

A Oração no Horto do *Monotessaron* de Gerson e a sua ilustração

Edição castelhana de 1493(?) e edições portuguesas de 1513.

O modelo de toda a oração cristã é sem dúvida a oração que Jesus Cristo dirigia a Deus-Pai. A oração de Jesus mais amplamente descrita nos Evangelhos é a sua oração no Horto das Oliveiras, o Getsémani. Ela aparece referida em todos os quatro Evangelhos (Mt 26, 36-46; Mc 14, 32-42; Lc 22, 39-46; Jo 18, 1).

Dadas as diferenças existentes entre as narrativas dos quatro evangelistas, houve tentativas de reduzi-las a um só texto corrido. A que teve mais sucesso nos fins da Idade Média foi a realizada por Jean Charlier (*1363 - †1429), apelidado de Gerson (nome da sua terra natal), que foi chanceler da Sorbona, em Paris. Esta compilação foi intitulada *Monotessaron*¹. Utilizarei a edição realizada em Colónia, pelo impressor Arnold Ther Hoermen, por volta de 1474², não ilustrada.

O cisterciense aragonês Fr. Gauberto Fabrício de Vagad (*1º 1/4 séc XV, act. 1499) fez uma tradução em castelhano da parte dessa compilação referente à Paixão de Cristo. A mais antiga edição conhecida deste texto, intitulado *La passion del eterno principe christo jhesu: segun los quatro sanctos euangelistas* (segundo o *incipit*), em forma abreviada (no alto das páginas) *La passion*³, vem referenciada nos catálogos como tendo sido impressa em Burgos, por Fradique

¹ “Várias edições e manuscritos trazem *Monotesseron*.” - Mário MARTINS (S.J.), *O original em castelhano do Flos Sanctorum de 1513*, in rev. *Brotéria*, LXXI (1960, 2º Semestre), 590, nota 20; texto retomado em *Estudos de Cultura Medieval*, [vol. I], Lisboa, 1969, 262, nota 2. Isso acontece na edição de Colónia, 1484 (Inc.127 da Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa) das *Opera* de Jean Gerson, tomo I, usada por Cristina SOBRAL, *Adições Portuguesas no Flos Sanctorum de 1513 (estudo e edição crítica)*, Lisboa, [Texto policopiado], 2000 (tese de doutoramento em Literatura Portuguesa, Época Medieval, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa), 45, nota 1.

² Recorri à reprodução on-line do exemplar conservado na Biblioteca da Universidade e da Cidade de Colónia (Universitäts- und Stadtbibliothek Köln): <http://inkunabeln.ub.uni-koeln.de/vdjb-cgi/kleioe/0010/exec/pagesma/%22enne64%5fdruck3%3d0001%2ejpg%22>. Indicarei o n.º do fotograma a que faço referência.

³ É habitualmente referida como: ‘*Pasión de Cristo*’.

de Basilea, por volta de 1493.⁴ Utilizarei o exemplar com a cota IB 53235, conservado em Londres, na British Library, o qual contém o texto integral.⁵

Em Portugal, essa obra foi traduzida em português através de um texto castelhano semelhante ao anterior, a que Cristina Sobral⁶ chama β . Chegaram até nós duas versões portuguesas quase iguais, editadas em Lisboa, no mesmo ano de 1513. A mais antiga aparece a 15 de Março, num livro intitulado *O Flos Sanctorum em linguagem português*⁷, saído dos prelos lisboetas de Hermão de Campos & Roberto Rabelo. Desta obra conserva-se unicamente um exemplar truncado, existente na Biblioteca Nacional de Portugal, em Lisboa. A parte do livro que contém a Paixão de Cristo apresenta algumas lacunas.⁸ Intitula-se *Ha payxam do eterno. Príncipe christo. Jhesu nosso Senhor & saluador. segundo os sanctos quatro euangelistas* (segundo o *incipit*), em forma abreviada (no alto das páginas) *A payxam*.

Um pouquinho mais de cinco meses depois, a 17 de Agosto, outra tradução do mesmo texto castelhano (β) aparece editada na primeira parte do *Livro e legenda que fala de tôdolos feitos e paixões dos santos mártires*⁹, impresso também em Lisboa, mas por João Pedro Bonhomini de Cremona. Desta obra conhecem-se somente dois exemplares, que pertenceram a el-Rei D. Manuel II¹⁰ e se conservam na Biblioteca do Paço Ducal de Vila Viçosa.¹¹ A parte do livro que contém a Paixão de Cristo, sem lacunas, tem uma folha de título, em que ela aparece referenciada com o título *A paixom de nosso saluador christo Jhesu. segundo os quatro euangelistas*. Em forma abreviada, no cimo das pági-

⁴ Sobre a complexidade da referência a esta edição nos catálogos, veja-se: Emilia COLOMER AMAT, *El Flos Sanctorum de Loyola y las distintas ediciones de la Leyenda de los Santos. Contribución al Catálogo de Juan de Varela de Salamanca*, in *Analecta Sacra Tarraconensia. Revista de Ciències Històricoecclesiàstiques*, LXXII (1999), 120-121 (12-13 do artigo).

⁵ A seguir, referido pela sigla *PsnBL*. Utilizei fotocópias desse exemplar, amavelmente facultadas pela Doutora Cristina Sobral, a quem agradeço.

⁶ Cristina SOBRAL, *Adições Portuguesas...*, 45.

⁷ Segundo a grafia original: *Ho flos sanctorum em lingoajem portugues*. Nota: Assinalo com sublinhado o desenvolvimento das abreviaturas. Este livro é habitualmente referenciado como ‘*Flos Sanctorum de 1513*’. A seguir, referido pela sigla *FSlp*.

⁸ A Biblioteca Nacional [de Portugal], em Lisboa, colocou *on-line* a reprodução digital do exemplar que conserva, único existente até à data, o qual possui a cota: RES. 157 A) - <http://PURL.12097/4> [IPG], ou PURL.12097/1 [PDF].

⁹ Na forma abreviada ‘*Legenda dos Santos Mártires*’. A seguir, referido pela sigla *LSM*.

¹⁰ Um dos quais, o completo, pertenceu anteriormente a el-Rei D. Luís - D. MANUEL II, rei de Portugal, *Livros Antigos Portugueses - 1489-1600 - da Biblioteca de Sua Majestade Fidelíssima*, London, 1928-1935 (reedição anastática: Braga, 1995), III, 499.

¹¹ Utilizei fotocópias de um desses exemplares, amavelmente facultadas pela Dra. Isabel Cepeda, a quem agradeço.

nas (verso e recto), lê-se: *A paixão/ De nosso senhor. No incipit* vem referida com o mesmo título que vimos atrás, tanto na *PsnBL* como no *FSlp*: *Ha paixão do eterno Príncipe christo Jhesu nosso Senhor. & saluador. Segundo os sanctos quatro euangelistas.*

Tanto no texto latino do *Monotessaron* como nos três textos em vernáculo analisados, o episódio é narrado conjuntamente com a prisão, pois ambos se situam no referido Horto das Oliveiras. Só na *PsnBL* e no *FSlp* é que existem duas ilustrações, uma figurando a *Oração* e a outra a *Prisão*. Na *LSM*, o texto é somente ilustrado por uma estampa, em que figura a *Oração*.

