo o Verbo de Deus assim representado de acordo com uma profecia messiânica de Isaías (9, 6a: «parvulus enim natus est nobis»)⁴ e o hino cenótico da Epístola de S. Paulo aos Filipenses (2, 7b: «forma servi accipiens»)⁵. Dependendo do contexto, a utilização deste motivo nem sempre tem o mesmo significado: tanto pode representar o *Verbum incarnandum* (i.e., o Verbo enquanto destinado a encarnar-se)⁶, como o Verbo a incarnar-se ou já incarnado.

Até à data, só uma vez, nas muitíssimas representações que já visualizei, o corpinho nu de menino é utilizado, nas figurações da Anunciação ou da Encarnação, para representar tanto o corpo como a alma racional de Cristo. Isto sucede num pormenor da *Arbor Vitae* (ca. 1320) de Pacino di Bonaguida, um grande painel⁷ realizado para o Convento delle Monache di Monticelli, o mais antigo mosteiro de clarissas em Florença⁸, pintura esta conservada na Galleria dell'Accademia, nesta cidade⁹. Aqui, num dos medalhões da 'Árvore da Vida', o referido menino nu agarrado ao pescoço da Virgem representa o corpo gerado (*corpus formatum*) no seio de Maria. Noutro medalhão vizinho deste, está representada a figura de um jovem no seio de Deus Pai, representando Deus Filho, o Verbo eterno. Deste último partem uns raios de luz, sobre os quais desce, deslizando em mergulho, outro menino nu, desta feita representando a alma humana (*anima creata*) de Jesus Cristo¹⁰. Mas trata-se de uma representação altamente teológica, de índole cristológica, em que vemos representados ao mesmo tempo o corpo e a alma de Jesus Cristo, sob a figura de um menino nu

³ Ver GONZÁLEZ MONTAÑÉS, 2010 – Base de dados, constituída até à data por 445 registos.

⁴ BOESPFLUG, 2010: 73.

⁵ BOESPFLUG, 2010: 52.

⁶ BOESPFLUG & ZALUSKA, 1994: 198.

⁷ Ver reprodução, a cores, em VORÁGINE, 2004: 38.

⁸ MAGGINIS, 1997: 158.

⁹ SCHILLER, 1971: 45a-46a, e fig. 99 e 100.

¹⁰ Sobre a discussão teológica da infusão da alma humana de Cristo em Maria, ver BOESPFLUG, 2010: 93-98, 100-101.

em ambos os casos, juntamente com a representaao do Verbo Eterno no seio do Pai, desta vez como um jovem vestido com uma tunica. É a representaao plastica da pessoa de Jesus Cristo, Deus (Verbo) e Homem (corpo e alma) verdadeiros. A base literaria que parece estar na base desta representaao parece ser um escrito franciscano do tipo das *Meditaoes da Vida de Cristo* (ca. 1300) de Fr. Joao de Caulibus O.F.M. (atribuido durante muito tempo a S. Boaventura, também franciscano)¹¹.

Mas habitualmente é utilizada uma são figura. Quando desce do c eu   terra, este motivo, salvo no caso excepcional anterior, deve interpretar-se, na minha opiniao, como uma imagem convencional da descida do Verbo divino   natureza humana, assumindo-a. No contexto da Anunciaao, que é o que aqui mais nos importa, parece-me que mant m esse significado global de *descensus* do Verbo, embora possa fazer alusao, por vezes,   infusao da alma humana racional de Jesus Cristo¹².

O evangelho ‘Missus est’

Vejamos agora a narrativa evangélica, da autoria de S. Lucas (1, 26-38), relativa ao episodio da Anunciaao do Anjo, a c ebre pericope *Missus est*¹³. Transcrevo a traduao em português que aparece nas *Horas de nossa Snora* editadas em Paris em 1501 (nosso estilo)¹⁴ e que acaba de ser objecto de uma ediao facsimilada publicada pela Biblioteca Nacional de Portugal¹⁵:

[p.28 (b.6.v.)]¹⁶ *Em aquelle tempo*¹⁷

(26)¹⁸ *foy enuiado gabriel anjo de deos em hua cidade de galilea
cujo nome era nazareth (27) aa virgem esposada com huom varão cujo
nome era joseph da casa de dauid:   era o nome da virgem maria.*

¹¹ BOESPFLUG, 2010: 78 e 94.

¹² Ver, a este propósito, a opinião de GONÇALVES, 1948; e de GONZALEZ MONTAN S, 1996: 19-22 - de que o hom culo representa sempre a alma de Cristo -; e a de BOESPFLUG, 2010: 91-95, mais matizada no tempo: são a partir de 1320, nos séculos XIV, XV e XVI. Como disse no corpo do texto, deixo a discussão deste tema para outra oportunidade, em que possa deter-me mais demoradamente sobre este assunto.

¹³ Título retirado das primeiras palavras com que começa a narrativa evangélica em latim: «Missus est angelus Gabriel a Deo».

¹⁴ Como se sabe, o ano começava, em diversos lugares, em diferentes datas do calendário. Em Paris, utilizava-se contagem pascal – DIAS, J., 2009: 27-29.

¹⁵ HORAS, 1500/01. Para uma mais fácil leitura, desdobrei as abreviaturas contidas no texto, salvo no caso das palavras terminadas em –a e –o, por semelhança com a grafia actual. Embora os vocábulos não fossem acentuados graficamente, acentu -los-ei segundo a regra actual, pela mesma razão de facilitar a leitura. O mesmo se diga das formas pronominais dos verbos, em que se acrescentar  a actual forma de separaao através de h fenes.

¹⁶ Assinalo a página da ediao facsimilada da Biblioteca Nacional de Portugal (HORAS, 1500/01); e, entre par ntesis curvos, a assinatura tipográfica do caderno, o número de ordem e o lado do flio a essa página que corresponde.

¹⁷ *Incipit* habitual das pericopes evangélicas, quando proclamadas: «In illo tempore».

¹⁸ Coloco entre par ntesis curvos os números dos versículos em que o texto bíblico é habitualmente dividido..

(28) *E entrando o anjo a ella disse-lhe. Deos te salue chea de graça ho senhor hé contíguo tu és benta em as molhere[sic].*

(29) *E como ella jsto ouuisse foy toruada em suas pallauras & cuidaaua qual fosse esta saudação:*

(30) *e disse-lhe o anjo. Nom temas maria em verdade achaste graça diante ho senhor.*

(31) *Ex conçeberás¹⁹ em teu ventre & parirás huum filho & chamarás seu nome jhesus:*

(32) *este será grande & filho do muy alto será chamado & dar-lhe-á o senhor a sêde²⁰ de dauid. seu padre*

(33) *& regnará em a casa de jacob pera sempre & o seu regno nom será de fim.*

(34) *Disse maria ao anjo como será feito jsto porquanto nom conheço varõ.[?]*

(35) *& respondeo o anjo & disse-lhe. Ho sprito sancto sobre vijnrá enti & a virtude do muy alto te cobrirá: & por jsto o que deti nasçerá sancto será chamado filho de deos.*

(36) *Ex helisabeth tua conba-[p.29 (b.7.r.)]da há conçevido filho em sua velhiçe. & este mês hé aella sexto aqual hé chamada estéril.*

(37) *porque nom será jmpossíuel açerca de deos toda pallaura.*

(38) *disse pois maria ao anjo. Ex a serua do senhor seja feito em mym segundo a tua pallaura.*

Analisemos as respostas do Anjo, que, a meu ver, originaram a introdução do Menino na representação do episódio evangélico da Anunciação e as variantes que apresenta:

1.«Ex conçeberás em teu ventre & parirás huum filho & chamarás seu nome jhesus: este será grande & filho do muy alto será chamado» (versículos 31-32a). É esta resposta do Anjo ao turbamento da Virgem que pode explicar o facto da presença do Menino na representação do episódio da Anunciação. O Anjo anuncia-lhe que ela conceberá o Filho do Mui Alto, pelo que julgo que isto explicará porque é representado o Menino descendo do Alto. Quase sempre é representado também o Mui Alto (Deus Pai), que O envia. Aliado a isto está a afirmação do Credo de Niceia-Constantinopla: *descendit de calis* (desceu do céu).

¹⁹ No texto, 'couçeberras[sic]' – gralha tipográfica evidente.

²⁰ No texto, 'seda[sic]' – gralha tipográfica evidente.

2.«Ho sprito sancto sobre vijnrá enti/ & a virtude do muy alto te cobrirá:/ & por jsto o que deti nasçerá sancto/ será chamado filho de deos» (versículo 35b-e)²¹. Por sua vez, a resposta do Anjo à pergunta da Virgem sobre o modo como isso aconteceria é a que está na origem da maior parte das representações da Anunciação-Encarnação, em que a pomba do Espírito Santo precede o Menino.

3.Da atenção escrupulosa dada à ordem das respostas do Anjo, a primeira sobre a concepção do Filho de Deus e a segunda sobre a acção do Espírito Santo, surgirá, a meu ver, o aparecimento da representação, não muito frequente, do Menino precedendo a pomba do Espírito Santo.

I- Obras de origem ou influência flamenga

As três mais antigas obras que encontrei em Portugal com esta temática têm origem flamenga e são datáveis de princípios do século XV ao primeiro quartel do século XVI. Diversos são os suportes onde essas obras foram executadas, desde a gravura aberta em placa de bronze ao relevo esculpido em pedra, passando pela pintura a óleo sobre madeira de carvalho.

1.1. Epitáfio de Leça do Balio

A mais antiga representação desta temática que encontrei no nosso país está numa placa de bronze colocada na parede junto do enterramento em campa rasa de D. Fr. Estêvão Vasques Pimentel (†1336), bailio da Ordem do Hospital e fundador do mosteiro de S. Salvador de Leça do Balio, em cuja igreja conventual esta se encontra, no absidiolo do lado Norte da referida igreja, na parede do lado da Epístola²². O dito epitáfio, de grandes dimensões, medindo cerca de 1,80 x 0,5 m., denota origem flamenga²³. A datação proposta para esta peça por parte dos estudiosos que sobre ela se debruçaram é entre 1340 e princípios do século XV. Deve ter sido encomendada por D. Fr. Álvaro Gonçalves Pereira (†ca. 1379), sobrinho-neto do sepultado, que lhe sucedeu no priorado da Ordem do Hospital.

²¹ Subdividi o versículo por meio de barras (/), correspondendo às letras minúsculas da citação, após o número do versículo.

²² Bibliografia, por ordem cronológica: VASCONCELOS, 1882: 5-6a; VITERBO, 1896: 149-150; DIAS, E., 1900: 335; VITORINO, 1934: 219; VITORINO, 1938; MATOS, 1945: 159 b; GONÇALVES, 1948: 448; BARBOSA, 1952: 56; MONTEIRO, 1954: 85; GONÇALVES, 1956; GONÇALVES 1957; GONÇALVES 1959; ALMEIDA, C., 1983: 16-17, nº 11, e est. II, 2; BARROCA, 1987: 473-474; GONZÁLEZ MONTANÉS, 1995: cat. nº 96; BARROCA, 1995, vol. II, t. 2: 1278 ss., nº 588; CLETO & FARO, 1999; BARROCA, 2000, vol. II, t. 2: 1580-1593, nº 588, e vol. III: 480, est. CLXXIX, nº1; BARROCA, 2004: 96-116; CAMBEL, 2005: 1-31.

²³ Segundo CHAMBEL, 2005: 23; no seguimento de ALMEIDA, C., 1983: 12-13, nº 11.

Nesta placa, uma representação da Santíssima Trindade do tipo ‘Trono de Graça’ (*Gnadenstuhl*) cruciforme, ladeada por anjos turiferários [Fig.1]²⁴, ocupe o canto superior esquerdo para quem olha, sendo o outro ocupado pela Anunciação com Menino [Fig.2]²⁵. Há unidade entre as duas representações a nível decorativo: a decoração do trono de Deus é semelhante à da construção atrás da Virgem.

Como afirmei noutro sítio²⁶, na minha opinião o tipo de representação trinitária ‘Trono de Graça cruciforme’, no qual a figura do Padre Eterno segura com as mãos o patíbulo da cruz em que seu Eterno Filho feito homem está pregado²⁷, tem origem na Inglaterra ligada, a nível monumental, à liturgia de Domingo de Ramos²⁸. Em Portugal, o mais antigo exemplo provém do Convento dos Frades Pregadores (O.P., vulgo Dominicanos) de Évora (do século XIV)²⁹. É notória a importância dos Dominicanos em Itália na encomenda deste tipo iconográfico da Santíssima Trindade³⁰.

O muitíssimo provável encomendante, D. Fr. Álvaro Gonçalves Pereira, distinguiu-se na batalha do Salado, travada a 30 de Outubro de 1340, entre Cristãos e Muçulmanos, junto da ribeira do Salado, na província de Cádiz (sul de Espanha). Nela, ele empunhou o Santo Lenho (Vera Cruz), uma relíquia da Cruz em que Cristo foi crucificado e que se guardava no Mosteiro que a Ordem do Hospital tinha em Marmelar (junto a Torquel). Ora a vitória obtida pelos exércitos cristãos na batalha do Salado constituiu uma viragem decisiva na Reconquista cristã da Península Ibérica³¹. Por isso, não seria de estranhar a presença da representação dos dois principais dogmas cristãos, a Santíssima Trindade e a Encarnação de Deus³², nas placas do epitáfio do tio-avô de Fr. Gonçalo e seu antecessor directo no priorado do Hospital, morto quatro anos antes da batalha. Dada a importância atribuída à presença da relíquia da Vera Cruz na batalha do Salado, não seria de admirar que na representação da

²⁴ Para uma melhor leitura, apresento aqui a fotografia desta gravura em negativo, como se se tratasse de uma estampa tipográfica. Fonte desta fotografia: MONTEIRO, 1954: est. 61a.

²⁵ Fonte desta fotografia: MONTEIRO, 1954: est. 61b, aqui em negativo, como a anterior, para facilitar a sua leitura.

²⁶ ALMEIDA, A., 2008a: 397-398, nº 3 – este texto está disponível, em tradução portuguesa, actualizado, em <<http://triunitas.blogspot.com/2010/05/trono-de-graca-gnadenstuhl-cruciforme.html>>. **N.B.: Foram confirmados este e todos os outros URLs citados neste artigo em 07/01/2011.**

²⁷ A pomba que figura o Espírito Santo não tem local definido neste tipo iconográfico – ALMEIDA, A., 2008b: 46a.

²⁸ O mais provável é que tenha sido ensaiado anteriormente a nível da ilustração de algum manuscrito, mas carecemos de documentação.

²⁹ Como refiro nas duas publicações de 2008 anteriormente citadas: ALMEIDA, A., 2008a: 399; ALMEIDA, A., 2008b: 46b-47a.

³⁰ IACOBONE, 1997: 213.

³¹ MENDEIROS, 1968: 13-22; SERAFIM, 2001: 162-167.

³² Dogmas estes negados precisamente por Maomé no Alcorão.

Santíssima Trindade aparecesse Jesus Cristo crucificado.

As duas gravuras que ocupam os dois cantos superiores do epitáfico parecem, na minha opinião, evocar o Símbolo *Quicumque vult*³³. nas suas duas partes constitutivas: a primeira relativa à Trindade e a segunda relativa à Encarnação. Passo a transcrever a tradução em português que aparece nas já referidas *Horas de nossa Snõra* editadas em Paris em 1501:

[**Trindade:**] [p.174 (l.7.v.):]

(1.)³⁴ **Quem quer**³⁵, *ser saluo ante todallas cousas há mester que tenha a fee cathõlica.*

(2.) **A** *qual se cada huum nom na guardar inteira & nom corrompida: sem diuuida pereçerá pera sempre.*

(3.) **E** *a fee cathõlica hé aquesta que honremos huum deos em tijndade & a trijndade em vuidade.*

(4.) **Nom confundentes** *as pessoas nem apartantes a sustãncia.*

(5.) **Em verdade outra hé a pessoa do padre: outra a do filho: outra a do sprito sancto.**

(6.) **Mas a diuindde do padre & do filho & do sprito sancto hé hũa ygual glória: em hũa sempre duráuel magestade.**

(7.) **Qual hé o padre tal** [p.175 (l.8.r.)] **hé o filho tal hé o sprito sancto.**

(8.) **Nom criado hé o padre: nom criado hé o filho: nom criado hé o sprito sancto.**

(9.) **Sem medida & grande o padre: sem medida hé o filho: sem medida hé o sprito sancto.**

(10.) **Ho padre hé sem começo e sem fim: o filho hé sem começo e sem fim: o sprito sancto hé sem começo e sem fim.**

(11.) **Empero nom sam três sem começo e fim: mas huum perduráuel sem começo e sem fim.**

(12.) **Assi como nom som três nom criados: nem três grandes sem medida: mas huum nom criado & huum sem medida.**

(13.) **Semelhaelmente o padre hé todo poderoso: o filho hé todo**

³³ Embora tradicionalmente atribuído a Santo Antanásio, deve ter sido composto nos últimos decénios do séc. V ou, no máximo, nos primeiros anos do séc. VI, por S. Vicente de Lérins ou um seu discípulo – IACOBONE, 1997: 97-100.

³⁴ Coloco entre parêntesis os números, seguidos de um ponto, da divisão apresentada por Pasquale IACOBONE, 1997: 26-28. O texto original está assinalado por letras maiúsculas em vermelho, que correspondem ao início de outras tantas partes em que ele está dividido – sendo esse facto assinalado na presente transcrição por negrito. De notar que as divisões se correspondem praticamente entre si, salvo num caso, em que IACO-BONE subdivide.

³⁵ no livro, lê-se a seguir: «que quer» - gralha evidente.

poderoso: o sprito sancto hé todo poderoso.

(14.) *Empero nom som três todos poderosos: mas huum todo poderoso.*

(15.) *Assi hé deos padre: deos filho: deos sprito sancto.*

(16.) *Empero nom som três deoses: mas huum hé deos.*

(17.) *Assi senhor hé o padre: senhor hé o filho: senhor hé o sprito sancto.*

(18.) *Empero nom sam três senhores: mas hé huum senhor.*

(19.) *Porque assi como apartadamente cada hũa pessoa seer deos & senhor confessar & manifestar somos constrangidos polla verdade cristãa.*

(20.) *Assi três deoses ou senhores dizer polla religiã cristãa somos defendidos.*

(21.) *Ho padre nom hé factio de alguum nem criado nem geerado.*

(22.) *Ho filho do padre soo: nom factio nem [p.176 (l.8.v.)] criado mas geerado.*

(23.) *Ho sprito sancto hé do padre & do filho nom factio nem criado nem geerado: mas procedente.*

(24.) *Pois huum hé o padre & nom sam três padres: huum hé o filho & nom três filhos: huum hé o sprito sancto: & nom três spritos sanctos.*

(25.) *E em aquesta trijndade nom dhi cousa primeira nem derradeira: nem hũa cousa hé major nem menor: (26.) mas todas três pessoas som em huum sempre duráuees & em huum yguaes.*

(27.) *E assy como por toda cousa como já sobre dicto hé & a unidade em trijndade: & a trijndade em ha unidade se há de honrrar.*

(28.) *Pois todo aquelle que quer ser saluo assy senta da trijndade|*

[Encarnação:]

(29.) *Mas cousa necessária hé aa saúde perduráuel: que outro sy ha encarnaçã de jhesu cristo nosso senhor: cada huum fielmente creea.*

(30.) *Pois hé fee directa que creamos e confessemos que nosso senhor jhesu cristo filho de deos: deos e homem hé.*

(31.) *Deos hé da substância do padre ante dos segres geerado: e homem hé da substância da madre em o segre nascido.*

(32.) *Perfecto deos perfecto homem: da alma racional & da carne humanal sostente.*

(33.) *Igual ao padre segundo a deuidade: & menor que o padre segundo a humanidade.*

(34.) *O qual ajnda que seja deos & homem: empero nom som dous mas hé huum [p.177 (m.j.r.)] jhesu cristo.*

(35.) *Mas huum nom por conuertimento da deuidade em carne: mas por recebimento da humanidade em deos.*

(36.) *Huum de todo em todo nom por confusã de substância: mas por unidade de pessoa.*

(37.) *Porque assy como a alma racional & a carne hé huum homem assi deos & homem huum hé cristo jhesu.*

(38.) *O qual padeçeo por nossa saúde: desçendeo aos jnfernos: ao terceiro dia resurgio aos mortos.*

(39.) *Subio aos çeeos estaa aa deestra de deos padre todo poderoso: & entã há de vijnr a julgar os viuos & mortos.*

(40.) *A cuja vijnda todos os homens ham de resurgir com seus corpos: & há de dar de seus fectos próprios rezã.*

(41.) *E os que boas cousas fezerã jrãm em a vida perdurãuel: & os que maas cousas fezerã em o fogo sem fim.*

(42.) *Esta hé a fee cathólica: aqual se cada huum fiel & firmemente nom creer nom poderá ser salvo.*

Figuram-se, pois, nos dois cantos superiores da placa brônzea as duas verdades da fé cristã: a Trindade em Deus e a Encarnação do Verbo divino.

Mas analisemos mais de perto a gravura da Anunciação e Encarnação. Do nosso lado direito, vemos um anjo de pé segurando uma filactéria na qual está escrita a saudação: «AVE · MARIA». No lado contrário, o nosso esquerdo, vemos uma construção de planta centrada³⁶, representando a meu ver, simbolicamente, o Templo de Jerusalém. Na frente do Templo, está a Virgem Maria, a que a saudação é dirigida, sentada, mas não se percebendo muito bem em quê. Talvez o frontão triangular que vemos nas suas costas sirva ao mesmo tempo de parte superior da fachada do edifício e do espaldar da cadeira baixa em que a Senhora está sentada³⁷. Julio González Montañés afirma na sua 'tesina' de licenciatura, a propósito desta imagem³⁸, que se trata da representação de uma Virgem da Humildade:

³⁶ Carlos Alberto designa-o "edifício sacral", dizendo "que simboliza a cidade de Nazaré" – ALMEIDA, C., 1983: 13.

³⁷ Podemos ver uma cadeira baixa com alto espaldar na *Anunciação* (ca. 1405-1410) de Gonçal Peris Sarrià, conservada no Museo de Bellas Artes de Valencia, inv. nº 406. Têmpera sobre madeira, 59 x 35 cm. (foto disponível em <<http://www.cult.gva.es/mbav/data/406-1.jpg>>).

³⁸ GONZÁLEZ MONTAÑÉS, 1995 e 1996: cat. nº 96.

el hecho de que la Virgen aparezca sentada en el suelo (quizá sobre un pequeño escabel oculto por su manto), la emparenta con las “Madonnas de la Humildad”, un tipo iconográfico aparecido en Italia (concretamente en Siena, en el círculo de Simone Martini hacia 1320/30) pero que no cuenta con manifestaciones fuera de Italia anteriores a 1360-70 y que en Flandes no aparece hasta principios del siglo XV.

Na minha óptica, a casa da Virgem é de algum modo aproximada do Templo. Maria é chamada pelos Santos Padres da Igreja a nova Arca da Aliança, porque leva no seu ventre o Autor da Nova Aliança, como a antiga Arca guardava as tábuas da antiga Lei. Ora a Arca da Aliança era guardada primeiro na Tenda da Reunião e depois no Templo de Jerusalém. Não admira, pois, que tanto Jerusalém como Nazaré ou Belém sejam convencionalmente simbolizadas desde longa data por um edifício centrado³⁹. Porém, aqui o edifício parece-me representar, simbolicamente, o Templo de Jerusalém, na sequência de uma visão de Matilde (ou *Mechtilde*) de Magdeburg, em que ela vê descer, numa bela procissão e no meio de grande alegria, o Espírito Santo seguido de Deus Filho a esse «temple de Salomon que le Dieu tout-puissant prit pour demeure pendant neuf mois»⁴⁰.

De qualquer modo, esta construção tem um marcado cunho eucarístico⁴¹. Aliás, na *Bible moralisée* (do século XIII), um dos paralelos veterotestamentários à Encarnação do Verbo aquando da Anunciação é a da cozedura do pão ázimo do sacrifício no forno (*Levítico 2, 4*)⁴². Diz o texto da moralização: «Iudei qui panem miserunt in ignem sig(nifi)cat q. deus pat(er) filiū suum misit in uterū uirginalem.»⁴³O mesmo acontece no fólio 212 das *Grandes Heures de Rohan* (ca. 1425)⁴⁴, onde se pode ler: «CÊ qui mettent le pain ou feu. Senefie le pere du ciel

³⁹ FOURNÉE, 1968: 225-235; HEITZ, 1980: 20 ss. – *apud* ALMEIDA, C., 1983: 18, nota 33, onde cita os anteriores.

⁴⁰ ANCELET-HUSTACHE, 1926: 159-160 – *apud* BOESPFLUG, 2010: 67, e nota 139. Agradeço ao Fr. François BOESPFLUG a comunicação do trecho deste seu livro, ainda antes da sua publicação, assim como a indicação da página após a edição do mesmo, antes de o ter podido consultar.

⁴¹ Ver o que a este respeito escrevi na minha tese de Mestrado: ALMEIDA, A., 1998, vol. I: 124-126.

⁴² LABORDE, 1911-12: 82-86; ROBB, 1936: 523, e 522, fig. 43; GULDAN, 1968: est. 25 b; GONZÁLEZ MONTANÉS, 2010: ficha nº 184.

⁴³ Transcrição minha do exemplar da Bodleian Library, Oxford, MS. Bodl. 270b, fól. 59v-2 (GULDAN, 1968: est. 25 b) (ficha disponível em <http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/ODLodl~1~1~34342~122771:Bible-moralis%C3%A9e,-part-I?sort=Shelfmark%2CFolio_Page%2CRoll&qvq=q:Shelfmark=MS.+Bodl.+270b+AND+Folio_Page=fol.+OR+059v+;sort=Shelfmark,Folio_Page,Roll_!c:ODLodl~1~1&mi=212&trs=355>).

⁴⁴ Paris, BnF [Richelieu]: Ms. lat. 9471 (disponível em <<http://www.epapontevendra.com/bd/images/artists/185.jpg>>). Devo esta descoberta à consulta que realizei na já citada Base de Dados de Julio GONZÁLEZ MONTANÉS, 2010. Trata-se da ficha nº 185.

qui met le filz ou sain a la vierge. par lanonsaçiõ de lange»⁴⁵. O seio de Maria é, pois, comparado ao forno, onde se coze o pão ázimo – ora é clara a analogia com o pão ázimo usado na Eucaristia no rito romano.

Entre a figura do Anjo e a da Virgem, vemos, colocado por terra, um enorme jarrão de cuja boca saem três caules floridos. É comum a figuração de um ramo florido, muitas vezes colocado num jarro, nas representações da Anunciação. Porém, a existência de três caules bem distintos na nossa imagem parece aludir à presença da Santíssima Trindade. Efectivamente, por cima do jarrão em causa, é figurado um busto masculino no meio de nuvens. Trata-se da figura cristomórfica de Deus Pai, barbado, vestido de túnica e manto, com nimbo cruciforme, sustentando na mão esquerda o orbe da terra dividida pelo tradicional ⊥. O braço direito, colocado à altura da boca, faz o gesto do envio. Ao mesmo tempo, sai-lhe da boca um como que ‘balão’ da banda desenhada, que se dirige ao ouvido esquerdo da Virgem, ao nível da boca. Dentro deste ‘balão’, vemos a figura de um Menino com nimbo cruciforme, que se dirige, gatinhando, os bracitos à frente, para a Senhora.

Estamos na presença da figuração da Palavra (Deus Filho), pronunciada no Sopro (Deus Espírito Santo), representado pelo ‘balão’. É uma representação única a nível de todas as representações conhecidas do Mistério da Encarnação. Podemos, porém, aproximá-la da representação deste Mistério em dois exemplares, sobre suportes diferentes, que se encontram em duas cidades germanófonas: um em Basileia (na Suíça alemã) e o outro em Würzburg (na Baviera, Alemanha), nos quais o ‘balão’ é substituído por um tubo⁴⁶. Em Basileia, na Igreja de S. Pedro (*Peterskirche*), na capela *Keppenbach*, pode admirar-se um fresco, datável de ca. 1400, em que está representada a *Anunciação*, na qual, da cabeça da figura de Deus trifacial, na parte superior, parte um tubo em direcção à cabeça da Virgem, que termina numa minúscula pomba branca. Não se descortina sinal da presença de homúnculo. O tubo parece significar o sopro de Deus, identificado com a pomba, emblema do Espírito Santo. O tríplice rosto da figura de Deus quer sem dúvida recordar que a Incarnação é obra de toda a Trindade.

O outro exemplar encontra-se no tímpano por cima da entrada do portal norte da Capela de Nossa Senhora (*Marienkappelle*) em Würzburg, quase contemporânea, possivelmente posterior⁴⁷. Aqui, no relevo em pedra que

⁴⁵ A transcrição é minha.

⁴⁶ BOESPFLUG, 2010: 97-98.

⁴⁷ Tímpano do portal norte da Capela de Nª Sª de Würzburg, ca. 1430-40 – Gertrud SCHILLER, 1971: 46b e fig.105; GONZÁLEZ MONTAÑÉS, 1995 e 1996: cat. nº 54; CASIMIRO, 2004, vol. 1: 244-245 e fig. 39. Foto também disponível em <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Marienkappelle_W%C3%BCrzburg_-_IMG_6741.JPG>, e em que são bem visíveis os pormenores abaixo citados.

representa a *Anunciação*, um tubo sai da boca do Pai, terminando junto da orelha esquerda da Virgem também na forme de uma pomba. A meio do tubo, escorregando pela sua parte exterior, um Menino nu desce, com a cabeça para a frente. Neste caso, encontramos também, como na gravura de Leça, o jarro com três caules floridos entre o Anjo e a Virgem⁴⁸, mesmo por baixo da figura que representa Deus Pai.

Regressemos ao relevo de Leça do Balio. Ao centro do telhado do Templo, vemos uma torre que abriga uma figura humana. Atrevo-me a identificá-la com o próprio Cristo, habitando no Sacrário que é o corpo da Virgem. A alusão às custódias turriformes é tentadora. «Et habitabit in nobis» (Jo 1, 14). Mais uma vez o relevo de Würzburg parece ir de encontro à hipótese que ora formulo. É que, atrás da Virgem, vemos nesse relevo um arbusto (alusão, creio, com toda a probabilidade, à sarça ardente do Livro do Êxodo 3, 2⁴⁹), em cima do qual se eleva um altar com duas velas acesas em cima. Maria sustenta um livro nas mãos, o seu livro de orações e de meditação, e o Evangelário está colocado a meio do tampo da mesa do altar, como nas missas solenes, em que ele é aí colocado no início da missa até à leitura do Evangelho⁵⁰.

A representação da Anunciação na placa de bronze de Leça do Balio é exemplar único. Não se conhece mais nenhum exemplo de obra arte semelhante no seu conjunto a esta, e muito especialmente no pormenor do ‘balão’ encerrando o Menino. Fora essa peculiaridade, encontro alguma semelhança da parte direita da nossa gravura com a ilustração das palavras do Credo «Descendit de celis», realizada nos espaldares do cadeiral (1415-1428) da ‘Cappella de’Signori’ do Palazzo Pubblico de Sena, feitos por Domenico di Niccolò ‘dei Cori’⁵¹, magistralmente descritos por Fr. François Boespflug O.P.⁵² Aqui, Deus Pai, sentado num trono de serafins, envia, fazendo o gesto da *allocutio*, o Menino, que desce em diagonal dentro de uns raios luminosos. Estes partem dos dois dedos mais elevados da dextra do Pai. O Menino está colocado por cima da figura do Arcanjo, que desce, com um ramo de oliveira na mão, para cumprir a ordem de Deus.

⁴⁸ Desta vez, ambos ajoelhados.

⁴⁹ Veja-se, v.g., a semelhança com o arbusto que figura na *Anunciação*, rodeada de personagens e episódios veterotestamentários, da *Biblia Pauperum* (séc. XII) conservada na Biblioteca de Munique (LÉPICIER, 1943: 13 – *apud* CASIMIRO, 2004: 312 e fig. 62).

⁵⁰ Ver, a propósito do Evangelário sobre o altar, JUNGMANN, 1959: 285.

⁵¹ EISENBERG, 1981: 134.

⁵² BOESPFLUG, 1985. Ver em especial: 25 (foto) e 24 (descrição: “Il descendit du ciel”). Descrição resumida em BOESPFLUG, 2010: 81.

1.2. Tábuas flamengas

Também de origem flamenga são duas tábuas com este tema existentes em museus portugueses, o Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), em Lisboa, e o Museu do Funchal (MF), na Madeira.

1.2.1. do Museu Nacional de Arte Antiga

O exemplar do Museu Nacional de Arte Antiga (MNAA), em Lisboa, inv. nº 1501⁵³, é o fragmento de uma tábua que representaria a Anunciação. Só se conserva actualmente a parte direita dessa representação, onde figura o arcanjo S. Gabriel, à qual se acrescentou uma Nossa Senhora de época mais recente [Fig.3].

Da existência da Virgem, dá conta a ponta esquerda da veste encarnada que ela envergava neste quadro, a qual se pode ver no canto interior esquerdo da tábua subsistente, sobre a ponta de um tapete, em cima do qual está colocado um vaso com um pé açucenas, à frente da esquina do rodapé de uma janela de duas luzes, formada pelo vão de três colunas, através da qual se vê o casario tipicamente flamengo.

O Arcanjo enverga uma túnica branca sobre a qual estão colocadas as insígnias diaconais: a estola colocada sobre o ombro esquerdo e traçada sobre o tronco, e, na mão direita, o manipulo. Colocada sobre os ombros, uma capa pluvial.

Sobre ele, fora da janela, no nosso lado direito, vê-se uma pomba branca, representando o Espírito Santo, planando, rodeada por uma glória solar. Dela sai um feixe luminoso, que, estreitecendo, desce em diagonal em direcção à Virgem, colocada no nosso lado esquerdo, atravessando a referida janela. Nesse feixe de luz, pouco abaixo da referida pomba, suspenso no ar, está um Menino nu, de pé, segurando com ambas as mãos uma cruz, em diagonal. Este pormenor ilustra as palavras do Mensageiro: «O Espírito Santo virá sobre ti e a força do Altíssimo Te cobrirá com a sua sombra. Por isso mesmo é que o Santo que vai nascer se há-de chamar 'Filho de Deus!'» É pelo poder do Espírito Santo, figurado pela pomba branca luminosa, que o Filho Eterno de Deus Pai, figurado no Menino, encarna no ventre da Virgem, para salvar o mundo pela cruz. Neste caso é sublinhado, a meu ver, o papel do Espírito Santo no processo da Encarnação, embora, seguindo a ordem das respostas do Anjo, este seja figurado atrás do Menino.

Devo do conhecimento da existência deste quadro a Julio González Montañés, que o tinha visto no MNAA e me chamou a atenção para ele. Nas minhas pesquisas bibliográficas, encontrei-o reproduzido e descrito numa obra publicada por José Luís Porfírio⁵⁴.

⁵³ Bibliografia, por ordem cronológica: PORFÍRIO, 1992: 123 e 130; PORFÍRIO, 2005: 55.

⁵⁴ PORFÍRIO, 1992: 130 (foto 87) – O Anjo da Anunciação. Mestre desconhecido. Pintura Flamenga. 52,5 x 28,5 cm.

Entretanto, tendo contactado com José Alberto Seabra Carvalho, do MNAA, ele teve a gentileza de me enviar uma fotografia do Arquivo do MNAA, que aqui publico, com a sua autorização. Reproduzo as palavras que acompanharam esse envio, em 4 de Abril de 2008:

Trata-se obviamente de um fragmento, mas o resto, correspondente à figura da Virgem, existia quando da incorporação da peça no Museu (envio-lhe uma imagem dos nossos arquivos). Sucede que essa parte da pintura era “falsa”, isto é, foi considerada um acrescento espúrio e muito mais tardio à pintura original (da qual só sobraria o que hoje se expõe na sala do museu). A imagem dá para entender o assunto e para não deixar de se concordar com tal juízo, mas o fragmento da Virgem existe, na nossa reserva, e pode vê-lo se quiser. Não sei, de cor, quando ocorreu a “supressão” do acrescento espúrio, mas isso é coisa que também se poderá investigar.

Quanto a informação histórico-artística, estamos mal. A pintura deve ser já dos inícios do XVI, da autoria de uma dos chamados “pequenos mestres” da Flandres ou do Brabante (Antuérpia? Bruxelas? Bruges?), aquele grupo de pintores e oficinas a quem se dá nomes de convenção. O facto é que no ‘Corpus des Primitifs Flamands’ do MNAA, correspondente às pinturas do séc. XV, o fragmento não é considerado. E continua a não ter bibliografia específica.

A obra provém do palácio das Necessidades, quer dizer, das colecções reais, mas nada se conhece do seu percurso anterior. Recordo-me que figurou ainda na exposição do Santo António de 1895; o catálogo, escrito pelo Ramalho Ortigão, da sala de Sua Majestade el rei, é muito encomiástico a propósito desta Anunciação.

1.2.1. do Museu do Funchal

Proveniente do Convento da Encarnação, conserva-se no Museu do Funchal um tríptico (ca.1510-1515), chamado por isso mesmo *Tríptico da Encarnação* (painel central: 282x155 cm.; postigos: 282x70 cm.)⁵⁵. O quadro central [Fig.4], atribuído a Joos van Cleve⁵⁶, representa precisamente o momento da Encarnação do Verbo, aquando do *Fiat* de Maria. Deter-me-ei na análise desta obra, devido ao intrincado jogo de significados que encerra, não detectáveis

⁵⁵ Bibliografia, por ordem cronológica: ZAGALO, 1943: 29-31 –“Tríptico de Nossa Senhora da Encarnação”, e est. 15; ZAGALO, 1955: 11 e 24 (cat. nº 4); CARITA, 1991: 109 e 116a; CARITA, 1992, vol. I: 251 e 264; GOMES, 1995; PEREIRA & CLODE, 1997: 70-75; CASIMIRO, 2004, vol. 1: 395, fig. 114. Foto disponível também em <http://www.museuartsacrafunchal.org/arteflamenga/ flamenga_pintura_img0c.html>.

⁵⁶ PEREIRA & CLODE, 1997: 72 b.

numa visão rapida do mesmo.

Nesse quadro, embora presente, se destaca a figura do Espírito Santo, representado por uma pomba diminuta, enquanto que as figuras do Pai e do Filho, pela sua grandeza, são bem destacadas. Parece sublinhar-se nesta pintura a iniciativa do Pai⁵⁷, que envia o seu Filho. Diferentemente do que acontecia na gravura de Leça, Deus Pai  representado pelo Ancio (*Antiquus Dierum*) da profecia de Daniel (7, 9), coroado com a tiara papal⁵⁸, de longos cabelos e barbas brancos. Sustenta também o orbe na mão esquerda, mas este  agora encimado por uma cruz. Aparece em busto, no meio de uma abertura luminosa rodeada por nuvens. O Menino nu, figurando o Filho, colocado por baixo da apario do Pai ligeiramente para a nossa esquerda, desce, como em Leça, na diagonal, mas agora leva a cruz às costas. O gesto do envio que o Pai faz com a mão direita fica mesmo alinhado por cima do cruzar das hastes da cruz que o Menino transporta às costas. Este Menino  o centro da composio do quadro⁵⁹.

O arcanjo S. Gabriel, suspenso no ar, vestindo uma ampla tnica branca coberta por uma riquíssima capa apertada por um enorme fimal em forma de estrela de David⁶⁰, segura na mão esquerda um ceptro, enquanto com a direita aponta para o alto, mas não na direo da representao imagética de nenhuma das três Pessoas da Santíssima Trindade. Por aqui se pode ver que estas estão representadas como um meta-discurso, explicitao de uma realidade invisível, o que aliás se pode, a meu ver, afirmar de todas as representao da Anunciao em que está presente de forma figurada alguma das Pessoas da Santíssima Trindade.

A Virgem, com vestes azul escuro, está sentada aos ps da cama, num escabelo, sobre um tapete. O referido móvel de assento está coberto pela parte de baixo do pano de uma das cortinas do dossel que cobre o leito. Todo o dossel, assim como a cobertura do leito e do travesseiro, e bem ainda como a parede fundeira a que este está arrimado, são de cor encarnada. As cortinas estão apartadas  frente, deixando ver todo o leito. Com a cabeça descoberta, a Virgem tem o cabelo escuro solto sobre os ombros. Ela destaca-se contra o fundo encarnado atrás descrito, ao contrário do Menino, cuja carnao muito se assemelha na cor  da cortina do dossel que tem por detrás, a mesma que cobre o móvel em que a Virgem está sentada. Creio não ser despiciente este facto, não

⁵⁷ Luis CASIMIRO, 2004: 395.

⁵⁸ Sobre esta forma de representao de Deus Pai como Papa, veja-se: BOESPFLUG, 1991.

⁵⁹ PEREIRA & CLODE, 1997: 75 a.

⁶⁰ PEREIRA & CLODE, 1997: 73 b. Visitei o Museu do Funchal h já alguns anos, antes de me debruçar detidamente sobre a temática ora abordada. Nessa altura, detive-me algum tempo diante desta pintura. Não tive oportunidade, porém, de visualizar recentemente de perto esta obra, pelo que me tive de socorrer somente da leitura de pormenores feitas por Fernando António Baptista Pereira e Luiza Clode, no livro aqui referido e que, a propósito de pormenores não visíveis nas fotografias publicadas, citarei a seguir abundantemente.

anteriormente sublinhado pelos autores que analisaram este quadro. O *Lógos* ou Verbo divino encarna, assumindo em Si uma natureza humana, sendo o corpo de que se reveste tecido no ventre puríssimo da Virgem Maria. O seio de Maria é o tálamo onde o Verbo divino se vem reclinar, a fim de se revestir de carne humana.

Uma requintada peça de ourivesaria decora a parede à qual o leito está arrimado. O relevo figurativo que tem no centro representa o episódio do *Sacrifício de Isaac* por Abraão (Gn 22, 1-9)⁶¹. Como Luís Casimiro demonstrou na sua tese de Doutoramento⁶², as linhas da composição nos quadros da Anunciação encerram um significado à primeira vista escondido. São deste tipo os dois primeiros significados para onde julgo que aponta a representação desta cena no quadro que ora analisamos. A Epístola aos Hebreus (11, 17-19) apresenta este episódio como um modelo de fé nas promessas de Deus, contra todas as evidências, apelidando-o de 'parábola'⁶³. A colocação aqui desta imagem parece-me encerrar três significados. Sublinha, em primeiro lugar, a atitude de fé de Maria no seu assentimento – ela está colocada em linha recta sobre a figura de Maria. A mesma Epístola aos Hebreus (10, 7) coloca na boca de Cristo ao entrar o mundo as palavras do Salmo 40 (39), 8-9, na versão dos LXX: «Eis que venho, ó Deus, para fazer a Tua vontade.» E o Hino da Carta de S. Paulo aos Filipenses (2, 7-8) canta a obediência de Cristo Jesus até à morte de cruz. Em ambos os casos se fala, nos textos citados, da formação de um corpo (Hb 10, 5) ou a assunção da condição humana (Fl 2, 7)⁶⁴. Daí um segundo significado da cena: a obediência do Filho de Deus – o referido relevo encontra-se também no prolongamento da linha oblíqua formada pelo corpinho do Menino com a cruz às costas. É verdade que o tipo bíblico de Jesus com a cruz às costas a caminho do Calvário é Isaac com o molho de lenha às costas a caminho do monte Moriá, identificado pela tradição judaica com o monte do Templo – ora Maria é o novo Templo de Deus, como vimos a propósito da placa de bronze de Leça do Balio. Porém, na linguagem tipológica cristã, uma cena de um episódio evoca esse mesmo episódio no seu conjunto. Mas o *Sacrifício de Isaac* é figura tradicional do *Sacrifício de Cristo*, uma vez que o Pai não poupou o seu próprio Filho (Rm 8, 32 – 1ª antifona das Laudes de Sexta-feira Santa). E a tradição litúrgica ocidental liga-o preferencialmente ao Santo *Sacrifício da Missa*, reactualização do *Sacrifício de Cristo* na Cruz do Calvário. Daí que a representação desta

⁶¹ PEREIRA & CLODE, 1997: 75 a.

⁶² CASIMIRO, 2004.

⁶³ Esta palavra grega é conservada na tradução latina da Vulgata.

⁶⁴ É deste versículo que provém a citação feita ao início de presente artigo sobre a assunção por parte do Verbo da forma de escravo («forma servi accipiens»), explicando assim a escolha do corpinho nu de um Menino para representar o *Verbum incarnandum* ou no acto de se incarnar.

cena lance sobretudo luz sobre a interpretação eucarística do quadro que ora se analisa – baste referir a inclusão do sacrifício de Isaac por Abraão no Cânon Romano: «sacrificium patriarchæ nostri Abrahæ». Jesus Cristo é o Cordeiro de Deus que, como o carneiro da cena genesiaca que substituiu Isaac no sacrifício oferecido por Abraão, substituiu a Humanidade, pagando com a sua morte vicária na cruz pelos pecados por ela cometidos, tirando assim o pecado do mundo. Uma diagonal traçada entre a boca e a dextra de Deus Pai e a filactéria que pende do livro iluminado que está sobre a mesinha lateralizada em frente da Virgem passa também pelo relevo do *Sacrifício de Isaac*. Na referida filactéria está inscrita a profecia de Isaías (7, 14) em que o contemplador pode ler que, para que Deus esteja conosco (Emanuel), tem uma Virgem que conceber. Só assim Deus pode, pelo sacrifício da cruz, salvar o mundo. De notar que este versículo escriturístico constitui a Antífona de Comunhão da Missa da Festa da Anunciação.

Duas inscrições podem ler-se dentro do armário que a Virgem tem junto dela: na prateleira superior, «veritas/ manet/ in . e/ternu(m)»; e na inferior, junto de um pote semelhante ao vaso que contém a açucena entre a Virgem e o Anjo, «sá(ctis)sima . rosa»⁶⁵. Estas inscrições devem relacionar-se com aquela contida na filactéria, há pouco referida, colocada no tampo desse armário (Is 7, 14). Para que Deus possa cumprir a sua promessa, tem que a Virgem, a Santíssima Rosa, produzir o fruto que nos pode aproximar de Deus. Maria é tanto a Rosa como a Açucena.

Esta pintura estaria colocada sobre o sacrário da capela-mor da igreja para que foi feita⁶⁶, e por baixo de um trono para a exposição eucarística, encimado por um quadro pequeno (desaparecido), em que estava representada a Assunção da Virgem⁶⁷. O Verbo assumiu a natureza humana para que a Humanidade tivesse a possibilidade de ser assumida no seio da Trindade. A confecção do corpo sacramental de Cristo aquando da transubstanciação é comparada pelos teólogos à gestação do corpo físico de Cristo no seio da Virgem⁶⁸.

O anverso dos volantes que enquadram este quadro apresenta: a *Conceição da Virgem* (no da nossa esquerda) e a *Adoração do Menino* recém-nascido (no da nossa direita). Os três quadros dispostos na horizontal unem estreitamente a Mãe ao Filho, mas, ao mesmo tempo, acentuam a diferença entre a Criatura (Maria) e o Criador (Deus triunfo). Após traçar as linhas no quadro central partindo do

⁶⁵ PEREIRA & CLODE, 1997: 73 a.

⁶⁶ Isto se pode inferir da descrição feita no documento da Visitação feita pelo Vigário Geral, referida em PEREIRA & CLODE, 1997: 72 a.

⁶⁷ PEREIRA & CLODE, 1997: 70 a.

⁶⁸ Veja-se, a este propósito, cap. III. B, apartado 1.3.2. da minha tese de Mestrado, dedicada a “Maria/sacerdote” – ALMEIDA, A., 1998, vol. I: 138-10.

relevos com o *Sacrifício de Isaac* em direcção à Virgem e ao Menino com a cruz às costas, a que acima me referi, dei-me conta que se traçasse uma diagonal unindo as cabeças da Virgem nos dois volantes encontrava a meio, no quadro central, a figura do Menino com a cruz às costas; e se traçasse uma diagonal unindo as cabeças do Menino Jesus, também nos dois volantes, encontrava a meio, no quadro central, a pequena figura da pomba do Espírito Santo, passando também pela representação em relevo do *Sacrifício de Isaac*. Mera coincidência? Talvez não. Mas não me demorarei aqui a analisar esta minha última *trouvaille*.

