



# O GESTO E A CRENÇA PERCURSOS, TRANSFERÊNCIAS E INTERMEDIALIDADE

COORD.  
DIANA PEREIRA  
INÊS AFONSO LOPES  
ROSA MARIA SÁNCHEZ SÁNCHEZ



CITCEM  
CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR  
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

# O GESTO E A CRENÇA PERCURSOS, TRANSFERÊNCIAS E INTERMEDIALIDADE

COORD.

DIANA PEREIRA

INÊS AFONSO LOPES

ROSA MARIA SÁNCHEZ SÁNCHEZ



CITCEM

CENTRO DE INVESTIGAÇÃO TRANSDISCIPLINAR  
CULTURA, ESPAÇO E MEMÓRIA

**Título: *O Gesto e a Crença: percursos, transferências e intermedialidade***

Coordenação: Diana Pereira, Inês Afonso Lopes, Rosa Maria Sánchez Sánchez

Design gráfico: Helena Lobo Design | [www.hldesign.pt](http://www.hldesign.pt)

Capa: *Blau*, Álvaro Dias, 2018

Edição: CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória

Via Panorâmica, s/n | 4150-564 Porto | [www.citcem.org](http://www.citcem.org) | [citcem@letras.up.pt](mailto:citcem@letras.up.pt)

Depósito legal: 497410/22

ISBN: 978-989-8970-42-8 (CITCEM)

DOI: <https://doi.org/10.21747/978-989-8970-42-8/ges>

Porto, dezembro de 2021

Impressão e acabamento: Rainho & Neves Lda. | Santa Maria da Feira

[geral@rainhoeneves.pt](mailto:geral@rainhoeneves.pt)

Este trabalho é financiado por Fundos Nacionais através da FCT – Fundação para a Ciência e a Tecnologia, no âmbito do projeto UIDB/04059/2020.

# SUMÁRIO

<b>O Gesto e a Crença: percursos, transferências e intermedialidade. Breves notas</b>	5
Inês Afonso Lopes	
<b>I. COMUNIDADES EMOCIONAIS, COMUNIDADES RITUAIS</b>	9
<b><i>Rua das flores: o culto à Senhora da Saúde no Subidouro (Maia)</i></b>	11
Pedro Pereira	
<b>Del drama sacro al espectáculo procesional. Rituales y paraliturgias en la Andalucía barroca</b>	27
Juan Antonio Sánchez López	
<b>Caminhos de devoção: a Procissão do Nosso Senhor dos Passos da Igreja de São João da Foz do Douro</b>	55
Marisa Santos	
<b>Cistercian liturgy and daily practice through the manuscripts of Alcobaça. Preliminary considerations from three sample rituals</b>	67
Catarina Fernandes Barreira	
<b>II. A PALAVRA E O GESTO</b>	79
<b>«Los pobres claman». Realidades económicas y problemas morales en torno a la caridad episcopal en Castilla a mediados del siglo XVI</b>	81
Rafael M. Pérez García	
<b>Imagens e práticas dos confesores da família real portuguesa em meados do século XV</b>	99
André Moutinho Rodrigues	
<b>Redes familiares e clientelares nos paratextos de soror Tomásia Caetana de Santa Maria</b>	109
Ana Reis	
<b>Do gesto da leitura ao percurso da escrita: leitoras e escritoras no Convento carmelita de Sto. Alberto (Lisboa, século XVII)</b>	123
Rosa Maria Sánchez Sánchez	
<b>O gesto e a crença em <i>Romarias</i>, de António Corrêa d'Oliveira</b>	131
Ana Isabel Gouveia Boura	
<b>III. MATERIALIZAR A CRENÇA</b>	149
<b>Um materialismo afetivo</b>	151
Pierre-Olivier Dittmar	
<b>Visión dentro de la visión (notas sobre un «retrato elíptico» de Juan de la Cruz)</b>	175
Elena Muñoz	
<b>Devotional culture, artistic mobility and historicized sacred portraiture in Naples</b>	187
Justinne Lake-Jedzinak	



# O GESTO E A CRENÇA: PERCURSOS, TRANSFERÊNCIAS E INTERMEDIALIDADE. BREVES NOTAS

INÊS AFONSO LOPES\*

A análise do fenómeno religioso enquanto prática de mediação tem-se destacado nos meios académicos. Sob a influência do *renascimento* da fenomenologia no decurso das últimas décadas do século XX e início do século XXI, o corpo e a sua agência adquiriram uma nova centralidade nos estudos religiosos, sublinhando a importância da *materialidade da religião*<sup>1</sup> enquanto ferramenta analítica. Assim, alargou-se a visão da religiosidade puramente imaterial e espiritual, normalmente associada ao texto enquanto meio privilegiado para a sua compreensão, para se realçar a relação paradoxal entre a intangibilidade/invisibilidade da crença com a sua materialidade/visualidade.

De facto, as *técnicas de crer e fazer crer*, na expressão de Nathalie Luca *et al.*<sup>2</sup>, são uma cadeia de relações e encontros entre corpos, gestos, objetos e outros estímulos sensoriais produtores de agência e de *efeito de presença*<sup>3</sup>, definindo-se na incorporação da *performance*, do rito e da materialidade pelos sentidos. Assim, ecoando autores como Marcel Mauss<sup>4</sup>, Alfred Gell<sup>5</sup>, Hans Ulrich Gumbrecht<sup>6</sup>, Bruno Latour<sup>7</sup> ou David Morgan<sup>8</sup>, diversas áreas disciplinares como a Antropologia, História, História da Arte, Estudos Culturais e Literários e mesmo Estudos Fílmicos demonstram que a prática religiosa deve ser também entendida pelas propriedades materiais e sensoriais que exerce sobre o corpo, gerando um *efeito de presença* com o transcendente.

É nessa consciência de que a vivência religiosa é composta essencialmente por gestos e práticas incorporados e reproduzidos que surge o Colóquio Internacional *O Gesto e a Crença: percursos, transferências e intermedialidade*, com o objetivo de resumir as mais recentes investigações sobre o processo de crença. Organizado no âmbito das atividades do grupo Sociabilidades e Práticas Religiosas do CITCEM, este Colóquio Internacional baseou-se na procura de análises múltiplas e comparativas da experiência religiosa, tendo como objetivo difundir novas

---

\* Membro da Comissão Organizadora.

<sup>1</sup> MEYER, 2009.

<sup>2</sup> LUCA *et al.*, 2019.

<sup>3</sup> GUMBRECHT, 2004.

<sup>4</sup> MAUSS, 1934.

<sup>5</sup> GELL, 1998.

<sup>6</sup> GUMBRECHT, 2004.

<sup>7</sup> LATOUR, 1994.

<sup>8</sup> MORGAN, *ed.*, 2010, 2012.

perspetivas sobre o fenómeno religioso e promover o diálogo e cooperação entre investigadores nacionais e internacionais, de várias gerações e áreas do saber.

A diversidade disciplinar deste colóquio foi confirmada pela participação de quatro oradores convidados, de diferentes nacionalidades e tradições disciplinares, sendo o resultado das suas conferências apresentado nestas atas.

A partir da conferência *Matérialiser les Désirs: nouveaux regards sur l'ex voto*, apresentada neste volume em português com o título *Um Materialismo Afetivo*, Pierre-Olivier Dittmar (EHESS) realizou um complexo trabalho de antropologia histórica, articulando diversas práticas e objetos, provenientes de distintas geografias e temporalidades, para uma compreensão ontológica dos ex-votos e do fenómeno votivo. Por outro lado, dentro de uma abordagem antropológica, Pedro Pereira (IPVC) decompôs as estruturas materiais e rituais que compõem a festa, culto e devoção a Nossa Senhora da Saúde no artigo *Rua das flores: o culto à Senhora da Saúde no Subidouro (Maia)*. Sob o signo da intermedialidade, onde o texto, a palavra e os gestos se encontram, Rafael M. Pérez García (US) realizou a conferência «*Los pobres claman*». *Realidades económicas y problemas morales en torno a la caridad episcopal en Castilla a mediados del siglo XVI*. Por fim, numa abordagem materialista da *performance* ritual, o historiador da arte Juan Antonio Sánchez López (UM) explora, com *Del drama sacro al espectáculo procesional. Rituales y paraliturgias en la Andalucía Barroca*, o papel do êxtase sensorial na religiosidade barroca, tão bem ilustrado imageticamente por pintores como Francisco Goya.

De facto, os temas e as abordagens apresentados pelos oradores convidados sintetizam a diversidade dos vários trabalhos trazidos por outros investigadores ao Colóquio Internacional *O Gesto e a Crença: percursos, transferências e intermedialidade*. No seguimento das conferências de Pedro Pereira e Rafael M. Pérez García, que nos remetem para o famoso conceito de *comunidades emocionais* de Barbara H. Rosenwein<sup>9</sup>, as comunicações de Catarina Fernandes Barreira e Marisa Santos destacam o papel da materialidade sensorial dos ritmos e ritos coletivos para a (re)produção material das comunidades e espaços em que estão inseridas<sup>10</sup>, usando os exemplos do mundo monástico e das confrarias. Por outro lado, André Moutinho Rodrigues, Ana Reis, Rosa Maria Sánchez Sánchez e Ana Isabel Gouveia Boura focam o papel do texto enquanto dispositivo intermedial. Dentro desta intermedialidade as imagens são muitas vezes associadas ao texto como demonstra a comunicação de Elena Muñoz, numa linha de investigação que coloca a visualidade e a materialidade no centro da experiência devocional individual e que nos remete para o trabalho de Pierre-Olivier Dittmar. Dentro desta abordagem analítica, onde os desejos, gestos e objetos reproduzem o imaginário devocional, destacamos ainda a comunicação de Justinne Lake-Jedzinak.

Finalmente, apesar de, pelo seu *medium*, não poder constar nestas atas, deixamos aqui a proposta para o visionamento do documentário da antropóloga e realizadora Catarina Alves

<sup>9</sup> ROSENWEIN, 2006.

<sup>10</sup> APPADURAI, 1995.

Costa (FCSH) *Senhora Aparecida*<sup>11</sup>, que foi apresentado no Colóquio, seguido de uma mesa-redonda com a autora, a quem muito agradecemos a presença. Ao captar neste documentário o aparente crepúsculo de uma prática votiva secular, a realizadora deixa um enorme testemunho das clássicas tensões entre a «religião prescrita pela Igreja», doutrinária e intelectualizada, e a «religião praticada pelos crentes», emotiva e sensual. De facto, foi este paradoxo que acompanhou as várias reflexões produzidas ao longo deste Colóquio e que esperamos a partir destas atas poder prolongar.

Gostaríamos, por fim, de deixar uma palavra de sincero apreço à comissão científica pelo importante papel consultivo que permitiu a realização deste Colóquio, assim como ao secretariado do CITCEM, pelo importante trabalho logístico que teve quer no decorrer das sessões quer na organização destas atas que aqui apresentamos.

## BIBLIOGRAFIA

- APPADURAI, Arjun (1995). *Production of locality*. In FARDON, Richard, ed. *Counterworks: managing the diversity of knowledge*. London; New York: Routledge, pp. 204-225.
- COSTA, Catarina Alves (1994). *Senhora Aparecida* [Filme]. Lisboa: SP Filmes; Instituto Português de Cinema; RTP. 55 min.
- GELL, Alfred (1998). *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford: Oxford University Press.
- GUMBRECHT, Hans Ulrich (2004). *Production of Presence: What Meaning Cannot Convey*. Stanford: Stanford University Press.
- LATOUR, Bruno (1994). *On technical Mediation. Philosophy, Sociology, Genealogy*. «Common Knowledge». 3, 29-64.
- LUCA, Nathalie et al. (2019). *Introduction*. «Archives de sciences sociales des religions». 187, 11-25.
- MAUSS, Marcel (1934). *Les techniques du corps*. «Journal de Psychologie». XXXII, 3-4.
- MEYER, Birgit (2009). *Aesthetic Formations: Media, Religion, and the Senses*. New York: Palgrave.
- MORGAN, David, ed. (2010). *Religion and Material Culture: The Matter of Belief*. Abingdon; New York: Routledge.
- MORGAN, David (2012). *The Embodied Eye: Religious Visual Culture and the Social Life of Feeling*. Berkeley: University of California Press.
- ROSENWEIN, Barbara H. (2006). *Emotional Communities in the Early Middle Ages*. London: Cornell University Press.

---

<sup>11</sup> COSTA, 1994.



**I**

COMUNIDADES  
EMOCIONAIS,  
COMUNIDADES  
RITUAIS



# RUA DAS FLORES: O CULTO À SENHORA DA SAÚDE NO SUBIDOURO (MAIA)

PEDRO PEREIRA\*

**Resumo:** *Todos os anos, no segundo domingo depois da Páscoa, no lugar do Subidouro (Gueifães, Maia), desenvolve-se um ritual de culto à Senhora da Saúde de Gueifães, uma das mais de 300 evocações da Senhora da Saúde em Portugal. Alicerçado num trabalho de terreno antropológico que decorreu entre janeiro de 2016 e junho de 2018, o presente texto visa descrever as diversas dimensões do Ritual da Senhora da Saúde no Subidouro. No culto à Senhora da Saúde de Gueifães, a comunidade do Subidouro encena práticas estéticas e performativas que materializam a memória coletiva do lugar, mas também a memória familiar e individual dos autóctones. Por outro lado, argumenta-se que o espaço público da rua, sacralizado pelos leigos, se constitui como uma arena de discursos, na qual diferentes indivíduos e diferentes instituições procuram afirmar-se.*

**Palavras-chave:** *Culto mariano; Senhora da Saúde; Religião; Religião popular; Flores.*

**Abstract:** *Every year, on the second Sunday after Easter, in the place of Subidouro (Gueifães, Maia), a ritual of worship of the Lady of Health of Gueifães is developed, one among more than three hundred evocations of the Lady of Health in Portugal. Based on an anthropological fieldwork that took place from January 2016 to June 2018, this paper aims to describe the various dimensions of the Ritual of the Lady of Health in Subidouro. In the worship of the Lady of Health of Gueifães, the community of Subidouro stages aesthetic and performative practices that materialize the collective memory of the place, but also the family and individual memory of the native people. On the other hand, it is argued that the street, as a public space and sacralized by the laity, constitutes an arena of discourses, in which different individuals and different institutions seek to assert themselves.*

**Keywords:** *Marian cult; Lady of Health; Religion; Popular religion; Flowers.*

## NOTA INICIAL

Todos os anos, na manhã do segundo domingo depois da Páscoa, no lugar do Subidouro (Gueifães, Maia), uma cruz de madeira é cravada numa encruzilhada. Esta ação marca o início de um ritual que se repete há mais de 50 anos e se constitui como um evento central no culto à Senhora da Saúde de Gueifães, uma das mais de 300 evocações da Senhora da Saúde em Portugal.

Alicerçado num trabalho de terreno antropológico que decorreu entre janeiro de 2016 e junho de 2018, bem como no trabalho já desenvolvido sobre o culto à Senhora da Saúde<sup>1</sup>, o presente texto visa descrever o Ritual da Senhora da Saúde no Subidouro. Desde logo, situando-o no tempo e no espaço; aludindo aos elementos centrais do ritual: o altar e a imagem; e, por fim, narrando a procissão.

---

\* Email: pedropereira@ess.ipvc.pt.

<sup>1</sup> PEREIRA, 2014a, 2014b, 2014c, 2017a, 2017b; PEREIRA, BRAGA, 2016, 2017.

Deste modo, sustenta-se que neste processo de *patrimonialização da religião*, tão recorrente no culto à Senhora da Saúde em Portugal, a comunidade do Subidouro encena práticas estéticas e performativas que materializam a *memória coletiva* do lugar, mas também a memória familiar e individual dos autóctones. Por outro lado, argumenta-se que o espaço público da rua, sacralizado pelos leigos, se constitui como uma *arena de discursos*, na qual diferentes indivíduos e diferentes instituições procuram afirmar-se.

## 1. O TEMPO E O ESPAÇO

### 1.1. O tempo

O domingo da Senhora da Saúde é um dia de festa. Nesta data, a comunidade de Gueifães comemora um acontecimento de um passado sem contornos conhecidos, a comunidade específica do Subidouro comemora um ato fundador de um dos seus, numa data também definida (1956). Ora, esta comemoração do passado, não necessariamente mítico, tão presente nas festas<sup>2</sup>, reforça os vínculos de pertença dos indivíduos a um lugar e a uma comunidade.

As marcas da atividade festiva estão presentes numa boa parte do espaço público da freguesia de Gueifães, mas essencialmente nas imediações ou nas ruas que conduzem à igreja da freguesia. De facto, a festa favorece a passagem do individual ao coletivo<sup>3</sup>, sendo isso bem evidente nos aglomerados de pessoas, nas atuações de orquestras e conjuntos ao longo dos quatro dias de festa, desde a noite de sexta-feira até à noite de segunda-feira. Alguns dias antes destes, já são publicamente evidentes elementos associados à festa como os arcos ladeando as ruas mais próximas da igreja. Já nos dias da festa, a estes elementos juntar-se-ão a música, com um volume bastante elevado, fogo de artifício, foguetes e tapetes de flores.

Todo este aparato expressivo e público encerra em si práticas de transgressão frequentes nas festas<sup>4</sup>, aqui evidentes nomeadamente na proibição de os veículos motorizados circularem na rua em que decorre o ritual, visto que esta se cobre de tapetes de flores. Ao contrário do quotidiano da comunidade, há um altar na rua, uma cruz é cravada na rua, e as pessoas aglomeram-se num espaço que habitualmente não lhes está destinado: a rua. Porém, não se pode deduzir que o processo de transgressão da ordem quotidiana configure uma qualquer desordem; pelo contrário, o dia da festa da Senhora da Saúde no Subidouro está repleto de preceitos, alguns deles minuciosos, como a localização do altar e orientação da cruz de madeira. As práticas performativas daqueles que participam no ritual revestem-se de regras precisas, como por exemplo o momento exato em que as crianças atiram pétalas de rosas à Senhora da Saúde.

---

<sup>2</sup> DURKHEIM, 1996; CAILLOIS, 1988; ELIADE, 1988, 1994; GIRARD, 1972.

<sup>3</sup> DURKHEIM, 1996; ISAMBERT, 1982.

<sup>4</sup> DURKHEIM, 1996; GIRARD, 1972; CAILLOIS, 1988; FREUD, 1996.

É, portanto, de acordo com esta nova ordem, que diversas ações rituais vão compor o ritual festivo da Senhora da Saúde no Subidouro. Desde logo a sacralização do espaço, através da construção de um tapete de flores e de um altar. Depois disto, aguarda-se pela imagem ausente da Senhora da Saúde, que chega em procissão, o mais próximo possível do altar, culminando no tão esperado encontro com o altar.

## 1.2. O espaço

No quotidiano, a Rua Padre Américo é apenas uma rua do Subidouro que conflui com a Rua Sá e Melo, junto à Travessa de Maninhos. O trânsito não é muito, mas apenas há lugar para os carros, não há espaço destinado exclusivamente às pessoas, ou seja, não há passeios. Todavia, no segundo domingo depois da Páscoa, os carros estão impedidos de circular, e as pessoas apenas podem circular nas margens das ruas, pois o centro está reservado à procissão da Senhora da Saúde. Neste dia, esta confluência de ruas transforma-se num espaço diferente do habitual, no centro do Subidouro, no ângulo da procissão, para onde confluem os autóctones<sup>5</sup>.

A perceção do espaço esteve sempre presente nas diferentes etapas da humanização<sup>6</sup>, pois, como afirma Fiódor Dostoiévski na sua obra, *Crime e castigo*, «todo o homem precisa de ter algum lugar aonde ir!»<sup>7</sup>. De facto, como lembra João Ferreira de Almeida «sem onde, não há individual, nem coletivo, familiar ou profissional»<sup>8</sup>, tornando-se fundamental para o ser humano transformar espaços organizados naturalmente em espaços organizados socialmente<sup>9</sup>. Contudo, há alguns lugares *naturais* ou *sociais* aos quais os seres humanos conferem um significado especial e nos quais estabelecem relações simbólicas com seres sobrenaturais. Ora, o lugar onde decorre o Ritual da Senhora da Saúde do Subidouro é, quotidianamente, um lugar organizado socialmente em relações humanas, mas no dia da festa, os autóctones transformam-no, conferindo-lhe dimensões privilegiadas para estabelecimento de relações com a Senhora da Saúde.

No lugar do Ritual da Senhora da Saúde não se opera um «princípio de síntese espiritual»<sup>10</sup> de sacralidades anteriores, tão-pouco atrai milhões de pessoas, como outros lugares de culto mariano em Portugal, como Fátima<sup>11</sup>. De facto, não é fácil enquadrar o espaço sagrado do Subidouro em tipologias gerais da sacralização do espaço, mesmo que cruzemos mais do

<sup>5</sup> Algo semelhante notou Roberto Damatta no Brasil: «Nas procissões, como nas paradas militares, a partida é um centro físico e social de autoridade e poder religioso ou militar: uma igreja ou quartel. Seu roteiro, por outro lado, marca uma área onde se sacraliza um dado espaço da cidade que, por isso mesmo, acaba se tornando nobre ou sagrado. É um espaço que deve ficar aberto ao ritual e, em consequência, fechado às atividades de rotina do mundo diário». DAMATTA, 1986: 58.

<sup>6</sup> LEROI-GOURHAN, 1987: 122.

<sup>7</sup> DOSTOIÉVSKI, 2003: 47.

<sup>8</sup> ALMEIDA, 1981: 202.

<sup>9</sup> MESLIN, 1988: 151.

<sup>10</sup> PRESTON, 1992: 35.

<sup>11</sup> PEREIRA, 2003, 2006, 2017a.

que uma proposta. Se tomarmos a proposta de John Eade e Michael J. Sallnow, que centram a sua análise nas *peçoas, lugares e textos*<sup>12</sup>, e a proposta de Preston, que privilegia *as curas miraculosas, as aparições sobrenaturais, a geografia sagrada e o acesso difícil*<sup>13</sup>, não conseguimos encontrar *lugar* para o lugar sagrado do Subidouro. O Ritual no Subidouro começa com a vontade de um autóctone decorrente de uma promessa, pelo que não é um lugar apontado num mito ou em livros sagrados, que pudesse constituir-se como «ilustrações de um texto que é em si a força última de poder»<sup>14</sup>, portanto, este ritual não repete o mito<sup>15</sup>.

Também não é por ser geograficamente esplendorosa<sup>16</sup>, nem pela sua localização mais dramática, que pudesse inspirar emoções nobres e valores espirituais altos<sup>17</sup>, que a rua onde se desenrola o ritual atrai autóctones e visitantes.

Na rua o ritual não foi originado por qualquer contacto direto ou indireto entre seres humanos e seres sobrenaturais, não tendo havido, portanto, quaisquer hierofanias, as teofanias que tenham aquele espaço profano num espaço sagrado<sup>18</sup>. No lugar do Subidouro não viveu qualquer ser humano sagrado, ou com características extraordinárias, que pela sua sacralidade de pessoa-centro pudesse conduzir à sacralidade lugar-centro<sup>19</sup>.

De facto, a sacralidade da rua do ritual resulta de ser um espaço reservado para o contacto com seres sobrenaturais. Eliade refere que «o lugar [sagrado] nunca é “escolhido” pelo homem; ele é, simplesmente, “descoberto” por ele, ou, por outras palavras, o espaço sagrado *revela-se-lhe* sob uma ou outra forma»<sup>20</sup>. Ora, o lugar sagrado do Subidouro foi escolhido pelo ser humano que através de processos rituais favorece o contacto com a Senhora da Saúde, ainda que este não se torne um espaço eternamente sagrado<sup>21</sup>.

Em suma, há uma transitoriedade cíclica da sacralidade da rua onde se desenvolve o ritual. Apenas um dia por ano, mais precisamente, uma manhã, a rua ganha contornos de sacralidade, desde logo, quando uma cruz de madeira é cravada no chão, atrás de um altar, protegido por um coração de flores.

Ainda que nem a rua do ritual seja central ao lugar do Subidouro, nem o Subidouro seja central a Gueifães, tão-pouco Gueifães é central ao concelho da Maia; porém, no dia da festa da Senhora da Saúde o lugar do ritual assume a centralidade que caracteriza os lugares sagrados, tornando-se no *centro do mundo*, particularmente daqueles que assistem à procissão. Nesta altura, o *axis mundi* passa principalmente pelo altar, não que este possua uma *energia*

<sup>12</sup> EADE, SALLNOW, 1991.

<sup>13</sup> PRESTON, 1992.

<sup>14</sup> EADE, SALLNOW, 1991: 9.

<sup>15</sup> ELIADE, 1988, 1994.

<sup>16</sup> MORINIS, 1992: 5.

<sup>17</sup> PRESTON, 1992: 35.

<sup>18</sup> ELIADE, 1994: 455.

<sup>19</sup> EADE, SALLNOW, 1991: 8.

<sup>20</sup> ELIADE, 1994: 458.

<sup>21</sup> MESLIN, 1988: 152.

*vital de criação* que possa ser absorvida por aqueles que penetrem nesse lugar sagrado<sup>22</sup>, mas a *energia vital* advém de todo o processo de ritualização da chegada da imagem da Senhora da Saúde. Portanto, aquilo que se pretende sustentar é que o altar possui uma *energia vital potencial* que apenas é ativada com a aproximação ritualizada da imagem. É, portanto, este encontro que *ativa* de forma absoluta a *energia vital potencial* acumulada no altar.

De qualquer forma, para que tal aconteça torna-se imprescindível procurar circunscrever a *energia vital potencial* que se acumula no altar, separando o espaço sagrado do espaço profano, protegendo o primeiro da mácula exterior<sup>23</sup>. Importará lembrar que Émile Durkheim, orientado pela sua definição de religião<sup>24</sup>, sustenta que «a vida religiosa e a vida profana não podem coexistir num mesmo espaço»<sup>25</sup>, e continua «para que a primeira possa se desenvolver, é preciso providenciar-lhe um local de onde a segunda esteja excluída. Daí a instituição dos templos e dos santuários: são porções de espaço destinadas às coisas e aos seres sagrados e que lhes servem de habitat, pois estes só podem se estabelecer ali com a condição de apropriar-se totalmente daquele chão num raio determinado»<sup>26</sup>. Na rua do ritual, o espaço sagrado dedicado à Senhora da Saúde é temporário, ou seja, é construído apenas para um dia definido, o dia da festa. Ainda que a porosidade dos espaços sagrados seja conhecida, neste caso, considerando a circunscrição temporal e geográfica, não é frequente a profanação do espaço sagrado. Por outro lado, deve notar-se que diversas crentes invocam a Senhora da Saúde à distância, por exemplo através de pagelas que têm nas suas casas, frequentemente em cima de cómodas nos seus quartos, onde também estão outras pagelas e imagens de outros santos, juntamente com fotografias de familiares vivos e de outros que já morreram.

O acesso ao lugar sagrado do ritual é simples e acessível, portanto afasta-se daquilo que frequentemente caracteriza espaços sagrados como santuários, concretamente a sua inacessibilidade<sup>27</sup>, traduzida, por vezes, em labirintos que impedem o acesso a não iniciados<sup>28</sup>. Na rua do ritual não há círculos ou muros de pedra<sup>29</sup>, mas há tapetes de flores que definem formas que demarcam o espaço sagrado da rua profana. Por um lado, deve notar-se que os tapetes de flores estão ladeados por uma vegetação colocada deliberadamente nas suas fronteiras a que chamam *verdes*<sup>30</sup>, e que funciona como margem entre o chão em paralelo da rua e o chão em flores. Estes *verdes* assumem a forma de um muro simbólico que impede a aproximação ao tapete de

<sup>22</sup> ELIADE, 1994: 465-467.

<sup>23</sup> MESLIN, 1988: 153.

<sup>24</sup> Deve notar-se que para Durkheim as «coisas sagradas» são sempre «separadas», segundo a sua definição de religião: «uma religião é um sistema solidário de crenças e de práticas relativas a coisas sagradas, isto é, separadas, proibidas, crenças e práticas que reúnem numa mesma comunidade moral, chamada igreja, todos aqueles que a elas aderem». DURKHEIM, 1996: 32.

<sup>25</sup> DURKHEIM, 1996: 326.

<sup>26</sup> DURKHEIM, 1996: 326.

<sup>27</sup> ESPÍRITO SANTO, 1990: 92.

<sup>28</sup> ELIADE, 1994: 471.

<sup>29</sup> ELIADE, 1994: 459.

<sup>30</sup> Com o termo *verdes*, os autóctones querem referir-se, na generalidade dos casos, à planta *buxo*. De qualquer forma, ao longo deste texto, utilizar-se-á a designação dos locais: *verdes*.

flores. Um rapaz que participou na construção do tapete de flores ameaçou outro com «uma patada» caso este, que já tinha calçado os *verdes*, calcasse as flores. Este caso isolado não expressa a relação entre aqueles que constroem o tapete e os que assistem, pois habitualmente a beleza do tapete, a certeza de que qualquer toque destruiria o arranjo cromático das flores e a convicção de que aquele aparato estético e simbólico é imprescindível para receber a Senhora da Saúde são, geralmente, suficientes para impedir qualquer profanação dos tapetes de flores.

Por outro lado, os tapetes de flores constroem-se no centro das duas ruas que confluem para um outro tapete circular contruído na frente do altar. Os tapetes de flores iniciam-se com a designação «N. S. Saúde» grafada a pétalas cor-de-rosa. Mas próximo do altar, espaço de maior sacralidade, a densidade geográfica das flores tem uma maior expressão, contruindo um círculo, preenchido nas margens com *verdes* e no interior com um coração de flores. No interior do círculo e exterior do coração está *desenhada* a pétalas de outra cor a designação «N. S. Saúde». Este círculo de flores é definido com um diâmetro medido com um rigor artesanal, sendo usado um caco de um vaso preso a uma corda, que depois de definido o eixo central permite marcar nos paralelos um círculo. Ora, é exatamente este círculo de flores que serve para criar uma zona de proteção do altar, tornando-o por esta via inacessível às pessoas.

Evidentemente que, como sustenta Michel Meslin, a própria procissão «ocupa e define um espaço sagrado, ela sai do santuário para investir o espaço profano que percorre emprestando sacralidade aos caminhos da vida quotidiana»<sup>31</sup>. Contudo, esta *sacralidade eclesial*, oriunda da igreja, percorrendo o caminho profano à medida que se aproxima do altar do Subidouro, encontra o espaço preenchido de *sacralidade popular* expressa nos tapetes de flores que conduzem ao círculo de flores que antecede o altar.

## 2. O ALTAR

Depois de cravada a cruz de madeira no chão e antes de se criarem os tapetes de flores é edificado o altar, primeiro a *construção material*, depois a *construção simbólica*. Todos os anos, na manhã da festa, dois ou três homens recuperam os fragmentos materiais que formarão o altar: três tábuas, duas de tamanho semelhante e outra um pouco maior, juntamente com uma estrutura de ripas. Todos os anos é preciso reagrupar as partes e colocá-las na única posição que permitirá transformá-las na estrutura do altar. A formação deste *puzzle* é um processo moroso em que os homens vão avançando por tentativa e erro, prometendo-se que no próximo ano vai ser diferente e que irão identificar as ligações das peças. A *construção material* do altar culmina com o seu nivelamento e alinhamento relativo à rua de onde surgirá o andor da Senhora da Saúde. De uma forma geral, ambos os processos se efetivam através do *rigor* do olhar, mas à falta de um olhar absoluto, cada um dos participantes, e mesmo alguns observadores, vão

---

<sup>31</sup> MESLIN, 1988: 158.

sugerindo ajustamentos ao alinhamento e ao nivelamento do altar<sup>32</sup>. A repetição, ano após ano, dos mesmos gestos, a par da certeza de que o alinhamento e nivelamento do altar nunca merecerão a concordância de todos, reveste esta atividade de um carácter lúdico, brincando-se com a perda da acuidade visual que seria a confirmação de envelhecimento, responsável pela diminuição das habilidades físicas, tão valiosas na construção da masculinidade. Efetivamente, esta *dinâmica lúdica da divergência* é um dos componentes mais relevantes da construção do altar, marcando uma cumplicidade do conhecimento do passado da vida de cada um, de um comunitarismo, outrora bem expressivo, e que hoje é apenas uma recordação que se torna presente no dia da festa.

Numa clara divisão de papéis e ações sociais, finda a *construção material* do altar desenvolvida pelos homens, inicia-se o trabalho feminino: a *construção simbólica* do altar. Tudo começa, nas palavras de uma senhora, «vestindo o altar».

Efetivamente, o processo de construção simbólica do altar inicia-se «vestindo o altar». Esta antropomorfização da estrutura de madeira afasta-se claramente de qualquer ignorância linguística e parece aproximar-se de uma certa imprescindibilidade de determinadas características humanas para acolher os objetos que se sobreporão ao tecido e mais ainda para acolher a imagem da Senhora da Saúde. De facto, o altar é bem mais do que a sua inerte materialidade, o que faz do altar altar não são os *objetos*, mas as *coisas* que o compõem formando uma *malha* que permite os fluxos comunicacionais entre as *coisas* e entre estas e aqueles que a elas estão vinculados<sup>33</sup>. Estas coisas têm uma *vida social*<sup>34</sup>, exigindo a indagação da sua *biografia cultural*<sup>35</sup> para a compreensão do seu significado.

Ladeando o altar, encontram-se bancos de cor azul-clara com vasos com pequenos arbustos, seguidos de duas estruturas de madeira que, depois de cobertas com toalhas brancas, servirão de banco para as meninas (por vezes, um ou outro menino) com vestidos brancos (ou roupa branca, no caso dos meninos) atirarem pétalas de flores à Senhora da Saúde. A seguir ao banco do lado direito, próximo do carro dos bombeiros, ficam os meninos bombeiros.

Este altar não é igual aos outros que existem no interior de espaços religiosos como capelas, igrejas ou santuários. Desde logo, porque se localiza na rua, mas também por ser construído de uma forma artesanal pelos autóctones. Apesar de o padre não o reconhecer como um elemento sagrado, a generalidade daqueles que participam no ritual confere sacralidade ao altar e para alguns crentes ele tem um significado particular. Uma dessas crentes retrata bem isto mesmo: «este altar tem um significado diferente, porque sou eu que trato dele tenho muita afetividade por ele. Eu queixo-me do trabalho, mas não queria que ninguém me tirasse este trabalho. Queria que alguém ajudasse. Não quero que falte alguma coisa».

<sup>32</sup> Em 2015, um homem trouxe uma aplicação de telemóvel que permitia avaliar o nivelamento da superfície do altar. A certeza tecnológica não mereceu o entusiasmo dos executantes.

<sup>33</sup> INGOLD, 2012.

<sup>34</sup> APPADURAI, 1986.

<sup>35</sup> KOPYTOFF, 1986.

Aquilo que não falta neste altar são: uma toalha de cetim; um cristo em cima de uma caixinha; dois castiçais; e flores. Sigamos uma das senhoras que frequentemente enfeita o altar:

• **Toalha de cetim — «as primeiras toalhas de cetim»**

Nos primeiros tempos havia várias toalhas, cada senhora que enfeitava o altar punha a sua toalha. Por exemplo, uma senhora com cerca de 80 anos punha uma toalha de mesa, o que desagradava outras crentes. Na atualidade a toalha é de cetim, com renda nas pontas, e é sempre a mesma. Foi mandada fazer por duas crentes a uma prima de uma delas, que sabendo para o que era fê-lo graciosamente.

• **Cristo — «um crucifixo mais expressivo»**

No centro da cruz de madeira é pendurado um cristo oferecido pela Fernanda que em vez de dar dinheiro para a festa comprou um crucifixo que ficou para o lugar. Aliás, é ela que faz questão de o transportar desde a garagem da casa onde está guardado até ao altar, depois é preciso que um homem suba acima de um banco e coloque esse cristo na cruz. Mas há ainda um outro cristo sobre uma caixinha cor-de-rosa no altar. Só se consegue entender a localização deste através do diálogo com outros elementos do altar: os castiçais e as flores. Como os novos castiçais são mais altos e os arranjos de flores são grandes o cristo perdia relevância, pelo que foi necessário mandar fazer uma pequena caixa de madeira forrada com tecido cor-de-rosa, para elevar o cristo, «então se ficar mais alto fica mais expressivo».

• **Castiçais — «aquela luz é vida»**

Também os castiçais estão em diálogo com outro elemento: o espaço. Considerando que o altar é colocado numa encruzilhada, o vento, decorrente da interceção das ruas, diversas vezes apagava as velas que inicialmente iluminavam o altar. A ausência de iluminação é funcionalmente irrelevante, visto que a procissão se realiza durante o dia, porém é simbolicamente imprescindível. Uma crente torna clara a importância do fogo: «O fogo aceso é importante porque aquela luz é vida. A Nossa Senhora gosta que esteja o filho dela iluminado e não esteja às escuras e ele está lá. Uma luz é sempre uma vida».

• **Flores — a voz das flores**

As flores do altar são, sem dúvida, o elemento simbólico que mais contribui para o embelezamento do altar. Há uma imprescindibilidade do belo no altar, desde logo, para que, como disse uma crente, «seja como ela [Senhora da Saúde], ela também é bela». Contudo, a beleza da Senhora da Saúde não advém apenas do seu aparato estético, mas também porque ajuda as pessoas, e todos aqueles «que nos ajudam são belos». Para além desta comunhão entre o *bom* e o *belo* é fundamental que as «coisas da Senhora da Saúde» estejam «asseadas», porque o altar é o «sítio dela». O asseio pode ser entendido como limpo, puro, por oposição ao sujo, impuro. Como mostrou Mary Douglas, o puro e o impuro correspondem a formas de ordenação do

mundo<sup>36</sup>, neste caso, a disposição dos diferentes elementos no altar, nomeadamente as flores. Mas estas apresentam outros significados que exigem tradução etnográfica. Diversas vezes, os arranjos de flores presentes no altar são a expressão material do pagamento de uma promessa, de uma troca simbólica com a Senhora da Saúde, geralmente por doença própria ou de um familiar, particularmente de um filho. Mas no ano de 2018 as flores do altar adquiriram outro significado, orientado pela dimensão cromática, aqui descrito pela crente encarregada de o ornamentar: «as brancas têm um significado de paz, as cor-de-rosa é da cor do vestido da Nossa Senhora [da Saúde], as orquídeas amarelas que eu pus este ano foi porque eu pensei que vinha o bispo, a cor da igreja». Por fim, saliente-se a presença de uma «hierarquia de oferta» proposta por Jack Goody, traduzindo-se em «flores compradas», «flores cultivadas» e «flores selvagens»<sup>37</sup>, pois apenas *flores compradas* ou *cultivadas* vão para o altar. As *flores selvagens* destinam-se aos tapetes de flores, ainda que, na atualidade, neste lugar, para esta prática se recorra à recolha de flores que grandes armazéns de flores já não vendem.

### 3. A IMAGEM

Ainda que o Ritual do Subidouro seja exclusivamente dedicado à Senhora da Saúde, não há qualquer imagem desta entidade no altar. Pelo contrário, a presença de Cristo está reforçada, desde a cruz cravada no chão, passando por um cristo preso no centro desta até outro cristo no altar. Esta intensidade da presença de Cristo permite, desde logo, a diferenciação com a festa geral da Senhora da Saúde, que utiliza os símbolos dominantes da religião instituída. Por outro lado, a ausência de elementos da Senhora da Saúde intensifica a sua presença manifestando-se em todo um ritual preparatório da sua chegada e também na espera da sua chegada<sup>38</sup>. Contudo, as pessoas não esperam apenas a imagem que vem em procissão, mas a própria Senhora da Saúde. As palavras de uma crente são claras: «a Nossa Senhora vai passar lá [Subidouro]». De facto, para os crentes, a imagem da Senhora da Saúde não é um símbolo de outro poder, mas contém em si um poder sobrenatural<sup>39</sup>.

Tal como acontece com as demais invocações da Virgem e com as outras Senhoras da Saúde, a Senhora da Saúde de Gueifães está materializada numa imagem<sup>40</sup>, o que favorece o relacionamento fenomenológico dos crentes<sup>41</sup>. Ora, neste processo de «sacramentalização afectiva da imagem sagrada»<sup>42</sup>, as crentes tocam, falam, beijam e até andam ao colo com a

<sup>36</sup> DOUGLAS, 1991.

<sup>37</sup> GOODY, 1994: 362.

<sup>38</sup> William Christian refere que «uma das principais atrações de um santuário é a figura santa que tenha manifestado o desejo de estar num determinado lugar e proteger, ajudar ao conjunto, particular, de pessoas que vivem em torno do dito lugar». CHRISTIAN, 1976: 74.

<sup>39</sup> TURNER, TURNER, 1978: 143.

<sup>40</sup> Mais concretamente em três imagens, sendo a mais recente aquela que está na igreja nova e que sai em procissão.

<sup>41</sup> LEACH, 1992: 55-61.

<sup>42</sup> MESLIN, 1988: 272.

imagem da Senhora da Saúde de Gueifães. Desde que a imagem esteja fisicamente acessível muitas são as crentes que lhe tocam, mas há também quem fale com ela, até durante a missa. Enquanto o padre reza missa Ester está sempre a olhar para a Senhora da Saúde, fala com ela, conta-lhe os seus problemas, e até quando vai «tomar o senhor» é para o *corpo* da Senhora que olha. Há poucos anos, Maria Carvalho cumpriu um sonho de há muitos anos: «pegar na Senhora da Saúde». Foi no fim de uma procissão que esta crente pediu para pegar na imagem, «parecia tolinha com a Nossa Senhora ao colo». Estas são as suas palavras para dizer que não tem palavras para expressar o que sentiu.

Não é apenas por simplificação de linguagem que Maria Carvalho diz que pegou na Senhora da Saúde, é que para ela, como para muitas outras, aquela imagem é de facto a Senhora da Saúde.

Une-as as pétalas que a primeira atirou para o chão, para dar forma a um tapete, e que a segunda atirá para o ar, para dar forma a uma nuvem de flores; une-as a devoção pela Senhora da Saúde que, tal como largas dezenas de pessoas, por ela esperam no Subidouro, o mais próximo possível do altar. De facto, autóctones e visitantes aglomeram-se o mais próximo possível do altar, esperam a chegada da procissão e, mais ainda, da Senhora da Saúde. As palavras de uma crente poderiam ser reproduzidas por muitos outros, «eu só a vejo a ela».

#### 4. A PROCISSÃO: NARRATIVA VERBAL

Podemos encontrar duas fontes etimológicas para a palavra *rito*, uma do latim, outra do sânscrito. Assim, por um lado, a palavra *rito* poderá ter origem no termo latim *ritus*, que designa «não só as cerimónias ligadas às crenças relativas, ao sobrenatural, como os simples hábitos sociais, os usos e os costumes (*ritus moresque*), isto é, à maneira de agir reproduzidos com uma certa invariabilidade»<sup>43</sup>. Por outro, a palavra *rito* poderá provir do sânscrito védico *rta* — *rita* que «significa “disposição” e que nos Vedas designa a ordem cósmica sobre a qual velam as divindades como Varuna. É a estrutura normal das coisas, do que acontece no cosmos, no meio humano. E, no plano ritual, tudo de bom e de justo que se efectua»<sup>44</sup>.

Sem excluir dimensões profanas presentes em «ritos de interação»<sup>45</sup>, no presente texto privilegiar-se-á a dimensão religiosa do rito, considerando o ritual como «um conjunto de actos repetitivos e codificados, por vezes solene, de ordem verbal, gestual ou de postura, com forte carga simbólica, fundados sobre a crença na força atuante de seres ou de poderes sagrados, com os quais o homem tenta comunicar, visando obter um determinado efeito»<sup>46</sup>. Concordando com Victor Turner que sustenta que «o símbolo é a mais pequena unidade do

<sup>43</sup> CAZENEUVE, [s.d.]: 10.

<sup>44</sup> DELAHOUTRE, 1987: 1526.

<sup>45</sup> GOFFMAN, 1974.

<sup>46</sup> RIVIÈRE, 2000: 154.

ritual»<sup>47</sup>, em seguida, descrever-se-á o processo de construção material e simbólica do Ritual da Senhora da Saúde no Subidouro.

No segundo domingo depois da Páscoa, pouco depois das oito e meia da manhã ouve-se primeiro e vê-se depois a Fanfarrinha de Gondomar quebrar o silêncio da rua, anunciando um dia de festa, a festa da Senhora da Saúde. Pouco tempo depois, o Sr. Joaquim ajoelha-se junto ao muro, não como deferência relativamente a algum símbolo sagrado, inexistente, mas para iniciar um longo processo de sacralização do espaço. Há mais de meio século que este gesto se repete: fazer um buraco no chão, na confluência das ruas, junto ao muro, para cravar uma cruz de madeira. Para que a cruz se mantenha segura, o orifício tem de ter dimensões de profundidade e diâmetro precisas. Em seguida, dois outros homens carregam a cruz, introduzindo-a na cova, procurando aprumá-la na direção de uma das ruas, mas ambos sabem que, por mais primor que a sua ação evidencie, a cruz nunca ficará como tem de ficar: faceada com a rua que se lhe opõe e da qual chegará a procissão. Ao longo da manhã, diversos homens afastar-se-ão da cruz no sentido inverso da procissão, aproximadamente até ao limite onde se iniciará o tapete de flores, para aferir se a cruz está alinhada. Invariavelmente a resposta é negativa, correspondendo à solicitação de novos ajustes na posição. Ainda que se revistam de uma certa seriedade, pois o cuidado estético está presente em todo o trabalho ritual, estes movimentos também encerram em si uma certa dimensão lúdica, promovendo a proximidade entre os participantes, quer pela ação do momento quer pela evocação da repetição das mesmas situações no passado. Podemos afirmar que o *gesto precário* de alinhamento da cruz se constitui como uma *ilustração estável* daquilo que se propõe designar como *configuração de proximidade*: o *humor*, que estreita relações entre os seres humanos da comunidade, e a *estética*, que estreita relações destes com seres sobrenaturais, particularmente a Senhora da Saúde.

No centro desta cruz de madeira vai ser pendurado um cristo de louça, incomensuravelmente mais pequeno, com os braços abertos. Num primeiro movimento, uma crente, que ofereceu o cristo, transporta-o, respeitosamente, até à cruz. Num segundo movimento, um homem sobe para cima de um banco e prende-o no centro da cruz.

Junto a esta cruz, reconstrói-se o altar. Inicialmente um conjunto de tábuas soltas que vão ganhando forma à medida que vão sendo repregadas, ano após ano, na ordem que permite tomar a forma de altar. Para tal, não chega a estrutura, é necessário a toalha de cetim, sobre a qual se colocará mais um cristo sobre uma caixinha cor-de-rosa, dois círios e alguns arranjos de flores. De cada um dos lados, uma tábua sobre dois bancos, coberta com panos brancos, servirá de banco para as meninas (e um ou outro menino) vestidas de branco se sentarem, cada uma com um pequeno cesto de pétalas de rosas brancas e cor-de-rosa.

Há algum tempo que a polícia fechou a rua ao trânsito automóvel, permitindo o início da construção dos tapetes de flores. Estas são as mais diversas: gerberas, cravinas, rosas, íris, frésias, coroas-de-rei, dalias... separadas cromaticamente em caixotes, resultado da debulhada

---

<sup>47</sup> TURNER, 1990: 2.

do dia anterior. Os tapetes de flores exigem trabalhos diferenciados. O primeiro a ser construído é aquele que fica junto ao altar e que exige o seu planeamento, seja através de um esboço desenhado numa folha arrancada de um caderno, seja apenas desenhado no chão com um caco cor de laranja de vaso que serve de giz. Este tapete assume, recorrentemente, a forma circular dentro do qual é desenhado um coração. Sendo este o gesto mais complexo que é habitualmente realizado pelo mesmo autóctone, que inicia nesta altura a sua participação no ritual. É a partir deste círculo que constroem duas linhas de tapetes, seguindo o centro de cada uma das ruas, mais fáceis de fazer, pois têm como moldes esquadros, com variadas formas que ganham evidência ao serem preenchidos com flores de diferentes cores.

A execução dos tapetes de flores é realizada por autóctones e por pessoas que, não vivendo na comunidade, mantêm um vínculo com a mesma, por terem lá nascido ou vivido ou por uma relação de parentesco com alguém do lugar. Participam velhos e novos, homens e mulheres, uns fazem um trabalho mais continuado, outros participam apenas na parte final da construção. Há mulheres que apenas fazem o arranjo do altar, há homens que apenas colaboram na colocação da cruz de madeira e na construção do altar. Geralmente, na parte final do trabalho, há mais pessoas a colaborar e mais pessoas a observar quem trabalha. Alguns autóctones, que realizam um trabalho mais de retaguarda, confidenciaram-me, criticamente, que esta era uma altura mais apetecível para elevar o protagonismo de quem o fazia, mas sem o seu trabalho menos visível (fazer o peditório, recolher e debulhar flores) não havia festa.

Com o avançar da manhã, a rua vai-se compondo. O tapete de flores está quase terminado e a assistência vai aumentando. Algumas senhoras mais velhas já marcaram o seu lugar, colocando cadeiras articuladas em lugares privilegiados da rua. Entretanto, os pequenos bombeiros, recém-chegados, já *marcham* para a casa do senhor que iniciou este ritual, e que agora é habitada pelo neto e pela sua família nuclear. Espera-os o habitual lanche, uma prática incorporada há poucos anos no ritual e que muito agrada a todos os bombeiros, crianças e adultos.

Os bombeiros voltam para a sua posição, agora alinhados, próximos do altar à frente de um dos bancos das meninas (e um ou outro menino), também elas já preparadas, vestidas de branco, com um cesto de pétalas nas mãos. Os tapetes estão terminados, protegidos pelos *verdes*, que os separam das pessoas que são cada vez mais e procuram estar cada vez mais próximas do altar. Ao longe vêm os cavalos da Guarda Republicana e ouvem-se os sons da fanfarra que encabeçam o longo séquito da procissão, mas aquilo que todos esperam é pela chegada da Senhora da Saúde. Duas meninas vestidas de Senhora da Saúde denunciam a sua proximidade.

Por fim, o andor da Senhora da Saúde chega ao coração de flores. Voltado para o altar, aqueles que o carregam baixam a parte da frente que os autóctones traduzem como uma *vénia*. Este é um gesto primordial, visto que é o que espoleta uma simultaneidade de outras ações simbólicas: toca a sirene dos bombeiros, soltam-se os foguetes, as meninas lançam as pétalas de rosas, as pombas são soltas das gaiolas e diversas mulheres começam a chorar.

É primordialmente para este momento que os participantes trabalham, é por este momento que todos esperam.

Depois, as pessoas aguardam o fim da longa procissão para abandonar as margens da rua onde estiveram e avançar para o centro da rua, deambulando sobre o que resta dos tapetes de flores, percorrendo mimeticamente caminhos percorridos inicialmente pela Senhora da Saúde, no fundo, *devotando com os pés*.

Por fim, a rua volta ao silêncio inicial e os participantes partem na esperança de que a Senhora da Saúde lhes dê «saudinha, para estar aqui para o ano».

## NOTA FINAL

Em muitos outros lugares de culto mariano, nomeadamente da Senhora da Saúde, desenvolvem-se rituais religiosos que atraem muito mais gente para lá da população residente. Efetivamente, este tipo de rituais festivos apresenta-se como uma espécie de *estandarte* de uma identidade local através dos quais os autóctones *lutam simbolicamente* para preservar este *património cultural*. Assim é o caso do Senhora da Saúde no Subidouro.