1. O texto:

Vejam, pois, a descrição dos acontecimentos dessa noite no Jardim das Oliveiras, segundo os quatro evangelhos, de acordo com o arranjo realizado por Fr. Gauberto Fabrício de Vagad O. Cist. sobre a compilação de Jean Gerson, intitulada *Monotessaron*.

Reproduzirei o texto em português do *Livro e Legenda dos Santos Mártires (LSM)*, porque completo (sem lacunas), anotando as pequenas diferenças com o do *Flos Sanctorum em linguagem portuguesa (FSlp)*. Farei a comparação com o texto compilado por Gerson a partir da Vulgata latina, e a tradução dele para Castelhana realizada por Fr. Gauberto, segundo a edição mais antiga que chegou até nós, existente na British Library (*PsnBL*).¹²

O título do apartado diz: “*Da oraçom que fez¹³l noosso remijdor. & saluador xpisto Jhesu no orto. & de sua prisom.*”¹⁴ [fólio 23 a-b]. O texto propriamente dito inicia-se com os dois primeiros versículos do capítulo 18 do Evangelho de João.

¹² Cristina Sobral demonstrou, na sua tese de doutoramento, como as traduções portuguesas editadas em 1513, devido às variantes detectadas, não dependem da edição castelhana existente na British Library (versão B), mas seguem uma outra versão castelhana, perdida, a que esta autora chama versão β; remontando, por vezes, o tradutor do *FSlp* ao original latino - Cristina SOBRAL, *Adições Portuguesas...*, 35-57: *Sobre o antecedente do Flos Sanctorum de 1513*. Ver *stemma* proposto na página 45 desta obra.

¹³ Na *LSM* é aqui que está colocada a estampa ilustrativa da *Oração de Jesus no Horto*.

¹⁴ No *FSlp* é aqui, por sua vez, que está colocada a estampa ilustrativa da *Oração no Horto*.

(Jo 18, 1 a:) «[A]Cabadas estas razões¹⁵ [16] sayose *Jhesu*¹⁷ allem do ribeyro dos çedros.

(Mt 26, 36 a; Mc 14, 32 a:) a hũa alqueria que chamauam Bethemani¹⁸.

(Jo 18, 1 b:) Onde auia huñ horto. & emtrou[sic] com seus disçipollos nele.»

Trata-se, na realidade, das ‘razões’ da traição. O capítulo anterior chamava-se, precisamente, “De como fez saber a sã Pedro que o auia de negar. & da comtenda dos disçipolos.” (fólio 22 a). Aqui, o texto de Fr. Gauberto corta tanto os chamados ‘discursos do Adeus’, nos capítulos 14 e 15, como a chamada ‘Oração sacerdotal de Jesus’, no capítulo 17 do *Evangelho segundo São João*, a que o texto aludia. Há, pois, um arranjo e torção das palavras do Evangelista por parte do compilador, para servirem o seu fito.

(Jo 18, 2:) «Tinha sabido judas o que o auia vendido aquele orto. E de como asaz vezes soya com seus criados¹⁹ sajr la fora Jesu. & estar hi com eles.»

A referência à traição de Judas precede de perto, no arranjo dos textos feito por Gerson, a injunção de Jesus aos Seus discípulos.

(Mt 26, 36 b:) «Disse entom *Jhesu* a seus disçipollos. Ficay vos outros aqui. ataa²⁰ que eu vaa. & faça oraçon[sic].»

(Mt 26, 37:) «E tomados consigo *Pedro. & os dous filhos do zebedeu*. começou de se emtristeçer[sic]»

(Mc 14, 33 b) «& hauer temor & angustia.»

(Mt 26, 38:) «& disselhes. *Triste he ha minha alma atee a morte. Soffrey vos huum pouco. & velay comigo.*»

¹⁵ “Acabadas estas razones”, diz a tradução castelhana da *PsnBL* (f. 7 b). No *FSlp* (f. A 4 d) tinha ‘rações’, em vez de ‘razões’. Fr. Gauberte salta o inciso tirado por Gerson de Mt 30: «Et hymno»

¹⁶ Fr. Gauberto salta os incisos «& hymno dicto exierunt in montem oliueti» (Mt 26, 30 a; || Mc 14, 26 a), «et egressus ibat secundum consuetudinem in montem oliuarum» (Lc 22, 39 a), colocados aqui por Gerson.

¹⁷ No texto, a seguir, ‘Jhesu’ é grafado, a quase totalidade das vezes, ‘Jesu’, sem o h depois do j.

¹⁸ ‘getsemani’, lê-se na *PsnBL* (f. 7 b) e no *FSlp* (f. A 4 d).

¹⁹ No *FSlp* (f. A 4 d), diz: ‘disçipollos’, como diz o texto evangélico. Mas a versão castelhana traduz também ‘criados’. Parece, pois, por parte do tradutor do *FSlp* haver a preocupação de voltar ao texto latino e não seguir a tradução castelhana (β), como faz a *LSM*. Cristina SOBRAL, *Adições Portuguesas...*, 45, refere concretamente esta circunstância.

²⁰ ‘atee’, no *FSlp*.

(Lc 22, 41 a:) «E afastou se deles obra de hum tiro de pedra.»

(Mt 26, 39 b:) «& em chegando la *estemdeo*[sic] se em terra: posto o rosto em o chaão.»²¹

(Mc 14, 36) «E disse. *Padre todas as cousas som possiuees a ty. Passa*[sic]²² *este vaso*²³ *de amargura*²⁴ *de my. Mas façase nom ho que eu quero, mas o que tu.*»

(Mt 26, 40 a:) «E bolueose aos discípollos. E achouos dormindo.»

(Mc 14, 37 b:) «& disse a Pedro. *Symon. & dormes. nom podeste nem huña hora vellar comigo?*»

(Mc 14, 38 = Mt 26, 41:) « *Vellay & oray. Porque nom entres*[sic]²⁵ *em temptaçiom*²⁶: *que ho spiritu prompto: & viuo esta. Mas a carne emferma. & fraca.*»

De notar a caracterização do espírito e da carne com dois adjectivos cada um, diferindo do texto evangélico original. No primeiro caso, é o segundo adjectivo que é da autoria do tradutor ibérico (Fr. Gauberto). No segundo, é o primeiro adjectivo acrescentado por este tradutor. Com estes incisos, mas sobretudo com a caracterização da ‘carne’ como ‘enferma’, Fr. Gauberto dá uma explicação da sua fraqueza, relacionando-a veladamente com o Pecado original, que enfraquece a natureza humana.

(Mc 14, 39:) «E bolueol[f. 23 c] se a segunda vez a orar. & fez a mesma oraçom dizendo.»

²¹ Este gesto de prostração não é recolhido nas imagens ilustrativas que analisaremos mais adiante, nem nos quadros então analisados. Mas é recolhido em imagens da mesma época, como é o caso, v.g., de Albrecht Dürer, numa xilogravura de ca. 1508-09 - *Grabados alemanes de la Biblioteca Nacional (siglos XV - XVI)*. Madrid: Biblioteca Nacional (Ministerio de Educación y Cultura), © e DL 1997, tomo I (ISBN 84-8156-147-9), 250, fig.414.

²² ‘*passse*’, no *FSlp*.

²³ A *PsnBL* traz ‘trago’, quando no original latino estava ‘calicem’ - Cristina SOBRAL, *Adições Portuguesas...*, 47, comparação nº23.

²⁴ ‘de amargura’ não está no texto evangélico, é acrescento do tradutor (Fr. Gauberto).