1.3. Túmulo de Vila do Conde

Também de carácter flamengo são os relevos (ca. 1525) que decoram a arca tumular de D. Afonso Sanches, filho natural d'el-rei D. Dinis⁶⁹. Analisando a cena da Anunciação [Fig.5]⁷⁰, Flávio Gonçalves atribui este sarcófago a artistas biscainhos, e compara o nosso relevo em pedra com o relevo em madeira, atribuído ao flamengo Gil de Siloé, existente no retábulo-mor da igreja da Cartuxa de Miraflores (junto a Burgos), uns 25 anos mais velha. Este autor sublinha, sobretudo, a semelhança na forma de representar o homúnculo. Atribui ao seu lavrante origem espanhola, sobretudo biscainha⁷¹.

Quanto ao estilo, o mesmo Flávio Gonçalves afirma que os túmulos de Vila do Conde de D. Afonso Sanches e de sua esposa D. Teresa Martins apresentam um curioso hibridismo, misto de Gótico final e de Plateresco⁷².

A Virgem, vestindo uma túnica, com capa pelos ombros e véu na cabeça, está ajoelhada aos pés do leito⁷³, coberto por um dossel. Surpreendida pela chegada do Anjo, às suas costas, vira-se na direcção dele. Conservando a mão esquerda em cima da cama, Maria coloca a direita sobre o peito. Entre o Anjo e a Senhora está colocado no chão um jarro que conteria flores, hoje desaparecidas. O Arcanjo, de pé, acaba de aterrar, já que tanto a parte anterior como a posterior da sobre-túnica que enverga ainda não assentou; empunha o ceptro com a mão esquerda e levanta o braço direito, faltando actualmente a mão, pelo que não sabemos o gesto que com ela faria, mas possivelmente, como na pintura

⁶⁹ Bibliografia, por ordem cronológica: MONTEIRO, 1909: 2-6; FERREIRA, J., 1923: 16; FERREIRA, J., 1925; CORREIA, 1933: 483 a (texto) e 498 a (foto pequena); MATOS, 1945: 159 a-b; GONÇALVES, 1948: 455-456; SANTOS, 1950: 14 b (texto e fig. 10), est. LXVII e LXIX; GONÇALVES, 1956; GONÇALVES, 1957; GONÇALVES, 1959.

⁷⁰ Agradeço a Joaquim Gonçalves da Costa a boa fotografia que neste artigo publico.

⁷¹ GONÇALVES, 1957: 19 c.

⁷² GONÇALVES, 1957: 19 a.

⁷³ Ao contrário do que afirma Flávio GONÇALVES, 1957: 19 a. Este autor diz que “a Virgem lia nos seus aposentos” e que ela “se encontra em frente duma mesinha renasçença, com dossel e livros, de costas para S. Gabriel.” No desenho que ele publica no artigo citado não se vêem bem os contornos da almofada em cima da cama, pelo que o distinto iconólogo a deve ter confundido com um livro, e a cama com uma mesinha sobre a qual este estaria colocado, como era frequente nas representações coetâneas.

do Funchal que vimos anteriormente, apontaria para cima, onde é figurado o Mistério da Encarnação. Acolitado por outros dois anjos, surge no alto da cena, sobre um cirro de nuvens, o busto (hoje sem cabeça) do Padre Eterno, envergando túnica e capa. Das nuvens partem uns raios que se vão estreitando em direcção à cabeça da Virgem. Nestes raios desce, mergulhando, a figurinha de um Menino nu, com os pés e a perna direita ainda dentro das nuvens. O Menino parece segurar uma pequena cruz. Por baixo do Menino, uma pequena janela com o postigo todo aberto para trás, ilumina o local.

Em relação à pintura do Museu do Funchal, aqui não aparece sequer, no estado actual pelo menos, a pomba do Espírito Santo. O mesmo sucede num relevo conservado na Iglesia-Museo de San Salvador, em Toro (Zamora), datável do último terço do século XV⁷⁴. Já no relevo de Miraflores está patente a representação das três Pessoas divinas.

II- Na estampa xilográfica

Passemos agora a outro suporte pouco estudado, como disse, em Portugal e que tem merecido a minha atenção desde a minha tese de Doutoramento, o das entalhaduras xilográficas estampadas em livros. Analisarei de seguida a única entalhadura estampada em Portugal com o Menino na cena da Anunciação. Mas, ao fazê-lo, procurarei encontrar a origem dos elementos nela reproduzidos. Será uma interessante aventura, recheada de peripécias, a da descoberta das origens dos elementos constantes dessa entalhadura. Trata-se de uma aventura semelhante, diria eu, àquela por que passaram os descobridores das nascentes do Amazonas ou do Nilo, tal é a sua complexidade sujeita a ambiguidades difíceis de dirimir. Prepare-se, pois, o leitor para essas voltas, e idas e vindas, assim como para a descoberta de caudais tão semelhantes que, por momentos, podem parecer desviar-nos da rota certa.

2.1. A entalhadura de IDV impressa em Castela e Portugal e seu modelo principal

É na segunda edição do *Flos Sanctorum* da autoria de Fr. Diogo do Rosário O.P., intitulado *Historia das Vidas & feitos heroycos, & obras insignes dos sanctos: cõ muitos sermões & praticas spirituais, que serue a muytas festas do anno*, publicada em Coimbra, por António Mariz, em 1577, que se encontra pela primeira vez impressa em Portugal uma xilogravura [Fig.11], assinada com o monograma IDV, com a representação deste episódio evangélico, em que figura o Menino, isto nos fólhos 1 a, 31 c, e 178 a, da I Parte⁷⁵. O monogramista IDV

⁷⁴ NAVARRO TALEGÓN, 2001: 255-256.

⁷⁵ Isto nas duas impressões que teve esta edição, em que as estampas por vezes diferem.

é identificado por Sir Henry Thomas com o entalhador francês Jean de Vingles, que trabalhou em Espanha⁷⁶.

A primeira vez que esta xilogravura é estampada na Península Ibérica é na edição realizada por Pierre ou Pedro Tovans, acabada de imprimir em Zamora a 20 de Maio de 1539, da *Instructiō d' la muger christiana: donde se contiene como se ha de criar vna dōzella hasta casarla: y despues de casada como ha de regir su casa y biuir bienauēturadamēte cō su marido. y si fuere biuda lo q(ue) deue de hazer*, da autoria de Juan Luis Vives, no verso do fólho 75 (em frente ao início do “segundo libro”)⁷⁷, rodeada por vinhetas (108 x 93 mm.). Convém lembrar que a anterior edição desta obra, publicada em Alcalá de Henares em 1529⁷⁸, tem no mesmo fólho 75 verso, uma estampa de página inteira (128 x 96 mm.) assinada DH, também rodeada por vinhetas fitomórficas, representando igualmente a *Anunciação*, com a figuração do Padre eterno no canto superior esquerdo, mas sem homúnculo, descendo a pomba (do Espírito Santo) sobre a cabeça da Virgem.

É possível que a mesma entalhatura de IDV tenha sido impressa no *Misale zamorense*, impresso com toda a probabilidade também em Zamora, pelo mesmo impressor Pedro Tovans, entre 1539 e 1543⁷⁹. A visualização desta obra, que contém outras estampas assinadas IDV⁸⁰, levou-me a formular a hipótese de nela ter sido estampada no fólho primeiro do *Ordo Missalis*⁸¹ a referida entalhatura figurando a *Anunciação com homúnculo*. No único exemplar conservado desse Missal, conservado na Biblioteca do Convento de San Francisco em Santiago de Compostela, esse fólho tem uma cercadura representando a *Árvore de Jessé*, com o monograma IDV⁸². O local onde nessa página estaria colocada a estampa da *Anunciação* foi recortado. Refiro-me ao espaço antes da antifona «Ad te leuauí ...» do intróito da Missa do 1º Domingo do Advento⁸³. O mesmo exemplar tem

⁷⁶ THOMAS, 1937; THOMAS, 1949.

⁷⁷ Um exemplar deste livro, conservado na Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid (a seguir BUCM), com a cota: BH FLL 1644, (só tem 170 ff., faltando pois os dois últimos), está digitalizado e acessível na internet, disponível em <http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=B21317732&idioma=0> (lámina XII, imagen 163). Agradeço a Julio I. González Montañés a indicação da existência desta imagem neste exemplar. Existe também um exemplar desta obra na Biblioteca Pública de Évora (a seguir BPE): Res. 512.

⁷⁸ O exemplar da BUCM tem a cota: BH FLL Res. 1280.

⁷⁹ segundo ODRIOZOLA, 1996: nº 91.

⁸⁰ *Ressurreição* (f. 156 (E) a), *Descida do Espírito Santo* (f. 175 ([G 6] c) e *Tota Pulchra* (f. 220 ([P5] b); além de uma outra não assinada, mas com as mesmas dimensões e traço semelhante, figurando a *Procição do Corpo de Deus* (f. 184 ([J 5] c).

⁸¹ fólho a que corresponderia a assinatura tipográfica [b 2].

⁸² Cercadura esta reimpressa no rosto do *Missale Romanum*, Coimbra, António de Mariz, 1588 (no rosto)/1589 (no colofon) – BPE: Séc. XVI, 1054.

⁸³ Era comum na época a colocação da imagem da *Anunciação* neste local dos missais. Veja-se, por exemplo, o *Missale Romanum*, ex *Decreto Sacro Sancti Concilij Tridentini restitutum* ..., Coimbra, António de Mariz, 1575, I: 1 a. O mesmo sucede nas posteriores edições desta obra que pude compulsar: na de 1583, na de

outros locais em que as estampas foram recortadas⁸⁴ ou fólhos, que habitualmente contêm estampas, arrancados⁸⁵.

O Mestre IDV, segundo as pesquisas que realizei, costuma copiar estampas de entalhaduras impressas em Livros de Horas editados em Paris (que por sua vez transcrevem para a entalhadura de estampar composições realizadas em iluminuras). Ora é isso exactamente o que acontece com o modelo desta entalhadura. A origem da maior parte dela encontra-se numa entalhadura parisiense [Fig.7] que faz parte da oitava série de grandes entalhaduras impressas em livros destinados ao livreiro Simon Vostre (a chamada 'Vostres Oktavserie')⁸⁶.

Curiosamente, essa mesma entalhadura aparece estampada num Livro de Horas impresso por Jean Pichore e Rémy de Laistre em 24 de Setembro de 1504, de que se conserva um exemplar em Berlim, no Kupferstichkabinett⁸⁷. Por sua vez, num Livro de Horas, conservado na Bodleyan Library, de Oxford, datável dos inícios do século XVI⁸⁸, Jean Pichore pinta uma iluminura da *Anunciação*⁸⁹, na qual simplifica o desenho da 'Vostres Oktavserie', dependendo dele⁹⁰.

As estampagens mais antigas desta entalhadura da 'Vostres Oktavserie' encontram-se em Livros de Horas não datados e sem nome do impressor, figurando somente o nome do livreiro-editor Simon Vostre. Devido à data de 1502 ser a mais antiga a figurar no almanaque, atribuem-se essas estampagens a ca. 1502, mas esta datação não é muito segura, pois, como adiante veremos, muitas vezes a data da impressão é muito posterior à primeira que aparece no almanaque destes livros. De qualquer maneira, esta datação pressupõe que a primeira edição do livro que contém esse almanaque tenha sido realizada no

1586, e na já atrás referida edição de 1588-89. A ed. de 1583 está disponível em <<http://purl.pt/14705>>; e a do exemplar de 1588-89 da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra (a seguir BGUC), truncado, em <<http://almamater.uc.pt/referencias.asp?f=BDUC&i=01000200&t=MISSALE%20ROMANUM%2C%20EX%20DECRETO%20SACRO%20SANCTI%20CONCILII%20TRIDENTINI%20RESTITUTUM%20PII%20V%20IUSSU%20EDITUM>>.

⁸⁴ *Natal* (f. 13 (d ij.) a.) e *Epifania* (f. 24 (f) a).

⁸⁵ ff. 151 ([D 2]) – 154 ([D 5]), onde estaria o *Cânon Romano*; ff. 215 ([O 6]) – 216 ([P]), onde estaria o início do *Santoral*; e ff. 283 ([Cc 2]) – 286 (Cc 5), onde estaria o início do *Comum dos Santos*.

⁸⁶ ZÖHL, 2004: fig. 110.

⁸⁷ ZÖHL, 2004: fig. 110 – “Stundenbuchdruck, [Jean] Pichore/ [Rémy] de Laistre, 24.9.1504, *Verkündigung*, (...), Berlin, Kupferstichkabinett, 796.”

⁸⁸ Segundo a ficha que acompanha a reprodução on-line, disponível em <http://bodley30.bodley.ox.ac.uk:8180/luna/servlet/detail/ODLodl~1~1~36757~121517?qqq=w4s:/what/Manuscript/MS.+Canon.+Liturg.+178/q:LIMIT:+ODLodl~1~1;sort:Shelfmark,Folio_Page,Roll_ ;lc:ODLodl~1~1&mi=4&trs=27>.

⁸⁹ ZÖHL, 2004: fig. 28 – “Jean Pichore, Stundenbuch, *Verkündigung*, Oxford, Bodleian Library, ms. canon. liturg 178, fol. 18v.”

⁹⁰ Neste particular, após visualizar a referida iluminura, não sigo a opinião de Caroline Zöhl, a qual coloca Pichore e de Laistre como os primeiros a estamparem a entalhadura da “Vostres Oktavserie” – ZÖHL, 2004: fig. 110 – “Stundenbuchdruck, Pichore/ de Laistre, 24.9.1504, *Verkündigung*, später Vostres Oktavserie, Berlin, Kupferstichkabinett, 796.”

ano da primeira data do almanaque ou poucos meses antes. Na verdade, não teria sentido imprimir um livro com almanaque em desuso. Mas, no que diz respeito às estampas, se houve a distração de imprimir um almanaque desusado em edições posteriores à primeira, isso não nos dá garantia de que as estampas actualmente impressas o tenham sido aquando da primeira edição, podendo ter sido substituídas posteriormente.

De acordo com a bibliografia consultada, seguem-se mais alguns Livros de Horas impressos para Simon Vostre, mais uma vez sem indicação de impressor nem de data, em que a entalhadura da *Anunciação* da ‘Vostres Oktavserie’ figura. É o caso de dois Livros de Horas datáveis de ca.1507⁹¹. Passando a exemplares de Livros de Horas editados por Simon Vostre que manuseei, onde a referida entalhadura da *Anunciação* é estampada, devo referir: um exemplar que consultei na Biblioteca Pública de Évora, a que é atribuída a data de 1512⁹²; bem como dois exemplares existentes na Biblioteca Nacional de Espanha, um em latim datável de ca.1515⁹³, e outro em castelhano datado por D.J. Shaw de 1520⁹⁴. Este último exemplar tem a particularidade de mencionar o impressor Nicolas Higman. Pergunto-me se não terá sido ele a introduzir esta entalhadura nos livros editados por Simon Vostre, dado as outras edições omitirem o nome do impressor.

A entalhadura da ‘Vostres Oktavserie’, por sua vez, tem por base a iluminura [Fig.6] do fólio 21 das *Heures à l’usage de Rome*, pintadas à roda de 1485-1490⁹⁵ para Guillaume Briçonnet, atribuídas ao pintor e iluminador Jean Poyer⁹⁶. Isto muito bem o notou Nicole Reynaud⁹⁷, que afirmou inclusivamente tratar-se

⁹¹ Mais uma vez, devido a este ser o primeiro ano que consta dos almanaques ou calendários – ZÖHL, 2004: fig. 123 – “Stundenbuchdruck, Vostre, ca. 1507, *Verkündigung*, Oktavserie, Ramsen/Schweiz, Antiquariat Bibermühle, Heribert Tenschert, Horae B.M.V., Nr. 44”; BERTHAIL, 1986: 70, reprod. 63 (Coll. T. Dobrée, nº 29; *Heures d’Autun*, (1507?), f. [29] r.)

⁹² [*Heures à l’usage de Besanson*], [Paris, Simon Vostre, 1512]? – segundo ALVES, 1966: nº 743. BPE: Séc. XVI, 3101. A estampa da *Anunciação* está no fólio ([c.7]) v.

⁹³ Também devido ao 1º ano que consta no almanaque (1515-1530): *Ces presentes Heures a l’usage de Laon toutes au long sans regrir : avec les figures & signes de lapocalypse: ont este faictes à Paris / pour Signo Vostre libreire*. Madrid, Biblioteca Nacional de Espanha (a seguir BNE): R/7361. A *Anunciação* encontra-se no fólio 29. O texto é em latim, mas o título e as rubricas estão em francês.

⁹⁴ No *Incunabula Short Title Catalogue* (ISTC), da British Library, nº ih00401280: *Las horas de nuestra señora con muchos otros oficios y oraciones*. Paris: por Nicolas Higman para Simon Vostre, [ca. 1520]. – Madrid, BNE: R/31496. A estampa da *Anunciação* está no fólio 33.

⁹⁵ AVRIL & REYNAUD, 1998: 308a, 209a-b (fig. 21), e 310a-b; HOFMANN, 2004: fig. 14 – “Jean Poyer, Briçonnet-Stundenbuch, *Verkündigung*, Haarlem. Teylers Museum, Ms. 78, fol. 21”.

⁹⁶ Jean Poyer (Poyet), activo em Tours (entre 1480 e 1503), *Horas para Guillaume Briçonnet* (Haarlem, Teylers Museum, Ms. 78). Este artista trabalhou no estilo de Jean Pichore, estabelecido em Paris (entre 1500 e 1520) – Ver ficha disponível em <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/record.asp?MSID=8429&CollID=19&NStart=7>.

⁹⁷ AVRIL & REYNAUD, 1998: 285a.

de uma 'transposition littérale inversée', o que me parece um pouco exagerado, apesar de ter um grau muito grande de verosimilhança. Convém, por isso, que analisemos as duas obras e as comparemos, a fim de chamar a atenção para as semelhanças e as diferenças existentes entre elas.

O cenário é globalmente o mesmo: a cena desenrola-se no ângulo de um pátio interior (o *cortile* de um *palazzo*, ou um claustro), separado do resto por uma cortina, que, no entanto, está corrida para os lados. No caso da iluminura, ela cai por trás da Virgem, qual *drap d'honneur*, enquanto que na entalhadura ela é puxada para o lado, a fim de melhor se ver uma fonte colocada no centro desse pátio. Este é rodeado por colunas sobre altos plintos, entre os quais corre um murete. Devido possivelmente à dificuldade em reproduzir na entalhadura os veios da pedra colorida, o entalhador optou por decorar o murete por meio de círculos e triângulos, e o centro do plinto com um florete. O mesmo acontece com os ladrilhos do chão, decorados com um desenho geométrico no caso dos brancos, isto na entalhadura, e só nos da frente.

O peristilo é ocupado por uma multidão de anjos, atrás do arcanjo S. Gabriel, que faz a saudação. Na iluminura, podem ver-se, no fundo da ala por trás do Arcanjo, dois anjos músicos, o da nossa direita tangendo um instrumento de corda dedilhada, possivelmente um alaúde, e o outro tocando um órgão portátil. Na entalhadura, vê-se bem o anjo organista, enquanto que o alaudista mal se percebe, devido ao braço do instrumento ser ocultado pelas asas do Arcanjo. Aliás, na entalhadura, a figuração do coro dos anjos é mais compacta.

Uma diferença importante situa-se no fundo dessa ala atrás do Arcanjo: na iluminura, a parede fundeira é rasgada por uma janela circular, tapada por uma vidraça, atravessada por raios de luz, que se espalham na direcção da Senhora, os quais como que projectam a pomba do Espírito Santo, colocada a meio do quadro. Na entalhadura, o lugar preenchido pelo óculo é agora ocupado pela figura de Deus Pai, sustentando o globo coroado pela cruz. É desta figura barbada que partem os raios, que se concentram na direcção do alto da cabeça da Virgem. A pomba do Espírito está agora situada mais atrás do que na iluminura. O nimbo da pomba, de uma subtil circunferência luminosa passa a ser um círculo branco, o mesmo sucedendo com os nimbos do Arcanjo e da Senhora. O desta é agora lavrado como se se tratasse de uma bandeja de prata.

Na parte mais próxima ao espectador, ocupada pelas personagens principais, são pequenas as diferenças e pouco significativas. O centro da composição é ocupado em ambos os casos pela camilha, sobre a qual está colocada uma almofada, e sobre ela o livro aberto. A cobertura, que protege o livro quando fechado, cobre parte da almofada, mas de maneira ligeiramente diferente nos dois casos: na iluminura, ela enrola-se no lado voltado para o espectador,

enquanto que na entalhadura ela cai naturalmente.

A Senhora, de joelhos, as mãos postas, olha para as páginas do livro; mas enquanto que na iluminura um fino véu lhe cobre a cabeça e os ombros, na entalhadura ela aparece em cabelo.

O arcanjo S. Gabriel ajoelha diante da Virgem, cruzando os braços em sinal de respeito. Veste uma túnica cingida, e sobre ela uma estola cruzada sobre o peito. Ele sobressai mais na entalhadura, estando a sua cabeça em plano superior ao da Senhora. Contrariamente ao que acontece na iluminura, na entalhadura o Arcanjo tem as mangas arregaçadas e as mãos descobertas.

Enquanto que na iluminura o lado para onde se dirige naturalmente o olhar do espectador é o da Virgem; na entalhadura, o nosso olhar é atraído para o lado do Arcanjo, reforçado ao cimo pela figura de Deus Pai e da pomba do Espírito Santo, e em baixo pelo jarrão.

É este jarrão com flores um elemento novo que aparece na entalhadura, no fundo da cena, um pouco à frente de S. Gabriel. Da parte de baixo da composição desaparece a cartela com o versículo com que o hebdomadário dá início ao Ofício divino –«Domine, labia mea aperies»–, deixando o espaço livre, dentro do quadro, para a colocação do já referido jarrão com flores, lateralizado porém. Este está colocado por cima do citado versículo, agora colocado na peça colocada por baixo.

2.2. A entalhadura de AG e seus modelos

Um elemento muito importante do ponto de vista iconológico e relevância teológica, que aparece na entalhadura assinada IDV [Fig.11], está ausente da estampa da ‘Vostres Oktavserie’. Refiro-me à presença do Menino-Lógos. Ora donde provém este elemento? Creio que de uma entalhadura estampada anteriormente a esta de IDV na Península Ibérica, e que faz parte de uma série que, numa das entalhaduras (a da *Ressuscitação de Lázaro*), tem a assinatura AG. Esta entalhadura da *Anunciação* da ‘Série AG’ [Fig.9] aparece pela primeira vez, de acordo com as minhas pesquisas, numa obra impressa em Saragoça em 1521, as *Horas de Nuestra Señora segun la ordē Romana*, saídas com toda a certeza dos prelos dirigidos por Jorge Coci⁹⁸, no verso do fólho 54 (G ij). Nesta obra de pequenas dimensões (*in 8º*, 14 cm.), ela substituirá uma outra estampada numa obra de maiores dimensões (*in Folio*) saída dos mesmos prelos, o chamado ‘*Flos Sanctorum* renascentista’, da autoria de monges jerónimos. A primeira edição dessa obra de hieronimitas data de 1516 e a segunda de 1521, o mesmo ano da primeira edição das citadas *Horas de Nuestra Señora*.

O monogramista AG inspira-se também na estampa da ‘Vostres Oktavserie’

⁹⁸ Consultei o exemplar da Biblioteca Nacional de Portugal (a seguir BNP), em Lisboa: RES. 23 P.

[Fig.7], embora não tanto à letra como o fará IDV nos pormenores. AG simplifica e altera profundamente o cenário, no que aliás será seguido por IDV. Mas AG também é devedor, numa pequena parte (no que diz respeito à figura do Arcanjo), a outra estampa parisiense, desta vez saída de outra oficina, a de Thielman Kerver [Fig.8]. Acresce, num ponto principal (o do homúnculo), a inspiração exercida pela entalhadura alemã [Fig.12] estampada nas duas edições anteriores do ‘*Flos Sanctorum* renascentista’ hieronimita.

2.2.1. A entalhadura estampada por Koberger, sua reestampagem e cópias em Espanha

A entalhadura alemã a que me referi anteriormente [Fig.12] é a que foi estampada pela primeira vez em Nuremberga, por Anton Koberger, numa edição (*in Folio*) da *Legenda Áurea* de Fr. Jacobo de Vorágine O.P., em alemão (*Der Heiligen Leben, Sommer- und Winterteil*), terminada a 5 de Maio de 1488, no fólho 364 v. Esta entalhadura larga (85 x 185 mm.)⁹⁹ será reimpressa em 1516, no verso do fólho 166 (M ij) da IIª parte do ‘*Flos Sanctorum* renascentista’ de Fr. Gonzalo de Ocaña O.S.H., intitulado: *La vida y passion de n(uest)ro señor jesu cristo: e las historias delas festiuidades de su santissima madre côlas delos santos apoteles/ martires/ côfessores/ e vergines*, saído dos prelos de George Coci Aleman, em Saragoça, a 26 de Abril de 1516¹⁰⁰. É a primeira vez que o motivo do Menino aparece num livro ibérico. Volta a ser impressa na mesma oficina¹⁰¹ em 1521, na Iª parte, acabada de imprimir a 25 de Setembro, do ‘*Flos Sanctorum* renascentista’ de Fr. Pedro de la Vega O.S.H. (intitulado na “Epistola prohemial”: *Vida de Jesu Christo e de sus santos*), no fólho 193 (B)¹⁰².

Nela, surgindo da nossa esquerda, o arcanjo S. Gabriel entra voando no aposento em que a Virgem Maria se encontra ajoelhada sobre uma almofada, lendo. O Anjo enverga túnica cingida e capa esvoaçantes; empunha na mão esquerda um ceptro a que está enrolada uma filactéria sem inscrições, enquanto

⁹⁹ Ver reprodução de uma edição com as estampas coloridas, disponível em <[http://dfg-viewer.de/show/?set\[mets\]=http%3A%2F%2Fmdz10.bib-bvb.de%2F~db%2Fmets%2Fbbs00027260_mets.xml](http://dfg-viewer.de/show/?set[mets]=http%3A%2F%2Fmdz10.bib-bvb.de%2F~db%2Fmets%2Fbbs00027260_mets.xml)> p. 736 (procurar em “aktuelle Seite”: [736] #).

¹⁰⁰ Segundo Frederick J. NORTON, 1978: nº 686, que descreve o exemplar da Biblioteca particular del Marques de Morbecq. Consultei o exemplar incompleto da BNE: R/23859.

¹⁰¹ Em relação à estampagem de Nuremberga, nas de Saragoça encontramos a falha de impressão do filete que circunscreve a imagem na zona inferior do lado esquerdo. Este facto mostra que a matriz já estava partida nesse sítio quando chega a Aragão. Muitas outras matrizes utilizadas na edição de Koberger de 1488 serão reutilizadas nas edições saragoçanas de Jorge Coci do *Flos Sanctorum* de Ocaña-Vega, em formato *in-Fólho* – veja-se, a este propósito o que já referi no meu artigo anterior nesta revista.

¹⁰² Consultei o exemplar da BGUC: J.F.-Gabinete-4-9. Faltam os fólhos iniciais, incluindo a folha-de-rosto, e os fólhos CCI e CCII. Título na base de dados: [Epistola prohemial / de fray Pedro de la Vega...en el libro que es intitulado vida de nuestro redemptor Jesu Christo y de sus santos]. Só se conhece mais um exemplar desta Iª parte, conservado na Library of Congress (L.C.), em Washington (Estados Unidos da América): BX4654. V4 1521 Rosenthal Collection.

que a direita faz o sinal da *allocutio*. A Virgem, em cabelo e nimbada, enverga também túnica, mas não cingida, e capa. O Anjo aparece por trás da Virgem, pelo que ela se volta, com a mão direita levantada, enquanto que a esquerda segura a parte esquerda de um livro aberto. Este está escrito no verso e no lado recto das folhas, notando-se a justificação das páginas; está colocado sobre um pano, que cai aos lados para o chão. O pano cobre parcialmente um móvel cúbico, o qual contém uma portinhola fechada no lado dianteiro. Entre o Anjo e a Virgem encontram-se dois objectos: à frente, um vaso de duas asas com um pé de açucena com duas hastes floridas, tendo a mais alta também um botão; mais atrás uma cadeira com uma almofada por cima. À frente da Virgem, do nosso lado direito, está representada a Santíssima Trindade. Fora da janela, sobre nuvens, o busto de Deus Pai, envergando túnica e capa, com nimbo radiante. Sob a nuvem, e na direcção da Virgem, espalham-se uns raios luminosos, nos quais desliza Deus Filho representado por um Menino nu com nimbo radiante cruciforme, segurando uma cruzinha. À frente dele, a pomba do Espírito Santo de asas abertas, a direita das quais se sobrepõe ao nimbo circular da Senhora.

Cópias de Koberger em Espanha, directa em Castela e indirecta em Aragão:

Uma cópia no mesmo sentido (73 x 146 mm.) desta entalhadura alemã será estampada, em Alcalá de Henares, no fólho 214 [Fig.13] da edição que Juan de Brocar realizará nesta cidade universitária da obra de Fr. Pedro de la Vega O.S.H., *Flos sanctorum. La vida de nuestro señor Iesu Christo: y de su santissima madre: y de los otros santos segun la orden de sus fiestas. Aora de nuevo corregido y emendado Y añadidas algunas vidas de santos (por Fray Martin de Lilio [O.F.M observ.]),* acabada a 20 de Outubro de 1558¹⁰³. Esta mesma entalhadura será reimpressa em Alcalá, por Andrés Angulo, em 1566, numa reedição da mesma obra, no fólho 205¹⁰⁴. Mas, diferentemente da entalhadura nuremberguense, a entalhadura complutense tem, na filactéria enrolada no ceptro que o Anjo segura na mão esquerda, a inscrição: «AVE| MARIA| GRA|TIA·PLEN[A]| DÑS». Além disso, foram colocadas frestas tanto no lado direito como no esquerdo superiores. A mão esquerda do Ancião de Dias sustenta agora o orbe encimado por uma cruz.

Por sua vez, IDV, quase 50 anos depois da entalhadura impressa em Zamora [Fig.11], irá copiar, com modificações, a entalhadura complutense. Esta nova entalhadura assinada IDV versando o tema da *Anunciação* com figuração do homúnculo será estampada em Saragoça, na edição da IIª Parte do novo *Flos*

¹⁰³ Referida, anteriormente, por María Ángeles SANTOS QUER, 2003: nº 1981, que não a reproduz. Consultei o exemplar da BNE, em Madrid: R-8029.

¹⁰⁴ CASTILLO BAROJA, 1995: 143.

sanctorum, escrito por Alonso de Villegas, impressa em 1586 por Simón de Portinariis e vendida em casa de Q. Juan de la Cuesta por Gil Martínez y Fanes, no verso do fólío 24 ¹⁰⁵. Esta *Anunciação com homúnculo* (88 x 180 mm.) [Fig.14] parece, pois, não ter sido copiada directamente da estampa de matriz alemã que aparece em Saragoça em 1521 [Fig.12], mas, como disse, através da estampa publicada por Juan de Brocar em 1558 em Alcalá [Fig.13]. Como nela, na nova entalhadura de IDV surge a inscrição na filactéria, ausente da entalhadura alemã. Este facto reforça a minha ideia de que o Mestre IDV não deve ter conhecido numa primeira mão a estampa da entalhadura alemã e que o motivo do homúnculo o deve ter colhido, juntamente com outros pequenos pormenores, da entalhadura de AG, como veremos. Mas a entalhadura de IDV impressa em Saragoça em 1586 [Fig.14] contém novidades em relação à complutense: O jarrão do primeiro plano, entre o Anjo e a Virgem, tem agora a forma de uma ânfora, e dele saem três hastes floridas. Desaparece o banco com a almofada, preenchendo agora esse espaço umas cortinas afastadas para os lados, deixando entrever o leito. Tanto o Anjo como a Virgem estão nimbados. As páginas do livro à frente da Virgem Maria não estão justificadas. No móvel em que este está colocado não se vê a portinhola no lado dianteiro, substituída por uma almofada de marcenaria. Destaca-se bem a dextra do Ancião de Dias, fazendo um gesto bem perceptível de envio.

2.2.2. Uma entalhadura estampada por Thielman Kerver

Uma entalhadura (124 x 80 mm.) [Fig.8] pertencente, segundo Thierry Claerr, à 3ª série estampada por Thielman Kerver, entalhada entre 1506 e 1510 ¹⁰⁶, pode encontrar-se, de acordo com as pesquisas que efectuei, nas seguintes obras: *Las horas de nuestra señora...*, Paris, Thielman Kerver, 9 de Agosto de 1507, fólío E 1 ¹⁰⁷; *Die ghetiiden von onser lieuer vrouuē...*, Paris, Thielman Kerver, 25 de Abril de 1509, fólío B 8 v. ¹⁰⁸; *Hore diue virginis Marie s(e)c(un)d(u)m verū vsum romanū...*, Paris, Thielman Kerver, 29 de Maio de 1510, fólío C 1 ¹⁰⁹; *Hore diue v(ir)ginis Marie s(e)c(un)d(u)m verū vsum Romanū...*, Paris,

¹⁰⁵ THOMAS, 1949: 79 (nº 99) e fig. 33. Consulte os exemplares da Biblioteca Central de Capuchinos da Provincia de Navarra, Cantabria y Aragón, em Pamplona: 1178-4-24; e do British Museum: Dept. of Prints & Drawings (Departamento de Grabados y Dibujos), em Londres: 165*.c.1(2).

¹⁰⁶ CLAERR, 2000, tomo I: Annexes, XX. Agradeço a Thierry CLAERR o ter-me facultado a consulta de um exemplar deste seu trabalho policopiado.

¹⁰⁷ CLAERR, 2000, t. I: Annexes, XVIII, nº 6 = éd. nº 131, descrita no tomo II: 55 – “[Heures. Rome. Espagnol] (...) In-8^o”.

¹⁰⁸ CLAERR, 2000, t. I: Annexes, XVIII, nº 7 = éd. nº 156, descrita no t. II: 62-63 – “[Heures. Rome. Flaman] (...) In-8^o (...) Almanach 1509-1520”.

¹⁰⁹ CLAERR, 2000, t. I: Annexes, XVIII, nº 8 = éd. nº 164, descrita no t. II: 65 – “[Heures. Rome.]” [Latim] “(...) In-8^o (...) Almanach pour 1506-1530 sur le fol. A/2 v^o”.

Thielman Kerver, 24 de Julho de 1511, fólio C 4 ¹¹⁰; *Hore diue v(ir)ginis Marie s(e)c(un)d(u)m vsum Romanū...*, Paris, Thielman Kerver, 5 Agosto 1513, fólio C 3 ¹¹¹; *Hore intemerate dei genitricis virginis marie secundum vsum Romane curie*, Paris, Thielman Kerver, 27 de Novembro de 1514, no lado recto do fólio 52 (g 5) ¹¹²; *Hore intimerate Dei genitricis Virginis Marie secundum vsum Romane curie*, Paris, Thielman Kerver, 27 de Outubro de 1515, f. G 5 ¹¹³; *Hore intemerate Marie uirginis secundum uerum vsum Romanum...*, [Paris: Thielman Kerver, ca. 1515?], fólio C 1 ¹¹⁴; *Die gheytiden von onser lieuer vrouwē...*, Paris, Thielman Kerver, 29 de Janeiro de 1516, fólio B 8 v. ¹¹⁵; *Hore diue v(ir)ginis Marie s(e)c(un)d(u)m vsum romanū...*, Paris, Thielman Kerver, 19 de Outubro de 1517, fólio C 1 ¹¹⁶; *Hore deipare virginis Marie secundū vsum Romanū...*, Paris, Thielman Kerver, 24 de Novembro de 1520, fólio C 1 ¹¹⁷; S. BOAVENTURA, O.F.M., *Psalterium intemerate Dei genitricis Virginis Marie*, Paris, Thielman Kerver, 26 de Setembro de 1521, fólio A iij v. ¹¹⁸

Em ambiente renascentista, Maria, de mãos postas, está ajoelhada no chão de ladrilho, à frente do que parece ser uma cadeira com espaldar alto; em cabelo, nimbada, enverga túnica e manto. O Arcanjo, também nimbado, vindo da nossa direita, à frente de enorme multidão de outros anjos, genuflecte. O entalhador desta matriz não inverteu o desenho, como devia ter feito, pelo que os gestos do Arcanjo estão naturalmente trocados: genuflecte com a perna esquerda, e

¹¹⁰ CLAERR, 2000, t. I: Annexes, XVIII, nº 9 = éd. nº 177, descrita no t. II: 69-70 – “[Heures. Rome.]” [Latim] “(...) In-8º (...) *Almanach pour 1506-1530* (...) Réimpression le 24 février 1512/13”.

¹¹¹ CLAERR, 2000, t. I: Annexes, XVIII, nº 10 = éd. nº 198, descrita no t. II: 76 – “[Heures. Rome.]” [Latim] “(...) In-8º (...) *Almanach pour 1506-1530*”.

¹¹² O título que aqui apresento foi tirado por mim da última página do livro. No entanto, o título com qual está catalogado foi tirado do colofon: (*Officia quotidiana sive Horae Beatae Mariae Virginis secundum vsum Ecclesiae Romanae*). Exemplar, in-8º, consultado por mim na BNE, em Madrid: R/5098 – sem rosto; impresso em pergaminho; encadernação com escudo da BIBLIOTECA DEL DUQUE DE OSUNA.

¹¹³ CLAERR, 2000, t. I: Annexes, XVIII, nº 11 = éd. nº 223, descrita no t. II: 82 – “[Heures. Rome.]” [Latim] “(...) In-8º”. Na coleção Bibernmühle, encontra-se também um exemplar datado, acabado de imprimir a 27 de Outubro de 1515, onde se pode ver estampada a mesma entalhadura – TENSCHERT & NETTEKOVEN & ZÖHL, 2003, vol. II: 515 recto: “*Horae Roma*, Paris, Thielman Kerver, 27 out. 1515”.

¹¹⁴ Thierry CLAERR, 2000, t. II: 79 v., apresenta a reprodução de uma estampa (est. LXVII) do exemplar truncado conservado em Hartford (Connecticut, E.U.A), na Watkinson Library, do Trinity College, datável, segundo a ficha online da referida biblioteca, de ca. 1515? (disponível em <<http://ctwweb.wesleyan.edu:7002/vwebv/holdingsInfo?bibId=252131>>: «*Hore intemerate Marie uirginis secundum uerum vsum Romanum...* (Title from leaf B8r.), [Paris: Thielman Kerver, ca. 1515?]. On leaf A2v is an “*Almanach pour xxv.ans.*” running from 1506 through 1530.»

¹¹⁵ CLAERR, 2000, t. I: Annexes, XVIII, nº 12 = éd. nº 230, descrita no t. II: 84 – “[Heures. Rome. Flmand]” [Latim] “(...) In-8º (...) *Almanach de 1506-1530*”.

¹¹⁶ CLAERR, 2000, t. I: Annexes, XIX, nº 13 = éd. nº 240, descrita no t. II: 87 – “[Heures. Rome.]” [Latim] “(...) In-8º (...) *Almanach pour 1506-1530 sur le fol. A/2 vº*”.

¹¹⁷ CLAERR, 2000, t. I: Annexes, XIX, nº 15 = éd. nº 268, descrita no t. II: 95 – “[Heures. Rome.]” [Latim] “(...) In-8º (...) *Almanach de 1519-1538*”.

¹¹⁸ Exemplar, in-8º, consultado por mim, em Paris, na Bibliothèque de l’Arsenal (pertencente à BnF) - magasin de la Réserve: RESERVE 8- T- 2591.

aponta com o dedo indicador da mão do mesmo lado esquerdo. Envergando túnica e sobre-túnica apanhada ao lado por um firmal, segurando um ceptro coma a mão direita, o Arcanjo saúda Maria e aponta para a pomba que desce em direcção à cabeça da Virgem, à frente de um feixe de raios em diagonal, que partem da margem superior direita. Em primeiro plano, uma mesinha com um livro aberto em cima. São bem visíveis a justificação das páginas e os fechos da encadernação.

Está na origem, em espelho, da atitude e da veste do anjo da xilogravura do monogramista AG. É este o único elemento que parece derivar dela, uma vez que não figuram aqui nem o homúnculo, nem o jarro com açucenas, nem a camilha.

2.2.3. A entalhadura de AG e sua posteridade em Portugal e Aragão

Após termos visto as várias estampas que, a meu juízo, exerceram influência na entalhadura da *Anunciaç¸ão com homúnculo* (88 x 68 mm.) da autoria do monogramista AG [Fig.9], analisemos agora mais pormenorizadamente essa xilogravura, não sem antes indicar os livros onde, segundo a investigação realizada, ela se pode encontrar estampada. Aparece, como atrás afirmei, nas *Horas de Nuestra Señora segun la ordē Romana*, Saragoça, [Jorge Coci], 1521¹¹⁹, no verso do fólho 54 (G ij). Esta obra foi reimpressa 10 anos depois, em 1531¹²⁰, no mesmo local e com a mesma paginação.

Voltei depois a encontrá-la no verso do oitavo fólho do caderno com assinatura B da obra de Fr. Pedro de la Vega O.S.H., (*D)ei gēitricis semp(er)q(ue) Virginis Marie ex evangelica narratiōe atq(ue) sanctorū patrū scriptis contexta*, impressa em 1534, sempre em Saragoça, agora com o nome do impressor Jorge Coci mencionado¹²¹, tendo por baixo a seguinte inscrição: “Ad diuā christi matrē auctoris epistola./ Deipare marie virgini totius orbis regine: gabrielis per aue.S.” A mesma entalhadura continuará a ser estampada em Saragoça nas sucessivas edições posteriores que o chamado *Flos Sanctorum* de Fr. Pedro de la Vega¹²² teve na capital aragonesa. Assim acontece em *La vida de n(uest)ro señor iesu cristo: y de su sãctissima madre: y d'los otros sãctos: segū la ordē d'sus fiestas*, Saragoça, Jorge Coci, 1541, fólho 15 b¹²³. Depois, em *La vida de n(uest)ro señor iesu cristo: y de su sãctissima madre: y d'los otros sãctos: segū la ordē d'sus fiestas*, Saragoça, Jorge Coci, 1548, fólho 15 b, ilustrando o texto intitulado: “Dela vigilia dela natiuidad de nuestro señor Jesu christo: y de como la gloriosa virgen

¹¹⁹ Consultei o exemplar da BNP, em Lisboa: RES. 23 P.

¹²⁰ Consultei o exemplar da BNP, em Lisboa: RES. 24 P.

¹²¹ Vd. SÁNCHEZ, 1991, t. I: n.º 180 e n.º 194, respectivamente.

¹²² Este livro é conhecido por *Flos Sanctorum*, devido ao facto de que esta expressão estava no início do título no 1.º ed. – LYELL, 1997: 172.

¹²³ Consultei os exemplares da BNP, em Lisboa: RES. 848 A; e da BnE, em Madrid: R/5168.

Maria concibio por virtude del espiritu santo.¹²⁴

Voltará a ser impressa num livro de Horas em: *Horas de nuestra señora segun la orden Romana*, Saragoça, na casa que foi de Jorge Coci, agora de Pedro Bernuz, 12 de Abril de 1569, fólio 54 (g ij) v.¹²⁵

O ambiente em que a cena se desenrola é, como atrás afirmei, da autoria do Mestre AG. Pelo menos não o encontrei em nenhuma estampa anterior. Será porém largamente retomado na entalhadura do Mestre IDV de 1539 [Fig.11]. A cena passa-se num aposento com planta poligonal, do qual se vêem três paredes. Na parede da esquerda rasga-se uma ampla entrada sob um arco de volta perfeita. As outras duas paredes têm um alto lambril, sobre o qual se abre uma janela em cada uma dessas paredes. O lambril é formado por tábuas rectangulares, pregadas às paredes por pregos com cabeça circular, até à altura de uma cornija sobre a qual assentam os arcos das janelas. Esse lambril tem uma decoração espiralada como cercadura.

A moldura exterior do quadro é formada, na parte superior, por dois arcos, que se unem ao centro em suspensão, sem o apoio de qualquer coluna ou pilar, rematando por um florão na parte inferior. Os espaços entre os arcos e aos lados são decorados por folhas vazadas e pequenos triângulos entre elas.

Resumindo: o Mestre AG, fazendo obra pessoal sobretudo no que diz respeito ao enquadramento, recolhe porém elementos provindos de diversas estampas anteriores, invertendo-os. Isto sucede por copiar os motivos das estampas para a matriz xilográfica conservando o mesmo sentido. O homúnculo deslizando no feixe de raios provém da entalhadura estampada primeiramente por Anton Koberger [Fig.12], não porém recolhendo o busto de Deus Pai; o anjo, da estampada por Thielman Kerver [Fig.8]; o jarrão (algo modificado), a camilha e a Virgem, da 'Vostres Oktavserie' [Fig.7]; a pomba tem um formato original, abrindo o espaço à frente do feixe de raios.

Cópias directas de AG, em Portugal e Aragão:

Esta entalhadura saragoçana de AG será, por sua vez, copiada em Portugal, mas com a particularidade de lhe ser retirado o motivo do homúnculo [Fig.10]. Essa entalhadura (85 x 66 mm.) aparece estampada em edições lisboetas do *Flos Sanctorum* de Fr. Diogo do Rosário O.P. dos séculos XVI e XVII: *Historia... dos Sanctos*, Lisboa, António Ribeiro, 1585, fólio 139 a; e *Flos Sanctorum...*, Lisboa,

¹²⁴ Consultei o exemplar da BNE, em Madrid: R/5168.

¹²⁵ Consultei o exemplar da BNE, em Madrid: R/4210.

Baltasar Ribeiro, 1590¹²⁶, fôlio 127 d; *Flossantorum...*, Lisboa, Jorge Rodrigues, 1613¹²⁷, fôlio 121 c; *Flos Sanctorum...*, Lisboa, Geraldo da Vinha, 1622¹²⁸, fôlio 162 a.

Também será copiada, em espelho, em Barcelona: *Flor dels sancts*, Barcelona, por Carles Amorós, a espensas de Jaume Lacera, 1 de Setembro de 1547, fôlio 90 b¹²⁹, mais uma vez omitindo o homúnculo, mas acrescentando o motivo do Ancião de Dias e recuando para junto dele a pomba, que ocupará sensivelmente o lugar que era reservado ao homúnculo na anterior estampa saragoçana. Assistimos também à mudança do cenário, conservando o mobiliário. Os três caules floridos dentro do jarrão são mais destacados.

2.3. Os elementos compositivos retirados por IDV de outros autores para a elaboração da entalhadura impressa em Castela e Portugal:

Analisemos finalmente em pormenor a entalhadura (88 x 69 mm.) realizada por Mestre IDV e estampada primeiro em Zamora em 1539 e depois em Coimbra [Fig.9].

Nesta cidade portuguesa, ela será estampada em outras obras saídas dos prelos de António de Mariz. Surge pela primeira vez na 1ª coluna (a) do fôlio ou página 1 (cujo fôlio tem a assinatura tipográfica A) do Iº sistema do *Missale Romanum*, impresso em Coimbra, por António de Mariz, em 1575¹³⁰. Encontra-se também: no livro de Fr. Diogo do Rosário O.P., *Historia das Vidas & feitos heroycos, & obras insignes dos sanctos: cõ muitos sermões & praticas spirituais, que serue a muytas festas do anno*, Coimbra, António Mariz, 11 de Janeiro de 1577, Iª Parte, fôlios 1 a, 31 c, 178 a¹³¹; no *Missale romanvm*, Coimbra, António de Mariz, 1583¹³²; em João DIAS, Sochantre, *Enchiridion Missarvm Solennium, et Votivarvm, cum Ves. et Complet. totivs anni...*, Coimbra, António de Mariz, 1585, fôlio 55 (K iij) r.¹³³; no *Missale Romanum*, Coimbra, António de Mariz, 1586¹³⁴; e no *Missale Romanum*, Coimbra, António de Mariz, 1588¹³⁵.

¹²⁶ Consultei o exemplar da Biblioteca Pública Municipal do Porto (a seguir BPMP): X1-2-57.

¹²⁷ Consultei os exemplares da BNP (RES. 1234 A. e RES. 1996 A. [olim: Trunc. 781 V.]; e o da BnF [Tolbiac] (RES- H- 401), os únicos conhecidos desta edição.