Numa repetição cíclica e efémera, os participantes locais põem em prática estratégias estéticas, cénicas e simbólicas que se materializam, predominantemente, na sacralização do espaço, atualizam a «memória coletiva»<sup>48</sup> da comunidade, atraindo os autóctones e turistas.

Considerando que a «região de fachada»<sup>49</sup> deste ritual é uma confluência de ruas, é necessário transformar este «não lugar» num «lugar»<sup>50</sup>, criando assim as condições necessárias para que se cumpra o trabalho religioso de sacralização do espaço. Tal empresa exige a convocação dos habitantes do lugar do Subidouro para uma prática ritual que configura dinâmicas de «agência» e «sociabilidade»<sup>51</sup> imprescindíveis para a construção e preservação desta paisagem religiosa.

A evidente expressão coletiva desta cerimónia não anula motivações individuais, seja na construção seja na participação neste ritual. Ora, é exatamente esta *habilidade* para acomodar uma multiplicidade de discursos e de experiências que reforça o poder deste lugar<sup>52</sup>, o que certamente contribui para a sua visível e crescente propensão para atrair autóctones e turistas. Ao verificarmos ainda a evidente «reprodutibilidade»<sup>53</sup> deste ritual, através da participação intensa de crianças e jovens em todas as suas fases, podemos concluir que as *paisagens religiosas efémeras* do culto à Senhora da Saúde no Subidouro pronunciam *crenças religiosas perenes*.

<sup>48</sup> HALBWACHS, 1990.

<sup>49</sup> GOFFMAN, 1993.

<sup>50</sup> AUGÉ, 1994.

<sup>51</sup> APPADURAI, 2004: 237-263.

<sup>52</sup> EADE, SALLNOW, 1991: 15-16.

<sup>53</sup> APPADURAI, 2004: 237-263.

## BIBLIOGRAFIA

- ALMEIDA, Carlos Alberto Ferreira de (1981). *Território Paroquial de Entre-Douro-e-Minho. Sua Sacralização*. «Nova Renascença». I:2, 202-212.
- APPADURAI, Arjun (1986). *Introduction: commodities and the politics of value*. In APPADURAI, Arjun, ed. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 3-63.
- APPADURAI, Arjun (2004). *As dimensões culturais da globalização: A modernidade sem peias*. Lisboa: Teorema.
- AUGÉ, Marc (1994). *Não-Lugares: introdução a uma antropologia da sobremodernidade*. Venda Nova: Bertrand.
- CAILLOIS, Roger (1988). *O Homem e o Sagrado*. Lisboa: Edições 70.
- CAZENEUVE, Jean [s.d.]. *Sociologia do Rito*. Porto: Rés Editora.
- CHRISTIAN, William (1976). *De los santos a Maria: panorama de las devociones a santuarios españoles desde el principio de la Edad Media hasta nuestros días*. LISON TOLOSANA, Carmelo, ed. *Temas de Antropología Española*. Madrid: Akal, pp. 49-105.
- DAMATTA, Roberto (1986). *O que faz o brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco.
- DELAHOUTRE, Michel (1987). *Peregrinaciones búdicas*. In POUPARD Paul, dir. *Diccionario de las Religiones*. Barcelona: Editorial Herder, p. 1526.
- DOSTOIÉVSKI, Fiódor (2003). *Crime e castigo*. Porto: Público Comunicação Social.
- DOUGLAS, Mary (1991). *Pureza e Perigo: ensaio sobre as noções de poluição e tabu*. Lisboa: Edições 70.
- DURKHEIM, Émile (1996). *As Formas Elementares da Vida Religiosa*. São Paulo: Martins Fontes.
- EADE, John; SALLNOW, Michael J. (1991). *Introduction*. In EADE, John; SALLNOW, Michael J., ed. *Contesting the Sacred: The Anthropology of Christian Pilgrimage*. London: Routledge, pp. 1-29.
- ELIADE, Mircea (1988). *O mito do eterno retorno*. Lisboa: Edições 70.
- ELIADE, Mircea (1994). *Tratado de História das Religiões*. Porto: Edições Asa.
- ESPÍRITO SANTO, Moisés (1990). *A Religião Popular Portuguesa*. Lisboa: Assírio & Alvim.
- FREUD, Sigmund (1996). *Totem et tabou*. Paris: Éditions Payot.
- GIRARD, René (1972). *La Violence et le Sacré*. Paris: Éditions Bernard Grasset.
- GOFFMAN, Erving (1974). *Les rites d'interaction*. Paris: Éditions de Minuit.
- GOFFMAN, Erving (1993). *A Apresentação do eu na vida de todos os dias*. Lisboa: Relógio D'Água.
- GOODY, Jack (1994). *La culture des fleurs*. Paris: Éditions du Seuil.
- HALBWACHS, Maurice (1990). *A Memória Coletiva*. São Paulo: Vértice.
- INGOLD, Tim (2012). *Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais*. «Horizontes Antropológicos». 18:37, 25-44.
- ISAMBERT, François-André (1982). *Le Sens du Sacré: Fête et religion populaire*. Paris: Éditions de Minuit.
- KOPYTOFF, Igor (1986). *The cultural biography of things: commoditization as process*. In APPADURAI, Arjun, ed. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 64-91.
- LEACH, Edmund (1992). *Cultura e comunicação. A lógica da conexão dos símbolos: Introdução ao uso da análise estruturalista em antropologia social*. Lisboa: Edições 70.
- LEROI-GOURHAN, André (1987). *O Gesto e a Palavra*. Lisboa: Edições 70. Vol. II: *Memória e Ritmos*.
- MARKALE, Jean (1997). *La Grande Déesse*. Paris: Albin Michel.
- MESLIN, Michel (1988). *L'Expérience Humaine du Divin*. Paris: Cerf.
- MORINIS, Alan (1992). *Introduction: The Territory of the Anthropology of Pilgrimage*. In MORINIS, Alan, ed. *Sacred Journeys: The Anthropology of Pilgrimage*. London: Greenwood Press, pp. 1-28.
- PEREIRA, Pedro (2003). *Peregrinos: um estudo antropológico das peregrinações a pé a Fátima*. Lisboa: Piaget.

- PEREIRA, Pedro (2006). *Cada um anda ao seu ritmo: As práticas individuais nas peregrinações a pé a Fátima*. In ASSOCIAÇÃO PORTUGUESA DE ANTROPOLOGIA. *Actas do III Congresso da Associação Portuguesa de Antropologia: Afinidade e Diferença*. Lisboa: Associação Portuguesa de Antropologia.
- PEREIRA, Pedro (2007). *Peregrinações pouco católicas: o locus religioso das peregrinações a pé a Fátima*. «Revista de Ciências Humanas». 41:1 e 2 (abr.-out.) 179-193.
- PEREIRA, Pedro (2008). *A Minha Senhora da Saúde: o processo de apropriação individual da Senhora da Saúde de Touvedo*. «(con)textos. revista d'antropologia i investigació social». 1 (mai.) 59-73.
- PEREIRA, Pedro (2014a). *Em Busca da Saúde: o recurso à Senhora da Saúde como estratégia para lidar com a doença e para promover a saúde*. «Revista Santuários». 1:1, 222-226.
- PEREIRA, Pedro (2014b). *One image, one Virgin and one believer: proximity and change in the cult of Our Lady of Health*. «Diálogos com a Arte: revista de arte, cultura e educação». 4, 57-60.
- PEREIRA, Pedro (2014c). *Uma imagem é uma imagem, mas...: o processo de humanização das imagens da Senhora da Saúde*. «Revista Santuários». 1:2, 171-175.
- PEREIRA, Pedro (2016). *Aparição, doença e devoção: a emergência do culto à Senhora da Saúde em Portugal*. «Revista Estudos Regionais». II Série. 10, 171-179.
- PEREIRA, Pedro (2017a). *Devoting with the Feet: Motivations and Trajectory of the Pilgrims towards the Sanctuary of Fátima*. «Annali di studi religiosi». 18, 97-106.
- PEREIRA, Pedro (2017b). *O início e o fim do culto: uma genealogia do culto à Senhora da Saúde em Portugal*. «Revista Estudos Regionais». II Série. 11, 193-205.
- PEREIRA, Pedro; BRAGA, Mário J. (2016). *A kind of street art: Artistic and religious expressions in the preservation of the local cultural heritage (Maia)*. «Diálogos com a Arte: revista de arte, cultura e educação». 6, 221-230.
- PEREIRA, Pedro; BRAGA, Mário J. (2017). *A arte na rua: Senhora da Saúde, Subidouro, Maia, Portugal. Expressões religiosas e artísticas na preservação do património cultural local*. «Revista MEMORIAMEDIA». 2. Disponível em <[http://memoriamedia.net/pdfarticles/PT\\_MEMORIAMEDIA\\_REVIEW\\_A\\_arte\\_na\\_rua.pdf](http://memoriamedia.net/pdfarticles/PT_MEMORIAMEDIA_REVIEW_A_arte_na_rua.pdf)>.
- PRESTON, James J. (1992). *Spiritual Magnetism: An Organizing Principle for the Study of Pilgrimage*. In MORINIS, Alan, ed. *Sacred Journeys: The Anthropology of Pilgrimage*. London: Greenwood Press, pp. 31-46.
- RIVIÈRE, Claude (2000). *Introdução à Antropologia*. Lisboa: Edições 70.
- TURNER, Victor (1990). *La selva de los simbolos: Aspectos del ritual ndembu*. Madrid: Siglo Veintiuno Editores.
- TURNER, Victor; TURNER, Edith (1978). *Image and pilgrimage in Christian culture: anthropological perspectives*. Oxford: Basil Blackwell.



# DEL DRAMA SACRO AL ESPECTÁCULO PROCESIONAL. RITUALES Y PARALITURGIAS EN LA ANDALUCÍA BARROCA

JUAN ANTONIO SÁNCHEZ LÓPEZ\*

**Resumo:** *As diretrizes de Trento redefiniram o sentido penitencial dos tempos medievais. No contexto da Andaluzia barroca, as práticas rituais experimentaram uma dimensão cénica e simbólica renovada em conluio com a crescente solenidade dramático-litúrgica da Semana Santa e o componente espetacular da paraliturgia a ela associada. Dois fatores contribuíram para esse processo. As «estações» das irmandades a diferentes templos ao seu redor, imitando a liturgia quaresmal de Roma, consolidaram o destaque da Catedral como o «objetivo» sagrado que deu à procissão uma razão de ser. Da mesma forma, a sofisticação artificial alcançada pelas esculturas automatizadas incentivou a teatralização dos ritos, sendo usada em diferentes dramas sagrados em templos e espaços abertos.*

**Palavras-chave:** Barroco; Andaluzia; Semana Santa; Escultura; Irmandades.

**Abstract:** *The Council of Trent guidelines redefined the penitential sense of medieval times. In the context of Baroque Andalusia, ritual practices experienced a renewed scenic and symbolic dimension in complicity with the growing dramatic-liturgical solemnity of Holy Week and the spectacular component of the paraliturg associated with it. Two factors contributed to this process. The «stations» of the Brotherhoods at different temples around them in imitation of the Lenten liturgy of Rome consolidated the prominence of the Cathedral as the sacred «aim» that gave the procession a reason for being. Likewise, the artificial sophistication achieved by automated sculptures encouraged the theatricalization of rites by being used in different sacred dramas in temples and open spaces.*

**Keywords:** Baroque; Andalusia; Holy Week; Sculpture; Brotherhoods.

El *Diccionario de la lengua española* entiende por «espectáculo» aquella «cosa que se ofrece a la vista o a la contemplación intelectual y es capaz de atraer la atención y mover el ánimo infundiéndole deleite, asombro, dolor u otros afectos más o menos vivos o nobles». Del mismo modo, define el drama como la «obra literaria escrita para ser representada» que, en su dimensión litúrgica, se configura a modo de «texto literário dialogado, de alguna extensión, desarrollado durante la Edad Media a partir del tropo que dramatizaba pasajes de los Evangelios, y que se representaba durante los oficios religiosos en algunos días solemnes». En consecuencia, no sorprende que las paraliturgias de la Semana Santa continúen siendo y ejerciendo, pasados los siglos, de auténticos «espectáculos» persuasivos que, además de poner en escena de manera secuencial, efectista, grandilocuente y teatralizada episodios de la Pasión de Cristo, sirven de complemento a la dramática emotividad prevista y reservada secularmente por la

---

\* Universidad de Málaga. Email: [jasanchez@uma.es](mailto:jasanchez@uma.es).

Iglesia Católica a la liturgia propia de la Semana Mayor oportunamente prescrita y recogida en las rúbricas y ceremoniales. En consecuencia, las paraliturgias de la Semana Santa cabría entenderlas, bien conducidas, como demostraciones o actos de culto espontáneo y popular generadas por los fieles a tono con las mudables condiciones históricas, nacionales y sociales del ambiente siendo, por tanto, expresión inmediata de las características especiales de una comunidad, razón por la que «gozan mercedamente de una aprobación de la Iglesia [...] aunque no revisten un carácter oficial, y por esto no pueden llamarse litúrgicas»<sup>1</sup>.

En el universo de las celebraciones populares de Andalucía, la Semana Santa ocupa, sobre todo a partir de 1570, una posición todavía más privilegiada. Su polifaceterismo antropológico e indiscutible belleza como espectáculo paralitúrgico la convierten en un fenómeno poliédrico, suscitando un creciente interés historiográfico internacional por parte de los estudiosos que, desde los años 80 del pasado siglo XX, vienen subrayando su esencia religiosa y trasfondo cultural, sin olvidar su vertiente artística e iconográfica<sup>2</sup>. En la Semana Santa, el ancestral sentido de lo divino y el espíritu del pueblo se han fundido plenamente, merced a la luminosidad y policromía de los espacios abiertos que rebasan los límites físicos del templo y posibilitan la integración de la escultura en el tejido urbano, en los entornos naturales y en la atmósfera cotidiana de los seres humanos sacralizando con su presencia calles, plazas, encrucijadas y alamedas. Es más, todo un mosaico de comportamientos específicos nacidos bajo los auspicios de la cultura del Barroco rige las relaciones entre la escultura procesional y la mentalidad del actor y/o espectador de las celebraciones pasionistas, plenamente vivas en el momento presente tras siglos de historia ininterrumpida<sup>3</sup>. Durante ese tiempo, la celebración ha sido capaz de evolucionar, transformarse y reinventarse (Fig. 1). Para mayor lucimiento de ese «espectáculo», Andalucía hizo suya la inclinación barroca a conferir una dimensión desbordante, esplendorosa y dramatizada a cualquier aspecto de la existencia cotidiana, singularmente en lo que al plano de la religiosidad popular atañe y, de modo singular, en relación a la puesta en escena de las estaciones de penitencia de las hermandades y el rol dramático desempeñado por los autómatas procesionales en el desarrollo ritual de las mismas<sup>4</sup>. Por adscribirse a una problemática ajena al tema específico de estudio, no trataremos aquí la presencia de figurantes vivos en los cortejos de las cofradías.

---

<sup>1</sup> RIGHETTI, 1955: I, 12-14.

<sup>2</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, 2004a: 152-203.

<sup>3</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, 2004b: 46-47.

<sup>4</sup> Expresamos nuestro profundo agradecimiento a Dr.ª Diana Rafaela Martins Pereira.



Fig. 1. En pleno siglo XXI, la Semana Santa en Andalucía sigue siendo un fenómeno multitudinario. Perspectiva de la Plaza del Salvador de Sevilla a la salida de Jesús de la Pasión, la tarde del Jueves Santo  
Fotografía: Juan Carlos Vázquez

## 1. ANTROPOLOGÍA DEL DOLOR Y SENTIDO BARROCO DE LA PENITENCIA

Casi todas las religiones han dado cabida a asociaciones de fieles entregadas al cultivo de diversas formas de piedad. El Cristianismo no iba a ser una excepción, si bien hasta mediados del siglo XIV no se opera el proceso de transformación y reconversión de aquellas primitivas fraternidades en cofradías con entidad jurídica propia sujetas a una diversidad y, en determinados casos, a una evolución de las mentalidades colectivas que acaba transformándolas al compás de la sensibilidad religiosa del momento. Entre ellas se cuentan las hermandades penitenciales o hermandades de sangre, cuyo origen no va más allá de 1500 y que no deben confundirse con las cofradías del culto a la Pasión de Cristo anteriores a esa fecha<sup>5</sup>.

El desplazamiento de advocaciones imbricadas con la religiosidad medieval y el auge adquirido desde el XIII por la devoción creciente a la Pasión de Cristo<sup>6</sup> y su iconografía<sup>7</sup> actuaron de factores determinantes en la génesis y expansión de las asociaciones de fieles por

<sup>5</sup> SÁNCHEZ HERRERO, 1985: 28.

<sup>6</sup> DERBES, 1996: 16-24.

<sup>7</sup> PANOFSKY, 1997: 13-28.

toda Europa y España en particular, en un contexto donde «tan abigarrado y chillón era el colorido de la vida, que era compatible el olor de la sangre con el de las rosas. El pueblo oscila, como un gigante con cabeza de niño, entre angustias infernales y el más infantil regocijo, entre la dureza más cruel y una emoción sollozante»<sup>8</sup>.

En el éxito de este proceso (del que Andalucía participa más tardíamente que Castilla, como consecuencia de la incorporación de los territorios del sur de *Al-Andalus* a este último reino en las dos fases comprendidas entre 1225-1266 y 1482-1492) fue fundamental el hecho de asociar y «personificar» la idea de la Redención en una determinada representación plástica, escultórica por más señas y preferentemente del Crucificado. Tales simulacros condensan toda la significación del ciclo pasionista, al tiempo que polarizan el espíritu penitencial y las inquietudes devotas del colectivo religioso con indudable vocación identitaria y representativa de sus componentes. Asimismo, construyen un ciclo temporal de definición visual de la imagen dolorosa de Cristo Crucificado, la primera destinada a las teatralizaciones paralitúrgicas a lo largo de los siglos XIV y XV. Su concepción estética explora las posibilidades de un expresionismo descarnado que se recrea en el rictus agónico y las anatomías laceradas, asemejándolas a la de un despojo deshecho, casi putrefacto, pendiente de la Cruz<sup>9</sup>.

Impulsadas por órdenes religiosas, aspiraciones nobiliarias, intereses gremiales o, simplemente, las inquietudes espirituales de un grupo de hombres y mujeres, estas cofradías del culto a la Pasión protagonizan, en la transición del XV al XVI, el viraje estructural y conceptual hacia el esquema corporativo de las hermandades penitenciales que ha subsistido hasta nuestros días, con las sustanciales variantes dictadas y/o impuestas por las circunstancias histórico-sociales y los discursos culturales de los diferentes períodos históricos<sup>10</sup>. Siendo más precisos puede afirmarse que la sustitución de las primitivas ordenanzas, reglas, constituciones o estatutos que condensan la normativa interna de las hermandades a mediados del Quinientos, propiciaría el paso de un modelo medieval a otro barroco en el que, a pesar de todo, no desaparecen totalmente los vestigios del primero<sup>11</sup>. En este punto, conviene recordar cómo en la personalidad de las cofradías penitenciales en la Península Ibérica se funden influencias foráneas como la devoción a las Cinco Llagas y la Sangre de Cristo<sup>12</sup> y los movimientos de flagelantes con otras iniciativas vernáculas dirigidas a los laicos del tipo de la obra de San Vicente Ferrer o la acción de los franciscanos como guardianes del Santo Sepulcro y valedores preferentes, aunque no exclusivos, de la veneración a las reliquias de la Vera-Cruz y la práctica del viacrucis<sup>13</sup>.

---

<sup>8</sup> HUIZINGA, 1985: 39.

<sup>9</sup> FRANCO MATA, 2002: 13-39.

<sup>10</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, 1991: 351-374.

<sup>11</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, 1990: 30-31.

<sup>12</sup> LABARGA GARCÍA, 1999: 381-392.

<sup>13</sup> SÁNCHEZ HERRERO, 1991: 36-41.

Un rasgo idiosincrásico de las cofradías penitenciales frente a otras *sodalitates* católicas fue asumir la flagelación como conducto ideal para la imitación de Cristo sufriente. Bajo esa óptica, la disciplina era un método tan válido como la oración para venerarlo y rendirle culto a través de un episodio emblemático de los misterios de la Redención (Fig. 2). En este punto conviene recordar cómo, bajo la mirada moderna, la flagelación continúa inmersa en la discusión, la controversia y el debate sobre la filosofía del *mysterium doloris*<sup>14</sup> y el sentido sociológico determinante de la construcción cultural del cuerpo<sup>15</sup>. Semejante gama de matices viene condicionando, pues, su consideración historiográfica actual ya sea como acto piadoso, ejercicio masoquista o expresión de histeria religiosa, coexistiendo con otras visiones aportadas desde la perspectiva teológica y psicoanalítica<sup>16</sup>.



Fig. 2. La escultura de Cristo atado a la columna adquirió una dimensión artística sin precedentes a partir del Naturalismo quinientista. Pablo de Rojas (atribución). *Cristo de la Paciencia* (c. 1600). Iglesia Imperial de San Matías, Granada  
Fotografía: Junta de Andalucía

Salvando las distancias, podría considerarse a esta práctica el cordón umbilical entre la cofradía barroca y la cofradía bajomedieval en la que, a su vez, se reconoce la memoria histórica de aquélla desde una óptica generalista del fenómeno y con independencia de la problemática específica de las sociedades locales. En cualquier caso, la vigencia de la flagelación dentro y fuera de los ritos de la Semana Santa describe una horquilla cronológica que, sin solu-

<sup>14</sup> FUSTER, 2004: 263-277.

<sup>15</sup> MOSCOSO, 2011; MUÑOZ MAINATO, 2016: 41-62.

<sup>16</sup> VANDERMEERSCH, 2004.

ción de continuidad, oscila desde el siglo XIII a principios del XIX; aún cuando persistan ecos de la misma después de esta fecha e incluso en nuestro siglo XXI en algunos lugares de España y del mundo. Lo cierto es que torno a ella irán girando los grandes cambios evolutivos en la naturaleza y proyección pública de las corporaciones penitenciales, a tenor de la consideración social y los matices que impregnaron gradualmente sus presuntos valores correctivos, punitivos, redentores, imitativos y expiatorios.

En efecto, al dictado de esa espiritualidad bajomedieval (y de su reformulación barroca) obsesionada con buscar un acceso directo a lo divino como consecuencia de un sentimiento de culpabilidad permanente y traumático, el sufrimiento voluntario, el autocastigo psicológico y la autolesión del cuerpo aparecían, más que nunca, como la vía de purificación personal mediante el sacrificio. El dolor «permite» al individuo ser advertido, amonestado y reprendido por sus equivocaciones a la vista de todos y darle la posibilidad de enmendar lo errado, liberarse de sí mismo y ser rescatado de la esclavitud del pecado, no sin antes abrirle una puerta a la esperanza de parecerse a Cristo, poder unirse a Él y «compartir» sus sufrimientos revalidando en su propio ser el tormento de los azotes. Sobre todo, desde la «epidemia» de autoflagelación que estalló en Perusa en 1260, provocando que las confraternidades de *Battuti* o *Disciplinati* se propagasen por Italia y el resto de Europa como la pólvora. Al tiempo, difundían una fórmula iconográfica sin precedentes, antológica por su simetría, densidad narrativa y potencia visual, donde Cristo atado a la columna figura entre dos sayones de perfil que lo azotan con los brazos izquierdos extendidos<sup>17</sup>, por lo demás de hondo predicamento posterior en las representaciones procesionales<sup>18</sup>.

Las cofradías penitenciales de disciplina o «de sangre» aglutinan, canalizan y organizan semejantes demostraciones de ritualización y sacralización del dolor, donde subyace el deseo de revivir y hacer realidad *ad personam* la *Imitatio Christi*, justificándose su hondo arraigo en los lugares donde surgen, por la extracción social de base popular de sus componentes. En cualquier caso, es inequívocamente cierto que, desde la consolidación de esta idea del simbolismo religioso del dolor, una serie de conceptos clave como Semana Santa, Cuaresma, Pasión, sangre, culpa, pecado, ayuno, ascetismo, mortificación, cruz y salvación permanecerán coaligados de modo indisoluble en el imaginario colectivo<sup>19</sup>, cual apostilla la sentencia paulina «según la Ley, casi todas las cosas han de ser purificadas con sangre, y sin efusión de sangre no hay remisión»<sup>20</sup>. Autores de la época como Alonso Morgado no reprimen su «entusiasmo» ante el potencial edificante de tales prácticas, al escribir en 1587:

*Y es assí, que contemplar a Sevilla por una Semana Sancta, toda regada de sangre, derramada en memoria de la Passión de Nuestro Maestro y Redemptor Iesú Christo, y tantas processiones*

<sup>17</sup> SCHAPIRO, 1987: 319-325.

<sup>18</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, 1996a: 143, 258.

<sup>19</sup> GOMES DE LIMA, 2012: 1.

<sup>20</sup> *Hebreos* 9, 22.

*de penitentes, que por su orden, dura por ser tantas, desde el Jueves Sancto hasta la mañana de Resurrección: verdaderamente haze un espectáculo y devotissima representación de la Sagrada Passión de nuestro Redemptor*<sup>21</sup>.

De todas formas, el sentido impreso a la penitencia pública, la creciente dimensión espectacular de los cortejos procesionales de Semana Santa<sup>22</sup> y, por extensión, el auge de la religiosidad popular andaluza desde el Quinientos en adelante<sup>23</sup> son directa consecuencia del clima de autocomplacencia, efervescencia religiosa y proselitismo militante inherente a la recepción de la Reforma Católica en España. En virtud de una Real Cédula dada en Madrid el 12 de julio de 1564, Felipe II ordenaba la aplicación efectiva y la observancia de los decretos del Concilio de Trento clausurado en diciembre de 1563, haciéndolos extensivos a todo el territorio hispano. Dos sesiones y sus disposiciones merecen nuestra atención: la Sesión VI, celebrada el 15 de enero de 1547, que proclamaba el *Decreto sobre la Justificación* y la Sesión XIV del 25 de noviembre de 1551, que hacía lo propio con la definición del *Sacramento de la Penitencia*<sup>24</sup>.

El libre albedrío del ser humano para disponer de su voluntad y actuar conforme al bien o el mal según su dictado es el fundamento mismo de la Justificación. La «utilidade» salvífica de las decisiones humanas solamente es viable en la medida en que la gracia santificante transforme el interior de la persona. Es en este instante cuando la misericordia de Dios eleva el alma del pecador hacia la dimensión sobrenatural que lo une a Él y lo insta a cooperar en el proyecto divino. La penitencia es, justamente, la vía para canalizar esa colaboración. No en balde, la contrición nace del examen de conciencia y el dolor de corazón que hacen notar al individuo haber transgredido la ley de Dios. Finalmente, el propósito de enmienda hace merecedor al fiel del perdón de los pecados, mediante la confesión sacramental y el cumplimiento de la pena impuesta por el sacerdote o autoimpuesta<sup>25</sup>.

Parece generalizarse socialmente más que nunca, pues, a partir de Trento la exteriorización de la penitencia mediante la autolesión del cuerpo que, como hemos dicho, propicia el desgarrar de la carne como vía expiatoria en presencia de todos, pero también en privado. En otras palabras, se trataría de interiorizar («traduciéndolo» místicamente al pie de la letra) otro llamamiento de San Pablo sobre el asunto: «Mortificad vuestros miembros terrenos»<sup>26</sup>, presentando «vuestros cuerpos como hostia viva, santa, agradable a Dios» y como armas de la justicia, «pues, como por la desobediencia de un solo hombre, muchos se constituyeron en pecadores, así también por la obediencia de uno, muchos se constituirán en justos»<sup>27</sup>.

Fieles a estas consignas, las hermandades intensificarían la dimensión pública y puesta en escena del *ordo poenitendi*, magnificando precisamente aquellos aspectos susceptibles de

<sup>21</sup> MORGADO, 1587: 159.

<sup>22</sup> FERNÁNDEZ BASURTE, 1998: 35-71.

<sup>23</sup> ARIAS DE SAAVEDRA ALIAS, LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, 1998: 37-61.

<sup>24</sup> LÓPEZ DE AYALA, 1856: 38-60, 109-132.

<sup>25</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, 2012: 81-82.

<sup>26</sup> *Colocenses* 3, 5.

<sup>27</sup> *Romanos* 3, 19 y 12, 1.

provocar una impresión más impactante entre los espectadores. Al apostarse por un cierto «refinamiento» de la antropología del dolor hacia 1620, el castigo autoinfligido de los «hermanos de sangre» se embargaría de una deliberada y artificiosa teatralidad, en muchos casos hasta convertirlo casi en epicentro del cortejo penitencial. El pseudomisticismo sangriento degeneró en la corrupción del primitivo espíritu religioso que alentó la práctica de la disciplina, en franco detrimento de los fines y significación de antaño. De hecho, la perversión de lo que fuese un acto voluntario de piedad derivó en el sensacionalismo y el fraude cuando flagelantes, aspados y empalados se convirtieron en mercenarios utilizados como reclamo de las cofradías para llamar la atención de los curiosos, junto al fomento de otros «espectáculos» no precisamente «sacros». El testimonio del viajero francés Jean-François Peyron sobre las procesiones de la Semana Santa de Málaga de 1772 es lo suficientemente explícito como para poder advertir, de primera mano y de una opinión no «contaminada», tal decadencia moral al tiempo de ofrecerse como un botón de muestra elocuente del nuevo clima racionalista e ilustrado, que pugnaba por hacerse oír en España, no sin dudas, recelos y temores:

*El rey ha encontrado mal que se cubrieran de máscaras, que se azotaran, que bailasen y que fuesen con los brazos en cruz. Ha hecho prohibir todas estas acciones piadosas bajo penas gravísimas, y las procesiones ya no son tan ridículas. He visto una, el Jueves Santo, en Málaga; he conocido a los personajes que llaman nazarenos [...], pero llevan además en su hábito una cola que arrastra, de cuarenta pies de larga, de suerte que tres nazarenos ocupan toda la longitud de la calle lo que es muy edificante. Aquel que puede llevar más tela en su cola es el más orgulloso y, sin duda el más devoto [...]. Los ayes de los transeúntes, el incienso que ardía, el ahogo de los portadores y las figuras trasladadas, daban a la ceremonia mucho menos pompa que horror y tristeza. Sin embargo, las mujeres, coqueteando con sus más ricas galas [...] no parecen tomar parte ninguna en la terrible y sombría ceremonia: tan alegres y gozosas van<sup>28</sup>.*

Pieza destacada, entre otras obras reveladoras del talante crítico de Francisco de Goya frente a la religiosidad barroca<sup>29</sup>, es el lienzo de la *Procesión de disciplinantes* (1814-1819) de la Academia de San Fernando<sup>30</sup>. Pintado con posterioridad a la Guerra de la Independencia y durante la restauración del absolutismo por Fernando VII, evidencia que de nada sirvieron las persistentes prohibiciones y edictos episcopales que se asoman a las Constituciones Sinodales diocesanas por tres centurias<sup>31</sup>, las políticas ilustradas<sup>32</sup>, las críticas de los intelectuales<sup>33</sup> ni las ya aludidas disposiciones de Carlos III ordenando enérgicamente, a 20 de febrero de 1777<sup>34</sup>,

<sup>28</sup> GARCÍA MERCADAL, *org. e intro.*, 1962: III, 883; CANALES PÉREZ, 1972: 193.

<sup>29</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, 1996b: 57-70.

<sup>30</sup> RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, 2008: 389-405.

<sup>31</sup> GARCÍA ORO, PORTELA SILVA, 1998: 9-32.

<sup>32</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, 1993: 443-460.

<sup>33</sup> ARIAS DE SAAVEDRA ALIAS, LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, 2002.

<sup>34</sup> *Real Cédula de S.M. y Señores del Consejo [...]*, 1777.

«a los Corregidores y Justicias del Reyno no permitan disciplinantes, empalados, ni otros espectáculos semejantes que no son de edificación, y pueden servir á la indevoción y al desorden en las Procesiones de Semana Santa»<sup>35</sup>.

La práctica de la disciplina hasta extremos abusivos no fue óbice para que en la configuración de los cortejos fuese cada vez más evidente la distinción entre «hermanos de luz» y «hermanos de sangre». Sobre todo, a raíz de la paulatina conversión de estos últimos en «actores» en el sentido literal del término, en cuanto intérpretes de un papel impostado con mal ensayado fingimiento. A juicio del abad Sánchez Gordillo al redactar su manuscrito hacia 1630-1644, algunas de las cofradías sevillanas más ejemplares como la de la Soledad habían cambiado mucho, para mal, como consecuencia de este fenómeno, pues ya no era tanto «el fervor de penitencia. Se ha reducido todo a seguir la novedad y galas que se permiten, que es cosa lastimosa lo que en esto se usa. Ya no hay caballeros que se disciplinen porque la sangre de color rojo ya se derrama de mala gana [...] Todos van sueltos y galanes»<sup>36</sup>. Frente a los «hermanos de sangre», los «hermanos de luz» se incorporan al cortejo con una clara y relevante funcionalidad: portar en sus manos hachas de cera (sustituidas por cirios) para alumbrar el camino a las andas con las imágenes, los disciplinantes y los hermanos penitentes con cruces a los que nos referiremos ahora. Con el discurrir de los tiempos, los «hermanos de luz» irán ganando peso específico y presencia en el cortejo hasta el punto de ser quienes nutran mayoritariamente sus filas con el declive y desaparición de los disciplinantes<sup>37</sup>.

El impacto emocional que causa en el ánimo del espectador contemplar al penitente, reconociendo e interpretando los elementos significativos de su vestuario destaca, precisamente, entre los elementos «visibles» reforzados a partir del XVII dentro del espectáculo procesional. Proliferan cada vez más los hermanos nazarenos descalzos en señal de renuncia y negación a sí mismo, luciendo aditamentos efectistas que llaman de manera permanente al arrepentimiento. El contacto, complicidad y comunión de las corporaciones asentadas en los conventos con el espíritu de las órdenes religiosas intensificó estos valores. Sumamente cuidado en su presentación y profundo simbolismo, por ejemplo, era el hábito de la Hermandad del Cristo de la Humildad y Paciencia del Convento franciscano de San Luis el Real, en Málaga, cuyas Constituciones de 1691 se hacen eco igualmente del modo de proceder de los cofrades, al suscribir pautas de actuación todavía vigentes en las corporaciones andaluzas más ascéticas:

*Por quanto esta Hermandad saca su Prosección todos los Miércoles Santos en la tarde de cada un año, es obligaz[i]ón de cada hermano asistir a ella sin excusa alguna, si no es con el motivo de enfermedad o auiciencia yendo vestido cada uno con su túnica de crudo, escudo al hombro, una corona de espinas, una soga de esparto al cuello, otra en la sintura, medias o calcetas blancas y*

<sup>35</sup> SÁNCHEZ, *org. e intro.*, 1803: 336-337.

<sup>36</sup> SÁNCHEZ GORDILLO, 1982: 171.

<sup>37</sup> LEÓN VEGAS, 2009: 381-397.

*sandalias de cáñamo, cuya vestidura costeará cada uno a sus espensas sin excusa, advirtiéndole que si llegare a estar en la Hermandad dos años o a lo más tres sin tener ni haber comprado d[ic]ha vestimenta se lo borre de hermano [...].*

*Todos los hermanos de esta d[ic]ha Hermandad para asistir en d[ic]ha Prosección saldrán vestidos en la conformidad referida de las casas de su morada de donde se vendrán a este Combento del Señor San Francisco con la mayor modestia y devoción que se pudiere y desde ésta acompañarán d[ic]ha Ymagen y no la dejarán hasta que vuelba a d[ic]ho Combento<sup>38</sup>.*

La fructífera trayectoria histórica de las hermandades penitenciales de los Siglos de Oro también nos brinda innumerables casos por toda la geografía andaluza que delatan otras iniciativas fundacionales canalizadas por el asociacionismo laico, principalmente mediante las llamadas «Cofradías de Nazarenos». Etimológicamente, el vocablo «nazareno» designa al patronímico de los habitantes de Nazareth, aunque comenzó a utilizarse para designar la imagen escultórica de Cristo en su cruento caminar con la Cruz a cuestas hasta el lugar del suplicio y, por extensión, en calidad de epíteto para los más tenaces adeptos de la *Imitatio Christi*. Este capítulo se escribe con nombre propio a raíz de la fundación en Sevilla de «cierta Hermandad», un tanto carismática, erigida en el Hospital de las Cinco Llagas, aldaño a la Puerta de la Macarena, ya bien entrado el siglo XVI. En tan espléndido inmueble renacentista, tendría lugar, en 1564, la aprobación de las Reglas de la Cofradía de los Nazarenos por el arzobispo Fernando de Valdés. Según se recuerda en las Constituciones de 1642, fue a partir de 1539 cuando un tal Hernando de la Cruz y otras personas determinaron tomar la Cruz «por patrona, armas y defensa suya, queriendo ymitar a el que en ella murió por culpas nuestras, llevándola sobre sus ombros, siguiéndole con ella, [e] hizieron cierta Hermandad en el dicho hospital y para la conservación della hordenaron su Regla y capítulos loables, dignos de memoria»<sup>39</sup>.

Según el abad Sánchez Gordillo, la intención de los participantes en la estación penitencial no era otra que configurar una presencia e impronta pública singular e intransferible, en todo semejante a la de «la imagen de Nuestro Señor con la Cruz sobre los hombros, solo, sin otra alguna figura, con una túnica o vestidura de tafetán morado y todos los hermanos y Cofrades en su seguimiento»<sup>40</sup>, provistos de soga de esparto y, preferentemente, con los pies descalzos. La reforma de las Reglas llevada a cabo en 1578 por el escritor Mateo Alemán, autor de la célebre novela picaresca *Guzmán de Alfarache* (1599), consagró la referida caracterización de los nazarenos sevillanos con túnicas de lienzo morado (de tejido de ruan negro, desde 1772), aunque sustituyendo las cabelleras y coronas de cambroneras originales por capirotos y

<sup>38</sup> AHN. *Consejos*. 1784/41/14.

<sup>39</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, *org. e intro*. 2003: 91-92.

<sup>40</sup> SÁNCHEZ GORDILLO, 1982: 157-158.

antifaces del mismo color que ocultasen el rostro<sup>41</sup>. El ejemplo cundió con la inmediata aparición de numerosas fraternidades por el territorio andaluz constituidas a imagen y semejanza de la hispalense, consolidando un modelo del todo ejemplarizante, y consecuentemente digno de ser imitado. Además, se iba generalizando el empleo del vocablo «nazareno» para designar a los participantes en la estación penitencial, al tiempo de consolidar un modelo arquetípico en los aspectos estético-formales de la procesión, con sus integrantes «acompañando una imagen que nos represente los pasos de nuestra salud, poniendo con toda veneración un santísimo Christo con su Cruz a cuestras a quien todos los hermanos vayan siguiendo»<sup>42</sup>.

Como vemos, al Crucificado le surgía en el siglo XVII una dura competencia y, en definitiva, una sólida alternativa devocional personificada en el Nazareno y las hermandades erigidas en torno a su carisma. No puede olvidarse que su prestancia iconográfica terminaría haciendo del mismo la representación por excelencia de la escultura procesional andaluza, hasta el punto de poder afirmarse que no existirá ciudad, población, pueblo o villa, por pequeña que sea, que no lo cuente entre las advocaciones de su imaginario religioso (Fig. 3).



Fig. 3. A partir de las interpretaciones de Pablo de Rojas se consolida la iconografía procesional del Nazareno en Andalucía, a través de obras como el ejecutado hacia 1592, conservado en la antigua Iglesia conventual de San Francisco, en Priego de Córdoba  
Fotografía: Archivo Hermandad de Jesús Nazareno

Buena parte de su éxito radica en haber sabido condensar icónicamente en sí mismo los atributos heteróclitos de Cristo como Profeta, Sacerdote y Rey, el *vir dolorum* veterotestamen-

<sup>41</sup> GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, 1987: 28-33.

<sup>42</sup> GARCÍA FERNÁNDEZ, *org. e intro.*, 2003: 94.

tario y la visión del *homo patiens* del relato evangélico<sup>43</sup>. Además, la figura del Nazareno ejerce socialmente como un sólido referente de identificación, al encarnar una visión alegórica atemporal del pueblo mismo y su secular experiencia colectiva de opresión y sufrimiento<sup>44</sup>.

## 2. LA ESTACIÓN A LA CATEDRAL Y LAS CONFLUENCIAS LITÚRGICAS Y PARALITÚRGICAS

Los aires tridentinos no solamente renovaron las hermandades andaluzas en su vertiente estructural y conceptual. También condicionaron su transformación estética, acorde a la magnificencia del culto consagrada por las directrices litúrgicas del momento. En paralelo se produjo la diversificación de las advocaciones titulares, dando cabida a un enriquecimiento considerable de episodios de la Pasión representados por la iconografía procesional, al tiempo que se ganaba en complejidad discursiva, compositiva y escenográfica con la aparición y generalización de los «pasos de misterio» o grupos escultóricos compuestos de varias figuras y escenografías teatrales que, a partir del Quinientos y sucesivos, adquieren un protagonismo emblemático y esplendoroso en el contexto hispalense<sup>45</sup>, amén de una presencia relevante en Málaga<sup>46</sup> desde del primer tercio del XVII y también en Cádiz<sup>47</sup> en el XVIII, a raíz del auge económico de la ciudad (Fig. 4). Salvo muy contadas excepciones, Granada<sup>48</sup>, Jaén<sup>49</sup> y otras poblaciones importantes se mantuvieron fieles, en cambio, a la tradición de la imagen procesional única. Al compás de estas transformaciones, el cortejo procesional abandona la austeridad de otros tiempos y gana en lucimiento con la incorporación de insignias, al igual que las andas, «pasos» o «tronos» revelan un creciente esmero en el acabado de detalles de las labores de escultura y talla que las convierten en auténticos retablos itinerantes con la incorporación de figuras, relieves y cartelas historiadas<sup>50</sup>.

El vestuario y ornato de las imágenes se acoge igualmente a tales cambios, dando vía libre sin reservas a la proliferación de joyas, atributos, labores de platería y recamados textiles y al uso de colores llamativos que escandalizan a los espíritus más rigoristas (Fig. 5). Por ejemplo, al abad Sánchez Gordillo, al denostar la ocurrencia de cómo representándose un episodio de la Pasión, a la Virgen «la pusiesen vestida de brocado de color y de tres altos, con corona imperial y con otras galas que son debidas y permitidas en fiestas de alegría. No se podrá decir que estas galas y colores son a propósito cuando se celebra algún misterio doloroso de la vida

<sup>43</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, 2010: 111-186.

<sup>44</sup> MORENO NAVARRO, 1985: 173.

<sup>45</sup> PALOMERO PÁRAMO, 1981; BERNALES BALLESTEROS, 1983: 10-121.

<sup>46</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, 1996a: 87-93.

<sup>47</sup> SÁNCHEZ PEÑA, 1988: 165-177.

<sup>48</sup> LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, 2008.

<sup>49</sup> DOMÍNGUEZ CUBERO, 1995.

<sup>50</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, 1996c; RODA PEÑA, 2016.



Fig. 4. El paso del misterio interactúa con los paisajes urbanos, otorgando un carácter metamórfico a los escenarios de la Semana Santa. Conjunto procesional de Jesús del *Ecce-Homo* ante la Iglesia de San Agustín, en Cádiz  
Fotografía: Archivo autor



Fig. 5. La suntuosidad del ornato complementa la expresividad y la belleza de las imágenes vestidas. Antonio Asensio de la Cerda (atribución). *Virgen del Amor Doloroso* (1771). Iglesia de los Santos Mártires, Málaga  
Fotografía: Juan Manuel Bermúdez Recio

de Cristo». Esta reflexión es el argumento para criticar a los cofrades sevillanos de la Soledad por «llevar a la santa imagen cubierta con palio [...] no se ha de creer que estaba retirada [la Virgen]; como se representa en hábito de viuda en ningún palio suntuoso, ni debajo de un dosel de estado». Finalmente, la constatación de esa nueva realidad le induce a asumir, con cierto pesimismo y resignación, que el modo de hacer las cosas había cambiado ya tanto, que nada iba a ser como antes: «y es de advertir que nuestros mayores cuando fundaron las cofradías y estaciones, conocieron el fin de devoción para que las instituían y de que modo lo habían de representar y mover con ello. Y si en algo no tomaron buen acierto, no será de creer que quisieran apartarse del fin que pretendieron»<sup>51</sup>.

Sin duda, el abad no podía imaginar que aquello no era más que el principio de una cuestión controvertida que no tardaría en desbordarse para siempre, ante la impotencia de los poderes eclesiásticos para encauzarla y la desesperación de quienes llamaban permanentemente al decoro<sup>52</sup>. Entre las innumerables diligencias episcopales de control en territorio español sobre el tema, sobresalen las del obispo de Málaga, Bartolomé Espejo y Cisneros (1642-1704) quien, a 23 de febrero de 1704, a pocos días de su fallecimiento, condenaba en un edicto haberse faltado a «la debida decencia, incurriendo en diferentes vanidades» perfectamente constatadas cuando:

*a las imágenes de Jesús Nazareno se ponen cabelleras con rizos y vestidos de ostentación, y con algunas profanidades. Y que las coronas que debían ser de espigas, son de plata; y la cruz que su Magestad lleva en sus hombros, o a lo menos con cascots de plata en los remates de ella; y la soga de seda y no de esparto. Y que las imágenes de Nuestra Señora de la Soledad, que asimismo suelen sacar en las procesiones, les ponen vestidos con diversos follajes y mangas del uso. Y porque todo lo susodicho cede en irreverencia de dichas Sagradas Imágenes, y con ello se frustra el fin de nuestra Madre la Iglesia, y no se representa con la debida propiedad la Pasión y muerte de Cristo Señor Nuestro*<sup>53</sup>.

Si nos preguntamos porqué se había llegado a este punto de «anarquía», quizás la respuesta haya que buscarla en los desequilibrios derivados de las sinergias entre la liturgia, las paraliturgias nacidas de ella y los actos extralitúrgicos. De hecho, puede parecer una contradicción que algo surgido para complementar y conferir un carácter extrovertido a un elemento principal, termine derivando en un desencuentro entre ambos. Sin embargo, como en otras tantas cuestiones relacionadas con el culto o la iconografía sacra, había que rendirse a una evidencia: la complejidad ritual de la liturgia de los Oficios de la Semana Santa y el uso del latín en la misa y demás ceremonias eclesiásticas no favorecían la participación de los fieles, reducidos a un rol puramente pasivo como meros espectadores de la función litúrgica, devi-

<sup>51</sup> SÁNCHEZ GORDILLO, 1982: 171.

<sup>52</sup> MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, 1990: 149-161.

<sup>53</sup> BSM. M-3/A-4/190.

niendo a la postre en un distanciamiento efectivo entre el clero y el pueblo<sup>54</sup>. En contraste con lo referido, nada mejor que combatir la monotonía y el tedio interpolando en la ceremonia algún acontecimiento «extraordinario»<sup>55</sup>. De ahí que el fomento de prácticas paralitúrgicas responda al interés de la Iglesia por remediar la situación, ofreciendo a los laicos distintos canales para expresar su religiosidad con vehemencia y entusiasmo, de modo abierto e «inteligible», si bien haciéndoles sentir permanentemente su tutela, vigilancia y celo pastoral para evitar situaciones indecorosas o descontroladas en las procesiones.

Las hermandades andaluzas harán de las estaciones de penitencia el mejor escaparate de su flamante revestimiento barroco, sobre todo cuando su entrada en las catedrales, colegiatas o iglesias mayores venga a significar el clímax del recorrido callejero con el aplauso del público y la aquiescencia de las autoridades municipales. En 1664, por ejemplo, el Concejo malagueño animaba a las cofradías a procurar todo lo necesario para que las procesiones resultasen espléndidas y dejaran en el ánimo de cuantos las viesen gratísima memoria<sup>56</sup>. El resultado fue el florecimiento en Andalucía de un modo «festivo» que, a diferencia de otros territorios peninsulares, «transformó las cofradías penitenciales en fiestas o triunfos procesionales»<sup>57</sup>.

En este sentido, el ceremonial de las estaciones de penitencia de las hermandades andaluzas es resultado de la confluencia de tres notables precedentes, hábilmente reformulados y sintetizados en el *ordo poenitendi* postridentino, una vez consumada la reseñada transición del modelo bajomedieval al modelo barroco: las celebraciones de los cristianos de Jerusalén, la liturgia estacional romana inspirada por ésta y la práctica del viacrucis.

Jerusalén ha sido siempre una ciudad fascinante para Occidente que, desde el siglo IV, consideró una experiencia fascinante e inolvidable la posibilidad de recorrer los lugares por donde discurrieron los hitos culminantes de la vida de Cristo e impregnarse de su atmósfera con honda intensidad, apoyándose en un soporte psicosociológico de base realista brindado por los «auténticos» escenarios dramáticos de la historia evangélica. El periplo hierosolimitano de Flavia Julia Helena Augusta, madre del emperador Constantino<sup>58</sup>, y los relatos de Egeria, el pseudo Antonino de Piacenza<sup>59</sup> y otros viajeros dan fe de los afanes de los clérigos y fieles, hombres y mujeres, por revivir *in situ* los sufrimientos de Cristo. La manera de hacerlo sería mediante ceremonias y prácticas paralitúrgicas en refuerzo de la liturgia del Viernes Santo, plasmadas fuera del templo mediante itinerarios procesionales que recorrían los lugares más emblemáticos de la Ciudad Santa (Getsemaní, el Gólgota, el Sepulcro) verificando en ellos una serie de «estaciones» o paradas rituales, aprovechadas para diferentes moniciones, oraciones, meditaciones y lecturas preparatorias de la Adoración de la Cruz y el Oficio de la Pasión<sup>60</sup>.

<sup>54</sup> ROMERO MENSAQUE, 1986: 80-81.

<sup>55</sup> LÁZARO CARRETER, *org. e intro.*, 1986: 16-17.

<sup>56</sup> ESTEVE SECALL, 2001: 94.

<sup>57</sup> SÁNCHEZ HERRERO, 1991: 97.

<sup>58</sup> LARA MARTÍNEZ, LARA MARTÍNEZ, 2007: 38-50.

<sup>59</sup> ARIAS ABELLÁN, *org. e intro.*, 2003.

<sup>60</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, 2012: 21-30.

Esta costumbre pasó a Roma, donde Helena depositó las reliquias del leño de la Cruz, uno de los clavos, el *titulus* o INRI y dos espinas de la corona de Cristo encontradas durante su viaje en una basílica construida para custodiarlas, posteriormente denominada de la Santa Croce in Gerusalemme. Aunque con presuntos antecedentes en el siglo V<sup>61</sup>, la más antigua descripción de la estación de penitencia romana se encuentra en el *Ordo de Einsiedeln* (fragmento del *Ordo Romanus* del siglo VIII), centrado en las ceremonias de los tres últimos días de la Semana Santa<sup>62</sup> y que brilla con luz propia en los ritos estacionales al uso en la Iglesia Romana<sup>63</sup>. A la hora convenida, el pontífice descendía del Patriarcado Lateranense y, con los pies descalzos, acompañado de los diáconos y los restantes ministros accedía a la basílica. Después salían todos de San Juan de Letrán para trasladarse procesionalmente a Santa Croce in Gerusalemme. Detrás del pontífice, un diácono portaba el *Lignum Crucis* engastado en una Cruz de oro y piedras preciosas. Habiendo llegado a su destino, todos entraban en la iglesia mientras el diácono colocaba el relicario sobre el altar. Tras ser abierto éste y quedar manifiesta la Vera-Cruz a la vista de los presentes, el papa se prosternaba recogiendo en oración ante el ara. Tras diversas ceremonias y gestos de veneración de la reliquia volvía a ponerse en marcha la comitiva, conforme al orden de partida, para retornar a San Juan de Letrán.