²⁵ ‘entres’ deve ser gralha do tipógrafo. O texto evangélico traz um plural, e assim é traduzido, tanto na *PsnBL* (‘entres’) como no *FSlp*: (‘*entrees*’).

²⁶ Castelhanismo, não existente no *FSlp*, que tem ‘*temptaçom*’. Cristina SOBRAL, *Adições Portuguesas...*, 44, afirma que *FSM* «traduziu directamente de um texto em castelhano e [...] não copiou um texto português» (veja-se a comparação nº 11).

(Mt 26, 42 b:) «*Padre meu. se nom pode passar este calez*²⁷
*de mi sem que o beba.*²⁸ *seja feyta tua vontade.*»

(Mc 14, 40:) «& bolueo outra vez pera os disçipollos. & os
 achou dormindo. ca estauam seus olhos agrauados do sono. &
 nom sabiam que lhe responder.»

(Mt 26, 44 a:) «E deyxados os disçipollos. Bolueo se outra
 vez a orar.»

(Lc 22, 41 b:) «& posto de geolhos»²⁹

(Lc 22, 42:) «*dizia. Padre se te prouuer passe este calez*³⁰
de my. mas nom a minha. mas tua vontade se compra.»

(Lc 22, 43:) «E *apareceolhe huum anjo do çeeo que o con-*
*fortou.*³¹ E posto em affriçom. oraua mays & mays.»

(Lc 22, 44:) «& veo emtom a suar hum suor como de gotas
 de sangue. que corriam atee a terra.»³²

(Lc 22, 45:) «E leuantandose da oraçom bolueose aos disçi-
 pollos. & os achou de tristeza dormindo.»

(Lc 22, 46:) «& disselhes. *Pera que dormis.*»

(Mc 14, 41 b:) «*dormide ja. & folgay. abasta que chegada*
he ha hora em que o filho da virgem sera entregado em as
mãos dos pecadores.»

A expressão ‘Filho do homem’ (*Filius hominis*) é transformada em “filho da virgem”, a fim de fazer referência à concepção virginal de Cristo e honrar a Virgem Maria Sua Mãe. Esta versão é própria das traduções portuguesas (*FSIp* e *LSM*), dado que tanto o texto latino de Gerson como a tradução castelhana da *PsnBL* trazem, respectivamente, “fili9 hoïs” (fotograma 103) e “fijo del hõbre” (fólio 7 c), conformando-se com o texto evangélico.

²⁷ A *PsnBL* traz ‘trago’, quando no original latino estava ‘calix’ - Cristina SOBRAL, *Adições Portuguesas...*, 47, comparação n°24.

²⁸ Neste local do texto, é inserida a estampa ilustrativa da *Oração no Horto*, na *PsnBL* (f. 7 c), remetendo claramente para o cálice de amargura, que nela é figurado.

²⁹ É esta atitude, de joelhos, que é recolhida em todas as imagens ilustrativas que a seguir analisaremos, e também nos quadros então analisados.

³⁰ A *PsnBL* tem ‘trago’, quando no original latino estava ‘calicem’ - Cristina SOBRAL, *Adições Portuguesas...*, 47, comparação n°25.

³¹ O anjo não aparece nas ilustrações deste texto, como veremos, mas somente na estampa calcográfica de Martin Schongauer [Fig.1] e no quadro de Arouca [Fig.5], a seguir analisados na 2ª parte deste artigo.

³² As gotas de sangue são representadas na tábua pintada de Arouca, como veremos.

(Mc 14, 42:) «*Leuantayvos. & vamos. Sabey que esta açerca ho que me tem vendido.*»³³.

(Mc 14, 43 a:) «E fallando aynda jesu. vedes que chega judas Escarioth. hum dos doze. & com elle grande companhia com cutelos & lanças.»

(Jo 18, 3 b:) «com alanternas. fachtas. & armas:»

(Mt 26, 47 b:) «Emuiada polos principes dos saçerdots.»

(Mc 14, 43 c:) «polos mays sabedores»

(Mt 26, 47 d:) “& ançiaãos do pouoo.»

(Mc 14, 44:) «& tinhalhes dado por signal. & dicto ho tree-dor. Ao que eu beijar a esse preendey. & o leuay *com grande manha. que aquele mesmo he.*»

Fr. Gauberto traduz o advérbio “caute” por “con grand maña/ com grande manha”, induzindo assim o leitor à animosidade para com o traidor e os esbirros. A colocação no fim da frase da tradução de “ipse est”, que, no original, segue o sinal do beijo, reforça também a nota: “que aquel mesmo es/ que aquella mesmo he”.

(Lc 22, 47 c:) «E hya adiante deles & chegando polo beyjar. ajuntou[f. 23 d]se com ele. & o beyjou.»

(Mc 14, 45 b:) «& disselhe. *Mestre. saluete deos.*»

(Mt 26, 50 a:) «& disselhe jesu. *Amigo. & a que vieste?*»

(Lc 22, 48 b:) «*o judas com beyjo de paz. vendes ao filho do homem.*»

(Jo 18, 4:) «Sabeendo assy jesu todo que lhe auia de acon-teçer. saya³⁴ pera eles. & disselhes. *A quem buscaes?*»

(Jo 18, 5:) «Responderom eles. *a jesu de Nazareth. Disselhes ele. eu som. E comoquer que estaua judas com eles. ho mesmo que o tinha vendido*»

(Jo 18, 6:) «em dizendolhes. eu som. boluerom atras. & derom consigo em terra.»³⁵

(Jo 18, 7:) «Outra vez lhes preguntou jesu. *a quem buscaes?* Disserom eles. *a jesu de nazareth.*»

³³ Fr. Gauberto salta o texto de S. João incluído neste passo por Gerson (fotograma 103): «Judas ergo cum accepisset cohortem a pontificibus et pharizeis ministros uenit illuc cum lanternis et facibus et armis.» (Jo 18, 3).

³⁴ ‘saya’, no *FSlp*.

³⁵ ‘boluerom’ e ‘derom’ estão grafados, respectivamente, ‘bolueram’ e ‘deram’, no *FSlp*. Assiste-se na *Lsm* a uma uniformização, nem sempre atendida, como veremos a seguir.

(Jo 18, 8:) «Respondeolhes jesu.³⁶ dissevos outra vez que eu som. logo se a mi querees. deixay hir estes outros.»

(Jo 18, 9:) «porque se comprisse a pallaura que ele disse. De quantos me emcomendastes nenhuum deles perdi.»

(Mt 26, 50 b:) «Chegarom emtom a ele. & deitarom maão dele. & o prenderom.»

(Lc 22, 49:) «& veendo seus discípulos. o que emtendiam fazer. preguntaromlhe. Senhor se ferimos neles?»

(Lc 22, 51 a:) «Respondeo jesu. & disselhes. deixayos chegar ca.»

(Jo 18, 10:) «Simon pe^[37]dro. arincou[sic] de hũ cutelo que tinha. & ferio a huñ criado do pontifice grande. & cortoulhe a orelha dereyta³⁸. E chamauase Malcho.»