¹²⁸ Consultei os exemplares da BPE (C Azul/ 8.030, 8.031 e 8.082), os únicos conhecidos desta edição. Edição e localização indicadas em: LUCAS, 1984: 27 (online: 25).

¹²⁹ Biblioteca de Catalunya, em Barcelona: 10-VI-17. Disponível em <<http://mde.cbuc.cat/cdm4/document.php?CISOROOT=/llibimps16&CISOPTR=30038&REC=7>>, f. XC r.

¹³⁰ O único exemplar localizável (incompleto) conserva-se na BPE: Séc. XVI, 1101.

¹³¹ BNP: RES. 4267 V. Disponível em <<http://purl.pt/14688>>.

¹³² Como na ed. de 1575, em I: 1 a. Consultei o exemplar da BNP, em Lisboa: RES. 2442 V (o único conhecido desta edição).

¹³³ Consultei o exemplar da BNP, em Lisboa: RES. 156 A (o único conhecido desta edição).

¹³⁴ Consultei o exemplar da BPMP: RES-XVI-B-9 (o único conhecido desta edição desta edição). No mesmo local que nas edições de 1575 e 1583, em I: 1 a.

¹³⁵ Veja-se BGUC: R-73-18 (exemplar truncado no início). Disponível em <<http://almamater.uc.pt/referencias>>.

IDV copia das estampas da 'Vostres Oktavserie' e de AG, não virando os desenhos ao contrário, obtendo assim uma entalhadura com os motivos copiados no mesmo sentido dos modelos, resultando em estampas com os motivos invertidos, como nos casos anteriores. Mas Ele não faz isso por inépcia, já que o Arcanjo continua a fazer o sinal com a mão direita. As suas composições denotam um certo barroquismo no gosto pelas composições sobrecarregadas.

O ambiente provém na sua concepção global do trabalho de AG [Fig.9], mas os elementos, esses, provêm da estampa da 'Vostres Oktavserie' [Fig.7]. Assim, como na estampa de AG, o espaço é poligonal, com uma cornija em duas das paredes e uma porta coberta por um arco na outra. Desaparecem porém os dois grandes janelões, substituídos por uma pequena janela rectangular ao lado do arco. Por cima da cornija, do nosso lado esquerdo, está instalada uma cantoria e um órgão, inspirados no grupo angélico situado atrás do Arcanjo na 'Vostres Oktavserie', de onde provém igualmente a cortina, à nossa esquerda. Também de lá provém a figura da Virgem e a camilha na frente dela. O jarrão é muito semelhante ao dessa estampa, mas colocado no mesmo lugar que na de AG, de onde provém também, nas suas linhas gerais, o pequeno lambril que se encontra por trás dele. A figura do Anjo, como acontecia com a da Virgem, provém nitidamente da estampa da 'Vostres Oktavserie', mas com o ceptro proveniente da de AG. Da autoria de IDV é o acrescentar da filactéria com a inscrição: «AVE · GRACIA PLENA». O feixe de raios luminosos com o homúnculo, precedido pela pomba do Espírito Santo, também provém da composição de AG. Os arcos da parte superior da moldura do quadro têm também a mesma origem, embora IDV lhe tenha acrescentado um novo elemento: um querubim com solidéu, ao centro.

Descobertas recentes

Quero aproveitar esta publicação para divulgar duas estampas que encontrei recentemente com esta temática e não vi referidas até agora em nenhum outro sítio.

Uma é a entalhadura estampada num Livro de Horas francês conservado na Biblioteca Universitaria de Santiago de Compostela¹³⁶: *Heures à l'usage de Rome*, Paris, por Symphorien Barbier (impressor) para Jehan de Brie (livreiro e dourador), [1515?], fólio B.iiii., estampa (149 x 95 mm.) [Fig.15]. A Senhora, sentada à frente do leito, levanta os olhos de um livro que segura sobre o regaço, como absorta em meditação da palavra lida. Tem a cabeça nimbada. O Anjo,

asp?f=BDUC&i=01000200&t=MISSALE%20ROMANUM%2C%20EX%20DECRETO%20SACRO%20SANCTI%20CONCILII%20TRIDENTINI%20RESTITUTUM%20PII%20V%20IUSSU%20EDITUM>; e BPE: Séc. XVI, 1054 (com o rosto e os restantes fólhos preliminares que faltam no exemplar de Coimbra). No mesmo local que nas edições de 1575 e 1583, em I: 1 a.

¹³⁶ Biblioteca Xeral, Colexio de Fonseca: Res. 19853.

suspensão no ar, aponta com o indicador da mão direita para um enorme Menino nu com a cruz às costas. Este, sobre a pomba do Espírito Santo, desce à frente de uns raios de luz que partem da parte inferior do busto que, no meio de nuvens, representa Deus Pai. Trata-se da figura do Ancião de Dias coroado, sustentando na mão esquerda o orbe e fazendo o gesto do envio com a direita.

A outra entalhadura encontrei-a mais recentemente ainda, na Biblioteca Pública de Évora, estampada em livros impressos em Itália no século XVI e dos quais ainda não foi publicado o catálogo, ao contrário dos impressos em Portugal, Espanha e França. Trata-se de missais de pequeno formato (in-8º), impressos em Veneza pelos herdeiros de Lucantonio Giunta, em 1576 e 1593¹³⁷. Estampas de página inteira, ocupam o verso do fólio preliminar ([e 4]), em face do fólio 1, e do fólio 208 ([CC 8]). A entalhadura estampada nestes locais representa a Senhora ajoelhada num genuflexório junto do leito. O Anjo, em cima de uma nuvem e pouco elevado do solo, saúda a Virgem, fazendo o gesto da *allocutio* com a mão direita, enquanto segura na mão esquerda um ramo. Fitando-se um ao outro, parecem estar conversando. Por cima do Anjo, dentro de uma glória luminosa, vemos a representação das três pessoas da Santíssima Trindade: O Padre Eterno em busto, como o Ancião de Dias, com nimbo triangular, abre os braços. À frente deste, o Filho, como Menino nu, com nimbo crucífero, aperta com ambos os braços, cruzados sobre o peito, uma cruz de tipo cajado, encostada ao ombro direito. A Pomba do Espírito Santo abre o cortejo.

III- Pinturas maneiristas e barrocas

Apesar de ser comumente afirmado que este tipo de representação terminou com o Concílio de Trento, que o condenou¹³⁸, encontram-se em Portugal exemplares mais tardios, mesmo para além do século XVI¹³⁹, exibidos em igrejas com culto, executados dentro das gramáticas maneirista e barroca. Acresce ainda uma pintura de proveniência desconhecida, na qual é discutível a presença do Verbo divino na figura de um Menino.

3.1. Igreja de S. Roque, Lisboa

Numa capela colateral do lado da Epístola da igreja da antiga Casa Professa jesuíta de S. Roque, em Lisboa, encontra-se uma pala de altar [Fig.16] em que está figurada a *Anunciação do Anjo à Virgem Maria*, na qual vemos aparecer sobre

¹³⁷ Respectivamente com as cotas: Séc. XVI, 2868; e Séc. XVI, 3196.

¹³⁸ Assim o afirma RÉAU, 1996, t. 1/vol. 2: 201; no que é seguido, v.g., por NAVARRO TALEGÓN, 2001: 256a.

¹³⁹ Ora pode ler-se em BOESPFLUG, 2010: 93, a afirmação peremptória –“l’homuncule des XIV^e, XV^e et XVI^e siècles (le motif vit jusque-là, mais guère au-delà)”.

o Arcanjo da Anunciação uma revoada de anjinhos que circundam pelo interior uma abertura luminosa rodeada por nuvens azuladas, no meio da qual surge um Menino nu com a cruz às costas, espargindo raios de luz e descendo na diagonal em direcção à Virgem¹⁴⁰. Não vemos aqui figurado mais nenhuma Pessoa da Trindade Santíssima.

Gaspar Dias (act. conhecida 1560-91), o pintor a que é atribuída esta pintura¹⁴¹, terá trazido o modelo de Itália, onde viveu? Luís de Moura Sobral detectou certa semelhança desta pintura com a de Orazio Sammanchini, transferida para a gravura por Agostino Carracci¹⁴². Na pintura de Sammanchini, óleo sobre tela (259 x 210 cm.), datável entre 1560 e 1577, conservada na Pinacoteca Civica “Melozzo degli Ambrogi”, emForli, o Arcanjo aponta para uma glória de luz sem qualquer representação de alguma Pessoa da Trindade¹⁴³. Na cópia de Carracci¹⁴⁴, esta glória é ocupada pela figura de Deus Pai como Ancião de Dias, com os braços abertos, seguindo o modelo de Miguel Ângelo no tecto da Capela Sistina; ocupando o espaço entre essa glória e a cabeça da Virgem, um Menino nu segurando uma cruz sobre o ombro esquerdo, que desce em diagonal pronunciada, com a cabeça para a frente. Numa cópia da gravura de Carracci realizada pouco depois por Domenico Tibaldi, o Menino é substituído por uma pomba¹⁴⁵.

Imagem tipicamente maneirista nas poses torcidas e nas cores utilizadas. Nela, o Arcanjo, segurando na mão esquerda um ceptro e estendendo a mão direita aberta em direcção à Virgem, fala com ela, alheado do que aparece na parte superior do quadro, contrariamente ao que acontece no referido quadro de Orazio Sammanchini e nas gravuras que o copiam. De notar que Senhora enverga uma túnica rosada e um manto azul, como é habitual nesta época e se manterá nas imagens posteriores.

140 Bibliografia, por ordem cronológica: SOBRAL, 1995, p. 110-111a; SOBRAL, 1996, p. 125 e fig. 119.

141 SOBRAL, 1996: 125.

142 SOBRAL, 1995: 110-111a.

143 Ver reprodução disponível em <http://bbcc.ibr.regione.emilia-romagna.it/samira/v2fe/loadcard.do?id_card=58037&force=1>.

144 Ver reprodução em SOBRAL, 1995: 110b; SOBRAL, 1996: fig. 115. Também disponível em <<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Carracci,+Agostino:+Maria+Verk%C3%BCndigung>>.

145 Ver reprodução disponível em <<http://www.zeno.org/Kunstwerke/B/Tibaldi,+Domenico%3A+Die+Verk%C3%BCndigung?hl=tibaldi>>. A estampa reproduzida neste local tem uma inscrição por baixo, onde se lê: «ET SVSCITABO DAVID GERMEN IVSTVM. Iere. III[, 5]». Nenhuma das reproduções da gravura de Carracci que vi, mencionadas na nota anterior, mostra alguma inscrição por baixo dela. Mas SOBRAL, 1996: 121, nota 5, afirma que esta inscrição aparece na gravura de Carracci no segundo estado (citando BOHLIN, 1979: 128-129, nº 34), identificando a referida gravura de Carracci com a descrita pelo pintor e iconógrafo sevilhano Francisco Pacheco [1649]. Este descreve anonimamente uma estampa de gravura nos termos seguintes: “en lugar del Espíritu Santo (que es tan forzoso en este paso) puso un resplandor sobre la cabeza de la Virgen, y en el un Niño Jesús desnudo, con una cruz sobre el hombro y una gloria de ángeles con Dios Padre” – PACHECO, 1990: 594-95.

3.2. Igreja do Colégio dos Jesuítas do Funchal

Quando há anos visitei a Madeira, uma das pinturas com esta temática que me chamou a atenção, além da do Museu de Arte Sacra atrás analisada, foi a que se conserva *in loco* na igreja de S. João Evangelista, do antigo Colégio dos Jesuítas do Funchal. Procurando bibliografia sobre ela, só encontrei a indicação da data do retábulo onde ela se encontra, o retábulo de Nossa Senhora do Póculo: «ANNO 1648»¹⁴⁶. Logo tirei fotos da igreja e concretamente deste retábulo para o meu álbum de fotografias sobre iconografia cristã. Mas a fotografia que neste artigo publico [Fig.17]¹⁴⁷ é de melhor qualidade das que então tirei.

Como já aparecia no quadro que Francisco Venegas realizou, por volta de 1590, para o retábulo da capela-mor da igreja conventual de Nossa Senhora da Luz de Carnide¹⁴⁸, o arcanjo S. Gabriel entra a voar no local interior onde a Virgem se encontra a rezar, ajoelhada sobre um tapete, tendo um livro aberto na sua frente, colocado sobre uma almofada vermelha. O Mensageiro, segurando uma açucena com a mão esquerda, colocada sobre o peito, aponta com o indicador da mão direita para a figura de um Ancião que, sobre uma nuvem e de braços estendidos, olha para um Menino nu com a cruz às costas. Atrás deste, vê-se uma Pomba, de asas abertas, descendo em voo picado.

É rara a figuração do Menino à frente da Pomba, mas pode encontrar-se, por exemplo, no *Livro de Horas* de Catarina de Clèves (ca. 1440)¹⁴⁹, ou na tábua de Alonso de Sedano do Museu da Catedral de Burgos (ca. 1495)¹⁵⁰, para já não falar da meia tábua flamenga do MNAA, de inícios do século XVI, atrás analisada [Fig.3]. A origem desta forma de apresentação parece-me estar nos autos medievais em que é representada a sessão do Parlamento celeste, na qual, depois de o Filho manifestar a sua disponibilidade, se apresenta o Espírito Santo para o acompanhar¹⁵¹.

3.3. Pintura de Bento Coelho

Conserva-se no Museu de S. Roque, em Lisboa, um quadro a óleo sobre

¹⁴⁶ CARITA, 1987: 65-66 e 165.

¹⁴⁷ Da autoria de Rita Rodrigues, a quem agradeço.

¹⁴⁸ SOBRAL, 1995: 111a. Foto do retábulo disponível em <http://br.olhares.com/da_luz_foto2430679.html>.

¹⁴⁹ “Infant Christ Sent to Earth” (disponível em <http://www.artnet.com/magazineus/features/karlins/hours-of-catherine-of-cleves2-17-10_detail.asp?picnum=6>), in *Hours of Catherine of Cleves*, Netherlands, Utrecht, ca. 1440, Morgan Library & Museum (disponível em <<http://www.artnet.com/magazineus/features/karlins/hours-of-catherine-of-cleves2-17-10.asp>>).

¹⁵⁰ Foto disponível em <<http://picasaweb.google.com/jgmontanes/Pintura?authkey=H9SWNksYma0#5208089987817586882>>: “Alonso de Sedano, Armario de las Reliquias de la Catedral de Burgos, España, ca. 1495.”

¹⁵¹ Ver, por exemplo, o texto, em inglês actual, reproduzido em <<http://www.chass.utoronto.ca/~ajohnst/annuncia.html>>, versos 171-186.

tela (123 x 98 cm.) representando a *Anunciação* (ca.1655), atribuído a Bento Coelho da Silveira [Fig.18]¹⁵², em que talvez se possa identificar o menino colocado à frente da glória angélica que circunda Deus Pai com o Menino-Lógos. Mas se não se trata do homúnculo representando o Verbo de Deus, pelo menos evoca-o, como diz Luís de Moura Sobral¹⁵³. Na verdade, como afirma o mesmo investigador, o quadro é constituído por duas zonas, uma tenebrista, a inferior, e outra luminosa, a superior, em forma de triângulo, em cujo vértice inferior se situa a pomba branca que figura o Espírito Santo.

Ora, se prolongarmos uma linha entre a cabeça Virgem e a da pomba do Espírito Santo, encontramos o corpinho do referido Menino e a mão direita da figura de Deus Pai. Mas, curiosamente, é a mão esquerda do Ancião de Dias que faz o gesto do envio – será que Bento Coelho era esquerdino, ou terá copiado uma composição anterior?

Como no quadro do Colégio do Funchal, também neste a Senhora está ajoelhada num tapete, com um livro aberto sobre uma almofada, desta vez de cor escura, colocada no chão à sua frente. Devido ao tom escuro desta almofada, ela é só perceptível depois dos nossos olhos terem gravado na retina a imagem anterior. Haverá ligação entre as duas pinturas? Se a presente obra foi feita para uma casa jesuíta, dado encontrar-se num Museu que recolhe muitas obras pertencentes antes a estes religiosos, é muito possível que o seu autor tenha visto a pintura anterior ou uma sua reprodução.

Embora utilizando um estilo completamente diferente, esta obra atribuída Bento Coelho tem outros pontos de contacto com as duas anteriormente analisadas, quiçá pela anterior pertença aos Jesuítas. Assim, a atitude da Virgem, comum a esta e à pintura da igreja de S. Roque, e a figura da pomba na presente e na pintura do Colégio do Funchal.

No presente quadro, o Arcanjo, ajoelhado, tendo colocado por terra, junto dele, a açucena que traria na mão, inclina-se, as mãos cruzadas sobre o peito, em atitude de adoração, diante da Senhora, indiciando que a Encarnação acaba de ter lugar. Maria, também ela ajoelhada e com as mãos cruzadas, ergue os olhos para o alto, como a contemplar numa visão a Santíssima Trindade. O rosto da Virgem assemelha-se muitíssimo ao pintado por Fernão Gomes no quadro da *Encarnação* (ca. 1594), pintado para a igreja de Santa Maria de Belém, antiga igreja conventual do Mosteiro dos Jerónimos em Lisboa¹⁵⁴.

¹⁵² Ver foto, a cores, disponível em <http://www1.ci.uc.pt/artes/6spp/imagens/bento_coelho-anunciacao-1a.jpg>, in <<http://www1.ci.uc.pt/artes/6spp/b1.html>>.

¹⁵³ SOBRAL, 1998: 192, cat. nº 1.

¹⁵⁴ Pormenorizadamente analisada por SOBRAL, 1995: 111-113; SOBRAL, 1996: 126-130 e fig. 121.

3.4. Igreja do Convento do Bom Sucesso, Lisboa

Desde há muito conhecia o exemplar da igreja do Colégio do Bom-Sucesso, em Lisboa [Fig.19]¹⁵⁵, devido à regularidade com que frequentava este espaço cultural. Pertenceu a uma comunidade de monjas dominicanas, à que sucedeu a actual comunidade da Congregação das Irmãs Dominicanas Irlandesas.

É ele o exemplar mais tardio que encontrei em Portugal, devendo datar de meados do século XVIII, devido a ter chegado até nós o contrato do retábulo em talha dourada da capela onde está inserido, o qual possui a data de 1746¹⁵⁶.

Nesta igreja de uma antiga comunidade de Monjas da Ordem dos Pregadores (vulgo, Dominicanas de Clausura), na capela colateral do lado do Evangelho, dedicada a Nossa Senhora do Rosário, encontra-se, pois, a representação original mais tardia deste tema e que se manteve até hoje desapercibida, tendo sido eu quem primeiro chamou a atenção para o pormenor de apresentar um Menino, apesar de estar num local com culto diário.

Ao lado do epitáfio de Leça do Balio, é este o exemplar mais curioso existente em Portugal, diferente de qualquer outro existente no resto da Europa. Aqui [Fig.20]¹⁵⁷, Deus Pai, representado como Ancião de Dias, com nimbo triangular, abre as vestes sobre o peito. À sua frente, Deus Filho, representado por um Menino nu, desce com os braços abertos, em cruz. Abrindo caminho, a pomba representativa de Deus Espírito Santo, mesmo por cima da mão direita do Archanjo, que para ele aponta: “O Espírito Santo virá sobre ti”. Da cabeça da pomba partem três raios de luz.

O archanjo S. Gabriel, dobrando o joelho direito, empunha com a mão esquerda o ceptro da missão divina. A Virgem Maria, a quem ele é enviado, ajoelhada ao lado de uma estante com um livro aberto em cima, cruza os antebraços sobre o peito. Enverga uma túnica rosada e um manto azul, o que, como atrás referi, é tradicional desde o Maneirismo. Atrás dela, o tradicional jarro com açucenas é substituído por um vaso com rosas, talvez devido à invocação da capela para onde o quadro foi realizado.

Uma cópia desta pintura pode ver-se no antigo Convento da Santa Cruz, dos Carmelitas Descalços, no Buçaco [Fig.21]¹⁵⁸. A autoria da pintura parece ser de um frade carmelita, Fr. José dos Mártires, que o terá pintado em 1820. Esta pintura copia no essencial a do Bom Sucesso de Lisboa, embora de traço muito mais fruste. O pintor modifica a cor da veste de Deus Pai e do Anjo.

¹⁵⁵ Agradeço esta fotografia geral a Fr. José Carlos Almeida O.P.

¹⁵⁶ Contrato com o mestre entalhador Manuel da Costa Barbuda – FERREIRA, S., 2008: 172b e 174a.

¹⁵⁷ Agradeço a fotografia deste pormenor a Miguel Tamagnini.

¹⁵⁸ Foi Teresa Cabrita quem descobriu esta obra, a fotografou e dela me deu conhecimento. Aqui lhe apresento os meus agradecimentos. Peço que se alguém como ela vir alguma imagem desta temática me comunique.

Conclusão:

Este artigo, como afirmei no início, pretende informar do *satus questionis* da minha investigação, e dar a conhecer algumas obras da arte com esta temática, até hoje desconhecidas, existentes em Portugal (e também uma em Espanha). Não se trata de um trabalho acabado, sobretudo no que diz respeito à reflexão teológico-iconográfica (esboçada) ou à controvérsia entre teólogos e artistas a seu respeito (não referida)¹⁵⁹, mas não quis privar o meio científico desta minha aportação que considero relevante, dado o quase desconhecimento do tema entre nós, a não ser de uns muitíssimo poucos eruditos. Creio ser bom recolher num trabalho abrangente algumas investigações dispersas e também revelar novas descobertas, como a da igreja do Colégio jesuíta do Funchal e da igreja do Colégio dominicano do Bom Sucesso, em Lisboa, ou mesmo das estampas ilustrativas das edições dos *Flos Sanctorum* de Fr. Diogo do Rosário e suas congéneres espanholas, ou do Livro de Horas francês conservado em Santiago de Compostela e dos missais italianos (venezianos) conservados na Biblioteca Pública de Évora.

¹⁵⁹ Sobre esta controvérsia, veja-se: o clássico GILBERT, 1939: *passim*; e os recentes BOESPFLUG, 2008: 283; e BOESPFLUG, 2010: 101-103.

BIBLIOGRAFÍA¹⁶⁰:

ALMEIDA (O.P.), (Fr.) António-José de (1998) – *‘Imagines Sacrae’ no Convento de São Domingos de Benfica*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. 2 vols. Tese de mestrado [texto policopiado].

_____ (2005) – *IMAGENS DE PAPEL. «O Flos Sanctorum em linguagem português, de 1513, e as edições quincentistas do de Fr. Diogo do Rosário O.P. – A problemática da sua ilustração xilográfica*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Tese de doutoramento.

_____ (2008a) – *Imágenes de Dios: La representación de la Santísima Trinidad en libros impresos en Portugal en el siglo XVI*. «Estudios Trinitarios», Vol. 42 (2008), nº 3. Salamanca: Editorial Secretariado Trinitario, p. 393-421.

_____ (2008b) – *Capitais historiadas de um Antifonário do Mosteiro de Santa Joana em Lisboa*. In *Monjas Dominicanas. Presença, Arte e Património em Lisboa. Comemoração do VIII centenário da fundação da Ordem dos Pregadores*. Lisboa: Alétheia Editores, p. 37-50 e 239-241a.

ALMEIDA, C[arlos] A[lberto] Ferreira de (1983) – *A Anunciação na arte medieval em Portugal: Estudo iconográfico*. Porto: Instituto de História de Arte - Faculdade de Letras do Porto. (Iconografia, 2)

ALVES, António Leandro [Sequeira] (1966) - *Livros impressos no século XVI existentes na Biblioteca Pública e Arquivo Distrital de Évora*. III - *Tipografia Francesa*. Évora: Publicações da Junta Distrital de Évora.

ANCELET-HUSTACHE, J[eanne] (1926) – *Mechtilde de Magdebourg (1207-1282). Étude de psychologie religieuse*. Paris: Librairie Ancienne H. Champion.

AVRIL, François; REYNAUD, Nicole (1998) – *Les Manuscrits à peintures en France 1440-1520* [exposition]. Paris: Flammarion & Bibliothèque nationale de France.

BARBOSA, António do Carmo Velho (1952) – *Memória Histórica da Antiguidade do Mosteiro de Leça, chamado do Balio*. Porto: em casa de Ignacio Corrêa. Disponível em <http://books.google.pt/books?id=2N2xAAAAMAAJ&printsec=frontcover&dq=Mem%C3%B3ria+Hist%C3%B3rica+da+Antiguidade+do+Mosteiro+de+Le%C3%A7a,+chamado+do+Balio.+Porto&source=bl&ots=Ht5WvH39tL&sig=6c0AW5GdgXrGmntc5UHr8s81O6I&chl=pt-PT&ei=BHASTZjnFcSl8QO7g4iEBw&sa=X&oi=book_result>

¹⁶⁰ Agradeço a Carlos Sastre Vázquez, Julio González Montañés e Fr. Rémy Vallejo O.P. a partilha online de alguma bibliografia estrangeira de difícil acesso.

&ct=result&resnum=1&ved=0CBcQ6AEwAA#v=onepage&q&f=false>.

BARROCA, Mário Jorge (1987) – *Necrópoles e Sepulturas Medievais de Entre-Douro-e-Minho (Séculos V a XV)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Trabalho apresentado no âmbito das Provas Públicas de Aptidão Pedagógica e Capacidade Científica. [texto policopiado]

_____ (1995) – *Epigrafia Medieval Portuguesa: 862-1422*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 3 vols., dos quais o II com 2 tomos. Vol. II: *Corpus Epigráfico Medieval Português*, tomo 2. Tese de doutoramento. [texto policopiado]

_____ (2000) – *Epigrafia Medieval Portuguesa (862-1422)*. [Lisboa]: Fundação Calouste Gulbenkian (FCG) & Fundação para a Ciência e a Tecnologia (FCT), (Fev. 2000). Vol. II: *Corpus Epigráfico Medieval Português*, tomo 2. Tese de doutoramento. [texto impresso]

_____ (2004) – *O acervo epigráfico do Mosteiro de Leça do Balio*. «Matesinus. Revista de Arqueologia, História e Património», nº 5 (2004). Matosinhos: Câmara Municipal de Matosinhos, p. 96-116.

BERTHAIL, Marie (1986) – catalogue *Les premiers graveurs français. Un art naissant, l'illustration du livre: collection Thomas Dobré. Nantes, 31 janvier-6 avril 1986*. [Nantes]: Musées départementaux de Loire-Atlantique.

BOESPFLUG [O.P.], [Fr.] François (1985) – *Le credo de Sienne*. Paris: Editions du Cerf.

_____ (1991) – *Dieu en Pape: une singularité de l'art religieux de la fin du moyen âge*». «Revue Mabillon (n.s.)», t. 2 (=t. 63), 1991. Turnhout: Brepols, p. 167-205.

BOESPFLUG [O.P.], [Fr.] François (2008) – *Dieu et ses images. Une histoire de l'Éternel dans l'art*. Montrouge: Bayard.

_____ (2010) – *Le Dieu des peintres et des sculpteurs. L'Invisible incarné*, Paris: Éditions Hazan/ Les Éditions du Louvre.

BOESPFLUG [O.P.], [Fr.] François; ZAŁUSKA, Yolanta (1994) – *Le dogme trinitaire et l'essor de son iconographie en Occident de l'époque carolingienne au IV^e Concile de Larán (1215)*. «Cahiers de civilisation médiévale». vol. 37 (1994), nº 3. Poitiers: Centre d'Études Supérieures de Civilisation Médiévale, p. 181-240 + VIII est.

BOHLIN, Diane DeGrazia (1979) – *Prints and Related Drawings by the Carracci Family. A Catalogue Raisonné*. Washington, DC (E.U.A.): National Gallery of Art.

CARITA, Rui (1987) – *O Colégio dos Jesuítas do Funchal*. 2º vol.: *Descrição e Inventários*.

Funchal: Governo Regional da Madeira - Secretaria Regional da Educação (SRE).

_____ (1991) – *La Peinture Flamande dans l'Île de Madère à l'époque des découvertes. In Feitorias. L'Art au Portugal au temps des Grandes Découvertes (Fin XIVE Siècle jusqu' à 1548)*". Antwerp: Europalia, p. 105b-110, 115b-116a.

_____ (1992) – *A Pintura Flamenga na Ilha da Madeira na Época dos Descobrimentos. In No Tempo das Feitorias. A Arte Portuguesa na Época dos Descobrimentos*. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga, 1992, vol. I, p. 245-252, 264-265.

CASIMIRO, Luís Alberto Esteves dos Santos (2004) – *A Anunciação do Senhor na pintura quinhentista portuguesa (1500-1550): análise geométrica, iconográfica e significado iconológico*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. 2 vols. Tese de doutoramento. [texto policopiado] Disponível em <http://aleph.letras.up.pt/exlibris/aleph/a18_1/apache_media/UV1728PK4HJRSXSDVCEBU7PQVGVH92.pdf> - v. 1.

CASTILLO BAROJA, Marta (1995) – *Estudio de los grabados "Flos sanctorum" de Pedro de la Vega (Alcalá: Andrés Angulo, 1566): un ensayo de catalogación de contenidos iconográficos*. Salamanca: Universidad de Salamanca - Facultad de Traducción y Documentación. Memoria de diplomatura [texto policopiado].

CHAMBEL, Pedro (2005) – *Marcas do Quotidiano nos Monumentos Funerários. A Representação de Animais na Tumulária Medieval do Entre-Douro-e-Minho*. «Medievalista on line», ano 1, número 1, 2005. [Lisboa]: IEM - Instituto de Estudos Medievais, p. 1-31. Disponível em <<http://www.rotadoromanico.com/SiteCollectionDocuments/Artigos/A%20Representação%20de%20Animais%20na%20Tumulária%20Medieval.pdf>>.

CLAERR, Thierry (2000) – *Imprimerie et réussite sociale à Paris à la fin du Moyen Âge: Thielman Kerver, imprimeur-libraire de 1497 à 1522*. [Paris]: École Nationale Supérieure des Sciences de l'Information et des Bibliothèques. Mémoire d'étude - Rapport d'étape de la recherche. 2 tomos. [texto policopiado]

CLETO, Joel; FARO, Suzana (1999) – *A lâmina de bronze do Mosteiro de Leça do Balio. Vem aí o Menino Jesus!*. «O Comércio do Porto. Revista Domingo», 26 de Dezembro 1999. Porto: O Comércio do Porto, p. 21-22. Disponível em <<http://joelceto.no.sapo.pt/textos/Comercio/Lamina%20de%20Balio.htm>>.

CORREIA, Vergílio (1933) – *Arte: o século XVI. O movimento renascentista*. In PERES, Damião (dir.) – *História de Portugal 'de Barcelos'*. Vol. V: 1557-1640. Barcelos: Portucalense, p. 475-526.

DIAS, Epiphanio (1900) – *Epitaphios...*«O Archeologo Português», vol. V (1889-1900),

nº 11-12 (1900). Lisboa: Museu Ethnologico Português; Imprensa Nacional, p. 334-335.

DIAS, João José Alves (2009) – *Rezar em português. Introdução ao Livro de Horas de Nossa Senhora segundo o costume Romaano... Paris: Narcisse Brun, 13 de Fevereiro de 1500 [i. é 1501]*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal.

EISENBERG, Marvin (1981) – *The first altar-piece for the 'Cappellade' Signori' of the Palazzo Pubblico in Siena: '...tales figure sunt adeo pulcre...'.* «The Burlington Magazine», vol. 123, nº. 936 (Mar. 1981). London: The Burlington Magazine Publications Ltd, p. 134. Disponível em <<http://www.jstor.org/stable/880299>>.

FERREIRA, (Monsenhor) José Augusto (1923) – *Vila do Conde e seu alfoz: origens e monumentos*. Porto: Tip. "Porto Médico".

_____ (1925) – *Os Túmulos de Santa Clara de Vila do Conde: estudo historico, seguido do catálogo das abadessas do referido Mosteiro, no qual estão representadas as principais "casas nobres" do Entre Douro e Minho*. Porto: Tip. Sequeira.

FERREIRA, Sílvia (2008) – *Acerca do carácter transitório da obra de talha: o caso exemplar dos mosteiros de monjas dominicanas de Lisboa*. In *Monjas Dominicanas. Presença, Arte e Património em Lisboa. Comemoração do VIII centenário da fundação da Ordem dos Pregadores*, Lisboa: Alétheia Editores, p. 167-186.

FOURNÉE, J. (1968) – *Architectures symboliques dans le thème iconographique de l'Annonciation*. «Synthronon. Art et Archéologie de la fin de l'Antiquité et du Moyen Age. Recueil d'études par André Grabar et un groupe de ses disciples», 1968 (Bibliothèque des Cahiers Archéologiques, t. 2). Paris: Librairie C. Klincksieck, p. 225-235.

GILBERT, Creighton (1939) – *The Archbishop on the Painters of Florence, 1450*. «The Art Bulletin», vol. 41, nº 1 (Mar. 1959) New York. College Art Association of America (CAA), p. 75-87.

GOMES, Eduarda Maria de Sousa (1995) – *O Convento da Encarnação do Funchal: subsídios para a sua história, 1660-1777*. Funchal: Centro de Estudos de História do Atlântico (C.E.H.A.).

GONÇALVES, Flávio (1948) – *Representações antropomórficas da alma na arte portuguesa dos séculos XII a XVI*. «Brotéria. Revista Contemporânea de Cultura», vol. 46 (1948). Lisboa: Gaspar Maria Leal Gomes Pereira Cabral, p. 444-458.

_____ (1956) – *A «Anunciação» da lápide de bronze de Leça do Balio*. «O Tripeiro», 5ª sér., ano 12 (1956-57). Porto: António Sardinha, nº 5 (Set. 1956), p. 142-145, e nº 6 (Out.

1956), p. 171-173.

GONÇALVES, Flávio (1957) – *Um pormenor do túmulo de D. Afonso Sanches*. «Diário Ilustrado», ano 1, nº 285 (17 Set. 1957) – «Diálogo. Supl. de Cultura, Letras e Artes», nº 35. Lisboa: João Cabral do Nascimento, p. 19.

_____ (1959) – *As origens de um tipo medieval da «Anunciação»*. «Diário Ilustrado», ano 3, nº 899 (6 Jun. 1959) – «Diálogo. Supl. de Cultura, Letras e Artes», [3ª sér.], nº 2. Lisboa: João Cabral do Nascimento, p. 6 e 8.

GONZÁLEZ MONTAÑÉS, Julio I [gnacio] (1995) – '*Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis*'. *Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación*. Madrid: Departamento de Historia del Arte de la UNED [Universidad Nacional de Educación a Distancia]. Tesina de Licenciatura (trabajo de investigación en los cursos de doctorado). [texto policopiado]

_____ (1996) – '*Parvulus Puer in Annuntiatione Virginis*'. *Un estudio sobre la iconografía de la Encarnación*. «Espacio, Tiempo y Forma», serie VII, «Historia del Arte», t. 9, 1996. Madrid: UNED, Facultad de Geografía e Historia, p. 11-45. Disponível em <<http://62.204.194.45:8080/fedora/get/bibliuned:ETFSerie7-12CFA669-3203-7822-63A0-1E5BE36CA592/PDF>> ou <<http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/bibliuned:ETFSerie7-12CFA669-3203-7822-63A0-1E5BE36CA592/PDF>>.

_____ (2010) – Base de Dados sobre o *Homúnculo na Anunciação*. Disponível (de forma restrita) em <<http://www.xente.mundo-r.com/juliomonta/anunciacion/basedat.htm>>.

GULDAN, Ernst (1968) – '*Et Verbum caro factum est*'. *Die Darstellung der Inkarnation Christi im Verkündigungsbild*. «Römische Quartalschrift für christliche Alterumskunde und Kirchengeschichte», vol. 63 (1968), 3-4. Freiburg i.Br. e.a.: Herder Verlag, p. 145-169.

HEITZ, Carol (1980) – *L'Architecture religieuse carolingienne. Les formes et les fonctions*. Paris: Picard. (Grands manuels Picard).

H[ERMANT], M[axence] (2007) – *Heures à l'usage de Châlons*. In AVRIL, François; HERMANT, Maxence; BIBOLET, Françoise – *Très riches heures de Champagne. L'enluminure en Champagne à la fin du Moyen Âge*. (Paris): Éditions Hazan; (Châlons-en-Champagne): Interbibly, p. 98-99 (cat. nº 10).

HOFMANN, Mara (2004) – *Jean Poyer: das Gesamtwerk*. Turnhout: Brepols. (Ars Nova 7).

HORAS (1500/01) – *Horas de Nossa Senhora...* Paris: Narcisse Brun, 13 Fev. 1500 [i.é 1501] – Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, fac-similados.

IACOBONE, Pasquale (1997) – *Mysterium Trinitatis : dogma e iconografia nell'Italia medievale*. Roma: Pontificia Università Gregoriana. Tese de doutoramento. [texto impresso]

ISTC = *Incunabula Short Title Catalogue*, da British Library – online. Disponível em <<http://www.bl.uk/catalogues/istc/>>.

JUNGMANN (S.J.), Joseph A. (1959) – *The Mass of the Roman Rite: its origins and development (Missarum Sollemnis)*. Revisto por Charles K. RIEPE. London: Burns & Oates.

LABORDE, (Comte) Alexandre de (1911-12) – *La Bible moralisée, conservée à Oxford, Paris et Londres: reproduction intégrale du manuscrit du XIIIe siècle*. Paris: Société de Reproductions de Manuscrits a Peintures. Vol. V.

LÉPICIER, Augustin-Marie (1943) – *L'Annonciation. Essai d'Iconographie Mariale*. Gap: Éditions Servites.

LUCAS, Maria Clara de Almeida (1984) – *Hagiografia Medieval Portuguesa*. Lisboa: Instituto de Cultura e Língua Portuguesa (ICALP). (Biblioteca Breve, vol. 89). Disponível em <http://cvc.instituto-camoes.pt/conhecer/biblioteca-digital-camoes/doc_details.html?aut=27>, paginação diferente.

LYELL, James P[atrick] R[onaldson] (1997) – *La Ilustración del Libro Antiguo en España*. Edición, prólogo y notas: Julián MARTÍN ABAD. Madrid: Ollero & Ramos.

MAGGINIS, Hayden B. J. (1997) – *Painting in the Age of Giotto: A Historical Reevaluation*. University Park (Pa., E.U.A.): Pennsylvania State University Press.

MATOS (“Mattos”), Armando de (1945) – *Um tímulo gótico na Sé Catedral do Porto*. «O Tripeiro», 5ª série, ano I (1945-46), nº 7 (Nov. 1945). Porto: António Sardinha, p. 158-59.

MENDEIROS, José Filipe (1968) – *O Santo Lenho da Sé de Évora*. 2ª ed. Évora: Sé de Évora.

MONTEIRO, Manuel (1909) – *Os tímulos dos fundadores do mosteiro de Santa Clara de Vila do Conde*. «Arte. Archivo de Obras de Arte», ano V (1909). Porto: [s.n.], p. 2-6.

_____ (1954) – *Igrejas medievais do Porto*. Porto: Marques Abreu, 1954. p. 85-87 e est. 59-61.

NAVARRO TALEGÓN, José (2001) – *Diego de Deza: Encarnación de Jesús*. In Catálogo de la Exposición *Las Edades del Hombre. RememranZa*. Zamora: Iglesia de El Carmen

de San Isidoro; Santa Iglesia Catedral, p. 255-256.

NORTON, F[rederick] J[ohn] (1978) – *A descriptive catalogue of printings in Spain and Portugal 1501-1520*. Cambridge; New York: Cambridge University Press.

ODRIOZOLA [y PIETAS], Antonio [M^a] (1996) – *Catálogo de Libros Litúrgicos Españoles y Portugueses, impresos en los siglos XV y XVI*. Ed. preparada por Julián MARTÍN ABAD y Francesc Xavier ALTÉS i AGUILÓ. [Pontevedra]: Museo de Pontevedra.

PACHECO, Francisco (1990) – *El Arte de la Pintura*. Ed. de Bonaventura BASSEGODA i HUGAS. Madrid: Ediciones Cátedra. (Arte. Grandes Temas).

PEREIRA, Fernando António Baptista; CLODE, Luiza (1997) – *Museu de Arte Sacra do Funchal. Arte Flamenga*. Lisboa: Edicarte.

PORFÍRIO, José Luís (1992) – *A Pintura no Museu Nacional de Arte Antiga*. – Edição Comemorativa do V Aniversário do BANIF (Banco Internacional do Funchal). Lisboa: Edições INAPA.

_____ (2005) – *Roteiro de Pintura Europeia. Museu Nacional de Arte Antiga*. [Lisboa]: Instituto Português de Museus.

RÉAU, Louis (1996) – *Iconografía del arte cristiano*. Tomo 1 - *Iconografía de la Biblia*, vol. 2 - *Nuevo testamento*. Barcelona: Ediciones del Serbal.

ROBB, David M. (1936) – *The Iconography of the Annunciation in the Fourteenth and Fifteenth Centuries*. «The Art Bulletin», Vol. 18, nº 4 (Dec. 1936). New York: College Art Association of America (CAA), p. 480-526.

SÁNCHEZ, Juan M[anuel] (1991) – *Bibliografía Aragonesa del siglo XVI (1501-1600)*. Ed. facsimil. Introducción de Remedios Moralejo Álvarez y Leonardo Romero Tobar. Madrid: Editorial Arco Libros, 1991. 2 vols.

SANTOS, Reinaldo dos (1950) – *A Escultura em Portugal*. Lisboa: [Academia Nacional de Belas Artes]. Vol. II, p. 9-21: “A Escultura Manuelina”.

SANTOS QUER, María Ángeles (2003) - *La Ilustración en los Libros de la Imprenta de Alcalá en el siglo XVI. Introducción y catálogo*. Madrid: Fundación Universitaria Española. Tese de doutoramento. [texto impresso]

SCHILLER, Gertrud (1971) – *Iconography of Christian Art*. London: Lund Humphries. Vol. 1: ‘*Christ's Incarnation, Childhood, Baptism, Temptation, Transfiguration, Works and Miracles*’. SERAFIM, João Carlos (2001) – *Relíquias e propaganda religiosa no Portugal pós-*

tridentino. «Via Spiritus. Revista de História da Espiritualidade e do Sentimento Religioso», nº 8 (2001). Porto: Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade (CIUHE), Instituto de Cultura Portuguesa, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, p. 162-167. Disponível em <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/3495.pdf>>.

SOBRAL, Luís de Moura (1995) – *A Anunciação na pintura portuguesa da Contra-Reforma*. In SERRÃO, Vítor (dir.) – cat. *A Pintura Maneirista em Portugal. Arte no tempo de Camões*. [Lisboa]: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses & Centro Cultural de Belém, p. 106-113.

_____ (1996) – *A Anunciação na pintura portuguesa da Contra-Reforma: doutrina, tradição e agudeza*. In SOBRAL, Luís de Moura – *Do Sentido das Imagens*. [Lisboa]: Editorial Estampa, p. 119-130.

_____ (1998) – Cat. expo. *Bento Coelho e a cultura do seu tempo: 1620-1708*. Lisboa: Instituto Português do Património Arquitectónico (IPPAR).

TENSCHERT, Heribert; NETTEKOVEN, Ina; ZÖHL, Caroline (2003) – *Horae B.M.V.: 158 Stundenbuchdrucke der Sammlung Bibernühle*. Rottlalmünster: Antiquariat Heribert Tenschert. Estojo com 3 vols.

THOMAS, Henry (1937) – *Juan de Vingles (Jean de Vingle): a sixteenth-century book illustrator*. «The Library», 4th Series, vol. XVIII, nº 2 (Set. 1937). p. 121-156 + 20 p. [inumeradas] com figs. numeradas. – Separata: London: The Bibliographical Society.

THOMAS, (Sir) Enrique (1949) – *Juan de Vingles, ilustrador de libros españoles en el siglo XVI*. Valencia: Editorial Castalia.

VASCONCELOS, Joaquim de (1882) – *A lápide de bronze de Leça do Balio*. «A Arte Portuguesa: Revista Mensal de Bellas-Artes», anno 1 (1882). [Porto]: Centro Artístico Portuense, p. 5-6a.

VITERBO, Sousa (1896) – *Duas campas de bronze com inscrições em versos leoninos*. «O Archeologo Português», vol. II (1896), nº 6-7 (Junho-Julho). Lisboa: Museu Ethnologico Português, Imprensa Nacional, p.145-151.

VITORINO, Pedro (1934) – *Museus, Galerias e Coleções. XI - Lâminas sepulcrais de bronze*. «Revista de Guimarães», vol. XLIV (1934), nº 3-4 (Julho-Dezembro). Guimarães: Sociedade Martins Sarmento; Tip. Minerva Vimaranesense, p. 217-225.

_____ (1938) – *A lâmina de bronze de Leça do Balio*. «Revista de Arqueologia», tomo 3 (1936-38). (Lisboa): J. M. Cordeiro de Sousa; (Imprensa Moderna), p. 307-314.

VORÁGINE [O.P.], [Beato] Tiago de (2004) – *Legenda Áurea* (trad. portuguesa do

original latino de António Maia da ROCHA, a partir da ed. crítica de Giovanni Paolo MAGGIONI). Porto: Livraria Civilização Editora.

ZAGALO, Manuel C. de Almeida Caiola (“Cayolla Zagallo”) (1943) – *A Pintura dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira (subsídios para o seu estudo e inventário)*. Lisboa: Academia Nacional das Belas Artes (A.N.B.A.); (Bertrand).

____ [C. de Almeida] Caiola (org.) (1955) – *Pinturas dos séculos XV e XVI da Ilha da Madeira (depois do seu restauro): catálogo*. (apresentação de João COUTO, introdução de Manuel Cayolla Zagallo). Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga.

ZÖHL, Caroline (2004) – *Jean Pichore: Buchmaler, Graphiker und Verleger in Paris um 1500*. Turnhout: Brepols. (Ars Nova 8).

II - (Figuras)



Fig.1 - Epitáfio de Leça do Balio, *SS. Trindade*.



Fig.2 - Epitáfio de Leça do Balio, *Anunciação com homúnculo*.



Fig.3 - *Anunciação com homúnculo*, MNAA, Lisboa.



Fig.4 – *Triptico da Encarnação*, MF, Funchal.



Fig.5 - *Anunciação com homúnculo*, Mosteiro de Santa Clara, Vila do Conde.



Fig. 6 - Jean Poyer, *Anunciação*, 1485-90.



Fig. 7 - Anunciação, 'Vostres Oktavserie', Paris, 1504



Fig. 8 - *Anunciação*, Paris, Thielman Kerver, 1507.



Fig. 9 - Monogramista AG, *Anunciação com homúnculo*, Saragoça, 1521.



Fig. 10 - *Anunciação*, Lisboa, 1585.



Fig. 11 - Monogramista IDV, *Anunciação com homúnculo*, Zamora, 1539.



Fig. 12 - Anunciação com homúnculo, Nuremberga, Anton Koberger, 1488.



Fig. 13 - Anunciação com homúnculo, Alcalá, 1558.



Fig. 14 - Monogramista IDV, Anunciação com homúnculo, Saragoça, 1586.



Fig. 15 - Anunciação com homúnculo, Paris, 1515?



Fig. 16 - Gaspar Dias (act.conhecida 1560-91) (?), *Anunciação com homúnculo*,
S. Roque, Lisboa



Fig. 17 - *Anunciação com homúnculo*, igreja do colégio jesuíta de S. João Evangelista, Funchal.



Fig. 18 - Bento Coelho da Silveira (?) *Anunciação com homúnculo* (?), Museu de

S. Roque, Lisboa



Fig. 19 - *Anunciação com homúnculo*, igreja do Convento do Bom Sucesso, Lisboa



Fig. 20 - *Anunciação*, pormenor (canto superior direito) Bom Sucesso, Lisboa



Fig. 21 - Fr. José dos Mártires, *Anunciação com homúnculo* (1820), Convento de Santa Cruz do Buçaco, dos Carmelitas Descalços.