Cuando, en 1328, la Orden Franciscana obtuvo la Guardianía y Custodia de los Santos Lugares de Jerusalén renacieron con fuerza aquellos deseos de revivir en primera persona el drama de la Pasión<sup>64</sup>. En este momento histórico, la liturgia estacional hacía mucho que había calado en las sedes episcopales de Occidente e iba desarrollando formas dramáticas propias, confirmando esa consciente inclinación a vitalizar la liturgia compartida, desde el siglo X, por fieles y presbíteros<sup>65</sup>. Entre los siglos XIV y XV, los hijos del *Poverello* de Asís instituyeron y propagaron la práctica del viacrucis por multitud de enclaves, convenientemente reforzada por otros personajes como el dominico San Álvaro de Córdoba. Fue San Leonardo de Porto Maurizio quien estableció, tiempo después, su exitosa compartimentación en catorce secuencias o «estaciones» vertebradas ya fuese a modo de cruces, edículos, cruceros monumentales, humilladeros «calvarios» o «gólgotas»<sup>66</sup>. Con esta ingeniosa fórmula se estimulaba la meditación personal, obligando al individuo a verificar un desplazamiento físico real que evocaba, remedaba y «trasladaba» a su entorno más próximo el transitar del Nazareno por la calle de la Amargura, favoreciendo con ello la anhelada *Imitatio Christi*<sup>67</sup>.

Sin duda, el aspecto más novedoso del viacrucis consistió en conjugar dos aspectos procedimentales y actitudinales, tan bien diferenciados como complementarios. En primer lugar, la peregrinación física (*peregrinatio*) mediante la que el individuo se desplaza a un lugar

<sup>61</sup> VAN TONGEREN, 2009: 349-370.

<sup>62</sup> DUCHESNE, 1910: 148-149, 481-483.

<sup>63</sup> QUATTROCCHI, 2002: 85-95.

<sup>64</sup> DE LAMA DE LA CRUZ, 2017: 25-32.

<sup>65</sup> GALTIER MARTÍ, 2008: 349-360.

<sup>66</sup> PRADILLO Y ESTEBAN, 1996: 53-63.

<sup>67</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, RAMÍREZ GONZÁLEZ, 2018: 95-98.

sagrado, donde se verifica una parada o estación ritual (*statio*) para considerar, en silencio o a viva voz, el motivo de reflexión propuesto. De manera simultánea a la realización del camino o itinerario, se revela en el interior del individuo la peregrinación espiritual (*peregrinatio spiritualis*) infundida por la fuerza de su alma en su lugar de origen, sin necesidad del viaje a un enclave lejano<sup>68</sup>.

De lo anterior se extraen una serie de interesantes conclusiones aplicadas a la estación de las hermandades andaluzas. De entrada, aquilata la solemnidad y disciplina «militar» de la liturgia estacional romana al inaugurar y clausurar el rito procesional en el mismo enclave. El cortejo penitencial verifica un recorrido cíclico perfecto, cerrado y completo al salir del templo que hace las veces de sede, dirigirse a la Catedral u otra iglesia estacional, verificar allí la *statio* y retornar al punto de partida (Fig. 6). Este rasgo jerarquiza y atempera, al tiempo que equilibra, el componente emocional de la *statio* al haberse alcanzado el clímax dramático en el punto intermedio de la celebración. Semejante aspecto diferencia la estación de penitencia de la costumbre hierosolimitana de ir pasando por sucesivas *stationes* que conducen a los fieles de unos lugares a otros a través de un denso itinerario, pero quizás dando la sensación de un camino sin retorno.



Fig. 6. La estación de penitencia es la meta sagrada y la razón de ser del itinerario procesional. Nazarenos de la Archicofradía Sacramental de Pasión a su llegada a la Catedral de Málaga  
Fotografía: Archivo autor

<sup>68</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, 2012: 41-51.

No menos interesante se antoja la obligación de los nazarenos de permanecer en posición erguida durante la estación, reflejando la tensión emocional que embarga a quien vive apresuradamente, en actitud de marcha, sin concesión alguna al descanso. No puede olvidarse que la raíz etimológica del sustantivo *statio* es la misma del verbo *stare*: «estar de guardia» en sentido castrense y, según el abad Sánchez Gordillo, equivalente a permanecer «firme» en un sentido cristiano militante: «Y así habiendo de ser estas estaciones con vigiliias corporales y atención de sentido se deben de hacer en pie. Y lo da a entender la palabra ‘estación’ que es estar con el cuerpo levantado de la tierra, sin descansar, y así se ha de estar mientras durare la oración»<sup>69</sup>.

Por otro lado, la *statio* potencia el sentido expiatorio y penitencial del acto a través de una serie de elementos y signos externos: descalcez de los participantes, dimensión pública de la presencia de la Cruz como protagonista del cortejo, sentido y carácter de los cantos y lecturas, sin olvidar una puesta en escena conforme a la demanda barroca de experiencias religiosas más «espectaculares».

La estación de penitencia de las cofradías de nazarenos andaluzas se consolida, igualmente, como un fenómeno eminentemente urbano que discurre a través de un itinerario de calles, plazas y manzanas construidas, a diferencia del carácter «rural» y «paisagístico» de las vías sacras, viacrucis, sacromontes y calvarios, pese a que muchos de ellos mantengan su circunscripción en los entornos naturales de los núcleos de población o incluso se ubiquen dentro de ellos. La consideración de la Iglesia Catedral como la «meta sagrada» que imprime su verdadero sentido y fundamento al rito procesional fue decisiva a la hora de intensificar el sentido urbano de la *statio*, refrendándose al tiempo la poderosa presencia urbanística, arquitectónica y monumental de la Iglesia Mayor como epicentro hierocrático de la ciudad. Por esta causa, la vivencia religiosa culminante que la Catedral acoge cuando la procesión penetra en su interior marca esa *Statio Urbis* anualmente revalidada por las diferentes cofradías de nazarenos, en comunión con el templo idiosincrásico de la comunidad local y, en este caso, también de la Iglesia Diocesana.

En su dimensión formal, la liturgia estacional también «canonizó» dos elementos destacados del *ordo processionalis* de las cofradías de nazarenos andaluzas, en su relectura y aplicación particulares al significado y desarrollo dramático de la estación de penitencia: el simbolismo de la Cruz Estacional o «Cruz de Guía» y su acompañamiento por luces e incienso. En efecto, dentro y fuera de la iglesia la Cruz abre la marcha de la procesión indicando que Cristo guía a sus fieles, quienes deben ir detrás de la Cruz de Cristo. En las cofradías de nazarenos, la Cruz de Guía verá reforzada esta misión, recordando que la vida es un *status viae*, una peregrinación pasajera y fugaz por este mundo, que conduce al *status finalis*, a la eternidad<sup>70</sup>. Desde el punto de vista iconográfico para cuanto decimos, resultan especialmente interesantes las tiras coloreadas dibujadas por Nicolás de León, en 1747, representando el magno cortejo orga-

<sup>69</sup> SÁNCHEZ GORDILLO, 1982: 35.

<sup>70</sup> RUIZ DOMÍNGUEZ, 2015: 424.

nizado por el Cabildo Catedral de Sevilla en la festividad del *Corpus Christi*<sup>71</sup>. Según el protocolo establecido, tras el paso del Niño Jesús se abría el desfile de las órdenes religiosas encabezado por los hijos de San Francisco, asentados en Sevilla desde el mismo instante de su conquista en 1248 por Fernando III. Los frailes no marchan detrás de una cruz alzada convencional de tipo parroquial, sino de una sobria Cruz de Guía de madera confeccionada con dos tablones, en cuyo crucero se sitúa la corona de espinas (Fig. 7). Su envergadura considerable suscribe una tipología idéntica a la consagrada por el uso en el seno de las cofradías de nazarenos en sus estaciones de penitencia desde finales del XVII hasta hoy.



Fig. 7. Nicolás de León. Cortejo de los frailes franciscanos en la procesión del *Corpus* de Sevilla (1747)  
Fotografía: Archivo autor

Como vemos la estación de penitencia revela un ceremonial más o menos homogéneo, pero lo cierto es que las costumbres y circunstancias locales también dejaron su huella a la hora de matizarlo. Al principio, era habitual que las hermandades penitenciales verificasen varias estaciones, casi siempre cinco, visitando los sagrarios de otras tantas iglesias parroquiales y/o conventuales. Según acreditan las fuentes documentales, en Málaga, la Archicofradía de la Vera-Cruz<sup>72</sup> y la de la Sangre<sup>73</sup> habían incluido la Catedral entre las cinco estaciones que

<sup>71</sup> LLEÓ CAÑAL, *org. e intro.*, 1991.

<sup>72</sup> ACM. *Actas Capitulares*. 1026/2/10/177-178.

<sup>73</sup> AHN. *Consejos*. 1362/14/5-6.

ambas realizaban la noche del Jueves Santo con antelación a 1561 y 1578, respectivamente<sup>74</sup>. A partir de 1604, hará lo propio la Archicofradía sevillana de Jesús Nazareno<sup>75</sup>.

Aunque esta tónica perduró en determinadas corporaciones durante los siglos XVII y XVIII, lo cierto es que gradualmente fue generalizándose entre las hermandades la tendencia a la estación única en la Catedral o templo equivalente. En el ámbito andaluz, nuevamente Sevilla y Málaga brindan dos modelos similares en la forma, aunque radicalmente diferentes en la fórmula seguida en su implantación. En el caso malagueño, las hermandades asumieron la estación como algo espontáneo, natural y consustancial a su propia existencia, encaminando sus pasos a la Iglesia Mayor desde el siglo XVI en adelante, conforme iban sucediéndose las fundaciones de nuevas corporaciones.

Por contra, la estación penitencial a la Catedral hispalense surge por imperativo legal, desde 1604, por deseo expreso del cardenal-arzobispo, Fernando Niño de Guevara (1541-1609), en virtud de una disposición adicional a las Sinodales dictadas bajo su pontificado<sup>76</sup>. Su intención era combatir la anarquía de los horarios y los desórdenes y disputas entre hermandades que conllevaba determinar el derecho de paso de cada una con respecto a otras, dado que los recorridos no estaban fijados ni pactados previamente. Asimismo, la *statio* aparece dentro del ordenamiento jurídico-canónico hispalense como un mecanismo de control eclesiástico<sup>77</sup> que regula el paso de las hermandades al obligarlas a confluir a un punto de encuentro común (la Catedral Metropolitana para las Cofradías de Sevilla y la Real Parroquia de Santa Ana como templo estacional para las hermandades de Triana que, desde 1830, comenzaron a encaminarse hacia la *Magna Hispalensis*) y a una hora determinada, al tiempo que impone la antigüedad como pauta de ordenación de la nómina de la Semana Santa.

El contraste entre el sentido pragmático de las estaciones hispalenses y el carácter festivo-ritual de sus homólogas malacitanas introduce otro factor diferencial entre ambos modelos. Hasta 1588, las hermandades malagueñas estacionaban en la antigua mezquita-aljama consagrada como templo catedralicio desde el mismo día de la incorporación de la ciudad a la Corona de Castilla, el 19 de agosto de 1487. La Catedral renacentista había iniciado su andadura constructiva en 1528 y, cuando el obispo García de Haro y Sotomayor (1527-1597) determinó abrirla al culto el 31 de agosto de 1588, solamente se habían concluido la cabecera, capillas de la girola y brazos del crucero. Entre 1598-1631 se edificó el coro y solamente en 1768 pudo cerrarse el buque arquitectónico después de reactivarse las obras en 1719, paralizándose definitivamente en 1782.

Tan accidentada historia constructiva condicionó el suntuoso discurrir de las estaciones de penitencia por el interior del edificio, pero sin menoscabo de la entusiasta y multitudinaria participación del público y del Cabildo. Según atestiguan los ceremoniales catedralicios, los

---

<sup>74</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, 2012: 72-75.

<sup>75</sup> GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, 2015: 124.

<sup>76</sup> BERMEJO Y CARBALLO, 1882: 30-31.

<sup>77</sup> NIÑO DE GUEVARA, 1609: 85-86.

canónigos las presenciaban tomando asiento en los bancos dispuestos en el coro para tal fin, a modo de palco o tribuna<sup>78</sup>. Igualmente, entre 1589-1770, las hermandades seguían un protocolo estacional por el interior del templo que distinguía el recorrido para las jornadas procesionales del Miércoles, Jueves y Viernes Santo por la tarde del itinerario del Viernes Santo por la mañana<sup>79</sup>. En el primer supuesto, los cortejos accedían por la Puerta de las Cadenas atravesando el crucero en línea recta, de Norte a Sur, para volver sobre sus pasos, no sin antes volver las imágenes hacia el coro en señal de cortesía y acatamiento al Cabildo. Solamente la Archicofradía del Dulce Nombre de Jesús y la Archicofradía de los Nazarenos estaban exentas de realizar este gesto. Después de entrar por la referida puerta, recorrían el contorno completo de la girola para salir en línea recta por el crucero, en dirección de Sur a Norte. La existencia hasta el siglo XX de un dédalo urbano construido, casi pared con pared, junto a la Puerta del Sol (en el extremo contrario a la Puerta de las Cadenas), impedía a las corporaciones abandonar la iglesia por dicho acceso como hubiera sido más lógico. Fue a partir de la Semana Santa de 1771 cuando pudieron utilizarse las naves laterales hacia el trascoro y los pies del inmueble y las hermandades pudieron plantear un nuevo itinerario estacional por toda la Catedral<sup>80</sup>.

### 3. UN APUNTE SOBRE EL TEATRO DE LOS AUTÓMATAS

En el contexto de la religiosidad y la cultura técnica medievales fue habitual el empleo de autómatas sacros para conferir un carácter enfático a las celebraciones litúrgicas de la Epifanía, la Asunción de la Virgen y, por supuesto, los Oficios de Semana Santa. Desde el estudio transversal de esta última cuestión es posible establecer una secuencia argumental, ordenada cronológicamente, conforme a la gradual irrupción de los mismos en los ritos procesionales.

Ya desde antiguo, la liturgia de la *Dominica Palmarum* (Domingo de Ramos), la *Misa «In Coena Domini»* (Jueves Santo tarde), y la *Celebración de la Pasión y Muerte del Señor* (Viernes Santo) habían implementado en su desarrollo dramático ciertas formas teatralizadas como la procesión de palmas, el lavatorio de los pies y la adoración de la Cruz que apuntan en esa dirección. No obstante, debieron parecer insuficientes cuando se pensó en enriquecerlas contando con el impacto efectista de piezas escultóricas diseñadas *ad hoc*, en una sugestiva y armónica confluencia de liturgia y paraliturgia.

Las representaciones escultóricas «motorizadas» de Cristo a lomos del asno sobre una plataforma con ruedas (primeramente, a través del *Palmesel* alemán) gozan de una mayor antigüedad en este sentido. Su incorporación a la liturgia del Domingo de Ramos era una realidad al menos ya en torno al siglo X, en calidad de vehículo persuasivo y catequético que visibiliza

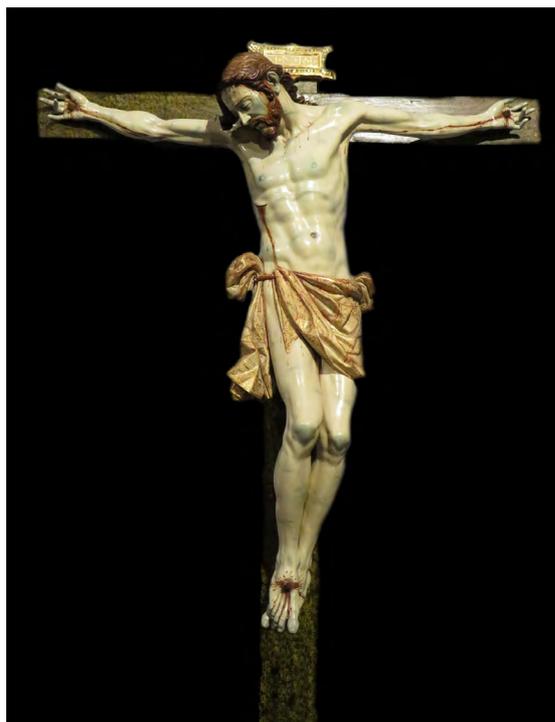
<sup>78</sup> ACM. 363/8/81-85. Nos referimos al *Libro de todas las ceremonias y costumbres que se guardan en esta Santa Yglesia de Málaga, según ordenación hecha por el Illmo. y Rvdmo. Sr. D. Fray Antonio Enríquez de Porres, obispo de Málaga*.

<sup>79</sup> ACM. *Actas Capitulares*. 1049/1/51/31.

<sup>80</sup> ACM. *Actas Capitulares*. 1049/1/51/337.

y subraya el profundo significado mesiánico y popular de la procesión de palmas que discurre por los alrededores del templo.

Al hilo del contexto socio-religioso descrito páginas atrás, le siguen los Crucificados articulados para las ceremonias del Viernes Santo. Asumiendo tradiciones religiosas posiblemente del XIII, algunos *Ordos* litúrgicos del siglo XIV apostaban por hacer revivir a los fieles *ad oculos* los momentos del descendimiento (*Depositio*) y sepultura del cuerpo de Cristo en el sepulcro. Sin duda, el gran golpe de efecto de tales dramatizaciones reside en el impacto emocional que suscita la naturaleza metamórfica de los Cristos articulados y el efecto sobrecogedor implícito por el funcionamiento de sus dispositivos, a base de golpes secos y bruscos movimientos. En el contexto de la cultura religiosa de los Siglos de Oro, resultó decisivo el peso específico de las Cofradías de la Soledad, al convertir la *Depositio* en el simbólico eslabón central entre la *Adoratio Crucis* con la que concluyen los Oficios del Viernes Santo y la estación de penitencia por las calles del lugar (Fig. 8). En la morfología de estas esculturas móviles se han podido distinguir hasta seis sistemas diferentes de articulación en los hombros en piezas de los siglos XVI, XVII y XVIII, demostrando la profunda investigación en materia de rudimentos técnicos apropiados, desarrollada por los artistas especializados en su hechura<sup>81</sup>.



**Fig. 8.** Pablo de Rojas. *Cristo Crucificado* (c. 1580).  
Oratorio del Seminario Mayor, Granada  
Fotografía: Archivo autor

<sup>81</sup> FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, 2011.

Sin embargo, para la dramaturgia procesional andaluza serán capitales los Nazarenos automatizados que constituyen la gran aportación de la religiosidad postridentina. Haciéndose eco de tradiciones teatrales precedentes que escenificaban el Camino del Calvario, la consolidación de la iconografía procesional del Nazareno en el último cuarto del siglo XVI brinda el caldo de cultivo para el surgimiento de la Ceremonia del *Paso* o del encuentro en la Calle de la Amargura, ya a principios del XVII. Partiendo de la tesis de Claudio Bernardi de distinguir hasta tres niveles dramáticos en la celebración de la Semana Santa<sup>82</sup> (el primero formado por formas propiamente litúrgicas, el segundo a base de formas devocionales o paralitúrgicas y el tercero por las representaciones de la Pasión, según los cánones clásicos del teatro, con texto, actores, disfraces y decorados), pensamos que, tal vez, habría que considerar un cuarto nivel (al menos en España y Andalucía, en particular) protagonizado por el teatro de los autómatas procesionales.

En líneas generales se trata del simulacro *inter vivos* de la Pasión de Cristo, centrado argumentalmente en el encuentro de la imagen del Nazareno con las de la Virgen, San Juan Evangelista y la Mujer Verónica (ocasionalmente, también la Magdalena), portadas en andas independientes y haciendo el camino por separado, hasta confluír en la plaza. Como preludeo del rito, un sacerdote predicaba una plática o sermón alusivo. Acto seguido, los autómatas comenzaban a funcionar como si de actores humanos se tratara, interpretando el papel asignado. El apóstol señalaba con el dedo el lugar de la aparición del Nazareno, indicándoselo a la Virgen con sus brazos articulados. Algunos textos medievales, como el *Lamento della Dopna* umbro, ponen en boca del discípulo el anuncio fatal que revela a María la triste suerte de su Hijo: *Lu tuo Filgio è priso et legato,/ e tucta notte martoriato,/ de acuti spini sta incoronato/ et su ne la+ sta chiavillato*<sup>83</sup>. La función prosigue con la Verónica acercándose a Cristo haciendo ademán de enjugarle el rostro para, de inmediato, elevar ante la vista de los presentes el paño con la Santa Faz impresa en él. Mientras tanto, la Virgen se aproximaba al protagonista, situándose frente a él al tiempo que se llevaba las manos al rostro, moviendo la cabeza o extendiendo los brazos en señal de desesperación<sup>84</sup>.

El clímax de la ceremonia lo marca la bendición impartida por el Nazareno valiéndose del mecanismo oculto bajo la túnica y que el pueblo recibe de rodillas, a modo de reconciliación ritual del colectivo con la Divinidad renovada anualmente, la madrugada del Viernes Santo, al finalizar un ciclo temporal de la actividad cotidiana. Al igual que en los Crucificados, sorprende la extrema perfección técnica conseguida en los primitivos sistemas de articulaciones y mecanismos de movimientos de los Nazarenos, a veces escasamente sofisticados a base de cuerdas, pequeñas poleas, pasadores y cáncamos<sup>85</sup>.

<sup>82</sup> BERNARDI, 1991: 82.

<sup>83</sup> LÁZARO CARRETER, *org. e intro.*, 1986: 62.

<sup>84</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, 2015: 183-185.

<sup>85</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, 2010: 147.

En cualquier caso, no deja de ser una paradoja barroca que la dramaturgia procesional nos permita seguir asistiendo, ya avanzado el primer tercio del siglo XXI, a la materialización del «prodigio» que obsesionó a la Andalucía de los Siglos de Oro<sup>86</sup>. Hoy como ayer, la orquestación e integración de las Artes continúan funcionando sin descanso para que el telón de la función siga levantándose anualmente permitiéndonos ser testigos, parafraseando a Lope de Vega, de cómo «Notable ha sido este passo./ Buena ha estado la apariencia/ ¡Qué gracia! No hay diferencia/ desto al verdadero casso»<sup>87</sup>. En otras palabras, en la Semana Santa lo fingido termina siendo lo verdadero.

## FUENTES

### Archivo Catedral de Málaga

ACM. *Actas Capitulares*. 1026/2/10/177-178.

ACM. *Actas Capitulares*. 1049/1/51/31.

ACM. *Actas Capitulares*. 1049/1/51/337.

ACM. 363/8/81-85.

### Archivo Histórico Nacional (Madrid)

AHN. *Consejos*. 1784/41/14.

AHN. *Consejos*. 1362/14/5-6.

### Biblioteca del Seminario de Málaga

BSM. M-3/A-4/190.

## Fuentes impresas

REAL CÉDULA DE S.M. y Señores del Consejo, en que, a consecuencia de cierta Representación del Reverendo Obispo de Palencia, se prohíben los Disciplinantes, Empalados y otros Espectáculos en las Procesiones de Semana Santa, Cruz de Mayo, Rogativas, y otras; los Bayles en las Iglesias, sus Atrios, y Cementerios y el trabajar en los Días de Fiesta en que no está dispensado poderlo hacer. Madrid: En la Imprenta de Pedro Marín, 1777.

## BIBLIOGRAFÍA

ARIAS ABELLÁN, Carmen, *org. e intro.* (2003). *Itinerarios Latinos a Jerusalén y al Oriente Cristiano*. Sevilla: Universidad de Sevilla.

ARIAS DE SAAVEDRA ALIAS, Inmaculada; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis (1998). *Auge y control de la religiosidad popular andaluza en la España de la Contrarreforma*. In MARTÍNEZ MILLÁN, José, *coord. Felipe II (1527-1598). Europa y la Monarquía Católica*. Madrid: Universidad Autónoma-Parteluz, vol. III, pp. 37-61.

---

<sup>86</sup> SÁNCHEZ LÓPEZ, 1996a: 187-189.

<sup>87</sup> LOPE DE VEGA, 1621: 282.

- ARIAS DE SAAVEDRA ALIAS, Inmaculada; LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Miguel Luis (2002). *La represión de la religiosidad popular. Crítica y acción contra las Cofradías en la España del siglo XVIII*. Granada: Universidad de Granada.
- BERMEJO Y CARBALLO, José (1882). *Glorias religiosas de Sevilla o Noticia histórico-descriptiva de todas las cofradías de penitencia, sangre y luz fundadas en esta ciudad*. Sevilla: Imprenta y Librería del Salvador.
- BERNALES BALLESTEROS, Jorge (1983). *El paso de misterio a través de los siglos*. In DELGADO ALBA, Juan, coord. *Semana Santa en Sevilla. El esplendor del alma y la madera*. Sevilla: Biblioteca de Ediciones Andaluzas, pp. 10-121.
- BERNARDI, Claudio (1991). *La drammaturgia della Settimana Santa in Italia*. Milano: Vita e Pensiero.
- CANALES PÉREZ, Alfonso (1972). *Viajeros en Málaga*. «Gibralfaro. Revista del Instituto de Estudios Malagueños». 24, 181-206.
- DE LAMA DE LA CRUZ, Víctor (2017). *Urbs Beata Hierusalem. Los viajes a Tierra Santa en los siglos XVI y XVII*. Madrid: Biblioteca Nacional de España.
- DERBES, Anne (1996). *Picturing the Passion in Late Medieval Italy. Narrative Painting, Franciscan Ideologies, and the Levant*. New York: Cambridge University Press.
- DOMÍNGUEZ CUBERO, José (1995). *De la tradición al clasicismo pretridentino en la escultura jienense*. Jaén: Diputación Provincial-Instituto de Estudios Giennenses.
- DUCHESNE, Louis (1910). *Christian Worship. Its origin and evolution. A Study of the Latin Liturgy up to the Time of Charlemagne*. London: Society for Promoting Christian Knowledge.
- ESTEVE SECALL, Rafael (2001). *Orígenes del aprovechamiento turístico de la Semana Santa andaluza*. «Filosofía, política y economía en el Laberinto». 6, 93-103.
- FERNÁNDEZ BASURTE, Federico (1998). *La procesión de Semana Santa en la Málaga del siglo XVII*. Málaga: Universidad de Málaga.
- FERNÁNDEZ GONZÁLEZ, Ruth (2011). *Sistemas de articulación en Cristos del Descendimiento*. València: Universitat Politècnica. Tesis de máster.
- FRANCO MATA, Ángela (2002). «*Crucifixus Dolorosus*». *Cristo Crucificado, el héroe trágico del cristianismo bajomedieval, en el marco de la iconografía pasional, de la liturgia, mística y devociones*. «Quintana: revista de estudios do Departamento de Historia da Arte». 1:1, 13-39.
- FUSTER, Ignasi (2004). *Perspectiva antropológica del sufrimiento*. «Espiritu. Cuadernos del Instituto Filosófico de Balmesiana». 53, 263-277.
- GALTIER MARTÍ, Fernando Buenaventura (2008). *Los orígenes de la paraliturgia procesional de Semana Santa en Occidente*. «Aragón en la Edad Media». 20, 349-360.
- GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico (1987). *Estudio histórico-institucional de la Primitiva Hermandad de los Nazarenos de Sevilla (vulgo "el Silencio")*. Sevilla: Caja de Ahorros San Fernando.
- GARCÍA DE LA CONCHA DELGADO, Federico (2015). *Cortejos y representaciones en las hermandades de Jesús Nazareno en Andalucía Occidental*. In LABARGA GARCÍA, Fermín, coord. *Camino del Calvario: rito, ceremonia y devoción. Cofradías de Jesús Nazareno y figuras bíblicas*. Córdoba: Diputación Provincial, pp. 123-139.
- GARCÍA FERNÁNDEZ, Manuel, org. e intro. (2003). *Estudio. Regla de la Insigne Cofradía del Dulcísimo Jesús Nazareno y Santísima Cruz de Jerusalén (1642)*. Sevilla: Universidad-Fundación el Monte-Archicofradía de Nuestro Padre Jesús Nazareno.
- GARCÍA MERCADAL, José, org. e intro. (1952-1962). *Viajes de extranjeros por España y Portugal*. Madrid: Aguilar. 3 vols.
- GARCÍA ORO, José; PORTELA SILVA, María José (1998). *Felipe II y las iglesias de Castilla a la hora de la Reforma Tridentina (Preguntas y respuestas sobre la vida religiosa castellana)*. «Cuadernos de Historia Moderna». 20, 9-32.

- GOMES DE LIMA, Mario Helio (2012). *Antropología del dolor: los rituales de los flagelantes, penitentes y disciplinantes (Ceará-La Rioja)*. Salamanca: Facultad de Ciencias Sociales-Instituto de Iberoamérica de la Universidad de Salamanca. Tesis doctoral.
- HUIZINGA, Johan (1985). *El otoño de la Edad Media. Estudios sobre la forma de la vida y del espíritu durante los siglos XIV y XV en Francia y en los Países Bajos*. Madrid: Alianza Editorial.
- LABARGA GARCÍA, Fermín (1999). *La devoción a las Cinco Llagas y a la Sangre de Cristo en las cofradías riojanas de la Vera Cruz*. «Zainak. Cuadernos de Antropología-Etnografía». 18, 381-392.
- LARA MARTÍNEZ, María; LARA MARTÍNEZ, Laura (2007). *Santa Elena y el hallazgo de la Cruz de Cristo*. «Comunicación y hombre. Revista Interdisciplinar de Ciencias de la Comunicación y Humanidades». 3, 38-50.
- LÁZARO CARRETER, Fernando, *org. e introd.* (1986). *Teatro medieval*. Madrid: Castalia.
- LEÓN VEGAS, Milagros (2009). *Entre el misticismo y la aberración. Declive de los flagelantes en Antequera (Siglo XVI)*. «Baetica. Estudios de Arte, Geografía e Historia». 31, 381-397.
- LLEÓ CAÑAL, Vicente, *org. e intro.* (1991). *Ocho tiras dibujadas de la Procesión del Corpus de Sevilla de 1747*. Sevilla: Comisaría de la Ciudad de Sevilla para 1992.
- LOPE DE VEGA, Félix (1621). *Decimasexta parte de las Comedias de Lope de Vega Carpio*. Madrid: por la viuda de Alonso Martín.
- LÓPEZ DE AYALA, Ignacio (1856). *El Sacrosanto y Ecuménico Concilio de Trento, traducido al idioma castellano. Agrégase el texto latino corregido según la edición auténtica de Roma, publicada en 1564*. Burgo de Osma: Imprenta de José Redondo Calleja.
- LÓPEZ-GUADALUPE MUÑOZ, Juan Jesús (2008). *Imágenes elocuentes. Estudios sobre patrimonio escultórico*. Granada: Atrio.
- MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma (1990). *La imagen de vestir: el origen de una devoción barroca*. In *Pedro de Mena y su época. Simposio Nacional*. Málaga: Junta de Andalucía, pp. 149-161.
- MORENO NAVARRO, Isidoro (1985). *Cofradías y Hermandades andaluzas. Estructura, simbolismo e identidad*. Sevilla: Editoriales Andaluzas Unidas.
- MORGADO, Alonso (1587). *Historia de Sevilla, en la qual se contienen sus Antigüedades, Grandezas, y cosas memorables de ella acontecidas, desde su fundación hasta nuestros tiempos*. Sevilla: en la Imprenta de Andrea Pescioni y Juan de León.
- MOSCOSO, Javier (2011). *Historia cultural del dolor*. Madrid: Taurus.
- MUÑOZ MAINATO, Manuel Enrique (2016). *Antropología del cuerpo y el dolor*. «Universitas. Revista de Ciencias Sociales y Humanas». 24, 41-62.
- NIÑO DE GUEVARA, Fernando (1609). *Constituciones del Arçobispado de Seuilla hechas i ordenadas por [...], cardenal i arçobispo de la S. Iglesia de Seuilla, en la synodo que celebroy en su Cathedral año d[e] 1604; i mandadas imprimir por el deán i cabildo, canónigos in sacris sede vacante*. Sevilla: por Alonso Rodríguez Gamarra.
- PALOMERO PÁRAMO, Jesús Miguel (1981). *La imaginería procesional sevillana: Misterios, Nazarenos y Cristos*. Sevilla: Ayuntamiento.
- PANOFKY, Erwin (1997). *Peinture et Dévotion en Europe du Nord à la fin du Moyen Âge*. Paris: Flammarion.
- PRADILLO Y ESTEBAN, Pedro José (1996). *Vía Crucis, Calvarios y Sacromontes. Arte y religiosidad popular en la Contrarreforma (Guadalajara, un caso excepcional)*. Guadalajara: Diputación Provincial.
- QUATTROCCHI, Angela (2002). *Le processioni stazionali: cerimoniale papale, fonti e topografia*. In *Ecclesiae Urbis: Atti del Congresso Internazionale di Studi sulle Chiese di Roma (IV-X secolo)*. Roma, Città del Vaticano: Pontificio Istituto di Archeologia Cristiana, vol. I, pp. 85-95.
- RIGHETTI, Mario (1955). *Historia de la liturgia*. Madrid: BAC. 2 vols.

- RODA PEÑA, José (2016). *Retablos itinerantes. El paso de Cristo en la Semana Santa de Sevilla*. Sevilla: Diputación Provincial.
- RODRÍGUEZ GUTIÉRREZ DE CEBALLOS, Alfonso (2008). *La procesión de disciplinantes de la Academia de San Fernando*. *Goya y la religiosidad popular*. «Anales de Historia del Arte». vol. Extra 1, 389-405.
- ROMERO MENSAQUE, Carlos José (1986). *La Semana Santa en la Sevilla del Barroco*. In MARTÍN MACÍAS, Antonio et al. *Semana Santa en Sevilla. Sangre, luz y sentir popular. Siglos XIV al XX*. Sevilla: Gemisa, pp. 58-131.
- RUIZ DOMÍNGUEZ, Juan Antonio (2015). *Devociones, ceremonias y ritos en las cofradías de Jesús Nazareno de Sevilla, Córdoba y Jaén, a través de las constituciones del siglo XVI*. In LABARGA GARCÍA, Fermín, coord. *Camino del Calvario: rito, ceremonia y devoción. Cofradías de Jesús Nazareno y figuras bíblicas*. Córdoba: Diputación Provincial, pp. 423-431.
- SÁNCHEZ, Santos, org. e intro. (1803). *Colección de Pragmáticas, Cédulas, Provisiones, Autos Acordados y otras Providencias Generales expedidas por el Consejo Real en el Reynado del Señor Don Carlos III, cuya observancia corresponde a los Tribunales y Jueces Ordinarios del Reino, y a todos los vasallos en general*. Madrid: en la imprenta de la Viuda e Hijo de Marín.
- SÁNCHEZ GORDILLO, Alonso (1982). *Religiosas Estaciones que frecuenta la religiosidad sevillana. Con adiciones del canónigo D. Ambrosio de la Cuesta y del copista anónimo de 1737*. Sevilla: Patronato Ricardo Cantú Leal del Consejo General de Hermandades y Cofradías.
- SÁNCHEZ HERRERO, José (1985). *Las Cofradías sevillanas: los comienzos*. In SÁNCHEZ HERRERO, José et al. *Las Cofradías de Sevilla. Historia, Antropología, Arte*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 9-34.
- SÁNCHEZ HERRERO, José (1991). *Las Cofradías de Semana Santa de Sevilla durante la modernidad. Siglos XV a XVII*. In SÁNCHEZ MANTERO, Rafael et al. *Las Cofradías de Sevilla en la Modernidad*. Sevilla: Universidad de Sevilla, pp. 27-97.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (1990). *Muerte y Cofradías de Pasión en la Málaga del siglo XVIII (La imagen procesional del Barroco y su proyección en las mentalidades)*. Málaga: Diputación Provincial.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (1991). *Comportamientos sociales y Cofradías de Pasión en la Málaga barroca*. In *Actas del I Congreso Internacional do Barroco*. Porto: Universidade do Porto; Governo Civil do Porto, vol. 2, pp. 351-374.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (1993). *Conflictividad jurídica y presión institucional sobre las Hermandades de Málaga a finales del Antiguo Régimen*. In ÁLVAREZ SANTALÓ, León Carlos; CREMADES GRIÑÁN, Carmen María, coords. *Mentalidad e ideología en el Antiguo Régimen*. Murcia: Universidad de Murcia, pp. 443-460.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (1996a). *El alma de la madera. Cinco siglos de iconografía y escultura procesional en Málaga*. Málaga: Hermandad de la Amargura.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (1996b). *La imagen frente al ídolo. La religiosidad barroca bajo el prisma crítico de Francisco de Goya*. In *Actas del Congreso Internacional Goya. 250 años después. 1746-1996*. Marbella: Museo del Grabado Español Contemporáneo, pp. 57-70.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (1996c). *El trono procesional en Málaga. Arquitectura y simbolismo*. Málaga: Ayuntamiento.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2004a). *La Pasión según Andalucía*. In ROMERO TORRES, José Luis, coord. *El referente escultórico de la Pasión*. Sevilla: Ediciones Tartessos, pp. 152-203.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2004b). *Simbolismo ritual y puesta en escena de la escultura procesional en Andalucía*. In ROMERO TORRES, José Luis, coord. *El referente escultórico de la Pasión*. Sevilla: Ediciones Tartessos, pp. 44-63.

- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2010). *El Nazareno en la escultura barroca andaluza. Perspectivas de investigación desde la Antropología, la Iconografía y el Arte*. In IBÁÑEZ MARTÍNEZ, Pedro Miguel; MARTÍNEZ SORIA, Carlos Julián, coords. *La imagen devocional barroca. En torno al arte religioso en Sisante*. Cuenca: Universidad de Castilla-La Mancha, pp. 111-186.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2012). *Statio Urbis. Rito, ceremonia y estaciones de penitencia en la Catedral de Málaga*. Málaga: Agrupación de Cofradías de Semana Santa.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio (2015). “*Deus ex machina*”: *escultura, dramaturgia sacra e ingenios escénicos de la paraliturgia procesional*. In LABARGA GARCÍA, Fermín, coord. *Camino del Calvario: rito, ceremonia y devoción. Cofradías de Jesús Nazareno y figuras bíblicas*. Córdoba: Diputación Provincial, pp. 157-188.
- SÁNCHEZ LÓPEZ, Juan Antonio, RAMÍREZ GONZÁLEZ, Sergio (2018). *La capilla del Monte Calvario. Sitio histórico, realidad arquitectónica y patrimonio artístico*. In RODRÍGUEZ DE TEMBLEQUE GARCÍA, Susana Elena, coord. *El Monte Calvario. Historia, Arte y devoción de Málaga*. Málaga: Agrupación de Cofradías de Semana Santa, pp. 93-134.
- SÁNCHEZ PEÑA, José Miguel (1988). *Orígenes y evolución de los pasos de misterio*. In ROMERO MENSUQUE, Carlos José, coord. *Semana Santa en las Diócesis de Cádiz y Jerez*. Sevilla: Gemisa, vol. I, p. 151-194.
- SCHAPIRO, Meyer (1987). *Estudios sobre el arte de la Antigüedad tardía, el Cristianismo primitivo y la Edad Media*. Madrid: Alianza Editorial.
- VAN TONGEREN, Louis (2009). “*CruX mihi certa Salus. The Cult and the Veneration of the Cross in Early Medieval Europe*”. In *Actas del Simposium Internacional Poder y Simbología en Europa, siglos VIII-X*. Oviedo: Universidad-Trea, pp. 349-370.
- VANDERMEERSCH, Patrick (2004). *Carne de la Pasión. Flagelantes y disciplinantes. Contexto histórico-psicológico*. Madrid: Trotta.

# CAMINHOS DE DEVOÇÃO: A PROCISSÃO DO NOSSO SENHOR DOS PASSOS DA IGREJA DE SÃO JOÃO DA FOZ DO DOURO

MARISA SANTOS\*

**Resumo:** O território da Foz do Douro é pontuado por cinco Passos que integravam o percurso da Procissão do Nosso Senhor dos Passos que em tempos animou a comunidade local durante o período quaresmal. A Venerável Confraria do Nosso Senhor dos Passos e da Nossa Senhora da Soledade, responsável pela organização desta prática, mandou erguer, entre 1752 e 1767, os Passos do Passeio Alegre, Rua Bela, Santa Anastácia, Rua do Alto da Vila e Largo do Rio da Bica, segundo o risco de Manuel dos Santos Porto. Estas estruturas refletem hoje a materialidade de uma realidade perdida, reanimada através da memória dos mais velhos e pelas fontes escritas (séculos XVIII-XX) e iconográficas recolhidas (século XX). Neste artigo pretendemos compreender quais os elementos que compunham a procissão, percursos e estruturas arquitetónicas associadas.

**Palavras-chave:** Passos da Paixão; Foz do Douro; Procissões; Percursos; Devoções.

**Abstract:** The territory of Foz do Douro has five architectures called Passos, which were part of the route of the Procession of Our Lord of Steps. These were a part of the route of the Procession of Our Lord of Steps, which left the church on the fourth Sunday of Lent. The Venerable Brotherhood Our Lord of Steps and Our Lady of Solitude was responsible for organizing this practice. Between 1752 and 1767 the Passos do Passeio Alegre, Rua Bela, Santa Anastácia, Rua do Alto da Vila and Largo do Rio da Bica were erected, according to the risk of Manuel dos Santos Porto. These structures today reflect the materiality of a lost reality, revived through the memory of the elders and by the written (17<sup>th</sup>-20<sup>th</sup> century) and collected iconographic (20<sup>th</sup> century) sources. In this article, we intend to understand which elements comprised the procession, its paths, and the architectural structures associated.

**Keywords:** Passion of Christ; Foz do Douro; Processions; Courses; Devotion.

## CONSIDERAÇÕES PRÉVIAS

O momento de festa interrompe o quotidiano. O calendário litúrgico compreende variados momentos de celebração como a Quaresma, o *Corpus Christi* ou o Natal, aos quais se somam as festividades em honra da Virgem e Santos. Um dos momentos mais importantes na festividade é a procissão que encerra em si um grande valor simbólico. É um «movimento de ritualização destinado à devoção colectiva»<sup>1</sup>. Segundo as Constituições Sinodais (1735), uma procissão «he huã oração publica feita a Deos por hum commum ajuntamento de Fieis, disposto

---

\* CITCEM/FLUP. Email: Marisaflup02@gmail.com.

<sup>1</sup> CARDONA, 2008-2009: 127.

com certa ordem, que vai de hum lugar Sagrado a outro lugar Sagrado»<sup>2</sup>. Os crentes preparavam a igreja, ruas e andores aguardando com anseio o início do percurso moroso. Segundo Paula Cardona:

*as procissões transformam-se em grandes festivais urbanos, têm como cenário ideal as cidades, como epicentro a igreja e a praça que a envolve, implicavam um itinerário muito bem definido, percorrido por uma massa humana em movimento pelas ruas mais importantes que se preparavam cuidadosamente*<sup>3</sup>.

Neste artigo propomo-nos estudar a composição, percursos e estruturas associadas à Procissão do Senhor dos Passos na Foz do Douro. Autores como Magalhães Basto, Nuno Moura e o cónego Rui Osório<sup>4</sup> apontam a existência dos Passos construídos, mas não os relacionam com a prática a eles associada, constatando-se a inexistência de trabalhos que a descrevam.

A recolha de fontes escritas inéditas (séculos XVIII-XX) presentes no APFD<sup>5</sup>, produzidas pela Venerável Confraria do Nosso Senhor dos Passos e da Nossa Senhora da Soledade (CSP), foi essencial para o desenvolvimento desta reflexão. Na mesma linha, refira-se a importância da consulta do jornal «O Tripeiro» (século XX) que aborda uma personagem intrigante no contexto das procissões dos Passos do Porto. A recolha de registos orais junto da comunidade idosa, que ainda se recorda de participar na procissão na sua infância, permitiu-nos compreender esta vivência devocional e proporcionou o levantamento de fontes iconográficas, nomeadamente fotografias e um registo fílmico da procissão datado entre 1950-1956<sup>6</sup>. Para a determinação desta cronologia contribuiu o facto de: 1) surgir o padre Manuel Dias da Costa (05:10), pároco da Foz do Douro entre 1936 e 1974; 2) o portão do Passo da Rua Bela aparecer em madeira (04:58) e sabermos que em 1957 foi substituído por um de ferro<sup>7</sup>; 3) o projeto para a rampa de acesso ao adro da igreja datar de junho de 1950<sup>8</sup> e na filmagem já estar concretizado<sup>9</sup>. Este registo corresponde à digitalização de fragmentos de uma bobine encontrada em 2008 pelo cónego Rui Osório nas arrecadações da igreja paroquial, que em tempos serviram a CSP. O exemplar analisado foi-nos fornecido por Conceição Almeida, habitante da Foz, desconhecendo-se o paradeiro do suporte original.

Destacamos leituras como *La Semana Santa en el Bajo Aragón* de Segura Rodríguez (1987); *Espectáculo y celebración religiosa en la Murcia del siglo XVIII* de Antonio Peñafiel Ramón (2001); *Vivências da Paixão de Cristo: a imaginária religiosa no concelho de Ovar* (2003);

<sup>2</sup> SOUSA, 1735: 243.

<sup>3</sup> CARDONA, 2008-2009: 128.

<sup>4</sup> BASTO, 1945; MOURA, 2009; OSÓRIO, 2010, 2015.

<sup>5</sup> Arquivo Paroquial da Foz do Douro.

<sup>6</sup> [Procissão do Senhor dos Passos da Foz do Douro], c. 2008 [1950-1956].

<sup>7</sup> APFD. Livro 6, 1957, fl. 26.

<sup>8</sup> AHMP. *Estudo de um novo acesso ao Largo da Igreja da Foz*, 1950. D-CMP4(113).

<sup>9</sup> Em *A Procissão dos Passos da Paixão de São João da Foz do Douro* (SANTOS, 2019: 100-118) apontamos uma cronologia mais alargada (1940-1972) devido ao desconhecimento dos pontos 2 e 3 à época.

*Procissões sacras: arte e equipamentos no universo das confrarias* de Paula Cardona (2008-2009) e *La Semana Santa en Galicia* com direção de Francisco Rodríguez Iglesias (2008).

Pretendemos com este artigo contribuir para o estudo da Procissão dos Passos no contexto da Foz do Douro, reavivando, através da escrita, uma prática que caiu em desuso neste território.

## 1. A PROCISSÃO E OS SEUS PASSOS

A CSP, instituída em 1671 na paróquia da Foz, tinha à sua responsabilidade um altar dedicado ao Senhor dos Passos, com as imagens de Cristo a carregar a cruz e de Nossa Senhora da Soledade. Segundo as Memórias Paroquiais (1758), a imagem «sahe em procissão na quarta Dominga da Quaresma nesta freg.<sup>a</sup>; tem Comffraria, e a custa della se fazem todas as suas funções»<sup>10</sup>. Desconhecemos a data de início desta prática, mas em 1713 era registado o montante pago ao armador para a festividade, no entanto sem referir a procissão<sup>11</sup>. Em 1715 é identificada: «Pello que se deu ao sineiro por aluguer de seis tochas e onze vellas qui se alugaram pera a procissão do Senhor»<sup>12</sup>, o que poderá inferir a sua anterior existência.

Esta celebração não é exclusiva da Foz do Douro. É conhecida a existência da Procissão do Senhor dos Passos da Graça, em Lisboa, organizada desde 1587. Esta prática estende-se também a Monção (séculos XVII-XIX), Mafra (século XVII), Ovar (século XVIII) e Braga.

No Porto (séculos XVII-XX), a Procissão dos Passos saía da Sé e dirigia-se à Igreja de São João Novo. O jornal «O Tripeiro» conta que «Era quasi sempre no mez de março que saia a procissão dos Passos [...] que devia realizar-se na primeira sexta-feira da quaresma». Conclui-se que a data desta celebração variava de local para local, uma vez que na Foz do Douro decorria no quarto domingo da Quaresma.

A mesma notícia diz-nos que: «Na véspera [...] era o andor do Senhor dos Passos, encerrado em um camarim, conduzido [...] da igreja de S. João Novo para a da Sé, onde ficava até voltar em procissão para a sua igreja»<sup>13</sup>. Do outro lado da ponte, ia da Igreja da Serra do Pilar «na noite de sexta-feira de Lazaro, a Sagrada Imagem do Senhor dos Passos, em um andor para a igreja de Santa Marinha, como aconteceu até ao anno de 1826; e no domingo seguinte saía de tarde em solemne procissão, seguindo pelos Passos [...] e se recolhia outra vez na sua igreja da Serra»<sup>14</sup>.

A prática desta procissão estendeu-se às cidades do território brasileiro, citando-se a título de exemplo as que ocorriam em São Cristóvão (Sergipe) e Pirenópolis, com início no século XVIII. Na vizinha Espanha, destacamos a procissão em Olivença, organizada pela Real Archicofradía del Señor de los Pasos, e a de Baiona, que decorre na tarde de Sexta-Feira Santa.

<sup>10</sup> ANTT. *Memórias paroquiais*, vol. 16, n.º 139, p. 880.

<sup>11</sup> APFD. Livro 68, 1713, fl. 30.

<sup>12</sup> APFD. Livro 68, 1715, fl. 57v.

<sup>13</sup> *Festas e solemnidades extintas por Velho Tripeiro*, 1910: 447.

<sup>14</sup> SANTOS, 1908: 51-52.

À semelhança de Ovar, também a Foz do Douro é pontuada por Passos construídos. Apontamos os Passos do Passeio Alegre, Rua Bela, Santa Anastácia, Cimo de Vila (ou Alto de Vila) e Rio da Bica (ou da Feira), que marcam cinco estações da Via-Sacra, desconhecendo-se a sua correspondência, uma vez que, ao longo do percurso, eram montadas armações, destinadas a completar o sentido do percurso. Estas são referidas em 1721, registando-se o gasto de «400 réis na construção das estações», ou seja, na armação de Passos<sup>15</sup>. As pinturas sobre madeira colocadas no interior dos Passos poderiam ajudar-nos a identificar as estações. Contudo, essas obras datam deste século, tendo sido colocadas sem critério de relação. Acreditamos que as três pinturas expostas no edifício anexo à igreja, possivelmente datadas do século XVIII, seriam as originais. A primeira poderá ser identificada como encontro de Jesus com as mulheres de Jerusalém; a segunda como a primeira queda de Cristo, podendo corresponder ao Passo do Passeio Alegre; e a terceira, apesar do mau estado, poderá ser lida como o encontro com «a Mãe» ou o momento em que Jesus é despojado das suas vestes.

Tendo por base os registos da CSP (século XVIII), acreditamos que os locais escolhidos para a construção dos Passos correspondem aos lugares onde outrora eram armadas as estações. O ano de 1733 relata o «Passo do Fontão», referente ao Passo do Passeio Alegre; «Passo da Rua da Costa», atual Passo da Rua Bela e «Passo da Rua da Biqua», conhecido como o Passo do Rio da Bica<sup>16</sup>. Em 1734 é referenciado o «Paço da Rua de Sima» associado ao Passo do Cimo de Vila<sup>17</sup>.

Apesar de em 1752 a CSP descrever a sua vontade na construção dos Passos, só a 15 de outubro de 1764 é celebrado o contrato para «a factura das capelas do Snr. Dos Santos Passos com o mestre Pedreiro Manuel dos Santos Porto», com «os seu licerces em sicoenta e nove mil Reis»<sup>18</sup>. Em 1767, os Passos estavam abertos, registando-se o rendimento das «bacias das Sestas feiras à noite na visita dos Passos — 1\$ 199»<sup>19</sup>.