Vemos agora a relação com a referência iconográfica da espada para caracterizar Pedro adormecido junto de Jesus orante. Sabemos que, quando retirado de um contexto narrativo, São Pedro é caracterizado pelas chaves. Mas aqui, o contexto determina o ‘atributo iconográfico’. Quando é figurado em atitude icónica, e para não ser confundido com São Paulo, com o qual habitualmente emparelha, as chaves são atributo obrigado, já que o atributo de São Paulo é a espada, uma vez que foi decapitado. É claro que já estamos num período em que a iconografia segue mais de perto o texto evangélico, pois na iconografia bizantina, e sua sucedânea próxima ocidental, São Paulo é incluído no colégio dos Doze. Vejam-se os ícones da *Ascensão* e do *Pentecostes*³⁹, assim como, por exemplo, o baixo-relevo da *Dúvida de S. Tomé* do Claustro do Mosteiro de Silos⁴⁰.

³⁶ Neste local do texto, na *PsnBL* (f. 7 d), insere-se uma estampa, no fim da coluna de texto, figurando *Pedro cortando a orelha de Malco*.

³⁷ Neste local do texto, no *FSlp* (f. 5 b), insere-se, por sua vez, sensivelmente a meio da coluna de texto, a estampa figurando *Pedro cortando a orelha de Malco*. A colocação da ilustração é, neste caso mais acertada, pois vem precisamente no local em que é narrada a acção.

³⁸ ‘derecta’, no *FSlp*.

³⁹ Emmanuel FRITSCH, *Parole pour les yeux. Clés pour les icônes des fêtes du Seigneur et de la Mère de Dieu*, Paris, Fayard, 1985 (ISBN 2-213-01682-8), 168 e 175.

⁴⁰ <http://perso.wanadoo.es/historiaweb/simbolos/imagenes-silos/index.htm>, “Relieve de las dudas de Santo Tomás”.

(Jo 18, 11:) «Disse entom jesu a Pedro. *Mete o cutelo na vaynha*⁴¹. *ho calez*⁴² *de amargura que o padre me deu. nom queres que ho beba?*»

(Mt 26, 52 b:) «*Certo esta que todos os que com cutelo feriram a cutelo ham de morer*[sic⁴³].»

(Mt 26, 53:) «*& cuydas que eu nom posso rogar o meu padre? me emuiara logo. mais de doze legiões*⁴⁴ *de anjos.*»

(Mt 26, 54:) «*Mas como se compriram has*[f. 24 a] *escripturas. que assi conuem fazerse?*»

(Lc 22, 51:) «Disse emtom Jesu. *deixa chegar ho ferido ca: & em tocandolhe a orelha foy logo saão.*»

(Lc 22, 52:) «Disse logo jesu aos príncipes dos saçerdotes que hy vinham. & aos offiçiaes do templo. & mais ançiaãos. *Como a ladrom saystes a me prender. com cutellos. & lanças.*»

(Lc 22, 53:) «*teendome cada dia antre vos outros quando assentado vos emsinava*[sic] *no templo. & emtom nom me prendestes. Mas aquesta he vossa hora. & ho poder das treuas.*»

(Mt 26, 56:) «Seguiose desta maneira todo. Porque as escripturas se comprissem dos prophetas.»

(Mc 14, 50:) «Todos hos discípolos emtom o desemparon. & fugirom.»

(Mc 14, 51:) «Soo huum mançebo o siguia. que huum lençol soo sobre as carnes trazia vestido. Prenderomno.»

(Mc 14, 52:) «& ele soltou o lençol & foise nuu.»

(Jo 18, 12:) «Ha companha dos romaãos. & com ela ho capitam. que chamam tribuno. & os offiçiaes dos Judeus. desque tiuerom preso a jhesu. Ataromno.»

(Jo 18, 13:) «& o trouxerom primeiramente⁴⁵ a Annas. porque era sogro de cayfas que era bispo aquele anno.»

⁴¹ ‘baynha’, no *FSlp*.

⁴² A *PsnBL* tem ‘trago’, quando no original latino estava ‘calicem’ - Cristina SOBRAL, *Adições Portuguesas...*, 47, comparação nº26.

⁴³ ‘morrer’, no *FSlp*.

⁴⁴ ‘ligiões’, no *FSlp*.

⁴⁵ ‘primeymente’[sic], no *FSlp*.

(Jo 18, 14:) «& era Cayphas⁴⁶ ho que deu aquelle⁴⁷ conselho aos Judeos. que compria que hum homem pollo pouou moresse[sic].»

(Mc 14, 53 b:) «Ajuntaromse emtom todos hos saçerdots. letrados. fariseus. & ançiaãos.»

2. *As ilustrações*⁴⁸:

No apartado anterior, debruçámo-nos sobre o texto relativo aos episódios da Vida de Jesus desenrolados no Horto das Oliveiras (o Getsémani), na noite anterior à Sua morte, como vêm narrados na última versão portuguesa de 1513 do *Monotessarom* de Jean Gerson, a partir da sua tradução castelhana por Fr. Gauberto. Tanto o texto da edição da tradução castelhana de fins do séc. XV (ca. 1493), possivelmente burgalesa (*PsnBL*), como os das duas publicações de 1513 em língua portuguesa (*FSlp* e *LSM*), são ilustrados por estampas figurando a *Oração de Jesus no Horto*. Detenhamo-nos seguidamente sobre essas ilustrações.

O mesmo texto é ilustrado de maneira muito parecida, segundo uma abordagem global, sobretudo no que se refere à figura de Jesus Cristo. Mas há pequenos pormenores que as diferenciam, alguns dos quais (como a hóstia sobre o cálice) são de grande importância do ponto de vista significativo.

Num artigo anteriormente publicado⁴⁹ tratei já do problema da existência de dois textos paralelos, um literário e outro iconográfico, que pontualmente se encontram numa determinada obra impressa. No presente caso, a base é escriturística, mas o iconógrafo tem em conta também os comentários.

⁴⁶ Embora logo antes se tenha grafado este nome, como no *FSlp*, ‘cayfas’, volta-se agora à grafia etimológica ‘Cayphas’.

⁴⁷ ‘aquella’, no *FSlp*.

⁴⁸ Esta segunda parte do presente artigo vem na sequência do apartado com o mesmo tema na 3ª parte da minha tese de doutoramento em História da Arte, apresentada à Faculdade de Letras da Universidade do Porto, António-José de ALMEIDA (O.P.), *Imagens de Papel. «O Flos Sanctorum em linguagem português», de 1513, e as edições quinhentistas do de Fr. Diogo do Rosário OP - A problemática da sua ilustração xilográfica*, Porto, [Texto policopiado], 2005, 251-256. Desenvolvo aqui a investigação que então encetei.

⁴⁹ António-José de ALMEIDA (O.P.), *Desencontros entre texto e imagem ‘ilustrativa’, no «Flos Sanctorum» de 1513*, in rev. *Cultura*, Lisboa, 2ª Série, XXI (2005), 45-64.

Componentes da cena:

O personagem central desta cena é, sem dúvida, Jesus Cristo, o qual, nas imagens referenciadas, aparece sempre de joelhos, seguindo a lição de S. Lucas (22, 41 b), como já atrás assinalei. Logo a seguir vêm os três discípulos escolhidos: Pedro e os dois filhos de Zebedeu (Tiago e João), como indica S. Mateus (26, 37), sempre representados adormecidos (Mt 26, 40 a). Um elemento, simbólico, aparece também sempre nas representações da cena: o cálice (Mt 26, 42 b; Mc 14, 36; Lc 22, 42), de dor (*vaso de amargura*⁵⁰), a que Jesus se refere na Sua oração. Este é transformado, por vezes, em cálice eucarístico, sendo então sobrepujado pela hóstia. Lembremos que esta cena se segue à Última Ceia. Um elemento que quase nunca aparece é o do Anjo consolador (Lc 22, 43).⁵¹ Outro elemento, que aparece muitas vezes, é a cerca, formada ora por troncos ou canas entrançados ora por tábuas pontiagudas.