LA PASIÓN DE CRISTO SEGÚN JOSÉ DE ALCÍBAR

(MUSEO DE ARTE SACRO, CHIHUAHUA, MÉXICO)¹

ALENA ROBIN

THE UNIVERSITY OF WESTERN ONTARIO (CANADÁ)

ABSTRACT

This article studies the Passion series of New Spanish painter José de Alcívar (active 1751-1803), which is now preserved in the Museo de Arte Sacro, Chihuahua, Mexico. Signed and dated in 1776, the series is constituted of 14 large canvases. However, from an inventory of 1801 of the goods belonging to the parish church of Chihuahua (now the cathedral), it is believed this series originally had 15 canvases, and was hung in the nave of the church. The series is quite singular for different reasons. First of all, in the less glorious moment of the city was the series patronized to one of the most famous painter in the Viceroyalty. Also, the iconography of the paintings is quite complex. Although one canvas seems to be missing from the original series, all of the remaining canvases have two, and sometimes three, secondary scenes. The purpose of the article is to analyze this important series and try to understand how it functioned from the inside and the outside: how it should be read and how it is related to some pious exercises realized within the church.

El pintor novohispano José de Alcívar (activo 1751-1803) ha dejado una obra pictórica muy vasta, tanto de temas religiosos como retratos, que está diseminada por toda la república mexicana.² Fue un importante actor del desarrollo de la pintura novohispana en la segunda mitad del siglo XVIII. Alcívar no estuvo presente en el examen que realizó su colega pintor Miguel Cabrera del original de la Virgen de Guadalupe en 1751. No obstante, Alcívar ayudó a sacar copias de la imagen en una visita posterior al ayate del Tepeyac, y por eso se lo

¹ Quiero expresar mi gratitud a Clara Bargellini quien fomentó mi interés en la serie de la Pasión de Alcívar, así como al Padre Paulo Medina quien me posibilitó una estancia en Chihuahua, para dar una conferencia sobre el tema en el contexto del Quinto Festival Cultural de Nombre de Dios y ver *in situ* la serie. Este trabajo es en parte fruto de mi investigación postdoctoral, desarrollada en 2008 y 2009 en el departamento de historia del arte de la Université de Montréal (Canadá), *Prolégomènes à une étude des Chemins de Croix franciscains en Amérique Latine*, por el cual he recibido una beca del Fonds québécois de recherche sur la société et la culture.

² TOUSSAINT, Manuel (1990) - *Pintura colonial en México*, ed. Xavier Moyssén. México: UNAM-III, pp. 169-171; FERNÁNDEZ, Gabriel Loera (1981) - "El pintor José de Alcívar, algunas noticias documentales". En *Boletín de monumentos históricos*, núm. 6, pp. 59-62. Un reciente panorama de la pintura novohispana se puede consultar en: GOMAR, Rogelio Ruiz (2004) - "Unique Expressions: Painting in New Spain". En *Painting a New World, Mexican Art and Life, 1521-1821*. Denver: Denver Art Museum, pp. 47-77.

considera parte de la llamada generación de la *Maravilla Americana*.³ Formado en la tradición novohispana, fue testigo de los cambios que trajo desde Europa la fundación de la Academia de las Tres Nobles Artes de San Carlos en 1785, y participó activamente en ellos. En 1799 firmó un cuadro donde atestigua fungir como teniente director de la dicha academia. En esta ocasión me interesa estudiar la serie de la Pasión de este importante pintor, conservada en el Museo de Arte Sacro de Chihuahua, en el norte de México, colección proveniente de la catedral de la misma localidad.

Los cuadros están firmados en diversos lienzos, de diferentes maneras.⁴ La firma más completa de la serie se encuentra en el lienzo representando a Jesús golpeado por los sayones, pues es en este cuadro donde se inscribe el lugar donde se pintó, la ciudad de México, y la fecha de 1776, año en el que probablemente se pintó, o se terminó de pintar, toda la serie [Fig. 4]. En 1801 Don Juan Ignacio de las Casas levantó un inventario de los bienes de la entonces parroquia de Chihuahua, por orden del obispo.⁵ En él se mencionan quince cuadros de la Pasión de Cristo, adornando el cuerpo de la iglesia. Es muy probable que se trate de la presente serie de catorce cuadros, pues es la única de temática pasionaria que conserva el Museo de Arte Sacro, lo que implicaría en algún momento la pérdida de un lienzo.⁶ Todos los cuadros de la serie, menos uno, tienen la particularidad de representar una escena complementaria en segundo plano.

La fecha de 1776 ostentada en uno de los cuadros de la serie de Alcívar es significativa. La construcción de la parroquia se realizó principalmente entre 1725 y 1760.⁷ No obstante, la zona conoció una crisis desde alrededor de 1740, que afectó a la actividad constructiva de la localidad y de la propia iglesia, crisis superada hasta fines del siglo XVIII.⁸ La expulsión de los jesuitas en 1767, que desarrollaban una importante labor de misión evangélica en la región, incrementó el sentimiento de inestabilidad que se sentía en este momento, así como la presencia siempre amenazadora de los indígenas apaches. Es importante notar cómo, durante el momento menos glorioso de Chihuahua, se encargó para la parroquia una serie pasionaria de dimensiones mayores, muy

³ En referencia al texto publicado por Miguel CABRERA (1977) sobre la pintura de la Virgen morena en 1756, *Maravilla americana y conjunto de raras maravillas observadas con la dirección de las reglas de arte de la pintura en la prodigiosa imagen de Nuestra Señora de Guadalupe de México*, ed. Porfirio Martínez Peñalosa. México: Editorial Jus.

⁴ Reproduzco, debajo de las ilustraciones, la forma en que están firmados cada lienzo. Sobre la importancia de las firmas de los pintores novohispanos, *cfr.*: BARGELLINI, Clara (2006) - "Consideraciones acerca de las firmas de los pintores novohispanos". En *El proceso creativo, XXVI Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: UNAM-IIE, pp. 203-222.

⁵ BARGELLINI, Clara (1984) - *La catedral de Chihuahua*. México: UNAM-IIE, p. 91.

⁶ No se ha podido establecer el tema del lienzo faltante.

⁷ BARGELLINI, Clara (1984), p. 31.

⁸ BARGELLINI, Clara (1984), pp. 69-71.

compleja en su iconografía como se verá a continuación, con uno de los pintores de mayor renombre del momento. Existía anteriormente a este encargo una devoción a la Pasión de Cristo en la parroquia, como lo demuestra la existencia de una capilla dedicada al Santo Cristo de Mapimí, desde la primera iglesia que se construyó en la localidad en 1709.⁹ También, desde 1725 existía una cofradía de los Dolores de María en la parroquia.¹⁰ No obstante, tanto la temática, como la cantidad de cuadros que constituye la serie de Alcívar y el emplazamiento original, en las paredes de la nave de la iglesia, permiten pensar que la serie está relacionada con la devoción del Vía Crucis.

El Vía Crucis es una devoción impulsada por los franciscanos, ante la dificultad de tener acceso a los Lugares Santos, por las múltiples invasiones que conoció Jerusalén, y así nació la idea de la peregrinación de sustitución. La principal función de este ejercicio piadoso era recorrer, en cualquier parte del mundo, los últimos momentos de la vida de Jesús que realizó cargando la Cruz, camino al Calvario. El Vía Crucis conformado por una serie de cuadros, como los de Alcívar, es una de las tantas modalidades en las cuales se expresó la devoción, los otros son constituidos por estampas, esculturas, azulejos, relieves o elementos arquitectónicos especiales.¹¹ Los momentos claves de la Pasión de Cristo son recordados por las estaciones, en donde los fieles suelen detenerse para recitar oraciones específicas. Para crear un Vía Crucis sólo se necesitaban de los permisos oficiales de los franciscanos y de una cruz de madera en cada estación. Las representaciones plásticas eran accesorias y permitidas sólo por costumbre, porque ayudaban al fiel a visualizar lo que iba meditando. Si el devoto cumplía con los requisitos se ganaba las mismas indulgencias que los que visitaban el original en Jerusalén. En un principio la fundación de un Vía Crucis estaba relacionada de manera estrecha con los franciscanos, en particular con la primera y tercera orden. No obstante, a lo largo del siglo XVIII hubo varios *Breves papales* que democratizar esta práctica y permitieron una mayor difusión de la devoción. Así, a partir de la segunda mitad del siglo XVIII no sólo se practicaba el Vía Crucis en ámbitos franciscanos, sino que todas las parroquias podían tener uno, aunque sólo miembros de la orden franciscana los podían instaurar. En este contexto se debe entender el Vía Crucis de Chihuahua de José de Alcívar.

Si bien el Vía Crucis de pintura fue tal vez la modalidad más extendida de esta devoción, no todos tenían la complejidad compositiva e iconográfica de la

⁹ BARGELLINI, Clara (1984), pp. 13-14.

¹⁰ BARGELLINI, Clara (1984), pp. 45, 49-50.

¹¹ Sobre el Vía Crucis en Nueva España. *Cfr.* ROBIN, Alena (2007) - *Devoción y patrocinio: el Vía Crucis en la Nueva España*. México: Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Nacional Autónoma de México. Tesis de doctorado en historia del arte.

serie del Museo de Arte Sacro de Chihuahua. Para empezar, según el inventario de 1801, estaba originalmente constituida de 15 lienzos, mientras Clemente XII decretó en 1731 que el Vía Crucis estaría constituido oficialmente de 14 estaciones. Además, si contamos las escenas secundarias que presentan casi todos los cuadros, se duplicarían las estaciones. Pero aparte de la cantidad, la serie de Alcíbar del Museo de Arte Sacro difiere en la advocación de varias de las estaciones tradicionalmente establecidas, e incluye el desenlace glorioso de la Pasión en la Resurrección, distintas apariciones de Cristo y su Ascensión. Parece que la temática de las estaciones nunca fue decretada oficialmente y más bien fue algo que se fue asentado por el peso de la tradición. Obviamente, esta situación no fue exclusiva de la serie de Alcíbar: crónicas religiosas franciscanas, textos devocionales del Vía Crucis y diferentes series de pintura del mismo tema incorporan una situación similar.¹² Por estas analogías, la serie de Alcíbar se puede incluir dentro de las series de Vía Crucis atípicas. La clave podría estar en algún libro devoto que haya circulado en tierras americanas, el cual todavía no se identifica.

La narración de la serie de Alcíbar es continua, desde la oración en el huerto hasta el momento que antecede la Ascensión del Salvador, con la implicación que el fiel podía fácilmente seguir la narración de la Pasión de Cristo a través de los lienzos, sin interrumpir su meditación. En la primera mitad de la serie, el fiel va siguiendo a Cristo en las escenas principales, es decir se presenta Jesús de espalda al espectador, como si el devoto fuera caminando tras de él, lo que es literalmente la idea del Vía Crucis, menos en un caso. En la escena de la flagelación [fig. 6], el encuentro es cara a cara, lo que rompe con el esquema que se venía siguiendo. Estéticamente, el encontrarse con la espalda llagada de Cristo podría haber causado repulsión, e interrumpir la meditación del fiel, por lo violento de la confrontación.¹³ Si bien la representación del sufrimiento físico de Cristo debía despertar la conmoción del devoto, tal vez encontrarse primero con su rostro cansado resultaba más evocador para la meditación del fiel. A partir del momento en que Cristo es clavado a la cruz, el espectador se encuentra con Cristo, es decir que ya no sigue a Jesús, sino que el espectador se topa visualmente de frente con el cuerpo del Salvador. La contemplación del cuerpo de Cristo en la Cruz es frontal, mientras en los demás lienzos, se representa en

¹² El texto que explica detalladamente el desarrollo de esta devoción en Europa sigue siendo el de Amédée de Zedelgem (1949), "Aperçu historique sur la dévotion au chemin de la croix". En *Collectanea franciscana*, tomo XIX, pp. 45-142. Estoy preparando un estudio sobre Vía Crucis atípicos de pintura: "Vía Crucis y series pasionarias en los virreinos latinoamericanos", en proceso.

¹³ Sobre la estética de la espalda llagada de Cristo en Nueva España, cfr. ROBIN, Alena (1980) - "The Wound on Christ's Back in New Spain". En *RACAR* (Revue d'Art Canadienne/ Canadian Art Review), vol. XXXII, núm. 1-2, pp. 79-93.

diagonal, hasta el momento de la Resurrección, cuando nuevamente aparece de manera frontal. Tal vez esta confrontación directa del cuerpo de Cristo muerto y después resucitado resultaba más inspiradora para el devoto: seguir a Cristo de espaldas en las angustias, los procesos religiosos y políticos, y el sufrimiento de su Pasión; confrontar y adorar a su cuerpo en su muerte, Resurrección, y Ascensión, que, a finales de cuenta, aseguraba la salvación de los fieles.

La serie se lee en conjunto, incluyendo a las escenas complementarias, de izquierda a derecha, según el orden establecido también en las ilustraciones que acompañan este texto. Los detalles de ambientación en cada lienzo son reducidos a lo mínimo necesario para entender el acontecimiento, planteado sobre un fondo neutro, si no es por la presencia de las escenas secundarias. Alcívar obliga de esta manera al espectador a concentrarse en los principales actores de cada escena, pero a la misma vez invita a moverse de figura a figura, a través del recurso de las escenas complementarias. Así se conjugan dos aspectos del Vía Crucis: contemplación y movimiento.

En cuanto a las escenas secundarias, no se tratan de visiones místicas, de apariciones milagrosas o de sueños premonitorios, sino de narraciones complementarias a la escena principal. A veces, los personajes de la escena principal y de la secundaria se repiten, lo que reafirma la unidad temporal y la continuidad del discurso integrado: son momentos inmediatamente anteriores o posteriores a la escena principal. Este recurso pictórico tampoco era, obviamente, exclusivo de José de Alcívar, pero se desconoce por el momento otra serie novohispana del Vía Crucis que lo emplea en todas las estaciones.

El emplazamiento de las escenas complementarias varía mucho. En la mayoría de los lienzos, estas escenas se encuentran en el lado izquierdo de la composición, principalmente en el ángulo superior. Cuando las escenas secundarias aparecen a la izquierda del cuadro es que por allí se empieza cronológicamente la lectura del cuadro; cuando aparecen a la derecha, además de ofrecer un paso complementario a la escena principal, facilitan la continuación de la narración hacia el lienzo que sigue. El emplazamiento de la representación de la lanzada [fig. 10], complemento a la escena de la crucifixión, rompe el esquema de las demás escenas secundarias pues es la única que se encuentra casi en el centro del lienzo, tanto a la horizontal como a la vertical. Es de subrayar la manera armoniosa en que se inserta en la escena central, pues realmente parece continuación del paisaje y no se siente un rompimiento como en las demás composiciones. Tal vez se pueda explicar por la importancia del tema para el comitente y para el propio sentido de la serie.

La forma en que Alcívar incorporó las escenas complementarias a las principales ofrece variantes. El recurso pictórico más común fue incluirlas dentro

del mismo paisaje de la escena principal, con resultados muy diferentes. A veces es muy convincente, como el ejemplo a penas mencionado del momento de la lanzada [fig. 10], a veces crea un poco de confusión como el encuentro de la Verónica en referencia a la escena del encuentro de Cristo con su madre [fig. 8]. Otro procedimiento fue utilizar al ámbito arquitectónico de la composición para insertar las escenas secundarias. Los ejemplos mejor logrados de esta modalidad son cuando Jesús aparece arriba de una escalera, llevado fuera del palacio de Caifás, y se aprecia a San Pedro compungido abajo de la misma escalera [fig. 4]. Otro ejemplo muy bien planteado es la presentación de Jesús como *Ecce Homo*, de la ventana del palacio de Pilatos en el ángulo superior izquierdo, mientras en el primer plano se aprecia la primera caída [fig. 7]. A medio camino entre estos dos recursos, está el de abrir un cuadro sin referencia directa al contexto de la escena principal. Por ejemplo, de un ambiente arquitectónico cerrado a veces se abre lo que podría parecer una puerta o una ventana hacia la escena secundaria, como en el caso de la coronación en relación con la flagelación [fig. 6], de la aparición de Cristo a los discípulos con la Resurrección [fig. 13], o de la incredulidad de Santo Tomás con la despedida de Cristo a la Virgen [fig. 14].

Una escena complementaria pasa casi desapercibida: se trata de Jesús en la cárcel de Caifás, en el ángulo inferior derecho de la escena de Jesús golpeado por los sayones [fig. 4]. Curiosamente, este lienzo es el único que cuenta con dos escenas secundarias, pues el arrepentimiento de San Pedro aparece en el ángulo superior izquierdo.

No todos los acontecimientos representados en la serie de Alcívar cuentan con fuentes evangélicas. Esto era muy común en las series pasionarias, pues aparte de la Biblia, los pintores novohispanos contaban con una amplia literatura devocional, los evangelios apócrifos, tratados iconográficos, además de la propia tradición pictórica para complementar los hechos evangélicos.

Mientras Jesús iba caminando con sus discípulos al Monte de los Olivos, les advirtió que se escandalizarían de él esta noche, pero también les prometió que se volverían a encontrar después de la Resurrección (Mt. 26, 30-32; Mc. 14, 27-28). Éste es exactamente el ciclo que ofrece la serie de José de Alcívar: un desenlace final glorioso al sufrimiento de Cristo en su Pasión, una promesa de encuentro con Cristo resucitado, que además se recalca pictóricamente en los tonos amarillos de las pinturas que a la vez se vinculan con las apariciones de la serie. Solo en tres ocasiones se utiliza un pigmento amarillo claro en la serie de Alcívar: en el primer lienzo de la serie, en las nubes que acompañan la aparición del ángel a Cristo orando en el jardín de Olivos [fig. 1], y en los dos últimos lienzos de la serie, en las nubes que acompañan a Cristo resucitado [figs. 13-14].

La primera escena de la serie es la oración en el huerto (Mt. 26, 36-46; Mc. 14, 32-42; Lc. 22, 40-46) [fig. 1]. Jesús está de rodillas, las manos juntas, en actitud de oración, pidiendo compasión a su Padre. Un ángel, supuestamente San Miguel, aparece entre nubes, sosteniendo en la diestra una copa, con forma de cáliz. La copa tiene un doble significado: a la súplica de Cristo a su Padre, “aparte de mí esta copa”, en referencia al sufrimiento que lo esperaba, y al sacrificio de la misa, donde el vino simboliza a la sangre de Cristo. A pesar de que este acontecimiento ocurrió de noche, el lienzo no está tan oscuro, pues una luminosidad irradia del ángel e ilumina a Cristo. El momento de la oración en el huerto representa la tristeza y la agonía enfrentada por Cristo pues sabe lo que le espera en la Pasión. San Lucas narra en su evangelio que fue tanta la aflicción de Jesús en este momento que sudó gruesas gotas de sangre, que corrían hasta la tierra, cosa que representa Alcívar pero en unas muy finas gotas de sangre que corren por la frente de Jesús. Cristo buscó refugio en la oración, tres veces la interrumpió, y fue hacia sus discípulos, Pedro, Jacobo y Juan, en busca de consuelo. En las tres ocasiones los encontró dormidos, evento representado en la escena secundaria. El consuelo que trae el ángel a Jesús se confronta aquí al abandono de sus discípulos. Lo curioso de esta escena complementaria es que se repite a la persona de Cristo, lo que será una constante en toda la serie de Alcívar. En otros ejemplos novohispanos está Cristo orando con el ángel, y en una esquina, aparecen los discípulos dormidos, sin que se vea necesario incluir nuevamente la figura de Jesús. Con el recurso empleado por Alcívar parece que quiso aislar la escena principal de la secundaria, como si se tratasen de dos momentos totalmente diferentes, aunque comúnmente se entiende son acontecimientos casi simultáneos.

El segundo lienzo debe empezarse a leer en la escena complementaria en la que se muestra al beso de Judas (Mt. 26, 47-56; Mc. 14, 43-52; Lc. 22, 47-53; Jn. 18, 2-11) en la parte inferior izquierda, que aquí parece más bien un abrazo [fig. 2]. Judas vendió a su maestro por 30 monedas y fue él que guió a los soldados a prender a Jesús. Al acercarse a su maestro, Judas lo saludó y le dio el beso que era la señal para que los soldados lo identificaran. La escena principal representa a Jesús rodeado de soldados, en el momento de su prendimiento. La actitud de los soldados es más bien de curiosidad hacia el detenido que de verdadera violencia. La composición presenta una penumbra general pues se sitúa el acontecimiento nuevamente en la noche. La luminosidad que irradia el rostro de Jesús se contrapone a la tenebrosidad del rostro de los soldados. Este aspecto es otra constante de la serie de Alcívar y también se puede apreciar en otras pinturas pasionarias: fue un recurso empleado por los artistas para contrastar la bondad de Jesús a la maldad de sus atacantes. Lo mismo se simboliza con los ojos fuera

de sus orbitas presentados en varios de los personajes de la serie.

Solamente el lienzo de Jesús ante Anás no lleva escena complementaria [fig. 3]. Este hecho es un poco extraño, pues no se trata de un acontecimiento tan importante en el conjunto de la narración de la Pasión para necesitar ser exclusivo de la composición. En la serie de Alcíbar, es el único cuadro que hace alusión directamente al proceso religioso de Jesús, el cual se inició ante Anás. El interrogatorio consistió principalmente en averiguar cuál era la doctrina predicada por el prisionero y quiénes eran sus discípulos. Únicamente San Juan menciona este episodio en su evangelio y de manera muy escueta (Jn 18, 12-13, 22-24). Anás había sido gran sacerdote y era suegro de Caifás, quien en ese momento ejercía este alto cargo. Se puede identificar a Anás por un gesto de los sayones hacia Cristo. Se dice que Jesús le contestó de tal manera a Anás que unos de los guardias, vestido con armadura, irritado por su falta de respecto, lo abofeteó en la cara. Unos devocionarios de la época narran que la fuerza de la bofetada fue tal que Jesús cayó al suelo. Este golpe también sería la fuente de la herida que a veces se aprecia posteriormente en la mejilla de Jesús. A veces la casa de Anás está representada como un rico palacio y él está sentado en una especie de trono. Aquí el único indicio del alto rango de Anás es la tarima en que está parado, además del tapete con rico brocado, aunque representado de una manera un poco ingenua por el pintor.

El proceso religioso de Jesús se prosiguió ante Caifás (Mt. 26, 57-66; Mc. 14, 53-64; Lc. 22, 66-71; Jn. 18, 24). Reunido en la casa de Caifás, el consejo del Sanedrín, conformado por los ancianos, sumos sacerdotes y escribas, buscaba testimonios para condenarlo. No obstante, Alcíbar decidió representar este acontecimiento, como escena secundaria del cuarto lienzo que constituye la serie, en el momento en que Jesús es expulsado de la casa de Caifás, y no en el momento de la entrevista, lo que es más común en la plástica [fig. 4]. Este preciso momento ocurrió después del interrogatorio nocturno y antes de la apertura matutina de la sala del consejo y coincide con el tercer episodio de la negación de San Pedro, que aparece compungido debajo de la escalera por la que es llevado Cristo (Mt. 26, 69-75; Mc. 14, 66-72; Lc. 25, 55-62; Jn. 18, 15-18, 25-27). A su lado está un gallo, símbolo de su triple negación hacia su maestro, de su cobardía y arrepentimiento. El tema de Jesús escarnecido, escena principal del lienzo, se desarrolla de noche en la cárcel de Caifás (Mt. 26, 67-68; Mc. 14, 65; Lc. 22, 63-65). En este aposento Jesús fue maltratado e injuriado por los guardias. Con los ojos vendados, lo empujaban, golpeaban, escupían y hacían burlas: los sayones le pedían a él que, habiendo profetizado tantas veces, adivinara quién lo estaba maltratando. La segunda escena complementaria que ostenta esta composición, la más discreta de toda la serie, no representa un

acontecimiento específico, sino ilustra la soledad que sufrió Jesús en la cárcel de Caifás. Tal vez se representó de manera tan discreta a Jesús en la cárcel de Caifás, justamente para subrayar la soledad y la congoja sufridas en aquel espacio, aumentado además por la negación de su discípulo.

El siguiente lienzo de la serie ilustra al proceso político de Jesús que tuvo dos episodios: Jesús ante Pilatos (Mt. 27, 1-2, 11-14; Mc. 15, 1-5; Lc. 23, 1-5; Jn. 18, 28-38), tema de la escena secundaria, y Jesús ante Herodes, representado en la escena principal del cuadro [fig. 5]. Finalizada la reunión matutina del consejo, e incapaz de condenar a Jesús por razones religiosas, se mandó a Jesús con Pilatos. Alcívar ilustra este momento cuando Pilatos, en la esquina superior izquierda del cuadro, situado sobre una tarima cubierta por un tapete, interroga a Jesús. Pero como Jesús era de Galilea, y por lo tanto de la jurisdicción de Herodes, Pilatos se lo mandó, para que fuese juez en esta causa. Herodes lo recibió por curiosidad y le pidió que realizara algún portento en su presencia. Solamente San Lucas relata este acontecimiento en su evangelio (Lc. 23, 6-11). Alcívar representa al dignatario en la escena principal, sentado en un trono, también sobre una tarima cubierta por un tapete. La corona puesta en su cabeza hace alusión al alto nivel del mandatario. Plásticamente, el detalle que diferencia a las dos escenas es la túnica blanca que se le está entregando a Jesús ante Herodes, para mofarse de sus pretensiones de realeza. Al no encontrar motivo de acusación, Herodes mandó a Cristo de vuelta ante Pilatos.

Los evangelistas hacen referencia del momento de la flagelación, pero de manera muy breve y general (Mt. 27, 26; Mc. 15, 15; Lc. 23, 16; Jn. 19, 1). No obstante, este momento fue el elegido por los pintores novohispanos para desbordar el sufrimiento físico en la persona de Jesús durante su Pasión. Alcívar representa a Cristo arrodillado, sucumbiendo a los latigazos de sus atacantes, junto a una columna baja [fig. 6].¹⁴ Alcívar supo variar admirablemente las posturas así como los instrumentos de tortura de los cinco verdugos que rodean a Jesús. Uno de ellos está de espalda al espectador, preparándose para dar con fuerza un golpe a Jesús, incorporando un interesante escorzo, así como el de la izquierda, que jala fuertemente la soga que sostiene al Salvador. La espalda deshecha de Cristo, la actitud del verdugo que jala con una mano la cabellera de Cristo, y los propios ojos casi en blanco de Cristo debieron de haber impactado

¹⁴ La tradición iconográfica ha empleado dos tipos de columnas, sustentadas por leyendas diferentes. Se considera a la columna baja, traída de Jerusalén por el Cardenal Colonia en 1223 y actualmente conservada en Roma en la iglesia de Santa Práxedes, como la auténtica de la flagelación. Por siglos estuvo disponible a la vista de los artistas, pero sólo a partir del siglo XVI fue incorporada al arte religioso, haciendo más dolorosa la representación de la tortura de Cristo que con la columna alta, en la cual se podía apoyar el Salvador para recibir los golpes. Cfr. MÁLE, Émile (1985) - *El barroco. Arte religioso del siglo XVII. Italia, Francia, España, Flandes*. Madrid: Editorial Encuentro, p. 212. Los pintores novohispanos han usado de las dos columnas de manera indistinta.

bastante la meditación del fiel novohispano. La escena está ambientada en un interior solamente definido por un gran cortinaje que se abre hacia una ventana redonda por el lado izquierdo. En el lado superior derecho, se encuentra la escena secundaria, planteada en otro interior poco definido, donde ocurre la coronación de Jesús. Ambos espacios son partes del palacio de Pilatos. El horror de la escena principal en primer plano está contrastada por el sentimiento de tranquilidad de la escena complementaria, donde Jesús está vestido con un manto rojo, sentado, mientras unos sayones le colocan la corona de espinas en la cabeza, y otro, arrodillado, le presenta la caña (Mt. 27, 27-31; Mc. 15, 16-20; Jn. 19, 2-3).

La escena secundaria del lienzo que sigue es derivación de la coronación de espinas: la presentación de Jesús al pueblo [fig. 7]. La condena de Cristo culmina con un segundo interrogatorio ante Pilatos, en el cual el mandatario da a escoger entre la liberación de Jesús o la de Barrabás, y se lava las manos pues no había encontrado en Cristo motivo de condenación (Mt. 27, 15-26; Lc. 23, 13-25; Jn. 18, 39-40, 19, 6-16). La flagelación, coronación de espinas y presentación de Jesús ante el pueblo fueron recursos empleados por Pilatos para exonerar el reo de la muerte. No obstante, ante la presión del pueblo, Pilatos lo entregó para ser crucificado. Alcívar ilustra el acontecimiento, situando a Jesús, Pilatos y a un soldado en un balcón, que mira a una plaza abierta. El soldado sostiene en la siniestra la soga que pende del cuello de Jesús que también está atado de las manos. Pilatos señala con un dedo al reo, símbolo de sus palabras: "He aquí el hombre" (*Ecce Homo*). Este preciso momento solamente se narra en el evangelio de San Juan (Jn. 19, 4-7). Normalmente, la zona inferior de las pinturas que ilustran este tema está ocupada por el pueblo, que, excitado, vocífera y clama por la muerte de Salvador, al tiempo que otros traen la cruz. Alcívar presenta aquí una sabia planeación del tema, pues en vez de la turba, la gente que se presenta en el primer plano es el propio Cristo ya cargado de su Cruz, rodeado de una multitud de soldados, que lo empujan y jalan en su primera caída, apoyándose sobre una piedra.

El encuentro de Jesús con su madre, tema principal del lienzo siguiente, así como la Verónica que se encuentra en la escena secundaria, son temas que ilustra Alcívar en la serie de Chihuahua y que no tienen fundamento en los evangelios, más bien provienen de tradiciones y consideraciones piadosas [fig. 8]. En la escena principal, la Virgen acude de pie, acompañada por San Juan, al encuentro de su hijo, rodeado de soldados. El acontecimiento ocurre fuera de la muralla de la ciudad de Jerusalén, pero muy cerca de ella, pues se puede apreciar todavía parte de ella. Una torre de la muralla sirvió al pintor para plantear la escena complementaria, donde se agrupan cuatro sucesos del Vía Crucis

tradicional; tres son ejemplos de compasión hacia Cristo camino al Calvario, nuevamente en una caída, planteado aquí en un fondo paisajístico muy neutro. Simón Cirineo fue obligado a ayudar a Cristo a cargar su Cruz frente al temor que no llegase vivo al Monte Gólgota (Mt. 27, 32; Mc. 15, 21; Lc. 23, 26). La Verónica aparece arrodillada frente a Cristo, en el acto de enjugar el sudor y la sangre de su rostro con un lienzo, en el que se dejaría impreso su rostro, milagro que aquí se deja sobrentendido. A la espalda de la Verónica, otras mujeres están arrodilladas que podrían hacer alusión al momento en que Jesús consuela a las mujeres de Jerusalén (Lc. 23, 28-29). Es la otra escena de la serie donde se hace alusión a las caídas de Cristo rumbo al Calvario. Un trompetero anuncia el paso del cortejo.

El siguiente cuadro se sitúa ya en el Monte Gólgota, donde Jesús está despojado de sus vestimentas, acontecimiento ilustrado en la escena secundaria, para posteriormente ser clavado a la Cruz, tema central de la composición [fig. 9]. El momento del expolio ilustra una nueva humillación del Señor, donde, al quitarle su túnica, nuevamente se renovaron sus llagas, asunto que se ilustra aunque no de manera tan directa como en la flagelación. Alcívar sitúa este momento en fondo neutro, donde Jesús está rodeado de algunos soldados. En la escena principal, el Salvador aparece ya extendido sobre la Cruz, mientras un verdugo está ocupado en clavar su brazo derecho, otro sostiene sus pies, mientras un tercero parece estar escogiendo un clavo. María, San Juan y la Magdalena también acompañan a Cristo. Ninguno de los acontecimientos están narrados en los evangelios pero existe una amplia literatura devota e iconográfica de donde pudo inspirarse Alcívar para la representación de estos momentos que ilustran otras afrontas que sufrió Cristo en su Pasión.

El lienzo de la crucifixión presenta una composición frontal de este acontecimiento, remarcando la importancia del mismo (Mt. 27, 33-44; Mc. 15, 22-32; Lc. 23, 33-43; Jn. 19, 18-27) [fig. 10]. Majestuoso, Cristo está pendiente de la Cruz, que es el eje vertical y central del cuadro. Jesús está clavado a la Cruz con tres clavos. Varias gotas de sangre dispuestas por su cuerpo recuerdan los suplicios sufridos en la Pasión. Al pie de la Cruz, del lado izquierdo del cuadro están las santas mujeres con la Virgen, como testigo y acompañante de este momento y coadyuvadora en la redención de los humanos. Del lado derecho, la Magdalena y San Juan. Debajo de la Cruz está una calavera que alude a la leyenda según la cual Adán había sido enterrado en el monte Gólgota.¹⁵ El propio nombre del lugar se refiere a que estaba destinado a la muerte de los reos y estaba lleno por todas partes de cráneos y huesos. No obstante, en la

¹⁵ SCHENONE, Héctor H. (1998) - *Iconografía del arte colonial. Jesucristo*. Buenos Aires: Fundación Tarea, p. 289.

composición de Alcívar está alusión se lleva a un nivel superior. De los pies de Cristo caen unas finas gotas de sangre sobre la calavera: así, la fuente de la caída y la redención de los humanos se encontraban en el mismo sitio. De ambos lados de Cristo están los ladrones en sus respectivas cruces. Aunque Alcívar se esmeró en la anatomía de Jesús, no hizo lo mismo con los cuerpos semidesnudos de los ladrones. Probablemente, en este cuadro se ilustra el momento preciso de la conversación con el buen ladrón, pues los ojos de Cristo van dirigidos a uno de sus acompañantes. Solamente San Lucas narra este acontecimiento en su evangelio (Lc. 23, 39-43). El buen ladrón, Dimas, está tradicionalmente colocado a la derecha de Cristo, y el malo, Gestas, al lado izquierdo. Esto queda asentado en la composición de Alcívar también a través de los pigmentos empleados para la piel de cada ladrón, que es más clara en el caso de Dimas. Los pies de Dimas se representan amarrados a la cruz, mientras los de Gestas fueron clavados al madero, de lo cual desprende violentamente un pie. De él salen unas gotas de sangre que, al contrario del caso de Cristo, se dirigen al vacío: se trata de la sangre derramada en vano. A lo lejos, se funde la escena secundaria con el paisaje, cuando un centurión de nombre Longinos, montado a caballo, perforó con su lanza el costado de Cristo, del cual brotó sangre y agua (Jn. 19, 31-37). El tema de la lanzada también ilustra la conversión del soldado, pues cuenta una leyenda que Longinos tenía la vista muy debilitada y que al traspasar con su arma el costado de Jesús, unas gotas de sangre salpicaron sus ojos y con ello recuperó la vista.¹⁶ En este momento se convirtió, renunció a la milicia y se retiró a hacer vida monástica, convirtiendo a muchos con su buen ejemplo. En este cuadro, Alcívar funde ágilmente los tres primeros beneficiados directos de la muerte de Cristo: Adán, Dimas y Longinos. No obstante, tal vez convendría incluir una cuarta persona beneficiada por la sangre redentora de Cristo: el propio José de Alcívar. En este caso, no creo que la ubicación de la firma del pintor, sobre la Cruz, entre los pies de Cristo y la calavera, sea fortuita. Hacia ella se dirigen unas gotas de la sangre redentora de Cristo, tal vez para ilustrar la esperanza de Alcívar de ser salvado él también.

Cuando Jesús ya había muerto, José de Arimatea se presentó ante Pilatos para solicitar la entrega del cuerpo que aún pendía de la cruz, lo que le fue concedido (Mt. 27, 57-60; Mc. 15, 42-47; Lc. 23, 50-56; Jn. 19, 38-42). Los sucesos que ilustra Alcívar en los siguientes lienzos son posteriores a este momento y derivan de los evangelios [fig. 11]. La escena del descendimiento de Alcívar, en la esquina superior izquierda, proviene del grabado de Lucas Vorsterman I. Este grabado está basado en la composición pictórica de Pedro Pablo Rubens,

¹⁶ VORÁGINE, Santiago de la (1982) - *La leyenda dorada*. Madrid: Alianza editorial, vol.1, pp. 198-199.

conservada en la catedral de Amberes, realizada entre 1611 y 1614.¹⁷ Es uno de los grabados de Rubens que circuló ampliamente en América, pues se conocen tanto copias pictóricas como escultóricas de él.¹⁸ El planteamiento del descendimiento de Chihuahua respetó mucho la composición original del grabado, en las posturas, ademanes, ropajes, y fisionomías. Los instrumentos de la Pasión han variado, aquí se resumen a la corona de espinas, tres clavos y el título que aquí se lee como INRI, posiblemente porque resultaría más fácil entender que las inscripciones en hebreo, griego y latín de Rubens que si bien cuentan con apoyo evangélico, no fueron muy difundidas en Nueva España (Lc. 23, 38; Jn. 19, 19-20). Salvo estas alteraciones, llama la atención que Alcívar se haya apegado tanto a la composición del grabado para una escena de tamaño reducido. La escena principal del lienzo representa la lamentación y adoración sobre el cuerpo muerto de Cristo sobre un fondo neutro. El tema fue ampliamente alimentado con las meditaciones piadosas del dolor y llanto de María sobre el cuerpo inerte de su hijo e implica la idea de una última despedida. Aquí la Virgen está acompañada de las otras Marías, dos a la cabeza de Cristo y la Magdalena a sus pies, y de San Juan. En la parte inferior del lienzo están algunos de los instrumentos de la Pasión: los clavos, ligeramente ensangrentados, la corona de espinas, y tal vez el plato en que se lavó las manos Pilatos.

La lectura del siguiente cuadro empieza por la escena complementaria, en la esquina superior izquierda, donde se representa el momento en que llevan al cuerpo muerto de Cristo para ser sepultado [fig. 12]. Aquí, José de Arimatea, Nicodemo, San Juan, la Virgen, la Magdalena y otro personaje no identificado, que podría ser otro discípulo o un guardián, cargan delicadamente el cuerpo amortajado de Cristo hacia una gruta. Es de notar que la mortaja también envuelve la cabeza de Cristo, para evitar que su boca se abra. El sepulcro pertenecía a José de Arimatea, tallado en la misma roca del monte Calvario. La escena principal ilustra el momento preciso en que, una vez dentro de la cueva, se está depositando el cuerpo de Cristo dentro del sepulcro. Es extraña, hasta un poco reiterativa, la combinación de ambas escenas. No obstante, la última se ha interpretado tradicionalmente como una alusión al sacrificio de la Misa, en que el cuerpo de Cristo se presenta al fiel como el Santísimo.¹⁹ Nuevamente, el cuerpo de Cristo está rodeado de una multitud: la Virgen con la Magdalena, José de Arimatea, Nicodemo, San Juan, otro personaje masculino y una de las Santas Mujeres. Alcívar dispuso el grupo de tal manera que la vista del cuerpo

¹⁷ JUDSON, J. Richard (2000) - *Rubens. The Passion of Christ*. En *Corpus Rubenianum* Lugwid Burchard. Turnhout: Harvey Miller Publishers, vol. 6, pp. 162-169.

¹⁸ SCHENONE, , Héctor H. (1998), pp. 332-336.

¹⁹ JUDSON, J. Richard (2000), pp. 216-219.

muerto de Cristo se expone sin obstáculos al espectador.

Cristo aparece gloriosamente resucitado en la escena principal del siguiente lienzo [fig. 13]. El cuerpo triunfante de Jesús es de hecho el eje central de la composición. Los evangelios no narran este preciso momento, sino que ponen el enfoque en los momentos posteriores de las apariciones. La versión de Alcívar ilustra la teatralidad del momento en que Cristo sale resplandeciente de su sepulcro, que ostenta la forma de un sarcófago abierto, y los soldados caen de espaldas deslumbrados por la aparición. El número y el orden de las apariciones de Cristo posteriormente a su Resurrección varían mucho según las fuentes consultadas.²⁰ Las apariciones que más frecuentemente se representan en la plástica son a la Magdalena, a los peregrinos de Emaús y a Santo Tomás. En la esquina superior derecha, Alcívar ilustra la aparición de Cristo resucitado a sus discípulos (Mc. 16, 14; Lc. 24, 36-41; Jn. 20, 19-20). Cristo está aquí semidesnudo, cubierto de un manto rojo, mostrando las llagas a los discípulos que lo rodean, los cuales hacen ademanes de maravillarse. El pintor nuevamente ambientó la escena en un interior arquitectónico muy sencillo, con dos ventanas.

El siguiente cuadro empieza en la esquina superior izquierda, con la incredulidad de Santo Tomás (Jn. 20, 24-29) [fig. 14]. Según el relato tradicional de los hechos posteriores a la Resurrección de Cristo, Pedro y Juan habían acudido, después de la noticia reportada por la Magdalena, al sepulcro, el cual habían encontrado vacío: vieron y creyeron (Lc. 24, 9-12; Jn. 20, 1-10). Ausente en este momento, y tampoco presente en camino a Emaús, Tomás dudaba de la Resurrección del Señor, y se negaba a creer, hasta no poder ver sus llagas y meter la mano en su costado. Alcívar recurrió para este momento a la tradicional fórmula, donde Santo Tomás está arrodillado frente a Cristo, nuevamente semidesnudo y cubierto de una capa encarnada, y le acerca la mano a la llaga de su costado. La escena principal representa a Jesús que se despide de su Madre, justo antes del momento de su Ascensión. La tradición piadosa establece que la aparición a la Virgen es la primera después de la Resurrección del Salvador, pues ella es la que más había sufrido en su Pasión.²¹ No obstante, Alcívar dejó este momento para el final. Si bien la Virgen se representa orando de rodillas en su alcoba cuando recibe la visita de su hijo triunfante, características que corresponden a este momento, creo que Alcívar combinó la aparición con la despedida de Cristo a su madre para ofrecer un final más grandioso a su serie: los momentos que anteceden a su regreso con el Padre celestial.

Las escenas principales de la serie de Chihuahua narran acontecimientos de

²⁰ RÉAU, Louis (1996) - "Iconografía de la Biblia, Nuevo Testamento". En *Iconografía del arte cristiano*, Tomo 1, vol. 2. Barcelona: Ediciones del Serbal, pp. 574-575.

²¹ SCHENONE, Héctor H. (1998), p. 350.

la Pasión que conciernen fundamentalmente a Cristo para instruir al espectador en la historia sagrada. Las escenas secundarias cumplen, en mi opinión, otra funcionalidad. Representan enseñanzas morales particularmente dirigidas a la vida personal de los devotos: el abandono y la pereza con los discípulos dormidos; la traición con el beso de Judas; la cobardía y el arrepentimiento con la negación de San Pedro; la soledad de Cristo en la cárcel; la humillación ante Pilatos; la burla de Cristo con la coronación; la condenación con la presentación ante el pueblo; la compasión con la Verónica, el Cirineo y las hijas de Jerusalén; la mortificación con el expolio; la conversión con la lanzada; el cuidado y adoración del cuerpo de Cristo con el descendimiento y el entierro; el miedo y la sorpresa con la aparición de Cristo a los discípulos; y finalmente, la duda y la creencia frente a las evidencias físicas de la Resurrección. Todos estos acontecimientos ilustran sentimientos humanos que los devotos podrían presenciar en su vida cotidiana. En este sentido, la serie del Vía Crucis de Chihuahua les proporciona inspiración para vencerlos, en caso de los negativos, o confirmarlos, en caso de los positivos.

Existe una multitud de series del Vía Crucis de gran formato en diferentes iglesias de lo que fue el virreinato de Nueva España. No obstante, a mi conocer, ninguna presenta la complejidad compositiva o iconográfica, como la de José de Alcívar en Chihuahua. También es de notar el sentimiento de dolor controlado en la serie de Alcívar del Museo de Arte Sacro, en comparación con otras series pasionarias dieciochescas, como la de Gabriel de Ovalle o de Ignacio Berben, ambas conservadas en el Museo de Guadalupe, Zacatecas, donde el sufrimiento y la sangre se desbordan.²² La estética pasionaria de José de Alcívar es una medida: por ejemplo, vemos los efectos de la flagelación en la espalda ensangrentada de Jesús, pero no se lleva al extremo de enseñar su espalda deshecha con las costillas y la espina dorsal expuestas.

José de Alcívar estuvo involucrado por lo menos en dos otras ocasiones con series pasionarias. En 1787, pintó tres láminas de cobre, de pequeñas dimensiones (31 x 24 cm), con las que se completó el Vía Crucis pintado por Juan Correa casi un siglo antes, actualmente conservada en el Seminario Menor de Guadalupe, Zacatecas.²³ Se supone que la pérdida o la destrucción de unas láminas de Correa motivaron la hechura de las de Alcívar. Pintó las

²² cfr. BARGELLINI, Clara (1995) - "Amoroso horror": arte y culto en la serie de la Pasión de Gabriel de Ovalle de Guadalupe, Zacatecas". En *Arte y violencia, XVIII Coloquio Internacional de Historia del Arte*. México: UNAM/IE, pp. 499-524 y RAMÍREZ, Maricela Valverde (2009) - *Ignacio Berben, un pintor del reino de la Nueva Galicia, siglo XVIII*. Zacatecas: Universidad Autónoma de Zacatecas/ Gobierno del Estado de Zacatecas.

²³ VARGASLUGO, Elisa y GUADALUPE, José Guadalupe (1985) - *Juan Correa, su vida y su obra*, Catálogo, tomo II, segunda parte. México: UNAM-IE, p. 554.

siguientes escenas: Cristo cargando la cruz, la crucifixión, y el santo sepulcro. La temática de estas escenas también se encuentra en la serie de Chihuahua, pero su planteamiento es mucho más sencillo en las láminas de Zacatecas, tal vez para respetar el estilo de Correa, también por el reducido tamaño de la superficie a pintar. Las composiciones de la crucifixión y del santo sepulcro guardan reminiscencias con las de Chihuahua, por lo que es posible que Alcívar haya recorrido a la misma fuente grabada para ambas series, aunque no la haya copiado completamente en las láminas de Zacatecas. Otra posibilidad es que se haya citado a sí mismo, aunque las composiciones zacatecanas no son copias exactas de los lienzos de Chihuahua.

La otra serie, atribuida a Alcívar, está constituida de 12 escenas, también sobre láminas de cobre de pequeñas dimensiones (63 x 49 cm). Actualmente está en la sacristía del templo de San Felipe Neri, la Profesa, de la ciudad de México; se desconoce si siempre estuvo en este lugar. La serie empieza con el lavatorio de los pies a los discípulos y termina con la adoración del cuerpo muerto de Cristo. Varias temáticas coinciden con la serie de Chihuahua, pero nuevamente, el planteamiento de las composiciones es muy diferente. También aquí han desaparecido las escenas secundarias que ostenta la serie de Chihuahua. Varias escenas de esta serie tienen una importante ambientación arquitectónica de sabor neoclásica, ausente en la serie de 1776. Alcívar recurrió nuevamente al grabado de Rubens para la representación del descendimiento en la serie de la Profesa, aunque allí ha conocido más adaptaciones por parte del pintor. En este caso también es posible que fuese una cita lejana de la escena complementaria del lienzo de Chihuahua del mismo tema.

No es de extrañarse que Alcívar haya pintado tantas series pasionarias. Por una parte su producción artística, aún sin estudiar cabalmente, fue muy numerosa. Por otra, hay que recalcar un interés generalizado por la Pasión de Cristo en el arte novohispano del siglo XVIII. También, como se ha mencionado previamente, en la segunda mitad del siglo XVIII el Vía Crucis conoció un auge tal que las naves de las iglesias se revistieron de cuadros de esta práctica. Los pintores novohispanos dieciochescos también participaron de esta sensibilidad pasionaria: habían fundado una congregación de los Dolores de la Virgen, bajo la advocación de Nuestra Señora del Perpetuo Socorro en la iglesia del convento de Santa Inés de la ciudad de México. Alcívar había ocupado el cargo de tesorero mayordomo y, en su testamento, dejó limosnas para dicha congregación.²⁴ Esta familiaridad con los hechos de la Pasión a través de las celebraciones de la congregación de los Dolores se refleja en las series de la Pasión de Alcívar. También, los sobrinos del pintor, Juan José y Juan Bautista de Alcívar, fueron

²⁴ FERNÁNDEZ, Gabriel Loera (1981), pp. 62-64.

eclesiásticos del arzobispado de México, así que es posible que José de Alcívar haya aprovechado el conocimiento de sus sobrinos sobre las escrituras sagradas y otra literatura pasionaria para las composiciones complejas de Chihuahua.