Estas estruturas enquadram-se na paisagem como pequenos oratórios, apresentando uma linguagem formal barroca (Fig. 1). São compostas por uma moldura granítica, dividida em três partes. Na zona inferior surge a base das pilastras, com o seu toro saliente e recortado, assumindo um movimento ondulante que se desenvolve pelo segundo nível, no qual se destaca uma pilastra adossada de cada lado, decorada por uma voluta com motivos vegetalistas. A rematar está um frontão triangular irregular, com uma cartela decorada com motivos vegetalistas ao centro. No interior de quatro dos cinco Passos encontra-se um pequeno altar junto à porta, exceto no do Alto de Vila, também conhecido como Capela do Senhor dos Aflitos. Esta capela, bem como o Passo do Passeio Alegre, foi deslocada. A 21 de abril de 1910 é aprovado «o projecto de expropriação de uma pequena capella denominada do Senhor dos Afflictos

<sup>15</sup> APFD. Livro 68, 1721, fls. 66-67.

<sup>16</sup> APFD. Livro 84, 1733, fl. 33.

<sup>17</sup> APFD. Livro 84, 1734, fl. 33.

<sup>18</sup> APFD. Livro 84, 1764, fl. 29.

<sup>19</sup> APFD. Livro 68, 1767, fl. 192v.



Fig. 1. Passo do Passeio Alegre

Fonte: Marisa Santos, 2020

[...], assente a meio da rua do Alto da Villa e cuja permanência prejudica o trânsito público»<sup>20</sup>. A *Carta Topográfica da Cidade do Porto*, de Teles Ferreira, mostra-nos a estrutura no meio da via pública, muito próxima da interceção com a Rua Florida<sup>21</sup>. A demolição ficou a cargo da Câmara Municipal do Porto e depressa a confraria agiu de forma a que a reconstrução fosse possível. A 5 de julho de 1914, Agostinho de Sousa Guedes oferece um terreno na Rua do Alto de Vila, a sul da localização original:

*porque a Exma Camara faz por sua conta a demolição e reconstrução sem qualquer despeza para esta confraria e com vantagem para o local onde actualmente está situada, já também porque o Ex.mo Agostinho de Sousa Guedes nos oferece gratuitamente o terreno preciso*<sup>22</sup>.

O Passo do Passeio Alegre, localizado originalmente junto dos edificios anexos à igreja que fechavam o largo, foi deslocado para uma cota mais baixa (Fig. 1). O *Estudo de um novo acesso ao Largo da Igreja da Foz* (junho 1950), mostra-nos a transferência que viria a ocorrer<sup>23</sup>.

<sup>20</sup> AHMP. *Vereações*, Sessão de 21 de abril de 1910, fl. 119v.

<sup>21</sup> FERREIRA, 1892.

<sup>22</sup> APFD. Livro 80, 1914, fls. 9v-10.

<sup>23</sup> AHMP. *Estudo de um novo acesso ao Largo da Igreja da Foz*, 1950.

Estas estruturas revestem-se de particular importância para a memória do lugar, pois materializam uma realidade perdida. Terá sido em 1972, segundo testemunhos orais recolhidos, comprovados pelos registos de despesa da CSP, que decorreu pela última vez a procissão<sup>24</sup>. A festividade continuou a realizar-se, pelo menos até 1974, com música cantada «pelo que se convidaria o grupo coral da Banda da Foz»<sup>25</sup>.

## 2. A FESTIVIDADE

A procissão não saía todos os anos. As fontes referem que quando «a Confraria não tinha mais para acorrer às despesas» eram «nomeadas duas comissões encarregues de angariar [...] donativos pela freguesia»<sup>26</sup>. Não sendo obtida a quantia necessária, a festividade decorria no interior da igreja, contando de manhã com «missa solemne, a grande instrumental e sermão», durante todo o dia «exposição das imagens de Nosso Senhor dos Passos e de Nossa Senhora da Soledade nos seus respectivos andores e às seis horas da tarde muzica e grande instrumental, sermão [...] e exposição do Calvario»<sup>27</sup>.

A documentação diz-nos que a igreja contava com armação «do tronno e capela mor pera a procissão do Senhor dos Passos»<sup>28</sup>, com o «calvario na Igreja da Foz, tribuna toda forrada» e «imagens vestidas ao natural»<sup>29</sup>. Para a criação deste cenário seria necessário «deslocar do altar da Nossa Senhora das Dores o Senhor do Vom Sucesso»<sup>30</sup> para ser colocado no citado calvario»<sup>31</sup>. O altar dos Passos era ornamentado com tecidos, sendo pago 7200 reis para «[fornar] o althar do Senhor dos Passos todo goarnecido a roixo» e lustres<sup>32</sup>. A deslocação das imagens dos seus locais habituais e a sua inserção em estruturas armadas e decoradas com tecidos contribuía para um cenário efêmero, criado com o objetivo de incentivar ao fervor devocional, a que se associavam «oradores, mestre ou regente de músicas, fornecedores de fogo d'artificio»<sup>33</sup>. Existe também registo de pagamentos pelo toque dos sinos, que contribuía para a paisagem sonora característica de uma festividade religiosa.

As despesas com música são largamente registadas. Existia música vocal e/ou instrumental na missa e na procissão<sup>34</sup>. Antes da fundação da Banda Marcial da Foz (1883) era o regimento militar que acompanhava a procissão, informação confirmada pelo «Dinheiro pera

<sup>24</sup> APFD. Livro 75, 1972, fl. 65.

<sup>25</sup> APFD. Livro 83, 1974, fls. 31-32.

<sup>26</sup> APFD. Livro 93, 1906-1912, fl. 3.

<sup>27</sup> APFD. Livro 93, 1910, 15v.

<sup>28</sup> APFD. Livro 67, 1812, fl. 31.

<sup>29</sup> APFD. Livro 67, 1858, fl. 31.

<sup>30</sup> Esta invocação corresponde, na Igreja da Foz, ao Cristo Crucificado (primeiro altar do lado do Evangelho).

<sup>31</sup> APFD. Livro 52, 1921, fl. 18v.

<sup>32</sup> APFD. Livro 145, 1909, doc. 140.

<sup>33</sup> APFD. Livro 92, 1895, fl. 2.

<sup>34</sup> APFD. Livro 67, 1856, fl. 31.

a muzica do regimento 6.880 reis»<sup>35</sup>. O registo fílmico da procissão capta a passagem da Banda Marcial da Foz, vinda da Rua de São João (00:00:12)<sup>36</sup>.

A esta festividade juntavam-se a Confraria do Santíssimo Sacramento que colocava «à disposição todas as alfaias [...] para a festa do Senhor dos Passos»<sup>37</sup> e a Confraria do Povo e Almas, cujos irmãos eram convidados para «compaserem na Igreja [...] a fim de se incorporarem no religioso préstito»<sup>38</sup>. Os seus altares eram iluminados no dia da festa pela CSP, montante que mais tarde era pago pelas ditas confrarias<sup>39</sup>.

### 3. OS PERCURSOS POSSÍVEIS



Fig. 2. Construção digital do percurso segundo a ata de 15 de janeiro de 1854 (APFD. Livro 85, 1854, fls. 31v-32v) sobre a *Carta Topográfica da Cidade do Porto* de Teles Ferreira (FERREIRA, 1892)

Parcos são os registos dos percursos da Procissão dos Passos na Foz. A documentação mais antiga data de 15 de janeiro de 1854, referindo a alteração ao anterior percurso que se desconhece (Fig. 2):

<sup>35</sup> APFD. Livro 67, 1806, fl. 27v.

<sup>36</sup> [Procissão do Senhor dos Passos da Foz do Douro], c. 2008 [1950-1956].

<sup>37</sup> APFD. Livro 92, 1798, fl. 5.

<sup>38</sup> APFD. Livro 120, 1903, fl. 1v.

<sup>39</sup> APFD. Livro 103, 1921, fl. 18v.

*ao fim da Rua Direita á direita, volta á esquerda á esplanada do Castello ao longo do mesmo, e d'ahi segue em frente para Norte pela Rua de S. Bartholomeu atravessa a da Senhora da Luz e segue é Rua de Cima da Villa ao Passos respectivo*<sup>40</sup>.



**Fig. 3.** Construção digital do percurso do século XX sobre a *Carta Topográfica da Cidade do Porto de Teles Ferreira* (FERREIRA, 1892)

Através dos testemunhos orais recolhidos e do registo fílmico é possível procedermos ao mapeamento do percurso instituído a partir dos anos 50 do século XX (Fig. 3). A procissão saía da igreja, na qual decorria o pretório, descia pela Rua de São João até à Cantareira, seguindo e percorrendo o Passeio Alegre, parando no respetivo Passo. Chegada à interceção com a Rua Bela, apenas o andor do Senhor se dirigia ao Passo com o pároco, descendo novamente para o Passeio Alegre e continuando em direção à Esplanada do Castelo. Seguia pela Rua de Nossa Senhora da Luz e virava à direita na Rua do Gama (atual Rua do Diu). Descia pela Rua Nova do Túnel (atual Rua do Teatro), em direção a Cadouços (atual Rua da Fonte da Luz). Percorria a Rua da Cerca e virava para o Alto de Vila, parando no respetivo Passo. Descia a Rua Florida (atual Rua Miguel de Sousa Guedes) e parava no Passo de Santa Anastácia. Daí percorria a Rua Central (atual Rua Padre Luís Cabral) até ao Passo da Feira e descia pela Rua das Laranjeiras até entrar novamente na Rua de São João, regressando à igreja.

<sup>40</sup> APFD. Livro 85, 1854, fls. 31v-32v.

À época, a maioria destas ruas tinham bitola estreita e eram extremamente íngremes. De facto, devido ao peso dos andores, eram necessários 12 homens para carregar o andor do Senhor, e devido às características do terreno, a procissão deveria marchar lentamente, convertendo-se num compasso de tempo sofrido de provação e superação.

#### 4. AS PERSONAGENS E A ORGANIZAÇÃO

Face às fontes recolhidas é possível elencarmos os intervenientes da procissão. O Livro de Eleições do Senhor dos Passos (1733) aponta:

*O grão/ Penitentes/ Trombetas/ Estandarte/ Os irmãos/ Anjos – O primeyro – Sto. Calise/ Segundo – Dados/ Tersseiro – Verónica/ Quarto – Cravos/ Quinto – Títullo / Sexto – exponja / Septimo – lança/ Seguesse/ Os prezados saledores / Andor do Senhor / [...] / Palio /<sup>41</sup>.*

Neste documento são referidas «trombetas», termo já utilizado em 1715 para a despesa feita com «homem qui tocou a trombeta»<sup>42</sup>, denominado de «fagote», personagem habitualmente mencionada nas contas da CSP no século XVIII: «Pello que dey ao fagote 960 reis»<sup>43</sup>. Esta denominação é utilizada, em 1909, pelo «ilustre colaborador F» no jornal «O Tripeiro», que a associa à figura jocosa presente nas Procissões dos Passos no Porto e na Foz, em 1869. Apresentava-se «vestido de centurião» e «tocava n'uma busina», cuja participação era paga com «uma gamela com polvo guisado e feijão fradinho, tudo isto humedecido com um classico vinho», levando a que «o rapazio» entoasse durante a procissão «Vomita o polvo, Feijão fradinho!»<sup>44</sup>. Para acalmar este irreverente comportamento, já condenado pelas Constituições Sinodais do Porto (1735), o uso desta figura foi substituído pela bandeira, dando ao ato um carácter mais solene<sup>45</sup>.

As fontes aludem à apresentação dos irmãos da CSP, que deveriam fazer-se acompanhar pelas insígnias e varas, sendo «obrigados a terem sua vestia e [murça] roxa»<sup>46</sup>. Era recorrente a compra, aluguer ou empréstimo de opas entre confrarias, comprovado pela correspondência trocada entre a CSP e a Irmandade do Nosso Senhor Jesus dos Passos da freguesia de Vera Cruz (7 de março de 1960), em Aveiro, que solicitam «o favor da cedência das opas [...] podendo nós na altura da vossa procissão emprestarmos igualmente as nossas 30»<sup>47</sup>.

<sup>41</sup> APFD. Livro 84, 1733, fl. 10.

<sup>42</sup> APFD. Livro 68, 1715, fl. 57v.

<sup>43</sup> APFD. Livro 68, 1758, fl. 169.

<sup>44</sup> F., 1909: 127.

<sup>45</sup> N., 1909: 176.

<sup>46</sup> APFD. Livro 1, séc. XVII, fl. 124.

<sup>47</sup> APFD. Livro 145, 1960, fl. 136.



Fig. 4. Procissão do Senhor dos Passos. Autoria desconhecida

Fonte: [Procissão do Senhor dos Passos da Foz do Douro], c. 2008 [1950-1956]: (01:03)

Outro elemento fundamental eram os anjos, personagens assíduas neste tipo de procissões. Os Estatutos de 1781 encarregam «viuvaz e solteiraz qui forem irmanz» de «darem pera os anjos»<sup>48</sup>. As doações eram empregadas no vestuário e adornos, nomeadamente nas *Arma Christi*. Conhecemos a participação dos anjos do «cálix», «dados», «Santa Verónica», «cravos», «titullo», «esponja» e «lança»<sup>49</sup>. É clara a relação entre o tema da Paixão e os atributos destas personagens, cuja participação perdurou até ao século XX, como se constata no registo filmico (Fig. 4) e nos Passos de Monção.



Fig. 5. Andor do Senhor dos Passos. Autoria desconhecida (século XX)

Fonte: <https://cutt.ly/FjYucU0>

<sup>48</sup> APFD. Livro 14, 1781, fl. 13.

<sup>49</sup> APFD. Livro 84, 1735, fl. 49.

Perante o registo fílmico (02:42-04:45) constatamos que a abrir a procissão ia o estandarte e os irmãos da confraria com opas. Seguiam-se anjos, o andor do Senhor (Fig. 5), e novamente anjos com as *Arma Christi*, um Arcanjo, Maria Madalena e Nossa Senhora das Dores, o andor da Senhora da Soledade, três Marias, acólitos e demais irmãos. Perseguia o pálio, com representantes do poder religioso e do poder civil, a Banda Marcial da Foz e os penitentes. A ladear encontravam-se elementos da guarda civil que mantinham a ordem e irmãos que criavam uma barreira entre o cortejo e os fiéis. Ao longo da diacronia praticamente todos os intervenientes mantiveram-se, sendo possível a migração dos seus lugares no cortejo.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Para além de um rito devocional, a procissão é também um exercício de poder. As imagens no alto dos andores, para verem e serem vistas, os representantes religiosos por debaixo do pálio envergando o Santo Lenho e as mais estimadas famílias que pertenciam à irmandade, refletem a importância do estatuto social associado à prática religiosa.

Apelava-se à visão através das flores, cores dos paramentos e brilho das alfaias; à audição pelo silêncio interrompido pelas preces e música; ao olfato através do aspergir do incenso; e, ao tato pelo toque nas imagens. As crianças encarnavam as personagens atribuídas, como se pode observar nas expressões dos anjos. Todos os elementos percorriam com respeito e seriedade as ruas. Acólitos, irmãos e anjos asseguravam a divisão entre os andores, enquanto a música marcava o passo. Muitos eram os crentes que preenchiam os caminhos percorridos, bem como as janelas e varandas engalanadas de colchas estendidas (00:04:28/00:04:39). Entre orações individuais, preces e lágrimas, muitos eram os que se ajoelhavam e faziam vénia à passagem do pálio.

Neste artigo apresentamos as fontes que referem a festividade dos Passos na Foz e as arquiteturas a ela associadas, descrevendo percursos e elementos constituintes da procissão. Não tivemos como objetivo a análise das iconografias presentes nem dos elementos artísticos que a compunham. Ao longo da investigação constatamos a carência de um estudo que descrevesse esta prática religiosa que outrora animou o espaço da Foz e que atualmente subsiste na memória dos mais velhos. Devido à inexistência de documentação, no atual estado de investigação, não é possível mapear os Passos armados nem proceder à correspondência das estações do ciclo da Paixão com os Passos construídos.

## FONTES

### Fontes iconográficas

FERREIRA, Augusto Teles (1892). [*Carta Topográfica da Cidade do Porto*] [Material Cartográfico]. Escala 1:500. [Quadricula 22 a 67]. Arquivo Municipal do Porto, Porto, Portugal. D-CDT/A4-51(22) – D-CDT/A4-51(67).

[*Procissão do Senhor dos Passos da Foz do Douro*] [Registo fílmico]. Igreja Paroquial de São João da Foz. c. 2008. Cópia digital de uma bobine, 1950-1956. Sem distribuição.

## Fontes escritas

### Arquivo Histórico Municipal do Porto

AHMP. *Estudo de um novo acesso ao Largo da Igreja da Foz*, 1950. D-CMP/4(113).

AHMP. *Vereações*, Sessão de 21 de abril de 1910, 2781, fl. 119v.

### Arquivo Nacional da Torre do Tombo

ANTT. *Memórias paroquiais*, vol. 16, n.º 139, p. 879 a 890.

### Arquivo Paroquial da Foz do Douro

APFD. *Confraria do Senhor dos Passos e da Nossa Senhora da Soledade da Igreja da Foz do Douro*. Livros 1, 6, 14, 52, 67, 68, 75, 80, 83-85, 92-93, 103, 120, 145. 1713-1974.

## Fontes impressas

SOUSA, D. João de (1735). *Constituições Synodaes do Bispado do Porto [...]*. Coimbra: no Real Collegio das Artes da Companhia de Jesus.

## BIBLIOGRAFIA

AA.VV. (2003). *Vivências da Paixão de Cristo: a imaginária religiosa no concelho de Ovar*. Ovar: Câmara Municipal de Ovar.

BASTO, A. de Magalhães (1945). *Silva de história e arte: notícias portugalenses*. Porto: Livraria Progredior.

CARDONA, Paula Cristina Machado (2008-2009). *Procissões sacras: arte e equipamentos no universo das confrarias*. «Revista da Faculdade de Letras: Ciências e Técnicas do Património». Série I. 6, 127-149.

F. (1909). *Notas ao Tripeiro*. «O Tripeiro». I Série. Ano II. 43 (1 set. 1909) 127.

*FESTAS e solemnidades extintas por Velho Tripeiro*. «O Tripeiro». I Série. Ano II. 64 (1 abr. 1910) 447.

MAIA, Sebastião Oliveira (1988). *Onde o rio acaba e a foz do Douro começa*. Foz do Douro: O Progresso da Foz, pp. 37-41.

MOURA, Nuno Augusto Monteiro de Campos (2009). *A Foz do Douro: evolução urbana*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade Portuguesa. Dissertação de mestrado.

N., João (1909). *O Fagote*. «O Tripeiro». I Série. Ano II. 47 (10 out. 1909) 176.

OSÓRIO, Rui (2010). *O Tesouro Barroco da Foz do Douro*. Porto: Paróquia de São João Baptista da Foz do Douro

OSÓRIO, Rui (2015). *Foz do Douro de 1216 a 2016: 800 anos da Paróquia de São João Baptista*. Porto: Paróquia de São João Baptista da Foz do Douro.

PEÑAFIEL RAMÓN, Antonio (2001). *Espectáculo y celebración religiosa en la Murcia del siglo XVIII*. «Contrastes: Revista de Historia Moderna». 12, 247-262.

RODRÍGUEZ IGLESIAS, Francisco, dir. (2008). *La Semana Santa en Galicia*. Coruña: Hércules Ediciones, vol. 3.

SANTOS, Magno Francisco de Jesus (2015). “Os espinhos de uma coroa sem flor”: a teatralidade barroca na Procissão dos Passos em São Cristóvão, Sergipe. «Revista GeoNordeste». Ano XXVI. 2 (ago./dez.) 87-99.

SANTOS, Marisa Pereira (2019). *A Procissão dos Passos da Paixão de São João da Foz do Douro*. «REVELAR: Revista de Estudos da Fotografia e Imagem». 4, 100-118.

SANTOS, R. Manuel (1908). *A Igreja da Serra do Pilar*. «O Tripeiro». I Série. Ano I. 4 (1 ago. 1908) 51-52.

SEGURA RODRÍGUEZ, Lourdes (1987). *La Semana Santa en el Bajo Aragón*. Madrid: Instituto de Estudios Turolenses.

# CISTERCIAN LITURGY AND DAILY PRACTICE THROUGH THE MANUSCRIPTS OF ALCOBAÇA. PRELIMINARY CONSIDERATIONS FROM THREE SAMPLE RITUALS\*

CATARINA FERNANDES BARREIRA\*\*

**Resumo:** Muito recentemente, a liturgia medieval tem atraído a atenção dos investigadores, como uma área que encerra um grande potencial de informações variadas, nomeadamente no que concerne a informações históricas. No caso da liturgia cisterciense e devido à preocupação da Ordem de Cister pela uniformidade de práticas, a investigação parte dos códices litúrgicos que chegaram até nós, mas também tem em conta a legislação saídas dos Capítulos Gerais, uma reunião anual dos abades que tinha lugar em Cîteaux desde a primeira metade do século XII.

Este artigo analisa alguns dos códices litúrgicos e códices de apoio à liturgia que tiveram a sua origem no scriptorium do Mosteiro de Alcobça, num leque diversificado de fontes que ligam os textos e as orações à performance. O grande objectivo é, através desta análise, mostrar que é possível recuperar, ainda que parcialmente, percursos e orações e usar estas fontes para estudar e contextualizar a identidade litúrgica deste mosteiro cisterciense.

**Palavras-chave:** Códices litúrgicos; Mosteiro de Alcobça; Performance litúrgica.

**Abstract:** In recent decades the medieval liturgy has attracted growing scholarly attention as an area with great potential for yielding a wealth of information at a number of levels of historical research. Where the Cistercian liturgy is concerned, due to a preoccupation with uniformity of practice across the Order, investigation not only relies on an analysis of the surviving manuscripts but also on scrutiny of the legislation produced by the Cistercian General Chapter which was convened annually from the first half of the twelfth century.

This paper examines some liturgical books, and books supplementary to the liturgy, which survive from the library of the Monastery of Alcobça, comprising different sources that connect the text with performance. The main goal is, through an analysis of different liturgical books, to recover (partially) gestures, performances, and prayers and use these sources to study and contextualise the liturgical identity of this Cistercian Monastery.

**Keywords:** Liturgical codices; Monastery of Alcobça; Liturgical performance.

---

\* For a more lengthy and exhaustive consideration of the themes considered herein, see BARREIRA, Catarina Fernandes (2019) *Investigating liturgical practice and ritualized circulation in the monastery of Alcobça. A preliminary view from the manuscripts*. «Cîteaux — Commentarii cistercienses». 70:3-4, 301-326 (forthcoming, 2021).

\*\* Instituto de Estudos Medievais; NOVA FCSH; CEHR UCP. Email: cbarreira@fcs.unl.pt.

Research fellow in the Institute for Medieval Studies, Faculty of Social Sciences and Humanities, NOVA University of Lisbon. This study was funded by the Portuguese Science Foundation through a research project *Cistercian Horizons. Studying and Characterising a Medieval Scriptorium and its Production: Alcobça, dialogues between local identities and liturgical uniformity* (PTDC/ART-HIS/29522/2017) and also by national funds through the FCT — Fundação para a Ciência e a Tecnologia, I.P., under the Norma Transitória — [PTDC/ART-HIS/29522/2017].

In recent decades the medieval liturgy has attracted growing scholarly attention as an area with great potential for yielding a wealth of information at a number of levels of historical research<sup>1</sup>. As Carol Symes states «the study of medieval liturgy is largely dependent on surviving manuscripts sources»<sup>2</sup> and, when crossed with the space where those ceremonies occurred (for example, the monastic precinct) this can provide us more evidence for the liturgical practice. Liturgical manuscripts are an extraordinary source to history because they functioned like repositories of memory for the communities that produced, read, and annotated them, with manuscripts often containing notes about how a particular commemoration was celebrated, or what changed in its celebration, specific practices, and cults resulted from the presence of relics, but also notes of events considered significant for the monastery, e.g., reports of earthquakes, floods or other unusual phenomena<sup>3</sup>.

In short, it may be observed without fear of overstatement that liturgical and related manuscripts are among the most prolific historical sources produced in the monastic environment. Perhaps most conspicuously, their quality as «living» testaments of day-to-day liturgical celebration imbues many with significant potential for revealing the contours of ritual change as various ceremonial elements evolved over the centuries<sup>4</sup>.

Where the Cistercian liturgy is concerned, due to a preoccupation (or an obsession) with uniformity of practice across the Order, investigation not only relies on analysis of the surviving manuscripts but also on scrutiny of the legislation produced by the Cistercian General Chapter<sup>5</sup>. Held annually in Cîteaux since the first quarter of the 12<sup>th</sup> century, the General Chapter created various guidelines for observance by all the Cistercian houses, as well as sanctions to be imposed on abbots and members of the community who did not comply with the Cistercian norms<sup>6</sup>. It was «a true supra-national assembly»<sup>7</sup> which implied the presence of the abbots of all Cistercian monasteries (or their representatives). From the beginning, attendance at the General Chapter was obligatory, apart from the reasons of serious illness. Transgressions, conflicts, financial mismanagement, and exterior relations, were some of the main issues debated at the General Chapter. From these annual meetings held in September written texts ensued — the *Statuta Capitulorum*<sup>8</sup> — that provide a wealth of evidence. They contain a variety of information about the monasteries and the norms that were implemented.

The Monastery of Alcobaça was founded by Clairvaux around 1153<sup>9</sup>. As was common with Cistercian houses, it's probably that the manuscripts necessary for the functioning of

---

<sup>1</sup> HUGHES, 1982; VOGEL, 1986; PALAZZO, 1998; GITTOS, HAMILTON, 2016; BERGER, SPINKS, 2016.

<sup>2</sup> SYMES, 2016: 239.

<sup>3</sup> BARREIRA, FARELO, 2020.

<sup>4</sup> BARREIRA, 2021 (in press).

<sup>5</sup> LEKAY, 1978: 4-29; AUBERGER, 1986; FALMAGNE, 2000: 195-222; McGUIRE, 2012: 87-100; FALMAGNE, STUTZ-MANN, TURCAN-VERKERK, 2018: 14.

<sup>6</sup> WADDELL, *ed.*, 2002.

<sup>7</sup> MARQUES, 2016: 140.

<sup>8</sup> CANIVEZ, 1933-1935: vols. I, II e III.

<sup>9</sup> GOMES, 2000: 27-72.

monastic life, in the first years of the community, would have been supplied by the mother abbey or borrowed by mother abbey to be copied, but unfortunately, they did not survive. The Monastery's *scriptorium* likely started production during the last ten to fifteen years of the 12<sup>th</sup> century, and the *scriptorium* remained active until at least the 18<sup>th</sup> century<sup>10</sup>. Despite some losses, when compared to other Cistercian libraries, Alcobça's library is one of the most impressive that survived to the present day and certainly one of the most important monastic collections in Europe. It holds around 467<sup>11</sup> codices, mostly produced in the abbey's *scriptorium* between the end of the 12<sup>th</sup> century and the 18<sup>th</sup> century.

So, this article examines some liturgical books, and books pertaining to the liturgy<sup>12</sup>, which survive from the library of the Cistercian Monastery of Alcobça between the end of the 12<sup>th</sup> century and the beginning of the 16<sup>th</sup> century, comprising different sources that connect texts with performance (see Table 1):

1. *Breviaries* and *Missals*, among other liturgical books, containing almost all of the texts, prayers and formulas necessary for the daily liturgical practice, this is, for the commemoration of the divine office and the mass.
2. Liturgical books such as *Processionals*, *Rituals* (and composite books like *Collectar-rituals*), containing texts, prayers and formulas, but also clues/indications as to what to do, where and when to do it<sup>13</sup>.
3. Included in this category are *Usages*, in this case the fifteenth-century Portuguese translation of the *Ecclesiastica Officia*<sup>14</sup> produced at Alcobça, a text forming part of the *Liber Usuum*<sup>15</sup> and *Ordinaries of the Divine Office*, carefully describing the liturgical feasts, setting rules, usages and proceedings in the commemorations<sup>16</sup>.

Under this approach, inquiry pivots on three essential questions: can performances and gestures can be (partially) recovered and reconstructed through analysis of these different sources? Can they be placed in the monastic precinct? And, is it possible to use these sources to study (local) liturgical identity? To answer this, this article will focus on three examples.

A brief note to highlight that most of these codices have additions, which contain very important information not only related to the long-time of use of the books but also in terms of their cultural significance for this Cistercian community through centuries<sup>17</sup>. The additions also testify the book circulation between male and female monasteries<sup>18</sup>.

---

<sup>10</sup> BARREIRA, 2017b.

<sup>11</sup> NASCIMENTO, 2018: 283-284; BARREIRA, 2017c: 251.

<sup>12</sup> PALAZZO, 1998: 174.

<sup>13</sup> BARREIRA, 2019.

<sup>14</sup> CHOISSELET, VERNET, 1989.

<sup>15</sup> CHOISSELET, VERNET, 1989: 47-48.

<sup>16</sup> BARREIRA, 2016.

<sup>17</sup> BARREIRA, 2018b: 189-213.

<sup>18</sup> BARREIRA, 2018b: 189-213.

**Table 1.** List of manuscripts used in this article

Ref.	Type of manuscript	Date
BNP. Alc. 252	<i>Missal</i>	c. 13
BNP. Alc. 255	<i>Missal</i>	c. 13
BNP. Alc. 26 <sup>1</sup>	<i>Missal</i>	1 <sup>st</sup> quarter of the 14
BNP. Alc. 208	<i>Usages</i> (portuguese)	1415
BNP. Alc. 278	<i>Usages</i> (portuguese)	1444
BNP. Alc. 62 <sup>2</sup>	<i>Ordinary of the Divine Office</i> (portuguese)	1475
BNP. Alc. 54 <sup>3</sup>	<i>Breviary</i>	end c.13/early c.14
BNP. Alc. 8	<i>Breviary</i>	end c.13
BNP. Alc. 29	<i>Breviary</i>	c.14
BNP. Alc. 66 <sup>4</sup>	<i>Breviary</i>	mid c.14
BNP. Alc. 83	<i>Breviary</i>	c.16
BNP. Alc. 166 <sup>5</sup>	<i>Collectar-ritual</i>	1185-1191
Library University of Coimbra. Ms. 893 <sup>6</sup>	<i>Collectar-ritual</i>	c.13
BNP. Alc. 67	<i>Collectar-ritual</i>	1442
Monastery of Salzedas <sup>7</sup>	<i>Ritual de Salzedas</i>	end c.15/early c.16
BNP. Cod. 6207 <sup>8</sup>	<i>Processional</i>	c.15

1. PEIXEIRO, 1986; 1991: 208-209; 2007: 121. See also: BARREIRA, 2017a: 97. 2. BARREIRA, 2015: 131-152; 2016: 329-341.

3. BARREIRA *et al.*, 2016: 252-282. 4. BARREIRA, 2017c: 249-276. 5. BARREIRA, 2017b: 33-62. 6. GOMES, 2013: 430.

7. RÉPAS, BARREIRA, 2016: 211-236; BARREIRA, RÉPAS, 2017: 343-354. 8. BRAGANÇA, *ed.*, 1984; BARREIRA, 2019.

The first tries to clarify how was celebrated a twelve-lesson feast that evolved a procession in Alcobça — Candlemas or the Purification of the Virgin<sup>19</sup>, a feast already studied in detail<sup>20</sup>. This procession was performed in the cloistral space, with stational stops at specific locations. Though it is impossible to know exactly what happened during this festive day, a good deal of information can be gathered through close analysis of the available manuscripts: in *Breviaries* monks found the necessary texts, formulas, and prayers for the daily's office of the Purification of the Virgin. In *Missals* the specific collects and formulas for the Purification of the Virgin mass. For the procession, Alcobça's *Processionals* contained the texts, the antiphons and responsories and also clues as to what to do, where, and when to do it. Usually, it was necessary

<sup>19</sup> CANIVEZ, 1934: II, 219; 1935: III, 267, 277, 278, 351, 352.

<sup>20</sup> BARREIRA, 2018a.

to consult the *Books of Usages* and the *Ordinaries of the Divine Office*, because these books carefully described the liturgical feasts, setting rules, usages and proceedings in the commemorations. The text with the formula for the blessing of the Candles that will be used during procession, in Alcobça's it was copied in one *Collectar* (Alc. 67). So, concerning the celebration of this feast by the monks, after Matins or Vigils, at two o'clock (with three nocturnes, in a total of twelve lessons extracted from the Alcobça's *Lectionaries*), follows the hour of Lauds and then Prime, with all the short readings and collects specific to this celebration. Then, the assembly chapter in the Chapter House, that began with the reading of the *Martyrology*, some prayers, and a passage of the Rule of Saint Benedict, and then choir, again, to celebrate Terce<sup>21</sup>. All the monks' liturgical circulation was between the dormitory, the church, and the cloister. Before the conventual mass<sup>22</sup>, the abbot blesses the candles which have been placed in the presbytery by the sacristan and sprinkles holy water over them. The singer then presents the abbot with a lit candle and begins the antiphon *Lumem ad revelationem*. Following the recitation of the antiphon and the versicle *Nunc Dimittis*, candles were distributed according to rank among the monks, novices, lay brothers, and *familiares* and also to guests of the monastery<sup>23</sup>.

The procession would then begin, the deacon carrying the cross, the sub-deacon the holy water. From the church, the procession passed through the cloister as far as the Chapter House in the east wing and the first *statio* was next to the Chapter House<sup>24</sup>, then went to the door of the refectory in the north gallery for the second liturgical stop. The third *statio* was reached by the monks passing along the two cloistral aisles, to the west, and to the south until they met at the door accessing the church in the south wing where should be celebrated the third *statio*. The procession then went back into the church where, arriving to the presbytery, participants returned the candles to the abbot and kissed his hands<sup>25</sup>.

The procession took place on 2<sup>nd</sup> February usually at about 9:00 am in the cold of the morning, the monks filing through the cloister, praying as they walked, each holding a candle, faces partially illuminated in the pale glow — a row of white habits led by an abbot and a cross. As Carolyn Malone has highlighted,

---

<sup>21</sup> NASCIMENTO, 2018: 37.

<sup>22</sup> WELCH, 2001: 58.

<sup>23</sup> CHOISSELET, VERNET, 1989: 142 and following.

<sup>24</sup> Following *Processional*, Cod. 6207, the first station was before the Chapter House, but according to the *Ecclesiastica Officia*, the first station should be at the entrance to the dormitory. This divergence was a liturgical adaptation to the available spaces and accesses. Alcobça's dormitory originally had only one access: from the night stairs in the north transept (by the church). In the first half of the sixteenth century, the medieval sacristy was demolished in order to build a staircase from the cloister; this access was replaced by the current one during the restoration works of 1930-1940 in BARREIRA, 2019.

<sup>25</sup> CHOISSELET, VERNET, 1989: 142.

*the dramatic visual effect, along with the sound of the chant, the smell of the incense and the tactile warmth of the candles would have created a synergy of sensations enhancing their spiritual experience of Christ as the new and eternal light*<sup>26</sup>.

Concerning the second example, it was chosen the performance of Alcobaça's community in the «rites for the dying and for the dead», an expression of Frederick Paxton<sup>27</sup>.

In cases of serious illness or the death of a community member, whether abbot, monk, novice, lay brother, or familiar, a series of ritualised processes were triggered whereby the sick or the deceased would be tended and accompanied. Details of these procedures are contained in these two ordines — *Ordo ad inungendum infirmum*<sup>28</sup> and the *Ordo ad inhumandum fratrem mortuum*<sup>29</sup> which respectively contain instructions, formulas, and prayers for giving assistance in a monk's last moments, and for the inevitable obsequies to follow. Considerable information concerning ritualised perambulations for the accompaniment of the sick and the dead are also to be found among the produce of the Alcobaça *scriptorium*, especially the series of *Collectars* and *Breviaries* Alc. 166, ms. 893 and Alc. 67; Alc. 29, Alc. 54 and Alc. 66 and in the *Ritual de Salzedas* (Table 1) which together span a period from the late 12<sup>th</sup> to the early 16<sup>th</sup> centuries, with further information being contained in the *Ecclesiastica Officia/Book of Usages* (in Latin and Portuguese).

One can ask, once more, if these performances and gestures can be (partially) recovered and reconstructed through analysis of these different sources? Both rituals imply actions performed by the abbot and the community take place in a series of specific spaces with particular formulas being applied at each location. According to the first which specified the ritual for anointing the sick when death was imminent, the abbot was prepared with the aid of the sacristan. The cantor handed the abbot the *Collectar* and the brothers carried the cross, the light, the thurible, and the holy water. A bell or a ratchet (*tabula*) was sounded to call the community to assemble in the choir where psalms were sung before all proceeded to the infirmary where they surrounded the moribund monk who made confession (*Confiteor...*). After receiving absolution from the abbot, the sick monk kissed the cross, following which a series of prayers were said before the community left the infirmary. According to *Ecclesiastica Officia* «as the moment of death approached, the monk would be laid upon the floor on a sackcloth extended over a bed of ashes in the shape of a cross»<sup>30</sup>. Summoned by the ratchet, the community once again gathered around the dying brother to recite the *Credo* and the Litany of the Saints. If death had not yet occurred, the seven Penitential Psalms were recited and four monks were delegated to remain with the dying while the cross and the holy water were left in the church in readiness for the reception of the body.

<sup>26</sup> MALONE, 2016: 221.

<sup>27</sup> PAXTON, 2016: 39.

<sup>28</sup> WELCH, 2001: 226; CHOISSELET, VERNET, 1989: 266 and following.

<sup>29</sup> CANIVEZ, 1933: I, 97, 105 and following.

<sup>30</sup> MATTOSO, 2001: 66; CHOISSELET, VERNET, 1989: 269.

Death and burial of a Cistercian brother was governed by the *Ordo ad inhumandum fratrem mortuum*<sup>31</sup>. According to the prescribed ritual, brethren were to assemble swiftly on the sound of the ratchet to attend upon the dying in their last moments of life so that death could occur in the presence of the whole community. Following death, the deceased was prepared, washed, dressed, and sprinkled with holy water and, following a series of prayers, was carried to the church in a hierarchical procession, headed by the abbot, now dressed in his stole and carrying his crosier, followed by the monks with the lay brothers bringing up the rear. Once the body had been placed in the choir (or elsewhere) the abbot celebrated the office of the dead and the mass in the presence of the deceased. The body was abundantly incensed, the thurifer positioning himself by the abbot's side ready to pass him the incense as necessary, which would have been usually after each collect. Next, following the recitation of prayers and formulas taken from the *Collectar*, the community is once again organised in procession which, with the abbot leading, monks then novices following, accompanies the deceased, who is carried by four or more monks, *ad tumulum*. Once arrived at the burial site, again the body was incensed, as was also the grave, before the deceased was lowered into the ground while the *Temeritatis quidem* was intoned, followed by the seven Penitential Psalms. Next, the community was again organised in procession but this time in reverse hierarchical order, being led by the lay brothers, followed by the novices, then monks, etc., whilst the *Requiem aeternam* was sung as the community returned to the church where the procession ended in the choir. The text of the *Ordo ad inhumandum fratrum mortuum* continued in use in Alcobaca until the 18<sup>th</sup> century, as can be seen from *Collectars* copied by the *scriptorium* at that time.

The third and last example concerns the commemorations for the deceased, how where they practiced in Alcobaca. Processions related to commemorations for the dead in the Cistercian world were celebrated with collective prayers for the deceased in honour of abbots, bishops, monks, and *familiares* of the Order, etc., and came to form an established part of the liturgy from a very early stage<sup>32</sup>.

For each anniversary, specific collects were envisaged with others to be added in the case of the deceased being present. Collects were further tailored according to the rank of a deceased, e.g., abbot, bishop, or monk<sup>33</sup>. Provision was also made for commemoration of the founders of a particular house which, in the case of Alcobaca, was King D. Afonso Henriques.

These commemorations for the dead appear in a group of manuscripts from Alcobaca, usually following the two sacraments mentioned above — the anointing the sick and the rite for death and burial. Besides copied in the *Collectars* Alc. 166, ms. 893 and Alc. 67, was also copied in the following *Breviaries* Alc. 8, Alc. 54 and Alc. 83, in *Psalters* Alc. 140, Alc. 192 and Alc. 193. Further collects are contained in the so-called *Ritual de Salzedas*. Liturgical instructions for the performance of the commemorations are also mentioned in a *Book of*

<sup>31</sup> CHOISSELET, VERNET, 1989: 269.

<sup>32</sup> CHOISSELET, VERNET, 1989: 152-155, 269.

<sup>33</sup> WELCH, 2001: 237.

*Usages and the Ordinaries of the Divine Office.* These commemorations were celebrated with a procession, but neither manuscript specifies where the locations where the procession should stop for the recitation of the corresponding textual elements (a responsory, a psalm, and a collect). The stations of the procession are, however, documented in two manuscripts of Alcobaça dating to the last quarter of the 15<sup>th</sup> century, the *Ritual de Salzedas*<sup>34</sup> which ends with a set of collects *pro defunctis* and includes both the prayers and the stations of the procession, and the *Ordinary of the Divine Office* were the procession taking place within the precinct of the Monastery is described as follows:

*After mass, you shall perform for each anniversary a procession along four stations; in the first always say Inclina et Quaesumus domine, and Per Christum dominum nostrum, for the kings and queens who lie in the Chapel of Kings; in the remaining three stations we say the collect [pertaining] to the [specific] anniversary and in the last [station] the Ffidelium Deus, Per dominum nostrum, dominus vobiscum, Requiescant is added*<sup>35</sup>.

The first *statio* on the itinerary of these processions was at the Chapel of the Kings in the galilee (a species of narthex), located at the entrance to the church. The Chapel today no longer existing, which was the location of the first *statio* for the procession, was of considerable size because of the number of tombs it housed — King Afonso II and Urraca, his wife, King Afonso III, and Beatriz and royal children, Sancha, Fernando, and Vicente. The procession then travelled through the church along the central nave, passing through the monks' choir (comprising 83 stalls occupying the first columns in front of the main altar) up to the second *statio* beyond the monks' choir at the main altar. Next, the monks headed for the cloister and the third *statio* which was in front of the Chapter House. The final *statio* was at the cemetery of the lay brothers which was located on the opposite gallery of the cloister<sup>36</sup>.

Processions for the commemoration of the dead were celebrated in this way from the second half of the 15<sup>th</sup> century. However, sometime between 1510 and 1519, Abbot D. Jorge de Melo had the Chapel of the Kings dismantled and the royal tombs moved to the transept thus raising the question as to the location of the starting point for these processions thereafter<sup>37</sup>.

To conclude, and in a very brief way, some of the performances, gestures, and prayers were (partially) recovered and reconstructed through the analysis of Alcobaça's liturgical

<sup>34</sup> RÊPAS, BARREIRA, 2016; BARREIRA, RÊPAS, 2017.

<sup>35</sup> BNP. Alc. 62, folio 177.

<sup>36</sup> According *Definições* of 1593: «The religious are buried into the cloistral aisles (*alas*) of the chapter and collation, and the conversos into that of the gatehouse».

<sup>37</sup> GOMES, 2006: 383. Our earliest information in this respect is from the eighteenth century, contained in two manuscripts Alc. 105 and Alc. 107, which indicate substantial procedural changes. The first station has now moved to the presbytery, with the second station in the body of the church from where, following the recitation of prayers, the monks progress through the door leading to the cloister. Once in the cloister, the third station is celebrated, the precise location presently remaining unknown since it is left unspecified in the texts. The fourth station is in the cloister of the lay brothers.

manuscripts — *Breviaries, Missals, Collectars, Rituals, Processionals* and also with the help of manuscripts pertaining liturgy like the *Books of Usages and Ordinaries of the Divine Office*. It was also placed some of these rituals and performances in the monastic precinct, like Candlemas procession, the anointing of the sick and the funerals, and also the processions concerning the commemoration of the deceased that Cistercian order celebrated through the liturgical year. This was only possible because the number and the type of surviving manuscripts constitute a diversified sample that enriches the perspective and links it with the context, the community, and the space of the monastery. So, some of the liturgical identity of Alcobaca's was recovered, studied, and placed in time and space. The wealth of the monastery's surviving manuscripts through their diversity of type and chronology, spanning more than six centuries, holds great potential for the analysis of the mechanics of the maintenance and development of medieval liturgical practices, in some cases even perhaps enabling (tentative) reconstruction.

## SOURCES

### National Library of Portugal, Lisboa (Biblioteca Nacional de Portugal)

BNP. *Códices Alcobacenses* (Alc.) 8, 26, 29, 54, 62, 66, 67, 83, 140, 166, 192, 193, 208, 252, 255, 278.  
BNP. Cod. 6207.

### Library of the University of Coimbra, Coimbra

Ms. 893.

## Print sources

- BRAGANÇA, Joaquim Oliveira, ed. (1984). *Processional — Tropário de Alcobaca: Manuscrito 6207 da Biblioteca Nacional de Lisboa*. Lisboa: Instituto Gregoriano de Lisboa.
- CANIVEZ, Josephus Maria (1933-1935). *Statuta Capitulum Generalium Ordinis Cisterciensis: ab anno 1116 ad annum 1786*. Louvain: Bibliothèque de la Revue d'Histoire Ecclésiastique, vols. I, II and III.
- CHOISSELET, Danièle; VERNET, Placide (1989). *Les Ecclesiastica officia cisterciens du XII<sup>e</sup> siècle*. Reiningue: Abbaye d'Oelenberg. (Documentation Cistercienne; 22).
- WADDELL, Chrysogonus, ed. (2002). *Twelfth-Century Statutes from the Cistercian General Chapter*. Brecht, Belgium: Cîteaux, Commentarii cistercienses.

## STUDIES

- AUBERGER, Jean-Baptiste (1986). *L'Unanimité Cistercienne Primitive: Mythe ou Réalité*. Achel: Administration de Cîteaux, Commentarii cistercienses; Editions Sine Parvulos.
- BARREIRA, Catarina Fernandes (2015). *Questões em torno dos Ordinários do Ofício Divino de Alcobaca*. In FERNANDES, Carla Varela, coord. *Imagens e Liturgia na Idade Média*. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, pp. 131-152. (Bens Culturais da Igreja; 5).
- BARREIRA, Catarina Fernandes (2016). *O quotidiano dos monges alcobacenses em dois manuscritos do século XV: o Ordinário do Ofício Divino Alc. 62 e o Livro de Usos Alc. 208*. «Cadernos de Estudos Leirienses». 11, 329-341.

- BARREIRA, Catarina Fernandes (2017a). *A festa do Corpus Christi no Mosteiro de Alcobça nos séculos XIV e XV*. In CRAVEIRO, Maria de Lurdes; GONÇALVES, Carla Alexandra; ANTUNES, Joana, coord. *Equipamentos Monásticos e Prática Espiritual*. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, pp. 83-103.
- BARREIRA, Catarina Fernandes (2017b). *Abordagem histórico-artística a dois manuscritos litúrgicos do scriptorium do Mosteiro de Alcobça do último quartel do século XII ou o início de “huma livraria copiosa”*. «Revista de História da Sociedade e da Cultura». 17, 33-62.
- BARREIRA, Catarina Fernandes (2017c). *Approaches to a fourteenth-century breviary from the Cistercian abbey of Alcobça (MS Alc. 66)*. «Cîteaux — Commentarii cistercienses». 68:1-4, 249-276. DOI: 10.2143/CIT.68.1.3284739.
- BARREIRA, Catarina Fernandes (2018a). *Ad candelas ou a festa da Purificação da Virgem no Mosteiro de Santa Maria de Alcobça entre os séculos XII e XVI*. In MARQUES, Maria Alegria; OSSWALD, Helena, coord. *Devoções e sensibilidades marianas: da memória de Cister ao Portugal de hoje*. S. Cristóvão de Lafões: Edição da Associação de Amigos de S. Cristóvão de Lafões, pp. 135-174.
- BARREIRA, Catarina Fernandes (2018b). *Do benzimento das monjas. A profissão monástica feminina nos códices de Alcobça*. «Lusitania Sacra». 37, 189-213.
- BARREIRA, Catarina Fernandes (2019). *Investigating liturgical practice and ritualized circulation in the Monastery of Alcobça. A preliminary view from the manuscripts*. «Cîteaux — Commentarii cistercienses». 70:3-4, 301-326. DOI: 10.2143/CIT.70.3.3289128.
- BARREIRA, Catarina Fernandes (2021). *A liturgia estacional no Mosteiro de Santa Maria de Alcobça antes e depois da fundação da Congregação (séculos XV a XVIII)*. In MARQUES, Maria Alegria, coord. *450 anos da Congregação de Santa Maria de Alcobça*. Alcobça: DGPC; Mosteiro de Alcobça. (Coleção Estudos Monásticos Alcobacenses). In press.
- BARREIRA, Catarina Fernandes et al. (2016). *Through the eyes of Science and Art: a fourteenth century winter Breviary from Alcobça scriptorium*. «Journal of Medieval Iberian Studies». 8:2, 252-282.
- BARREIRA, Catarina Fernandes; FARELO, Mário (2020). *Relatos prodigiosos nos códices do Mosteiro de Alcobça*. In ORRIOLS, Anna; CERDDÀ, Jordi; DURAN-PORTA, Joan, coord. *Imago & mirabilia. Les formes del prodigi a la Mediterrània medieval / The ways of wonder in Medieval Mediterranean / Las formas del prodigio en el Mediterráneo medieval*. Bellaterra: Publicacions de la Universitat Autònoma de Barcelona, pp. 193-201.
- BARREIRA, Catarina Fernandes; RÉPAS, Luís Miguel (2017). *Um Ritual de ungir e enterrar do Mosteiro de Alcobça, descoberto em Sta. Maria de Salzedas. Percursos possíveis de um manuscrito iluminado*. In ROSAS, Lúcia; SOUSA, Ana Cristina; BARREIRA, Hugo, coord. *Genius Loci: Lugares e Significados / Places and Meanings*. Porto: CITCEM, pp. 343-354.
- BERGER, Teresa; SPINKS, Bryan D. (2016). *Liturgy's Imagined Past/s. Methodologies and Materials in the Writing of Liturgical History Today*. Collegeville, Minnesota: Liturgical Press.
- FALMAGNE, Thomas (2000). *Le réseau des bibliothèques cisterciennes au XII<sup>e</sup>-XIII<sup>e</sup> siècles. Perspectives de recherche*. In C.E.R.C.O.R. *Unanimité et diversité cisterciennes. Filiations — Réseaux — Relectures du XII<sup>e</sup> au XVII<sup>e</sup> siècle*. Saint-Étienne: Publications de l'Université de Saint-Étienne, pp. 195-222.
- FALMAGNE, Thomas; STUTZMANN, Dominique Stutzmann; TURCAN-VERKERK, Anne-Marie (2018). *Les Cisterciens et la transmission des textes (XIIe – XVIIe siècle)*. Turnhout: Brepols.
- GITTO, Helen; HAMILTON, Sarah (2016). *Understanding Medieval Liturgy. Essays on interpretation*. Londres: Routledge.
- GOMES, Saul António (2000). *Revisitação a um velho tema: a fundação do Mosteiro de Alcobça*. In *Cister: Espaços, Territórios, Paisagens. Actas do Colóquio Internacional*. Lisboa: IPPAR, pp. 27-72.
- GOMES, Saul António (2006). *A Congregação cisterciense de Santa Maria de Alcobça nos séculos XVI e XVII: elementos para o seu conhecimento*. «Lusitania Sacra». 18, 375-431.