Estampas ilustrativas:

a) *Pasión de Cristo*, da British Libray [Est.I]:

Na ‘*Passion*’ da British Libray (*PsnBL*), o texto é ilustrado por uma estampa (fólio 7 c) [Fig.2] derivada de uma gravura de Martin Schongauer (Lehrs 19)⁵² [Fig.1], que faz parte de uma série de 12 gravuras sobre a Paixão, que este artista abriu a buril, por volta de 1479-80.⁵³

Ora no livro intitulado *Tesoro de la Pasión...*, da autoria de Andrés de Li, publicado em Saragoça, por Paulo Hurus, em 2 de Outubro de 1494⁵⁴, aparece, no fólio 38 (f ij), uma estampa praticamente igual a esta da *PsnBL*, ilustrando o capítulo 21, intitulado “del articulo primero dela sagrada passion/ que se reza en la hora delos maytines enel que se demuestra el pavor & tristeza que en si recibio nuestro redẽtor & maestro/ allegando se la hora delos misterios.” O mesmo impressor Paulo Hurus dá à estampa, quatro anos depois (1478), a 16

⁵⁰ como traduz Fr. Gauberto.

⁵¹ Nas imagens aqui analisadas, só aparece na estampa calcográfica de Martin Schongauer [Fig.1] e na tábua de Arouca [Fig.5], como já assinalei.

⁵² Lehrs = Max LEHRs, *Geschichte und kritischer Katalog des deutschen, nieder-ländischen und französischen Kupfertichs im XV Jahrhundert.*, Nendeln [Liechtenstein], 1969 (reprodução da ed. de Viena, Gesellschaft für Vervielfältigende Kunst, 1908-1934).

⁵³ Jane Campbell HUTCHISON, *The Illustrated Barch*, 8 Commentary, Part 1: *Early German Artists: Martin Schongauer, Ludwig Schongauer, and copyists*, [New York], 1996, 75 a.

⁵⁴ Consultei demoradamente o exemplar que se conserva na Biblioteca do Palácio Real de Madrid, com a cota. I/202.

de Janeiro, uma edição em castelhano do célebre Guia da Terra Santa de Bernardus de Breidenbach, com o título *Viage dela Tierra Sancta*, em que reimprime a mesma xilogravura⁵⁵, no fólho 68 (k2) d.⁵⁶

A cópia do modelo schongaueriano é muito chegada no caso da figura de Jesus em oração. Porém, nas xilogravuras espanholas a cabeça do Redentor está cercada por um nimbo⁵⁷ cruciforme. Desenvolvem-se as montanhas. A árvore despida atrás do Salvador desaparece, assim como a figura do anjo portador do cálice. Este pousa sobre um requebro da falésia rochosa que oculta da vista de Jesus a turba que se aproxima. Esta é representada em traços muito lineares, não se divisando a figura de Judas liderando o grupo. Isto deve-se tanto às dimensões mais reduzidas das xilogravuras como à diferença da técnica usada na produção das matrizes para impressão. A calcogravura permite, no geral, uma maior finura no traço. Mas um grande artista como Albrecht Dürer pode fazer maravilhas nas xilogravuras que entalha, sendo verdade que as matrizes que este usa são de maiores dimensões que as das nossas pequenas estampas xilográficas. Desaparece a profundidade perspéctica, não se visualizando a distância dos discípulos em relação ao Mestre, ‘um tiro de pedra’ (Lc 22, 41 a), aparecendo os quatro numa amálgama compacta. São Pedro consegue destacar-se dos companheiros, mercê da sua colocação à frente deles. Não empunha já a espada, mas segura-a pelo punho, virada para baixo, talvez ainda dentro da bainha. São João deixa de ocupar o centro do triângulo dos discípulos para ser relegado para a direita. De Sant’Iago quase só se vislumbra a cabeça, que não parece já apoiar-se na mão direita, mas esta encostar-se ao rosto. Os três apóstolos, diferentemente do que acontece na calcografia de Schongauer, aparecem nimbados nas xilogravuras.

b) *O Flos Sanctorum em linguagem português* [Est.II]:

A imagem de ‘*Ho flos sanctorum em ligoagem portugues*’ (FSlp) [Fig.6] não tem uma origem schongaueriana. Não consegui porém descortinar nenhuma obra em particular que lhe possa ter estado na origem. Encontrei, sim, pinturas quase iguais e uma pequena estampa muito semelhante (em espelho). Nenhuma

⁵⁵ Reproduzida em: Francisco VINDEL, *El Arte Tipográfico en Zaragoza durante el siglo XV*, Madrid, Dirección General de Relaciones Culturales (Ministerio de Asuntos Exteriores), 1949, 266, fig. 6.

⁵⁶ Pedro TENA, *Martin Schongauer y el «Viaje de la Tierra Santa» de Bernardo de Breidenbach (Zaragoza, 1498)*, in *Archivo Español de Arte*, 272 (1995), 403; Idem, *Los grabados del «Viaje de la Tierra Santa» (Zaragoza, 1498)*, in *Boletín de Museo e Instituto «Camón Aznar»*, 81 (2000), 225 e 230-231.

⁵⁷ A propósito do correcto uso, nas descrições iconográficas, da palavra nimbo, veja-se: Fausto Sanches MARTINS, *Aspectos polémicos dos painéis de S. Vicente: Ritual e iconografia*, in *Revista da Faculdade de Letras. Ciências e Técnicas do Património*. Universidade do Porto, Porto, II (2003), 271-278.

das pinturas está datada, sendo atribuída a uma data anterior (Arouca) e à outra (*Paixão Blumenthal*) uma data pouco posterior à da nossa estampa.

A tábua pintada anterior [Fig.5] foi realizada para o Mosteiro Cisterciense feminino de Arouca nos anos 70 ou 80 do século XV, segundo Pedro Dias.⁵⁸

A pintura pouco posterior pertence à chamada *Paixão Blumenthal*, porque oferecida por George Blumenthal ao Metropolitan Museum of Art de Nova Iorque⁵⁹. Trata-se de um painel formado por quatro quadros relativos à Paixão, o qual deve ter sido o painel central de um tríptico, pintado por um mestre anónimo neerlandês por volta de 1520. O quadro que representa a *Agonia no Horto* é o que ocupa a parte superior esquerda deste painel.

No quadro de Arouca [Fig.5], o cálice está colocado no cimo de uma formação rochosa esguia, no sopé da qual, um Anjo aparece suspenso, sobre umas nuvens em forma de conchas, em frente de Jesus. Na nossa estampa não aparece anjo nenhum e o cálice está colocado a meio da falésia, e é sobrepujado por uma hóstia; o mesmo sucedendo na pintura de Nova Iorque.