Lista de ilustraciones de Alena Robin, “La Pasión de Cristo según José de Alcívar (Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México)”

(Los títulos entre paréntesis corresponden a las escenas complementarias)

1. José de Alcívar, La oración en el huerto (Jesús encuentra a los discípulos dormidos), 1776, Óleo sobre tela, 167.5 x 112 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Fotografía de la autora.
2. José de Alcívar, El prendimiento de Jesús (El beso de Judas), 1776, Óleo sobre tela, 168 x 111 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Fotografía de la autora.
3. José de Alcívar, Jesús ante Anás, 1776, Óleo sobre tela, 167.5 x 111.5 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Firma: Joseph de Alzibar Pinxit, al centro inferior. Fotografía de la autora.
4. José de Alcívar, Jesús es golpeado por los sayones (Arrepentimiento de San Pedro, Jesús en la prisión), 1776, Óleo sobre tela, 167.5 x 111 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Firma: Alzibar Pinxit Mexico ano 1776, esquina inferior izquierda. Fotografía de la autora.
5. José de Alcívar, Jesús ante Herodes (Jesús ante Pilatos), 1776, Óleo sobre tela, 167.5 x 112 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Fotografía de la autora.
6. José de Alcívar, La flagelación (La coronación de espinas), 1776, Óleo sobre tela, 168 x 111.5 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Firma: Joseph de Alzibar Pinxit, al centro. Fotografía de la autora.
7. José de Alcívar, La primera caída (Ecce Homo), 1776, Óleo sobre tela, 168.5 x 111 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Firma: Alzibar Pinxit, esquina inferior derecha. Fotografía de la autora.

8. José de Alcívar, Encuentro de Cristo con su madre (La Verónica), 1776, Óleo sobre tela, 167.5 x 111.5 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Firma: Joseph de Alzibar Pinxit, al centro. Fotografía de la autora. Fotografía de la autora.

9. José de Alcívar, Cristo es clavado a la Cruz (El expolio), 1776, Óleo sobre tela, 167 x 111.5 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Fotografía de la autora.

10. José de Alcívar, La crucifixión (La lanzada), 1776, Óleo sobre tela, 167.5 x 111 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Firma: Alzibar Pinxit, en el centro, sobre la cruz. Fotografía de la autora.

11. José de Alcívar, La lamentación (El descendimiento de la cruz), 1776, Óleo sobre tela, 168.5 x 111 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Firma: Alzibar Pinxit, al centro inferior. Fotografía de la autora.

12. José de Alcívar, La deposición de Cristo (Jesús conducido al sepulcro), 1776, Óleo sobre tela, 167.5 x 111 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Firma: Joseph de Alzibar Pinxit, al centro inferior. Fotografía de la autora.

13. José de Alcívar, La Resurrección (Jesús resucitado frente a los discípulos), 1776, Óleo sobre tela, 167.5 x 111 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Fotografía de la autora.

14. José de Alcívar, La despedida a María (La incredulidad de Santo Tomás), 1776, Óleo sobre tela, 167.5 x 111. 5 cm, Museo de Arte Sacro, Chihuahua, México. Firma: Alzibar Pinxit, esquina inferior izquierda. Fotografía de la autora.

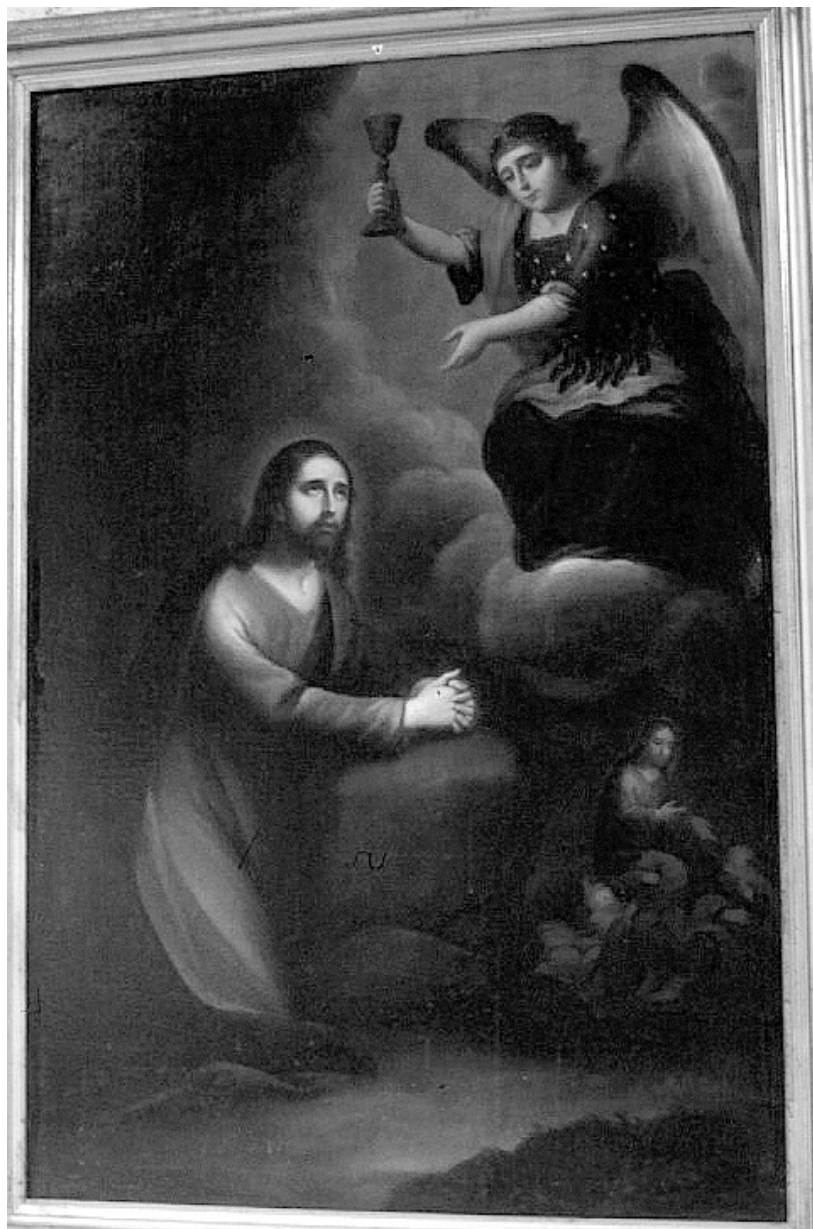


Fig. 1



Fig. 2

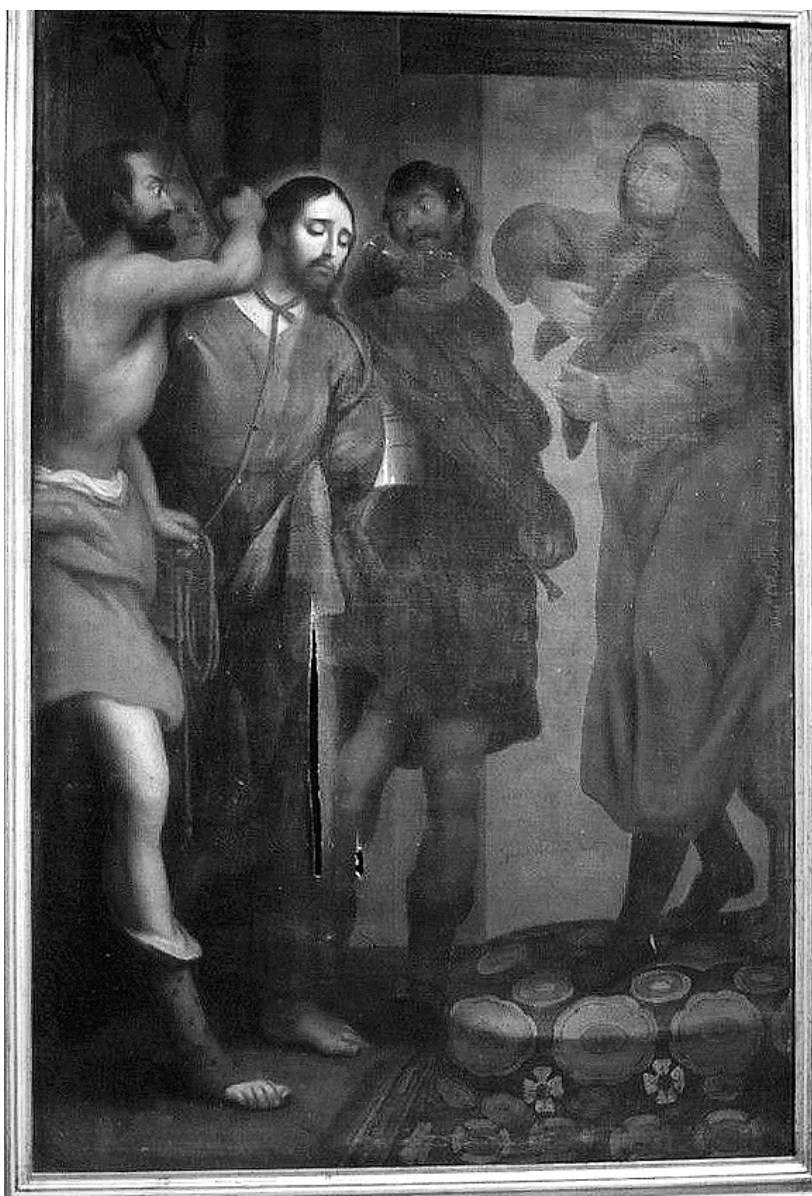


Fig. 3



Fig. 4

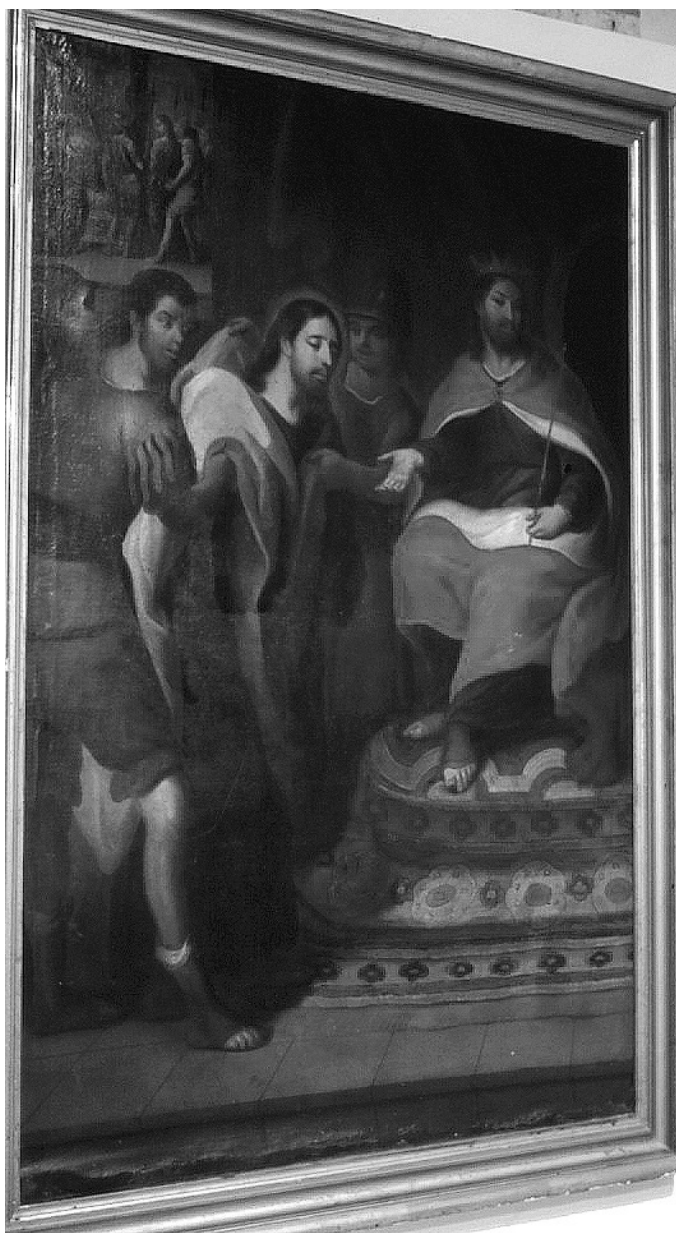


Fig. 5

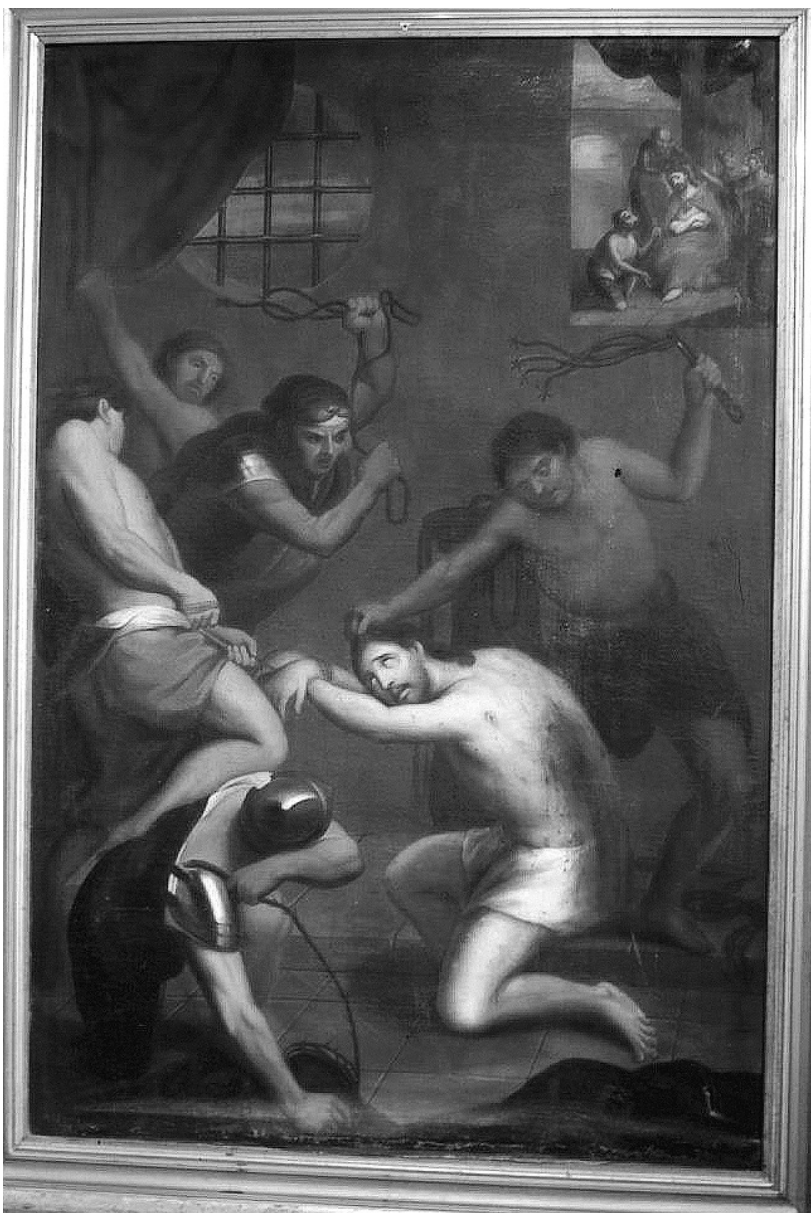


Fig. 6



Fig. 7



Fig. 8

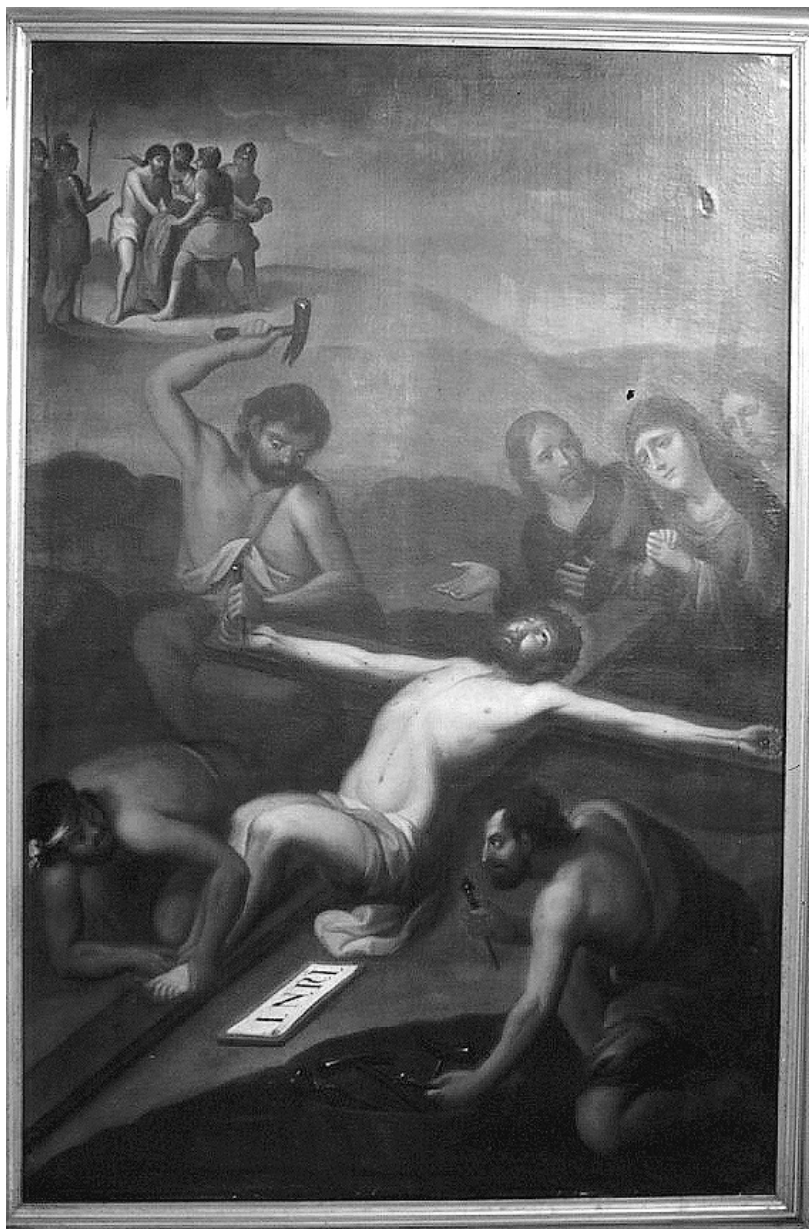


Fig. 9



Fig. 10



Fig. 11



Fig. 12



Fig. 13



Fig. 14

VARIA

O HUMANISTA E A CIDADE: LUCUBRAÇÕES ERASMIANAS

JORGE A. OSÓRIO

INSTITUTO DE ESTUDOS IBÉRICOS DA FLUP

CENTRO DE ESTUDOS CLÁSSICOS E HUMANÍSTICOS DA UC

ABSTRACT

«What other thing is the city but a large monastery» (letter to Martinho Dorp, 1518); «I have always let myself be enchanted by the large buildings and the big cities» (letter to Johann Choler, 1529). These two phrases by Desiderius Erasmus synthesise the theme of this article: the idea of the humanist from Rotterdam that the life of Christians should concentrate on the imitation and on the philosophy of Christ. Contrary to the so frequent praise of rural life during the Renaissance, Erasmus valued and appreciated the familiarity provided by the city both in friendship and on an intellectual level.

“Feliz quem, tranquilo, / acaba o seu dia / sem lágrimas” (ÁLCMAN, fr. 1 Diehl: vv 37-39), palavras velhas de mais de dois milénios e meio, que sinalizam um dos pontos mais fortes da reflexão ocidental sobre a condição existencial do homem. Erasmo não as conheceu, mas sem dúvida as subscreveria.

Numa longa carta escrita no primeiro dia de fevereiro de 1523 a João Marco Laurino, deão do Colégio de S. Donaciano em Bruges, Erasmo, aludindo ao convite da cidade de Zurique para que aceitasse o direito de cidade que lhe era oferecido, respondia – em clara ressonância de um passo de Séneca: “non sum uni angulo natus, patria mea totus hic mundus est” (*ad Luc.*, 28.4) – que “preferia ser cidadão do mundo inteiro a sê-lo de uma única cidade” (V, ep. 1342). Não era a primeira vez que exprimia essa sua visão da condição universal ou católica do homem cristão, em quem revia a sua própria pessoa; dez anos antes, numa carta a que teremos de voltar, exprimia esse mesmo ponto de vista e haveria de o retomar depois mais do que uma vez; por exemplo em maio de 1529, reportando-se a um dos *Adágios*, escrevia que “a pátria é o lugar onde se está bem”, do ponto de vista cristão, claro (VIII, ep. 2158), ideia reforçada em carta do mesmo ano (VIII, ep. 2196), glosada em 1531 na forma “onde o meu pobre corpo for enterrado não tem grande importância” (IX, ep. 2419, jan. 1531).

Em boa verdade, é a partir do início da década de 1520 que a correspondência erasmiana retoma a ideia, insistindo em dois aspectos mais importantes: por um lado sublinhando a humildade da sua condição de cristão, por outro enfatizando esse seu constante ponto de vista de que a vida do cristão será essencialmente espiritual se fundada no Evangelho, o que conduzia directamente à ideia de que uma virtude central da condição cristã consistiria em desvalorizar os bens terrenos e mundanos. Qualquer contemporâneo não deixaria de ler estas afirmações à luz dos juízos tão fortemente críticos de Erasmo relativos à vida monástica. E, no entanto, para que se enquadre com alguma segurança o assunto destas linhas, qual seja a sua relação com a *cidade*, convém frisar bem a distinção entre esses dois planos, perspectiva que lhe causou apreciações menos favoráveis e até mesmo menos respeitadas da parte dos adversários, que não procuravam vê-lo a tomar partido no quadro da querela religiosa da época.

Apesar de Erasmo ser um autor que não pensava de forma sistemática, mas por temas que iam sendo retomados e glosados ao longo dos anos (MARGOLIN, 1973), existia nele um eixo central claramente definido: o exemplo de Cristo e do seu ensinamento, no que valorizava sobretudo a figura do *Cristo pedagogo*, no quadro da perspectiva pastoral dos autores primitivos, em particular os Padres gregos, cuja teologia sentia mais aquecida pelo *calor* da afectividade do que a *fria* teologia escolástica; a maneira como, sem dúvida enaltecendo, admirando e utilizando largamente Sto. Agostinho, o chegou a colocar abaixo dos Gregos – “Agostinho é um grande doutor, mas não pode ser comparado a nenhum dos Gregos” (III, ep. 898, out. 1518?) – é disso um claro sinal. E, no entanto, encontrava nos seus escritos um autorizado apoio para as suas preocupações quanto à pedagogia sobre os comportamentos que deviam orientar a vida do cristão. Um dos dons que nele valoriza, no prefácio à edição em dez volumes de 1529 (VIII, ep. 2157), é precisamente a função pastoral do bispo e a frugalidade dos seus costumes, a par da hospitalidade. Recuava até aos autores cristãos dos primeiros quatro séculos, ou seja a uma fase da história da Teologia em que ainda não se haviam imposto muitos dos conceitos que, no séc. XVI, já eram familiares, em busca de uma dimensão religiosa que valorizasse um *affectus* que unisse os cristãos e os estimulasse a um empenhamento quase épico na afirmação do seu credo, marginalizando (ele Erasmo) aquilo que de dissidências, de controvérsias e de polémicas havia marcado esses tempos primitivos; por exemplo, em 1518 tinha confessado: “Aprendo mais com uma única página de Orígenes do que com dez de Agostinho” (III, ep. 844, mai. 1528). Assim, e porque isto intersecta também o assunto aqui em vista, quando faz sair em 1524 o seu *Ensaio sobre o Livre Arbitrio* contra Lutero, é ainda e sobretudo a centralidade do problema do comportamento e das forças do homem que

coloca em cima da mesa, ou seja a primordial importância a dar à realidade cristã, em que gostaria de ver transparecida a figura do *Cristo pedagogo*.

Em segundo lugar, há que ter em conta a distinção entre o plano do ideal monástico e a realidade observável (ainda que a sátira a distorcesse) do comportamento dos frades na sua vida concreta; eram dois planos que não queria confundir, como fica claro de um passo de uma carta de resposta a Juan Maldonado, que, para acalmar os ânimos, o exortara a escrever algo sobre os seus verdadeiros sentimentos quanto ao monacato, onde se lê: “eu tenho apreço e venero do fundo do coração os monges em quem brilha a imagem do verdadeiro monaquismo e ainda agora nenhum outro género de vida me sorriria mais se a minha saúde não fosse tão frágil que não poderia viver na companhia de outros sem me tornar um peso para eles” (VII, ep. 1805, mar. 1527). Atente-se na ironia do que vem a seguir: “Uma mudança de roupa, alimentos cozinhados de forma diferente da habitual, servir-me de um vinho de tipo diferente, uma mudança de lugar, um estar sentado durante muito tempo, um céu menos clemente aterrorizam-me de imediato e põem a minha vida em perigo”. Com dificuldade se encontrará um auto-retrato de Erasmo tão fisicamente delineado. Tão frágil, tão modesto – “se bem que tenha recebido convites de monarcas, bispos, cidades em condições que não eram de desprezar, entendi ficar comigo mesmo, reservando para a conversação dos meus amigos, em alguns dias fixos, uma ou duas horas, se tanto, da parte da tarde. A seguir ao jantar, a delicadeza do meu estômago a custo me permite suportar uma conversa; então mando um criado leia para mim” –, de uma regra de vida que lembra mais o filósofo estóico do que o monge asceta. O seu recolhimento fazia-se com as letras, no sentido forte do termo: no convívio com os textos, incluindo nestes as cartas que guardava cuidadosamente em *dossiers* organizados (VII, ep. 1805, mar. 1527). Temos, por conseguinte, os ingredientes essenciais para o tema em apreço: o papel que a *cidade* teve na vida e no pensamento de Erasmo e os principais dados que envolvem a questão, a começar por esse constante argumento de que a sua saúde serve para justificar quase tudo o que lhe parecesse causar incómodo.

Começemos por observar que a *cidade* é o local natural (o que não é o mesmo que ideal) para a vida que Erasmo assumiu; mas, ao mesmo tempo, anotemos que o *mosteiro* é um ideal de vida cristã que nunca desapareceu do seu espírito. Isto não quer dizer que faça a apologia da cidade como realidade sociológica; não aceitando viver na regra conventual (como também recusando viver na regra cortesã), encontra na cidade o ambiente mais propício àquilo que foi o seu principal gosto e objectivo: dedicar-se ao saber das letras aspirando a uma convivência comunitária, na base de uma amizade humanista, entre cristãos preocupados com a doutrina evangélica e com a felicidade que cada um daí

poderia colher. Uma essência que surge plasmada no sintagma aparentemente simples de *filosofia de Cristo*, que tão intimamente está ligado à leitura e a uma das tarefas que preencheram a sua vida, qual foi a edição dos textos dos principais autores primitivos cristãos, expressão que começa a usar a partir de 1515.

É claramente significativo o que escreveu em Friburgo, em fevereiro de 1533: “monge é sinónimo de cume das virtudes heróicas, aquelas que atraem a benevolência e o favor dos bons”; se não se gosta da palavra, diz, use-se então *isolado, solitário*, mas entenda-se que esse isolamento não se deve interpretar do ponto de vista material (nem os Cartuxos viviam isolados), antes como uma “barreira posta diante das más tendências”, ou seja no plano espiritual. Vista por este ângulo, essa solidão implica uma “fraternidade que gera uma solidão feliz”, que, por sua vez, não pode ser afectada pela vida social: “na Corte dos Príncipes, nas funções públicas, no seio das relações humanas é possível ser-se monge” (X, ep. 2771, fev. 1533). Por isso enaltece alguns, poucos é certo, frades, alguns franciscanos, como João Vitrier de Tournai, abade do mosteiro franciscano de Saint-Omer – onde terminará a redacção do *Manual do cavaleiro cristão*, a sair em Lovaina –, que conheceu em finais de 1501, o qual nos sermões valorizava mais a espiritualidade do que as práticas e as cerimónias religiosas – em 1521 colocava-o logo a seguir a John Colet na escala de homens que mais apreciava (IV, ep. 1211, jun. 1521) –, ou aquele Thierry de Munique, que em 1532 diz ter conhecido cerca de quarenta anos atrás e em quem admira a piedade, a capacidade de pregar e a dureza de vida (X, ep. 2700, ago. 1532).

Deste ponto de vista, *ser monge* constitui uma das traves mestras do pensamento erasmiano ao longo dos anos: numa carta de 1501 já dizia que “o estado monacal não é a piedade; não passa de um género de vida, bom ou mau conforme a constituição do corpo e do espírito de cada um” (I, ep. 164, finais de 1501), asserção tornada célebre por ser incluída logo em 1503 na primeira edição do *Manual do cavaleiro cristão*, segundo a qual “monge não é piedade, mas género de vida, útil ou inútil de acordo com o hábito do corpo e do espírito que interessa a cada um” (HOLBORN, 1964, 135) e reforçada no corpo de uma carta de que nos serviremos mais à frente: “a perfeição de Cristo está nos afectos, não no género de vida; está nos ânimos, não nos pálcios ou nos alimentos” (*Manual do cavaleiro cristão*, dedicatória a Paulo Volz, (HOLBORN, 1964, 12; cf. V, ep. 1459, jun. 1524). Trata-se de um aspecto nuclear da obra, do pensamento e da doutrina erasmiana ao longo da vida; por isso, com toda a pertinência um grande estudioso pôde escrever que “o ideal monástico colocou Erasmo no caminho da verdadeira teologia” (CHANTRAINE, 1971: 67). Adaptando este juízo, teremos de considerar que o ideal monástico é inseparável da sua visão do que era, ou deveria ser, a vida comunitária dos cristãos, ou

seja da *cidade*. No fundo, o ideal monástico descrito por João Crisóstomo na *Homília 50*: simplicidade no vestuário e na alimentação, hábitos de trabalho. Infelizmente, os tempos do presente eram muito diferentes, eram o “reino dos ventres” (IV, ep. 1173, dez. 1520).

No plano espiritual e utópico, o *mosteiro* e a *cidade* confluem, em oposição à realidade sociológica e historicamente observável a que os dois termos se reportam. Trata-se, naturalmente, de uma simplificação esquemática, mas sustentada largamente pelos textos do autor; esquemática, mas substancial. Numa das mais importantes cartas que escreveu na sua vida, mas que não publicou, aquela que enviou a um antigo companheiro de Steyn, Servais Rogério, com quem já nos anos de 1487 e 1488 mantivera uma correspondência tradutora de uma forte necessidade de amizade afectiva, missivas essas que também não publicou em vida, carta que, como alguns outros textos congêneres, é também a expressão da sua *figura*, ou seja ostentação de uma imagem que buscava ser mostrada aos outros, Erasmo, no meio dos argumentos que expõe ao seu antigo companheiro de religião para justificar a recusa em voltar ao convento, escrevia o seguinte: “Como é muito mais conforme ao pensamento de Cristo olhar para o universo cristão inteiro como uma única casa e quase como um único mosteiro onde todos seriam cónegos e frades de uma mesma ordem; e pôr o essencial da religião no sacramento do baptismo, e não dar importância ao lugar onde se vive mas ao facto de se viver bem”, ou seja cristamente! Rogério pretendia que ele, Erasmo, tivesse uma residência fixa, onde pudesse passar a velhice; contudo o impulso para a itinerância era nele mais forte; porém, sublinha, perfeitamente cristão: então não se louvavam as viagens de Sólon, de Pitágoras, de Platão? Então não tinham os apóstolos, sobretudo S. Paulo, viajado tanto? (I, ep. 296, jul. 1514). Como tudo isto ficava longe da apropriação que, meio século depois, se fará com mais nitidez do monge humanista, como ideal das letras orientadas para a contemplação!

Viajar não era, porém, observar paisagens, mas visitar cidades para conviver com homens conhecedores das letras, numa espécie de apostolado desenvolvido no seio da *república das letras* europeia. A conversa presencial e as cartas – estas apesar da insegurança do seu transporte – eram os meios privilegiados para isso. A *amizade* era a essência de tudo isso; numa carta que enviou de Oxford para Londres a John Colet pedia: “Vê em mim um homem de fortuna medíocre ou, mais exactamente, de nenhuma, estranho a toda a ambição, muito inclinado a amar” (I, ep. 107, out. 1499?). Num conjunto de cartas mais antigas, escritas ao mesmo Servais Rogério nos anos de 1487-1488, era já patente a mesma necessidade da convivência epistolar com o amigo. Como escrevia pela mesma época a um outro companheiro de Steyn, Cornélio Gerardo, “a paixão de

escrever cresce quando se escreve” (I, ep. 23). Com razão se pôde dizer que Erasmo possuía “um temperamento delicado e ardente, faminto de ternura, muito pouco feito para a vida do claustro” (HALKIN, 1969: 20, 22). Mas há que ter sempre presente, quando se trata de Erasmo, que é na *conversação* – na focalização no *sermo* mais do que no *verbum* – que se enraíza a sua aguda percepção do alcance do renascimento das letras, isto é, no uso pragmático da palavra (o paradigma estava em Cícero), frente à preferência pelo silêncio que a *Imitação de Cristo* renana aconselhava (Boyle, 1977: 101).

Na já referida carta escrita de Lovaina a Martinho Dorp em 1518, que antecede como dedicatória a edição desse ano do *Manual do cavaleiro cristão*, encontra-se um passo que merece alguma atenção. Já no parte final, evocando o contraste, nele tão corrente, entre a religiosidade dos seus contemporâneos e aquela que, bastante utopicamente, considerava ter sido a dos primitivos cristãos, que ele via sobretudo através dos textos da Patrística grega, observa o seguinte: “Tais foram os primórdios do monaquismo, tais os patriarcas, enquanto agora chamamos monges àqueles que se intrometem mesmo no seio dos assuntos mundanos; e colocava a pergunta retórica: porque é que reduzimos de maneira tão evidente [por culpa dos frades, claro] a profissão de Cristo, que Ele quis fosse a mais alargada possível?” É que, perguntava a Dorp, “se queremos ser sensíveis a expressões de maior impacto, que outra coisa não é a cidade senão um grande mosteiro?” (HOLBORN, 1964: 19). A *cidade* – entenda-se, a cidade numa perspectiva cristã – devia ser, em boa verdade, como que um *mosteiro*, ou seja uma *igreja (ecclesia)* ou comunidade de pessoas vivendo segundo os preceitos evangélicos.

A similitude não era nova em Erasmo. Quatro anos antes, na já referida carta a Servais Rogério (I, ep. 206, jul. 1514), usa-a com o mesmo objectivo: “Como é muito mais conforme ao pensamento de Cristo ver o conjunto do universo cristão como uma única casa e quase como um só mosteiro onde todos seriam cónegos e freires de uma mesma ordem”; para tal bastaria colocar a essência da religião no sacramento do baptismo e não se preocupar com o lugar onde se vive, mas antes com o facto de viver bem. Ora, enfrentando a realidade, a cidade que conhecia parecia-lhe melhor do que o mosteiro do seu tempo.

No entanto, como é fácil aceitar, quando imagina uma similitude ideal entre a *cidade* e o *mosteiro*, não está a pensar – nem isso seria de esperar em qualquer autor do seu tempo – na relação que historicamente se pode estabelecer entre as duas instituições e sobretudo na dívida da cidade medieval para com o mosteiro enquanto comunidade organizada (MUMFORD, 1961: 247), que forneceu modelos de funcionamento com normas e regras que evitassem a anarquia e a desordem, visando organizar a diversidade das actividades humanas no seu

interior, como por exemplo a regular distribuição de tarefas pelas horas do dia, a disciplina necessária no seu desempenho, uma hierarquia de funções que implicava não só o indivíduo como o colectivo. Não era esta dimensão sociológica que Erasmo tinha em mente, como é óbvio.

Para compreendermos melhor muito do que opina sobre a *cidade* em variadas cartas, devemos ainda ter presente que Erasmo era um espírito finamente observador da realidade das coisas e da maneira de ser das pessoas. Tal como sucede com um outro tema muito central no seu pensamento, o casamento cristão, distinguia entre plano da doutrina e dos paradigmas ideais e o da realidade concreta. Sobre o casamento as suas opiniões tiveram variações ao longo dos anos; assim, nos anos de 1532-1533, tanto elogia o seu antigo discípulo Quirino Talesius por ter tomado por mulher uma viúva (X, ep. 2735, out. 1532), como critica um outro, Lievin Algoet, por se ter casado por amor com uma jovem sem dote, contra os conselhos dos amigos e pondo de lado todos os benefícios que uma boa posição lhe iria dar (X, ep. 2792, abr. 1533), (BIERLAIRE, 1968: 20).

E assim, se entendia e proclamava que a religiosidade dos cristãos seus contemporâneos afrontava a ideal idade do ouro dos primitivos tempos do Cristianismo, diante de casos concretos a sua atitude podia surgir mais moderada; no passo citado da carta a Juan Maldonado, como em variados outros locais, desculpa-se com a saúde para não aceitar o modo de vida na comunidade conventual (VII, ep. 1805, mar. 1527), sublinhando, como sempre fez, que “não é o hábito que faz o monge” (V, ep. 1436, abr. 1524?; ep. 1459, jun. 1524); mas numa outra carta escrita em Basileia em outubro de 1527 e endereçada a um monge não identificado, seu velho amigo, oito ou nove anos mais novo, tenta demovê-lo da ideia de deixar o mosteiro e passar ao estado de leigo: “durante tantos anos viveste irrepreensivelmente no seio dessa confraria, vives, dizes, num lugar muito confortável, com um clima muito salutar, a conversação com os homens de saber traz-te grande consolação, os bons livros e os talentos não te faltam” (VII, ep. 1887, out. 1527).

Observe-se como os ingredientes essenciais para a felicidade cristã, entendida como imitação de Cristo, são exactamente os mesmos a que aspira Erasmo: recolhimento, leitura e reflexão com livros, usufruto da amizade com homens de saber. Não fala, nessa carta, das normas de conduta inerentes à vida conventual. Sublinha antes a necessidade do recolhimento: “pode haver alguma coisa de mais doce, nesta vida, do que uma pessoa repousar nestas pradarias, de ter uma antecipação da felicidade celeste, sobretudo no nosso tempo, neste século cuja agitação e desgraças ultrapassam a imaginação?” Aspirar a mudar de vida, isto é a sair do mosteiro para viver na cidade real, é uma ilusão, é trocar

um lugar ameno por um lugar horrível. E não eram um péssimo exemplo como aquele monge de Basileia que aos setenta anos se casou com uma religiosa, fazendo dela sua criada? Num recurso que é bastante corrente na argumentação erasmiana, deita mão da experiência pessoal: “conheço pessoas que, enganadas pelo fantasma da liberdade, abandonaram a sua confraria; mudando de vida, tomaram mulher: ei-los miseráveis, exilados, detestados de todos quantos os estimavam.” Mais: “tivesse o meu pobre corpo” – outro argumento corrente em Erasmo – “força suficiente para viver, que eu juro se não prefiro viver aí contigo a ser primeiro bispo no palácio do Imperador. Não tens consciência da tua felicidade nem da miséria do mundo” (X, 2728, out. 1532).

A cidade dos homens era, portanto, o lugar da miséria, sobretudo da miséria espiritual e religiosa. É com a mesma crítica de “tomar mulher” que comenta, ironicamente, o casamento de Lutero em junho de 1525 com uma ex-monja: “Lutero tomou mulher, é uma bela jovem de uma célebre família (catorze dias depois deu à luz...)” (VI, ep. 1624, out. 1525), e mais tarde acrescenta: “Lutero começa a mostrar-se agora mais doce; nada de tão selvagem que uma esposa não domine” (VI, ep. 1653, dez. 1525), tema do colóquio *O casamento ou a casada queixosa*, de 1523, que sublinha a responsabilidade da esposa na preservação do matrimónio, mediante a sua arte de conviver com o marido (ASD, 1972, 301). Ora ele nunca tomara mulher, porque desde cedo se “casara com as letras”; e por isso se ri do boato ridículo posto a correr no verão de 1531 sobre o “seu casamento” (IX, ep. 2508, 2534).

Deixar o mosteiro, nas condições de que diz esse amigo usufruir, era optar por um lugar agreste para todo o cristão que aspirasse a ocupar-se centralmente da *filosofia de Cristo*. Esse frade amigo incluir-se-ia certamente na categoria dos verdadeiros monges a que alude na carta já referida de 1527 (VII, ep. 1805, mar. 1527), exemplos que não bastavam para valorizar o concreto modo de vida praticado em regra nos conventos da época, pelo menos olhando ao que Erasmo não se fartou de escrever e ao que era a voz geral. Porque os conventos, a ter em conta aquilo que palpavelmente se podia ver pelos frades na vida corrente, não eram exemplos desse convívio recolhido com os livros e os homens sábios, reduzidos, no fundo, que estavam ao cumprimento das regras, tal como os cristãos da cidade nada mais valorizavam do que o cumprimento das cerimónias e a obediência às normas instituídas pelos séculos posteriores a esses tempos primitivos – mas heróicos – do Cristianismo. Mas como é que um jovem monge de vinte anos, que numa carta, talvez de 1488, se insurgia contra a “calma” e a “indolência” desse mesmo Servais Rogério incapaz de se afoitar ao promissor estudo das letras, evocava o exemplo dos “homens mais ilustres de outrora que não hesitaram, para adquirir as letras, em trocar a sua doce pátria por um exílio

triste, em visitar terras estrangeiras queimadas pelo sol, em suportar os inúmeros perigos do mar tempestuoso, enfim em suportar todo o género de sofrimentos e de despesas” (I, ep. 15), poderia aceitar ficar confinado às paredes de um convento, quando a sua grande paixão eram o estudo, os livros, as bibliotecas? Isto no tempo em que a sua própria pátria, a Holanda, vivia à margem dessa modernidade do saber, faltando-lhe os livros e aquele “ligeiro sopro de melhor literatura” que Rudolfo Agrícola – que recorda ainda ter visto aos doze anos – trouxera de Itália, conforme escreveria em 1523 no *Catálogo* (I, p. 2)?

A *curiosidade* é, aristotelicamente, a força que o impulsiona desde muito cedo. Nesses anos era pobre; di-lo e era de certeza verdade; por isso, no meio de proclamações de modéstia, o dinheiro haveria de ser uma preocupação constante ao longo da vida: “Sem dinheiro, impossível viver”, como escreveria muitos anos depois (VI, ep. 1585, jul. 1525)...

Assim a *cidade* aparecia-lhe como o *lugar* mais adequado a esse projecto de vida, que, todavia, nunca perderá o seu elemento essencial: a centralidade da *piedade cristã*. Com a anotação importante de que viver na cidade não significava propriamente viver no século. Mas, se o mosteiro real e a cidade real ostentavam vícios comuns, o mosteiro ideal e a cidade ideal detinham os ingredientes fundamentais para utopicamente se confundirem. Nesta perspectiva se percebem melhor os aspectos concretos das cidades onde Erasmo viveu.

Até 1514 desloca-se pela Europa, seguindo aquele eixo norte-sul que correspondia não só ao tráfego mas intenso do comércio continental, mas também das movimentações da cultura e da política e, portanto, dos humanistas. Paris, Londres, Lovaina, Bruxelas, Veneza, Pádua, Roma, Ferrara são cidades que fazem parte desse percurso. Depois de 1514 serão sobretudo as cidades da Alemanha e dos Países-Baixos, onde permanecerá em períodos de variada duração; em 1527 instala-se definitivamente em Lovaina. Aí fará a sua residência habitual até finais de 1521, quando se passa para Basileia, que deixará em meados de 1529 para procurar refúgio em Friburgo, onde ficará até ao fim, embora tenha falecido em Basileia, em casa dos Froben.

Como se vê, Erasmo conheceu inúmeras cidades; além de trabalhador incansável, foi um viajante incansável (MARGOLIN, 1993). Em muitíssimas cartas se lamenta dos incómodos físicos e dos perigos que muitas vezes as deslocações significavam, sobretudo com os rigores do inverno, os perigos dos saltadores e as más condições das estalagens, sobretudo na Alemanha, mas é evidente que a atracção da viagem era bem maior nele. Por exemplo, numa carta do último dia de 1520 diz estar a pensar passar o verão em Basileia ou talvez ir de novo a Itália (projecto que acalentou durante muito tempo, tendo mesmo iniciado a viagem, embora a não pudesse continuar) (IV, ep. 1176, dez. 1520);

ainda mal estava instalado em Friburgo no verão de 1529 e já escrevia a um amigo que decidira passar ali o inverno e no “tempo da andorinha ir para onde Deus me chamar” (VIII, ep. 2222, out. 1529). No ano seguinte, descrevendo de forma realista – procedimento expositivo a que recorre sempre para o tema da sua saúde – a doença que tanto o incomoda (vômitos, insónias, cólicas, um inchaço do lado direito da barriga, “como uma serpente cuja cabeça se tivesse fixado no umbigo, o meio do corpo enrolado em anéis e a cauda em direcção ao púbis, tendo depois virado para a esquerda), denuncia a mesma inquietação, escrevendo que desde há bastante tempo que morro por partir daqui e ir para outro lugar”; e, no entanto, estava na cidade apenas há um ano (VIII, ep. 2355, jul. 1530)... Três anos depois, diz a Erasmo Schets, seu agente financeiro, “Já investi mais de 800 florins em ouro na casa onde estou, apesar de que penso pôr-me a voar daqui” (X, ep. 2761, fev. 1533).

As cartas, sobretudo as deste período, denunciam uma inquietação, às vezes mesmo uma ansiedade, que ele identificaria certamente mais como manifestação da sua independência de espírito e de pensamento, ou antes do receio de perder a “sua” liberdade que tanto prezava, a qual, se lhe faltasse, “seria como perder a vida” (II, ep. 333, mai. 1515). Em 1534, confessa que em Friburgo tem casa própria, cómoda e espaçosa, que não comprara muito caro (IX, ep. 2534, set. 1531), mas “muitas coisas incitam-me a ir embora, se tal me fosse possível” (XI, ep. 2961, ago. 1534). São anos difíceis, de dura resistência aos incómodos fisiológicos e às pressões de natureza moral e religiosa; numa carta de um ano antes da morte, a propósito da notícia de que o papa Leão III lhe iria oferecer o chapéu cardinalício, diz que já não está em idade para tais cargos e acrescenta: “o boi que eu sou não aceitará o jugo” (XI, ep. 3049, ago. 1535), imagem que usa mais do que uma vez (ex. VII, ep. 1804, mar. 1527, a Tomás More).

Esta afirmação de independência, que procura manter incólume sobretudo durante a polémica luterana, correspondia, sem dúvida, a um dos traços mais vinculados da sua personalidade; tinha paralelo na afirmação de uma frugalidade pessoal, tanto no respeitante ao modo de se vestir – por exemplo, numa carta de 1520 de agradecimento da oferta de um barrete, com outros presentes entre os quais dois relógios, diz que só o pode usar em casa, “porque é demasiado magnífico para um homem de poucas posses” (IV, ep. 1137) –, como quanto à opulência de certos banquetes que lhe desagradam pelo tempo que duram, como se pode ler por exemplo na carta a Juan Maldonado de março de 1527 (VII, ep. 1805). Esse pendor para a frugalidade e o comedimento identificava-o ele com o ideal de comportamento cristão, a que, decorrente do muito apreço pela literatura moral clássica, misturava as componentes do ideal estóico. Por isso Erasmo não podia viver em regime de regra conventual; em boa verdade

poderíamos dizer que, nessa dimensão, a melhor maneira de o definir é caracterizá-lo como *homem político*, como *homem da cidade*. Tudo menos um praticante da *anacorese* por muito que louvasse o primitivo monaquismo.

No princípio de julho de 1527 instala-se em Lovaina; num fragmento de carta desse mês, com a habitual sensação de que qualquer solução é provisória, escreve que acaba de transferir “o meu domicílio para Lovaina, até me dar conta de qual o lugar mais favorável para aí instalar a minha velhice” (III, ep. 596). No entanto, pela mesma altura, em carta dirigida a João Oecolampádio, considera que é nessa cidade que vai fixar residência, pondo de lado o destino que “me chama ora para aqui ora para acolá”, porque é ali que se encontra sua biblioteca (III, ep. 605). Anote-se a justificação: não opta por se fixar em Lovaina por qualquer circunstância da cidade, mas porque aí tem os seus livros; mas também porque, embora alguns obscuros Carmelitas conspirassem contra ele, os teólogos o receberam bem (III, ep. 627); mais, porque aí também podia polemizar com adversários, coisa que sempre apreciou. Mostra-se, porém, satisfeito pelo facto de a peste não ter atingido significativamente a cidade, em cartas de outubro de 1518.