- GOMES, Saul António (2013). *A vida litúrgica entre os monges de Alcobaça em meados de Quatrocentos: o Regimento dos Sacristães-mores*. In CARREIRAS, José Albuquerque, ed. *Mosteiros Cistercienses: História, Arte, Espiritualidade e Património*. Alcobaça: Jorlis, pp. 423-448.
- HUGHES, Andrew (1982). *Medieval manuscripts for Mass and Office: a Guide to their organization and terminology*. Toronto: University of Toronto Press.
- LEKAY, Louis (1978). *Ideals and reality in Early Cistercian History*. In SOMMERFELDT, John R., ed. *Cistercian Ideals and reality*. Kalamazoo: Michigan, pp. 4-29.
- MALONE, Carolyn Marino (2016). *Architecture as evidence for liturgical performance*. In GITTO, Helen; HAMILTON, Sarah. *Understanding Medieval Liturgy. Essays on interpretation*. Londres: Routledge, pp. 217-238.
- MARQUES, Maria Alegria (2016). *Da pólis à cosmópolis: dos mosteiros cistercienses portugueses ao Capítulo geral de Cister*. In SOARES, Carmen; FIALHO, Maria do Céu; FIGUEIRA, Thomas, ed. *Pólis-Cosmópolis: identidades globais & locais*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra; São Paulo: Annablume, pp. 135-148.
- MATTOSO, José (2001). *O culto dos mortos em Cister no tempo de São Bernardo*. In MATTOSO, José. *Poderes Invisíveis. O Imaginário medieval*. Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 63-82.
- McGUIRE, Brian Patrick (2012). *Constitutions and the General Chapter*. In BRUNN, Mette Bikedal, ed. *The Cistercian Order*. Cambridge: Cambridge University Press, pp. 87-100.
- NASCIMENTO, Aires (2018). *O Scriptorium de Alcobaça: o longo percurso do livro manuscrito português*. Lisboa: DGPC.
- PALAZZO, Eric (1998). *A History of Liturgical Books from the beginning to the thirteenth century*. Collegeville, Minnesota: The Liturgical Press.
- PAXTON, Frederick (2016). *Researching rites for the dying and the dead*. In GITTO, Helen; HAMILTON, Sarah. *Understanding Medieval Liturgy. Essays on interpretation*. Londres: Routledge, pp. 39-56.
- PEIXEIRO, Horácio (1986). *Missais iluminados séculos XIV e XV. Contribuição para o Estudo da Iluminura em Portugal*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Dissertação de mestrado.
- PEIXEIRO, Horácio (1991). *Um missal cisterciense iluminado (Alc. 26) e as representações da Virgem e de São Bernardo*. In *IX Centenário do Nascimento de São Bernardo: actas*. Braga: Universidade Católica; Alcobaça: Câmara Municipal de Alcobaça, pp. 195-218.
- PEIXEIRO, Horácio (2007). *As cores das imagens. A propósito da cor na iluminura alcobacense dos séculos XIV e XV*. «Revista de História da Arte». 3, 103-129.
- RÊPAS, Luís Miguel; BARREIRA, Catarina Fernandes (2016). *Place and Liturgy in an Illuminated Ritual from Santa Maria de Alcobaça*. In FERNANDES, Carla Varela, coord. *Imagens e Liturgia na Idade Média*. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja, pp. 211-236. (Bens Culturais da Igreja; 5).
- SYMES, Carol (2016). *Liturgical Texts and Performance Practices*. In GITTO, Helen; HAMILTON, Sarah. *Understanding Medieval Liturgy. Essays on interpretation*. Londres: Routledge, pp. 239-267.
- VOGEL, Cyrille (1986). *Medieval Liturgy. An Introduction to the sources*. Washington: The Pastoral Press.
- WELCH, Megan Cassidy (2001). *Monastic Spaces and their Meanings. Thirteenth-century English Cistercian Monasteries*. Turnhout: Brepols.



## **II**

# A PALAVRA E O GESTO



# «LOS POBRES CLAMAN». REALIDADES ECONÓMICAS Y PROBLEMAS MORALES EN TORNO A LA CARIDAD EPISCOPAL EN CASTILLA A MEDIADOS DEL SIGLO XVI

RAFAEL M. PÉREZ GARCÍA\*

*Resumo:* Neste artigo estuda-se o sujeito da caridade episcopal na Castela do século XVI através da contraposição entre a doutrina católica estabelecida e a prática quotidiana, a partir do estudo de caso dos arcebispos Fernando de Valdés e Bartolomé Carranza.

*Palavras-chave:* Caridade; Bispos; Pobres; Castela; Século XVI.

*Abstract:* This article studies the episcopal charity in the sixteenth-century Castile paying attention to the relations between traditional catholic doctrine and the use of the ecclesiastical temporal goods by the archbishops Fernando de Valdés and Bartolomé Carranza in their dioceses.

*Keywords:* Charity; Bishops; Poor people; Castile; 16<sup>th</sup> century.

## 1. LOS POBRES Y EL DESTINO DE LOS BIENES ECLESIASTICOS

Desde la Antigüedad, los teólogos y canonistas cristianos formularon una densa doctrina acerca de los bienes de la Iglesia y de cómo debían administrarse. La opinión mayoritaria sostenía que tales bienes conformaban el patrimonio de Cristo y que sus verdaderos propietarios no eran otros sino los pobres. Por ello, los clérigos, y especialmente los obispos, eran meros administradores de ellos y debían destinarlos al cuidado de los necesitados una vez se hubiesen cubierto los gastos de la propia Iglesia y su adecuado y moderado mantenimiento. Los obispos, como pastores de sus iglesias particulares, eran concebidos en esta doctrina como «padres de los pobres», debiendo cuidar de su rebaño no solo en el plano espiritual sino también en el material. Esta doctrina recibió un renovado impulso a partir de los procesos de renovación eclesiástica de los siglos XII y XIII y cobró vigor en el contexto del reformismo católico inmediatamente anterior al Concilio de Trento, siendo repetida hasta la saciedad por los reformadores de las órdenes religiosas y por numerosos autores eclesiásticos<sup>1</sup>. Para aquellos obispos irresidentes que no atendían adecuadamente a los pobres, los reformadores católicos, mucho antes de la aparición de la Reforma Protestante y durante todo el siglo XVI, no ahorraron epítetos negativos y condenatorios: mercenarios, lobos,

---

\* Universidad de Sevilla. Email: rperez4@us.es.

<sup>1</sup> MAYEUX, 1948; AZCONA, 1960; TELLECHEA IDÍGORAS, 1963; PÉREZ GARCÍA, 2012, 2014.

ladrones, tiranos, obispos, ... son solo algunos de los que aparecen en el enorme horizonte de la crítica al clero presente en la literatura católica reformista. Un pasaje de la *Guía del cielo* del dominico Pablo de León, escrita en la década de 1520, nos traslada una de aquellas predicaciones típicas que compendian una actitud, un tono y un lenguaje común profundamente arraigado en las mentalidades por siglos de elaboración teológica:

*Y estos malaventurados de perlados, como en las cortes tienen unos un oficio, otros otro, seculares, o lo comen en sus casas y tierras con sus escuderos las rentas de sus dignidades. Huyen nombre de padre y gozan de señoría y reverendísimos de truhanes, de mil pajes, de mil salvas y banquetes, y nunca ven sus ovejas. ¡Oh gran dolor y plaga mortal, que no tiene hoy la Iglesia mayores lobos, ni enemigos, ni tiranos, ni robadores que los que son pastores de ánimas y tienen mayores rentas! Que si alguno sirve, es porque tiene poca renta. Que el que tiene mucha, luego huye y pone un mercenario, ladrón como él, y al que más barato lo hace. Ved en qué estamos y cuánta pena deben tener los buenos viendo esto, y cómo deben clamar a Dios que lo remedie, que comen los sudores de los pobres, y de ellos nunca hay remedio ni ayuda para sus ánimas. Todo esto digo porque roguemos a Dios por su Iglesia, que sólo una oración puede bastar al tal remedio, pues él sabe tantos que son menester<sup>2</sup>.*

En este caso, la crítica apunta directamente a los obispos cortesanos, aquellos que residen en la corte por el desempeño de cargos políticos, incumpliendo la obligación de residencia en sus diócesis y llevando un estilo de vida mundano a costa de «los sudores de los pobres», alejado del ideal cristiano y olvidado de sus obligaciones respecto de sus fieles, especialmente, de los pobres de sus iglesias. Pablo de León se refiere a que «los buenos [...] deben clamar a Dios» pidiendo remedio para estos males. En el siglo XII, san Bernardo de Claraval se refirió a ese clamor, al suyo, cuando denunciaba en su *De moribus et officio episcoporum* el estilo de vida de los prelados ocupados en el lujo, avisando de que, si él callase por las críticas que recibía por sus denuncias, los pobres clamarían: «aunque yo enmudezca, vocea, ya que no la curia de los reyes, la penuria de los pobres. Aunque calle la fama, no calla el hambre [...] claman los desnudos, los famélicos se quejan diciendo: «Nuestro es lo que derramáis, a nosotros nos quitáis de un modo cruel lo que vosotros gastáis superfluamente»<sup>3</sup>. Aquella doctrina secular caló en la mentalidad de la sociedad, que la recibió y escuchó durante generaciones<sup>4</sup>, moldeó las conciencias y articuló el nivel moral del «deber ser» y su lenguaje, por más que la realidad cotidiana dijera otras cosas, como denunciaban Pablo de León y tantos otros.

En este trabajo nos acercaremos a este problema histórico a través del estudio de caso del arzobispo de Sevilla Fernando de Valdés, prototipo de obispo cortesano, y del que fuera su víctima por antonomasia, el dominico y arzobispo de Toledo fray Bartolomé Carranza, modelo

<sup>2</sup> LEÓN, 1963: 337-338.

<sup>3</sup> PÉREZ GARCÍA, 2014: 94-95.

<sup>4</sup> PÉREZ GARCÍA, 2014: 130-131.

de obispo pastor, teórico en la materia<sup>5</sup>, autor de un *Speculum pastorum* y una de las figuras clave de la Reforma Católica en Europa durante la década de 1550, quien dejara escrito que «los oficios del pastor consisten en confortar a los débiles, sanar los enfermos, vendar las fracturas, reducir a descarriados y buscar con diligencia a los que perecieron de la grey del Señor»<sup>6</sup>.

## 2. DON FERNANDO DE VALDÉS, ARZOBISPO DE SEVILLA: LAS CUENTAS DE UN OBISPO CORTESANO<sup>7</sup>

### 2.1. Un cortesano obispo

Perteneciente a una familia de la nobleza asturiana, Fernando de Valdés estudió cánones en Salamanca y desde 1516 entró en la corte. Consejero del Consejo de Inquisición en 1524, sus carreras eclesiástica y política se fueron entrecruzando y retroalimentando sin cesar. Deán de la Catedral de Oviedo en 1528, obispo de Elna en 1529 y de Orense en 1530, en 1532 la dejó para convertirse en obispo de Oviedo, sede que ocupó hasta 1539, cuando pasó a regentar fugazmente el obispado de León<sup>8</sup>. Su acceso al episcopado en 1529 se produjo en el marco del reajuste de las relaciones entre el emperador y el papa Clemente VII vinculado a la firma del tratado de paz de Barcelona entre ambos aquel año. En aquel contexto, y en concreto entre 1529 y 1532, Carlos V procedió a una serie de nombramientos que condujeron a una reconfiguración de los cuadros episcopales hispánicos<sup>9</sup>. A ese momento corresponde también la concesión del capelo cardenalicio para Mercurino di Gattinara en 1529, para Juan García de Loaysa, obispo de Osma, e Íñigo de Zúñiga, obispo de Burgos, en 1530, y para Alonso Manrique, arzobispo de Sevilla, y Juan de Tavera, arzobispo de Santiago, en 1531<sup>10</sup>. Fue un momento de promoción eclesiástica para los cortesanos impulsados por Carlos V. Uno de ellos era Valdés.

Cuando la trayectoria política de Valdés despegue definitivamente (en 1535 se convirtió en presidente de la Chancillería de Valladolid, y en 1539 en presidente del Consejo Real, sucediendo en el cargo a Tavera)<sup>11</sup>, nuestro hombre encaminará los siguientes nombramientos episcopales hacia sedes más próximas a la corte y mejor dotadas económicamente. La concepción que tenía Valdés de las sedes episcopales como meros mecanismos de remuneración para sus cargos políticos queda patente en la carta que dirigió en 1 de noviembre de 1538 a Carlos V, cuando todavía era presidente de la Chancillería de Valladolid. Sin ninguna clase de disimulos, Valdés pedía la sede de Sevilla, vacante tras la reciente muerte de Alonso Manrique († 28-IX-1538), como la vía capaz de sostener y ejercer su oficio de presidente de la Chancillería:

<sup>5</sup> TELLECHEA IDÍGORAS, 1954.

<sup>6</sup> CARRANZA DE MIRANDA, 1992: 222.

<sup>7</sup> Así lo denomina ya GONZÁLEZ NOVALÍN, 1963: 91-94.

<sup>8</sup> Su carrera eclesiástica y política en GONZÁLEZ NOVALÍN, 1968 y MARTÍNEZ MILLÁN, *dir.*, 2000: 433-442.

<sup>9</sup> AZCONA, 1979: 140-141.

<sup>10</sup> EUBEL, 1923: 20-21.

<sup>11</sup> MARTÍNEZ MILLÁN, *dir.*, 2000: 8.

*S.C.C. Mt. Teniéndose respeto a la autoridad de este oficio y el trabajo y gasto que aquí han tenido los presidentes, siempre han sido acrecentados, como lo fue don Íñigo Manrique a quien se dio el arzobispado de Sevilla, y el cardenal que agora es de Toledo [Tavera] fue proveído de Osma y de Santiago dentro de un año después que tuvo este cargo, y otros presidentes que han sido mejorados en breve tiempo, y ninguno ha estado en el oficio sin mejorarle y con mucha ventaja tanto tiempo como yo, aunque he tenido y tengo más necesidad de ello que ningún otro por haber sido el más pobre presidente que ha habido en esta chancillería después que ella se fundó [...] Y para sustentarlo con la autoridad que sería razón no basta Oviedo, aunque estuviese libre de pensión. Suplico a V. Mt., pues en esta vacante del arzobispado de Sevilla hay disposición, lo mande remediar de manera que yo pueda cumplir con lo que debo al servicio de V. Mt. y a la autoridad de este oficio*<sup>12</sup>.

Esta era la opinión común entre los obispos cortesanos, las rentas de los obispados debían ser utilizadas para sustentar los oficios civiles de la propia monarquía. Valdés no era una excepción. El mismo Tavera, en 1530, siendo arzobispo de Santiago y tras quedar vacante la sede de Salamanca, no dudó en solicitarla para sí, ofreciendo a cambio renunciar a una pensión de 2000 ducados que tenía sobre el obispado de Jaén, recordando que convenía al servicio del rey favorecer a sus servidores, «y de lo que no saca de su patrimonio real nos dé con que podamos cumplir este deseo [de servirle]»<sup>13</sup>.

A partir de aquí, los siguientes nombramientos episcopales de Valdés describen un típico *cursus honorum* de obispo del Antiguo Régimen<sup>14</sup>. El obispado de León fue claramente para Valdés otra sede de transición, pues lo ocupó en 30-V-1539 y en 29-X-1539 ya era obispo de León otra persona, Sebastián Ramírez<sup>15</sup>. Pasó rápidamente a la sede de Sigüenza ese mismo 29 de octubre de 1539<sup>16</sup>, un obispado cercano a la corte que conservará mientras desempeñe la presidencia del Consejo Real. Sólo dejará Sigüenza para acceder a la sede arzobispal de Sevilla en 1546, que disfrutará hasta su muerte en 1568.

## 2.2. Los ingresos de su carrera episcopal

En la Tabla 1 puede seguirse la progresión de la carrera episcopal de Fernando de Valdés, así como la línea ascendente de las rentas asociadas a las sedes que fue disfrutando, que le llevaron desde la diócesis menos rentable de todas, la de Elna, a través de una serie de obispados poco productivos hasta las codiciadas diócesis de Sigüenza, la octava más rica de España, y la de Sevilla.

<sup>12</sup> BELTRÁN DE HEREDIA, 1970: II, 460-461.

<sup>13</sup> BELTRÁN DE HEREDIA, 1970: II, 631-633.

<sup>14</sup> BARRIO GOZALO, 2004: 361.

<sup>15</sup> EUBEL, 1923: 221.

<sup>16</sup> EUBEL, 1923: 296.

Tabla 1. La carrera episcopal de Fernando de Valdés

Diócesis	Toma de posesión	Valor y renta de los obispados en 1534 <sup>1</sup>		Valor en 1578 <sup>2</sup>	Valor en 1630 <sup>3</sup>	Jerarquía económica de las mitras <sup>4</sup>
		Valor en ducados	Pensiones	Ducados	Ducados	Posición dentro del conjunto
Elna	1529	1500	–	–	–	53
Orense	1530	3000	200	7300	10 000	40
Oviedo	1532	5000	2000	9000	12 000	32
León	1539	8000	1000	13 000	12 000	25
Sigüenza	1539	16-17 000	1-2000	42 968	40 000	8
Sevilla	1546	20 000 <sup>5</sup>	2000	72 000	100 000	2

1. AZCONA, 1979: 186-187. 2. DOMÍNGUEZ ORTIZ, 1987: 223-260. Los datos de Sevilla corresponden a 1568, los de Sigüenza a 1579 y los de Orense a 1589-1591. 3. ALDEA, 1973: 49. 4. BARRIO GOZALO, 2004: 361-362. 5. Al explicar la progresión económica de la carrera eclesiástica de Valdés, Barreiro eleva esta cifra hasta los 40.000 ducados (BARREIRO MALLÓN, 2002: 483).

Los ingresos de la mitra de Sevilla procedían fundamentalmente de las rentas decimales (más del 90%), algo común a todas las diócesis andaluzas; el resto era producto de propiedades, réditos de juros, derechos señoriales, penas de cámara y algunos otros pequeños ingresos<sup>17</sup>.

### 2.3. Las cuentas de la mesa arzobispal de Sevilla

Gracias a un detallado documento conservado en el Archivo de Protocolos de Sevilla<sup>18</sup>, podemos reconstruir de forma minuciosa la economía y la gestión de la mesa arzobispal de Sevilla en los años en que fuera arzobispo don Fernando de Valdés. Se trata de la revisión realizada de las cuentas del que fuera su contador y mayordomo mayor de dicha mesa, Francisco Gutiérrez de Cuéllar. Esta documentación prueba que don Fernando llevaba, desde su residencia en la corte de Valladolid, un severo y actualizado control de sus rentas eclesiásticas en Sevilla. Prueba de su interés por esta cuestión es que la gestión de la mesa arzobispal fue uno de los asuntos de que se ocupó el propio Valdés en persona durante su única estancia en Sevilla, entre enero de 1550 y abril de 1551<sup>19</sup>. En 12-VIII-1550, estando en el Monasterio de las Cuevas a las afueras de la ciudad, dio unas instrucciones que su contador Gutiérrez de Cuéllar debería observar para la gestión de las rentas y hacienda de la mesa arzobispal. Gracias al documento

<sup>17</sup> BARRIO GOZALO, 2004: 284, 290-292.

<sup>18</sup> AHPS. *Protocolos Notariales de Sevilla*, leg. 12.355, cuadernillo 1.

<sup>19</sup> GONZÁLEZ NOVALÍN, 1968: I, 171.

al que aquí nos referimos, sabemos que en 31-VII-1555, Juan de Arciniega, clérigo beneficiado en la Iglesia de San Llorente de Sevilla y limosnero del arzobispo, además de uno de sus hombres de confianza en la archidiócesis, por poder dado por el propio arzobispo Valdés en Valladolid en 23-V-1555, tomó cuenta del estado en que se encontraba la hacienda de la mesa arzobispal de Sevilla al contador y mayordomo mayor del arzobispo, revisando todas las cuentas desde 1546 hasta el día 31 de julio de 1555. El resultado de la revisión de las cuentas para el periodo comprendido entre 30-IV-1554 a 31-VII-1555 dio los resultados globales que comparamos en la Tabla 2.

**Tabla 2.** Resultado de la revisión de cuentas de la mesa arzobispal de Sevilla entre 30-IV-1554 a 31-VII-1555

Cargo	Descargo	Alcance
37 787 847,5 mrs. [=100 797,5 ducados]	37 099 149,5 mrs. [=98 931 ducados]	688 698 mrs. [=1836,5 ducados]

Fuente: AHPs. *Protocolos Notariales de Sevilla*, leg. 12.355, cuadernillo 1

Legenda: Mrs.=Maravedís

Es decir, sobre unos ingresos que superaban los 100 000 ducados, Gutiérrez de Cuéllar había efectuado pagos por valor de casi 99 000, por lo que resultaba un alcance a favor del arzobispo de algo más de 1800 ducados, que el contador debía abonarle.

Dado que estamos ante una cuenta correspondiente a 15 meses, podemos estimar que hacia 1554-1555 la renta anual de la mitra sevillana se situaría alrededor de los 79 144 ducados, una cifra creíble puesto que, en 1568, al final del episcopado de Valdés, rondaba los 72 000, como vimos. La Tabla 3 desglosa las partidas del gasto de la mesa arzobispal:

**Tabla 3.** Resolución del descargo de la cuenta tomada a Francisco Gutiérrez de Cuéllar, correspondiente al periodo de 30-IV-1555 a 31-VII-1555

PARTIDAS	Mrs.	%
[1] Pensiones y Subsidio	3 303 124,5	8,9
[2] Salarios	953 916	2,57
[3] Limosnas	1 343 600	3,62
[4] «Enviado a Su Reverendísima»	20 871 448	56,26
[5] Inversiones y gastos de gestión:	1 374 725	3,7
<i>Gastos y labores de los olivares</i>	293 707	0,8
<i>Gastos en el pan de 1553</i>	401 984	1,08
<i>Gastos en el pan de 1554</i>	469 778	1,26
<i>Fieldades del pan de 1555</i>	93 108	0,25

(continua na página seguinte)

<b>PARTIDAS</b>	<b>Mrs.</b>	<b>%</b>
<i>Reparos de casas</i>	92 199	0,25
<i>Gastos de libros, papel, tinta y portes de cajas y cajones y otras cosas que fueron menester para la mesa arzobispal</i>	23 949	0,06
[6] Pleitos	42 260	0,1
[7] Otras cosas extraordinarias	36 716	0,09
[8] Deudas (prestadas) que están por cobrar por Su Reverendísima	9 168 898	24,71
[9] Pago a los escribientes que hicieron las copias de esta cuenta y al librero que las encuadernó	4462	0,01
<b>TOTAL</b>	<b>37 099 149,5</b>	<b>100</b>

Fuente: AHPs. *Protocolos Notariales de Sevilla*, leg. 12.355, cuadernillo 1

Leyenda: Mrs.=Maravedís

Estas cuentas nos acercan de forma nítida a la realidad de la economía episcopal de un obispo cortesano de la Castilla de la época. Los datos son demoledores: más del 56% de los ingresos de la mesa arzobispal de Sevilla eran enviados a Valladolid para que Valdés proveyese a las «necesidades» de su oficio, es decir, al sostenimiento de su carrera política. Ello significaría que Valdés podría haber estado detrayendo del arzobispado de Sevilla en torno a los 44 500 ducados anuales, una cifra, obviamente, que habría variado en función de las oscilaciones características de la producción agraria sobre la que se apoyaba el diezmo. Sea como fuere, son cantidades que permitirían explicar el origen de los recursos que financiaron su ambiciosa política de fundaciones y patrocinio, que no analizaremos aquí. La otra gran partida de estas cuentas son las deudas, que representan más del 24%, y que muestran que la mesa arzobispal era una institución financiera de primer orden. Si consideramos lo que importan el subsidio y las pensiones que gravaban la mitra también en beneficio de cortesanos y aristócratas, nos topamos ante la cruda realidad de una iglesia que, bajo el manto de importantísimos ingresos, funcionaba de modo paupérrimo. Los salarios del personal vinculado a la estructura de gobierno del arzobispado solo importan el 2,57% del total de ingresos de la mesa (incluyendo retribuciones miserables para los curas de las Iglesias de Gandul, Brenes, Almagren o Ardales, que oscilan entre los 1800 y los 2700 mrs. anuales), el gasto en inversión y gestión es reducido (3,7%), como también lo son las limosnas. Es decir, el arzobispado de Sevilla funcionaba en la realidad con unas cantidades exiguas que apenas alcanzaban el 10,1% del total de sus ingresos (partidas 2, 3, 5, 6, 7, 9), unos 3 755 679 mrs. (poco más de 10 000 ducados) que debían servir para atender a las funciones teóricas asignadas a la renta eclesiástica: mantenimiento del organigrama episcopal de gobierno y justicia, de una pequeña parte del clero de la diócesis y de los templos correspondientes y,

finalmente, la atención a los necesitados del arzobispado. Fines enormes para los que no alcanzaban de forma ni digna ni satisfactoria las cantidades asignadas.

#### **2.4. Las limosnas de Fernando de Valdés como arzobispo de Sevilla**

Las cuentas tomadas a Gutiérrez de Cuéllar especifican una a una todas las limosnas entregadas por Valdés como arzobispo en Sevilla durante el periodo comprendido entre el 1 de mayo de 1554 y el 31 de julio de 1555. En el Anexo 1 se encuentran detalladas. Como hacía con cualquier otro gasto, Valdés autorizaba desde Valladolid cada limosna, ordenando a su contador la entrega de su importe al limosnero, Juan de Arciniega, quien otorgaba carta de pago de su recepción y procedía a su aplicación. Se trataba de un sistema perfectamente fiscalizado, que muestra a un Valdés en la corte informado diariamente de sus asuntos en Sevilla, que despacha continuamente merced a un eficaz y rápido servicio de correo. Las limosnas se organizaban en ordinarias y extraordinarias.

En el periodo recogido en estas cuentas tuvo lugar una actualización sustancial del valor de la limosna ordinaria. Hasta donde sabemos, la cantidad más antigua de «limosna ordinaria» que el limosnero del arzobispo repartió parece haber sido de 7000 mrs. (hay una referencia a «los siete mill mrs. que se solían dar en cada semana»). Una libranza del arzobispo (cuya fecha desconocemos, pero que seguramente corresponde a 1554) ordenaba al contador Gutiérrez de Cuéllar que se acrecentase la limosna semanal desde los 7000 mrs. que se entregaban hasta los 17 000 mrs. (500 reales), «con aditamento que no si no obiese tanta necesidad se sacasen dellos treynta y tres mill mrs. para dotar tres doncellas». En mayo de 1554, cuando comienza nuestra información, el limosnero Arciniega entregaba de limosna ordinaria semanal 13 600 mrs., una cantidad que creció, siguiendo las órdenes de Valdés, a los 17 000 mrs. en junio de 1554, y hasta los 20 000 mrs. en diciembre del mismo año. De modo que, en el periodo anual comprendido entre 4 mayo de 1554 y 30 abril de 1555, el total de la limosna ordinaria semanal entregada supuso 939 800 mrs. (que equivalen a unos 2506 ducados).

Junto a las ordinarias, se entregaban las denominadas como «limosnas extraordinarias» y limosnas para dotes o ayudas de casamiento. Entre las extraordinarias se contabilizaban las otorgadas por las Pascuas de Navidad (17 000 mrs. y 1000 fanegas de trigo) y de Resurrección (7500 mrs. y otras 1000 fanegas de trigo; además de otras 15 fanegas entre ambas pascuas), las concedidas a favor del Hospital de los Desamparados de Sevilla también en relación con esas fiestas (18 750 mrs. y 50 fanegas de trigo por Navidad, y otra igual en primavera), y, finalmente, las que se comenzaron a dar de forma urgente a partir de julio de 1555 a causa de la hambruna de aquel año<sup>20</sup>: por orden de Valdés y de una provisión del provisor del arzobispo, el licenciado Gaspar Cervantes de Gaete, se entregó una limosna extraordinaria de 200 reales en 26-VII-1555 «por los muchos pobres enfermos que avía», y a partir de la semana siguiente

---

<sup>20</sup> PÉREZ GARCÍA, 2015: 213.

(desde 31-VII-1555) una limosna extraordinaria de reparto semanal de 10 000 mrs. que se habría de repartir hasta final de septiembre, añadiéndose a la limosna ordinaria semanal. Por último, las cuentas de las limosnas de este periodo recogen siete ayudas concedidas a otras tantas doncellas para su casamiento, y cuyo valor osciló entre los 6000 mrs. y los 15 000 mrs.; era una acción significativa, pues la entrega de dotes a doncellas pobres o necesitadas constituía uno de los pilares de las políticas asistenciales urbanas, por lo que varias e importantes instituciones de la ciudad se dedicaban de forma permanente a tal fin<sup>21</sup>. En la Tabla 4 se puede seguir el detalle de la composición del gasto en limosna.

**Tabla 4.** Distribución del gasto en limosnas de la mesa arzobispal de Sevilla, 1-V-1554 a 31-VII-1555

Limosna	Dinero (mrs.)	Trigo (fanegas)
Ordinaria	939 800	-
Extraordinaria	41 300	2015
Hospital de los Desamparados	37 500	100
Dotes para doncellas	65 000	-
<b>TOTAL</b>	<b>1 083 600</b>	<b>2115</b>

Fuente: AHPs. *Protocolos Notariales de Sevilla*, leg. 12.355, cuadernillo 1

Leyenda: Mrs.=Maravedís

Dado que el valor de la partida de limosnas en las cuentas de Gutiérrez de Cuéllar ascendía hasta los 1 343 600 mrs., debemos suponer que esas 2115 fanegas de trigo debieron de valorarse en 260 000 mrs., a razón de 122,9 mrs. la fanega, un precio propio de un año normal<sup>22</sup>. Si tenemos en cuenta que de cada fanega de trigo (de 44,4 kg. cada una)<sup>23</sup> una panadera de Sevilla hacía 17 o 18 hogazas de pan (una pieza grande de más de dos libras, unos 920 gramos de pan<sup>24</sup>) y que media hogaza era la considerada como una adecuada ración diaria de pan para una persona en la época<sup>25</sup>, eso supondría que por cada Pascua el arzobispo facilitaba el reparto en la ciudad de entre 17 000 y 18 000 hogazas, lo que significaban unas 35 000 raciones diarias de pan. El trigo era repartido por Juan de Arciniega entre «monasterios, hospitales y personas particulares» del arzobispado; desgraciadamente desconocemos cómo se realizaba su distribución concreta, salvo las 100 fanegas que recibía el Hospital de los Desamparados, suficientes para alimentar de pan a diez personas todos los días durante un año entero<sup>26</sup>.

<sup>21</sup> PÉREZ GARCÍA, 2016.

<sup>22</sup> PÉREZ GARCÍA, 2015: 214.

<sup>23</sup> OTTE, 1996: 39.

<sup>24</sup> Cada libra se componía de 16 onzas, y cada onza pesaba 28,7 gramos, lo que significa que una libra pesaba 459,2 gramos.

<sup>25</sup> PÉREZ GARCÍA, 2015: 213.

<sup>26</sup> También sabemos que en la Pascua de Navidad de 1554 se repartieron 24 de esas fanegas de trigo a las «monjas de Huelva», y otras 30 al «monasterio de monjas de Lebrija» en Pascua de Resurrección de 1555.

Indudablemente, se trataba de limosnas que por su volumen revestían carácter espectacular, ofreciendo su entrega una imagen típica de las ciudades episcopales del Antiguo Régimen.

No cabe duda de que Fernando de Valdés responde al modelo de obispo cortesano, de político que emplea los recursos eclesiásticos para sus fines personales al margen de toda consideración moral y de la doctrina consagrada por la tradición y reivindicada por los reformadores católicos. En su caso, solo puede hablarse de verdadero expolio de la sede hispalense. Tampoco cumplió Valdés en lo relativo al papel de limosnero y «padre de los pobres» que correspondía al modelo ideal de obispo de la Reforma Católica. El gasto de solo el 3,62% de los ingresos de la mesa arzobispal en limosnas lo prueba claramente, muy lejos de aquella cuarta parte de las rentas (25%) que debía destinarse a los pobres según el ideal formulado del buen obispo. Sin embargo, y a partir de esas cantidades reales, ello no significa que la acción caritativa del arzobispado de Sevilla no fuese relevante, aunque solo fuera como una pieza más del engranaje asistencial de la ciudad. Las cantidades entregadas no eran desdeñables, y para determinadas instituciones, como el Hospital de los Desamparados, los aportes constituían, sin duda, una inyección notable para su economía y funcionamiento. El hecho de que en este periodo la limosna ordinaria solo alcanzase el 70% del total del gasto en limosna y la extraordinaria creciese hasta el 30% nos avisa de que la institución arzobispal podía aportar capacidad de adaptación al sistema asistencial de la época ante situaciones de crisis de subsistencias como la vivida por Sevilla aquel año de 1555.

### 3. LAS CUENTAS ARZOBISPALES ANTE EL ESPEJO DE LA CONCIENCIA MORAL

En 1567, el rey Felipe II mandó tomar las cuentas de la administración del arzobispado de Toledo a Gómez Tello Girón, a quien se le había encomendado tras la detención del arzobispo dominico fray Bartolomé Carranza por la Inquisición el 22 de agosto de 1559 a instancias del inquisidor general, nuestro Fernando de Valdés. A tal efecto se elaboró un interrogatorio en el que una larga serie de testigos dejaron expresadas sus opiniones acerca de la realidad de la limosna episcopal en el arzobispado más rico y extenso de España, un aporte económico que consideraban esencial para la supervivencia de las masas empobrecidas<sup>27</sup>.

Los testigos no dejaron de elogiar la generosidad ejemplar tanto del arzobispo Carranza como de su predecesor, Juan Martínez Silíceo († 1557). El canónigo toledano Pedro Manrique afirmaba que en los ocho meses que Carranza regentó su diócesis dio más limosnas que el gobernador en seis años y medio, y el doctor George Gençor dijo que el arzobispo «andando visitando dava muchas limosnas y en cantidad, asy para ayuda a casamientos de huérphanos como para gente honrada, pobres neçessitados». El agustino fray Alonso de Orozco, hoy

---

<sup>27</sup> Este documento ha sido editado en TELLECHEA IDÍGORAS, 2002.

día canonizado, no dudaba en defender que Carranza se ajustaba al modelo de comportamiento del buen obispo, puesto que había oído decir «a personas de crédito, que el Arçobispo de agora hazía grandes limosnas en la çiuudad de Toledo y fuera de ella, y que buscava prestado para dar, porque no tenía ya qué repartir. Por donde se entiende que, quitado el gasto de su familia, como buen pastor todo lo demás repartía a sus ovejas». El doctor Juan Alonso se atrevió a cuantificar la generosidad episcopal de Carranza, quien en sus «primeros siete u ocho meses dizen aver dado de limosnas diez o doze mil ducados sin otras muchas limosnas secretas que dizen que hazía de qualidad y cantidad, y para muchas de ellas no se davan libranças sino secretamente conforme al Evangelio [*Mt* 6, 3], y esto sabe por ser público y notorio». Un tal Jerónimo Manrique confirmó esas cifras y todos estos extremos, afirmando que él había visto las «çédulas y recaudos» que probaban la existencia de las limosnas entregadas «para casamientos como para otras neçesidades particulares [...] y esto fuera de las limosnas secretas»<sup>28</sup>.

Respecto del cardenal Silíceo, el trinitario fray Juan de la Vega afirmaba que en un año dio, solo en la ciudad de Toledo, 9000 fanegas de trigo, estando éstas a un precio disparatado a causa de la carestía (en torno a dos ducados la fanega, unos 750 mrs. aproximadamente), y que llegó a dar algún año en limosnas hasta 35 000 ducados; el canónigo Alonso de Rojas refiere sobre este mismo hecho que «en un día dio nueve o diez mill fanegas de trigo de limosnas, y valía entonces a veynte reales la hanega» (680 mrs.). Francisco del Hoyo, administrador del Colegio de Nuestra Señora de los Remedios fundado por el propio Silíceo en Toledo, explicó que durante 1557, año de hambre en toda Castilla, «en pocos meses que, según la computación que el pan valía a la sazón, con las demás limosnas que en vestidos y dineros y camas se dio, dezían aver passado de treynta mill ducados el valor de ello, porque en solo trigo dio a la çiuudad de Toledo nueve o diez mill hanegas juntas valiendo mucho número de dineros, sin quedarse aquel año otras en su arçobispado para su gasto»<sup>29</sup>.

Los testigos también fueron preguntados por la acción limosnada desempeñada por el gobernador Tello Girón, si «valiendo como valen la renta del Arçobispado de Toledo çiento y çinquenta y aun çiento y sesenta mill ducados en cada un año, no sería excessiva limosna dar la décima parte de limosna», es decir, si destinar el 10% de la renta episcopal a los pobres era adecuado desde el punto de vista moral. Haciendo gala de su formación teológica y canónica, los interrogados se echaron las manos a la cabeza ante esta pregunta, aprovechando para denunciar el abandono de las funciones episcopales en este punto por parte del gobernador. El canónigo Manrique recordaba que el gobernador apenas había dado de limosna entre 3500 y 4000 ducados anualmente, «que no es de quarenta partes una de la renta arçobispal», es decir, el 2,5%, lo que se traducía en la comisión de «grandes offensas a Dios en Toledo y en su arçobispado por el poco remedio que se ha dado a los pobres dél»; en su opinión debería haber

<sup>28</sup> TELLECHEA IDÍGORAS, 2002: 84-85, 91, 93, 99, 120.

<sup>29</sup> TELLECHEA IDÍGORAS, 2002: 95, 104, 136.

dado «la tercera parte de la renta en limosna». El doctor Gençor coincidía en ese 33,3%, considerando «la mucha neçessidad que los pobres han tenido y tienen en tan trabajosos tiempos como han passado y al presente ay». Fray Alonso de Orozco subió hasta el 50%, remitiendo al marco doctrinal tradicional:

*que ternía este testigo por gran cargo de conçiencia segund las grandes neçessidades que los pobres christianos padeçen, no repartir la mitad de toda la renta de la dicha dignidad en limosnas a pobres, pues el Derecho determina que las dos partes a lo menos se repartan en fábricas de las iglesias y en pobres de los obispados, y que la costa del obispo para gastos de su familia, que es la terçia parte, se emplee en los que le sirven.*

Fray Juan de la Vega llegaba a pedir la destitución del gobernador porque su «falta» era «grande» y debería restituir durante los años siguientes lo no entregado, porque «hazer lo contrario es contra todo lo que de derecho está dispuesto y contra todo lo que determinan los doctores y theólogos». El doctor Juan Alonso sentenció con su opinión contraria al gobernador, recordando que «de los preladados es el dar limosna [...] consta estar obligada la dicha hazienda a la limosna [...] pues a los pobres se les debe lo que es suyo». Jerónimo Manrique remató la opinión común: «la que ha dexado de dar, la ha quitado a los pobres, cuya es, y ansy está en grande obligación de ello»<sup>30</sup>.

El juicio era claro. Como explicaba el canónigo Pedro Manrique, «después que prendieron al Reverendísimo de Toledo ha avido notable cortedad, y ansy han padeçido grandemente pobres, enfermos y biudas y huérphanos y presos de las cárçeres, no sin muy mucha nota del governador, que todos le han culpado de no extenderse en esto a lo que parece le obligava su offiçio». Un *vecino* de Toledo, Antonio Vázquez, dejaba trasparentar la conciencia de una sociedad formada por siglos de predicación acerca de la limosna: desde que el gobernador se hizo cargo de la diócesis, «han çessado las limosnas, los pobres claman y se siente en la çiudad desconsuelo»<sup>31</sup>. Una vez más se cumplían las palabras premonitorias de san Bernardo de Claraval<sup>32</sup>, los pobres clamarían.

## FUENTES

Archivo Histórico Provincial de Sevilla

AHPS. *Protocolos Notariales de Sevilla*, leg. 12.355, cuadernillo 1.

<sup>30</sup> TELLECHEA IDÍGORAS, 2002: 67, 84-85, 91, 93, 95, 100, 120.

<sup>31</sup> TELLECHEA IDÍGORAS, 2002: 84, 79.

<sup>32</sup> PÉREZ GARCÍA, 2014: 130-131.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALDEA, Quintín (1973). *La economía de las iglesias locales en la Edad Media y Moderna*. «Hispania Sacra». 26, 27-68.
- AZCONA, Tarsicio de (1960). *La elección y reforma del episcopado español en tiempo de los Reyes Católicos*. Madrid: CSIC.
- AZCONA, Tarsicio de (1979). *Reforma del episcopado y del clero de España en tiempo de los Reyes Católicos y de Carlos V (1475-1558)*. In GARCÍA-VILLOSLADA, Ricardo, dir. *Historia de la Iglesia en España*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 115-210. T. III-1.º: *La Iglesia en la España de los siglos XV y XVI*.
- BARREIRO MALLÓN, Baudilio (2002). *La diócesis de Orense en la Edad Moderna*. In AA.VV. *Historia de las diócesis españolas*. Madrid: Biblioteca de Autores Cristianos, pp. 471-534. Vol. 15: *Iglesias de Lugo, Mondoñedo-Ferrol y Orense*.
- BARRIO GOZALO, Maximiliano (2004). *El Real Patronato y los obispos españoles del Antiguo Régimen (1556-1834)*. Madrid: Centro de Estudios Políticos y Constitucionales.
- BELTRÁN DE HEREDIA, Vicente (1970). *Cartulario de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Universidad de Salamanca. 6 vols.
- CARRANZA DE MIRANDA, Bartolomé (1992). *Speculum pastorum*. Ed. J. Ignacio Tellechea Idígoras. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio (1987). *Las rentas de los prelados de Castilla en el siglo XVII*. In DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio. *Estudios de Historia económica y social de España*. Granada: Universidad de Granada, pp. 223-282.
- EUBEL, Conradus (1923). *Hierarchia catholica medii et recentioris aevi*. Münster: Sumptibus et typis librariae Regensbergianae, vol. III.
- GONZÁLEZ NOVALÍN, José Luis (1963). *Ventura y desgracia de don Fernando de Valdés, arzobispo de Sevilla. Un episodio tridentino y el Concilio Provincial hispalense*. «Anthologica Annua». 11, 91-126.
- GONZÁLEZ NOVALÍN, José Luis (1968). *El Inquisidor General Fernando de Valdés (1483-1568)*. Oviedo: Universidad de Oviedo. 2 vols.
- LEÓN, Pablo de (1963). *Guía del cielo*. Estudio preliminar y edición de Vicente Beltrán de Heredia. Barcelona: Juan Flors.
- MARTÍNEZ MILLÁN, José, dir. (2000). *La corte de Carlos V*. Madrid: Sociedad Estatal para la Conmemoración de los Centenarios de Felipe II y Carlos V. Vol. 2, Tomo 3: *Los consejos y los consejeros de Carlos V*.
- MAYEUX, M. R. (1948). *Les biens d'Eglise considérés comme patrimoine des pauvres à travers les conciles occidentaux du VIe siècle*. In DESROCHE, Henri. *Inspiration religieuse et structures temporelles*. Paris: Les Éditions Ouvrières, pp. 139-209.
- OTTE, Enrique (1996). *Sevilla y sus mercaderes a fines de la Edad Media*. Sevilla: Universidad de Sevilla; Fundación El Monte.
- PÉREZ GARCÍA, Rafael M. (2012). *El tema de la crítica al clero en la obra de Francisco de Osuna en el contexto del pensamiento católico reformista pretridentino*. In SORIA MESA, Enrique; DÍAZ RODRÍGUEZ, Antonio J., eds. *Iglesia, poder y fortuna. Clero y movilidad social en la España moderna*. Granada: Comares, pp. 139-189.
- PÉREZ GARCÍA, Rafael M. (2014). «*Penuria pauperum clamat*». *Discursos letrados sobre los bienes eclesiásticos (siglos XII-XVI): doctrinas ideales y realidades típicas*. «Historia y Genealogía». 4, 91-131.
- PÉREZ GARCÍA, Rafael M. (2015). *El gobierno de Castilla y la gestión de las crisis de subsistencia de mediados del siglo XVI en la ciudad y el reino de Sevilla*. In ARAÚJO, Maria Marta Lobo de; PÉREZ ÁLVAREZ, María José, coord. *Do silêncio a ribalta: os resgatados das margens da História (séculos XVI-XIX)*. Braga: Lab2PT, Universidade do Minho, pp. 205-226.

- PÉREZ GARCÍA, Rafael M. (2016). *Dotar doncellas pobres en la Sevilla moderna. Una aproximación al entramado institucional y a su impacto social*. In CAPELA, José Viriato et al., orgs. *Da caridade à solidariedade: políticas públicas e práticas particulares no mundo ibérico*. Braga: Lab2PT, Universidade do Minho, pp. 101-111.
- TELLECHEA IDÍGORAS, J. Ignacio (1954). *El dominio y uso de los bienes eclesiásticos según Bartolomé Carranza*. «Revista Española de Derecho Canónico». 9, 725-758.
- TELLECHEA IDÍGORAS, J. Ignacio (1963). *El Obispo ideal en el siglo de la Reforma*. Roma: Iglesia Nacional Española.
- TELLECHEA IDÍGORAS, J. Ignacio (2002). *Don Gómez Tello Girón, Gobernador de la Archidiócesis de Toledo. Cuentas de su mandato (1560-1567)*. «Scriptorium Victoriense». 49, 33-145.

## ANEXOS

Anexo 1. El gasto en limosnas de Fernando de Valdés como arzobispo de Sevilla<sup>33</sup>, 1-V-1554 a 31-VII-1555

Fecha	Cantidad	Concepto
4-V-1554	400 reales [=13 600 mrs.]	Limosna ordinaria de la semana
12-V-1554	400 reales	Limosna ordinaria de la semana
18-V-1554	400 reales	Limosna ordinaria de la semana
23-V-1554	400 reales	Limosna ordinaria de la semana
4-VI-1554	400 reales	Limosna ordinaria de la semana
7-VI-1554	400 reales	Limosna ordinaria de la semana
15-VI-1554	400 reales	Limosna ordinaria de la semana
23-VI-1554	400 reales	Limosna ordinaria de la semana
28-VI-1554	500 reales [=17 000 mrs.]	Limosna ordinaria de la semana
5-VII-1554	500 reales	Limosna ordinaria de la semana
12-VII-1554	500 reales	Limosna ordinaria de la semana
19-VII-1554	500 reales	Limosna ordinaria de la semana
26-VII-1554	500 reales	Limosna ordinaria de la semana
2-VIII-1554	500 reales	Limosna ordinaria de la semana
9-VIII-1554	500 reales	Limosna ordinaria de la semana
17-VIII-1554	500 reales	Limosna ordinaria de la semana
23-VIII-1554	500 reales	Limosna ordinaria de la semana
30-VIII-1554	500 reales	Limosna ordinaria de la semana
6-IX-1554	500 reales	Limosna ordinaria de la semana
14-IX-1554	500 reales	Limosna ordinaria de la semana
20-IX-1554	500 reales	Limosna ordinaria de la semana
26-IX-1554	500 reales	Limosna ordinaria de la semana
3-X-1554	500 reales	Limosna ordinaria de la semana
9-X-1554	500 reales	Limosna ordinaria de la semana
17-X-1554	500 reales	Limosna ordinaria de la semana
23-X-1554	500 reales	Limosna ordinaria de la semana
31-X-1554	500 reales	Limosna ordinaria de la semana
7-XI-1554	500 reales	Limosna ordinaria de la semana

(continua nas páginas seguintes)

<sup>33</sup> «Los dineros que Francisco Gutiérrez de Cuéllar a dado para limosnas por mandado de su Señoría Reverendísima».

<b>Fecha</b>	<b>Cantidad</b>	<b>Concepto</b>
13-XI-1554	500 reales	Limosna ordinaria de la semana
20-XI-1554	500 reales	Limosna ordinaria de la semana
26-XI-1554	500 reales	Limosna ordinaria de la semana
3-XII-1554	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
10-XII-1554	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
15-XII-1554	500 reales y 1000 fanegas de trigo	Limosna extraordinaria para la Pascua de Navidad que venía
19-XII-1554	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
24-XII-1554	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
29-XII-1554	10 000 mrs.	Limosna «para dote» <sup>6</sup>
29-XII-1554	50 ducados [=18 750 mrs.] y 50 fanegas de trigo	Limosna al Hospital de los Desamparados de Sevilla
[1554-1555]	15 fanegas de trigo <sup>7</sup>	Limosnas extraordinarias para las Pascuas de Navidad de 1554 y de Resurrección de 1555
2-I-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
7-I-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
14-I-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
22-I-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
28-I-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
[Enero 1555]	6000 mrs.	Limosna para dote <sup>8</sup>
29-I-1555	15 000 mrs.	Limosna para dote <sup>9</sup>
4-II-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
11-II-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
18-II-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
25-II-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
4-III-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
11-III-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
18-III-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
26-III-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
1-IV-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
8-IV-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
8-IV-1555	20 ducados y 1000 fanegas de trigo	Limosna extraordinaria para Pascua de Resurrección de 1555
18-IV-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana

Fecha	Cantidad	Concepto
23-IV-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
29-IV-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
30-IV-1555	50 ducados [=18 750 mrs.] y 50 fanegas de trigo	Limosna para el Hospital de los Desamparados de Sevilla
7-V-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
13-V-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
20-V-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
27-V-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
5-VI-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
10-VI-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
20-VI-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
26-VI-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
27-VI-1555	20 ducados [=7500 mrs.]	Limosna para dote <sup>10</sup>
1-VII-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
8-VII-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
16-VII-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
17-VII-1555	10 000 mrs.	Limosna para dote <sup>11</sup>
23-VII-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
26-VII-1555	200 reales [=6800 mrs.]	«Para limosna estrahordinaria por los muchos pobres enfermos que avía»
29-VII-1555	20 000 mrs.	Limosna ordinaria de la semana
30-VII-1555	9000 mrs.	Limosna para dote <sup>12</sup>
30-VII-1555	20 ducados [=7500 mrs.]	Limosna para dote <sup>13</sup>
31-VII-1555	10 000 mrs.	Limosna extraordinaria de la semana «por los muchos pobres enfermos que avía»

6. Limosna «para ayuda el casamiento de Ynés Álvarez hija de Francisca Álvarez viuda», que se entregaron a su marido Diego Sánchez de Zambrana, calcetero. 7. Esta limosna de pan no se recoge en la cuenta específica de limosnas de Gutiérrez de Cuéllar, sino en el *Descargo del pan del año de 1554*. 8. Limosna para «ayuda a su casamiento» de Mari Hernández. 9. Limosna «para ayuda al casamiento de Gerónima de Narváez. 10. Limosna «para ayuda a la dote y casamiento de Leonor Rodríguez. 11. Limosna para dote de Antona Rodríguez. 12. Limosna «para ayuda a su casamiento» a Juana de la Torre. 13. Limosna «para ayuda a su casamiento» a María de Gracia.

Fuente: AHPs. *Protocolos Notariales de Sevilla*, leg. 12.355, cuadernillo 1

Legenda: Mrs.=Maravedís



# IMAGENS E PRÁTICAS DOS CONFESSORES DA FAMÍLIA REAL PORTUGUESA EM MEADOS DO SÉCULO XV

ANDRÉ MOUTINHO RODRIGUES\*

**Resumo:** Com este artigo pretendemos proceder a uma análise comparativa entre a imagem literária dos confessores régios, traçada pelos cronistas portugueses do século XV, e as práticas destes religiosos na documentação coetânea. Após um levantamento sistemático de episódios destes textos em que surgem referidos os confessores, identificaram-se características e funções desempenhadas por estes homens. Entre essas, destacaram-se os seus papéis enquanto intelectuais, pregadores, mensageiros e intermediários. O cotejamento destes dados com a informação documental permitir-nos-á verificar as proximidades e as divergências entre a imagem projetada pelas crónicas e a atuação destes clérigos, com implicações na sua atuação enquanto guias espirituais da consciência régia.