A pequena estampa a que me referi [Fig.3] aparece numa obra germânica de 1489, intitulada *Itinerarium Beatae Mariae Virginis*, impressa em Basileia, por Lienhart Ysenhut (Schramm 22.231)⁶⁰. Nela, a distribuição dos personagens é semelhante. A composição da cena encontra-se invertida (em espelho) em relação às obras anteriormente mencionadas. Julgo tratar-se de uma cópia de um original perdido ou que ainda não encontrei nas minhas pesquisas. Uma outra [Fig.4], ainda mais pequena e mais simplificada, mas não invertida em relação às obras antes mencionadas, aparece num livro impresso também em Basileia, mas agora por Johann Amerbach, não depois de 1490, intitulado *Horologium Devotionis* (Schramm 21.698). Estas pequenas estampas, porém, levam-me a lançar a hipótese de uma obra anterior, seguramente do centro norte da Europa, que esteja na origem de todas as que aqui refiro. Dela derivaria a pintura de Arouca, a estampa do *FSlp* e o quadro da *Paixão Blumenthal*.

A hóstia sobre o cálice, sempre a meio da escarpa em frente a Jesus, aparece tanto na estampa do *FSlp*, como no quadro da *Paixão Blumenthal*, o que não acontecia nem nos pequenas estampas de Basileia nem na tábua de Arouca. Nestas últimas, o cálice está colocado em cima de uma espécie de mesa pétre

⁵⁸ Pedro DIAS, *As Pinturas Quatrocentistas do Museu de Arouca*, in rev. *Beira Alta*, Viseu, XXXIX (1980), fascs. 1 e 2, 173-199.

⁵⁹ “Master of the Blumenthal Passion: Four Scenes from the Passion (41.190.14)”, in *Timeline of Art History*, New York, 2000–. http://www.metmuseum.org/toah/hd/refo/hod_41.190.14.htm (October 2006).

⁶⁰ Schramm = Albert SCHRAMM, *Der Bilderschmuck der Frühdrucke* (begründet von Albert Schramm, fortgeführt von der Kommission für den Gesamtkatalog der Wiegendrucke), Leipzig, 1920-1923; Stuttgart: Hiersemann, 1924-1943. 23 vols.

alta e estreita, rodeada por grandes monólitos ou fileiras de escamas pétreas, elemento esse colocado na vertical (salvo no caso da pequeníssima estampa do *Horologium*, como sempre esquemática). A presença da hóstia nas composições mais recentes pode indiciar uma introdução posterior deste elemento num esquema compositivo já elaborado. Notemos porém que a hóstia sobre o cálice já se encontra numa estampa flamenga de 1438 que a seguir veremos [Fig.7]. Sabemos como os autores das imagens recolhiam elementos de diferentes origens.

Um elemento relaciona a pintura de Arouca [Fig.5], a estampa do *Itinerarium* [Fig.3] e a do *FSlp* [Fig.6]: é o carreiro serpenteado que vem da porteira até junto dos pés de Jesus. Este não é tão visível no quadro da *Paixão Blumenthal*, em que a turba ocupa já a entrada da propriedade. O casario de Jerusalém é comum à pintura de Arouca [Fig.5] e ao quadro da *Paixão Blumenthal*, embora se trate de construções diferentes. Nas estampinhas alemãs a cerca é formada por troncos ou canas entrançados, enquanto nos outros três casos referidos esta é formada por tábuas pontiagudas.

Já vimos alguns elementos comuns às imagens ora analisadas. Mas há um que é comum a todas e lhes dá um ar de parentesco. Refiro-me à colocação dos três apóstolos, um estirado na zona inferior em frente a Jesus e os outros dois sentados na zona atrás de Cristo. O apóstolo com o corpo mais estirado é normalmente Pedro, salvo na estampa do *Itinerarium* em que se trata de João. Este ocupa, nas outras composições, ou o canto inferior esquerdo (*Horologium* e *Paixão Blumenthal*) ou a posição superior desse lado (tábua de Arouca e estampa do *FSlp*). Está sempre presente uma cerca com uma entrada ou porteira coberta por um telhado de duas águas, na zona fundeira da composição; salvo na pequeníssima estampa do *Horologium*, em que a cerca é somente assinalada por uma espécie de biombo.

Em todas as imagens, menos na da *Paixão Blumenthal*, Jesus e os três apóstolos têm nimbo à volta da cabeça, sendo o de Cristo cruciforme.

De notar que, dentro deste conjunto de imagens, só na pintura de Arouca aparece o anjo consolador (Lc 22, 43 a) e são bem visíveis as grossas gotas de sangue na fronte e no pescoço de Jesus em agonia (Lc 22, 44). É, pois, notório o carácter lucano desta imagem.

c) *Livro e Legenda dos Santos Mártires* [Est.III]:

A página-de-título da parte do '*Livro e legenda... dos santos martires, em linguagem portugues*' (*LSM*) dedicada à *Paixão* (I, f. 19) contém uma espécie de retábulo constituído por nove quadros, sobre o título, que, como atrás dissemos, reza assim: *A paixom de nosso saluador christo Jhesu. segundo os quatro euangelistas*. O referido 'retábulo' é constituído pelas seguintes cenas, de

cima para baixo e da esquerda para a direita (como se se tratasse de um texto escrito): *Agonia no Horto* [Fig.8] *Flagelação* *Coroação de Espinhos* *Crucificação no chão* *Calvário simples* *Descimento da Cruz* *Sepultamento* *Pentecostes* *Ascensão*.⁶¹

No meio do título do episódio (I, f. 23 *a*) foi estampada outra xilogravura [Fig.9], diferente da da página-de-título, contrariamente ao que acontece com os outros quadros, i.e. no início do texto dos episódios a que se refere o quadro, a mesma xilogravura é pura e simplesmente reestampada.

Uma letrina [E], repetida durante o texto (I, f. 28 *b* e II, f. 2 *a*) é habitada pela mesma cena [Fig.10].

Também para estas imagens não consegui encontrar modelo aproximado, mas existem grandes semelhanças com uma estampa flamenga de 1483⁶², que foi copiada entre nós, aparecendo na *História... dos Santos*, de Fr. Diogo do Rosário O.P., na edição lisboeta de 1589 [Fig.7].

A estampa da portada de *A paixão de nosso senhor* [Fig.8] é muito semelhante à estampa flamenga de 1438, sobretudo no que diz respeito à figura de Jesus, mas também do morro à Sua frente, em cima do qual está o cálice com a hóstia. Neste morro, a parte de cima não é mais uma pedra arredondada, mas um pequeno planalto bordejado por ervas pendentes. Este tipo de morro é comum às duas estampas xilográficas [Figs. 8 e 9] da *LSM*. A cobertura do morro é também comum à letrina historiada [Fig.10], sendo nela o morro mais elevado, talvez para ultrapassar a barreira enxadrezada que forma a haste horizontal da letra [ε].

Comparemos agora a estampa flamenga (ou a sua reprodução lusa [Fig.7]) e a da portada [Fig.8]: a figura do apóstolo mais à esquerda é semelhante na atitude global, mas segura, na da portada, uma espada com a mão esquerda, representando pois São Pedro, ao contrário do que acontecia na estampa flamenga. Nesta, o apóstolo da esquerda descansa a mão direita sobre um livro, colocado sobre o joelho do mesmo lado, e ampara a cabeça com a mão esquerda, figurando neste caso seguramente Sant'Iago, uma vez que São Pedro, com a espada, está representado no canto inferior direito. A atitude desta figura, apoiando o cotovelo esquerdo numa saliência rochosa e segurando a cabeça com a mão do mesmo lado, é por sua vez semelhante à figura do mesmo lado direito, na estampa da portada, atrás de Jesus, tratando-se neste caso de São João, porque jovem imberbe. Sant'Iago, nesta estampa, ocupa o lugar central, estirado no chão. Na estampa flamenga o lugar central era ocupado por São João, imberbe

⁶¹ Ver reprodução em: D. MANUEL II, *Livros Antigos Portugueses...*, III, 498.