Este é um ponto central em todas as apreciações que Erasmo faz dos locais onde habita: a questão do clima, ou antes a questão da maneira como a sua saúde reage ao clima local. Na verdade, os dois factores aparecem relacionados: a saúde, ou a doença, e o clima. Podemos desde já fixar que o prisma por que Erasmo vê a cidade é precisamente este: a *sua* saúde, a *sua* pessoa; o *seu* trabalho. É muito curioso um bilhete de 1521, escrito de Anderlecht, onde, chegado de Roma, repousa de maio a outubro, a Carlos Harst, seu companheiro de vários anos e a quem incita a continuar os estudos “para poder um dia desmascarar esses vociferadores que gritam tão estupidamente contra as belas letras: agradecendo-lhe ter renunciado a fazer-lhe uma visita para não prejudicar os meus trabalhos” (ele, Erasmo, que não tinha vagar para estar doente), confessa que lhe faz bem o descanso no campo, fora da cidade, pois que já começava a sentir-se mal – a ficar doente, com necessidade de consultar os médicos – com o mau cheiro das cidades (IV, ep. 1215, jun. 1521). É esta a pedra de toque para a sua apreciação das virtudes ou dos defeitos dos locais onde reside.

Vive em Lovaina cerca de dois anos e meio, mas nada nos diz sobre a cidade do ponto de vista urbano ou arquitectónico; limita-se a expressar o seu apreço pelo edifício do Colégio Trilingue, dizendo que “é honesto e de uma arquitectura que não deixa de ter elegância” (V, ep. 1221, jul. 1521). Mas os aspectos físicos desta e das outras cidades não fixam a sua atenção, a não ser quando e na medida em que se sente fisicamente afectado pelo seu ambiente. Veja-se o que escreve em carta escrita em Anderlecht, mas terminada em Bruges, nesse

mesmo verão de 1521, dirigida a Conrado Glocénio: “eu apreciava a vida no campo” (lembrava-se certamente dos tempos de Inglaterra, embora se irritasse com as caçadas, porque impediam a conversação entre as pessoas...) “que os Antigos cantavam com tanta força”. Mas Erasmo era tudo menos bucólico: a referência aos Antigos é claramente retórica, porque a razão concreta por que havia saído da cidade estava precisamente no estado da sua saúde: já se tinha entregado aos cuidados dos médicos, que lhe receitavam clisteres, pós variados, unguentos banhos, emplastos; ora como podia suportar tudo isso, se “não tinha tempo para estar doente”, constantemente solicitado como era por assuntos que nasciam de todos os lados (IV, ep. 1223, ago. 1521?)

Em setembro de 1520, escrevendo de Lovaina a seu amigo Willibald Pirckheim sobre os ataques de Eduardo Lee e a hostilidade que os meios luteranos ferozmente lhe moviam, Erasmo desabafa, mesmo no final da carta: “Muitas vezes tenho vontade de fugir para longe; mas receio bem que os dissabores me persigam para onde quer que vá, pelo que devo procurar o remédio em mim mesmo, mais do que num lugar ou num modo de vida qualquer. É uma felicidade que, no meio do nevoeiro maléfico, Cristo nos tenha deixado as centelhas da doutrina evangélica” (IV, ep. 1139, set. 1520). Em novembro de 1521 está a viver em Basileia, onde ficará até 1529.

Esta cidade oferecia-lhe uma enorme vantagem: permite estar junto da tipografia de João Froben e, portanto, acompanhar de perto os trabalhos de impressão dos textos. Basta evocar a carta escrita de Londres em maio de 1515, quando ia regressar ao continente, onde evoca, com não disfarçado prazer, a azáfama que ia na oficina frobeniana com a impressão dos dez volumes de S. Jerónimo (II, ep. 334). Isto era importante para um erudito como Erasmo, tão preocupado com a crítica textual e a preparação de edições fiáveis, tanto mais que era habitual proceder-se à revisão e correção durante o processo de impressão, o que, como observava em carta, encarecia muito o livro (III, ep. 602, jul. 1517).

Está em Basileia em novembro, mas queixa-se da saúde, assunto que nesta época e até final da vida será frequente na correspondência; pior, não suporta os vinhos da região. Erasmo relacionava a cada passo os problemas de saúde com a qualidade e o tipo de vinho, de acordo, aliás, com a filosofia médica aprendida nos antigos. A isso atribui o aparecimento de cálculos que lhe provocam enormes sofrimentos; compara-se então a Tântalo, preso entre o impulso vital para o estudo e os incómodos corporais (a gota, as dores de dentes, as cólicas) que lhos dificultam, mas não se encaminha para os terrenos mais ascéticos a que as dores do corpo levaram outros. A verdade é que certa inquietação, que já se observava antes naquela sua necessidade – de estudo, mas também psicológica – de mudar

de lugar com frequência, se intensifica por estes tempos. A questão da saúde é cada vez mais realçada, sobretudo no que diz respeito à Alemanha: eram-lhe insuportáveis os fogões das casas usados no aquecimento, por causa do cheiro.

Ainda não havia passado um ano em Basileia e já pensa em aproveitar um convite para ir de novo a Itália. Estava certamente lembrado do clima do sul, embora seja de recordar que numa carta escrita a Aldo Manúcio, com certeza de Bolonha em novembro de 1507, dizia: “Temo agora um clima que desconheço e que, de momento, me é contrário, tanto mais que desde alguns dias a esta parte o clima de Bolonha afectou bastante a minha saúde, que é de resto delicada” (I, ep. 209, nov. 1507?). Por lá andara entre 1506 e o verão de 1509, quando volta a Inglaterra; demorara-se em várias cidades, mas da paisagem ou daquilo que viu nada refere, a não ser, com sentidas saudades, em relação a Roma; numa corajosa, porque fazia a defesa de Reuchlin, carta de maio de 1515 ao cardeal Riario – que, em 1509, quando Erasmo se estava em Roma, o encarregou de escrever um texto a desaconselhar a guerra contra Veneza – falava do tormento que eram as saudades da cidade de Roma, lembrando-se “daquela liberdade, daquela perspectiva, daquela luz, daquelas avenidas, daquelas bibliotecas, daquelas agradáveis conversas entre eruditos, de quantas pessoas interessadas nos mesmos assuntos que ele havia abandonado deixando Roma” (II, ep. 333); e nesse mesmo mês, escrevendo ao cardeal Grimaldi, insiste nesse *desejo de Roma* cada vez que se lembra das vantagens de que gozara na cidade, evocando “a luminosidade e a localização da cidade mas célebre de todas, a doce liberdade, tantas bibliotecas riquíssimas, o convívio, delicioso entre todos, com tantos homens superiormente eruditos, tantas conversas eruditas, tantos testemunhos da antiguidade” (II, ep. 334). Por essa época alimenta o projecto de regressar à cidade e aí viver o resto dos anos, “rodeado de homens muito eruditos e de bibliotecas extremamente ricas” (IV, ep. 1236 set. 1521). Tudo isso deixara quando regressara anos antes a Inglaterra, atraído por recompensas sedutoras; agora o projecto de voltar à Itália assalta-o outra vez, embora não consiga concretizá-lo. No entanto, repare-se que, mais do que os aspectos da paisagem urbana – de mais cidade alguma se reporta à luz ou às avenidas – o que lhe interessa é apreciar o nível de cultivo das *boas letras*; de Londres dizia em 1505: “Na verdade, há em Londres cinco ou seis homens perfeitamente instruídos nas duas línguas, tais que mesmo em Itália não os há parecidos” (I, ep. 187). Idêntico juízo quanto a Veneza, lembrado dos amigos que aí conhecera (II, ep. 512, jan. 1517), e a Ferrara, cidade onde lhe fora possível usufruir do conhecimento de homens de letras e de religião como Celio Calcagnini, que viu pela primeira vez em casa de Ricardo Pole, onde o ouviu encantado, a ponto de confessar que “me pareceu ter perdido completamente a língua” (VI, ep. 1578, mai. 1525).

Não nos iludamos porém: ambas as missivas, dirigidas aos dois cardeais, são percorridas por uma intenção de sedução retórica a que não é alheia a sua ideia de voltar a Itália, como tentará fazer no verão de 1522. Por isso vale a pena anotar um pequeno pormenor em carta de 1527, no tempo da agressiva polémica anti-erasmiana gerada pela publicação do *Ciceroniano*; ridicularizando a exclusiva dependência de Cícero, evoca, fugidamente é certo, o movimento dos mercados urbanos, que emprega metaforicamente: “para além do mercado, via-se um movimento pagão em plena efervescência: são as gentes que só adoram o Ciceronianismo” (VII, ep. 1875, set. 1527); via nisto um sinal da tendência pagã do humanismo italiano (VII, ep. 1948, fev. 1528), em contraste com o ambiente mais humanista e cristão que observara em Inglaterra dez anos antes (III, ep. 821, abr. 1518). Mas nada diz sobre as igrejas romanas, sobre as ruínas da Antiguidade (só fugaz alusão em 1515) ou sobre as pinturas no interior dos templos; nem vale a pena evocar as fortalezas, porque as odiava: “tenho horror às fortalezas...” (VIII, ep. 2222, out. 1529).

Há, porém, uma carta muito interessante sobre um acontecimento ocorrido em Basileia que fornece, colateralmente, alguns dados sobre o ambiente urbano da cidade. Trata-se da carta escrita em 26 de setembro de 1526 a Nicolau Varius, segundo director do Colégio Trilingue de Lovaina; é uma missiva cheia de ironia. Nela Erasmo faz a descrição humorística de um acontecimento trágico ocorrido na cidade: a explosão de barris de pólvora arrecadados na torre do poiol. Ora perto existia um jardim que Froben havia comprado a conselho de Erasmo e onde este costumava passar algumas horas depois do almoço, lutando contra a sonolência que o assaltava ou aliviando o enfado dos seus longos trabalhos. Após ter caminhado algum tanto, subiu para um pavilhão rústico e pôs-se a traduzir “alguns passos do meu Crisóstomo, quando um clarão começou a ver-se pelos vidros das janelas”; julgou tratar-se de uma ilusão visual – é de anotar este espírito analítico e crítico de Erasmo que o levava a desconfiar de milagres e prodígios –, mas, espreitando, notou que de um dos lados se formava uma nuvem, ao mesmo tempo que rebentava um barulho ensurdecedor, coisa que sempre o incomodava profundamente. Lembra-se então – e a ironia começa aqui – de um bombardeamento a que assistira em Florença, na época em que o papa Júlio, “esse Júpiter terrestre troava e fulminava contra Bolonha” [1506]; certo dia, quando se “tinha retirado para aliviar os intestinos”, deu-se um rebentamento enorme que provocou mortes e feridos, como agora, em Basileia. Tinha acontecido que a fâsca havia atingido a torre onde estavam os barris de pólvora para canhão, não no andar superior, mas no de baixo, pelo que a explosão atirou a torre pelos ares, matando e ferindo pessoas. Ora os regulamentos da cidade mandavam que, em caso de incêndio, todos os homens

de armas acoressem armados às portas da cidade e às muralhas, mostrando-se tanto mais violentos quanto o perigo era menor. Nesses momentos era perigoso alguém atravessar-se na sua frente; podemos então imaginar Erasmo regressar apressado a casa através de uma multidão louca em armas. A partir desta referência ao barulho, que tanto desgostava Erasmo, a carta deriva depois, com evocações mais ou menos eruditas, para as modas musicais da época, entre o povo mas também nos ambientes principescos, caracterizadas sempre por ritmos barulhentos (VI, ep. 1756, set. 1526). É uma cena rara esta que nos mostra Erasmo em pessoa no concreto da cidade, alvoroçado por uma situação anormal, ele que tanto detestava a confusão e apreciava o sossego de sua casa. Dois apontamentos vale a pena fazer em relação ao episódio narrado nesta carta. Em primeiro lugar haveremos de notar que o relato deste caso se inscreve na liberdade concedida pelo tipo de carta familiar: não querendo falar das numerosas surpresas que todos os dias chegam, em alusão irónica à Alemanha onde ocorriam as coisas mais espantosas (em termos de agitação religiosa e teológica), opta por contar a última novidade. Portanto, não foi propriamente o evento caracteristicamente urbano que suscitou em si mesmo a tarefa narrativa, mas a elaboração de um discurso em que dá mostras da sua arte na descrição realista, aliás na linha de outros relatos, mais frequentes nas cartas, mas também ocorrendo em algumas obras, como sejam os casos de cenas de encontros com outras pessoas, narrativas de acontecimentos mais ou menos pitorescos, como o relato, no registo de paródia épica que a carta familiar facilitava, da “autêntica batalha de uma mãe de família contra a sua criada”, numa carta de época da sua primeira estadia em Paris (I, ep. 55, 1497?). Tratava-se de Antónia, em casa de quem estava hospedado. Mas é, como outros exemplos, uma anedota de um acontecimento de interior, não de ambiente urbano. Bem se poderia falar de um certo horacianismo erasmiano, até porque Horácio é um autor que, com alguma frequência, é trazido à baila nesses situações textuais. E, no entanto, passo algum do humanista quinhentista evoca a situação do poeta romano na abertura do *Sermo* I.IX: “Ibam forte via Sacra, sicut meus est mos, / nescio quid meditans”, que aliás citara em carta de muitos anos antes, quando faz a Jaime Batt o relato das aventuras da viagem de regresso a Paris vindo de Inglaterra (a alfândega só o deixou sair com duas libras, ficando-lhe com o resto do dinheiro), a propósito de um episódio sucedido à chegada a Clermont (I, ep. 119, fev. 1500?). Podemos imaginar Erasmo em casa, numa igreja ouvindo um pregador, esporadicamente no jardim de Basileia, mas nunca nesse andar pensativo pela rua de uma cidade. Uma outra observação, porém, se impõe fazer a esta cena no jardim de Basileia; é que o jardim aparece como uma espécie de claustro urbano, onde Erasmo pode usufruir de algum tempo fora do lugar onde passa

as horas dedicadas às tarefas diárias de uma rotina de trabalho que não deixa de parecer monástica. É exactamente a mesma situação que evoca num bilhete de maio de 1529, escrito agora de Friburgo, onde também lhe é concedido gozar de um jardim “para que de vez em quando vá aí repousar o meu corpo e a minha alma cansados dos trabalhos e das preocupações” (VIII, ep. 2156), prazer que o professor de Teologia João de Brisgóia lhe proporcionava e que agradece. Mas sublinhe-se: o retiro tem um contexto citadino, não é inspirado pelo campo, e modela-se no modo de vida monástico.

É também neste período da sua residência em Basileia que mais insiste na incomodidade das casas da região da Alemanha, incluindo as estalagens que, a par da insegurança das estradas, tornavam as viagens muito perigosas. O que de pior existia eram os fogões alemães, ou melhor o seu uso colectivo em ambiente fechado, por causa do fumo e sobretudo do cheiro que exalavam; por isso vive só, escreve ao deão João Marco Laurino (V, ep. 1342, fev. 1523). Por isso também lhe agrada viver na casa de Basileia, porque aí dispõe de uma grande chaminé que, apesar da grande despesa e cuidados que acarreta, lhe evita o fumo que “não suporta sequer durante uma refeição” (V, ep. 1422, fev. 1524). Talvez esta fosse a casa que mais se aproximaria do ideal de habitação a que alude na *Christiani matrimonii Institutio*, em trecho inserido numa muito sugestiva antologia de textos erasmianos (MARGOLIN, 2010: 320).

Viver na cidade, numa grande cidade, tinha esses inconvenientes; mas oferecia mais vantagens para uma figura como Erasmo. A cidade colocava-o em contacto com pessoas, permitia o acesso aos correios, atraía visitas, oferecia bens e oportunidades, sobretudo punha-o em contacto com a actualidade literária, editorial, política e religiosa. O campo não; o campo podia proporcionar algum relaxamento, como reconhecia em meados de 1515 (IV, ep. 1215), mas era a negação da actividade por vezes febril do seu trabalho intelectual. Note-se que Erasmo era uma dos homens mais bem informados do seu tempo, através da rede de amigos, admiradores e conhecidos que tinha em toda a Europa.

Até meados de abril de 1529 estará em Basileia; com o passar do tempo o movimento luterano intensifica-se e ele começa a dar sinais de incomodidade; num bilhete de dezembro de 1522 escreve: “Se o inverno nevoento não me retivesse aqui, ir-me-ia para qualquer lugar, para não ser obrigado a ouvir asneiras” como aquelas que alguns panfletários luteranos lançavam contra ele (V, ep. 1327, dez. 1522). Repare-se que é o tempo ou o clima que o condicionam; ou então os vinhos. É que Erasmo só se sentia bem com os vinhos de Borgonha, tendo horror aos vinhos mais ácidos da Alemanha; o problema do fornecimento de vinho que não lhe fizesse mal transforma-se também em assunto corrente nas cartas desta época e revela como no centro dos seus cuidados está a sua saúde.

Sendo um homem que aprecia deslocar-se, embora mantendo uma casa onde se sinta bem e disponha dos seus livros (mais tarde há-de usar o termo “ninho” para a designar), pensa sempre em destinos que são cidades; os inconvenientes são sempre os mesmos: o clima e os vinhos, ou sejam as condições da sua saúde. Por exemplo, em outubro desse mesmo ano, depois de ter sido principescamente recebido em Constança, escreve que não lhe desagradaria ir a Friburgo antes do inverno, “mas os fogões e os vinhos dissuadem-me de tal” (V, ep. 1316, out. 1522).

Ora, tendo saído de Basileia ao meio-dia de 13 de abril de 1529, acompanhado só de Bonifácio Amerbach (e de algum pessoal da sua casa, com duas carroças carregadas de cofres e de camas – VIII, ep. 2158, mai. 1529), vai instalar-se precisamente nesta cidade para fugir à agitação que percorrerá Basileia nos últimos tempos e em especial na noite anterior. Custou-lhe sem dúvida deixar a cidade, onde dispunha da comodidade de estar próximo da oficina de Froben (cfr. VIII, ep. 2214, set. 1529) e, naturalmente, de amigos. Mesmo os adversários tentaram retê-lo, mas apesar de reconhecer o muito que devia à hospitalidade de Basileia – “Terei sempre amizade por Basileia” (VIII, ep. 2151, abr. 1529) – a decisão tomada estava tomada; até os móveis já tinham ido para Friburgo...

Muda-se para aqui na esperança de que a cidade fizesse justiça ao significado do seu nome: «cidade da liberdade» (VIII, ep. 2192, jul. 1529, a António Fugger). Dez dias depois escreve a Amerbach que esta cidade “me agrada pelos bons costumes: não ouço ninguém dizer mal de alguém” (VIII, ep. 2151). Primeira impressão; mas três semanas depois de aí estar instalado, em carta a Willibald Pirckheimer, evoca a resposta que dera a Oecolampádio na altura da partida: “Ficarei alguns meses em Friburgo, e partirei para ir para onde Deus me chamar” (VIII, ep. 2158). “De basileiense tornei-me friburgense. Custava-me bem / muito deixar o ninho a que me tinha acostumado durante tantos anos; mas tudo se passou melhor do que esperava, sobretudo no que diz respeito à minha saúde”, escrevia ao jovem alemão Daniel Stibarus, em 14 de maio do ano da mudança (VIII, ep. 2161). Ora na carta que envia dois meses depois a Johann Choler termina desta maneira espantosa: “Sempre me deixei encantar pelos grandes edifícios e as grandes cidades; e apesar de raras vezes pôr o pé fora do meu quarto, sinto prazer em viver nas cidades muito populosas. Trata-se de um sentimento instintivo, que não deixa de ter algum razão. Nessas cidades há menos traços visíveis do campo e as coisas boas estão aí mais disponíveis e em maior abundância. Enfim, é mais fácil encontrar amigos honestos numa grande multidão de homens do que num pequeno número” (VIII, ep. 2195, jul. 1529).

E, no entanto, não chega a escrever o *encómio* de qualquer das cidades onde

viveu, Lovaina, Basileia ou Friburgo. Por exemplo, apesar do ambiente cultural e universitário que encontrou na primeira, não a elogia nos termos encomiásticos de André de Resende no poema de 1530 que escreveu sobre ela, louvando-a como cidade onde a mocidade podia aprender as “boas letras” essenciais na guerra contra a “barbárie”. O tema era tipicamente erasmiano, como se viu; mas a verdade é que o único *encômio de cidade* que escreveu diz respeito a Schlettstadt, um poema em trinta e oito versos elegíacos (REEDIJK, 1956: 316) feito entre 1514 e 1515, onde a estratégia retórica é, naturalmente, diferente da permitida pela epistolografia *familiar*; Erasmo concentra-se no panegírico da fertilidade da terra, dos vinhedos nos montes, do Reno abundante, que corre suave aos ouvidos, dos homens ilustres da cidade, como Beato Renano, ou seja nos aspectos positivos próprios do género laudatório. Nada de negativo: a verdade é que nunca viveu nessa cidade do Reno...

A ida para Friburgo sucedeu após um longo período de hesitação; segundo escrevia ainda em fevereiro, a cidade ficava demasiado próxima de Basileia e das animosidades contra ele movidas, era bastante exígua e as suas gentes, ao que lhe diziam, bastantes supersticiosas (VIII, ep. 2107, fev. 1529, a Bernardo de Bes); por isso preferiria ir para Itália (VIII, ep. 2159). O certo é que, uma vez instalado no novo local, confessa que se sente bem, como há muitos anos não lhe acontecia (VIII, ep. 2193, jul. 1529), dizia ao mesmo Schets.

Mas parece ter sido sol de pouca dura; a instabilidade ou a insatisfação latentes em Erasmo levam-no a falar de outra maneira algum tempo depois. É que Erasmo sofre cada vez mais com os cálculos biliares e outras indisposições abdominais; atribui a causa principal aos vinhos da região, demasiado ácidos; em junho de 1530 escrevia a António Fugger que não conseguiria viver sem um vinho mais seco como o da Borgonha, cujos efeitos pelo corpo, em sintonia com o preceituado médico já antigo, ele entendia benéficos (VIII, ep. 2330, jun. 1530). Para além disso havia dois meses que estava doente, certamente por causa de uns ventos malsãos que sopravam na região, a que atribuía os vômitos e os desarranjos de estômago de que sofria duramente. Talvez importe anotar que, nestes momentos, Erasmo segue uma retórica da narração do detalhe concreto e realista, com certeza fundado nas leituras de autores médicos antigos, como Galeno, de quem traduz do grego alguns textos inseridos no vol. I da *editio princeps* desse autor, saída em Veneza em 1525.

Não percamos de vista, porém, que a carta converge com o género didáctico em alguns objectivos e procedimentos do discurso; as cartas de Erasmo, como dos outros humanistas, destinavam-se a uma publicidade que começava muitas vezes antes de chegarem ao seu destino, desviadas ou roubadas que eram com frequência; uma vez entregues, podiam ser lidas pelo próprio ou alguém por

ele, perante um grupo. Por isso o investimento nos detalhes realistas dos sofrimentos físicos que Erasmo descrevia não escapava a essa circunstância; assim se compreende que algumas incluíam anotações para que toda ou parte da carta fosse lida fora da presença de outras pessoas; ou então, para dificultar a sua leitura, algumas podiam ser escritas em grego, com se exemplifica na correspondência trocada com Budé.

É nestas circunstâncias que, na carta citada a António Fugger, desabafa: “Sonho em partir daqui, mas não vejo para onde”; dada a situação religiosa e política, já nem em Itália se sentiria seguro; e de novo vem à superfície esse desejo misturado de inquietação: no fundo, preferiria viver numa cidade importante e populosa. Friburgo não era nada disso; mais, era uma cidade mal abastecida, com falta de produtos, tema recorrente em diversas cartas deste período: “é terra que convém mais às Musas do que a Mercúrio.”

O clima – *esta cidade é glacial*, escrevia em abril de 1533 (X, ep. 2792) – e o ambiente social haviam desassossegado de novo Erasmo; no mês seguinte escrevia a Johann Rinck: “Desde há algum tempo estou ansioso por partir daqui para ir para outro lugar”. A cidade é pouco populosa, embora seja brilhante, porque não tem rio por perto; é mais adequada aos estudos [Erasmo louva a Universidade]; tudo é incrivelmente caro e as pessoas são pouco hospitaleiras, segundo se diz, apesar de até agora ninguém me ter aborrecido” (VIII, ep. 2355, jul. 1530).

Mas a anotação linhas atrás citada sobre Friburgo como localidade mais conveniente “para as Musas do que para Mercúrio” deixa-nos entrever por que razão Erasmo mais de uma vez confessa aspirar a viver numa cidade grande e populosa; quem lhe dera, escrevia em setembro de 1531 a Johann Rink, acabar a vida “numa cidade célebre e populosa, fornecida quer de uma ampla coleção de amigos quer de uma abundância mais generosa de produtos” do que aquela que via em Friburgo (IX, ep. 2534). Mas não só: a cidade está mais afastada do Reno, portanto menos conhecida porque mais longe dessa via de comunicação e tinha menos população do que Basileia; a consequência mais imediata traduzia-se na rarefação da correspondência que lhe chegava dos amigos (VIII, ep. 2290, mar. 1530). Veja-se como não exprime o desejo de usufruir de uma vida mundana, que recusa claramente, mas de dispor das comodidades de um ambiente urbano movimentado, com mais possibilidades de encontrar homens sábios, de receber notícias dessa Europa que era o seu mundo, de contactar com o movimento editorial, com a facilidade de manter relações de correspondência com um leque alargado de pessoas; não por causa do negócio, se bem que a defesa dos seus interesses financeiros através sobretudo de Schets também fosse mais fácil a partir de uma cidade. Dir-se-ia que olhava para a cidade a partir da janela do

seu quarto, onde cada vez mais a doença o mantinha retido.

Numa carta ao mesmo Schets de março de 1532, quando a saúde não melhora e o obriga a tomar cada vez mais resguardos contra os ambientes exteriores, escreve que não pode aceitar os insistentes pedidos da rainha Maria, viúva de Luís da Hungria, para que regressasse ao Brabante (teria ela força para o defender da fúria dos frades?), porque o seu pobre corpo – aos cinquenta anos começa a ser tópicos obsessivo nas cartas, com metáforas do tipo “o meu pobre envelope corporal”, (V, ep. 1267, mar. 1522); “a minha miserável carcaça” (V, ep. 1408, jan. 1424) – não suportaria esse clima frio e ventoso. Em Friburgo, porém, a custo procura preservar a sua vida escondendo-se no seu quarto (IX, ep. 2620). A cidade vai-se revelando cada vez menos aceitável; em janeiro de 1534, escrevendo a Gaspar Schets, filho mais velho de Erasmo e como o pai também agente financeiro em Antuérpia, queixa-se da falta de limpeza das mulheres de Friburgo. Isto por causa de uma criada que lhe teria arruinado a casa se não tivesse acordado a tempo para os roubos da rapariga (nomeadamente, esvaziava-lhe os barris de vinho...); por isso, resolveu reconciliar-se com a velha criada de pelo menos 1523 e de quem só se livrará em 1535, quando for outra vez para Basileia (X, ep. 2897, jan. 1534). E no final da carta tem um passo que é também um único: “Reina aqui [em Friburgo] uma enorme porcaria. Ao longo de todas as ruas desta cidade desce um riacho artificial, que recolhe a porcaria vinda dos açougues e do mercado, os lixos de todas as cozinhas, as imundícies e as urinas das casas particulares e até os excrementos dos que não têm latrinas em casa. É com esta água que se lava a roupa branca, com que se limpam os jarros / cântaros do vinho e até os utensílios de cozinha. Mas tudo isso se poderia suportar se houvesse alguma coisa para comer. Durante todo o ano como galinha; aqui não há comidas refinadas [certamente como as que evocava na já longínqua carta a Marco Laurino] ou, se há, ficam para os abastados.”

Não há passo como este na correspondência não só por causa do realismo objectivo (predomina a função informativa, sem elaboração retórica), mas também porque ele evidencia de forma clara que o registo discursivo da realidade urbana observada não decorre propriamente de uma estratégia de observação praticada em relação a outros locais, mas dos directos efeitos sobre a sua pessoa. A realidade das ruas de Friburgo não lhe era desconhecida, porque era esse o ambiente da higiene de qualquer cidade europeia de então; e Erasmo conheceu várias. A acrimónia que se pressente nestas palavras tem a ver com a impossibilidade de usufruir de mimos a que julgava ter direito e que o “seu pobre corpo” e a sua saúde exigiam. Juntando a isto o relativo isolamento de uma cidade algo afastada das vias de comunicação mais intensas, percebemos porque é que se lembrava do Brabante, apesar desse seu clima tão agreste. É o

tempo em que evoca por vezes a Holanda, sua terra natal, temendo, porém, regressar a ela: “Há dez dias que uma tortura abominável invadiu a parte direita da cabeça e do pescoço, o ombro e o braço, parecendo querer instalar-se de vez; se fosse só quatro dias de viagem para chegar a Brabante, trataria de me fazer transportar, ainda que fosse de liteira, de tal forma estou cheio desta terra” (X, ep. 2924, abr. 1534).

É sabido que um ano e meio depois, em maio de 1535, Erasmo parte para Basileia, ainda que de forma provisória; eram tempos maus: Fisher, bispo de Rochester, e More são executados; as dores corporais são cada vez mais insistentes: esta “dor dos membros toma conta de mim tantas vezes que já não sei o que esperar deste miserável corpo mais frágil que um vidro” (X, ep. 2898, jan. 1534, a Nicolau Olah), numa comparação que não deixa se poder reportar à imagem paulina do “vaso quebradiço”. É nesta época que Damião de Góis o conhece e vive algum tempo em casa dele, em Friburgo. Fisicamente enfraquecido, escuda-se também na saúde para recusar o chapéu cardinalício que, constava, o papa Leão III lhe ofereceria: “O meu pobre corpo emagrecido e fraco não suporta senão o ar aquecido” (XI, ep. 3048, ago. 1535), mas não certamente o ar abafado e cheio de fumo dos fogões de que tinha pavor na Alemanha.

O lugar onde se sente melhor é a casa; as metáforas do “ninho”, do “voou” e da “andorinha na primavera” ocorrem envolvidas de certa sentimentalidade que denota a fragilidade crescente em que se encontra. Em reforço desta faceta anotadora da realidade comandada pelo critério da sua reacção física aos ambientes, vale a pena evocar as observações que havia feito às casas inglesas.

Inglaterra foi um país onde se sentira bem; em carta de 1518 escrevia que “Quase toda a Inglaterra inteira me protege”; na sua última viagem (quando regressa, em 1509, de Itália, escrevendo na viagem boa parte do *Elogio da Loucura*), diz que “o próprio rei me mandou chamar de imediato e me propôs uma situação de forma alguma desprezável” (III, ep. 756, jan. 1518); nessa altura Erasmo possuía já o grau de doutor em Teologia, que lhe dava uma segurança grande. Mas apesar desse ambiente tão favorável – em março desse ano escreve de Lovaina que tem desejo de emigrar para Inglaterra, que é, por assim dizer, “o mais profundo retiro do mundo” [ou seja, onde mais seguro se sentiria dos ataques de teólogos e frades], “e passar aí alegremente a minha velhice, dedicando-me a trabalhos mais ligeiros, mas mais agradáveis” (III, ep. 783, mar. 1518); pena era que em certas ocasiões as obrigações sociais, resultantes da dependência do mecenato, o obrigassem a situações como caçadas que não facilitavam o convívio, ou seja a conversação, entre as pessoas, que era o que lhe interessava; por isso desabafava: “Mas a Inglaterra já me aborrece, e

compreendo muito bem que a mulher de More me ache um hóspede que se demora demasiado” (II, ep. 451, ago. 1516).

Não obstante, os elogios a Inglaterra são frequentes, tanto pela qualidade dos estudos humanísticos, como pela hospitalidade e protecção que significava face às perseguições de frades e de teólogos que sentia em Lovaina (por exemplo, em carta de novembro de 1524 a Paulo Volz alude aos boatos lançados contra si, nomeadamente à morte em esfigje em Heidelberg) (V, ep. 1518). Mas, e é sempre a mesma coisa, o clima inglês é também motivo de apreciação negativa: “uma insalubridade persistente, principalmente uma humidade mortal”, decorrente da maneira como as casas estavam construídas. Não se tratava, porém, de conclusão exclusivamente tirada da observação das coisas, mas de um saber letrado, porque convoca a opinião de um filósofo sobre a matéria, que era Plutarco. Para isso seria preciso rever a má orientação das portas e janelas das casas, a falta de exposição ao ar, tudo preceitos recolhidos na leitura de Galeno. Ele que passara por “tantas universidades e cidades agitadas”, observava que havia aí muitos pântanos e ribeiros salgados por causa das salmouras; pensa que o país seria muito mais salubre se fosse eliminada a utilização dos juncos no chão, se nas casas os compartimentos tivessem dois ou três lados abertos à luz do dia, se as janelas pudessem abrir-se ou fechar-se por completo evitando-se as frinchas largas por onde passavam os ventos nocivos. Mas o mais importante seria fazer com que “as pessoas fossem mais comedidas na alimentação e sobretudo se se moderassem nas salmouras e se encarregassem oficiais públicos de limpar as ruas da porcaria e da urina” (V, ep. 1532, c. dez 1524).

Anotar-se-á o recurso ao detalhe descritivo, que ajuda a suportar a sua opinião, nesta matéria que o tocava de forma particular, que eram as questões de saúde. Na mesma carta, escrita ao médico inglês John Francis, serve-se tanto da experiência pessoal quanto do saber erudito para lamentar o arejamento deficiente, as portas e as janelas mal orientadas e os compartimentos totalmente interiores, sem vidros que evitassem os ventos nefastos – era uma ideia corrente na época de que o vento era portador de doenças – e sobretudo o chão “coberto de argila ou de juncos, que não se renovavam durante muitos anos, cobrindo-se de escarros, de vômitos, de urinas de cães e de homens, de cerveja entornada, de restos de peixe e outras muitas porcarias; de tudo isso emanava uma exalação pouco salubre, penso eu, para o corpo humano.”

No fim da carta pergunta: porquê estes detalhes? “É que eu tenho simpatia por um país que durante tanto tempo me ofereceu hospitalidade e onde eu terminaria de boa vontade o tempo que me resta de vida, se pudesse.” Ainda viveria mais doze anos... Simples nota de boa educação diante de este médico inglês? Pode ser; mas anotemos como não saímos do ponto de vista fundamental:

Erasmus regista as suas anotações sobre aspectos concretos da vida social, sobretudo citadina, não na perspectiva de um informador objectivo daquilo que observa, mas a partir da *sua* própria pessoa.

De facto, Erasmo não é um viajante que decide transmitir ao leitor informações sobre um mundo mal conhecido, cujos aspectos oferecessem alguma diferença relativamente àquilo que ele, o leitor, conhecia. Não é Fernão Mendes Pinto nem Jean de Léry. A verdade é que não podia colocar-se na posição de alguém que buscava informar alguém sobre um mundo marcado pela novidade; o cenário urbano a que se reporta era familiar aos leitores das suas cartas, eles também habitantes de cidades com características similares. Daí que os pormenores surjam movidos por aquele factor a que já se aludiu aqui mais de uma vez: o critério é o *seu* bem-estar, a *sua* saúde. Cite-se este passo de uma carta a Robert Fisher, escrita em Londres no final com certeza de 1499, ou seja, de uma das cartas juvenis: “Mas perguntarás: que prazer encontras em Inglaterra? Se algum crédito tenho junto de ti, meu caro Roberto, desejo que acredites quando digo que até ao momento nunca nada me agradou tanto. Encontrei aqui o clima mais agradável e mais salubre; uma tal humanidade, uma tal erudição, de forma alguma banal e comum, mas distinta, precisa, antiga, latina e grega, a tal ponto que se não fosse o meu desejo de ver a Itália, não teria muito de que me queixar” (I, ep. 118). O clima por um lado, o saber humanista por outro, eis o que importava a Erasmo nos locais onde se encontrasse.

Não cabe aqui abordar a questão do modo de ver a paisagem naquela época; seria impensável, por exemplo, esperar encontrar algum momento em que se revelasse *sensível* – o sentimento estético é coisa do século XVIII – à paisagem da Holanda, sua terra natal. Seria impossível estar à espera de encontrar alguma anotação tradutora de uma sensibilidade delicada sobre a luminosidade holandesa, tão valorizada na pintura, como a que Marcel Proust buscou exprimir na zona final da II parte de *A l'ombre des jeunes filles en fleurs*, através da preocupação do pintor Elstir em captar para a tela a imagem “des femmes d’une extrême élégance envoltas dans une lumière humide, hollandaise”, a lembrar algumas fotografias de Jacques Henri Lartigue no início do séc. XX. Esse mesmo “ar húmido” que tanto seduziu Ramalho Ortigão para os visualizar em esboços verbais em *A Hollanda*. É óbvio que Erasmo tinha de ser completamente alheio a coisas como estas. A sua sensibilidade era mais afinada para o que dizia respeito à musicalidade, à eufonia e ritmo da frase, o que o conduzia a apreciar de forma particular com a prática da *elegância* retórica e a odiar tudo o que fosse ruído ou desarmonia (Margolin, 1969, 85). Isso revela-se, por exemplo, nas explicações que dá sobre a maneira como traduziu os versos das tragédias *Hécuba* e *Ifigénia* de Eurípides, um poeta, diz, com uma linguagem “mais doce

que o mel” (I, ep. 188, jan. 1506?), apontando as dificuldades em verter para latim a “excessiva variedade e liberdade dos metros dos coros” (I, ep. 208, nov. 1507?) (LOURENÇO, 2008: 90).

Aquilo que, porém, o preocupava era o terrível clima da Holanda, com os seus “rigores do inverno” (IV, ep. 1141, set. 1520?); já em 1514, na dura carta enviada a Servais Rogério, escrevera: “Não vejo que faria na Holanda. Sei que não me habituaría nem ao clima, nem à alimentação; toda a gente poria os olhos em cima de mim...” (I, ep. 296, jul. 1514). É nesta perspectiva que evoca os rigores desse clima, sobretudo no inverno, não obstante alguma nostalgia da terra natal por vezes confessada (IV, ep. 1238, out.?, 1521). No entanto, aí como noutros lugares, sente repugnância pela grosseria dos costumes, pela ignorância, pelas manifestações de superstição e de bestialidade que observa não só nas gentes vulgares, mas também nos meios mais reinados. Numa longa carta a Joahnn Choler, do verão de 1535, lembra, a propósito da belicosidade dos italianos em torno da questão do ciceronianismo, o espectáculo de uma tourada a que havia assistido na Cúria no tempo de Júlio II, um quarto de século atrás, que o incomodou pela crueldade, mas também o fez rir pela pantomima gestual, como manifestação dessa mesma bestialidade (XI, ep. 3032). E é sabido o horror confessado pelos banquetes onde as pessoas comem e bebem desmesuradamente, de forma tão oposta à frugalidade que admirava e praticava (VII, ep. 2073, nov. 1528). O tom estava dado desde 1500: “Desejo ardentemente uma só coisa: adquirir um saber tão aprofundado quanto possível; o saber comum, desprezo-o de todo o meu coração” (I, ep. 139, dez. 1500?).

A casa de Erasmo fica na cidade; e Erasmo em casa é também Erasmo na cidade. No *Catálogo* que elaborou a pedido de Johann de Botzheim e que Froben imprimiu em Basileia no ano de 1523 e que é uma autobiografia bibliográfica do próprio Erasmo, não só surgem evocações de eventos ou de cenas que indiciam a sua prodigiosa memória (certamente apoiada em anotações e papéis vários), mas também um forte cuidado na fixação de uma imagem ou figura de auto-elogio, num registo narrativo retoricamente elaborado (discurso directo e indirecto, atestação por meio de dados e nomes de intervenientes), como evidenciam passos “como eu que sou o homem menos falador e o menos ambicioso do mundo” (*Catálogo*, I, p. 4, l. 27-8). Ora diversos momentos rememorados pelo autor remetem-nos para cenas de interior – não importa agora esmiuçar nem a selecção dessas cenas nem a estratégia a que obedeceu a sua escolha e convocação junto do leitor de 1523 –, evocando-nos conversas na biblioteca da sua casa, obrigando-nos a figurar o autor no seu escritório onde passa o dia, por exemplo, naquela sala grande com uma chaminé que tinha na casa de Basileia (V, ep. 1422, fev. 1524?) onde recebe quem o visita, onde lê e sobretudo onde escreve, nessa

tarefa constante e absorvente, mas também apaixonante para ele, as inúmeras cartas: em março de 1531 dizia que tinha “de escrever ao mesmo tempo mais de 60 cartas” (IX, ep. 2451). Esta era uma tarefa diária a que dava muita atenção; no fundo, era o modo mais eficaz de estar actualizado sobre as mais diversas matérias, que arrumava em *dossiers* (VII, ep. 1805, mar. 1527), o que denuncia um Erasmo metódico (II, ep. 476, out. 1516); tinha de escrever várias por dia (VI, ep. 1626, out. 1525), umas do próprio punho – escrevia depressa e por vezes de pé –, outras ditadas (às vezes num passeio), outras da responsabilidade dos secretários. Ao longo dos anos a correspondência enviada e conservada em cópias, a que havia que juntar a recebida, formara uma massa enorme; no fim da vida pensou em editar uma selecção, feita com base nas autógrafas, pensando na “sua” imagem depois da morte (XI, ep. 3100, fev. 1536), lembrado certamente de Guillaume Budé que tivera a sabedoria de não dar publicidade a cartas suas sem uma escolha criteriosa tanto dos destinatários como dos emissários (IX, ep. 2517, ago. 1531). Tomando de empréstimo as considerações de Eça de Queirós sobre as cartas de Fradique Mendes, admitamos que essa correspondência escolhida seria capaz de revelar “com mais saliência a sua «personalidade» – o conjunto de ideias, de gostos, modos, em que tangivelmente se sente e se palpa o homem...”

Assim se compreende melhor o alcance do desabafo a Luís Vives em outubro de 1527: “eu envelheço nesta sala de trabalho, ou antes, morro aqui; mas penso muitas vezes em fugir” (VII, ep. 1889).

Através de cartas como a que foi certamente escrita de Basileia em outubro de 1526 não é difícil imaginá-lo a trabalhar; falando, como sempre, da *sua* doença, diz: “há mais de vinte anos que tenho o hábito de escrever de pé e de nunca me sentar, por assim dizer, senão para almoçar e jantar, ou para fazer a sesta depois do almoço, coisa que faço de vez em quando, sobretudo quando estou cansado. Mas já me tem acontecido que, por causa dos trabalhos de impressão [ou seja, de revisão dos textos em fase de impressão] e em especial pela enorme quantidade de cartas que tenho de escrever, de correr para o escritório mal acabo de almoçar” (VI, ep. 1759, out. 1526?, ao médico inglês John Francis). Mas nisto como noutros aspectos, torna-se por vezes difícil destrinçar em Erasmo o que traduz uma realidade pessoal daquilo que pode corresponder à evocação de um saber letrado; por exemplo, o hábito de descansar depois de comer podia radicar no conselho aristotélico consultável no tratado de Plutarco *Preceitos sobre o modo de conservar a saúde*, que saiu em Londres em 1513 traduzido por ele próprio. E não esqueçamos que provavelmente na primavera de 1499 já tinha elaborado uma “declamação” intitulada *Elogio da arte médica*, que publicaria em 1518.

Erasmus não tem a percepção da estética do acto físico da escrita – nem poderia ter – como esse outro grande polígrafo que foi Paul Valéry quando confessa, 400 anos mais tarde, o prazer de ter “une plume agréable à la main” (VALÉRY, 1957, 1415) É certo que pode, com ironia, tentar matizar a incidência de alguns textos, como na carta a Tomás More quando, no final, confessa suspeitar que a Rainha de Inglaterra não apreciara a *Instituição do casamento cristão* que lhe havia dedicado em julho de 1526, dizendo: “A minha pena escrevia de modo diferente daquilo que eu queria” (VII, ep. 1804). Com o tempo, sobretudo com as polémicas em volta da questão luterana e do *Ciceroniano*, a referência à actividade da escrita assume imagens de tom guerreiro, como no final de uma carta, já aqui em linhas anteriores utilizada, escrita a Juan Vergara em setembro de 1527: “Acrescento que me é imperioso morrer em combate; é nisso que Froben me é muito necessário, porque me fornece as armas ao longo da batalha” (VII, ep. 1875); ou então na mandada ao cardeal Sadoletto em março de 1531, numa série de símiles: “O cavalo defende-se com os cascos, o cão com os dentes, o boi com os chifres [...]; quanto a mim, não tinha senão a caneta de que sempre desejei me fosse permitido mantê-la sem a sujar de sangue” (IX, ep. 2443). Camilo, que também escreveu tanto, diria que “A minha arma é esta caneta de 10 réis...”

Cada vez mais a saúde vai sendo precária e o cansaço maior – em Dezembro de 1535 escrevia a Damião de Góis que, para além dos males de que já sofria, lhe tinham aparecido escaras no fundo das costas, que lhe não permitiam encontrar apoio, sentado ou de pé (XI, ep. 3077) –, sobretudo diante do espectáculo, para ele tão deprimente, do menosprezo a que, na Alemanha luterana, “as boas letras” eram votadas, quando toda a sua vida fora de combate pelo seu desenvolvimento. Até por causa das consequências sociais que daí advinham; na dedicatória da sua edição de *Algumas homilias de S. João Crisóstomo*, que Froben fez sair em 1533, endereçada a Johann Paungartner, sublinhava não só a importância de educar os filhos no estudo e no trabalho, mas também os benefícios respectivos: “Se assim fosse, a nossa Germânia teria menos vagabundos, preguiçosos, gatunos, mercenários; é pela incúria dos pais que muitos rapazes chegam aos vinte anos totalmente analfabetos e desprovidos de qualquer arma contra a ociosidade, fonte de todos os vícios, e contra a miséria, dona de bom número de males” (X, ep. 2774). Esta imagem das cidades do centro da Europa, que era no fundo o seu mundo, é, sem dúvida, um dos sintomas mais marcantes da reacção de Erasmo à realidade bruta e grosseira da comunidade cidadina. Ainda no texto do último colóquio que fez publicar, o *Epicurista*, integrado na edição de 1533 dos *Colóquios* evocava os jovens infectados por uma “nova lepra” a que dão o nome de “mal napolitano”, ou seja a sífilis, os quais andam pelas cidades como autênticos

“cadáveres vivos circulantes” (ASD, 1972: 726).

A casa é cada vez mais o seu “ninho”; aí sempre apreciara receber, com ansiedade crescente, as visitas, mesmo quando alteravam a simplicidade diária, como escreve ao arcebispo polaco João Laski aquando da sua visita em 1525 – em 1527 vendeu-lhe a biblioteca, reservando o usufruto dos livros, e dedicou-lhe a edição dos quatro volumes das obras de Santo Ambrósio deste ano: “foi-me preciso transpirar durante alguns meses para repor no seu primeiro estado de simplicidade esta casa estragada pelo teu luxo” (VI, ep. 1674, mar. 1526). A metáfora do “ninho” surge nas cartas do período de Friburgo, marcado pelas saudades de Basileia (VIII, ep. 2162, mai. 1529), como por exemplo “agora, em pleno inverno, não é prudente voar para fora do ninho,” (IX, ep. 2397, out. 1530); “tenho de passar o inverno neste ninho” (IX, ep. 2565, nov. 1531).

A casa é o seu mundo; trata de proteger o melhor possível esse “ninho” dos incómodos citadinos – os maus cheiros, a porcaria, a vagabundagem –, como conta a Rinck em carta de setembro de 1531 (IX, ep. 2534): “Viajo ainda ao estrangeiro na minha própria casa porque, ainda que espaçosa, não tem canto algum a que possa confiar o meu pobre corpo com segurança.” Para se proteger mandara fazer num compartimento um fogão de sala e revestir com um lambril o chão de tabuinhas e as paredes; mesmo assim “não confio totalmente nisso por causa do mau cheiro dos canais.” É curioso que nunca coloca a hipótese de se refugiar no campo... Mas se o quarto é cada vez mais o seu mundo, não chega a imaginar uma viagem no seu interior, como Xavier de Maistre com a *Voyage autour de ma chambre*. Só por exercício de imaginação poderíamos vê-lo naquela posição que o autor francês entendia a melhor para reflectir (cap. XXXIII), isto é, sentado numa cadeira de braços, com as pernas estendidas por cima do fogão que mandara fazer para si, para fugir da chaminé colectiva tão vulgar nas casas alemãs.