**Palavras-chave:** Confessores régios; Crónicas medievais; Ordens Mendicantes; Pregação; Família real.

**Abstract:** In this article, we make a comparative analysis between the literary image of the royal confessors, drawn by the Portuguese chroniclers of the fifteenth century, and the practices of those religious men in the contemporary documentation. After a systematic survey of the episodes of these texts in which confessors are mentioned, the characteristics and functions of these men were identified. Among them, their roles as intellectuals, preachers, messengers, and intermediaries stood out. Comparing this data will allow us to verify the proximity and divergences between the image projected by the chronicles and the actions of these clerics, with implications for the performance of their role as spiritual guides of the royal conscience.

**Keywords:** Royal confessors; Medieval chronicles; Mendicant Orders; Preaching; Royal family.

## INTRODUÇÃO

Um dos mais célebres episódios da literatura cronística portuguesa do século XV, protagonizado por um confessor régio, será aquele em que Rui de Pina descreve os acontecimentos do dia 14 de agosto de 1433. O falecimento de D. João I terá causado a D. Duarte uma profunda tristeza que se manifestava «assy em prantos e lagrimas, como na tristeza das vestiduras». Nesta altura intervém Fr. Gil Lobo, seu confessor, que vendo o herdeiro do trono «neste officio de tristeza com hos Ifantes seus irmaaõs acupado, e esquecido por isso do outro pera que ho Setro Real jaa ho chamava»<sup>1</sup>, repreendeu o seu senhor por aquela postura pouco digna de um rei<sup>2</sup>.

---

\* CITCEM. Email: andremrodrigues.chaves@gmail.com.

<sup>1</sup> PINA, 1977b: 491.

<sup>2</sup> MARQUES, 1996: 11-12.

Esta representação literária, da atitude tomada por Fr. Gil, caracteriza de forma eloquente o papel do confessor enquanto personificação da consciência régia, com a obrigação de controlar as emoções e as ações do monarca, enquadrando-as na ortodoxia e na vida espiritual cristã<sup>3</sup>. Além deste episódio, procuraremos outros exemplos reveladores da imagem dos confessores da família real transmitida pelos textos cronísticos, relativos à governação dos três primeiros monarcas da Dinastia de Avis<sup>4</sup>. Esses contributos serão cotejados com outros de natureza documental, permitindo-nos a comparação da figura literária com as práticas e características dos confessores régios, transmitidas pela documentação coetânea.

## 1. GRANDES LETRADOS

Antes de verificarmos a imagem que os textos literários nos transmitem relativamente à preparação académica dos confessores régios, procuremos sistematizar as informações obtidas a partir da documentação coetânea. Com base no estudo mais recente dedicado a esta matéria<sup>5</sup>, que se reporta ao período entre os inícios do reinado de D. João I e o início da efetiva governação de D. Afonso V, verificamos que entre os dez confessores régios identificados, seis são detentores de graus académicos. Entre estes contam-se dois bacharéis, um licenciado, dois mestres e um doutor, sendo que pelo menos dois graus foram obtidos em instituições universitárias estrangeiras, Bolonha, no caso de Fr. Afonso de Alprão, e Toulouse, no de Fr. Gil de Tavira. A maioria destes graus foram obtidos em Teologia, sendo apenas os dois bacharelatos em Artes e Medicinas<sup>6</sup>.

Quanto aos restantes elementos da família real, sublinhamos a falta de elementos para o estudo dos confessores das rainhas, sendo que apenas conhecemos a formação de Fr. João de Santo Estevão, ao serviço de D. Leonor, que foi doutor em Teologia<sup>7</sup>. Já para o caso dos infantes, os 13 confessores identificados correspondem a sete graus académicos, ou seja, aproximadamente 54% do total<sup>8</sup>. Desta feita contamos com dois bacharéis, um licenciado, dois mestres e dois doutores, nas disciplinas da Teologia e do Direito Canónico<sup>9</sup>.

Os dados permitem-nos verificar que no caso dos confessores dos reis e da família real, apesar da falta de informações relativamente ao caso das rainhas, a maioria dos religiosos dis-

<sup>3</sup> ARQUERO CABALLERO, 2016: 487, 491.

<sup>4</sup> Referimo-nos à Crónica da Tomada de Ceuta, de Gomes Eanes de Zurara, e às Crónicas de D. Duarte e de D. Afonso V, de Rui de Pina.

<sup>5</sup> RODRIGUES, 2020a.

<sup>6</sup> RODRIGUES, 2020a: 84.

<sup>7</sup> RODRIGUES, 2020a: 85. Fr. João de Santo Estevão é dado como doutor em Teologia em 1435. ANTT. *Ordem dos Pregadores*, Mosteiro de Nossa Senhora da Piedade de Azeitão, liv. 18, fls. 4v-6.

<sup>8</sup> Neste caso, para além dos 12 confessores identificados em RODRIGUES, 2020a: 86-87, incluímos também o caso de Fr. Gil, confessor do infante D. Pedro no início da regência e sobre o qual pouco mais sabemos para além do nome. ANTT. *Chancelaria de D. Afonso V*, liv. 2, fl. 113.

<sup>9</sup> RODRIGUES, 2020a: 93.

punha de uma formação académica considerável. Além disso, acreditamos que estas capacidades intelectuais e culturais tenham possibilitado a prática de outras tarefas aos confessores ao serviço da família real, como veremos de seguida, dissipando a linha que separava a fronteira entre o serviço religioso e o profano<sup>10</sup>.

A Crónica da Tomada de Ceuta<sup>11</sup>, de Gomes Eanes de Zurara, apresenta os confessores régios, a par de outros servidores da Capela Real, como protagonistas e representantes do grupo clerical ao longo da ação narrada. A ausência do episcopado, já analisada por Hermínia Vilar<sup>12</sup>, tem diversas justificações e é referida explicitamente pelo próprio cronista, consciente desta situação. Quando a armada estava a ser preparada, diz-nos Zurara, que alguns bispos «morreram, outros estavam em seu estudo, outros eram em a corte de Roma, e assy per acertamento nom foy ally nenhum empero sua presença nom foi ali muito necessária»<sup>13</sup>. Fica clara a justificação do cronista, os prelados não estiveram presentes e também não foram necessários à expedição.

Entre os momentos em que os confessores régios surgem ao longo da narrativa, destaquemos apenas aqueles em que são sublinhadas as suas capacidades intelectuais e/ou sapienciais. O primeiro surge no capítulo décimo quando D. João I se interroga sobre a legitimidade, do ponto de vista cristão, de uma investida militar contra Ceuta<sup>14</sup>: «mandarei chamar meu confessor e assi outros alguús letrados e falarey com eles toda a ordenança deste feito e encomendarlhes ey que provejam em seus livros e conçiências se per ventura terey alguúas duvidas em contra do que eu devo de fazer segundo fiel e católico christão»<sup>15</sup>. A valorização da opinião do confessor régio, relativamente à doutrina cristã, encontra-se implícita nesta passagem, em que fica dependente dos seus livros e da sua consciência o esclarecimento das dúvidas do monarca relativamente ao empreendimento de considerável envergadura<sup>16</sup>.

O cronista prossegue a sua narrativa revelando que terão sido dois confessores régios<sup>17</sup>, e não apenas um, os principais responsáveis por consagrar a justificação religiosa da expedição, escrevendo que:

*Os confessores sobre quem principalmente o encarrego desto ficava nom tomaram aquelle feito com pequeno cuidado [...] e pore[m] foram se logo p[er]a seus mosteiros e com grande cuidado proveeram seus estudos per tal guisa que lhe nam ficou nenhuúa cousa por veer daquelles textos e glosas da sagrada escretura em que os santos doutores detreminar[m] taaes conclusões<sup>18</sup>.*

<sup>10</sup> GOMES, 2009: 95; ARQUERO CABALLERO, 2019: 225.

<sup>11</sup> Utilizamos a edição da Crónica da Tomada de Ceuta publicada em 1916 pela Academia das Ciências de Lisboa, constante na bibliografia final.

<sup>12</sup> VILAR, 2018: 95.

<sup>13</sup> ZURARA, 1916: 252.

<sup>14</sup> THOMAZ, 1998: 10-12; COELHO, 2005: 172-173; DUARTE, 2015: 49.

<sup>15</sup> ZURARA, 1916: 30.

<sup>16</sup> ARQUERO CABALLERO, 2016: 487.

<sup>17</sup> ZURARA, 1916: 31. São eles o mestre Fr. João Xira e o doutor Fr. Vasco Pereira. Sobre estes homens veja-se: RODRIGUES, 2020a: 188-190, 216-217.

<sup>18</sup> ZURARA, 1916: 34.

Parece-nos, por esta passagem, que fica patente a imagem que Zurara pretende transmitir sobre estes religiosos. Empenhados no cumprimento da missão que lhes fora destinada pelo monarca, fazem uso dos seus conhecimentos e capacidades intelectuais para obterem uma resposta às dúvidas daquele. Nesta imagem literária não encontramos assim contradições relativamente àquilo que sabemos sobre este grupo de religiosos, de facto bem preparados em termos intelectuais e académicos<sup>19</sup>.

## 2. CÉLEBRES PREGADORES

Uma outra capacidade atribuída nos textos cronísticos aos confessores da família real é o domínio da parénética. Estes seriam incumbidos pelos monarcas de pregar em situações solenes de diferentes naturezas, por exemplo, cerimónias fúnebres ou a partida para uma expedição militar. Como veremos, os vestígios relativos à prática da pregação por parte dos confessores régios, que chegaram até nós, encontram-se sobretudo nas crónicas, sendo muito escassos na documentação da época. Realidade esta que parece ser generalizada no estudo da pregação medieval portuguesa<sup>20</sup>.

Mais uma vez, comecemos pelos episódios narrados na Crónica da Tomada de Ceuta. Aqui Fr. João Xira, confessor do monarca, é incumbido de revelar o destino da expedição portuguesa, que fora mantido em segredo, e de publicar a bula de cruzada<sup>21</sup>. O franciscano foi instruído pelo monarca relativamente ao conteúdo da pregação que devia fazer perante aquele contingente militar, presente em Lagos antes da partida: «mamdou pregar ao meestre frey Joham Xira, o quall avisado do que avia de dizer sobio em seu pullpito përa aver de pregar amte aquelle povoo»<sup>22</sup>. Seguem-se as palavras que terão sido proferidas por Fr. João e fica-nos a sua imagem transmitida por Zurara: «assy como homem muito abastado de çiemçia falou muitas cousas de gramde autoridade»<sup>23</sup>.

No dia seguinte à conquista de Ceuta, Fr. João Xira terá feito nova pregação naquela que era a mesquita maior da cidade, agora convertida em templo cristão<sup>24</sup>. Mais uma vez, o franciscano fará uso das suas capacidades, recorrendo a «muitas autoridades da santa escriptura» e «aprovamdo ho gramde serviço que nosso Senhor Deos rreçebera em aquelle feito»<sup>25</sup>.

Em ambas as ocasiões o cronista expõe longas passagens destas pregações atribuídas a Fr. João Xira. No entanto, devemos supor tratar-se de criações do cronista, mesmo que exista

<sup>19</sup> Este perfil do grupo dos confessores da família real portuguesa encontra paralelos nos restantes reinos ibéricos e em França: ARQUERO CABALLERO, 2016: 533-537; LA SELLE, 1995: 125-128.

<sup>20</sup> MARQUES, 2002: 318; MARQUES, 2003: 599-621.

<sup>21</sup> DUARTE, 2015: 97; MONTEIRO, 2018: 130.

<sup>22</sup> ZURARA, 1916: 156.

<sup>23</sup> ZURARA, 1916: 156.

<sup>24</sup> COELHO, 2005: 181-182.

<sup>25</sup> ZURARA, 1916: 254.

a possibilidade de serem aproximadas ao que teria sido proferido, se é que realmente essas pregações aconteceram. O que neste momento nos interessa é a imagem que o texto nos transmite sobre o confessor do monarca, alguém com reconhecidas competências de oratória.

Aliás, depois de narrar a pregação de Fr. João na antiga mesquita-maior de Ceuta, o próprio cronista faz-nos uma advertência relativamente à questão da veracidade do seu relato, numa passagem autoexplicativa que transcrevemos:

*Nom seia porem algum de tam simprez conhecimento, que presuma que este he o próprio theor daquelle sermam. ca boom he de conhecer que nom ha nenhuíí homem por emtemdido que fosse, que podesse tomar todallas pallauras de uma preegaçam. quanto mais seemdo tamto tempo passado como ja dissemos, soamente apanhamos assy alguúas cousas, que podemos percallçar pèra acompanharmos nossa estoria*<sup>26</sup>.

Passando agora à Crónica de D. Duarte<sup>27</sup>, Rui de Pina transmite-nos igualmente a imagem dos confessores da família real enquanto pregadores, tal acontece logo no capítulo cinco, em que se relata a trasladação de D. João I para o Mosteiro da Batalha. Sobre uma das janelas da Capela de Santo António, mestre Fr. Rodrigo, dominicano e confessor do infante D. Henrique, teria pregado um sermão «com tanta inveençam de tristeza com que movêo todos pera muytas lagrimas e espantoso pranto»<sup>28</sup>. No dia seguinte, na Sé de Lisboa, coube ao confessor de D. Duarte, Fr. Gil Lobo, caracterizado como «grande letrado», fazer um «sermão com têmea ao auto conforme»<sup>29</sup>.

Este sermão de Fr. Gil, referido no texto cronístico, é também mencionado por D. Duarte no seu Livro dos Conselhos<sup>30</sup>. Nas instruções que o monarca dá a Fr. Fernando de Arroiteia, pregador régio, sobre o conteúdo do sermão a pregar no saimento por D. João I, ordena-lhe, para não ferir a suscetibilidade da rainha e de castelhanos que possam estar presentes, que dos «feitos de guerra contra eles se non fale de claro nem per figura, como fez frey Gil»<sup>31</sup>. Assim, embora não conheçamos o conteúdo daquele sermão, ficamos a saber que Fr. Gil Lobo terá lembrado os feitos guerreiros do falecido monarca frente a Castela. Agora, em tempos de paz e casado com D. Leonor, filha de pais castelhanos, D. Duarte terá preferido não arriscar a menção a estes acontecimentos que ainda estariam vivos na memória de muitos dos presentes<sup>32</sup>.

Outro testemunho da prática parenética dos confessores régios, também presente no Livro dos Conselhos, são as indicações que o ainda infante D. Duarte dá ao seu confessor,

<sup>26</sup> ZURARA, 1916: 256.

<sup>27</sup> PINA, 1977b.

<sup>28</sup> PINA, 1977b: 500.

<sup>29</sup> PINA, 1977b: 500.

<sup>30</sup> D. DUARTE, 1982: 239.

<sup>31</sup> D. DUARTE, 1982: 239.

<sup>32</sup> DUARTE, 2015: 250-251.

mestre Francisco, para um sermão na ocasião da morte do Condestável Nuno Álvares Pereira<sup>33</sup>. Tal como D. João I a Fr. João Xira e como D. Duarte a Fr. Fernando de Arroiteia, também nesta ocasião, naquilo que parece ser prática comum, o monarca dá orientações detalhadas ao seu pregador sobre o conteúdo do seu sermão.

Esta sobreposição entre a imagem recolhida dos textos cronísticos e as indicações fornecidas pelo Livro dos Conselhos, permite-nos constatar que os confessores teriam desempenhado, ao serviço dos monarcas e infantes, a arte da parenética. Os momentos de considerável importância simbólica em que é depositada confiança nas suas competências oratórias, revelam-nos que os confessores régios usufruíam também, pelo menos no círculo cortesão, de uma certa reputação enquanto pregadores<sup>34</sup>.

### 3. INTERMEDIÁRIOS E MENSAGEIROS

Uma outra característica dos confessores régios que a documentação coetânea parece refletir é a sua capacidade enquanto intermediários e mensageiros<sup>35</sup>. Como veremos, para além de prestarem serviço aos seus confessados, aqueles surgem também a defender os interesses das suas comunidades monásticas, quando estes colidiam com os de outras instituições religiosas. Tal acontece, por exemplo, em 1428, quando os frades do Mosteiro da Trindade de Santarém movem uma demanda contra os frades de S. Francisco, da mesma vila, por aqueles terem aberto uma porta «per força e com poderio» numa parede voltada para o Mosteiro da Trindade<sup>36</sup>. Aqueles pediam ao monarca que mandasse tapar essa porta às custas do Mosteiro de S. Francisco para que tudo ficasse «como ante estava». Por seu lado, os religiosos franciscanos defendiam-se dizendo que não tinham empregado força para abrir a porta e que, estando esta na sua parede e na sua herdade, não tinham motivos para a tapar. Para pôr fim ao conflito, tendo juntado os homens bons da vila, o monarca, visto e examinado o novo portal, reúne os representantes de ambos os mosteiros: pelos Frades Menores estava mestre Francisco, confessor do rei, e em nome do Mosteiro da Trindade estavam Fr. Pedro da Feira e Fr. Afonso de Guimarães. A justiça régia terá obrigado os franciscanos a taparem a porta que tinham aberto, mas permitindo-lhes criar uma outra entrada nessa parede junto ao caminho público<sup>37</sup>.

Sobre mestre Francisco sabemos que se terá mantido ao serviço régio, como confessor de D. Duarte e seu emissário junto da Cúria Papal até pelo menos 1437<sup>38</sup>. No entanto, este episódio revela-nos a intervenção de um confessor régio junto do monarca, para salvaguardar os

<sup>33</sup> D. DUARTE, 1982: 225.

<sup>34</sup> GOMES, 1995: 120.

<sup>35</sup> Para diferentes perspetivas globais sobre práticas de intermediação e/ou comunicação entre poderes veja-se: WEERDT, HOLMES, WATTS, 2018.

<sup>36</sup> ANTT. *Ordem dos Frades Menores, Província de Portugal*, Convento de Santa Clara de Santarém, mç. 7, doc. 320-321.

<sup>37</sup> ANTT. *Ordem dos Frades Menores, Província de Portugal*, Convento de Santa Clara de Santarém, mç. 7, doc. 320-321.

<sup>38</sup> RODRIGUES, 2020a: 159-161.

interesses da sua instituição, mesmo quando se tratava de um assunto tão terreno como a abertura de uma nova porta no mosteiro franciscano.

Este não é o único exemplo, também Fr. João de Santo Estevão, confessor da rainha D. Leonor, é dado como representante do Mosteiro de Nossa Senhora da Piedade de Azeitão, dos Frades Pregadores, num extenso conflito que opôs esta comunidade ao Mosteiro de S. Francisco de Setúbal. A contenda motivada pelos dias em que cada uma das Ordens poderia recolher esmolas, e que durou entre 1430 e 1437, foi resolvida após a intervenção de D. Duarte. Este terá atribuído as sextas-feiras e domingos aos franciscanos e os sábados e outro dia da semana, à escolha, aos dominicanos<sup>39</sup>.

Além de agirem como procuradores das suas instituições, os confessores régios também desempenharam o papel de intermediários na resolução de situações externas às suas Ordens Religiosas e ao serviço do monarca. Foi o caso de Fr. João de Xira, franciscano e confessor de D. João I que, em 1414, terá sido incumbido pelo monarca de resolver o conflito que se havia levantado no Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra pela eleição do prior conventual. Concorriam a esta dignidade D. Fernando Afonso e D. Pero Anes, sem que os cónegos conseguissem chegar a um consenso. O confessor régio foi encarregado de organizar uma nova eleição da qual não sairia eleito nenhum dos indivíduos anteriormente referidos, mas antes Gonçalo Gil, que contou com o apoio da rainha D. Filipa<sup>40</sup>.

As crónicas transmitem-nos ainda a imagem dos confessores enquanto mensageiros em situações de relativa importância e sensibilidade política. Tal é o caso de Vasco Gil, confessor do infante D. João, quando em outubro de 1439, é responsável por fazer chegar ao infante D. Pedro o acordo para a regência do reino que fora feito e aprovado na câmara da cidade de Lisboa<sup>41</sup>. O mesmo Vasco Gil é enviado a D. Afonso, Conde de Barcelos, para lhe transmitir o desagrado do infante D. João perante as suas ligações políticas com os infantes de Aragão, irmãos da rainha D. Leonor, que ameaçavam com uma intervenção militar o reino português<sup>42</sup>.

Da mesma forma, o infante D. Pedro, no final de 1448, quando a sua situação política face a D. Afonso V e aos partidários do Conde de Barcelos se agudizava, parece que «escreveo a ElRey per seus Confessores, e per outras pessoas Relligiosas» justificando as suas ações, pedindo-lhe que não confiasse nas palavras dos seus inimigos que se encontravam na corte e prometendo-lhe obediência, amor e lealdade<sup>43</sup>. Esta informação da crónica é confirmada por uma carta do infante D. Pedro, datada de 30 de dezembro desse ano, enviada a D. Fernando, Conde de Arraiolos, em que o infante diz ter recebido uma carta do monarca através do seu confessor, que fora enviado à corte<sup>44</sup>.

<sup>39</sup> SILVEIRA, 2019: 119-139.

<sup>40</sup> COSTA, 1990: 27-31.

<sup>41</sup> PINA, 1977a: 627.

<sup>42</sup> PINA, 1977a: 660.

<sup>43</sup> PINA, 1977a: 710.

<sup>44</sup> *Monumenta Henricina*, 1968: 344-356.

Quanto à identidade desse confessor do infante D. Pedro, Dias Dinis sugere que talvez se trate de Fr. João Verba, o dominicano que colaborou na redação da obra do seu confessado, a *Virtuosa Benfeitoria*<sup>45</sup>. No entanto esta hipótese parece-nos pouco verosímil uma vez que o último indício documental de Fr. João data de 1435, ano em que deixa de surgir como prior do Mosteiro de S. Jorge de Coimbra<sup>46</sup>. Uma alternativa seria considerar que talvez fosse Fr. Gil, licenciado, que surge como confessor do infante e como recebedor de uma pena pecuniária numa carta de perdão datada de 27 de abril de 1441<sup>47</sup>.

## CONCLUSÃO

Terminada esta perspetiva comparativa entre a imagem literária e as práticas dos confessores régios, devemos ter em consideração alguns dos elementos que fomos referindo ao longo do texto. Este cruzamento de dados demonstra-nos que as características e ações atribuídas a estes homens pelos cronistas encontram sustentação na documentação coetânea, permitindo-nos por vezes aproximar os eventos narrados da realidade histórica, mas também reforçar o nosso conhecimento sobre a figura do confessor régio.

Evitando cometer uma generalização desapropriada, a verdade é que parecem existir informações suficientes para estabelecer algumas características não só dos indivíduos que desempenharam as funções de confessores régios, mas também dessas mesmas funções. Por um lado, mais do que a administração de um sacramento<sup>48</sup>, estes clérigos parecem dispor de competências e de uma formação intelectual que lhes permitem servir o monarca e a família real de diversas formas<sup>49</sup>. Por outro, estas capacidades seriam também decisivas para alcançarem o confessorário real, em detrimento de outros clérigos.

Além dos elementos que fomos percorrendo ao longo do texto, um outro caracterizador comum se aplica à esmagadora maioria dos confessores da família real: a filiação às Ordens Mendicantes. O domínio da parenética, a formação intelectual e a capacidade de intermediação são marcas bem características de franciscanos e dominicanos, o que, mais uma vez, levaria a que os religiosos destas Ordens fossem preferencialmente escolhidos como confessores<sup>50</sup>. Porém, ficam ainda por apurar as razões que levam os monarcas a manifestarem uma prefe-

<sup>45</sup> *Monumenta Henricina*, 1968: 355.

<sup>46</sup> RODRIGUES, 2020a: 186-187.

<sup>47</sup> ANTT. *Chancelaria de D. Afonso V*, liv. 2, fl. 113. Esta é a única referência que possuímos sobre Fr. Gil, confessor do infante, embora seja possível que se trate de Fr. Gil de Tavira, licenciado em teologia e referido pela primeira vez como confessor e mestre de D. Afonso V em 1442. Já tivemos oportunidade de abordar esta problemática em trabalhos anteriores, nos quais mencionamos a bula que o infante D. Pedro pede em favor de Fr. Gil de Tavira em setembro de 1441, embora nesse documento não seja feita qualquer referência às suas possíveis funções de confessor do infante que possa confirmar esta identificação. RODRIGUES, 2020a: 162-164; 2020b: 1-16.

<sup>48</sup> MARQUES, 2000: 445-446; ARQUERO CABALLERO, 2016: 91-92.

<sup>49</sup> ARQUERO CABALLERO, 2016: 37.

<sup>50</sup> RODRIGUES, 2019: 194-195.

rência clara pela Ordem de S. Francisco, enquanto os infantes optam pela Ordem de S. Domingos<sup>51</sup>. Serão precisos novos estudos, novos contributos documentais e novas interpretações que nos permitam alcançar um melhor conhecimento sobre este elemento definidor da espiritualidade da família real portuguesa neste século final da Idade Média.

## FONTES

### Arquivo Nacional da Torre do Tombo

ANTT. *Chancelaria de D. Afonso V*, liv. 2, fl. 113. PT/TT/CHR/I/0002.

ANTT. *Ordem dos Frades Menores, Província de Portugal*, Convento de Santa Clara de Santarém, mc. 7, doc. 320-321. PT/TT/CSCS/010/0007/00320.

ANTT. *Ordem dos Pregadores*, Mosteiro de Nossa Senhora da Piedade de Azeitão, liv. 18, fls. 4v-6. PT/TT/MNSPA/L018.

## BIBLIOGRAFIA

ARQUERO CABALLERO, Guillermo (2016). *El confesor real en la Castilla de los Trastamara: 1366-1504*. Madrid: Facultad de Geografía e Historia de la Universidad Complutense de Madrid. Tese de doutoramento.

ARQUERO CABALLERO, Guillermo (2019). *El discurso moral y penitencial del confesor del rey: análisis teórico de la moralidad y espiritualidad regia en la Castilla bajomedieval*. In HERAS, Amélie de las; GALLON, Florian; PLUCHOT, Nicolas, ed. *Ouvrer pour le salut: moines, chanoines et frères dans la péninsule Ibérique au Moyen Âge*. Madrid: Casa de Velázquez, pp. 217-234.

COELHO, Maria Helena da Cruz (2005). *D. João I: o que re-colheu Boa Memória*. Lisboa: Círculo de Leitores.

COSTA, António Domingues de Sousa (1990). *Portugueses no Colégio de S. Clemente e Universidade de Bolonha durante o século XV*. Bolonha: [s.n.].

D. DUARTE (1982). *Livro dos Conselhos de el-Rei D. Duarte: Livro da Cartuxa*. Ed. João José Alves Dias. Lisboa: Editorial Estampa.

DUARTE, Luís Miguel (2015). *Ceuta 1415: seiscentos anos depois*. Lisboa: Livros Horizonte.

GOMES, Rita Costa (1995). *A Corte dos Reis de Portugal no Final da Idade Média*. Lisboa: Difel.

GOMES, Rita Costa (2009). *The Royal Chapel in Iberia: models, contacts, and influences*. «The Medieval History Journal». 12:2, 77-111.

LA SELLE, Xavier de (1995). *Le service des âmes à la Cour. Confesseurs et aumôniers des rois de France, du XIIIe au XVe siècle*. Paris: École Nationale des Chartes.

MARQUES, João Francisco (1996). *D. Duarte e a complexidade de um breve reinado: a consciência do monarca e as responsabilidades do confessor régio*. Viseu: Câmara Municipal de Viseu.

MARQUES, João Francisco (2000). *Confissão*. In AZEVEDO, Carlos Moreira, dir. *Dicionário de História Religiosa de Portugal*. Lisboa: Círculo de Leitores, vol. 1, pp. 445-446.

MARQUES, João Francisco (2003). *A Pregação medieval portuguesa*. In FONSECA, Luís Adão da; AMARAL, Luís Carlos; SANTOS, Maria Fernanda Ferreira, coord. *Os Reinos Ibéricos na Idade Média*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, vol. II, pp. 599-621.

<sup>51</sup> RODRIGUES, 2020a: 117.

- MARQUES, José (2002). *A Pregação em Portugal na Idade Média. Alguns aspectos*. «Via Spiritus». 9, 317-347.
- MONTEIRO, João Gouveia (2018). *A Campanha Militar de Ceuta (1415) Revisitada*. In COELHO, Maria Helena da Cruz; HOMEM, Armando Luís de Carvalho, coord. *As Décadas de Ceuta (1385-1460)*. Lisboa: Caleidoscópio, pp. 127-146.
- MONUMENTA *Henricina*. Dir. e org. de António Joaquim Dias Dinis. Coimbra: Comissão Executiva das Comemorações do V Centenário da Morte do Infante D. Henrique, 1968. Vol. IX: (1445-1448).
- PINA, Rui de (1977a). *Chronica do Senhor Rey D. Afonso V*. In PINA, Rui de. *Crónicas de Rui de Pina*. Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida. Porto: Lello & Irmão, pp. 587-881.
- PINA, Rui de (1977b). *Chronica do Senhor Rey D. Duarte*. In PINA, Rui de. *Crónicas de Rui de Pina*. Introdução e revisão de M. Lopes de Almeida. Porto: Lello & Irmão, pp. 481-575.
- RODRIGUES, André Moutinho (2019). *A Consciência de Avis: aproximação prosopográfica dos confesores da família real portuguesa (1385-1481)*. «En la España Medieval». 42, 181-210. DOI: <https://doi.org/10.5209/ELEM.64084>.
- RODRIGUES, André Moutinho (2020a). *Capelães, Confessores e Esmoleres: Religiosos na Esfera do Poder Real (1385-1449)*. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Dissertação de mestrado.
- RODRIGUES, André Moutinho (2020b). *Two Men, One Historiographical Identity: Friar Gil Lobo and Friar Gil de Tavira*. «e-Journal of Portuguese History». 18:1, 1-16. [Consult. 15 ago. 2020]. Disponível em <<https://repository.library.brown.edu/studio/item/bdr:1161230/>>.
- SILVEIRA, Ana Cláudia (2019). *O Convento de S. Francisco de Setúbal na Idade Média: dinâmicas e vivências urbanas*. «Itinerarium». LXV:221-222 (jan.-dez.) 119-164.
- THOMAZ, Luís Filipe (1998). *De Ceuta a Timor*. Lisboa: Difel.
- VILAR, Hermínia Vasconcelos (2018). *Bispos na Conquista de Ceuta ou os possíveis significados de uma ausência*. In COELHO, Maria Helena da Cruz; HOMEM, Armando Luís de Carvalho, coord. *As Décadas de Ceuta (1385-1460)*. Lisboa: Caleidoscópio, pp. 93-108.
- WEERDT, Hilde De; HOLMES, Catherine; WATTS, John (2018). *Politics, c. 1000-1500: Mediation and Communication*. «Past & Present». 238:13 (suppl.), 261-296. [Consult. 24 jun. 2020]. Disponível em <[https://academic.oup.com/past/article/238/suppl\\_13/261/5230777](https://academic.oup.com/past/article/238/suppl_13/261/5230777)>.
- ZURARA, Gomes Eanes de (1916). *Crónica da Tomada de Ceuta*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa.

# REDES FAMILIARES E CLIENTELARES NOS PARATEXTOS DE SOROR TOMÁSIA CAETANA DE SANTA MARIA

ANA REIS\*

**Resumo:** O corpus poético impresso de soror Tomásia Caetana de Santa Maria, religiosa do Mosteiro de Santa Cruz de Vila Viçosa, é composto na sua totalidade por poesia de circunstância, relacionada com eventos familiares da realeza portuguesa. O contexto da edição e da circulação da sua poesia evidencia a existência de uma rede familiar — sobretudo na pessoa do seu pai, Manuel de Mira Valadão, o principal patrocinador das suas obras. Se considerarmos os paratextos das obras impressas de soror Tomásia Caetana, vislumbramos uma rede de intervenientes que interessa conhecer, uma vez que permitem compreender processos de edição no século XVIII, particularmente no caso de escritoras religiosas. As práticas sociais e circunstanciais que dão origem a estas extensas redes literárias contribuíram para a vigência da literatura monástica feminina em contexto peninsular, sendo o caso de soror Tomásia Caetana um exemplo evidente. A partir de uma perspetiva social, é possível compreender melhor o contexto de escrita, de publicação e de difusão de obras de autoria feminina na Época Moderna.

**Palavras-chave:** Literatura monástica feminina; Época Moderna; Redes literárias.

**Abstract:** Sister Tomásia Caetana de Santa Maria, a nun in the Monastery of Santa Cruz in Vila Viçosa, has produced a printed corpus almost entirely composed of poetry of circumstance, on occasion of Portuguese royal family events. The context of her poetry's publishing and circulation reveals that a family network was in place — especially in the figure of her father, Manuel de Mira Valadão, the main sponsor of her work. From the paratexts of Sister Tomásia Caetana's printed work, it is possible to observe a network of interesting agents, whose role is fundamental to understand publishing processes in the 18<sup>th</sup> century, specifically in the case of religious women writers. The social and circumstantial practises leading to the construction of such vast literary networks have contributed to the success of religious female literature in the Iberian Peninsula, and Sister Tomásia Caetana is one clear example of this. From a social perspective, it is possible to have a better understanding of the contexts of writing, publishing, and promotion of women's literary works in the Portuguese Modern Period.

**Keywords:** Religious women's literature; Early Modern; Literary networks.

A metodologia do estudo das redes sociais tem sido adotada por muitos investigadores da área de literatura para estudar estratégias editoriais e contactos entre autores e o seu público<sup>1</sup>. Complementada pela abordagem sociológica, ela permite uma observação da reali-

---

\* CITCEM/FLUP; FCT. Ana Reis tem uma bolsa de doutoramento da FCT, com a referência SFRH/BD/121915/2016. Email: up200403832@up.pt.

<sup>1</sup> A área recente das humanidades digitais tem potenciado o aparecimento de vários projetos que utilizam ferramentas de análise aplicadas à literatura. Para as redes literárias, Espanha tem sido particularmente prolífica, destacando-se os projetos *The Preliminaries Project*, que analisa autores de paratextos da Época Moderna, e *Redes de Sociabilidad de las Autoras* da BIESES, que fornece representações gráficas de redes em torno de autoras dos séculos XV-XVIII.

dade literária, norteadas por questões várias, como as que, pertinentemente, Brown, Soto-Corominas e Suárez formularam no artigo *The Preliminaries Project: Geography, Networks, and Publication in the Spanish Golden Age*:

*Did individuals form communities around the process of publication? If so, what types of individuals interacted to produce a book? How do these communities relate to the historical context of [...] book production?*

*[...] What kind of interactions can be observed in the preliminaries data? Were certain individuals able to exert more power over the process of publication? If so, what conditions led to this imbalance<sup>2</sup>?*

No contexto da literatura conventual feminina portuguesa no século XVIII, a abordagem social afigura-se particularmente vantajosa. Com efeito, tratando-se de obras produzidas por autoras religiosas, sujeitas a uma restrita condição de clausura e limitadas a um espaço do qual não deveriam sair, estas autoras ficariam, portanto, dependentes de outros indivíduos que pudessem servir como extensão das suas ambições literárias. A teoria das redes permite, assim, mapear um círculo social que se formava em torno das autoras religiosas, e perceber de que forma cada indivíduo estava ligado aos outros elementos da rede e como usava a sua influência para contornar os meandros editoriais. Analisar estas redes literárias ajuda igualmente a compreender não só que os muros dos mosteiros eram bastante mais permeáveis do que seria porventura desejável, mas também de que forma operava essa permeabilidade e quais os motivos para que tal sucedesse.

No âmbito das sociabilidades, o caso de soror Tomásia Caetana de Santa Maria afigura-se de particular interesse, não só pela especificidade da obra da religiosa, mas também pela quantidade. Os dados biográficos que se conhecem de soror Tomásia Caetana são brevemente descritos por Diogo Barbosa Machado:

*Naceu em Lisboa a 7 de março de 1719, sendo filha de Manuel de Mira Valedão, e Josefa Maria. Recebeu o hábito eremítico de Santo Agostinho no Convento de Santa Cruz de Vila-Viçosa a 19 de setembro de 1731, e professou solemnemente a 15 de outubro do ano seguinte<sup>3</sup>.*

Soror Tomásia Caetana deixou uma lista bibliográfica de vários textos poéticos avulsos e um poema, *Armonias do affecto e clauzulas da obrigação expressadas na gloria dos felicíssimos annos do Senhor D. Jozé príncipe da Beira*, de 1769, que não chegou ao prelo por ter sido suprimido pelas entidades censórias<sup>4</sup>. Certamente terá produzido mais textos ainda hoje desconhecidos. Tal quantidade de obras não deixa de ser, no entanto, impressiva, considerando que,

---

<sup>2</sup> BROWN, SOTO-COROMINAS, SUÁREZ, 2017: 709.

<sup>3</sup> MACHADO, 1752: 752.

<sup>4</sup> MORUJÃO, 1993: 135.

nesta altura, se atravessava já uma fase de progressiva descredibilização das ordens religiosas, que viria a culminar na exclausuração de 1834. O momento de maior incidência da literatura de origem monástica feminina tinha já passado<sup>5</sup>, e Tomásia Caetana de Santa Maria será talvez uma das últimas religiosas de expressão socioliterária na Época Moderna, uma vez que o destaque editorial da literatura monástica ter-se-ia mantido até, sensivelmente, ao início da segunda metade do século XVIII,

*altura em que, por motivos de diversa ordem, como os novos ideais científicos com consequências laicizantes, se assiste a uma desvalorização e a uma queda deste tipo de literatura. A obra da religiosa Soror Tomásia Caetana de Santa Maria corresponde justamente a um momento de dissolução da intencionalidade e função formativa e didáctica que, como se verá, caracteriza a literatura monástica feminina. [...] A difusão da obra de Soror Tomásia Caetana resulta já de um simples efeito social de pervivência ainda produtiva do passado sobre o presente, esbatendo-se a percepção literária propriamente dita dos textos. A repercussão da sua obra em espaço editorial prende-se, sobretudo, com a origem ainda prestigiante da produção — uma produção feita em sede monástica — e não tanto com formas ou conteúdos específicos da clausura feminina<sup>6</sup>.*

Efetivamente, a *auctoritas* conferida pelo espaço do convento contribuiu para que soror Tomásia Caetana assegurasse para si um lugar de prestígio entre o parnaso de autoras religiosas. Contudo, a análise dos paratextos das suas obras permite identificar outros fatores determinantes para o seu sucesso editorial. Uma observação atenta das folhas de rosto permite evidenciar um jogo tipográfico de maiúsculas e minúsculas, de negritos, redondos, itálicos e tamanhos de letra, que prioriza determinados elementos em detrimento de outros, estabelecendo uma hierarquia de informação decisiva para que a obra pudesse receber não só a aprovação da censura, mas também um bom acolhimento por parte do público.

De facto, se os títulos são escolhas óbvias, enquanto dados a sobressair na mancha tipográfica da página de rosto, a seleção de outros elementos decorre de uma manifestação dessa hierarquia de informação. O assunto dos textos sobressai de imediato, sendo que, em soror Tomásia Caetana, existem duas matérias claramente dominantes: a religiosa e a de cariz social. Dos textos abrangidos pelo presente *corpus* de estudo, apenas um — *Expressões de um devoto arrependimento à imagem de Cristo crucificado* (1743) — é de temática exclusivamente religiosa. *Relação nova, que a pia devoção dedica à soberana imagem da Senhora do Rosário sita no Real Convento de S. Domingos desta cidade, em que se atribui a castigo de Deus pelos pecados do mundo a falta de água, que anunciava esterilidade; saindo em procissão várias imagens milagrosas, assim nesta Corte, como em Vila Viçosa, e mais partes da Cristandade* (1750), utiliza a

<sup>5</sup> A literatura monástica feminina encontra o seu momento mais profícuo entre a segunda metade do século XVII e a primeira metade do século XVIII, inicialmente com soror Violante do Céu, e depois com as várias obras de soror Maria do Céu e de soror Madalena da Glória, ambas do Mosteiro da Esperança de Lisboa.

<sup>6</sup> MORUJÃO, 2013: 32.

devoção à imagem da Nossa Senhora do Rosário do Real Convento de S. Domingos como estímulo para escrever sobre a carência de água<sup>7</sup>.

Os restantes textos que se conhecem da autora encenam um diálogo com elementos do clero e da nobreza, aproveitando episódios de ordem diversa. Assim, entre a sua bibliografia, encontram-se textos em que soror Tomásia Caetana manifesta o seu pesar pela morte de várias personagens civis e religiosas da corte portuguesa: do desembargador Luís Borges de Carvalho, em 1753, do cardeal D. Tomás de Almeida e da rainha D. Mariana de Áustria (ambos falecidos em 1754), do jovem infante D. João, em 1763, e ainda do infante D. Manuel, em 1766. Em *Desafogo da Pena Mais Sentida*, demonstra a sua lealdade para com o rei, comentando a tentativa de regicídio de D. José I, que ocorrera em setembro de 1758 que viria posteriormente a ter como consequência o processo contra os Távoras. As bodas reais inspiram igualmente a atividade poética de soror Tomásia Caetana, que, em 1760, compõe um texto destinado a celebrar o casamento da Princesa do Brasil — a futura rainha D. Maria I —, com o infante D. Pedro, ao qual se seguem os textos *Júbilos Festivos de Portugal*, de 1761, e *Venturas da Lusitana*, a sua última produção, em 1767, nos quais soror Tomásia rejubila com o nascimento de ambos os filhos da monarca, respetivamente o príncipe D. José e o infante D. João, futuro rei D. João VI por morte do irmão. A quase totalidade da bibliografia desta religiosa é, pois, de cariz marcadamente social, visando a exaltação do poder e das instituições vigentes.

Em obras de temática laudatória, as folhas de rosto facilitam a perceção do sentimento que esteve na base da manifestação poética. Os textos mais pesarosos fazem incidir as caixas altas e de maior dimensão em vocábulos como «Saudosas expressões», «Sentidas expressões», «Últimas expressões», «Desafogo da pena» e «Queixas da saudade», enquanto que em temáticas mais felizes sobressaem termos efusivos, geralmente associados a um sentimento nacionalista, como «Glória de Portugal», «Júbilos festivos de Portugal» e «Venturas da Lusitana». Como é evidente, os nomes dos protagonistas surgem sempre em relevo. A escolha das personalidades e dos eventos a comentar obedecia a critérios sociais de prestígio, e soror Tomásia Caetana dificilmente seria um caso único na escrita e impressão de textos de circunstância. Nas miscelâneas portuguesas do século XVIII, proliferavam estes folhetos de homenagem e louvor às instâncias do poder, multiplicando-se as individualidades e as razões para se lhes dedicar textos laudatórios. Uma observação mais atenta destes textos de circunstância sugere até que os seus autores pareciam funcionar em rede, homenageando-se reciprocamente em

<sup>7</sup> A questão das temáticas é também evidenciada pela escolha de gravuras para a página de rosto. *Expressões de um devoto arrependimento à imagem de Cristo crucificado* e *Relação nova, que a pia devoção dedica à soberana imagem da Senhora do Rosário* exibem gravuras de cariz religioso alusivas ao assunto do texto (respetivamente a imagem de Cristo na cruz e a imagem de Nossa Senhora), enquanto que, para outros textos, foram escolhidos simplesmente arabescos sem significado aparente. O único texto de cariz social cuja gravura está relacionada com a temática é *Sentidas expressões de um peito magoado na morte do eminentíssimo senhor D. Tomás de Almeida*, que representa uma eça. Esta escolha pode estar relacionada com o grau de eminência do protagonista do texto. Por coincidência ou não, a mesma gravura, com uma pequena variação, é utilizada em *Pranto saudoso com que deplora um coração magoado na morte da augustíssima senhora D. Maria Ana de Áustria* (1754), de Josefa do Nascimento, com a mesma temática, do mesmo ano, e igualmente de autoria feminina.

preliminares laudatórios, como veremos adiante. Organizavam-se igualmente coletâneas de textos dedicados ao mesmo assunto, com vários autores, seguindo um código literário e social subjogado ao poder vigente. Tendo em consideração este contexto da literatura de circunstância, os temas escolhidos por soror Tomásia Caetana não são de todo surpreendentes. O mais improvável, de facto, será o seu texto *Saudosas expressões de um reverente e obsequioso afeto na sensível morte do Desembargador Luís Borges de Carvalho* (1753). O desembargador Luís Borges de Carvalho era um autor prolífico, conectado com as esferas do poder civil e religioso, tendo mesmo chegado a participar em antologias de homenagem a certas personalidades ou de manifestação pública perante determinados acontecimentos, em que soror Tomásia Caetana também participou. Tal é o caso de *Culto fúnebre à memória sempre saudosa do fidelíssimo, augusto, magnífico, e pio monarca o senhor D. João V rei de Portugal*<sup>8</sup>. Enquanto desembargador, Luís Borges de Carvalho era funcionário régio e foi ele que, curiosamente, assinou a licença do Paço da primeira obra de soror Tomásia Caetana, *Expressões de um devoto arrependimento à imagem de Cristo crucificado*. Não deixa de ser produtivo interrogarmo-nos sobre as razões que terão levado soror Tomásia Caetana a dedicar a um seu antigo censor uma composição panegírica.

Por outro lado, alguma documentação cruzada permite descortinar um interesse do desembargador pela realidade conventual sua contemporânea. Uma compilação de textos do autor, conservada na Biblioteca da Ajuda<sup>9</sup>, inclui uma grande parte de composições dedicadas a eventos de corte e da família real, e uma parte de textos dedicados a religiosas, como *A uma Religiosa chamada Ana, sendo eleita Prelada de um convento* (n.º 30) e *À eleição para Prelada, e para escritã de duas beneméritas Religiosas* (n.º 49), o que comprova a sua atenção aos acontecimentos centrais da clausura feminina portuguesa e que poderia explicar um conhecimento seu mais direto de soror Tomásia Caetana. O que surpreende nesta documentação encontrada sobre Luís Borges de Carvalho é o documento n.º 52. Trata-se do texto *Representação que pela ocasião dos perdões das Endoenças fez ao Fidelíssimo Rei o Senhor D. João V o Autor, estando no Limoeiro, e já mandado riscar dos livros do serviço do dito senhor; por ter sido por esse tempo preso com outros mais sujeitos, que se acharam compreendidos com excessos freiráticos. Exporta com tão bom sucesso que saiu perdoado, e inteiramente restituído ao mesmo que era de antes*. Ou seja, por improvável que pareça, soror Tomásia Caetana terá dedicado — conseguindo a aprovação da censura — uma das suas primeiras composições a um homem que já tinha sido condenado por práticas freiráticas.

Regressando de novo aos aspetos formais das folhas de rosto das obras de soror Tomásia Caetana, salienta-se a importância que nelas assume a presença de um dedicatário. A partir de

<sup>8</sup> Luís Borges de Carvalho é publicado no primeiro volume, enquanto que a composição poética de soror Tomásia Caetana surge no segundo. Este mesmo volume inclui ainda um texto de António Correia Viana, autor de paratextos na obra de soror Tomásia Caetana e compilador de obras de Luís Borges de Carvalho.

<sup>9</sup> Como indicado na nota anterior, esta compilação é organizada e copiada por António Correia Viana. Trata-se do documento com a cota 49-III-55.

1758, as obras de soror Tomásia (à exceção de duas, como se verá adiante) passam a ser recorrentemente oferecidas a Nossa Senhora da Conceição, escolha que poderá explicar-se por uma necessidade de soror Tomásia Caetana ancorar os seus textos de inserção social na origem religiosa que os produzia. Sem diminuir a devoção que a religiosa certamente teria à sua padroeira, não se pode deixar de sugerir que a dedicatória à Nossa Senhora terá constituído uma estratégia eficaz para contornar as severidades da censura. Afinal, publicar livros não era uma atividade habitual ou associável à vida de religiosas de clausura, sobretudo tratando-se da publicação de textos de comentário social, que manifestavam claramente uma atenção excessiva e, como tal, algo imprópria ou desadequada à vida de quem deveria dedicar o seu tempo e os seus pensamentos a matérias divinas. Não se pode ainda esquecer o facto de que a figura da Nossa Senhora da Conceição, além de ser o orago de Vila Viçosa, era a santa padroeira de Portugal desde D. João IV, pelo que a sua invocação se revestia de um duplo significado: religioso e patriótico.

Outros dedicatários, de origem secular, presentes em apenas quatro obras de soror Tomásia Caetana, cumpriam um papel estratégico. *Glória de Portugal nos felicíssimos desposórios da sereníssima senhora princesa do Brasil com o sereníssimo senhor infante D. Pedro* é um poema dedicado «a toda a Nobreza da Corte, e Reino», um dedicatário coletivo e, por esse motivo, singular entre os destinatários das dedicatórias de soror Tomásia Caetana. Convém lembrar que o Real Convento de Vila Viçosa, como muitos outros, dependia da Casa Real para sobreviver, pelo que era determinante manter vínculos estáveis com elementos da corte. Assim, não era de subestimar a importância de uma religiosa que, ao publicar textos lisonjeiros, dava visibilidade ao mosteiro. A dedicatória «a toda a Nobreza da Corte, e Reino» deve ser enquadrada na perspectiva das relações e atenções mútuas que se viviam entre o convento e a corte.

Da mesma forma, a escolha de dedicatários individuais, mas igualmente proeminentes, cimanta as relações entre o claustro e o exterior, além de garantir uma proteção editorial no momento de obter autorização para imprimir. A esta distância de séculos, nem sempre é fácil identificar intervenientes ou a natureza dos laços que os unem. Afortunadamente, os paratextos permitem, com alguma frequência, reconstruir parte da narrativa e encontrar a lógica que terá guiado os responsáveis pelas edições na escolha dos seus agentes protetores. Tal acontece com D. Maria Próspera de Menezes, dedicatária de *Sentidas expressões de um peito magoado na morte do eminentíssimo senhor D. Tomás de Almeida, cardeal patriarca primeiro de Lisboa*. É a própria soror Tomásia Caetana, autora da dedicatória à distinta senhora, que revela uma relação prévia de convivência ou carteamto, relembrando o «generoso ânimo de Vossa Senhoria, sendo tão benigna em dar atenção às minhas toscas prendas, procurando-as por gosto, ou divertimento»<sup>10</sup>, no que se deduz que D. Maria Próspera lhe solicitava poemas<sup>11</sup>.

<sup>10</sup> SANTA MARIA, 1754a: fl. não numerado (dedicatória).

<sup>11</sup> A partir deste trecho, pode-se também concluir que soror Tomásia Caetana de Santa Maria terá produzido mais do que se conhece, e que os seus textos circulariam amplamente de forma manuscrita.

Um segundo motivo de escolha desta insigne dedicatária reside nos laços familiares, uma vez que o «Senhor D. Afonso Manuel de Menezes, Senhor da Ponte da Barca, tio paterno de Vossa Senhoria, casou com a Senhora D. Antónia de Bourbon, sobrinha do Eminentíssimo Senhor Cardeal Patriarca, que Deus tem»<sup>12</sup>.