⁶² «Jésus à Getsémani, Flandres, 1438» - *Les dossiers de la Bible* (ISSN 0761-7267), Paris, Cerf, n° 54 (Set. 1994), 22 *a*.

e com o manto pela cabeça, mais junto de seu irmão. A cerca difere nas duas composições: de madeira na estampa flamenga, é de troncos entrelaçados na da portada. Sensivelmente o mesmo lugar ocupado, naquela, pela árvore é substituído, nesta, pela entrada ou porteira coberta. A mesma porteira coberta aparece na cerca de madeira que cerra o recinto na letrina historiada.

A estampa ilustrativa do episódio situa a cena decisivamente num jardim, com a árvore atrás de Jesus, como na estampa flamenga, mas que agora está colocada no centro da composição, dividindo-a em duas partes, separando a cabeça do Mestre das dos discípulos. Um arbusto separa a cabeça de São Pedro, com espada segura pela mão direita, e a de outro apóstolo, possivelmente Sant'Iago, que como Pedro ampara a cabeça com a mão esquerda, algo semelhante ao que acontecia a estes dois personagens na estampa flamenga. Ao lado esquerdo, ao fundo, mais uma árvore. Um pequeno trecho da cerca aparece no canto inferior direito. O tratamento da figura do terceiro apóstolo, possivelmente São João, é bastante desajeitado: colocado de perfil, quase toca nos pés do Redentor. Como na gravura de Schongauer ou no quadro da *Paixão Blumenthal*, nenhum dos quatro personagens está nimbado.

Na letrina, é somente o Salvador que tem a cabeça rodeada pelo nimbo. Atrás dele, só vemos um apóstolo, calvo e amparando a cabeça com a mão direita, que representa seguramente São Pedro. Por economia de espaço, é dispensada a representação dos outros dois discípulos. O tratamento da entalhadura⁶³ pela técnica do *niello*⁶⁴, deixando grandes superfícies negras, permite a representação da noite, tempo durante o qual a cena ocorre, sendo bem visível o céu estrelado. Estamos na presença, quase de certeza, não de uma xilogravura mas de uma metalogravura⁶⁵.

⁶³ *Entalladura*, em castelhano. Designada pelo termo *taille d'épargne*, em francês, e por palavras formadas com o sufixo *-cut*, em inglês, ou *-schnitt*, em alemão. Ver explicação da técnica em: Javier BLAS BENITO (coord.), *Diccionario del dibujo y la estampa: vocabulario y tesouro sobre las artes del dibujo, grabado, litografía y serigrafía*, Madrid, Real Academia de San Fernando – Calcografía Nacional, 1996; e A. J. de ALMEIDA, *Imagens de Papel*, 41-43.

⁶⁴ Ver explicação da técnica em: David LANDAU & Peter PARSHALL, *The Renaissance Print 1470-1550*, 1994, 26.

⁶⁵ Em inglês, *metalcut*; em alemão, *Metalschnitt*. Ver o termo em Maria Isabel FARIA & Maria da Graça PERICÃO, *Novo Dicionário do Livro: da escrita ao multimédia*, [Lisboa], 1999, 406. Ver explicação da técnica em: D. LANDAU & P. PARSHALL, *The Renaissance Print*, 26; e A. J. de ALMEIDA, *Imagens de Papel*, 41 e 43.

Paginação e lugar da colocação das imagens dentro do texto:

No *FSlp*, a estampa alusiva ao episódio [Fig.4] vem logo a seguir ao título (fólio 4 *d*). Na *PsnBL*, essa estampa [Fig.2] está colocada na primeira coluna do texto do verso do fólio 7 (fólio 7 *c*), em cima, entre o ‘pedido’ de Jesus: «*Padre mio: sino puede passar este trago de mi sin que le beua:*» e a aquiescência à vontade paterna «*sea fecha tu voluntad.*», feitos pela segunda vez, talvez para que figure na mesma página em que está colocada a estampa da *Prisão* (fólio 7 *d*), no fundo da coluna de texto seguinte, sendo assim visíveis ao mesmo tempo pelo leitor os dois episódios situados no mesmo local. No caso do *FSlp*, a estampa da *Oração* está no verso do fólio 4 (2^a coluna, *d*), em frente da estampa da *Prisão*, colocada no recto do fólio 5 (2^a coluna, *b*), precisamente onde se narra que Pedro brande a espada para cortar a orelha de Malco, o que é figurado nessa segunda estampa. A aproximação visual das duas estampas permite ao leitor visualizar a sequência dos episódios: na primeira estampa vê-se já a aproximação da turba, que prende Jesus na segunda estampa. A ligação visual entre os dois episódios sai ainda reforçada pela espada de São Pedro, em ambos figurada.

O encarregado da ilustração do *LSM*, na hora de ilustrar o texto da Paixão de Cristo, parece ter escassez de matrizes xilográficas figurando uns episódios e abundâncias delas para outros. A cena mais abundante em matrizes distintas é a do *Calvário simples*, ou seja, Cristo na Cruz ladeado por Nossa Senhora e São João Evangelista. Este episódio é figurado em quatro matrizes diferentes, uma das quais de página inteira (fólio 27 *v*^o), utilizadas na primeira parte do livro. É normal esta grande abundância de uma cena que é colocada habitualmente nos Missais, no início do Cãnon da Missa. No sentido contrário, este encarregado não possui nenhuma xilogravura com as representações da *Última Ceia*, do *Caminho para o Calvário* e da *Prisão no Horto*. Sabemos que só possui uma xilogravura, porque repete a sua impressão, figurando *Jesus perante a Autoridade* (3 estampagens) e a *Flagelação* (2 estampagens). A entalhadura referente ao *Lava-pés* só é estampada uma vez. Doutras cenas imprime duas matrizes diferentes: *Oração no Horto*, *Coroação de Espinhos*, *Crucificação no chão*, *Descimento da Cruz*, (uma delas reestampada), *Sepultamento* (também uma delas reestampada). Acrescenta uma estampa figurando a *Imago Pietatis*.⁶⁶

⁶⁶ Veja-se, sobre esta última composição iconográfica, o célebre texto de Erwin PANOFKY, *Peinture et Dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*, Paris, Flammarion, 1997 (ISBN 2-08-012630-X), 13-28 e 125-136: «*Imago Pietatis*». *Contribution à l'histoire des types du «Christ de Pitié»/ «Homme des Douleurs» et de la «Maria Mediatrix»*. Primeira edição deste texto: «*Imago Pietatis*»: ein Beitrag zur Typengeschichte des «Schmerzensmannes» und der «Maria Mediatrix», in *Festschrift für Max J. Friedländer zum 60. Geburtstag*, Leipzig, 1929, 261-308.