Diz-se septuagenário, mas não tem mais do que 62 anos; evoca a sua velhice decrépita (IX: 390) – mas aos quarenta anos já havia escrito o *Canto da velhice*, por onde perpassa já a preocupação quanto à decrepitude que pressente chegar (MARGOLIN, 2010: 307) –, alude ao “pobre desdentado que eu sou” (VIII, ep. 2295, mar. 1529/30), preocupa-se com o pagamento das pensões que lhe haviam sido concedidas, mas se pensa em mudar de lugar é sempre para uma cidade. No verão de 1530, no turbilhão da questão religiosa e política, lamentara-se, em Friburgo, de que “em parte alguma vejo um porto tranquilo” (VIII, ep. 2355). Na noite de 6 para 7 de junho de 1536 morre em Basileia, para onde fora com o intuito de seguir de perto a impressão do *Ecclesiastes*; nas últimas horas esteve sempre a seu lado o amigo Conrado Pelicano. Nesse momento, com certeza subscreveria cristãmente o voto de Séneca: “in freto uiximus, moriamur in portu” (*ad Luc.* 19.2).

O pesar depressa correu pela Europa das letras e da política. O fascínio, favorável ou desfavorável, que exercera junto dos contemporâneos não dependera só do seu enorme saber letrado e literário, mas também das características pessoais. Visando evidentemente o contraste entre as duas figuras, numa carta que lhe envia a 4 de junho talvez de 1520, Luís Vives deixou um juízo certoiro a propósito de Guillaume Budé: “dir-se-ia que no peito deste homem existe uma biblioteca, não um coração” (IV, ep. 1108). Sobre Desidério Erasmo, porém, Vives nunca teria sido capaz de dizer tal coisa. No fundo, se Erasmo tivesse lido os versos de Álcman citados no início destas linhas pensaria, de certeza, que essas palavras podiam condensar certeiraemente um possível balanço da sua vida.

BIBLIOGRAFIA

Opera Omnia Desiderii Erasmi Roterodami Recognita et Adnotatione Critica Instructa Notisque Illustrata (= ASD) (1972), I-3, Amsterdão, Horth Holland.

Opus Epistolarum Des. Erasmi Roterodami, ed. P. S. Allen e H. W. Garrod, 11 vols., Oxford, Clarendon, 1906-1947 (= *La Correspondance d'Érasme*, dir. Aloïs Gerlo e Paul Foiries, 11 vols., Bruxelas, University Press, 1967-1982). [Como é usual na utilização das Cartas de Erasmo, a numeração romana remete para os volumes da edição Allen-Garrod]

BIERLAIRE, Franz (1968) - *La familia d'Érasme. Contribution à l'histoire de l'humanisme*. Paris: Librairie philosophique J. Vrin.

BOYLE, Marjorie O'Rourke (1977) - *Erasmus on language and method in theology*. Toronto-Buffalo : University of Toronto Press.

CHANTRAINE, Georges (1971), *«Mystère» et «Philosophie du Christ» selon Erasme*. Namur : Editions J. Duculot, Gembloux.

HALKIN, Léon-E. (1969), *Erasmus*, trad. Del francés Martínez Peñaloza. México: FCE, 1971.

HOLBORN, Hajo (1964) - *Desiderius Erasmus Roterodamus, Ausgewählte Werke in Gemeinschaft mit Annemarie Holborn Herausgegeben von*, Munique: C. H. Beck.

LOURENÇO, Frederico (2008), *Novos ensaios helénicos e alemães*, Lisboa: Cotovia.

MARGOLIN, Jean-Claude (1969) - *Recherches Érasmiennes*, «Erasme et la musique». Genebra: Librairie Droz.

MARGOLIN, Jean-Claude (1973) - *Guerre et paix dans la pensée d'Érasme*. Paris: Aubier Montaigne.

MARGOLIN, Jean-Claude (1993) - *Érasme : une abeille laborieuse, un témoin engagé*. Caen: Paradigme.

MARGOLIN, Jean-Claude (2010) - *Érasme. Eloge de la Folie et autres écrits*. Paris: Robert Laffont.

MUMFORD, Lewis (1961) - *The City in History. Its Origins, Its Transformations, and Its Prospects*. Nova Iorque: Harcourt, Brace, & World.

The Poems of Desiderius Erasmus (1956), ed. de C. Reedijk. Leiden: E. J. Brill.

VALÉRY, Paul (1957-1960) - *Oeuvres, «L'invention esthétique»*, vol.II. Paris: Gallimard.

O COLÉGIO DO SANTO NOME DE JESUS EM BRAGANÇA: UM QUOTIDIANO JESUÍTA*

CRISTINA OSSWALD

FACULDADE DE LETRAS DA UNIVERSIDADE DO PORTO

ABSTRACT

This text deals with some main features that marked the everyday of the community living in the Jesuit College of Bragança. The foundation of this college occurred in the period of the biggest increase of the Society of Jesus in Portugal. However, its beginnings were particularly difficult (climatic and food difficulties, the undesirability of the Jesuits to live in peripheral areas) so much that the possibility to close the institution was considered.

The fulfillment of religious activities was naturally a main aspect of the everyday of these religious. However, all members of the community were compelled to accomplish manual tasks. The timetables were the same as the timetables of the rest of the assistancy. The food was varied and the dressing habits respected the local specific characteristics.

The concern with health was another fundamental element that marked the everyday of this community. To conclude, this community was affected by two main noxious habits: food abuses and disciplinary problems.

Os difíceis inícios do Colégio do Santo Nome de Jesus em Bragança

O Colégio do Santo Nome de Jesus em Bragança, que foi fundado em 1561, foi a oitava instituição da Companhia de Jesus a ser criada em Portugal.¹ Um ano depois, foram abertas as aulas. A sua fundação foi financiada por D. Teodósio, Duque de Bragança, com 100,000 reis anuais e os rendimentos de algumas igrejas. D. Julião de Alva, terceiro bispo da Diocese de Miranda,

* A autora exprime o seu agradecimento a Ana Cristina Rodrigues, Biblioteca Brotéria, Lisboa, pelo apoio no que refere à pesquisa das fontes impressas incluídas na Monumenta Historica Societatis Iesu e a Fernando del Ser pela “introdução” à investigação na Biblioteca Nacional de Espanha e ainda na Real Academia de História, também em Madrid.

¹ MARTINS, Fausto Sanches (1994) - *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal: 1542-1759: cronologia, artistas, espaços*. Porto: Universidade do Porto, I, 591. Tese de doutoramento e FERNANDES, Maria da Conceição Correia (2001) - *Uma história da Diocese de Bragança - Miranda*. Bragança: Diocese de Bragança - Miranda, 271-273.

após ter fundado em Bragança o Colégio de S. Pedro, anexou-o ao Colégio da Companhia de Jesus.²

A fundação do Colégio de Bragança ocorreu no período de maior expansão da Companhia de Jesus em Portugal (até 1597, foram fundadas dezassete instituições jesuítas). Trata-se de um colégio de pequena dimensão (tinha uma média de habitantes de dezoito jesuítas), se o compararmos com o Colégio de Coimbra (cento e noventa e seis jesuítas) ou o Colégio de Évora (cento e quarenta e dois jesuítas) durante o séc. XVI.³

As dificuldades iniciais vividas por esta comunidade levaram a que se ponderasse a sua supressão ainda durante a década de 1560, segundo lemos na crónica anónima da Companhia de Jesus do séc. XVII conservada na Biblioteca Pública Municipal do Porto.⁴ De igual modo, em uma extensa carta enviada pelo reitor P. Francisco Gomes ao Geral Everardo Mercuriano em 1576, as dificuldades sentidas pela comunidade vivendo neste colégio derivariam dos maus ares (amplitudes térmicas extremas) e duma alimentação de má qualidade (um sistema alimentar consistindo sobretudo em pão e carne de má qualidade, peixe seco e salgado). A mesma epístola refere ainda o facto do edifício não ter sido construído de raiz, mas ter sido uma adaptação dum convento de freiras.⁵ Por seu lado, em 1579, o mesmo padre considerava que o grande mal - estar generalizado sentido nesta instituição derivaria do facto dos seus membros se encontrarem aí contra a sua vontade.⁶ Segundo lemos na crónica jesuíta do séc. XVII antes mencionada, devido à penúria extrema do Colégio de Bragança nos seus inícios, os seus habitantes só teriam um lençol para se cobrirem durante as gélidas noites de Inverno. No Verão, careciam do fresco de árvores e de águas.⁷

A organização do quotidiano

O Colégio do Santo Nome de Jesus era formado por uma comunidade bastante variada. Para além dos sacerdotes, noviços, irmãos, estudantes, no Colégio de Bragança viviam ou, pelo menos, trabalhavam vários leigos com uma grande variedade de funções, incluindo a realização de tarefas manuais (cozinheiros, lavadores de roupa, sapateiros), o cuidado com os doentes

² BANDEIRA, Ana Maria Leitão e; QUEIRÓZ, Abílio (1997) - *O Colégio do Santo Nome de Jesus de Bragança: formação do seu padroado e benfeitores que contribuíram para o seu engrandecimento*, in *Actas do Congresso Histórico Páginas da História da Diocese de Bragança - Miranda, 1545-1995*. Bragança: Comissão de Arte Sacra Bragança Miranda, 430.

³ RODRIGUES, Francisco (1938) - *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*. Porto: Apostolado da Oração, II, 4.

⁴ Biblioteca Pública Municipal do Porto [BPMP], Ms. 162, *Chronica dos P. Jesuítas de Portugal*, f. 326.

⁵ MARTINS, Fausto Sanches (1994) - *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal*, I, 605.

⁶ MARTINS, Fausto Sanches (1994) - *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal*, I, 607-609.

⁷ Biblioteca Pública Municipal do Porto [BPMP], Ms. 162, *Chronica dos Jesuítas de Portugal*, f. 326.

(cirurgiões, médicos), com os animais (pastores, azagaias, boeiros, guarda-porcoss e guardas de perus), da quinta (quinteiros, cerqueiros, guardas da quinta, lavradores) e ainda dos estudantes (os chamados guarda - estudos).⁸

Para além das práticas espirituais, em particular, a oração mental diária, o desempenho de actividades religiosas era um aspecto principal do quotidiano. Os jesuítas de Bragança tinham uma importante função, enquanto catequistas. No séc. XVII, para além da catequese dominical, davam catequese aos pobres, quando estes iam receber diariamente alimentos no colégio durante a manhã.⁹ Também davam catequese em igrejas e conventos pertencentes a outras ordens, tais como o convento franciscano de Santa Clara.¹⁰ Por sua vez, o sábado era o dia destinado às pregações no exterior.¹¹ Segundo nos informam as *Lembranças para o Colégio de Bragança* pelo Provincial P. Jerónimo Gouveia, os jesuítas de Bragança deviam empreender missões pelos lugares vizinhos cada oito ou quinze dias.¹² Em 1633, o Provincial P. Pedro da Rocha ordenou que os mestres fizessem uma ou duas pregações semanalmente.¹³

No seu quotidiano, tanto os jesuítas já formados, como os jesuítas em formação deviam desempenhar várias tarefas manuais. Em Bragança, por exemplo, todos os membros da comunidade estavam obrigados a servir à mesa quinzenalmente e ainda a lavar os pratos e as tigelas três vezes por semana. Estavam ainda encarregados de fazer as camas, quando se levantavam e da limpeza dos seus *cubiculae*.¹⁴

Naturalmente, as várias actividades do quotidiano da comunidade jesuíta brigantina seguiam o horário da Província Lusitana. Mais concretamente, Simão Rodrigues determinou, nas suas *Regras para a Província Portuguesa* (1548), que os habitantes e visitantes das casas e outras instituições acordassem às 4.30 horas da manhã. Seguir-se-ia a missa matinal às 5.30 horas. O jantar devia ser

⁸ Guerra, Luís Bivar (1953) - *A administração e contabilidade dos colégios da Companhia de Jesus nos séculos XVII e XVIII*, in «Revista do Centro de Estudos Económicos», 13, Lisboa: Tip. Da Emp. de Publicidade, 176.

⁹ MARTINS, Fausto Sanches (1994) - *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal*, I, 619.

¹⁰ Biblioteca Nacional de España [BNE], *Mss. 8239, Cartapáceo Novo da visita dos padres provinciales e visitadores de Bragança entre 1619 e 1756, Ordens do Provincial Luís Lobo para o Colégio de Bragança em Junho de 1634*, f. 37r.

¹¹ BNE, *Mss. 8239, Cartapáceo Novo da visita dos padres provinciales e visitadores de Bragança entre 1619 e 1756, Ordens do P. Pedro da Rocha Provincial para o Colégio de Bragança em Outubro de 1635*, f. 38r.

¹² BNE, *Mss. 8239, Cartapáceo Novo da visita dos padres provinciales e visitadores de Bragança entre 1619 e 1756, Lembranças para o Colégio de Bragança pelo Provincial Jerónimo Gouveia (1612)*, f. 115.

¹³ BNE, *Mss. 8239, Cartapáceo Novo da visita dos padres provinciales e visitadores de Bragança entre 1619 e 1756, Instruções do Provincial Pero Rocha para o Colégio de Bragança em 1633*, f. 135.

¹⁴ BNE, *Mss. 8557, Visitas dos Provinciais e Visitadores ao Colégio de Bragança entre 1598 e 1617, Instruções do Visitador Martin de Mello para o Colégio de Bragança em 1600*, f. 58, e *Mss. 8239, Cartapáceo Novo da Visita dos Padres Provinciais e Visitadores de Bragança entre 1619 e 1756, Instruções do Provincial José de Seixas em Novembro de 1683 para o Colégio de Bragança*, f. 82v.

servido às 11 horas e a ceia às 18.30 horas. O recolher obrigatório nos *cubiculae* estava marcado para as 22 horas.¹⁵ Todavia, em breve, foram instituídos um horário de Inverno e um horário de Verão. Em 1578, o Visitador Miguel de Sousa escreveu ao P. Francisco Gomes, reitor do colégio de Bragança, que era coisa muito desejada na província atrasar a ceia em uma hora. Ou seja, a ceia passaria a ser servida às 20 horas no Inverno e às 19 horas no Verão.¹⁶ Nas ordens enviadas no ano seguinte para a província, o P. Provincial Manuel Rodrigues instituiu três horários anuais. De 15 de Março a 15 de Setembro, a campanha para o despertar tamgia às 4 horas, devendo o jantar e a ceia ser respectivamente servidos às 10 horas e às 18.45 horas. O exame de consciência seria realizado entre as 20 e as 20.45 horas. De 15 de Setembro até finais de Outubro, e do início de Fevereiro até meados de Março, o despertar seria às 5 horas, o jantar e a ceia seriam distribuídos às 11 horas e às 19.45 horas, respectivamente, e o exame de consciência seria realizado às 21.30 horas. Finalmente, entre 1 de Novembro e finais de Janeiro, a campanha para o despertar deveria tanger às 5.15 horas, o jantar e a ceia deveriam ser servidos às 11 horas e 20 horas, tendo sido ainda estabelecido iniciar o exame de consciência às 21.45 horas.¹⁷

O quotidiano das comunidades jesuítas em Portugal incluía períodos obrigatórios de recreação. Para além do assueto (dia feriado semanal), que normalmente calhava à quarta - feira, os padres tinham direito a quinze dias e os estudantes a oito dias de férias por ano. No caso da comunidade brigantina, os dias de lazer deviam ser passados em uma das duas quintas, as assim chamadas *cercas* na linguagem jesuíta coeva, e que eram pertença do Colégio, isto é, a Quinta do Paramio e a Quinta da Ricafé. Todavia, já em finais do séc. XVI, se observou a preocupação que os membros da comunidade, que não se pudessem deslocar a uma das duas cercas, descansassem em sítio recatado do colégio à tarde durante duas horas.¹⁸ De igual modo, a partir de finais do séc. XVI, foi instituído o hábito de uma hora de repouso após o jantar.¹⁹

Características do sistema alimentar

De acordo com a prática portuguesa, que vigorou entre a Idade Média e

¹⁵ Rodrigues, Simão, *Regras para a Província Portuguesa* (1548), in *Epistolae Pp. Paschasii Broëti, Claudii Jajii, Joannis Codurii et Simonis Rodericii Societatis Jesu ex autographis vel originalibus exemplis* (1903), Madrid: Typ. Gabrielis Lopez del Horno, 834-840.

¹⁶ BNE, *Mss. 8558, Obediências de Roma, Instruções do Visitador Miguel de Sousa para o Colégio de Bragança em 1579*, f. 16.

¹⁷ BNE, *Mss. 8558, Obediências de Roma, Instruções do Visitador Miguel de Sousa para o Colégio de Bragança em 1579*, f. 16v.

¹⁸ BNE, *Mss. 8557, Visitas dos Provinciais e Visitadores ao Colégio de Bragança entre 1598 e 1617, Visita de Cristóvão de Gouveia em 1597*, f. 5.

¹⁹ BNE, *Mss. 8558, Obediências de Roma, Instruções do Visitador Miguel de Sousa para o Colégio de Bragança em 1579*, f. 17.

os finais do séc. XVII, as principais refeições servidas nas casas da Companhia de Jesus, naturalmente, incluindo a de Bragança, eram o jantar e a ceia. Estas refeições, que eram antecedidas pelo antipasto, uma espécie de aperitivo de fruta, carne, peixe, ou queijo, eram servidas em dois turnos os “*mesas*” na linguagem jesuíta da época. Para além destas duas refeições principais, os membros do Colégio de Bragança, que se encontravam a descansar ou de férias nas quintas de recreação, consumiam uma refeição mais ligeira, a merenda, que consistia em fatias de pão, fruta e/ou uma talhada de queijo. O almoço, que, à época precedia, de imediato, o acordar, estava praticamente limitado aos enfermos e à Quaresma.

Estas duas refeições eram servidas em pratos individuais, os assim chamados pratos de porção preparados antes pelo cozinheiro ou pelo porcionista na cozinha, segundo as instruções do reitor ou do vice-reitor, ou seja, as principais autoridades a nível local.²⁰ Cada comensal devia ter um guardanapo porventura sobre prato próprio, uma faca, uma colher, e um copo individuais. Na mesa encontravam-se ainda jarros de água e vinho, galletas para o azeite e para o vinagre, um saleiro, um pimenteiro e uma mostardeira. A louça mais comum era a louça de barro e de pau (madeira), pois tratava-se dos materiais mais económicos. Encontrámos ainda referência à difusão de louça de cobre e estanho.²¹ Por norma, os jarros para o vinho e para a água, assim como as galletas do vinagre e do azeite eram de vidro.

A alimentação em Bragança era bastante rica em variedade e qualidade, como demonstra a importância da carne e do peixe nas listas de compras. A galinha era o tipo de carne mais consumido. No entanto, o cardápio do Colégio de Bragança também incluía carne de vaca, porco, leitão, carneiro, ovelha e coelho, e ainda, embora mais raramente, caça (perdiz e peru). Embora o bacalhau e a lampreia fossem os peixes de maior importância no regime alimentar da mesma comunidade, também há notícia do consumo de peixe de mar, como a pescada, peixe de rio (lampreia, enguia, truta), marisco e polvo. Entre os vegetais, destacavam-se as lentilhas, o grão, o feijão branco, o feijão fradinho, as ervilhas e o pepino. A maçã era o fruto mais popular, verificando-se ainda um consumo considerável de pêssegos, uvas, melão, melancia, peras, cerejas, figos frescos e figos secos. Para além de figos, também ameixas e peras secas eram muito populares nas dietas alimentares desta instituição durante a Idade

²⁰ BNE, Mss. 8239, *Cartapáteo Novo da Visita dos Padres Provinciais e Visitadores de Bragança entre 1619 e 1756, Ordens do P. Provincial Luis Lobo para o Colégio de Bragança em 1633*, f. 35r.

²¹ Visitando em 1598 o Colégio de Bragança, o P. Provincial Cristóvão de Gouveia ordenou que a comida distribuída diariamente aos pobres devia ser servida numa panela em cobre e estanhada destinada exclusivamente a esse fim. (MARTINS, Fausto Sanches (1994) - *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal*, I, 619)

Moderna. Os doces mais em voga eram o arroz de leite, os ovos reais (doce à base de ovos e açúcar) e o manjar branco (sobremesa feita com leite, amêndoas, açúcar e farinha de arroz). Por fim, o pão era amassado sobretudo com farinha de centeio e farinha de trigo.²²

Naturalmente, o tema do sistema alimentar era tanto mais pertinente, quanto se tratava de uma comunidade de religiosos. Todavia, pelo menos no início do séc. XVIII, a prática da abstinência parece ter sido muito liberal. Mais precisamente, em 1702, o P. Provincial Miguel Dias estranhou o facto de, nesse colégio, não ser obrigatório o jejum ao Sábado, como era costume em toda a Província Portuguesa.²³

De acordo com o “*nuestro modo de proceder*” seguido nesta Província, após o toque da campainha, os comensais deviam sentar-se à mesa nos lugares que lhes eram destinados. Em 1610, nas suas *Instruções para a Província*, o Visitador João Álvares determinou que o vice-reitor do respectivo colégio ocupasse o primeiro lugar, seguindo-se, por esta ordem, o conselheiro, e ainda os colegiais mais graduados. No caso de haver alunos com o mesmo grau, a prioridade seria dada aos mais velhos.²⁴ Alguns anos antes, mais precisamente, em 1598, o Provincial Cristóvão de Gouveia tinha decretado que as refeições fossem servidas a partir da cabeceira.²⁵ Após terem terminado a refeição, os comensais deviam levantar-se da mesa, não esperando que os restantes comensais acabassem de comer.²⁶

À semelhança do que era costume instituído nas restantes casas da Companhia em Portugal, em Bragança, as refeições deviam ser tomadas em silêncio e acompanhadas pela leitura de livros religiosos, tais como o *Martirologio*. De acordo com as determinações do Provincial Francisco de Gouveia de 1596, após a visita a esta instituição, a vida dos santos padroeiros devia ser lida nas vésperas das suas festividades. Quando só se encontrassem quatro ou cinco comensais, bastaria ler um capítulo dos escritos de Gersão ou de qualquer outro livro pio.²⁷ Em 1612, o P. João Álvares decretou que fosse feita a leitura dum capítulo do *Contempus Mundi*, quando os membros desta comunidade se encontrassem de férias na Quinta do Parâmio, e quando estivessem mais de oito pessoas à mesa.²⁸ Em 1627, foi decretada a leitura das regras da modéstia.²⁹ Por sua vez, em 1633,

²² ALDEN, Dauril (1996) - *The making of an enterprise: the Society of Jesus in Portugal, its empire, and beyond 1540-1750*, Stanford (California): University Press, 627.

²³ BNE, Mss. 8239, *Cartapáceo Novo da Visita dos Padres Provinciais e Visitadores de Bragança entre 1619 e 1756, Instruções do Provincial Miguel Dias em Junho de 1702*, f. 101v.

²⁴ ANTT, Armário Jesuítico 5, *Visita do P. João Álvares à Província Portuguesa (1610)*, f. 7.

²⁵ BNE, Mss. 8557, *Visita do P. Provincial Cristóvão de Gouveia ao Colégio de Bragança em 1598*, f. 45.

²⁶ MARTINS, Fausto Sanches (1994) - *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal*, I, 911.

²⁷ MARTINS, Fausto Sanches (1994) - *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal*, I, 619.

²⁸ MARTINS, Fausto Sanches (1994) - *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal*, I, 631.

²⁹ BNE, Mss. 8239, *Cartapáceo Novo da Visita dos Padres Provinciais e Visitadores de Bragança entre 1619 e 1756, Ordens do P. Luis Brandão para o Colégio de Bragança em Outubro de 1627*, f. 31.

o P. Provincial Luís Lobo decretou que se passasse a ler as regras dos irmãos coadjutores, quando se liam as regras dos irmãos estudantes, ou seja, duas vezes ao ano.³⁰

O vestuário

Para Inácio de Loyola, o mais importante era os jesuítas vestirem de modo honesto, respeitando o voto da pobreza religiosa e tendo em conta a saúde, como foi prescrito pelas regras do Colégio Romano em 1551.³¹ Em Espanha e em Portugal, os jesuítas usavam a veste clerical com o barrete.³² Ou, como escreveu o P. Araoz de Almeirim a Inácio de Loyola em 1546:

*Andam todos vestidos de negro, com sotanas largas, manteos com capillas y bonetes, segun el uso de aqui, muy modestos.*³³

Usavam os jesuítas inicialmente barretes de configuração redonda, pois este era o traje dos clérigos seculares à chegada dos primeiros membros da Companhia de Jesus a Portugal. Todavia, no início do séc. XVII, os sacerdotes seculares, assim como os jesuítas, começaram a trocar os barretes redondos por barretes quadrados designados por “barretes de cantos”.³⁴

Em 1610, João Álvares decretou que na Província Lusitana as roupetas dos irmãos deviam ser mais compridas que o peito do pé e os mantos deviam ser um pouco mais curtos que as roupas.³⁵ Entre finais do séc. XVI e os inícios do séc. XVII foi introduzido o uso de vestuário realizado em estamenha (tecido de lã de má qualidade confeccionado ao fuso ou o burel usado nos hábitos dos frades)³⁶ e de outros panos finos.³⁷ De acordo com as instruções do Visitador João Álvares em 1610, os jesuítas deviam trajar a mesma roupa dentro e fora de casa.³⁸

Compreensivelmente, a legislação específica para o Colégio de Bragança reflectia uma preocupação com os extremos rigores climáticos que caracterizavam

³⁰ BNE, *Mss. 8239 Cartapáceo Novo das visitas dos Pes. Provinciais e Visitadores de Bragança de 1619 a 1756, Ordens do P. Provincial Luis Lobo para o Colégio de Bragança em 1633*, f. 36.

³¹ O artigo 8º deste texto diz para no vestir se ter cuidado com a saúde corporal e a decência, a descrição verá o que convém nos particulares. (*Regras do Colégio Romano (1551)*, in *Monumenta paedagogica Societatis Iesu*, editit, ex integro refecit novisque textibus auxit (1965), Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu, 268.

³² SCADUTO, Mario (1972) - *Il Governo di San Francesco Borgia*, in «Archivum Historicum Societatis Iesu», Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu, 61, 162.

³³ *Carta de António de Araoz a Inácio de Loyola, Almeirim, 26 de Abril de 1546*, in *Epistolae mixtae ex variis Europae locis ab anno 1537 ad 1556 scriptae, nunc primum in lucem editae* (1898, Madrid: Avrial e A. Fortanet, I, 162.

³⁴ RODRIGUES, Francisco (1944), *História da Companhia de Jesus na Assistência de Portugal*, III, 93-94.

³⁵ ANTT, *Armário Jesuítico*, n.º 5, *Visita da Província de Portugal pelo Padre João Alvarez*, 1610, f. 94.

³⁶ *Portas Adentro* – Glossário: Modos de habitar do séc. XVI a XVIII em Portugal, <http://www.portasadentro.ics.uminho.pt/resultados.asp?termo=estamenha>

³⁷ BORRÁS, Antonio (1967), *En torno a la indumentaria de los jesuitas españoles*, in «Archivum Historicum Societatis Iesu» 72, Roma: Institutum Historicum Societatis Iesu, 294-295.

³⁸ ANTT, *Armário Jesuítico*, n.º 5, *Visita da Província de Portugal pelo Padre João Alvarez*, 1610, f. 63r.

esta região. Nesse sentido, em 1597, o Visitador Cristóvão de Gouveia determinou que, para a conservação da saúde, os companheiros de Bragança usassem jaquetas e calças que os defendessem do frio, calçassem escarpins (panos colocados debaixo das meias), dormissem sobre enxergões (colchões de palha usados pelos pobres) e com a cabeça pousada sobre uma tábua.³⁹ Em 1664, após ter visitado o Colégio de Bragança, o Provincial Luis Lopez determinou que se dessem mantos de pano e não de estamemha ou sarja (tecido de seda, lã ou algodão entrançado),⁴⁰ por considerar que estes dois tecidos não defendiam do frio, da chuva ou do calor e serem ainda de pouca durabilidade.⁴¹ De igual modo, em meados do séc. XVII, para melhor se protegerem do frio, os jesuítas de Bragança usavam luvas, mangas com peles de cabra ou cordeiro e meias de lã (outras vezes, meias de estamemha). No início do séc. XVIII, aparece documentada a popularidade de palmilhas de branqueta (estofado de lã). Naturalmente, também os extremos calores do estio brigantino influíram no vestuário da comunidade jesuíta local. Durante o Verão, usavam calções em linho e ainda chapéus de fitas.⁴²

A preocupação com a saúde

Naturalmente, a acomodação aos rigores climáticos para melhor conservar a saúde, que era um dos princípios fundamentais da concepção da Companhia de Jesus, também teve importantes reflexos para além do vestuário. Referimos a construção dum aposento designado de casa de fogo para os habitantes e visitantes do colégio se aquecerem, de varandas viradas a Sul, a instalação de soalhos de ladrilho nas salas de aula e a colocação de panos nas grades nos confessionários onde os padres encostavam a cabeça ou de tábuas no pavimento para as pessoas sentadas pousarem os pés.⁴³

A mesma preocupação espelhava-se naturalmente na procura de cuidados especiais com a alimentação, com a água, e com a limpeza. No que se refere ao primeiro aspecto, mencionamos as prescrições emitidas respectivamente

³⁹ BNE, Mss. 8557, *Visita de Cristóvão de Gouveia ao colégio de Bragança no ano de 1597*, f. 2v.

⁴⁰ Portas Adentro – Glossário: Modos de habitar do séc. XVI a XVIII em Portugal, <http://www.portasadentro.ics.uminho.pt/resultados.asp?termo=sarja>

⁴¹ BNE, Mss. 8239, *Cartapáceo Novo da Visita dos Padres Provinciais e Visitadores de Bragança entre 1619 e 1756, Lista das coisas particulares determinadas pelo P. Luis Lopez ao Colégio de Bragança*, f. 70v.

⁴² BNE, Mss. 8243, *Livro de Assentos das compras e vendas do Colégio de Bragança, Assento do Reitor Francisco Pinto, 22 de Abril de 1639*, f. 2v; Mss. 8239, *Cartapáceo Novo da visita dos padres provinciais e visitadores de Bragança entre 1619 e 1756, Visita ao Colégio de Bragança em Maio de 1642*, f. 44v; Mss. 8239, *Cartapáceo Novo da visita dos padres provinciais e visitadores de Bragança entre 1619 e 1756, Instruções do P. António Esteves para o Colégio de Bragança em Outubro de 1745*, f. 135v;

⁴³ MARTINS, Fausto Sanches - *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal*, I, 624.

pelo Visitador Cristóvão de Gouveia em 1597 e pelo Visitador João Álvares em 1612. De acordo com o texto mais antigo, deviam os responsáveis do Colégio de Bragança evitar o consumo de fruta verde, pepinos e azeitonas. De igual modo, os responsáveis deviam assegurar que o queijo fosse de boa qualidade, mas consumido em pouca quantidade e que o toucinho fosse também de boa qualidade, sem ranço. O carneiro, que poderia ser substituído pela vitela, não devia ser cozido em panelas de cobre. Quando o peixe não fosse fresco, recomendava-se a pescada seca e porventura as sardinhas, o sável e o bacalhau. Devia-se prestar atenção para que o vinho servido não estivesse nem azedo nem turvo. O vinho velho devia ser servido até à Páscoa, enquanto, no Verão, se devia preferir o vinho branco e o vinho palhete (vinho obtido a partir de castas de uvas tintas e brancas, e, por isso, de côr pouco carregada). O pão de trigo, que devia ser amassado e cozido com cuidado, não devia ser assado em recipientes de cobre, mas sim em recipientes de madeira ou em alguidares de barro. Compreensivelmente, a alimentação dos enfermos suscitava cuidados especiais. Como tal, a botica deveria estar bem fornecida de conservas, águas destiladas, açúcar, frutos secos (ameixas, figos, amêndoas) e especiarias. No mesmo texto, o visitador determinou ainda que água para beber fosse trazida da Fonte dos Alfaiates ou de outra fonte com água de boa qualidade. Por sua vez, em 1612, o P. João Álvares determinou que, no Colégio de Bragança, a água fosse guardada em talhas grandes fechadas com uma tábua e tapadas com um pano limpo nas bocas. Estas toalhas teriam que ser lavadas uma vez por mês. A água devia ser coada, antes das refeições.⁴⁴

Uma preocupação idêntica com a limpeza reflecte-se no cuidado posto na sua manutenção, em especial, no que se referia à cozinha (por exemplo, em 1639, o P. Gouveia recomendou que se tivesse o maior cuidado com a louça do refeitório e da cozinha para que estivesse sempre limpa, devendo, por isso, a louça de estanho do refeitório ser areada várias vezes ao ano),⁴⁵ à piscina e às latrinas. Também incluímos neste contexto a construção de uma casa de despejo para os restos do refeitório.⁴⁶

Em 1633, o Provincial P. Rocha lembrou os companheiros de Bragança acerca da proibição de trazer cingidouros na Província. Por esta razão, o mesmo responsável proibiu ainda que se tomassem de fora, se mandassem fazer ou se

⁴⁴ BNE, *Mss. 8557, Visitas dos Provinciais e Visitadores ao Colégio de Bragança entre 1598 e 1617, Visita do P. João Álvares em 1612*, f. 127.

⁴⁵ BNE, *Ms. 8239, Cartapáteo Novo da visita dos padres provinciais e visitadores de Bragança entre 1619 e 1756, Capítulos que o P. Gaspar de Gouveia deixou copiados visitando o Colégio de Bragança em 1639*, f. 42v.

⁴⁶ MARTINS, Fausto Sanches (1994) - *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal*, I, 621 e 624.

enviassem cingidouros para outros colégios. Ainda o mesmo texto ordenava que fosse o reitor a decidir o castigo dos moços (ajudantes) da casa.⁴⁷ Esta e várias outras prescrições exemplificam uma concepção moderada dos castigos e práticas de mortificação e pode ser facilmente relacionada com uma preocupação com a saúde.

Hábitos nocivos (abusos alimentares e problemas disciplinares)

As múltiplas tentativas de combater hábitos alimentares considerados pouco próprios de religiosos demonstram, quanto estes hábitos estavam enraizados. Por exemplo, em 1620, o P. António Mascarenhas ordenou que os visitantes da Quinta do Paraimo tomassem juntos e a horas certas as refeições (almoço, merenda, ceia, e jantar). O mesmo padre proibiu ainda os costumes dos padres prepararem ou mandarem preparar alimentos e de darem carne e peixe em simultâneo.⁴⁸ Em 1623, o P. Provincial António Mascarenhas proibiu os seus companheiros locais, incluindo o reitor, de guardarem doces nos cubículos.⁴⁹ Todavia, esta proibição foi letra morta. Dez anos depois, o Provincial Luis Lobo proibiu que os seus companheiros em Bragança levassem coisas de comer ao refeitório ou as guardassem nos seus cubículos.⁵⁰ Também em Bragança seria comum comer-se carne nos dias de peixe em meados do séc. XVII. Pois, o artigo 3º das *Instruções* (1637) pelo mesmo padre dizia: “Não haja facilidade em dar carne aos nossos nos dias proibidos”.⁵¹ Finalmente, as hierarquias procuravam ainda combater a prática dos jesuítas trazerem alimentos para o colégio que lhes eram oferecidos durante as suas pregações fora.⁵²

Os problemas disciplinares dos membros do Colégio de Bragança datavam de longa data. Em 1575, na sua *Informação*, o Provincial Manuel Rodrigues refere que o Colégio de Bragança estava “falto de orden en el proceder de casa”.⁵³ Neste contexto, tem que ser feita menção às notórias dificuldades sentidas pelos membros do Colégio de Bragança em manterem o voto do silêncio, como vemos nas inúmeras prescrições. Por exemplo, em 1619, o Visitador Luis Brandão Sênior

⁴⁷ BNE, Mss. 8239, *Cartapáceo Novo da visita dos padres provinciaes e visitadores de Bragança entre 1619 e 1756, Instruções do P. Provincial Pero Rocha para o Colégio de Bragança em Outubro de 1633*, f. 39.

⁴⁸ BNE, Mss. 8239, *Cartapáceo Novo da Visita dos Padres Provinciais e Visitadores de Bragança entre 1619 e 1756, Ordens do P. Provincial António Mascarenhas para o Colégio de Bragança no ano de 1620*, f. 20.

⁴⁹ BNE, Mss. 8239, *Cartapáceo Novo da Visita dos Padres Provinciais e Visitadores de Bragança entre 1619 e 1756, Memoria das ordens do P. Provincial Antonio Mascarenhas para o Colégio de Bragança em 1623*, f. 24v.

⁵⁰ BNE, Mss. 8239, *Cartapáceo Novo da Visita dos Padres Provinciais e Visitadores de Bragança entre 1619 e 1756, Ordens do P. Provincial Luis Lobo para o Colégio de Bragança em 1633*, f. 36v.

⁵¹ BNE, Mss. 8239, *Cartapáceo Novo da Visita dos Padres Provinciais e Visitadores de Bragança entre 1619 e 1756, Ordens do P. Provincial Pero Rocha para o Colégio de Bragança em 1637*, f. 41.

⁵² BNE, Mss. 8239, *Cartapáceo Novo da visita dos padres provinciaes e visitadores de Bragança entre 1619 e 1756, Visita ao Colégio de Bragança em Maio de 1642*, f. 44.

⁵³ MARTINS, Fausto Sanches, *A arquitectura dos primeiros colégios jesuítas de Portugal*, I, 603.

limitou o espaço para as conversas entre os membros do Colégio e os visitantes ao corredor dos mapas.⁵⁴ Em 1631, o P. Matias de Sá ordenou que todos se recolhessem em silêncio, quando o repouso e a recreação terminavam. Apenas três anos depois, em 1634, o Provincial Luís Lobo abordou o tema, determinando que se guardasse melhor o silêncio, ou seja, se falasse em voz baixa durante as horas do repouso.⁵⁵

De igual modo, a documentação demonstra que a hierarquia se debatia frequentemente com comportamentos contrários à manutenção da privacidade. Referimos contactos considerados demasiado próximos com mulheres, descansar e conversar em locais onde os membros da Companhia podiam ser vistos por externos, como janelas dando para o exterior, visitas sem controlo dos *cubiculae* de outrem ou de externos aos jesuítas enfermos, ou ainda deslocações sem companhia. No que se refere ao último aspecto, citamos, a título de exemplo, a instrução nr. 8 do P. Pedro Rocha em 1633:

*Não vão os nossos sós à quinta de Ricafé, nem aos moinhos, nem ao Parameo, nem a arrecadar as rendas pelos lugares do Parameo; e havendo falta de companheiro, vão a cavalo, nem bastará irem a pé com um moço.*⁵⁶

O tema do lazer ou da recreação era seguramente um tema problemático no Colégio jesuíta de Bragança durante a Época Moderna. A repetição de éditos demonstra a sua ineficácia no combate a luxo e uma imponência excessiva colocada na organização e na celebração das principais festividades, entre as quais, se destacava o dia de Santo Inácio de Loyola a 31 de Julho.⁵⁷

Na concepção jesuíta, os jogos, enquanto elemento recreativo, desempenhariam um papel importante para a conservação da saúde. Entre outros aspectos, significou este princípio que, em Bragança, existia um espaço próprio para a prática do jogo do truque (jogo com paus e bola). No entanto, alguns jogos e algumas práticas a estes ligados foram rapidamente consideradas excessivos e, por isso, combatidos. Por exemplo, estava esta comunidade proibida de jogar xadrez, por este jogo requerer uma grande concentração.⁵⁸ De igual modo, a prática de

⁵⁴ BNE, Ms. 8554, *Liber Ordinatum, sécs. XVI-XVIII, Ordens do P. Luís Brandão para Colégio de Bragança em 1619*, f. 19.

⁵⁵ BNE, Mss. 8239, *Cartapáceo Novo da Visita dos Padres Provinciais e Visitadores de Bragança entre 1619 e 1756, Ordens do Provincial Luís Lobo para o Colégio de Bragança em 1634*, f. 38.

⁵⁶ BNE, Mss. 8239, *Cartapáceo Novo da Visita dos Padres Provinciais e Visitadores de Bragança entre 1619 e 1756, Instruções do Provincial Pero Rocha para o Colégio de Bragança em 1633*, f. 39.

⁵⁷ Por exemplo, o artigo 2º das ordens supra referidas do P. Luis Brandão Sênior de 1619 ordenava que no dia de Santo Inácio de Loyola não houvesse folia nem danças, mas se celebrasse a festa na forma comum, com resposos, missa cantada e pregação. Prescrições semelhantes repetiram-se até ao final do séc. XVIII. (BNE, Mss. 8554 *Liber Ordinatum, sécs. XVI-XVIII, Ordens do P. Luís Brandão para Colégio de Bragança em 1619*, f. 19 e Mss. 8239, *Cartapáceo Novo da Visita dos Padres Provinciais e Visitadores de Bragança entre 1619 e 1756, Advertências do Vice Provincial para o Colégio de Bragança em 1629*, f. 31v.

⁵⁸ ANTT, *Armário Jesuítico, n.º 5, Visita da Província de Portugal pelo Padre João Alvarez*, 1610, f. 86.

certos jogos, entre eles, o próprio jogo do truque, que parece ter tido uma grande popularidade entre esta comunidade, foi restringida a certos horários. Em 1610, foi proibido que se jogasse o truque antes da missa dos irmãos. Dois anos depois, o Provincial Gouveia proibiu aos jesuítas e restantes membros do Colégio de Bragança de jogarem o truque antes do jantar, quando se encontrassem de férias ou durante o período de descanso semanal na Quinta do Parâmio.⁵⁹ Em 1642, perante a evidência que a proibição de 1633 de se jogar o truque durante o tempo de repouso continuava a ser desrespeitada em Bragança, foi decidido limitar a sua prática ao repouso da manhã.⁶⁰

Sem dúvida, a prática de jogos era tão popular, até em demasia, na perspectiva das hierarquias. Pelo contrário, a prática de mortificações e o exercício de humildade pareciam ser deficientes, em especial, durante os períodos de recreação, pelo que, no texto da sua visita a este colégio em 1633, o P. Luís Lobo ordenou:

*Pratiquem-se nas férias as mortificações e exercícios de humildade que nos outros colégios se costumam fazer.*⁶¹

Conclusões

Do estudo do quotidiano do Colégio jesuíta de Bragança, depreendemos, que, sobretudo nos primeiros anos, esta comunidade teve que lutar contra uma série de adversidades ligadas a dificuldades económicas e também aos rigores climáticos. Os principais responsáveis hierárquicos procuraram responder a estes problemas, estabelecendo um sistema alimentar rico e através da acomodação aos mesmos rigores, assim como pela introdução de práticas moderadas de castigos físicos e práticas disciplinares.

Naturalmente, o quotidiano da comunidade jesuíta brigantina seguia, na sua organização, o calendário da Província Portuguesa. Para além da realização de todas as tarefas religiosas inerentes ao seu estatuto, os membros do Colégio do Santo Nome de Jesus de Bragança deviam igualmente realizar uma série de outras tarefas, nomeadamente tarefas de carácter manual.

Debateu-se esta comunidade com dois tipos principais de problemas ou abusos. Destacavam-se os abusos de carácter alimentar e ainda abusos disciplinares. A repetição de decretos e prescrições procurando pôr cobro a estas práticas consideradas abusivas demonstra, todavia, a sua ineficácia.

⁵⁹ BNE, Mss. 8239, *Cartapáceo Novo da visita dos padres provinciaes e visitadores de Bragança entre 1619 e 1756, Lembranças para o Colégio de Bragança pelo P. Provincial Jerónimo Gouveia em 1612*, f. 125.

⁶⁰ BNE, Mss. 8239, *Cartapáceo Novo das visitas dos Pes. Provinciais e Visitadores de Bragança de 1619 a 1756, Ordens do P. Provincial Luis Lobo para o Colégio de Bragança em 1633*, f. 27 e *Mss. 8239, Cartapáceo Novo da visita dos padres provinciaes e visitadores de Bragança entre 1619 e 1756, Visita do Colégio de Bragança de 1642*, f. 44.

⁶¹ BNE, Mss. 8239, *Cartapáceo Novo das visitas dos Pes. Provinciais e Visitadores de Bragança de 1619 a 1756, Ordens do P. Provincial Luis Lobo para o Colégio de Bragança em 1633*, f. 36v.

O PERCURSO EDITORIAL DA OBRA *VIDA DE LA SERENÍSSIMA INFANTA DOÑA MARIA* DE FREI MIGUEL PACHECO

VERA PEIXOTO

UNIVERSIDADE DE UTRUQUE

ABSTRACT

The book *Vida de la Serenissima Infanta D. Maria*, by Friar Miguel Pacheco (? – 1668) of the Order of Christ, was published in 1675, in Lisbon. Its subject matter is, as the title indicates, Princess Maria (1521 – 1577), daughter of King Manuel I of Portugal (1469 – 1521). The book is inscribed in the long tradition of *life-writing*, and it intends to offer a royal/real-life example of virtue and devotion to its readers/listeners.

Although the text was published in Lisbon in 1675 (only known edition), it was written in Madrid. Friar Miguel Pacheco had been sent there by his Religious Order, with the task of carrying out the legacies of Princess Maria, as displayed in her testament. Thus, the printing of the book was started in the Castilian court, only to be interrupted in 1668, when the author passed away, and resumed eight years later in Portugal.

In this article we intend to explore the exceptional and obscure editorial route this book undertook, between 1668 and 1675, between Madrid and Lisbon. We will base our analysis, to a great extent, in an incomplete printed copy recently found in the Castilla-La Mancha Library, in Toledo, and the observation of the variants it presents.

I. O autor e a obra

Em 1675 é publicada em Lisboa, por João da Costa, a obra *Vida de la Serenissima Infanta D. Maria hija del rey D. Manuel, fundadora de la insigne capilla mayor del convento de N. Señora de la Luz y de su hospital, y otras muchas casas dedicadas al culto divino*, de Frei Miguel Pacheco, dedicada à filha do futuro rei D. Pedro II, a infanta Isabel Josefa. Trata-se de um retrato de pendor encomiástico e exemplar inscrito na tradição literária da “escrita de vidas”¹, elaborado em torno do percurso biográfico da insigne princesa D. Maria (1521 – 1577)²,

1 Veja-se, a respeito da “escrita de vidas” ANDERSON, Judith H - *Biographical truth: The representation of historical persons in Tudor - Stuart writing*. New Haven: Yale University Press, 1984; MAYER, Thomas F. e WOLF, D. R. (eds.) - *The Rethorics of Life-Writing in Early Modern Europe. Forms of biography from Cassandra Fedele to Louis XIV*. Michigan: The University of Michigan Press, 1995; assim como a Introdução de FRENANDES, Maria de Lurdes Correia às obras ANJOS, Luis dos - *Jardim de Portugal*. Porto: Campo das Letras: 1999 e CARDOSO, Jorge - *Agiolégio Lusitano*. Porto: FLUP, 2002, 5 volumes.

2 Sobre a Infanta D. Maria, entre os estudos mais recentes, poderá consultar-se os seguintes: PINTO, Carla

fruto da união extemporrânea de D. Manuel I de Portugal com D. Leonor, irmã do imperador Carlos V.

Sobre o autor pouca notícia nos chegou: natural de Coimbra, regular da Ordem de Cristo, Frei Miguel Pacheco ensinou muitos anos no Real Convento de Tomar, onde fez profissão solene a 7 de Março de 1606; foi Procurador-geral da referida Ordem nas cortes de Lisboa e Madrid, exercendo nesta última também funções de provedor e administrador perpétuo do Hospital Real de Santo António dos Portugueses; faleceu em 1668, em Madrid, sendo sepultado no referido Hospital³.

Alferes - *A Infanta Dona Maria de Portugal: o mecenato de uma princesa renascentista*. Lisboa: Fundação Oriente, 1998; SERRÃO, Joaquim Veríssimo - *A Infanta D. Maria (1521-1577) e a Sua Fortuna no Sul de França*. Lisboa: Álvaro Pinto, 1954; VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de - *A Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577) e as suas Damas*. 2ª ed. facsimilada. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1994.