A rede mostra-se mais difícil de reconstruir no caso dos dedicatários de *Saudosas expressões de um reverente e obsequioso afeto na sensível morte do Desembargador Luís Borges de Carvalho* (1753) e de *Queixas da saudade na falta do sereníssimo senhor D. Manuel infante de Portugal* (1766), respetivamente Rodrigo de Oliveira Braga e o Dr. Agostinho Leite Ferreira. Rodrigo de Oliveira Braga surge identificado na folha de rosto de *Saudosas expressões* como familiar do Santo Ofício — um cargo de prestígio na sociedade do século XVIII —, natural de Braga e assistente em Lisboa. A curta dedicatória assinada pela autora designa-o como «animoso Mecenas»<sup>13</sup>, sem, contudo, lhe destinar mais do que algumas palavras laudatórias. A dedicatória feita ao Dr. Agostinho Leite Ferreira é ainda mais atípica, uma vez que não consiste num texto dirigido ao visado, mas antes numa página, no verso da folha de rosto, onde se informa que o texto foi dedicado. Em vez de se tratar de uma dedicatória em discurso direto, surge uma informação, em discurso indireto, que ostenta a indicação «Oferecido ao Senhor Doutor Agostinho Leite Ferreira, Cavalheiro Professo na Ordem de Cristo, Advogado na Vila de Guimarães»<sup>14</sup>. Licenciado em Cânones pela Universidade de Coimbra, o Dr. Agostinho Leite Ferreira seria alguém influente em Guimarães, uma vez que é possível localizar o seu nome em documentação institucional vimaranense do século XVIII. Esta apresentação diferenciada do dedicatário poderá sugerir diferentes graus de relacionamento de soror Tomásia Caetana com a entidade a quem dedica os seus textos, sendo até legítimo perguntar até que ponto a autora conhecia os destinatários das suas obras. Na verdade, um outro agente da rede da religiosa poderá ter assumido a responsabilidade da escolha de dedicatários.

De facto, a figura mais frequente na rede de relações estabelecida pelos paratextos da obra de soror Tomásia Caetana é a do pai, Manuel de Mira Valadão. Presença incontornável nas publicações da filha, Mira Valadão ganha visibilidade na quase totalidade das folhas de rosto<sup>15</sup>, anunciando não só o laço familiar com a religiosa, mas também o seu papel enquanto patrocinador financeiro das obras, que eram «Dadas à luz por seu Pai, Manuel de Mira Valadão, Cirurgião aprovado nesta Corte»<sup>16</sup>. As licenças de impressão (editadas apenas numa pequena minoria das obras de soror Tomásia Caetana<sup>17</sup>) são indicativas do seu protagonismo

<sup>12</sup> SANTA MARIA, 1754a: fl. não numerado (dedicatória).

<sup>13</sup> SANTA MARIA, 1753: fl. não numerado (dedicatória).

<sup>14</sup> SANTA MARIA, 1766: fl. não numerado (verso da página de rosto).

<sup>15</sup> Excetua-se apenas *Expressões de um devoto arrependimento à imagem de Cristo crucificado* (SANTA MARIA, 1743), a primeira obra de soror Tomásia Caetana.

<sup>16</sup> Com ligeiras variações, a expressão surge em todas as obras, à exceção da indicada na nota anterior.

<sup>17</sup> Apenas três obras da religiosa — *Expressões de um devoto arrependimento à imagem de Cristo Crucificado*, *Últimas expressões de Portugal na sentidíssima morte da augustíssima Rainha a D. Mariana de Áustria e Desafogo da pena mais sentida* — exibem as licenças. Possivelmente, a escolha de incluir ou não as licenças pertenceria ao impressor, consoante o espaço disponível na publicação.

nas obras da filha, uma vez que é Mira Valadão quem «intenta imprimir»<sup>18</sup> e «pretende dar ao prelo»<sup>19</sup>. Os paratextos tornam possível perceber que Mira Valadão, mais do que apenas um pai extremo e entusiasta com os talentos da filha, é ainda, não só um intermediário entre o claustro e as casas de impressão, mas um verdadeiro agente literário, um homem com uma rede forte de conhecimentos e dotado dos meios eficazes para assegurar o êxito do processo de edição das obras da filha.<sup>20</sup>

Entender as reais motivações de Mira Valadão implica conhecer esta figura e o seu percurso pessoal e profissional<sup>21</sup>. Manuel de Mira Valadão nasceu em 1699 em Vila Nova de Baronia, filho de Manuel de Mira Tourego e de Antónia Valadão. Tudo leva a entender que passou a infância e o início da adolescência na sua terra natal e que, em 1716, foi para Vila Viçosa estudar. Em 1720, Mira Valadão era clérigo *in minoribus* e estava a estudar na Universidade de Évora, que tinha os mesmos cursos que Coimbra à exceção de Medicina e Direito Civil<sup>22</sup>. Desconhecendo-se a data em que Mira Valadão deixou Évora, sabe-se que, entre 1726 e 1735, residiu em Santa Justa (Lisboa)<sup>23</sup>. A alteração de morada acarretou igualmente uma mudança de carreira, sobre a qual apenas se pode intuir. Se, em 1721<sup>24</sup>, Mira Valadão estudava Cânones ou Teologia em Évora, anos depois, nas obras da filha, surgirá como «Cirurgião aprovado nesta Corte». A escolha de carreira poderá estar relacionada com os antecedentes familiares, uma vez que o avô materno era barbeiro<sup>25</sup> e, sediado em Lisboa, Mira Valadão tinha a possibilidade de frequentar a Escola de Cirurgia do Hospital de Todos os Santos<sup>26</sup>, a principal fonte de formação em cirurgia do país no início do século XVIII. Como cirurgião, Mira Valadão não usufruía do estatuto social de um médico ou físico. A distinção entre médicos e as restantes categorias profissionais ligadas à medicina — como os boticários, os sangradores e barbeiros, ou

<sup>18</sup> SANTA MARIA, 1754b: fl. não numerado (licença de Fr. Jorge da Encarnação).

<sup>19</sup> SANTA MARIA, 1754b: fl. não numerado (licença de José Tomás Borges). Também SANTA MARIA, 1759: fl. não numerado (licenças).

<sup>20</sup> Isabel Morujão coloca a hipótese de que Mira Valadão, além de desempenhar um eficaz papel de promotor, sugeriria à filha os assuntos sobre os quais poderia ou deveria escrever. MORUJÃO, 1993: 131.

<sup>21</sup> A distância temporal entre a época de Mira Valadão e o atual momento da investigação faz com que surjam lapsos justificados por falta de documentação e por dificuldade em aceder a informação. Certamente que futuras pesquisas permitirão preencher os dados em falta.

<sup>22</sup> Conforme processo *de genere*. ADE. Mç. n.º 27, Proc. N.º 234.

<sup>23</sup> Entre estas datas, Manuel de Mira Valadão e Josefa Maria têm três filhos, registados nos *Livros de Batismos de Santa Justa* (ANTT). As datas não parecem coincidir com as da biografia que Barbosa Machado escreveu sobre soror Tomásia Caetana, segundo a qual a autora nasceu em 7 de março de 1719 (data em que Mira Valadão, ainda novo, possivelmente tentava uma carreira eclesiástica entre Vila Viçosa e Évora) e professou em Vila Viçosa em 1732. Até ao momento, não existem dados que possam comprovar ou contrariar as datas indicadas por Barbosa Machado, uma vez que não foi encontrado nenhum registo de casamento de Mira Valadão, nem registo de batismo ou livro de profissão de soror Tomásia Caetana.

<sup>24</sup> Conforme AUC. *Livros de Matrículas da Universidade de Évora*.

<sup>25</sup> Conforme processo *de genere*. Sobre as profissões médicas, falar-se-á adiante.

<sup>26</sup> Uma vez mais, a sugestão afigura-se no campo das hipóteses, uma vez que o Terramoto de 1755 destruiu totalmente o Hospital de Todos os Santos, pelo que a documentação anterior a esta data desapareceu. Pode-se excluir, contudo, a possibilidade de Mira Valadão ter estudado Medicina em Coimbra ou em Salamanca (a principal alternativa a Coimbra), uma vez que o seu nome não aparece nos registos de matrículas.

os cirurgiões —, com origem na Idade Média, opunha o exercício da Medicina, erudito e contemplativo, à prática curativa que pressupunha «a manipulação dos corpos e do sangue»<sup>27</sup>, pelo que estes profissionais tinham uma formação mais prática dos que os médicos oriundos dos cursos universitários de Medicina.

Nas obras de soror Tomásia Caetana, Mira Valadão apresenta-se com o epíteto «Cirurgião aprovado nesta Corte» ou, num caso único<sup>28</sup>, como «Cirurgião aprovado nesta Cidade». Durante grande parte da Época Moderna, as profissões médicas requeriam não só a formação institucional, mas, sobretudo, a validação da formação prática então realizada pelo físico-mor e pelo cirurgião-mor, representantes da corte, escolhidos vitaliciamente pelo grupo de médicos régios, que tinham a função de avaliar e aprovar cada profissional de saúde em Portugal<sup>29</sup>. Assim, Mira Valadão não seria propriamente um cirurgião da corte, mas somente aprovado pelos representantes da corte, porventura almejando uma carreira junto das entidades régias. As profissões médicas viviam um período conturbado, concorrendo entre si, pelo que o pai de soror Tomásia Caetana aproveitaria todas as oportunidades para proceder à sua escalada profissional e social. Parece verificar-se a hipótese avançada por Isabel Morujão de que Mira Valadão utilizou as obras da filha como um «recurso para dourar a sua própria imagem e obter, deste modo, para si próprio maior prestígio na corte»<sup>30</sup>. Assim, a rede de soror Tomásia Caetana tinha como centro não só a religiosa, mas também o pai, com os seus vínculos particulares, que poderiam certamente incluir os dedicatários Rodrigo de Oliveira Braga e o Dr. Agostinho Leite Ferreira (já referidos acima), pouco conhecidos da religiosa.

Os textos de soror Tomásia Caetana, em geral, vêm acompanhados por textos de louvor à autora, escritos por outros autores, numa quase tendência de elogio mútuo, muito comum na época<sup>31</sup>. Tal procedimento, particularmente evidente nas edições das obras do barroco peninsular, foi criticado por alguns<sup>32</sup>, mas era apreciado pela grande parte de autores e leitores. Para os autores das obras, estes textos significavam a apreciação pelo círculo intelectual que os rodeava. Para os autores dos pequenos textos poéticos laudatórios, a publicação trazia visibilidade. Estes últimos nem sempre apareciam totalmente identificados, pois ora assumiam explicitamente a autoria ora se apresentavam sob anonimato ou uma qualquer outra forma de ocultação parcial da identidade. Três obras de soror Tomásia Caetana incluem textos laudatórios assinados «por hum anonymo», pelo que apenas se pode conjecturar que se tratará de alguém que quis dar o seu apoio à obra da religiosa, sem oferecer o nome. A partir de 1758, as publi-

<sup>27</sup> ABREU, 2010: 111-112.

<sup>28</sup> Em SANTA MARIA, 1754a.

<sup>29</sup> ABREU, 2010: 98-99.

<sup>30</sup> MORUJÃO, 1993: 131.

<sup>31</sup> A própria soror Tomásia Caetana de Santa Maria elaborou um texto de louvor à companheira religiosa soror Maria Rita do Sacramento, em *Romance consolatório (a ElRey ínclito, augusto, e fidelíssimo nosso senhor D. Joseph I. Na morte de seu augustíssimo pay o senhor rey Dom João V. Da saudosa memoria. SACRAMENTO, [s.d.]*.

<sup>32</sup> Cervantes era um dos autores que parodiava e criticava a quantidade de textos poéticos laudatórios que acompanhavam algumas edições. CAYUELA, 1996: 76-77.

cações apresentam textos laudatórios devidamente identificados, embora sejam sempre os mesmos dois autores a assiná-los: António Correia Viana, que assina quatro textos, e Caetano Francisco Xavier de Zuniga, que assina dois.

Este último autor tinha os cursos de Cânones e Leis da Universidade de Coimbra<sup>33</sup>. Era, portanto, homem de leis e poeta, tendo chegado a assinar pelo menos uma censura do Ordinário. Sabe-se que entrou em polémica com o poeta seu contemporâneo Domingos dos Reis Quita<sup>34</sup>. Terá gozado de alguma fama na cidade de Lisboa, uma vez que o seu nome surge associado a uma lista de famílias com estatuto na zona de São Bento desta cidade<sup>35</sup>.

O autor que mais vezes participou em textos laudatórios às obras de soror Tomásia Caetana é António Correia Viana. Embora se desconheçam elementos biográficos que permitam localizar com segurança esta personalidade, não se pode deixar de referir a sua relevância para a cultura portuguesa, pelo seu inequívoco papel de divulgador de poemas e autores. O seu nome surge, com alguma frequência, nas bibliotecas e arquivos portugueses, como compilador de autores seus contemporâneos<sup>36</sup>, mas também como autor de textos de louvor a outros escritores e de poesia de circunstância. Estes textos de intenção sociopolítica de António Correia Viana demonstram não só que o género textual ao serviço do poder era particularmente popular à época, como também que os autores desse mesmo género se articulavam em rede entre si, porventura procurando apoio mútuo. Eventualmente, poder-se-á arriscar dizer que António Correia Viana, alguém que tinha uma clara afinidade com os elementos do círculo literário seu contemporâneo, era conhecido de Manuel de Mira Valadão, o que poderia explicar a sua presença regular nas publicações de soror Tomásia Caetana. Um último dado de interesse consiste no facto de que, além dos quatro textos de soror Tomásia Caetana aos quais dedica linhas de apreço, já antes António Correia Viana mostrara publicamente a sua estima pela literatura feminina conventual, ao dedicar, em 1744, um soneto a soror Madalena da Glória, por ocasião da sua edição de *Águia Real, Fénix Abrasado, Pelicano Amante*.

Na amostra singular de obras de soror Tomásia Caetana, vários tipos de paratextos — folhas de rosto, dedicatórias, textos laudatórios — exibem a movimentação de indivíduos, quer de forma ativa, assinando e dedicando textos, quer de forma aparentemente passiva, como objeto de atenção e de requerimento da parte de outros. Gérard Genette referiu-se ao espaço textual do paratexto como:

<sup>33</sup> Conforme AUC. *Livros de Matrículas da Universidade de Coimbra*.

<sup>34</sup> Ao assinar a censura do Ordinário das *Obras Poéticas de Domingos dos Reis Quita* (1767), Xavier de Zuniga referiu que encontrou alguns sonetos «errados nos preceitos da arte com lunares de semitoantes, e semicadentes, defeitos, que os antigos não conheceram, e quasi todos os modernos ignoram». Esta censura será criticada tanto por Filinto Elísio (Francisco Manuel do Nascimento), em *Obras de Filinto Elísio* (1837), como por Manuel Inácio de Sousa. Cf. TOPA, 1998: 135-137.

<sup>35</sup> Cf. SEQUEIRA, 1917: 109.

<sup>36</sup> Já anteriormente se referiu a sua compilação manuscrita de textos poéticos de Luís Borges de Carvalho.

*Une zone non seulement de transition, mais de transaction: lieu privilégié d'une pragmatique et d'une stratégie, d'une action sur le public au service, bien ou mal compris et accompli, d'un meilleur accueil du texte et d'une lecture plus pertinente — plus pertinente, s'entend, aux yeux de l'auteur et de ses alliés<sup>37</sup>.*

Assegurando que a obra que anuncia seja bem recebida e interpretada, o paratexto é então um lugar de estratégia, não só através das palavras introdutórias, mas sobretudo — como se tentou evidenciar — através da ponderada escolha de intervenientes, sejam eles autores, patrocinadores ou dedicatários. Existe, de facto, uma transação nos paratextos, uma operação negocial de transferência de poderes e de influências, pela qual alguns agentes solicitam aprovação socioliterária, e outros confirmam a autoridade e competência do autor em questão. Na Época Moderna, a natureza marginal e transaccional do paratexto é apenas aparente, uma vez que, frequentemente, é o jogo de influências aí manifesto que permite a um autor ter mais — ou menos — sucesso.

Embora de pequenas dimensões, a rede tecida em torno da figura de soror Tomásia Caetana foi suficiente para lhe reservar um lugar entre os autores editados do século XVIII — aliás, pela quantidade de exemplares encontrados ainda hoje em livreiros antiquários e nos catálogos da Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, da Biblioteca Nacional, da Biblioteca da Ajuda e da Biblioteca Pública de Braga, terá tido uma tiragem generosa. Entre laços de parentesco e laços clientelares (que regiam a troca, a requisição e a disseminação de textos poéticos entre os vários intervenientes), soror Tomásia Caetana utilizou o gesto da escrita e a prática da literatura ao serviço de interesses individuais (difundindo o seu nome como autora publicada), interesses familiares (exaltando o nome de Manuel de Mira Valadão como mecenas de textos dirigidos à família real e aos seus imediatos, o que lhe poderia granjear boas graças para a sua carreira profissional) e interesses coletivos (promovendo a sua comunidade conventual de Santa Cruz de Vila Viçosa, que seguramente colheria frutos financeiros ao apresentar o seu tributo poético à corte vigente).

## FONTES

### Arquivo da Universidade de Coimbra

AUC. *Fundo Documental da Universidade de Évora* (1559-1759). *Livros de Matrículas da Universidade de Évora*.

AUC. *Livros de Matrículas da Universidade de Coimbra*.

### Arquivo Distrital de Évora

ADE. Mç. n.º 27, Proc. N.º 234.

### Arquivo Nacional da Torre do Tombo

ANTT. *Livros de Batismos de Santa Justa (Freguesia)*.

---

<sup>37</sup> GENETTE, 2002: 8 (destaque do autor).

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1750). *Culto fúnebre à memoria sempre saudosa do fidelissimo, augusto, magnifico, e pio monarca o senhor D. João V rey de Portugal*. Collecção I e II. Lisboa: Francisco Luís Ameno.
- ABREU, Laurinda (2010). *A organização e regulação das profissões médicas no Portugal Moderno: entre as orientações da Coroa e os interesses privados*. In AA.VV. *Arte médica e imagem do corpo: de Hipócrates ao final do século XVIII*. Lisboa: Biblioteca Nacional de Portugal, pp. 97-122.
- BROWN, David M.; SOTO-COROMINAS, Adriana; SUÁREZ, Juan Luis (2017). *The Preliminaries Project: Geography, Networks, and Publication in the Spanish Golden Age*. «Digital Scholarship in the Humanities». 32:4, 709-732.
- CAYUELA, Anne (1996). *Le Paratexte au Siècle d'Or: Prose Romanesque, Livres et Lecteurs en Espagne au XVII<sup>e</sup> Siècle*. Genebra: Librairie Droz.
- GENETTE, Gérard (2002). *Seuils*. Paris: Éditions du Seuil; Éditions Points Essais.
- MACHADO, Diogo Barbosa (1752). *Bibliotheca Lusitana, Historica, Critica, e Cronologica*. Lisboa: na Officina de Ignácio Rodrigues, tomo III.
- MORUJÃO, Isabel (1993). *Entre o convento e a corte: algumas reflexões em torno da obra poética de Soror Tomásia Caetana de Santa Maria*. In *Espiritualidade e corte em Portugal: séculos XVI a XVIII*. Porto: Instituto de Cultura Portuguesa; FLUP, pp. 123-142. Anexo V da «Revista da Faculdade de Letras: Línguas e Literaturas».
- MORUJÃO, Isabel (1995). *Contributo para Uma Bibliografia Cronológica da Literatura Monástica Feminina Portuguesa dos Séculos XVII e XVIII (Impressos)*. Lisboa: Centro de Estudos de História Religiosa.
- MORUJÃO, Isabel (2013). *Por Trás da Grade: Poesia Conventual Feminina em Portugal (Séculos XVI-XVIII)*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.
- SACRAMENTO, Soror Maria Rita do [s.d.]. *Romance consolatório (a ElRey ínclito, augusto, e fidelissimo nosso senhor D. Joseph I. Na morte de seu augustissimo pay o senhor rey Dom João V. Da saudosa memoria*. [S.l.:s.n.].
- SANTA MARIA, Soror Tomásia Caetana de (1743). *Expressoens de hum devoto arrependimento à imagem de Christo crucificado, que se venera no Convento de Santa Cruz de Villa Viçosa*. Lisboa: Pedro Ferreira.
- SANTA MARIA, Soror Tomásia Caetana de (1750). *Relaçam nova, que a pia devoção dedica á soberana imagem da Senhora do Rosário sita no Real Convento de S. Domingos desta cidade, em que se attribue a castigo de Deos pelos pecados do mundo a falta de agoa, que anunciava fertilidade; sahindo em procissão varias imagens milagrosas, assim nesta Corte, como em Villa-Viçosa, e mais parte da Christandade*. Lisboa: Pedro Ferreira.
- SANTA MARIA, Soror Tomásia Caetana de (1753). *Saudosas expressoens de hum reverente, e obsequioso affecto na sensivel morte do Desembargador Luiz Borges de Carvalho*. Lisboa: Pedro Ferreira.
- SANTA MARIA, Soror Tomásia Caetana de (1754a). *Sentidas expressoens de hum peito magoado na morte do eminentissimo senhor S. Thomaz de Almeyda cardeal patriarca primeiro de Lisboa &c*. Lisboa: Bernardo António de Oliveira.
- SANTA MARIA, Soror Tomásia Caetana de (1754b). *Ultimas expressoens de Portugal, na sentidissima morte da augustissima rainha a senhora D. Marianna de Austria*. Lisboa: Doutor Manuel Álvares Solano.
- SANTA MARIA, Soror Tomásia Caetana de (1758). *Despertador quotidiano*. Lisboa: Pedro Ferreira.
- SANTA MARIA, Soror Tomásia Caetana de (1759). *Dezafogo da pena mais sentida*. Lisboa: Pedro Ferreira.
- SANTA MARIA, Soror Tomásia Caetana de (1760). *Gloria de Portugal nos felicissimos desposorios da serenissima senhora princeza do Brazil com o serenissimo senhor infante D. Pedro*. Lisboa: Pedro Ferreira.

- SANTA MARIA, Soror Tomásia Caetana de (1761). *Jubilos festivos de Portugal e suas conquistas: Ao nascimento do serenissimo principe da Beira Dom Jozé Francisco Xavier de Paula Domingos Antonio Agostinho Anastacio*. Lisboa: Pedro Ferreira.
- SANTA MARIA, Soror Tomásia Caetana de (1763). *Relaçam à sentidíssima, e sempre lembrada morte do serenissimo senhor infante Dom Joam, na sua tenra idade*. Lisboa: Pedro Ferreira.
- SANTA MARIA, Soror Tomásia Caetana de (1766). *Queixas da saudade na falta do serenissimo senhor D. Manoel infante de Portugal*. Lisboa: Pedro Ferreira.
- SANTA MARIA, Soror Tomásia Caetana de (1767). *Venturas da Lusitana no fausto felicissimo nascimento do serenissimo senhor Dom Joam José Maria Francisco Xavier de Paula Luiz Antonio Domingos Rafael infante de Portugal*. Lisboa: Pedro Ferreira.
- SEQUEIRA, Matos (1917). *Depois do terremoto. Subsídios para a história dos bairros ocidentais de Lisboa*. Lisboa: Academia das Ciências de Lisboa, vol. II.
- TOPA, Francisco (1998). *Poesia dispersa e inédita do setecentista Manuel Inácio de Sousa*. Porto: [Edição de autor].



# DO GESTO DA LEITURA AO PERCURSO DA ESCRITA: LEITORAS E ESCRITORAS NO CONVENTO CARMELITA DE STO. ALBERTO (LISBOA, SÉCULO XVII)

ROSA MARIA SÁNCHEZ SÁNCHEZ\*

**Resumo:** Os Catálogos Pombalinos são a chave de acesso às livrarias conventuais, neste caso, ao acervo das Carmelitas Descalças de Sto. Alberto (Lisboa), entre cujos claustros, o gesto da leitura era praticado regularmente, quer em comunidade quer em solidão. A presente comunicação pretende analisar de que forma este gesto devoto poderá ter inspirado algumas religiosas a seguir o percurso da escrita. Para tal consideramos também as protagonistas de algumas dessas leituras, também escritoras, e que poderão ter funcionado como catalisadores. Poderemos deste modo mostrar como a imitação de figuras modelares passa pela transferência de gestos e comportamentos, entre os quais se contariam, em contexto carmelita, os de ler e escrever.

**Palavras-chave:** *Leitura; Escrita feminina; Conventos carmelitas.*

**Abstract:** *The Pombaline Catalogs are the key to access to the convent libraries, in this case, the collection of the Discalced Carmelites of Saint Albert (Lisbon), between whose cloisters the gesture of reading was practiced regularly, both in community and in solitude. The purpose of this communication is to analyze how this devout gesture may have inspired some women religious to follow the path of writing. For this, we also consider the protagonists of some of these readings, also the writers and who could have functioned as catalysts. In this way, we can show how the imitation of model figures passes through the transference of gestures and behaviors, among which, in a Carmelite context, those of reading and writing would be counted.*

**Keywords:** *Reading; Female writing; Carmelite convents.*

A fundação do Convento das Carmelitas Descalças de Sto. Alberto — primeiro carmelito feminino reformado em Portugal — pode ser considerada uma concretização póstuma de Santa Teresa, materializada em 1585, apenas três anos após a sua morte. Cumpria-se assim um antigo desejo da Santa, manifestado repetidas vezes na correspondência mantida com Maria de São José Salazar, fundadora e primeira priora deste convento lisboeta: «Mas que sería si se hace lo de Portugal! [...]. Por cierto, para mí sería harto contento»<sup>1</sup>.

A figura desta escritora toledana resulta de extrema importância, na medida em que mantinha uma estreita e profunda amizade com a Reformadora, sustentada por uma admiração mútua e uma estreita partilha de ideais a níveis espirituais bastante profundos, manifes-

---

\* CITCEM/UP; FCT.

<sup>1</sup> TERESA DE JESUS, 1986: 1280, carta 333.

tada na profusa correspondência que ambas as religiosas trocaram, assim como nos gestos que as duas praticaram assiduamente: oração, leitura, escrita. Foi através deles que absorveram e transmitiram para a posteridade a essência do teresianismo. Segundo o P. Daniel de Pablo Maroto é neste clima de profunda relação de amor que se descobre o sustentáculo mais profundo do humanismo cristão, vivido em clave feminina<sup>2</sup>. A própria Santa a considerou sempre como indiscutível herdeira direta do espírito teresiano. Assim sendo, durante as primeiras décadas de funcionamento, Sto. Alberto, beneficiou da influência e do carisma de Maria Salazar, desenvolvido num clima de grande autenticidade teresiana, com o espírito da Fundadora ainda muito presente entre as religiosas e sustentado, entre outras coisas, pela prática regular do gesto da leitura e, em alguns casos, como veremos, também da escrita.

Como é sabido, a leitura foi um dos gestos praticados com maior assiduidade por Santa Teresa, desde os primeiros anos de juventude, embora não tenha começado da melhor maneira — como ela própria lamentava — mostrando, no início, um gosto exacerbado pelos livros de cavalaria. Porém, a partir do momento que entrou em contacto com o *Terceiro abecedário*, de Francisco de Osuna (O.F.M.), a sua formação literária enveredaria por caminhos substancialmente diferentes. Anos mais tarde, quando a obediência a obrigou a seguir um percurso na escrita, ela própria recomendava às suas filhas a leitura de «buenos libros»<sup>3</sup>, sempre na convicção da importância que as letras tinham e do poder que estava inerente ao seu conhecimento.

As diversas investigações desenvolvidas durante os últimos anos em torno da história do edifício de Sto. Alberto permitiram constatar a existência de uma pequena livraria, situada no coro alto da capela, cuja manutenção terá estado a cargo da vigária do coro<sup>4</sup>. A chave que permite aceder ao seu conteúdo é um Catálogo Pombalino<sup>5</sup> conservado na Biblioteca Nacional de Portugal<sup>6</sup>, elaborado em 1769 no cumprimento do edital de 10 de junho da Real Mesa Censória, na sequência da aplicação dos novos mecanismos censores definidos por Marquês de Pombal. Este documento dá conta da existência de 558 espécies bibliográficas, distribuídas em quatro áreas de conhecimento: Teologia, Jurisprudência, História e Belas Letras, com ausência das áreas de Filosofia, Medicina e Matemática. Esta distribuição corresponde ao paradigma de organização das sete classes, proposto por Gabriel Naudé em 1627, na sua obra de referência *Advis pour Dresser une Bibliothèque*, que terá servido de inspiração à Real Mesa aquando da redação do edital. Trata-se de uma livraria fundamentalmente teológica, com 374 títulos nesta categoria, isto é, três quartas partes do total do espólio.

A maioria dos títulos recomendados pela Fundadora nas suas *Constituciones* faziam parte deste conjunto bibliográfico, incluindo seis edições distintas das obras da própria. *Cartuxanos*, *Flos Sanctorum*, *Oratório de religiosas*, a biografia e algumas obras de Fr. Pedro de

<sup>2</sup> PABLO MAROTO, 2004: 222-223.

<sup>3</sup> *Constituciones*, II, 7 in TERESA DE JESUS, 1986.

<sup>4</sup> MARTINS, 2014: 31, 37, Anexos.

<sup>5</sup> Utilizamos a classificação proposta por Luana Giurgevich e Henrique Leitão no *Clavis Bibliothecarum*, 2013: 170-183.

<sup>6</sup> *Catálogo dos livros que há no convento* [...].

Alcântara, assim como seis edições de *Contemptus Mundi* e oito volumes das obras de Fr. Luís de Granada terão sido alguns dos livros mais lidos pelas religiosas de Sto. Alberto. Não deixa de ser significativo o pequeno formato em que se apresentavam todas estas espécies (4.º e 8.º), o que os tornava facilmente transportáveis. Este facto remete para alguns dos gestos suplementares inerentes ao exercício da leitura: a guarda, a posse, o transporte e o manuseamento dos livros, neste último caso, facilitado pela escassa envergadura dos respetivos exemplares, permitindo à religiosa usufruir do seu conteúdo no recolhimento da sua cela ou de alguma das pequenas ermidas que existiam nos terrenos conventuais. Celas e ermidas que, a julgar pelas descrições documentais<sup>7</sup>, eram extremamente exíguas, não permitindo, em alguns casos, ficar de pé. Assim sendo, a prática da leitura teria lugar em posição sentada ou de joelhos, em posição orante, envolvidas pelo silêncio quase absoluto proporcionado pela localização geográfica do cenóbio, sobranceiro ao rio Tejo e à zona portuária da capital do reino, implantado junto à chamada Rocha do Conde de Óbidos.

Outro gesto implícito à leitura é a escolha dessas leituras. Que liam estas mulheres? Aquelas religiosas que se encontrassem no início da sua vida consagrada ou aquelas que enfrentassem dificuldades no cumprimento da estrita observância estavam sujeitas, como é óbvio, às recomendações literárias sugeridas pelas respetivas mestres de noviças, de modo a poder orientar da melhor forma possível a evolução espiritual de cada uma das jovens carmelitas, evitando textos cuja complexidade pudesse vir a causar uma receção deturpada do conteúdo. Por sua vez, as mais avantajadas e fortalecidas na prática das virtudes teriam maior liberdade para selecionar as leituras, entre as quais não faltariam, certamente, as recomendadas pela Fundadora. Existem fortes probabilidades de que a maioria das religiosas que habitaram em Sto. Alberto tenham lido, pelo menos uma vez, a biografia e as obras de Santa Teresa. Terá sido com as mesmas probabilidades em português e em castelhano, ao menos durante as primeiras décadas da vida ativa do cenóbio, em pleno governo filipino, onde a diglossia literária era algo comum e onde a proporção de religiosas de origem portuguesa era quase idêntica à das religiosas espanholas. Neste ponto devemos chamar a atenção para a importância do ato da escolha daquilo que vai ser lido, um gesto mental, emocional, mas sobretudo, espiritual, motivado pela crença na mensagem que as palavras transmitem e numa fé convicta na autoridade de quem as escreveu. Isto, aplicado ao caso particular do Carmelo Descalço desemboca diretamente na crença na doutrina e no modo de vida teresianos que, desde o início, adotaram uma gestualidade muito particular, associada ao exercício constante da oração e à prática regular da leitura e da escrita.

Uma outra forma de leitura era a praticada em voz alta, para a comunidade. Crónicas da Ordem, narrativas históricas, cartas pastorais e hagiografias, a maioria delas em volumes de grande formato, terão sido lidas à comunidade durante os momentos passados no refeitório. Neste caso, as religiosas ouviam ler enquanto estavam sentadas à volta da mesa, na envolvên-

---

<sup>7</sup> *Catalogo dos livros que há no convento [...]*.

cia do ruído de fundo proporcionado pelos gestos físicos inerentes à celebração de toda refeição: o ruído dos talheres nos pratos, a água enchendo os copos, a mastigação, no caso das religiosas com deficiências dentárias e, até, alguns arrotos involuntários. Toda uma polifonia gestual material que decorria em paralelo com a polifonia imaterial que cada uma das religiosas — se estivesse atenta — construía na sua mente e no seu espírito como consequência do conteúdo da leitura, interrompida regularmente pelo ruído subtil da viragem de página. No caso particular das carmelitas descalças da Reforma Teresiana devemos referir ainda uma outra particularidade. Em muitos casos, o tempo da refeição, por ser o momento que congrega toda a comunidade, servia para pôr em prática alguns dos castigos recebidos por aquelas religiosas que tivessem incorrido em falta. Castigos esses que consistiam em permanecerem debruçadas no chão, com os braços em cruz, como forma de humilhação pública destinada a incentivar a humildade e o arrependimento. Uma outra forma, dramática, de ouvir ler.

Santa Teresa nunca discriminou as candidatas analfabetas, porém preferia aquelas que soubessem ler. Precisava delas para as leituras litúrgicas, do qual se depreende que também as destinasse às leituras da comunidade. Assim sendo, estas leituras estariam condicionadas pelo grau de instrução da leitora o que, por sua vez, condicionaria também o ritmo, a velocidade e a entoação dessas leituras. Será que estes gestos, ler e ouvir ler terão contribuído de algum modo para incentivar nas religiosas percursos de escrita?

Sonja Herpoel, num excelente trabalho publicado em 1999, dedicado às religiosas que seguiram o percurso da escrita autobiográfica por obediência, chama a atenção para o facto de serem carmelitas a maioria das autoras deste tipo de escritos conhecidos até hoje e elaborados durante o século XVII<sup>8</sup>, o que constitui um dado bastante significativo. É particularmente entre as carmelitas descalças que encontramos um maior número de escritoras. Escrever, para muitas delas, era um gesto quase natural e espontâneo, motivado pelo impulso de querer imitar a Fundadora. Prova disso são as poesias e «coplas» que intercambiavam regularmente entre conventos<sup>9</sup>. Um gesto praticado e encorajado pela própria Santa. Certamente, a maior parte das religiosas também escreveria cartas, necessárias para tratar assuntos familiares ou administrativos. Em menor número (embora maior do que se poderia pensar) seriam aquelas que elaboravam textos de maior envergadura, autobiográficos, biográficos ou didáticos, porque requeriam um maior nível de instrução. Por sua vez, é possível que, do mesmo modo que iam indistintamente em português ou em castelhano, também escrevessem nestas duas línguas, como foi o caso de Maria de São José Salazar.

Tendo em conta todas estas considerações não seria de estranhar encontrar em Sto. Alberto provas da prática da escrita entre as suas ocupantes, a começar pelo exemplo que acabamos de citar: Maria Salazar, cuja notável produção literária foi escrita inteiramente em Lisboa — com exceção de um pequeno conjunto de poemas de juventude — entre 1585 e 1602.

<sup>8</sup> HERPOEL, 1999: 42.

<sup>9</sup> A este respeito veja-se: *Libro de romances y coplas del carmelito de Valladolid (c. 1590-1609)*. Edición, introducción y notas de Víctor García de la Concha y Ana María Álvarez Pellitero. Burgos: Consejo General de Castilla y León, 1982.

Os seus escritos, que felizmente já têm sido alvo de um número significativo de estudos, embora ainda parcelares, revelam uma mulher inteligente, de grande talento e engenho, com um raciocínio apurado, cultivada nas letras profanas, mas com um profundo conhecimento das Sagradas Escrituras. Uma das grandes místicas nas origens da Reforma Teresiana, na opinião do P. Daniel de Pablo Maroto<sup>10</sup>. A obra de Maria Salazar evidencia uma grande força expressiva, assim como uma considerável profundidade religiosa, de maneira especial quando se debruça sobre o antagonismo entre as duas grandes forças: Deus e a contraofensiva da razão, por um lado, e as insídias do demónio, por outro. O carácter autobiográfico é transversal a toda a obra desta notável carmelita, quer na sua produção poética quer nas obras de conteúdo histórico ou nos escritos de teor didático-doutrinal, aparecendo em alguns deles como protagonista, com nome fictício. Encontramos também inúmeros aspetos e considerações fomentadoras da reflexão em torno da condição das mulheres na sociedade do seu tempo. Em Maria Salazar convergem de modo bastante marcante a crença e o gesto. A crença em Deus, na sua vocação inabalável como religiosa e na Ordem onde professou, mas sobretudo uma fé incomensurável na doutrina teresiana, da qual foi convicta defensora e persistente divulgadora. Para tal, a escrita e toda a gestualidade que a envolve foram gestos intelectuais e ao mesmo tempo espirituais, que em Maria Salazar adquiriram com o tempo um fortíssimo carácter reivindicativo do modo de ser e estar teresiano.

O P. David do Coração de Jesus confirma a presença em Sto. Alberto, em 1608, da madre Ludovica de Jesus, autora de *Instrução de noviças*, o que indica que esta religiosa poderá ter desempenhado em algum momento a função de mestre de noviças, escrevendo este pequeno tratado com o intuito de orientar as suas futuras sucessoras. Também foi autora de uma biografia, dedicada a uma das suas companheiras de claustro: Inês de Sto. Eliseu, uma das quatro primeiras fundadoras do convento lisboeta, também ela discípula direta da Fundadora. Até ao momento não nos foi possível localizar a obra desta carmelita, porque o P. David, na sua obra *A reforma teresiana em Portugal*, não nos fornece qualquer referência arquivística, limitando-se apenas a publicar uma listagem de nomes de autores e autoras carmelitas, com indicação dos títulos das suas respetivas obras<sup>11</sup>. Terão sido impressas? Ou circularam apenas manuscritas? Faziam parte dos 42 manuscritos inventariados aquando da extinção definitiva do convento?

Em 1630 habitava em Sto. Alberto uma outra escritora cujo nome permanece no anonimato — embora se saiba que era natural de Villacastin — autora de uma *Relação compendiada da vida e virtudes da venerável Arcângela de São Miguel*. A biografada, natural de Umbrrete (Sanlucar de Barrameda) chegou a Lisboa com o segundo grupo de fundadoras, procedente de Sevilha<sup>12</sup>. Também não foi possível até ao momento localizar os escritos desta autora. Tanto esta última como Ludovica de Jesus foram autoras de obras de carácter biográfico. Um facto que

<sup>10</sup> PABLO MAROTO, 2004: 221.

<sup>11</sup> CORAÇÃO DE JESUS, 1962: anexos.

<sup>12</sup> CORAÇÃO DE JESUS, 1962: anexos.

vem acrescentar ao gesto físico da escrita propriamente dita, o gesto psicológico da escolha do tema sobre o qual a autora se irá debruçar em determinado momento. Neste caso, a opção foi biografar as respetivas companheiras de claustro, inspiradas, por um lado, pela personalidade e pelo comportamento da biografada; por outro lado, pela leitura assídua ou regular de obras exemplares dedicadas a narrar a vida de santos e mártires. O género hagiográfico forma um dos grupos mais nutridos da livraria de Sto. Alberto, com 74 biografias, 16 delas dedicadas a figuras femininas, a maioria carmelitas, incluindo, claro está, a biografia da Fundadora.

O cronista português Fr. João do Sacramento dá conta da presença neste convento lisboeta, em 1633, da também toledana soror Teresa de Jesus Maria (Maria Pineda Zurita, 1592-1642), que nessa altura desempenhava funções de priora<sup>13</sup>. As fontes até agora consultadas são algo ambíguas e pouco conclusivas, no entanto, tudo indica que poderá tratar-se da autora de um extraordinário conjunto de escritos, formado por uma autobiografia, relativamente breve, e três extensos comentários a outros tantos textos bíblicos, também com carácter autobiográfico: *Tratado de una Breve Relación de su vida, que cuenta una monja descalza*; *Comentarios sobre algunos pasajes de la Sagrada Escritura*; *Explicación a lo místico de los trenos de Jeremías*; *Segundos comentarios sobre pasajes de la Sagrada Escritura*. O manuscrito completo e encadernado conserva-se na Biblioteca Nacional de España<sup>14</sup> em excelente estado. A obra desta notável carmelita evidencia um nível cultural muito superior ao que era habitual numa jovem da sua época, com um profundo conhecimento das Sagradas Escrituras e um notável domínio do latim. Em 1921, Manuel Serrano y Sanz transcreveu e publicou estas obras tendo caído depois no esquecimento por razões que agora não nos interessa desenvolver. Soror Teresa adotou o nome da Fundadora devido à grande veneração que sentia por ela, como a própria nos revela na sua autobiografia<sup>15</sup>. De facto, à medida que lemos esses escritos apercebemo-nos dessa veneração, assim como do profundo respeito que sentia em relação à doutrina teresiana. Soror Teresa retoma as ideias da Santa fundamentando-as sobre exemplos bíblicos perfeitamente sequenciados, conferindo ao texto uma admirável coesão e coerência textuais. Ao longo de toda a obra desta notável e esquecida carmelita parece haver uma intenção clarificadora e legitimadora, não só da doutrina teresiana, mas também do grau de correspondência que Maria Pineda estabelece com ela. Os textos evidenciam um profundo conhecimento da obra da Fundadora e de algumas das leituras que foram fundamentais para ela, nomeadamente, o *Tercer abecedário*, de Francisco de Osuna, bastante presente ao longo dos seus escritos.

Com o exemplo que até aqui foi sucintamente esboçado pretendemos chamar a atenção para a diversidade gestual implícita no âmbito específico da leitura e da escrita em ambiente claustral. Esta diversidade tem início no espaço da livraria, considerada aqui como lugar de culto, onde guardar e conservar os livros constituem gestos de carácter prático, necessários para

<sup>13</sup> SACRAMENTO, 1721: V, 422, parágrafo 587.

<sup>14</sup> TERESA DE JESUS MARIA, [c. 1640].

<sup>15</sup> TERESA DE JESUS MARIA, 1921: 9.

possibilitar a utilização dos mesmos para a sua leitura. O gesto da leitura, por sua vez, implica uma gestualidade binária: a primeira, de caráter material, com gestos como o transporte e a posse do livro, o passar da página (talvez humedecendo o dedo indicador) e o marcar a página onde se suspendeu momentaneamente a leitura; a segunda, de caráter imaterial, com gestos psicológicos e espirituais, como a escolha do que se vai ler, o momento e o lugar para a leitura e, mais importante ainda, a disposição psicológica e espiritual para uma adequada receção do texto. O mesmo acontece com a escrita, cuja textualidade se desdobra numa série de gestos materiais, de caráter mais prático, nomeadamente, sentar na cadeira, preparar o papel e a tinta e proceder à composição das respetivas frases, com o conseqüente ruído ritmado provocado pela pena em contato com a folha; e gestos imateriais: a escolha do tema sobre o qual se irá escrever, a abordagem, o género, a extensão, o caráter, tudo condicionado pelas influências mais ou menos conscientes recebidas pela autora através das suas próprias leituras. Consequentemente, as zonas de interseção a que dão lugar os âmbitos *livraria*, *leitura*, *escrita* acabam por constituir zonas de intermedialidade gestual que, no caso específico que aqui nos ocupa, apresenta um grau maior de incidência nas suas vertentes imateriais, isto é, nas suas vertentes espiritual e psicológica.

## BIBLIOGRAFIA

- ALBAR MARÍN, Lázaro (1998). *El Maestro Interior. Vivir Guiados por el Espíritu*. Málaga: Editorial Manantial de Comunicaciones.
- BARATA, Paulo (2003). *Os Livros e o Liberalismo. Da Livraria Conventual à Biblioteca Pública*. Lisboa: Biblioteca Nacional.
- CATALOGO dos livros que há no convento das Religiozas Carmelitas Descalças de S. Alberto nesta cid. De Lisboa. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. BNP. Mss 2, n.º 3.
- CORAÇÃO DE JESUS, David do (1962). *A Reforma Teresiana em Portugal*. Lisboa: Escolas Profissionais Salesianas.
- GIURGEVICH, Luana; LEITÃO, Henrique (2016). *Clavis Bibliothecarum*. Lisboa: Secretariado Nacional para os Bens Culturais da Igreja. (Coleção Fontes para o estudo dos Bens Culturais da Igreja; 1).
- HERPOEL, Sonja (1999). *A la zaga de Santa Teresa. Autobiografias por mandato*. Amsterdam: Rodopi.
- LIBRO de romances y coplas del carmelo de Valladolid (c. 1590-1609). Edición, introducción y notas de Víctor García de la Concha y Ana María Álvarez Pellitero. Burgos: Consejo General de Castilla y León, 1982.
- MARTINS, Henrique Manuel Pereira (2014). *O Museu Nacional de Arte Antiga, o edifício e a sua história: contributo para um projecto de comunicação*. Lisboa: Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa. Dissertação de mestrado.
- NAUDÉ, Gabriel (1627). *Advis pour Dresser une Bibliothèque*. Paris: chez François Targa.
- PABLO MAROTO, Daniel de (2004). *María de San José (Salazar), heredera del espíritu de Santa Teresa y escritora de espiritualidad*. «Revista de Espiritualidad». 63, 213-250.
- RELAÇÃO dos livros e manuscritos recolhidos na Inspecção-Geral das Bibliotecas e Arquivos Públicos, 1887-1908. Biblioteca Nacional de Portugal, Lisboa, Portugal. BNP. BN/AC/INC/DLEC/Cx09 — 01-St.º Alberto, Lisboa, Inventário 41.

- SACRAMENTO, João (1721). *Chronica de Carmelitas Descalços, particular da provincia de S. Filippe do Reyno de Portugal, e suas conquistas*. Lisboa: Na Officina Ferreyrenciana, vol. V.
- SÁNCHEZ SÁNCHEZ, Rosa Maria (2019). *Cartas de Amor e de Guerra: as escritoras dos Carmelitas Descalços de Sto. Alberto (Lisboa, séc. XVII)*. In *Atas do Congresso Internacional Mariana Alcoforado*. Lisboa: Canto Redondo; Beja: Câmara Municipal de Beja, pp. 55-61.
- SERRANO Y SANZ, Manuel (1903). *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*. Madrid: Establecimiento tipográfico «Sucesores de Ribadeneyra».
- TERESA DE JESUS MARIA, Soror [c. 1640]. *Tratado de una Breve Relación de su vida, que cuenta una monja descalza*. Biblioteca Nacional de España, Madrid, España. Mss. 8482.
- TERESA DE JESUS MARIA, Soror (1921). *Las Obras de la Sublime Escritora del Amor Divino [...]*. Estudio critico de Manuel Serrano y Sanz. Madrid: Gil-Blas.
- TERESA DE JESUS, Santa (1986). *Obras Completas*. Madrid: BAC.

# O GESTO E A CRENÇA EM ROMARIAS, DE ANTÓNIO CORRÊA D'OLIVEIRA

ANA ISABEL GOUVEIA BOURA\*

**Resumo:** *Refletindo marcantes vivências pessoais do autor, mas também vetores fundamentais do seu contexto sociopolítico e estético-cultural, a obra literária de António Corrêa d'Oliveira, quase exclusivamente lírica, combina figurações do espaço campestre, da esfera doméstico-familiar e do ideário cristão.*

*Sobremaneira na temática religiosa, anunciada em numerosos títulos da sua produção poética, se vislumbra a indagação metafísica e a meditação teológica do autor beirão, que fez suceder à inicial visão sentimentalista do cristianismo, a cosmovisão panteísta, para subsequentemente retomar a mundividência cristã. Assume, por conseguinte, pertinência o estudo da dimensão religiosa na obra de Corrêa d'Oliveira, sobretudo, quando, como no poema Romarias, se entretecem gestos de visão panteísta e crença teísta.*

**Palavras-chave:** *Gesto e crença; Literatura portuguesa; António Corrêa d'Oliveira.*

**Abstract:** *Reflecting António Corrêa d'Oliveira's personal experience, but also the fundamental vectors of his sociopolitical and aesthetic-cultural context, the author's literary work combines images of rural life, the family sphere, patriotic ideals, and religious belief.*

*Especialty concerning the religious theme (which is announced in numerous titles of his poetic work), one can glimpse aspects of Oliveira's metaphysical inquiry and his theological meditation: the author originally rejected his initial sentimentalist vision of Christianity in favour of a pantheistic world view, only later to return to Christian orthodoxy. An interesting example of Oliveira's paradigm's shift is to be found in the poem Romarias, which combines pantheistic and theistic thought.*

**Keywords:** *Gesture and belief; Portuguese literature; António Corrêa d'Oliveira.*

Nascido no ano de 1878<sup>1</sup>, em São Pedro do Sul, e falecido em 1960<sup>2</sup>, na Quinta do Belinho, situada na freguesia de S. Paio de Antas, concelho de Esposende, António Corrêa d'Oliveira<sup>3</sup>, deixou uma vastíssima obra poética, dispersa em jornais e revistas<sup>4</sup>, ou incluída em livro, tendo merecido reconhecimento nacional e além-fronteiras: frequentou o salão literário de Maria Amália Vaz de Carvalho; conviveu no círculo da Renascença Portuguesa; suscitou o

---

\* FLUP/CITCEM. Email: aboura@letras.up.pt.

<sup>1</sup> Tomo a informação de J. M. da Cruz Pontes, que com o poeta e sua família privou íntima e duradouramente e que refuta a data de 1879, divulgada em diversas obras de consulta, porém inconsonante com o assento batismal do poeta. PONTES, 1986: 22.

<sup>2</sup> Por lamentável distração, indiquei no meu artigo *Aos Soldados que Partem, de António Corrêa d'Oliveira*, o ano de 1976 como data de morte do autor. BOURA, 2018: 9.

<sup>3</sup> Adoto a grafia usada pelo autor, que deste modo subscrevia os seus manuscritos literários e epistolares e identificava a sua obra impressa.

<sup>4</sup> Refira-se, a título ilustrativo, «Ocidente», «Ave Azul», «A Águia», «Atlântida», «Contemporanea» [sic], e «Seara Nova».

elogio de, entre outros, Carolina Michaëlis, Trindade Coelho, Teixeira de Pascoas, Jaime Cortesão, Raul Brandão e José Régio; e sucedeu a Eugénio de Castro, na Academia (Real) das Ciências de Lisboa, e a Émile Zola, na Academia Brasileira das Letras<sup>5</sup>.

Principiada ainda na adolescência, a criação literária do autor beirão congrega, em registo versificatório de ressonância popular, a temática rural e doméstico-familiar, de feição sentimentalista e idealizante, a imagética nacional-patriótica, de matriz conservadora e preferência monárquica, e a isotopia religiosa, de filiação católica ortodoxa, interpolada por breve influência panteísta.

*Romarias* data, conforme inscrição no final do texto, de 1909, mas veio a público apenas em 1912, surgindo, em setembro, no número 9 da Série I de «A Águia» e, em outubro, como volume da *Biblioteca da Renascença Portuguesa*<sup>6</sup>.

Em verso heptassilábico, *Romarias* combina, à maneira de balada, rasgos lírico-descritivos com impulsos diegético-narrativos e lances mimético-dramáticos, para revelar o encontro fortuito de duas figuras, ao nascer e ao pôr do sol, proporcionado pela participação de uma delas em evento festivo.