Três xilografuras estampadas neste livro, ilustrando o texto, são cópias quase perfeitas de entalhaduras impressas no *FSlp* (a *Crucificação no chão*, o *Descimento da Cruz* e o *Sepultamento*, estas duas últimas reestampadas). Isto levanta a questão do conhecimento por parte do impressor do *LSM* do *FSlp*. Porém, sendo a cópia parcial, será que foi a urgência de pôr cá fora o *LSM*, que levou a não copiar outras ilustrações importantes como a *Última Ceia*, o *Caminho para o Calvário* e a *Prisão no Horto*? Também pode ser que as xilografuras idênticas sejam fruto de uma cópia anterior. Lembremos que a qualidade das entalhaduras estampadas no *M* do *FSlp*. É de valor artístico muito desigual, desde obras primas como o Calvário de página inteira (fólio 27 v^o)⁶⁷, à pequena vinheta de *Jesus perante a Autoridade*.

Utiliza esta obra várias letrinas historiadas para iniciar alguns capítulos.⁶⁸ Da inicial [E] só imprime uma, a que atrás estudámos, com a representação da Oração no Horto. Não a imprime junto da narrativa deste episódio. As letrinas, embora historiadas, são utilizadas pelo seu carácter decorativo, não se atendendo a representação figurada dentro delas. Não devia ter sido assim quando foram entalhadas. Além deste [E], são usadas no presente livro mais duas letrinas habitadas por cenas relativas à Paixão: um [D], com a cena da *Prisão*, e um [O], em que figura a *Pietà*. Não consegui detectar o livro para o qual o abecedário que contém estas três letras foi entalhado, e só ele nos pode elucidar porque é que os dois primeiros episódios referidos não estão numa sequência alfabética.⁶⁹ Lanço a hipótese de se tratar de um ‘Livro de Horas’, devido à abundância que a bateria destas letrinas possui de dê. Ora sabemos como a maior parte dos capítulos destas obras começa por um D, relativo aos versículos iniciais de todas as horas canónicas. Assim, as Matinas começam pelas palavras: ‘[D]Omine labia mea aperies’; e as restantes horas, por: ‘[D]Eus in adiutorium meum intende.’ Além disso, uma letrina [C] desta série é habitada por uma rainha de joelhos e as mãos postas, como sói representar-se a comitente ou possuidora de tal género de livros.

À guisa de conclusão:

Vemos, pois, como o texto literário e o ‘texto’ iconográfico não correspondem em absoluto. A iconografia desenvolve as premissas que estão no texto

⁶⁷ Ver reprodução em: D. Manuel II, *Livros Antigos Portugueses...*, III, 500, fig. 305.

⁶⁸ Ver reprodução em: D. Manuel II, *Livros Antigos Portugueses...*, I, 249, fig. 71.

⁶⁹ Sobre uns abecedários sequenciais posteriores fiz uma comunicação que foi publicada: (Fr.) António José de ALMEIDA (O.P.), *Abecedários historiados sequenciais, impressos em Portugal na 2ª metade do século XVI*, in Associação Portuguesa de Historiadores da Arte, *II Congresso Internacional de História da Arte 2001. Portugal: Encruzilhada de Culturas, das Artes e das Sensibilidades - Actas*, Coimbra, 2004, 967-977.

bíblico, mercê da reflexão teológica que sobre ele é feita. É o caso da representação da eucaristia na cena da *Oração no Horto*. A colocação de uma hóstia sobre o cálice dá ao cálice da amargura um sentido eucarístico. Existe uma tendência no final da Idade Média em eucaristizar muitos dos momentos da Paixão do Salvador, devido à alegorização da Missa, na qual se realiza de forma incruenta o sacrifício do Calvário.⁷⁰

No que diz respeito às origens das imagens impressas, a minha proposta é muito conjectural, devido a me faltarem os instrumentos necessários, como seria uma Base de Dados de Iconografia Cristã acessível aos investigadores. Urge criar entre nós um Centro de Iconografia Cristã⁷¹, à imagem, por exemplo, deste Centro Inter-Universitário de História da Espiritualidade.

Poder-se-ia pensar à primeira vista que haveria uma sequência linear entre o texto da *PsnLB*, o do *FSlp* e o do *LSM*. Uma visão apressada da *Leyenda de los Santos* da British Library (à qual a *PsnLB* está anexa) e do *FSlp* pode levar a afirmações como a de Emilia Colomer: “En lengua portuguesa se imprimió una edición en Lisboa el año 1513, por los impresores Hermão de Campos y Roberto Rabelo perteneciente a la misma versión (...), y que presenta grabados copiados de los hispánicos”⁷². Uma investigação mais atenta leva à conclusão de que há bastantes diferenças entre as duas obras, tanto ao nível do texto⁷³ como sobretudo das imagens⁷⁴. Pode ter até acontecido que o autor do livro português nem sequer tenha conhecido o livro castelhano em questão. O mais surpreendente, para mim, foi que, da análise atenta do texto do *FSlp* e do *LSM*, se chegue à conclusão de que pode também não ter havido contacto entre os produtores das duas obras, apesar de elas terem sido impressas na mesma cidade de Lisboa, a pouco mais de uns escassos cinco meses de distância. Isto, não obstante três xilografuras estampadas neste livro serem praticamente iguais a estampas do *FSlp*. A análise do texto por um lado e da ilustração pelo outro levantam alguns problemas de não fácil solução. Mas a investigação séria não se compadece com conclusões baseadas em análises apressadas.

António José de Almeida (O.P.)

⁷⁰ Veja-se Manuel TRENS (Pbro.), *La Eucaristía en el Arte Español*, Barcelona, Aymá, 1952, 184.

⁷¹ Como já o afirmei noutro lugar - A. J. de ALMEIDA, *Imagens de Papel*, 496.

⁷² E. COLOMER AMAT, *El Flos Sanctorum de Loyola...*, 123 (15).

⁷³ Como demonstrou cabalmente Cristina SOBRAL, *Adições Portuguesas...*, 35-57: *Sobre o antecedente do Flos Sanctorum de 1513*.

⁷⁴ Como mostrei na minha tese de doutoramento, e aqui também.

Abstract:

The author presents a translation into Portuguese of the evangelical episode of the Prayer of Jesus Christ in Gethsemane, published in August 1513, comparing it with another Portuguese translation, printed a little earlier, in March of the same year, with a Castilian translation, c. 1493, and with the original Latin text (in Monotessaron by Jean Gerson). Then, the woodcut printings that illustrate both the Castilian edition and the Portuguese ones are analysed, in an attempt to determine their origin.

Estampa I



Fig. 1 - Martin Schongauer, uma gravura da série de 12 gravuras a buril (ca. 1479-80) sobre a Paixão de Cristo.



Fig. 2 - Ilustração da *Pasión de Cristo* [Burgos, Fradique de Basilea, 1493(?)], fólio 7 c.

Estampa II



Fig. 3 - *Itinerarium Beatae Mariae Virginis*, impressa em Basileia, por Lienhart Ysenhut, 1489.



Fig. 4 - *Horologium Devotionis*, Basileia, Johann Amerbach, ante 1490.



Fig. 5 - Mosteiro Cisterciense feminino de Arouca, tábua pintada nos anos 70 ou 80 do século XV.



Fig. 6 - Ilustração do *Flos Sanctorum* em linguagem português, fôlio A 4 d.

Estampa III



Fig. 7 - Diogo do ROSÁRIO O.P., *Flos Sanctorum*..., Lisboa, 1590, fôlio 136 a.



Fig. 8 - *Legenda dos Santos Mártires*, Lisboa 1513, I, fólio 19//1.



Fig. 9 - *Legenda dos Santos Mártires*, Lisboa 1513, I, fólio 23



Fig. 10 - *Legenda dos Santos Mártires*, Lisboa 1513, letrina [E]