3 Veja-se MACHADO, Diogo Barbosa - *Bibliotheca Lusitana*. Coimbra: Atlântida, 1965-1967, volume III, p. 479 e SILVA, Inocêncio Francisco da - *Diccionario bibliographico portuguez*. Lisboa: Imprensa Nacional, 1972, volume VI, p. 245. Para além desta obra, Frei Miguel Pacheco elaborou ainda o *Epitome da Vida, acções e milagros de Santo Antonio natural de la ciudad de Lisboa, que vulgarmente se llama de la de Padua: ilustrada con breves ponderaciones, añadidos los elogios con que celebraron este Santo Sumos Pontífices, Cardenales, Padres antiguos, y otros autores graves*, sua primeira obra conhecida, inicialmente publicada em Madrid, no ano de 1647, pelo impressor Julián de Paredes, que conheceu duas traduções para a língua portuguesa, em 1732 e 1735 (FERREIRA, Miguel Lopes - *Epitome da vida, acções e milagros do glorioso Santo Antonio de Lisboa, illustrado com breves ponderações, e acrescentado com elogios em que celebram a este sancto Pontífice, Cardeas, Padres antigos e outros graves auctores: escripto por Fr. Miguel Pacheco, e traduzido do castelhano*. Lisboa: Oficina Ferreiriana, 1732; BALÃO, José Pereira - *Epitome chrono-genealogico e critico da vida, virtudes e milagros do prodigioso portuguez Sancto Antonio de Lisboa*. Lisboa: António Sousa Silva, 1735). E postumamente publicado foi o *Sermão do Glorioso Padre Santo António* – única obra de Frei Miguel Pacheco redigida em português – no ano de 1694, em Lisboa, por Manuel Lopes Ferreira. Trata-se de uma edição de cordel em 4º, composta por 20 páginas. Sabemos também da existência de um texto de Frei Miguel Pacheco (cujo formato e extensão desconhecemos) com data de 2 de Fevereiro de 1635 (Madrid), intitulado *Acerca del sacerdot, a quien de derecho toca administrar la santíssima comunión a los señores Comendadores, y Caballeros del Hábito de nuestro [sic.] Señor Iesu Christo, en las quatro fiestas del año, en que por obligación de sus Estatutos comulgan en cuerpo de Comunidad. Con los pareceres de los Reverendísimos Padres Maestros, y señores Catedráticos de la Universidad de Alcalá, en que se muestra que no puede ministro alguno admitirse a sacramentar en estos actos, aviéndolo de la Orden, delegado del prelado a quien toca, y que lo contrario incluye culpa mortal* e que se encontra na Biblioteca Nacional de Madrid (B.N. Madrid. Texto impresso incluído em Ms. 938) e supomos que terão existido também, embora não tenham aparentemente sobrevivido, os textos *Excellencias da Ordem de Cristo; Discurso informatorio, e juridico del derecho que tienen los Regulares de la Orden de Christo para ser Ministros propios de dar el hábito, y traer profession a los Cavalleros della e Quaestiones juridicæ ad Ordines Militares Hispaniæ spectantes* da autoria de Frei Miguel Pacheco, por referências secundárias. A saber: à obra *Excellencias de la Orden de Christo* e ao tratado em latim encontramos referência nos preliminares de outra obra de Frei Miguel Pacheco, que trataremos com mais pormenor adiante, *Vida y acciones de la serenissima infanta de Portugal doña Maria escrita por Fray Miguel Pacheco*. (S.I., s.n., s.a.): “Del mismo Autor ay otro libro, intitulado *Excellencias de la Orden de Christo* [...] Otro tratado en Latin, que se intitula, *Quæstiones Militares*” (sublinhado nosso). Particularmente, a obra *Excellencias de la Orden de Christo* é referida em outras fontes. O padre jesuíta André Mendo refere-se a ela “cô louvor” (veja-se MACHADO, *Bibliotheca Lusitana* - ob. cit., III, p. 479) na obra *De Ordinibus militaribus disquisitiones canonicae, theologicae, morales et historicae* (Salamanca 1657; Lyon 1668; Madrid 1682) que se encontra na Biblioteca Nacional em Madrid (cit. em GRANADOS, Juan de Ávila Gijón - “La bibliografía de la Orden Militar de Cristo (Portugal). Del manuscrito al soporte electrónico” in *Via spiritus*. Porto: Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da UP, 2002, vol. 9, pp. 349-428, particularmente p. 381). A obra *Excellencias de la Orden de Cristo* é também

Terá o autor partido para Madrid como procurador da Ordem de Cristo para tratar precisamente dos negócios referentes ao cumprimento das últimas vontades da Infanta D. Maria, negócios esses delegados por testamento em representantes da referida Ordem, vontades essas que vinham sendo há várias décadas descuradas. Uma vez na corte madrilena, terá sido convidado pelo Rei espanhol a permanecer, como poderemos ler nas seguintes linhas:

Foy [...] muitos annos Procurador da sua Religião na Corte de Madrid, de donde El Rey D. Philippe IV. o não quiz deixar sair depois da Acclamação do Senhor Rey D. João o IV. e o fez Provedor, e Administrador perpetuo do Hospital de Santo Antonio dos Portuguezes naquella Corte⁴

Como procurador da testamentária da Infanta D. Maria, teve Frei Miguel Pacheco acesso a uma panóplia de contas, documentos oficiais e cartas particulares que lhe terão servido de base e testemunho na construção de uma verosímil narrativa exemplar, cuidando assim concomitantemente dois critérios inerentes à “escrita de vidas” na Idade Moderna: a utilidade e a credibilidade. A personagem histórica em questão, por escolha ou por condicionantes exógenas, a isso se prestava.

A obra é constituída por dois livros (a que se acresce o índice final), sensivelmente homogêneos em termos de extensão. O primeiro divide-se em vinte capítulos – entremeados de vinte e sete cartas – e expõe a vida da Infanta como princesa e como parte da vida política do Reino, com alusão às várias propostas de casamento de monarcas europeus: propostas que nunca disso passaram, valendo-lhe o epíteto de “sempre noiva”. Esta primeira parte da obra dá-nos conta da vida da Infanta de uma perspectiva exógena, isto é, a personagem central da obra é quase tratada como mais uma peça no jogo político de cenário europeu. Como em crónicas ou anais, aqui o autor estrutura a narração com base no tempo – e não na pessoa⁵ – respeitando na essência uma ordem cronológica, com lapsos e retomas em que guia o leitor.

No segundo livro – composto por vinte e dois capítulos⁶ – em vez de uma

referida na mesma bibliografia da Ordem de Cristo, entre as histórias da corporação (GRANADOS, Juan de Ávila Gijón - “La bibliografía de la Orden Militar de Cristo (Portugal). Del manuscrito al soporte electrónico”, ob. cit., p. 358, nota 31).

4 SOUSA, Manuel Caetano - *Catalogo historico dos summos pontifices, cardeaes, arcebispos, e bispos portuguezes que tiveram dioceses fora de Portugal*. Lisboa: Oficina de Pascoal da Silva, 1725, p. 200.

5 Veja-se MAYER Thomas F. e WOLF, D. R. (eds.) - *The Rethorics of Life-Writing...*, ob. cit., p. 1.

6 Trata-se, de facto, de 22 capítulos ao todo, apesar de na obra apenas se contarem 20 (pois existem dois capítulos numerados como XII e XVIII, respectivamente, no livro segundo). Também no livro segundo são transcritas seis cartas: três das quais contêm referência à translação do corpo da Infanta do Convento da Madre de Deus ao da Luz em 1579, uma referente à testamentária da Infanta e duas em latim, que pretendem ilustrar a propriedade com que tanto a Infanta como a sua famosa dama Luísa Sigea escreviam nessa língua.

sucessão de acontecimentos, é-nos apresentada, em tom de apologética hagiográfica, uma sucessão de virtudes – a pessoa retratada torna-se indubitavelmente o centro da narrativa. Através da descrição pormenorizada das qualidades e das obras da Infanta, Frei Miguel Pacheco traça o esboço de uma D. Maria sábia, casta e “piíssima”, num claro contributo para a fixação de um modelo de comportamento virtuoso e devoto.

No final do segundo livro, a propósito do seu falecimento, encontramos ainda transcritos elogios feitos à Infanta por contemporâneos, entre eles João de Barros, que lhe dedicou um panegírico, Manuel da Costa e André de Resende, Martim de Azpicuelta Navarro, Frei Luís dos Anjos no seu *Jardim de Portugal*, Duarte Nunes de Leão na *Descrição do Reino de Portugal* e Pedro Mariz em *Diálogos de vária História*, assim como documentos oficiais (o testamento e codicilo da Infanta⁷; o Tratado de Casamento do rei D. Manuel com D. Leonor e uma “Alegação de direito sobre o dote da senhora Infanta” com pareceres de juristas portugueses e castelhanos, assim como uma consulta do Tribunal de Ordens sobre o mesmo assunto, etc.)

Ao longo da obra, Frei Miguel Pacheco vai relacionando a Infanta com a vida cultural, religiosa e política do Reino, sempre como uma figura destacada (ainda que recatada) pelas suas “virtudes” e conduta exemplar. Não foi apenas Frei Miguel Pacheco quem atribuiu estas “virtudes” à figura da Infanta – que se traduzem na imagem de estóica e digna “sempre noiva”, mulher casta e devota ou de Princesa douta. Autores por ele na obra citados e outros, anteriores e posteriores, as aliam à sua imagem – apesar de a *Vida* ter sem dúvida contribuído, em larga medida, para a fixação do retrato de feições exemplares desta Princesa. Assim, pelas qualidades e valores a que é associada e pela regra com que nos contam vivia, D. Maria tornou-se – como a apelidou Frei Luís dos Anjos – “exemplo único de virtude a todas as princesas”⁸.

Assim, como outros autores da época, e à semelhança do que se fazia em Itália, Espanha e França⁹, Frei Miguel Pacheco preocupou-se, tanto nesta obra como

7 Este documento foi várias vezes publicado: pouco depois da morte da Infanta, “Treslado do testamento da Iffante, que Deos tem” (S. I.: s. n., depois de 1557). Foi, pelo menos, publicado mais duas vezes: em Lisboa, em 1610, por Antonio Alvarez e depois de 1629, igualmente em Lisboa, s. n. Encontram-se exemplares pelo menos destas três edições na Biblioteca Nacional.

8 ANJOS, Luís dos - *Jardim de Portugal*, ob. cit., p. 242.

9 Veja-se, a este respeito, a introdução de Maria de Lurdes Correia FERNANDES ao *Agiolégio Lusitano* de Jorge Cardoso (ob. cit., pp. 7-17) e também a introdução da mesma autora ao já referido *Jardim de Portugal* de Frei Luís dos Anjos (ob. cit., pp. 9-26). Tanto a obra de Jorge Cardoso como a de Frei Luís dos Anjos, assim como a *Descrição do Reino de Portugal*, de Duarte Nunes de Leão (publicada em Lisboa, por Jorge Rodrigues em 1610), são exemplo desta preocupação em dar a conhecer as virtudes “nacionais”, a “gloria de sua patria, menos acreditada no mundo por esse respeito: pois a julgam os estrangeiros por esteril de Sanctos, pela limitada noticia, que de nossas cousas tem, & pela pouca, que nós delles lhes damos” (CARDOSO, Jorge

na anterior *Epítome de la Vida, acciones y milagros de Santo Antonio natural de la ciudad de Lisboa*, em fornecer exemplos “nacionais”, de santidade por um lado, de devoção e virtude por outro – que servissem de modelo aos seus conterrâneos, mas também que mostrassem que o solo nacional era fértil em tais exemplos.

De forma muito resumida, aqui deixámos o ensino e o contexto subjacentes à génese da *Vida de la Sereníssima Infanta Doña Maria*, mas o que nos concerne neste artigo é antes o caminho percorrido pela obra desde as mãos do autor até à sua impressão em Lisboa, sete anos após a morte de Frei Miguel Pacheco. Teve este volume um percurso editorial curioso e sinuoso, que nos propomos analisar ao longo das próximas páginas.



Frei Miguel Pacheco terá redigido a obra na corte madrilena, em castelhano, com o intuito de aí a publicar, como já teria sucedido com a anterior *Epítome de la Vida, acciones y milagros de Santo Antonio natural de la ciudad de Lisboa* (Madrid, no ano de 1647, pelo impressor Julián de Paredes)¹⁰.

A *Vida de la Sereníssima Infanta Doña Maria* foi de facto levada ao prelo em Madrid, por Frei Miguel Pacheco, ficando a impressão interrompida por morte do autor, em 1668. Assim o podemos ler no “Prólogo” e licenças da obra:

*sabendo se queria transportar a esta corte pera se acabar de dar à imprensa o livro intitulado Vida da sereníssima infanta dona Maria, que o mesmo P. M. havia composto e começado a imprimir, assistindo por administrador do hospital de S. António em Madrid, no tempo que a parca lhe cortou o fio da vida [...] me ofereci para fazer acabar esta obra na mesma língua, em que se começou a imprimir*¹¹.

E na licença de 1674:

damos comissão e ordenamos ao nosso procurador geral Fr. Gerardo Brandão, que prece-dendo as licenças necessárias, faça acabar de imprimir o livro intitulado Vida da sereníssima

- *Agiolégio Lusitano*, ob. cit., tomo I, “A quem ler”).

¹⁰ Na *Vida de la sereníssima infanta D. Maria*, sente-se por vezes que a obra é dirigida ao público castelhano. Frei Miguel Pacheco traduz as cartas e documentos de língua portuguesa, explica o funcionamento da corte lusa e algumas diferenças culturais ou linguísticas. Vê-se também que a perspectiva do autor é castelhana, pelo facto de, ao longo da obra, Filipe II de Espanha, I de Portugal, ser sempre referido como “Felipe II” e Filipe III, II de Portugal, referido como “Felipe III” ou de se referir a Espanha como “nuestra España”.

¹¹ PACHECO, Frei Miguel de - *Vida de la sereníssima infanta D. Maria, hija delrey D. Manoel y fundadora de la insigne capilla mayor del convento de N. Señora de la Luz, y de su hospital: y otras muchas casas dedicadas al culto divino*. Lisboa: Na Officina de Ivan da Costa, 1675. “Prólogo”, p. 3.

*infanta dona Maria que compôs e tinha já dado à imprensa o P. M. Fr. Miguel Pacheco, religioso da nossa Ordem, assistindo na corte de Madrid como procurador geral da nossa religião e administrador do hospital de S. António, onde faleceu*¹²

Não sabemos porque não terá tido seguimento a impressão em Madrid, apesar da morte do autor, pois as informações de que dispomos não nos dão notícia suficiente dos acontecimentos. Sabemos apenas que o livreiro Miguel Manescal terá tomado a seu cargo a continuação da impressão da obra em Lisboa, na oficina de João da Costa, que acaba por ser publicada em 1675 – única edição conhecida da obra. Podemos concluir que houve dois momentos de impressão: um primeiro momento em Madrid e um segundo momento em Lisboa. Mas como se terá processado a transferência? Terão sido os primeiros pliegos todos impressos em Madrid e enviados a Lisboa para se dar continuação à impressão da obra? Se sim, que pliegos terão sido impressos na corte castelhana? Ou terá sido recomeçada a impressão em Lisboa?

II. Contributo do exemplar toledano

Quando nos cometemos, há uns anos atrás, a fazer uma edição crítica da obra *Vida de la Serenissima Infanta Doña Maria*¹³, não suspeitávamos da sua singularidade enquanto objecto editorial. Foi na tentativa de localização dos vários exemplares da obra, e com ajuda do acaso, que nos deparámos com um volume incompleto (de apenas 98 fólios), intitulado *Vida y acciones de la Serenissima Infanta de Portugal Doña Maria escrita por el Rmo. Padre Fray Miguel Pacheco*, sem data (entre 1601 e 1701 por tipografia) ou local de impressão, no Fundo Antigo da Biblioteca de Castilla-La Mancha, em Toledo¹⁴. Este exemplar encontra-se mal referenciado na Biblioteca de Castilla-La Mancha, uma vez que remete para a infanta Maria Ana (ou Mariana) Vitória Josefa, também infanta de Portugal, filha mais velha da rainha D. Maria I, que viveu entre 1768 e 1788. Tal seria impossível, pelo simples facto da obra estar atribuída a Frei Miguel Pacheco, que faleceu, como se viu, em 1668; e a própria obra estar datada, por tipografia, entre 1601 e 1701. Por outro lado, o exemplar não é referido por Diogo Barbosa Machado na *Bibliotheca Lusitana*, Inocêncio Francisco da Silva no *Diccionario bibliographico portuguez* ou, em Espanha, por Antonio Palau y Dulcet, no seu *Manual del Librero Hispanoamericano*¹⁵. Foi então este inesperado exemplar que lançou alguma luz sobre o percurso da obra em questão, desde Madrid até Lis-

12 PACHECO, Frei Miguel de - *Vida*, ob. cit., “Licenças”, p. 4.

13 PEIXOTO, Vera - *Edição crítica da Vida de la Serenissima Infanta Doña Maria de Frei Miguel Pacheco*. Porto Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2007 (dissertação de mestrado policopiada).

14 Cota: 636(2)

15 PALAU & DULCET, Antonio - *Manual del Librero Hispanoamericano*. Barcelona: Libreria Palau, 1959; Madrid: Julio Ollero, 1990.

boa. Mas comecemos pelo princípio.

Aparentemente, terão sido impressos poucos exemplares da *Vida de la Serenissima Infanta D. Maria*: Inocêncio afirma serem “pouco vulgares”¹⁶ e Pinto de Matos afirma ser esta, das obras que escreveu Frei Miguel Pacheco e se publicaram, a “mais estimada e rara”¹⁷ – ainda assim, na Biblioteca Nacional encontram-se três. Existem também exemplares na Biblioteca Pública do Porto, na Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra e na Faculdade de Letras da Universidade do Porto, segundo a pesquisa que nos foi possível realizar.

Se procurarmos além fronteiras, encontraremos na vizinha Espanha, pelo menos, três exemplares: na Biblioteca de Castilha-La Mancha, em Toledo; na Universidade de Barcelona e na Real Academia de la Historia, em Madrid. Se formos um pouco mais longe, descobriremos a obra também na British Library, em Londres, e na Biblioteca Nacional de França, em Paris.

Tratando-se de uma obra do século XVII, guardada geralmente nos Fundos Antigos ou Núcleos de Reservados nas Bibliotecas, não nos foi possível ter presentes todos os exemplares encontrados, durante o processo de edição de texto, como aconselha Alberto Blecuá¹⁸. Elegemos como base da transcrição o exemplar, em relativo bom estado, guardado na Biblioteca Pública do Porto¹⁹, por ser aquele ao qual tivemos melhores condições de acesso. Ao transcrever o texto apercebemo-nos que, a partir, mais ou menos, do centésimo fôlio (de um total de 204 fôlios), os erros começavam a surgir e repetir-se com mais frequência, e a maior parte deles sugeria uma inovação do impressor por *lectio faciliior*, isto é, a introdução de erros (mormente de adição ou substituição) porque o impressor “no entiende la del modelo y la interpreta por su cuenta (en general, trivializándola)”²⁰ – o que poderia dever-se, como os exemplos ilustrarão, à falta de conhecimento do idioma em que estava redigido o texto e influência da língua materna dos impressores ou caixistas: o português²¹.

Assim, colocámos primeiramente a hipótese de a obra ter sido impressa em Madrid até, sensivelmente, ao centésimo fôlio. Mas o exemplar de Toledo

16 SILVA, Inocêncio Francisco da - *Diccionario bibliographico portuguez*. ob. cit., VI, p. 245.

17 PINTO DE MATOS, Ricardo - *Manual Bibliographico Portuguez*. Porto: Manuel Malheiro, 1878.p. 479.

18 BLECUA, Alberto - *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983, p. 37.

19 Cota: B-12-35

20 PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel - *La edición de textos*. Madrid: Síntesis, 1997, p. 31.

21 “Cardenal Don Henrique” 102v; “maior” 103v; “Procession en que hia el Santissimo” 106v; “Setiembre” 106v; “se aualio en diez” 108v; “jazigo” 108v; “propria” 110v; “maiordomo” 112r; “podian viuer de su trabajo” 112r; “pera posseer” 115r; “em Portugal” 118r; “Esta virtud es mui propria” 119v; “Digno-se” 122r; “los grillos que lhe acompañauan” 122r; “sua Imagen” 122r; “vna Hermita” 122v; “es verosimil, que por isto” 123r; “engrandecella con nueba obra” 125r; “dizian” 129v; “Damaão de Goes” 133r; “& à mañana” 165r; “se permitem enganar” 165r; “possuia” 166r; “executou” 167v; etc. Alguns dos erros apontados como exemplo ocorriam repetidamente, como “Henrique”; “proprio(a)”; “dizian”; “pera”; “mui” e “em”.

trouxo novas informações, que nos permitiram elaborar uma teoria com maior fundamento.

Este exemplar apresenta um título ligeiramente diferente: *Vida y acciones de la Serenissima Infanta de Portugal Doña Maria escrita por el Rmo. Padre Fray Miguel Pacheco*, não contem referência à data (entre 1601 e 1701 por tipografia), impressor ou local de impressão, apresentando apenas algumas referência ao autor: “De la Orden de Nuestro Señor Iesu Christo y Administrador por su Magestad de la Casa Real de San Antonio de los Portugueses de Madrid”²². Não exhibe igualmente licenças, dedicatória ou prólogo. Apenas mostra, na segunda página, o seguinte texto:

Es de folio; en vn cuerpo dos libros. El primero refiere diuersos sucessos politicos, coligados con quantos de aquel siglo se ofrecieron en Europa; por ocasion de los tratados que huuo para casar esta Princesa, en España, Francia, Alemania, y Saboya, y la razon de no llegar al afecto.

En el segundo se discurre por su vida exemplar, casa que tenia, exercicios della, señores y damas que la seruian. Memoria de los descendientes destos que oy viuen. Fundaciones que hizo en Portugal de Conuentos de Religiosos, y Monjas, hasta elegir sepultura en el de Nuestra Señora de la Luz de Lisboa; con los principios desta Casa.

A lo vltimo se dà noticia del estado en que se hallan sus legados. Pareceres de grandes letras a cerca de lo que se le deue; su testamento, y memorias, que siruen a la inteligencia de toda su testamentaria.

Del mismo Autor ay otro libro, intitulado Excelencias de la Orden de Christo, discurrese con grande atencion por ellas; y se proponen y disueluen muchas questiones nuevas a cerca del modo de dar el Habito, y armar Cauallero desta Orden.

Otro tratado en Latin, que se intitula, Questiones Militares, en que se discurre por las que se ofrecen en las Milicias de España.

*Imperio del hombre en si mismo*²³.

Após esta curta apresentação, inicia-se o texto. O exemplar está inserido num grosso volume de miscelâneas, que anuncia na lombada o título *Noticias Historiales* e é composto por quatro textos ao todo – o último dos quais se encontra também incompleto:

1. *Noticias historiales de la enfermedad, muerte y exequias de la esclarecida reyna de las Españas Doña Maria Lvisa de Orleans, Borbon, Stuart y Austria, nvestra Señora, dignissima consorte del Rey nvestro Señor Don Carlos Segundo de*

22 PACHECO, Frei Miguel de - *Vida y acciones de la serenissima infanta de Portugal doña Maria escrita por Fray Miguel Pacheco*. S.I., s.n., s.a. “Página de Título”.

23 PACHECO, Frei Miguel de - *Vida y acciones de la serenissima infanta de Portugal doña Maria...* ob. cit., “Preliminares”.

Austria, y cuya catholica y avgusta magestad las dirige, y consagra Don Ivan de Vera Tassis y Villarroel – Madrid: s.n., 1690.

2. *Primer noticia de la entrada de la Reyna nvestra señora en Madrid*^{P4} – S. I.: s.n., s.a.

3. *Vida y acciones de la Serenissima Infanta de Portugal Doña Maria por el Rmo. Padre Fray Miguel Pacheco*. S. I: s.n., s.a.

4. *Los hechos del serenissimo señor Don Ivan de Austria, en el Principado de Catalvña por D. Francisco de Fabro Bremundan* – S. I.: s.n., s.a. (mas apresenta licença de 1673).

Levámos a cabo a colação e análise dos erros-guia²⁵ dos dois testemunhos: um exemplar publicado em Lisboa, em 1675²⁶ e o exemplar encontrado em Toledo. À primeira vista, os exemplares (até ao fólho 98, onde acabava o toledano) pareciam iguais: o mesmo conteúdo e disposição em cada página, a mesma qualidade do papel, a mesma tipografia, as mesmas assinaturas, etc. No processo de colação encontrámos cerca de 97 erros comuns conjuntivos – que Alberto Blecua define como “aquele error que dos o más testimonios, no han podido cometer independientemente”²⁷ – sendo os mais frequentes erros por adição e omissão²⁸. No entanto, anotámos também 8 erros tipográficos separativos, que apontam para dois estados ligeiramente distintos da edição e, neste caso, figuravam apenas no exemplar de Lisboa e não no de Toledo²⁹.

Será ainda digno de menção que, em termos de paginação, as falhas de numeração são comuns aos dois exemplares (o fólho 94 aparece como 49 e o fólho 95 como 65). No entanto, até ao fólho 98, apenas no exemplar toledano se omitem (59 e 60) e repetem (87 e 92) fólhos – sem deixarem de ser as assinaturas (assim como o texto) consistentes com as do exemplar impresso por João da Costa.



24 Referente a Mariana de Áustria, filha do imperador Fernando III e D. Maria de Espanha.

25 Definição de P. MAAS cit. em PÉREZ PRIEGO - *La edición de textos*, ob. cit., p. 61.

26 Que, como ficou dito, proveio da Biblioteca Pública do Porto; cota: B-12-35.

27 BLECUA, Alberto - *Manual de Crítica Textual*, ob. cit., p. 52.

28 Adição (“podian con considerar” [4r]; “co como” [16v]; “del del Principe” [43v]; “se se suele” [68r]; “tratataua” [76v]; “muerte de la Reina de la Reina de Francia” [83r]; “no no quitarle” [88r]; etc.) e omissão (“tiene so[lo] el de madre” [36v]; “Emperado[r]” [51v]; “el prime[r] passo” [60v]; “ne[ce]ssario” [74v]; “m[u]cho” [79r]; “graue[me]nte” [86v]; “tambie[n]” [95r]; etc.

29 [6r]: La primere de Emperatriz (Costa); La primera de Emperatriz (Toledo)

[16v]: fue legunda Corona (Costa); fue segunda Corona (Toledo)

[16v]: de difente matrimonio (Costa); de diferete matrimonio (Toledo)

[77v]: Colegos (Costa); colegios (Toledo)

[78r]: bijos (Costa); hijos (Toledo)

[95r]: nustra sigea (Costa); nuestra Sigea (Toledo)

Após reflectirmos sobre estas informações, formulámos uma hipótese, que nos pareceu ser a mais verosímil, sobre a forma como se terá processado a impressão da obra nas duas cidades. Considerando que o exemplar encontrado na Biblioteca de Castilla-La Mancha e o exemplar impresso por João da Costa representam os dois momentos distintos da impressão da *Vida de la Serenísima Infanta D. Maria*:

1. O texto terá sido impresso em Madrid até ao fólho 98 – assim, acreditamos que o exemplar toledano seja fruto do primeiro momento da impressão.

2. Após a morte de Frei Miguel Pacheco, ter-se-á iniciado uma nova impressão em Lisboa, na oficina de João da Costa, com base no impresso madrileno de 98 fólhos, de que o exemplar toledano é testemunho – o que explicará, para além dos erros comuns conjuntivos, também os erros separativos, inevitavelmente decorrentes do momento da cópia.

3. A partir do fólho 98 em diante, a impressão terá sido realizada já com base num manuscrito – o que explicará a maior ocorrência de intervenções dos caixistas ou impressores portugueses, consequência de uma maior dificuldade de leitura do modelo³⁰.

Colocáramos também a hipótese de os exemplares lisboeta (até ao fólho 98) e toledano representarem simplesmente dois estados da mesma impressão, realizada em Madrid – o que explicaria igualmente os erros separativos, pois “En muchos casos, si las erratas son advertidas durante la impresión de un pliego, se para la tirada, se corrige un molde, reanudándose a continuación la misma”³¹. Assim sendo, o estado do exemplar de Toledo seria posterior, pois nele os erros, que figuram no exemplar de Lisboa, teriam sido corrigidos. No entanto, se assim tivesse ocorrido, não faria muito sentido que se tivesse elegido o primeiro estado – com mais erros – para integrar a versão completa, de Lisboa.

No que diz respeito ao exemplar incompleto de Toledo, a que propósito teria ele sido integrado num livro de miscelâneas? Nos reinos de Castela, após a pragmática de 1558, instituiu-se que o impressor devia imprimir o texto sem a portada ou outros preliminares (a licença, a taxa, o privilégio – quando era concedido –, o nome do autor, impressor, lugar de impressão e data só poderiam ser imprimidos após o texto ter sido aprovado e rubricado pelo Conselho)³². Ora,

30 PÉREZ PRIEGO - *La edición de textos*. ob. cit., p. 26.

31 MOLL ROQUETA, Jaime - “Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro” in *Boletín de la Real Academia Española*, LIX (1979), pp. 49-107. p. 66. Veja-se também GASKELL, Philip - *Nueva Introducción a la bibliografía material* (trad. Fernández Cuartas, Consuelo e Álvarez Álvarez, Faustino). Gijón: Trea, 1999, p. 394.

32 MOLL ROQUETA Jaime - “Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro”, ob. cit., p. 52 (A exigên-

o exemplar de Toledo não apresenta nem licenças, nem taxa, nem informações sobre a impressão, o que demonstra que se encontrava naquilo que Jaime Moll define como “estado primigenio”, isto é, não censurado³³. Conjecturamos que tenha sido encontrado na oficina do impressor madrileno e posteriormente integrado no referido volume de miscelâneas – posteriormente inclusivé à edição lisboeta de 1675, pois o primeiro texto que figura nesse volume apresenta a data de impressão de 1690, como ficou referido. Nesse momento, ter-se-á adicionado a portada, com o título *Vida y acciones de la Infanta de Portugal Doña Maria* – que, no entanto, desconhecemos se seria o título original da obra, ou um ideado na altura.

Curioso ainda é que no resumo introdutório do exemplar toledano, exibido depois da portada, se sintetiza toda a obra – e não apenas o trecho compreendido até ao fólho 98. As conjecturas persistem: Teria sido este resumo encontrado junto com os fólhos impressos em Madrid? Teria sido redigido com base no manuscrito, para apresentar posteriormente ao Conselho, anexado com a obra? No entanto, o referido resumo é iniciado com a descrição impressa do texto: “Es de folio”³⁴. Será que quem tomou a iniciativa de compilar o volume de miscelâneas conhecia a obra completa?

Infelizmente estas questões ficaram ainda por responder. Quiçá algum leitor deste artigo se entusiasme o suficiente para dar seguimento à investigação. Quanto a nós, terminamos com dizer que são estas fortuitas descobertas que tornam o trabalho de investigação aliciente e recompensador.

cia legal da presença do ano de impressão só se verificou a partir de 1627).

33 MOLL ROQUETA Jaime - “Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro”, ob. cit., p. 76. Será ainda de notar que, se o exemplar toledano for, de facto, um estado não censurado da obra, a grande semelhança entre este e o exemplar lisboeta aponta igualmente para o facto de o texto não ter sido alvo de grande intervenção dos correctores oficiais portugueses.

34 PACHECO, Frei Miguel de - *Vida y acciones de la serenissima infanta de Portugal doña Maria*.... ob. cit., “Preliminares”.

Obras consultadas

A. FONTES IMPRESSAS

BAIÃO, José Pereira (1735) - *Epitome chrono-genealogico e critico da vida, virtudes e milagres do prodigioso portuguez Sancto Antonio de Lisboa*. Lisboa: António Sousa Silva

FERREIRA, Miguel Lopes (1732) - *Epitome da vida, acções e milagres do glorioso Santo Antonio de Lisboa, illustrado com breves ponderações, e accrescentado com elogios em que celebram a este sancto Pontifices, Cardeaes, Padres antigos e outros graves auctores: escripto por Fr. Miguel Pacheco, e traduzido do castelhano*. Lisboa: Oficina Ferreiriana.

MARIA, Infanta de Portugal (depois de 1577) - *Treslado do testamento da Iffãnte, que Deos tem*. S. I.: s.n.

PACHECO, Frei Miguel de – (1647) *Epitome de la Vida, acciones y milagros de Santo Antonio natural de la ciudad de Lisboa, que vulgarmente se llama de la de Padua: ilustrada con breves ponderaciones, añadidos los elogios con que celebraron este Santo Sumos Pontifices, Cardenales, Padres antiguos, y otros autores graves*. Madrid: Julián de Paredes.

_____ (1694) - *Sermaõ do Glorioso Padre Santo António*. Lisboa: Manuel Lopes Ferreira.

_____ (1675) - *Vida de la serenissima infanta D. Maria, hija delrey D. Manoel y fundadora de la insigne capilla mayor del convento de N. Señora de la Luz, y de su hospital: y otras muchas casas dedicadas al culto divino*. Lisboa: Na Officina de Ivan da Costa.

_____ *Vida y acciones de la serenissima infanta de Portugal doña Maria escrita por Fray Miguel Pacheco*. S.I., s.n., s.a.

SOUSA, Manuel Caetano (1725) - *Catalogo historico dos summos pontifices, cardeaes, arcebispos, e bispos portuguezes que tiveram dioceses fora de Portugal*. Lisboa: Oficina de Pascoal da Silva.

B. BIBLIOGRAFIA GERAL

ANDERSON, Judith H (1984) - *Biographical truth: The representation of historical persons in Tudor- Stuart writing*. New Haven: Yale University Press.

ANJOS, Luís dos (1999) - *Jardim de Portugal* (edição, introdução e notas de Maria de Lurdes Correia Fernandes). Porto: Campo das Letras.

BLECUA, Alberto (2002) - *Manual de crítica textual*. Madrid: Castalia, 1983.

CARDOSO, Jorge. *Agiológio Lusitano* (estudo e índices de Maria de Lurdes Correia

Fernandes). Porto: FLUP, 5 volumes.

GRANADOS, Juan de Ávila Gijón (2002) - “La bibliografía de la Orden Militar de Cristo (Portugal). Del manuscrito al soporte electrónico” in *Via spiritus*. Porto: Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade da UP, vol. 9, pp. 349-428.

LEÃO, Duarte Nunes de (2002) - *Descrição do Reino de Portugal*. Lisboa: Universidade de Lisboa. Centro de História.

MACHADO, Diogo Barbosa (1965-1967) *Bibliotheca Lusitana*. Coimbra: Atlântida, 4 volumes.

MAYER, Thomas F. e WOLF, D. R. (eds.) (1995) - *The Rethorics of Life-Writing in Early Modern Europe. Forms of biography from Cassandra Fedele to Louis XIV*. Michigan: The University of Michigan Press.

MOLL ROQUETA, Jaime (1979) - “Problemas bibliográficos del libro del Siglo de Oro” in *Boletín de la Real Academia Española*, LIX, pp. 49-107.

PALAU Y DULCET, Antonio (1959) - *Manual del Librero Hispanoamericano*. Barcelona: Libreria Palau, 28 volumes.

_____ (1990) - *Manual del Librero Hispano-Americano*. Madrid: Julio Ollero, 7 volumes.

PEIXOTO, Vera (2007) - *Edição crítica da Vida de la Sereníssima Infanta Doña Maria de Frei Miguel Pacheco*. Porto Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado policopiada.

PÉREZ PRIEGO, Miguel Ángel (1997) - *La edición de textos*. Madrid: Síntesis.

PINTO, Carla Alferes (1998) - *A Infanta Dona Maria de Portugal: o mecenato de uma princesa renascentista*. Lisboa: Fundação Oriente.

PINTO DE MATOS, Ricardo (1878) - *Manual Bibliographico Portuguez*. Porto: Manuel Malheiro.

SERRÃO, Joaquim Veríssimo (1954) - *A Infanta D. Maria (1521-1577) e a Sua Fortuna no Sul de França*. Lisboa: Álvaro Pinto.

SILVA, Inocência Francisco da (1972) - *Diccionario bibliographico portuguez*. Lisboa: Imprensa Nacional, 25 volumes.

VASCONCELOS, Carolina Michaëlis de (1994) - *A Infanta D. Maria de Portugal (1521-1577) e as suas Damas*. 2ª ed. facsimilada. Lisboa: Biblioteca Nacional.

IRMTRAUD FISCHER, **Femmes sages et dame Sagesse dans l’Ancien Testament. Femmes conseillères et éducatrices au nom de Dieu**, Paris: Éditions du Cerf-Médiaspaul, 2010, ISBN 978-2-204-09019-3, 272 pp.

A obra que aqui recenseamos constitui a tradução francesa, realizada por Charles Ehlinger, do original intitulado *Gotteslehrerinnen. Weise Frauen und Frau Weisheit im Alten Testament*¹, compõe juntamente com duas obras da mesma Autora, a saber, *Des femmes aux prises avec Dieu. Récits bibliques sur les débuts d’Israël* (2008) e *Des femmes messagères de Dieu. Prophètes et prophétesses dans la Bible hébraïque* (2008), publicadas anteriormente também na colecção “Lire la Bible”, uma trilogia que reflecte a tripartição do cânone da Bíblia hebraica e na qual Irmtraud Fischer propõe uma (re)leitura da Bíblia, nomeadamente dos textos que têm como tema as origens de Israel, as múltiplas formas de profecia e o desenvolvimento da sabedoria.

Nesta última etapa da sua ambiciosa investigação, cujo projecto remonta aos cursos que leccionou em Bona, entre 1999 e 2003, Irmtraud Fischer continua a mostrar, tal como já havia feito anteriormente, que é possível uma leitura da Bíblia que tome verdadeiramente em conta a presença dos sexos masculino e feminino, ao mesmo tempo que abre novas perspectivas relativamente à articulação do *corpus* bíblico com a visão tripartida da Bíblia hebraica. O objectivo da Autora é assim demonstrar como as traduções da Bíblia pouco ou nada rigorosas, que colocam quase sempre a tónica sobre o género masculino em detrimento do feminino, ocultaram, durante largo tempo, o papel das mulheres na aquisição e no ensino da sabedoria.

Deste modo, este estudo de Irmtraud Fischer inscreve-se numa linha de investigação levada a cabo por exegetas sobretudo do sexo feminino que, desde há cerca de trinta anos, principalmente nos países germanófonos e anglófonos, se vêm interrogando acerca do lugar das mulheres, explícito ou oculto, nos textos bíblicos, produzidos, na sua maioria, num contexto patriarcal.

A obra encontra-se dividida em seis capítulos.

O primeiro, intitulado “Approche de la littérature sapientiale sous l’aspect spécifique des genres” (pp. 15-22), chama a atenção para o facto de a literatura sapiencial ter sido produzida numa sociedade patriarcal, o que leva a Autora a concluir que as mulheres “n’ont accès que de façon limitée à la production de textes qui constitueront par la suite le canon de l’éducation ou les écritures saintes d’une religion” (p. 18). Irmtraud Fischer realça que “depuis bien

¹ Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, 2006.

longtemps, l'histoire de l'exégèse considère le sexe comme la caractéristique capitale de l'organisation sociale, et sans même en élaborer la thématique; dès alors, se contenter de s'offusquer du statut subordonné des femmes aux temps bibliques signifierait pérenniser la catégorie du sexe comme critère social le plus important (du moins) s'agissant des femmes" (p. 19). Assim, defende uma exegese respeitadora dos dois sexos (p. 20). A Autora sublinha também que, nos relatos bíblicos sobre mulheres sábias ou sensatas, surgem duas localizações sociais centrais: por um lado, a família, enquanto lugar "político" de mediação e de transmissão de tradições religiosas e culturais oficiais, presente sobretudo nos textos em que as mães intervêm/entram em cena (p. 20), e, por outro, as cortes régias (p. 21).

O capítulo seguinte, "Des femmes douées de sagesse" (pp. 23-98), é dedicado à análise de textos que apresentam, de forma explícita, mulheres sábias ou sensatas e/ou conselheiras junto dos soberanos. Imtraud Fischer começa por estudar o caso de Abigail (pp. 25-43), que, antes de casar com David, participou de maneira substancial na construção do poder deste monarca, profetizando-lhe o seu futuro sucesso como rei e a duração da sua dinastia. Seguidamente, são postas em evidências as histórias de duas mulheres sensatas que enquadram o relato sobre a revolta de Absalão contra David para apoderar-se do trono: a da mulher de Técua, uma diplomata (pp. 45-60) e a da mulher de Abel-Bet-Maacá, uma pacificadora (pp. 61-69). A mulher sensata de Técua é chamada por Joab, a segunda pessoa mais importante do Reino, para convencer David a chamar de novo à corte o herdeiro do trono, Absalão, capturado após ter assassinado, por vingança, o irmão. O discurso dirigido pela mulher de Técua ao rei, assim como a sua conduta, mostram que esta conhece perfeitamente o código diplomático e o cerimonial de corte. O fim efectivo da insurreição contra David e a consequente pacificação são fruto da capacidade de negociação de uma outra mulher sensata: a mulher de Abel-Bet-Maacá, que, tal como a mulher de Técua, faz uso de uma forma discursiva sagaz, utilizando mesmo provérbios para sustentar a sua argumentação. No final deste capítulo, a Autora centra a sua atenção nos textos que apresentam a célebre e lendária figura da rainha de Sabá (pp. 87-98), realçando que, nestes relatos, a sabedoria é apresentada como uma virtude régia, possuída não só pelos monarcas masculinos, como também pelas rainhas.

O terceiro capítulo, intitulado "Femmes conseillères et éducatrices" (pp. 99-151), começa por sublinhar a função de conselheira desempenhada por Ester (pp. 102-104), Débora (pp. 104-107) e Judite (pp. 107-110), sem esquecer a mulher de Job (pp. 111-126). Seguidamente, a Autora questiona-se se o termo *gebira*, que designa a rainha-mãe, ou seja, a mãe do monarca em funções, poderá ser entendido como a designação de um cargo e, através da análise de

alguns casos, como o de Betsabé (pp. 128-135), mãe do rei Salomão, conclui que “cette mise en évidence permanente de la mère du roi dans la dynastie de Juda n’apporte nulle part la preuve que ces femmes détenaient une charge de conseillère; elle est néanmoins un indice non équivoque d’une position qui n’est pas seulement naturelle mais officielle” (p. 137).

Ainda que, na maioria dos casos, os conselhos dados por mulheres seja considerado digno de atenção, há que notar que, em algumas situações, pode-se constatar que algumas mulheres podem ser más conselheiras. Neste sentido, a Autora chama a atenção para os casos de: Jezabel (pp. 148-151), mulher do rei Acab, caracterizada como uma autêntica déspota, protegendo sem escrúpulos os cultos de Baal e Ashera e não se coibindo de cometer injustiças contra os direitos fundiários, que culminam com a morte do proprietário Nabot; de Atália (pp. 142-143), mãe do rei Acázias, que não é apenas apresentada como uma rainha usurpadora que tenta extinguir a linhagem real de Juda, mas também como responsável pelo fracasso do governo do monarca reinante, antes que ela própria acceda ao poder, e que, tal como Jezabel, “a déjà été dépeinte comme monstre sans pareil dans la vision deutéronomiste de l’histoire” (p. 143); e de Zeres (pp. 143-148), mulher de Aman, a qual, na exegese tradicional, “jouit d’une mauvaise réputation à l’égal de la femme de Job” (p. 143).

O capítulo seguinte, “Femmes éducatrices dans le Livre des Proverbes” (pp. 153-203), realça o interesse do estudo do papel desempenhado pelas mães enquanto “mestras” da Torah, evidenciando o caso concreto da rainha de Massa (pp. 167-203).

A leitura de certos relatos bíblicos sobre mulheres sábias, sensatas ou conselheiras, assim como as evocações de mulheres que assumem o papel de educadoras, para ensinarem a sabedoria e transmitirem a tradição, permitem perceber a personificação feminina da Sabedoria, que constitui o objecto de estudo do quinto capítulo, intitulado “«Dame Sagesse»” (pp. 205-251). A Autora realça que a personificação feminina da Sabedoria começou a ser valorizada sobretudo a partir dos trabalhos levados a cabo por feministas a partir da década de 70 do século passado (p. 208), pondo também em evidência algumas correlações que conotam uma identificação da Sabedoria com a Torah e potenciam o aparecimento da Sabedoria personificada enquanto profeta e desempenhando assim um papel de medianeira.

No último capítulo, “Des femmes éducatrices au nom de Dieu” (pp. 253-265), a Autora reflecte sobre alguns aspectos já anteriormente abordados na obra, concluindo que estas mulheres sábias e sensatas, que exerceram um papel de conselheiras ou de educadoras em nome de Deus, que conheceram e reconheceram os desígnios divinos, “ne le cèdent en rien à leurs collègues

masculins, tout comme les lutteuses de Dieu, les mères d’Israël, par rapport aux Peres du peuple, ou les messagères de Dieu face à leurs collègues masculins dans la fonction de la prophétie” (p. 265).

Por tudo isto, esta obra de Irmtraud Fischer, que constitui a etapa final do seu longo percurso de investigação dedicado às mulheres na Bíblia, é um instrumento imprescindível para quem quiser descobrir (ou redescobrir) a riqueza do texto bíblico e, acima de tudo, deleitar-se com uma leitura equilibrada deste, que faça justiça a um e a outro sexo.

Paula Almeida Mendes

Investigadora do CITCEM

Bolseira da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia

O grupo «Sociabilidades, práticas e formas do sentimento religioso» do CITCEM desenvolveu as suas actividades de acordo com as seguintes linhas orientadoras e temas de investigação:

Organização de seminários com uma periodicidade mensal em volta do tema «A educação feminina nos séculos XVI-XIX: entre a aia e a mestra de noviças».

Estas reuniões tiveram a participação de investigadores e especialistas do CITCEM e de outras unidades de investigação, no quadro de uma colaboração científica e pedagógica com a FLUP para a formação de estudantes de pós-graduação. Promovendo uma abordagem interdisciplinar, esta actividade permitiu focar a temática em causa a partir de diferentes ângulos de análise, contribuindo para diversificar e enriquecer a formação dos estudantes de pós-graduação e para obter um conhecimento mais completo e preciso do objecto de estudo.

Os seminários foram distribuídos da seguinte forma:

12 de Março – “La nascita del pubblico femminile: testi in volgare del Quattro e Cinquecento” – Gabriella Zarri (Università di Firenze)

7 de Maio – “Ler, escrever e contar: os programas de educação feminina no século XVIII» – Zulmira Santos (UP)

14 de Maio – “Con o sin pecado original. Controversia de escrituras en torno a la Inmaculada Concepción en la primera mitad del siglo XVII” – António Castillo (Universidad Alcalá de Henares, Madrid)

21 de Maio – “La literatura de miseria hominis en el Renacimiento europeo” – Maria José Vega (Universidad Autónoma de Barcelona)

18 de Junho – A «mulher sábia e prudente»: aproximações – Maria Idalina Rodrigues (Universidade de Lisboa) / e “Educación y adoctrinamiento en los Colegios de niñas huérfanas de la Hermandad del Refugio (siglo XVII)” – Ana Martínez (UP)

16 de Julho – A influência de São Francisco de Sales na Educação feminina – Ana Costa (UP)

1 de Outubro – «Do que pertence à instrução de meninas». Regulamento para as religiosas Ursulinas de Braga – Helena Queirós (UP)

5 de Novembro – «Itinerários Pedagógicos e Civilidade Cristã na Literatura Infantil para Meninas em Portugal (Séculos XVIII-XIX)» – Paula Almeida (UP)

17 de Dezembro – Seminário Internacional – “Le donne, i cavallier, l’arme, gli amori, le cortesie, l’audaci imprese...”: cavalarias e galanterias nos séculos XVI-XVII - “L’Orlando Furioso e l’educazione del cavaliere e della donna di corte”. Marina Beer (Università di Roma «La Sapienza»); «“E esta é a verdade, se as mulheres quisessem crê-la e usá-la”» . Histórias cavaleirescas e educação feminina: uma relação problemática. - Isabel Almeida (Universidade de Lisboa); “Um mito de corte como expoente de galantaria”. - José Adriano de Freitas Carvalho (Universidade do Porto); “Seda y acero. La indumentaria como signo cortesano en el Palmerín de Inglaterra”. - Marícarmen Pina (Universidade de Saragoça).

Epistolografia em Portugal no século XVII: conclusão da investigação que incide na correspondência dirigida por D. Vicente de Nogueira ao Marquês de Niza, com a transcrição e fixação do texto das cartas.