A obra divide-se em cinco partes, identificadas por numeração romana. O sujeito poético junta, na parte inicial, à identificação das coordenadas espaço-temporais e à caracterização das personagens, o relato do encontro das duas figuras actanciais; procede, na segunda parte, à representação do evento festivo; traça, na parte seguinte, a evolução do quadro atmosférico que emoldura a sucessão dos eventos; regista, na quarta parte, o reencontro dos dois actantes; e foca, na última parte, o elemento da constelação figural que protagoniza o derradeiro acontecimento diegético.

Aproximando-se, embora, do drama clássico, pelo número de partes, *Romarias* dele se afasta pela diversidade numérica de estrofes e pela pluralidade de formas estróficas que diferenciam cada parte textual: a primeira parte compõe-se de nove, a segunda de seis, a terceira de cinco, a quarta de nove e a última de três estrofes, que se apresentam como monóstico, dístico, terceto, quadra, quintilha, sextilha, setilha, oitava, nona, décima, estrofe de doze e de dezanove versos. Acresce a variedade métrica e rimática: alternância de acentuação nas quarta e sétima, ou nas terceira, quinta e sétima sílabas tónicas, com predomínio de rima emparelhada e rima interpolada, interrompidas por ocorrências de rima cruzada e exemplos de verso solto.

<sup>5</sup> Para mais elementos bibliográficos referentes a António Corrêa d'Oliveira, *vd.*, entre outros, COELHO, 1961: 211-214; MENDES, 1979: 159-216; MARINO 1981: 260-261; VIANA, 1985: 14; FRAZÃO, BOAVIDA, 1983: 303-304; PONTES, 1986: 15-25; LOPES, 1987: 317-322; ANDRADE, 1994: 751-753; AA.VV., 1994: 223-224; MACHADO, 1996: 345; PONTES, 2001: 692-694; PONTES, 2002. O estudo crítico de maior fôlego (60 páginas) sobre Corrêa d'Oliveira que encontrei tem autoria de Américo Cortez Pinto, sendo apresentado como conferência proferida, a convite do SNI, no MNSR, no Porto, no Salão Nobre da CML, em 1953.

<sup>6</sup> *Romarias* juntava-se, na referida coleção, a obras de Augusto Casimiro, Teixeira de Pascoas, Jaime Cortesão, Leonardo Coimbra e Ribera y Rovira. Citarei esta edição, usando a sigla R, seguida da data de publicação e do respetivo número de página.

E, contudo, nem a heterogeneidade das formas estróficas, nem a irregularidade dos esquemas métrico e rimático denunciam hesitante fôlego poético, sinalizando, bem pelo contrário, inspirado gesto de apuramento estético-literário, que se não conforma com rígidas matrizes formais, quando se trata de modelar, mesmo que em discurso aparentemente despretenso, desafogadas pulsões de criação genial.

## 1. ANTES DA ROMARIA

Na estrofe de abertura, o sujeito poético revela, em bloco de tom lírico, o mês, a fase do dia e o local em que se desenrola a ação diegética: em maio, ao amanhecer, numa aldeia serrana incrustada no sopé de um monte e banhada por rio de amplo porte. As três estrofes seguintes aduzem informantes meteorológicos e topográficos, que entremeiam a caracterização das personagens: um caminho de acesso externo, uma nascente emoldurada por plantas espontâneas, a vegetação primaveril.

Recorrendo ao presente do indicativo, para melhor induzir no recetor textual a impressão de proximidade cénica, o sujeito poético faz seguir à perspetiva macroscópica, que capta o nascer do sol «sobre o vale» (R, 1912: 5) serrano, o foco microscópico, incidente em pontos periféricos da aldeia — o caminho, o rio, a fonte —, e deixa suceder ao eixo vertical, que ascende à formação montanhosa («Tendo, ao alto, a serra», R, 1912: 5), o eixo horizontal, conducente ao rio limítrofe («Tendo, ao fundo, em viva cheia», R, 1912: 5).

Tanto a moldura temporal — primeira estação do ano e dealbar do dia —, como o enquadramento espacial — universo rural, exuberância vegetal — configuram um ambiente eufórico, em que confluem aprazíveis imagens visuais, auditivas e térmicas e despertam promissoras sugestões de incipiência, renovação, genuinidade, pujança, tranquilidade e aconchego. Só o vulto austero da serra introduz laivos disfóricos na paisagem idílico-bucólica.

Interventivo, o sujeito poético não se limita a sugerir a interação dos elementos telúricos e a vinculação dos universos natural e cósmico, insinua também o sopro anímico da natureza, pela insistência do registo personificante, que atribui traços antropogénicos e antropomórficos à paisagem, e pela subtil notação religiosa: sobre a serra «toda triste e séria» (R, 1912: 5), o rio em «alegria» (R, 1912: 5), a fonte que «gorgoleja» (R, 1912: 6) e a verdura «nos braços da Primavera» (R, 1912: 6), espria-se o dia nascente, como sobre a terra se abre, no imaginário católico, o manto divino da Virgem, estatuariamente presentificada em altares de templos eclesiais e andores de festas devotas.

À demarcação espacial e temporal, segue-se a descrição das duas personagens que protagonizarão os acontecimentos diegéticos. O sujeito poético esboça, primeiro, o retrato da figura masculina, evidenciando-lhe traços físicos e psicológicos e situando-o na tela cénica.

Sobressaem, no delineamento do retrato masculino, os motivos eufóricos, matizados por evidente focalização interventiva de pendor encomiástico, que imputa à personagem um

porte nobiliárquico, aproximando-a de imaginários dinásticos, e lhe realça o enraizamento telúrico, centrando-a no quadro campestre:

*Tão nobre, tão altaneiro,  
Venerando, e forte, e só,  
— Que se diria, tal qual,  
Ser elle o filho primeiro,  
Primeiro filho varão  
Das terras de Portugal...*

*E parece ser o Avô  
De quanto em roda se veja:  
Da fonte que gorgoleja  
Por entre os musgos e a hera,  
E da verdura que brilha  
(R, 1912: 5-6)*

Não passam, todavia, despercebidos, os sinais disfóricos presentes na composição descritiva: a idade avançada da figura, designada explicitamente, pelo termo «velhinho» (R, 1912: 5), de modo tácito, através do lexema «Avô» (R, 1912: 6) e, em formulação eufemística, pelo sintagma «De tão antiga feição» (R, 1912: 5); a posição sentada, sinalizadora de ociosidade e em provável relação com a condição etária; e o momento de solidude, que, porventura, lhe justifica a presença inativa junto a uma via de comunicação interlocal.

Denunciam o gesto empático com que o sujeito poético retrata a personagem masculina, não apenas a profusão de qualificativos, mas também o registo morfossintático que lhes intensifica a valência apelativa: inversão, repetição, paralelismo e polissíndeto concorrem para a valoração predicatória da figura.

Assim apresentada, a personagem masculina surge no cruzamento de duas trajetórias: sob o signo do presente, a remeter para o passado; sob a égide da imanência, a acercar-se da transcendência. Para tanto, o sujeito poético associa aos traços idiossincráticos do retrato — a idade vetusta, o porte ereto — os motivos supraindividuais da primogenitura varonil, da nacionalidade lusitana e da paternidade telúrica. Altaneiro, em luxuriante quadro campestre, o ancião lembra a majestuosidade solitária de figuras imperiais e divinas, em tronos exuberantes, ou em inacessíveis pedestais.

Bem mais pormenorizada se apresenta a caracterização da figura feminina: mantendo o presente do indicativo, o sujeito poético adota, no retrato feminino, a perspectiva da personagem masculina, disponível, pela sua postura inativa, para a apreensão demorada do elemento humano que, em ato cinético, quebra a quietude cénica.

Tal ângulo de visão justifica o motivo da aparição, que anuncia a entrada em cena da figura feminina («Assoma, agora, na estrada», R, 1912: 6); a dilação da referência inicial à nova

personagem, pelo prévio enquadramento temporal e espacial («Junto à fonte», R, 1912: 6); o termo «cachopa», constituinte do léxico popular e frequente no discurso de falantes idosos; e a oração exclamativa, que, veiculando dupla adjetivação encomiástica, insinua o deslumbramento do ancião («Como é linda e delicada!», R, 1912: 6).

Em verso branco, a notação exclamativa de elogio prepara a estrofe de dezanove versos — a mais extensa do poema — que imediatamente se segue e na qual se compõe o retrato feminino, captado em focalização externa, apenas suspensa por fugazes intromissões comentadoras. E tanto a visão de fora e o comentário parentético — («Bem mais agrilhoa e encanta / A sua voz, a cantar», R, 1912: 7) —, como a seleção e a ordenação dos elementos descritivos, veiculados em sistemática enumeração, que a elipse de formas verbais e de artigos adensa, remetem para a postura observadora e para o gesto enlevado do ancião.

Avultam, no retrato feminino, os informantes relativos à indumentária, discriminando o sujeito poético a «camisa de estopa» (R, 1912: 6), a «saia de chita» (R, 1912: 6), o «colete de veludilho» (R, 1912: 6), o lenço e o xaile, as «chinelinhas» (R, 1912: 6) e a joia de ouro. Escassos, os traços físicos — a cabeça «airosa» (R, 1912: 6), o cabelo a escorregar do lenço, os olhos brilhantes «em fogo», R, 1912: 6), a boca «sorrindo» (R, 1912: 7), o peito alteado, a voz entoada — parecem ou servir a descrição do vestuário ou assumir um valor meramente circunstancial, em direta conexão com o móbil que orienta o movimento da personagem: os contornos delicados do corpo facilitam o aprumo do traje, que, pelas peças mais cuidadas, permite supor uma motivação festiva; o rosto afogueado, o sorriso aberto, o busto expandido, deixam, como a voz em canto, o cabelo descaído e o xaile descuidadamente traçado, adivinhar incontida euforia.

Interventivo, o sujeito mediador introduz um elemento prolético, ao imputar ao calçado da figura uma utilização esporádica e uma finalidade lúdica («Chinelinha domingueira / Onde um pé de bailadeira / Parece sempre bailar...», R, 1912: 7): duplamente convocado, o motivo da dança assomará enfaticamente no subsequente discurso da figura.

Sinalizam a jovialidade da personagem feminina a designação *cachopa* e a descompostura irreverente do cabelo e do xaile, mas também, metonimicamente, a sua aparição junto à fonte, signo de incipiência, pureza, dinamismo e fertilidade. Prepondera, contudo, a imagética erótico-sexual: o talhe justo que espartilha a «carne rosada» (R, 1912: 6), assim realçando volumes e formas corporais; o padrão floral da saia, em consonância com a vegetação circundante; a intensidade policromática do colete, o cabelo a soltar-se do lenço, como os raios do «sol que mal se contem / Por entre nuvens de junho» (R, 1912: 6); a joia de ouro a «agrilhoar» a garganta — mas também o olhar do observador —, tal como a voz encantatoriamente «agrilhoa» (R, 1912: 7) o ouvido e a alma daquele que a escuta; a chinelinha que mal oculta o pé bailadeiro; os olhos em fogo, a boca rasgada em sorriso, as faces incendiadas e o busto alteado configuram um quadro de pujante sensualidade e impetuosa sedução. Só o motivo do afogamento, entremeado na descrição da manga, que, afunilando, soçobra na estreiteza firme do punho, inculca uma nota ominosa, mas, ainda assim, erótica, na tela de exuberância vital.

A iniciar o diálogo, o cumprimento da jovem agrega à formulação votiva («Salve-o Deus», R, 1912: 6), que, ancorada na devoção popular, convoca o motivo da salvação humana por intervenção divina, uma expressão vocativa («bom Avôsinho», R, 1912: 7), que não somente nomeia, como também qualifica o adereçado. A réplica da rapariga confirma, por um lado, motivos do antecedente retrato masculino — a idade avançada, o estatuto patriarcal — e acrescenta, por outro lado, traços identitários à prévia caracterização feminina: a obediência à norma social, o respeito pela hierarquia etária, o registo de afabilidade.

A resposta do idoso equivale semântica e morfossintaticamente à fala inicial da jovem, pois também ele agrega ao voto benfazejo convocador da entidade divina um vocativo duplamente afável, que combina o gesto protetor com a metáfora de extração botânica e propósito encomiástico («Deus te guie, minha flôr...», R, 1912: 7).

Aproveitando, porém, a sua superioridade na escala etária, o ancião não se fica pela troca de saudações, antes acopla à fórmula de cumprimento a inquirição sobre o destino da rapariga em movimento: a idade avançada propicia-lhe o tratamento informal, na segunda pessoa do singular, e o gesto invasor de privacidade; o ócio e a solidude impelem-no, decerto, a prolongar o ensejo dialógico, não sem retomar o registo de gentil elogio:

*Onde vaes, tão assodada?!  
Estrêlla da Madrugada,  
Trazes comtigo a alegria,  
Como o sol nos traz o dia... —*  
(R, 1912: 7)

Em coadunação com a moldura cronológica da cena — amanhecer —, mas também com o impacto da aparição feminina, que, pela jovialidade, pela policromia do traje, pela leveza dos movimentos e pela doçura do discurso, atrai a atenção do idoso, os motivos da estrela matinal e do sol nascente afirmam a integração da figura humana no universo cósmico.

A jovem não se furta à resposta, mas retarda a sua informação, replicando reiteradamente a pergunta do interlocutor («Onde vou?» // «Onde vou?!», R, 1912: 7), antes de revelar a meta e também o propósito da sua deslocação («À romaria;», R, 1912: 7). Que a rapariga não se limite a indicar o previsto ponto de chegada, desvelando concomitantemente, em tríade verbal assindética («Resar! bailar! namorar...», R, 1912: 7), o intuito que a move confirma a excitação que, já antes, se lhe estampa no rosto e lhe expande o peito.

E, se a nomeação do destino justifica, em remissão intratextual, o título referencial da obra, a seqüência verbal que justapõe os motivos da oração, da dança e do namoro alude à duplicidade do evento festivo — peregrinação devota a lugar sagrado e festa popular de arraial — e convoca os códigos ético-sociais então vigentes: em tensão crescente, a jovem reporta-se, primeiro, à transcendência divina, a seguir, à atividade lúdica e, por fim, ao entretenimento amoroso, sugerindo, deste modo, a prioridade normativa do culto espiritual sobre a fruição sensorial. Interventivo, o sujeito poético sublinha o entusiasmo da rapariga, pelo recurso a dois sinais melódicos

(«Resar! bailar!», R, 1912: 7), em vez de sinais pausais, e sugere paralelamente o pudor feminino juvenil, ao não pontuar o terceiro membro da sequência verbal, meramente seguido pelas aspas que encerram o discurso citado e por reticências autorais de tácito entendimento.

A voz da figura feminina remata a estrofe que termina a primeira parte do poema. O termo da curta interação verbal marca o apartamento das duas personagens contracenantes. Que a cena dialógica não encerre com um gesto de mútua despedida faz jus ao costume popular-campestre de mera saudação no cruzamento de dois falantes, mas também ao quadro anímico da jovem, que, em passo ansioso e modo desembaraçado, se dirige à romaria.

## 2. NA ROMARIA

Defraudando a expectativa da instância recetora, que, no laconismo incisivo da designação paratextual *Romarias*, terá lido a promessa de texto descritivo-narrativo sobre festividades de romagem e arraial, o sujeito poético não acompanha a jovemromeira no seu trajeto para o local festivo, preferindo aproximar-se do ancião, que permanece no seu posto, e tomar-lhe o ângulo de visão. Significativamente, o narrador justapõe, no dístico que inicia a segunda parte («Ei-la vae por ahi fóra: / E o velho fica-se a olhar...», R, 1912: 8) a notícia do progressivo afastamento feminino e a informação da prolongada observação masculina, realçando, pelo verbo de permanência, pela construção perifrástica e pela pontuação suspensiva, a demora com que o ancião fita a jovem que se distancia.

E não só das suas prerrogativas óticas, também das acústicas prescinde o sujeito poético, que, nas estrofes seguintes, adota tanto o ângulo visual, como o campo auditivo da personagem masculina. Denunciam-no os verbos de percepção sensorial que explicitamente assinalam a apreensão acústica («E começa a ouvir-se agora», R, 1912: 8) — e a subsequente percepção ótica — («E vê que já se avizinha», R, 1912: 9) da figura masculina.

Em focalização externa, o narrador identifica de imediato a proveniência dos estímulos sensoriais percecionados pelo idoso, mas situa em tateante focagem o local cúltil («Além, ao cimo, defronte», R, 1912: 9) e discrimina apenas gradativamente as manifestações acústicas e óticas provenientes do palco festivo, sugerindo, deste modo, a posição distanciada e a percepção difusa do ancião: do local festivo chegam ao ancião segmentos melódico-harmónicos e lapsos ruidosos, indicadores de folia popular, antes de ele captar cores e movimentos sinalizadores de religiosidade devota.

Que a festividade se desenrole em ponto elevado da serra fronteira justifica, talvez, o posicionamento periférico da figura masculina: acomodado junto a uma via conducente à romaria, o idoso usufrui de acesso sensorialmente desimpedido e, também, de contacto dialógico com osromeiros que por ali passam, compensando, assim, o eventual impedimento, talvez pela idade avançada, de aceder cineticamente, sozinho, ou na companhia de transeuntes festeiros, à ermida que se ergue no topo serrano.

Empático, o sujeito poético realça o estralejar dos foguetes, a interpenetração das vozes, em canto ou declamação, a polifonia dos instrumentos de cordas, teclas e percussão, para melhor sugerir a intensidade emocional dos festeiros. Prefigurado no entusiasmo da jovem a caminho da romaria, o gáudio coletivo expande-se na tessitura de exacerbação sonora, matizando de culto hedonista a devoção sacral.

Significativamente, o narrador terciariza, com subtil ironia, o motivo da caridade, sobrepondo-lhe os motivos do prazer regozijado e do pragmatismo utilitarista: a imagem disfórica dos mendigos, que, aproveitando a devoção e a euforia dos romeiros, desfiam narrativas de crassa adversidade existencial, surge apenas depois da referência ao canto ritmado por instrumentos musicais populares e aos anúncios comerciais de gratificantes comidas e bebidas:

*Os foguetes, estralando;  
Longinquas vozes, cantando  
Ao compasso da viola,  
Dos harmoniuns e tambôres  
E pregões de “limonada”,  
“Dôces finos e licores”,  
E vozes, pedindo esmola,  
Contando tristes horrôres;*  
(R, 1912: 8)

E, contudo, levada, num ápice, a extrema altitude, a sonoridade profusa prepara os festeiros para o quadro climático da fruição visual. Recorrendo ao motivo cósmico da «trovoada» (R, 1912: 8), que sinaliza a repentina descida da pressão atmosférica, mas também, no imaginário devoto, a metonímica manifestação da divindade, o sujeito poético associa à informação de súbito ruído estrondoso a notação de iminente aparição.

Não surge, porém, de imediato, na sintagmática discursiva, a identificação do elemento cénico que se acerca. Em consonância com a posição periférica e distanciada do ancião, o narrador toma, primeiro, o motivo da aproximação («O “Estrondo” que vem chegando / Por detraz de uma quebrada...», R, 1912: 9) e detém-se, em seguida, na imagem da ermida («A dar volta á capelinha / Toda luzente de cal», R, 1912: 9), antes de desvelar o novo constituinte diagético: a «solene procissão», (R, 1912: 9).

Paralela à intensidade sonora, a brancura refulgente da capelinha sustenta a viragem da predominância acústica para a preponderância visual, predispondo, em jeito de alerta divino, os romeiros para o desenrolar da cena religiosa. Aglutinadora, a passagem do cortejo processional secundariza a mescla sonora que o antecedeu, reduzindo-a a ato preambular, a peça de *ouverture* e, deste modo, remarcando a primazia da vivência sacral sobre a experiência lúdica.

A referência explícita à procissão preenche integralmente o último verso do longo bloco estrófico, apondo o sujeito poético ao sintagma nominal identificador do evento o sinal de

dois pontos, que, assim, prepara o subsequente bloco descritivo-narrativo: a estrofe de doze versos que se segue concentra a discriminação circunstanciada dos elementos visuais que compõem o cerne da procissão.

O foco de percepção não incide, todavia, de imediato na componente central do cortejo. Insinuando um posicionamento dianteiro, a lembrar a localização fronteira da figura masculina, o sujeito poético apresenta, primeiro, os requisitos instrumentais — o pendão e o pálio —, depois, as figuras representativas da divindade, — o prior, e, metonimicamente, pela descrição das opas, os seus acólitos —, a seguir, as entidades alusivas ao transcendente — os anjos — e, finalmente, em explícito culminar, a figura escultórica no andor.

À imagem da Santa concede o sujeito poético a maior atenção, assinalando-lhe não só a posição sobranceira, mas também a preciosidade do traje — em tecido sumptuoso, de parca ou nula utilização anterior («brocado novo», R, 1912: 9) — e a beleza austera da fisionomia. Presentes já na descrição do pendão erguido, «ao alto» (R, 1912: 9), e do pálio «de oiro, em tendal» (R, 1912: 9), os motivos da elevação e da majestosidade congregam-se na caracterização da figura escultórica, que, pela posição altaneira, pela requintada indumentária e pelo rigor fisionómico, se assemelha a regente em magnânima aparição pública. Mas não só para o repertório monárquico, também para o imaginário católico remete a comparação da Santa a «boa rainha» (R, 1912: 9). A zelosa paramentação da figura, o revestimento viçoso e fragante da via processional, tapetada «a rosmaninho» (R, 1912: 9), e a genuflexão humilde e reverente dos espectadores encenam a fervorosa crença dos devotos na Virgem, eclesiasticamente cognominada *Santa e Rainha* dos Céus. Interventivo, o sujeito poético apresenta o ato processional em gradação crescente — do subordinado para «o principal» (R, 1912: 9) — e em orientação ascendente — dos adereços clericais ao elenco celestial.

As componentes visuais do quadro processional escapam, decerto, em parte, ao ancião distanciado. Ainda assim, o sujeito poético não só relembra, pela sua perspetivação — da frente para trás — da procissão, a localização da personagem masculina, que, «defronte» (R, 1912: 8), se apercebe, e/ou se recorda, do aparecimento do cortejo processional «Por detrás de uma quebrada» (R, 1912: 9), como também não hesita em interromper a representação da romaria, ao direcionar o foco perspetívico para o ancião, que, ocioso, desacompanhado e excluído, pela distância, do recinto festivo, acaba por substituir a observação do espaço exterior pela contemplação do universo íntimo. A revisitação sensorial do cenário romeiro, estimula a memória do idoso, induzindo-lhe o gesto de introversão. O sujeito poético realça, na estrofe final da segunda parte, o motivo da cogitação, pelo recurso à forma perifrástica e à pontuação reticente: «E o velho fica-se a olhar / Dentro de si, a scismar...» (R, 1912: 9).

Ao leitor mais atento não passa despercebido que o narrador usa a formulação «E o velho fica-se a olhar», quer para assinalar, na estrofe inicial, a visão externa do ancião, que observa o movimento centrífugo da jovem romeira, quer para referir, na estrofe final, a contemplação interior do idoso. Assomando na abertura e no encerramento da segunda parte, o verso flanqueia, assim, um processo cognitivo e emocional-afetivo desencadeado e sustentado pela esti-

mulação sensorial: a passagem da rapariga em traje festivo e passo afobado, como o movimento cénico da procissão, suspende e exacerba o ensimesmamento do idoso inativo e solitário.

### 3. NO TERMO DA ROMARIA

Para a postura cismática do protagonista remete a instância mediadora ainda no início da terceira parte, sugerindo a renitência da introversão figural pela explícita marcação do fluir temporal: «Passam horas, de este modo; / Passou o dia de todo.» (R, 1912: 10). A ocorrência anafórica do verbo sinalizador de passagem, a gradação crescente do binómio horas — dia e a sucessão de presente do indicativo e pretérito perfeito enfatizam o alheamento impotente da figura ociosa e solitária, em local parco, no compasso diurno, em seres humanos ou instintivos.

O demorado silêncio introspetivo do ancião propicia ao sujeito poético o desvio do foco de incidência para o espaço circundante, afetado, como a personagem masculina, pelo curso cronológico: nas três estrofes seguintes, o narrador concentra-se nas manifestações atmosféricas e telúricas que pontuam o lapso temporal do nascer ao pôr do sol. E, se, quando alude ao movimento ascendente do sol, o narrador se serve da metáfora e da animização, combinando os motivos zoológicos da águia e do voo com os motivos do riso e do lume, para melhor sugerir a intensidade luminosa e térmica da fase diurna, ao referir-se à trajetória descendente do astro, o sujeito poético faz uso insistente da personificação, insinuando, pelos motivos do canto abafado, da voz enrouquecida, da tristeza e da saudade, o esbatimento da luz solar e o recolhimento da natureza crepuscular. Convocados agora em letra inicial maiúscula, o sol e a natureza dialogam num ritual de sedução cósmica e rendição planetária: aquieta-se a terra pela evasão da luz expansiva e ferosa que a estimulou e fecundou.

A estrofe final da terceira parte agrega à notação atmosférica do entardecer a informação sobre a ação diegética: o gradual esmorecimento dos festejos no recinto da romaria (cor)responde ao enfraquecimento da luz solar e à quietação da natureza. Interventivo, o sujeito mediador recupera, em citação literal, o verso de informação espacial com que, na parte antecedente, localizara os «anúncios da romaria» (R, 1912: 8), para assinalar agora, em metáfora personificante, o termo da festividade: «Na capelinha do monte / Calava-se a romaria» (R, 1912: 8). Com os matinais «borburinhos de alegria» (R, 1912: 8) contrasta, ao anoitecer, o progressivo silenciamento dos festeiros.

### 4. APÓS A ROMARIA

O termo do evento festivo proporciona nova elipse narrativa: tal como subtraiu à sintagmática discursiva a informação sobre o percurso da jovem para a romaria, após o seu encontro com o ancião, e a sua participação na festividade, o sujeito poético prescinde da narração relativa ao

regresso da figura feminina, antes de ela reencontrar o idoso. O foco de percepção incide na jovem, somente quando ela se apresenta de novo junto do ancião.

Fazendo jus ao ensimesmamento do idoso, o sujeito poético centra momentaneamente a atenção do recetor textual na figura feminina, iniciando a quarta parte do poema com uma indagação direta, em enfático monóptico, sobre o paradeiro da rapariga: «E aquela linda cachopa?» (R, 1912: 12). E à sua própria interrogação responde o narrador, recordando, em jeito analético, a partida da rapariga para a romaria, antes de referir o seu regresso («Passou com a madrugada; / Mas ei-la, agora, tornada / Com a noite...», R, 1912: 12), e realçando, pelo contraste dos dois informantes temporais, a longa duração da ausência figural.

À figura feminina cabe, assim, no início da quarta parte, a primazia no quadro cénico, proporcionando o avanço da ação, pois que a jovem não apenas fita, como também interpela o idoso, contrariando-lhe o gesto introspetivo. Em paralelismo com o diálogo matinal das duas personagens, a conversação ao final da tarde inicia-se pelo cumprimento mútuo. Difere, porém, da saudação matinal o cumprimento vespertal que a jovem dirige ao ancião («Boas noites, Avô-sinho», R, 1912: 12), porquanto a falante não só substitui a anterior expressão religiosa de voto salvífico por uma fórmula explicitamente cronológica, como também elide o antecedente gesto elogioso, encurtando, assim, quer o segmento votivo quer o membro vocativo.

A abreviação do cumprimento permite supor o passo ligeiro e o gesto fatigado da rapariga, que, regressa, ao anoitecer, de recinto e ato festivos. A eventual pressa e/ou fadiga da jovem não justifica, todavia, sem mais, que ela, vinda de local cúltil e de festa sacral, rejeite a saudação de incidência religiosa, permitindo que se questione a intensidade, se não mesmo a autenticidade, da sua devoção.

Não assim o ancião, que, inesperadamente despertado, a avaliar pelo seu olhar panorâmico («olhando em redor», R, 1912: 12) pela réplica feminina, repete o modelo da sua saudação matinal, mantendo em idêntico número de lexemas, o motivo da providência divina e o vocativo de extração botânica e tom afável: «Venhas com Deus, minha flôr» (R, 1912: 12).

E, como na fala da manhã, a figura masculina acrescenta ao cumprimento vespertal um enunciado invasivo. Ao invés, contudo, de meramente inquirir a jovem sobre o seu itinerário, o ancião toma o motivo da procedência, para expressar a sua perplexidade com o regresso tardio da moça, enfatizando, não apenas o decurso temporal, mas também a alteração anímica da interlocutora: «De onde vens! que já não arde / Teu olhar em riso e amor?» (R, 1912: 12). Em consonância com o momento atmosférico — entardecer —, o ancião inverte as anteriores metáforas da estrela matinal e do aporte eufórico («Trazes contigo a alegria», R, 1912: 7), conferindo agora à jovem os atributos de «Estrela da Tarde» (R, 1912: 12) e mensageira da noite («Trazes a noite contigo», R, 1912: 12).

Não que o discurso do idoso camufle admoestadora censura, ditada por pressuposto de leviandade juvenil. À interlocutora o idoso dirige o «seu fundo olhar amigo» (R, 1912: 12), que, se, por um lado, sugere perscrutação sagaz, por outro lado, insinua complacente afabilidade. Não erra, aliás, o ancião, ao qualificar a jovem de portadora da noite: trazida pelo entar-

decer, que pôs termo à romaria, a rapariga testemunha, com a sua presença, o inexorável fluxo temporal que sustentou a contemplação interior do idoso.

Percebendo, na exclamação do idoso, genuína inquirição, a jovem adia a sua resposta, pois que replica reiteradamente a fala, que supõe interrogativa, do interlocutor («De onde venho? // De onde venho?!», R, 1912: 13), antes de lhe revelar o seu ponto de partida. Que, contrariamente à sua reação matinal, a rapariga não complementa a informação espacial («Eu venho da romaria...», R, 1912: 13) com voluntário esclarecimento adicional não surpreende o recetor textual, cabalmente elucidado pela extensa caracterização anímica com que o sujeito poético entremeia a fala da personagem feminina: matizando a visão externa com finos laivos de focalização onisciente, a instância narrativa recupera os motivos da sombra, da tristeza e da saudade, que, pouco antes, utilizara na representação da natureza crepuscular, para assinalar o esmorecimento anímico da jovem, que, assim nostálgica e abatida, se contrapõe à sua imagem matinal de dinamismo e euforia e se coaduna, em reflexo especular, com o cenário telúrico e cósmico do entardecer.

Interventivo, o sujeito poético, que rematara a cena do encontro matinal com a voz da figura feminina, encerra ele próprio o episódio do reencontro vespéral («E, como uma sombra andante, / Lá se vai, caminho adiante», R, 1912: 13), realçando, lexical e morfológicamente, o deslaçamento anímico da jovem, que, de ânimo ensombrado, prossegue o trajeto por via penumbrosa. Por explicitar fica se o ancião fita, também ao anoitecer, a jovem que novamente dele se distancia. Ainda assim, a imagem da silhueta difusa que fantasmagoricamente se esbate na obscuridade crepuscular lembra, pela perspetiva longitudinal de progressivo afastamento, o ângulo visual da figura masculina.

## 5. ALÉM DA ROMARIA

A saída de cena da jovem vinda da romaria proporciona ao narrador o redirecionamento do foco perspetívico para o ancião, que, desencorajado, talvez, pelo afastamento da interlocutora e/ou pelo obscurecimento da paisagem, para a observação do universo exterior, retoma a postura ensimesmada. Significativamente, o sujeito poético recorre à autocitação, para realçar o persistente alheamento do idoso: o dístico que abre a última parte do poema («E o velho fica-se a olhar / Dentro de si, a scismar...», R, 1912: 14) repete literalmente a estrofe de dois versos que, adjunta ao delineamento do quadro processional, revelara já o ancião em pose cogitativa.

E na figura masculina centra a instância mediadora a sua derradeira atenção. Não que o sujeito poético exiba aqui prerrogativas de onisciência, que lhe permitam penetrar nos recessos íntimos do ancião; preferindo a focalização restritiva, a voz autoral deixa pressupor limitado, se não vedado, acesso à interioridade do idoso. Todavia, enquanto à primeira referência ao gesto evasivo do ancião se seguira circunstanciada representação do cenário crepuscular, a segunda alusão à figura introspectiva expande-se em imagem fotográfica e fonográfica

da personagem: o sujeito poético capta a posição, já não altaneira, mas cabisbaixa, o sorriso de ténue contorno e a réplica em tom aforístico do ancião: «Como é alegre o partir! / E como é triste o voltar...» (R, 1912: 14).

A posição derreada do idoso sustenta-lhe o jeito cismático, denunciando-lhe, não tanto o avanço etário, mas sobretudo a sabedoria vivencial que sobrepõe à sedução da amplitude exterior a atração pela profundidade interior. Em orientação descendente, o olhar do velho foca o chão campestre, em que o ancião se enraíza, mas perscruta também a elementaridade telúrica, anunciando, sob o torrão acessório, a essência do universo.

Desse vislumbre metafísico emerge, na face do idoso, não um sorriso que «brilha» (R, 1912: 7), momentaneamente aberto em impulso entusiástico, como o da jovem romeira, antes um «vago sorrir» (R, 1912: 14), de moroso apuramento contemplativo, de extático auge reflexivo. Inclinado sobre a terra, mas também «para a Terra» (R, 1912: 14), que, madre, concentra origem e termo do ciclo vital, o ancião constata, em misto de espanto e reconhecimento, o curso progressivo e regressivo do ser vivente. Interventivo, o sujeito poético convoca, em comentário parentético, os motivos da génese e do remate vital («— De onde a vida se des-cerra / E onde se torna a encerrar —», R, 1912: 14), antes de revelar a expressão fisionômica e a enunciação verbal da personagem.

Que o ancião não proclame, apenas sussurre a sua dupla constatação justifica-se, desde logo, pela solitude do emissor — seu próprio destinatário, interlocutor único de si mesmo —, mas insinua, ademais, o gesto reverencial do idoso, que descodifica, nos hieróglifos da imãncia, a mensagem encriptada da transcendência.

Não surpreende, assim, que ambas as personagens sejam referenciadas, não pelo seu nome batismal, antes pela respetiva condição etária; ou que a atenção do narrador incida primeira e predominantemente na figura do idoso. Nem espanta que, na representação cénica da romaria, o sujeito poético adote a perspectiva não da jovem, presente no local religioso e participante nos festejos romeiros, mas do ancião, que, sentado em posto distante, se vale da observação e, porventura, da memória, para identificar manifestações acústicas e óticas de eventos que não pode *in loco* presenciar; ou que a fala do velho, não o discurso do sujeito autoral, remate o texto poético.

A dupla antítese alegre partir / triste voltar caracteriza, sem dúvida, em concisa apreciação, o ânimo da jovem à ida e à vinda da romaria, convocando, até, a voz popular que tematiza a antinomia de júbilo a anteceder e mágoa por findar um evento festivo<sup>7</sup>. E, contudo, pronunciado pelo velho, após o movimento regressivo da rapariga, o binómio antitético resume, em eufemística metáfora, a trajetória do ser vivente.

A jovem que, com trejeitos apressados e modos expeditos, se dirige à romaria alegoriza a vida que espontaneamente desabrocha, mas presentifica também o passado do idoso, que,

<sup>7</sup> O dístico do ancião lembrará ao recetor avisado o refrão dialógico que contrapõe ao enunciado entusiástico «Onde vais, Maria? // Vou para a festa!», o registo desconsolado «De onde vens, Maria? // Venho da festa».

após a passagem da rapariga, se queda em contemplação. Na romeira que, tristonha e evasiva, retorna do local festivo, o velho não apenas reconhece o termo da festividade e o escoar da fase diurna, como também vislumbra a irreversibilidade da linha vital. Sintomaticamente, o sujeito poético, ao relatar o afastamento da jovem retornada, aponta, no idoso, já não um ato de apreensão visual, mas uma pose de perscrutação interior.

Determinados, embora, pela localização sobranceira da ermida, o percurso ascendente de acesso e o trajeto descendente de retorno lembram a evolução piramidal da existência vital: a euforia do rasgo centrífugo, que, em sucessão expansiva, conduz o sujeito vivente da incapacidade imberbe a adultos fazeres e saberes exponenciais; e a disforia do recuo centrípeto, que inexoravelmente catapulta o ser vivencial da competência quase divina à impotência da degeneração.

Espaço de confluência multitudinária e exuberância experiencial, a romaria afigura-se, então, ápice jubiloso, a mediar entre a inaptidão inicial, que instintivamente se supera, e a inabilidade final, que, implacável, devolve o sujeito vivente ao ventre telúrico.

Significativamente, a deslocação para e da romaria ocorrem em quadro de ténue luminosidade atmosférica: o alvorecer determina a deslocação prospetiva da jovem, o anoitecer impõe-lhe, por remate da festa, o movimento regressivo, desdobrando-se a romaria em vigor diurno. Por isso o ancião cisma, ao distinguir, nos movimentos e sons distantes, a passagem da procissão.

Sentado na berma da estrada, que simultaneamente descerra e encerra o povoado, o idoso assiste ao trânsito existencial e espelha, não só no duplo epíteto de valência antagónica que dirige à jovem romeira — «Estrela da Madrugada» (R, 1912: 7) e «Estrela da Tarde» (R, 1912: 12) —, mas também na alteração do seu porte — altaneiro, ao alvorecer, e curvado, no crepúsculo — o desgastante fluir temporal, a trajetória da exuberância à degenerescência vital.

Compreende-se, assim, a forma plural do lexema titular: aparentemente pouco rigoroso, pois que no texto apenas se foca uma romaria, o título *Romarias* imprime ao poema uma valência parabólica, que suprime à ação, ao conjunto de personagens, à moldura espacial e às coordenadas temporais a especificidade individual, para os investir de representatividade global. Daí a não nomeação do espaço diegético, a ausência de informantes cronológicos precisos, o anonimato das personagens contracenantes e a não identificação da figura santificada que, no andor, justifica a romagem.

Não que *Romarias* se demarque integralmente da matriz lírico-medieval para que já a formulação titular remete. Da cantiga de romaria, que, como a bailada, a barcarola, a alba e a pastorela, se insere no género literário «cantiga de amigo», como também dos relatos documentais de viagens peregrinas, tomou o poema de Corrêa d'Oliveira, em produtivo diálogo intertextual, distintivas marcas de enquadramento espaço-temporal, constelação figural e sintagmática diegética: a ermida alva e solitária, no topo de elevado monte, a revigorar, sob convite a mística postura, a crença no sobrenatural; a deslocação a lugar sagrado, em maio, antecâmara do estio, favorável a movimentações por sinuosos caminhos, com partida ao raiar e retorno ao esbater do dia; a romeira, de berço rural e indumentária festivamente apurada, sem pejo de explicitar o intuito religioso e profano da sua caminhada, em ânimo eufó-

rico, à ida e com fisionomia taciturna no regresso; a dupla encenação de climáctico cortejo processional, a encorajar gestos de fervorosa reverência, e arraial de exacerbada estimulação multissensorial.

Por revelar fica, em *Romarias*, se a rapariga, animada por combinado, ou apenas almejado encontro amoroso, transportou para o local sagrado adereço de oração, oferenda, ou ex-voto a cumprir promessa, nele suplicou graças divinas de amor terreno, e dele trouxe medalhinha, estampa, ou fita com representação da Santa; se o caminho de acesso à ermida se povoou de ranchos com bordão e alforge, ritmando de gargalhadas e descantes o trajeto a pé, a cavalo, ou em carro de bois a chocalharem guizos; se sobreiros, ou carvalhos refrescavam o adro da ermida, bandeiras se erguiam no exterior e retábulos ornavam o interior da capelinha; ou, até, se repicaram sinos a preludiar, ou rematar missa campal, alongada por solene sermão.

Tais informantes omissos, escapariam, porventura, ao alcance do ancião, que capta, em distanciada localização, o evento festivo, e à ótica do narrador, que veicula os acontecimentos diegéticos através de predominante focalização externa e perspectiva figural; mas integravam, certamente, o mais-saber do autor textual. Na verdade, ainda que desconhecesse que o motivo da romaria assomava, quase sempre fugaz, mas não raro reiteradamente, ora em registo denotativo ora em formulação metafórica, em diversas obras de (quase) contemporâneos seus<sup>8</sup>, o autor beirão, domiciliado no concelho de Esposende, conhecia, por de mais, as romagens das gentes do litoral minhoto aos santuários de São Bento da Porta Aberta (concelho de Terras de Bouro) e de Nossa Senhora da Abadia (concelho de Amares), que ali acorriam para celebração penitencial e sacramental com moldura de folia e galanteio, a entrecortar-lhes o quotidiano laborioso e apoquentado. Significativamente, Corrêa d'Oliveira retomou o tema da romaria no título e no corpo de dois subsequentes textos poéticos, vindos a lume já em 1916: o soneto *A Romaria*, integrado na obra *À Lareira*, e o poema de cinco quadras *A Primeira Romaria*, incluído em *Um Lenço de Cantigas*, respetivamente terceiro e nono volumes do ciclo *A Minha Terra*<sup>9</sup>.

Que faltem, em *Romarias*, não somente as figuras femininas que, na lírica trovadoresca, acompanhavam a donzela romeira — a mãe vigilante e a irmã, ou amiga confidente e mensageira —, mas também a voz exclusivamente feminina de enunciação, serve, tal como a omissão de indicadores onomásticos e toponímicos, ou a elisão de pormenores cénicos circunstanciais, a reflexão ontológica do poema.

Aliás, a convocar o modelo realista, pela introdução de tipo expositivo, mas não menos o figurino da balada, pelo entrelaçamento de marcas próprias dos modos lírico, narrativo e

<sup>8</sup> Veja-se, a título de exemplo e por ordenação alfabética, de Camilo Castelo Branco, *A Brasileira de Prazins, Amor de Perdição, A Bruxa do Monte Córdova, A Gratidão, A Morgada de Romariz, A Queda de um Anjo, Coração, Cabeça e Estômago, Maria Moisés, O Cego de Landim e O Degredado*; de Júlio Diniz, *A Morgadinha dos Canaviais, As Pupilas do Senhor Reitor e Justiça de Sua Majestade*; de Ramalho Ortigão, *As Farpas*; de Eça de Queiroz, *A Cidade e as Serras, A Relíquia, Civilização, O Crime do Padre Amaro, O Senhor Diabo e Os Maias*; de Fialho de Almeida, *Aves Migradoras, Os Gatos, O Milagre do Convento e Sempre Amigos*; de António Nobre, *Meu País de Romarias e Lusitânia no Bairro Latino I*.

<sup>9</sup> Cf. OLIVEIRA, 1916a: 37-38 e 1916b: 29-30. Segue-se ao texto *A Primeira Romaria*, o poema, com igual número de quadras, intitulado *A Senhora dos Remédios* (OLIVEIRA, 1916b: 31-32).

dramático, *Romarias* sobretudo deste se afasta, ao apresentar um caso singular, porém não inaudito, pois que ancorado, quer na linearidade histórica quer na ciclicidade cósmica.

De facto, com a imagética da progressão piramidal, patente na antinomia *cachopa — velho*, concorre a isotopia da circularidade, manifesta no movimento pendular da romeira e evidente na trajetória do sol. Interventivo, o sujeito poético assinala explicitamente a progressão cíclica da ação cósmica, recorrendo à expressão «como de costume» (R, 1912: 10), ao delinear o painel atmosférico e telúrico da aurora ao crepúsculo.

Ganha, assim, maior pertinência a perspetivação das duas personagens em cumplicidade com o espaço natural e orbital que as circunda. Caracterizando, embora, contrapontisticamente as figuras masculina e feminina, que se opõem pelo género, pela idade e pela situação cénica, o sujeito poético não escamoteia que as duas personagens se assemelham no enraizamento telúrico e na vinculação atmosférica. O retrato estático do velho apresenta-o no limiar do caminho, próximo de manancial aquático e de flora verdejante; o retrato dinâmico da rapariga coloca-a junto à fonte, assinala-lhe a camisa de estopa e o padrão vegetal da saia, compara-lhe o cabelo ao sol estival e retoma o motivo do brilho, com que antes caracterizara a vegetação primaveril, para lhe descrever a fisionomia.

E se o ancião — que, na posição derreada, ao anoitecer, lembra a silhueta curvada dos girassóis, quando, à noite, reclinam o disco inflorescente — reserva à rapariga designações de extração botânica e atmosférica, o sujeito poético nota, no ânimo disfórico da jovem regressada, as «saudades» (R, 1912: 13) e a «tristeza» (R, 1912: 13) que, pouco antes, encontrara no cenário natural, a que, logo no início da obra, atribuíra traços de personificação.

A formulação titular *Romarias* não apenas esbate a conceção da evolução linear, apondo-lhe o princípio do eterno retorno, como também secundariza a ancoragem imanentista da diegese, sobrepondo-lhe o ímpeto teístico. É certo que a jovem denuncia frágil crença religiosa, porquanto confessadamente vê na deslocação à romaria uma auspiciosa oportunidade, não tanto de recolhimento oracional, como de entretenimento e de conexão amorosa, omitindo, no regresso da festa, a fórmula religiosa que usara no cumprimento matinal do ancião. Verdade é igualmente que a romaria, propiciando, embora, o título e a sintagmática diegética da obra, aufere fugaz representação descritivo-narrativa. Não passa, contudo, despercebida a inabalável religiosidade do ancião, que invoca a entidade divina, tanto na saudação matinal, como no cumprimento vespéral dirigidos à rapariga, para ela rogando um percurso existencial guiado pela divindade suprema. E ressalta, no quadro festivo, não apenas o cortejo processional, retumbantemente anunciado, mas também, e sobretudo, a imagem santificada, reproduzida em jeito reverencial. Mais subtil, mas não despiciendo, se revela o motivo da aparição, que sustenta quer a introdução da personagem feminina quer o anúncio do cortejo processional<sup>10</sup>.

<sup>10</sup> O leitor poderá ver no lenço que envolve a cabeça da jovem e no xaile que lhe cobre o corpo, não apenas adereços de agasalho e/ou ornamentação, justificados por códigos socioculturais da época, mas também o véu e o manto que apetrecham estátuas bentas e mulheres devotas em espaços cúltricos e atos devocionais.

*Romarias* não apresenta, em final de texto, a expressão LAVS DEO, com que António Corrêa d'Oliveira rematou as obras de exaltação cristã, que configuram a primeira e a última fases da sua produção estética, nem a elocução LAVS DEO: LAVS NATURAE, que o autor beirão após aos poemas de inspiração animística, que preenchem o período intermédio da sua criação literária. Na interação de enraizamento telúrico, vinculação cósmica e apelo transcendente, *Romarias* espelha, sem dúvida, a mundividência de inquirição metafísica que imbui a segunda fase produtiva do autor, na qual o poema cronologicamente se insere, mas não contraria a cosmovisão de extração religiosa que dominou os dois restantes períodos de criação.

Esbate-se, sem dúvida, em *Romarias*, a pulsão otimista que iluminara as primeiras obras do escritor beirão. Sobressaem, pelo contrário, na penúltima e na derradeira partes do texto, fios de tonalidade saudosista no abatimento da jovem regressada da romaria, na penumbra melancólica da natureza crepuscular e na peserosa constatação final do velho.

Mas também assim se enquadra *Romarias* no seu contexto estético-literário de produção e receção, de preponderância neorromântica. De facto, o poema de António Corrêa d'Oliveira lembra, por um lado, a linha de pendor vitalista<sup>11</sup>, que, por volta de 1902, em torno de João de Barros, Mayer Garção, Sílvio Rebelo e Manuel Laranjeira, desdobrava, em órgãos como «Revista Nova» (1901-1902), «Mocidade» (1910) e «Arte & Vida» (1904-1906), o elogio da infância, da família, do amor, do trabalho campestre e dos costumes populares; reflete, por outro lado, o veio saudosista<sup>12</sup>, que, entre a implantação da República e o final da Grande Guerra, em redor de Teixeira de Pascoaes, Leonardo Coimbra, Jaime Cortesão, Afonso Duarte e Mário Beirão, respondia, sobretudo na revista «A Águia», à instabilidade política nacional e internacional com a perscrutação metafísica, a animização panteísta da natureza, a idealização da infância e do campo, a exaltação da saudade, entendida como marca essencial da alma lusitana, o apelo, monárquico ou republicano, à recuperação e renovação dos valores nacionais; e anuncia, até, subtilmente, o vetor lusitanista<sup>13</sup> que, após o termo da Grande Guerra, em obras de Afonso Lopes Vieira, Alberto de Monsaraz, António Sardinha, ou Mário Beirão, se distanciava tanto do hedonismo vitalista, como do panteísmo saudosista, tomando, contudo, do vitalismo neorromântico a perspetivação glorificante do espaço campesino e do mundo infantil e partilhando com o neorromantismo saudosista o gesto evasivo e a crença no ideário nacionalista-patriótico, para conjugar, no processo poético, a mundividência religiosa — de substrato católico conservador —, a apologia da ruralidade — enquanto propulsora de regeneração individual e coletiva —, a glorificação da família — de perfil campesino — e a exaltação da pátria e da nação, em que sedia o passado, o presente e o futuro da raça lusitana.

Urdida e divulgada neste cadinho alquímico de heterogéneos, mas interativos fluxos estético-culturais, *Romarias* justapõe imanência e transcendência, franqueando interstícios da

<sup>11</sup> PEREIRA, 2003: 207.

<sup>12</sup> PEREIRA, 2003: 207.

<sup>13</sup> PEREIRA, 2003: 207.

genuinidade popular, convocando primórdios da história nacional e captando diálogos cósmicos, para melhor afirmar as romarias da existência coletiva e insinuar a resiliência do gesto crente na providencial maternidade divina.

## BIBLIOGRAFIA

- AA.VV. (1994). *Oliveira, António Correia de*. In LISBOA, Eugénio, org. *Dicionário Cronológico de Autores Portugueses*. Mem Martins: Publicações Europa-América, vol. III, pp. 223-224.
- ANDRADE, João Pedro de (1994). *Oliveira, António Correia de*. In COELHO, Jacinto do Prado, dir. *Dicionário de Literatura. Literatura Portuguesa, Literatura Brasileira, Literatura Galega, Estilística Literária*. 4.<sup>a</sup> ed. Porto: Figueirinhas, vol. 3, pp. 751-753.
- BOURA, Ana Isabel Gouveia (2018). *Aos Soldados que Partem, de António Corrêa d'Oliveira*. In MOREIRA, Fernando; RIBEIRO, Orquídea; PIMENTA, Susana, coord. *Portugal na (e no Tempo da) Grande Guerra*. Vila Real: UTAD, pp. 9-26.
- COELHO, Jacinto do Prado (1961). *Perfil de António Correia de Oliveira*. In COELHO, Jacinto do Prado. *Problemática da História Literária*. 2.<sup>a</sup> edição revista e aumentada. Lisboa: Edições Ática, pp. 211-214.
- FRAZÃO, Fernanda; BOAVIDA, Maria Filomena (1983). *António Correia de Oliveira*. In FRAZÃO, Fernanda; BOAVIDA, Maria Filomena. *Pequeno Dicionário de Autores de Língua Portuguesa*. Lisboa: Amigos do Livro Editores, pp. 303-304.
- LOPES, Óscar (1987). *Entre Fialho e Nemésio: estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, vol. 1.
- MACHADO, Álvaro Manuel (1996). *Oliveira, António Corrêa d'*. In MACHADO, Álvaro Manuel, org. e dir. *Dicionário de Literatura Portuguesa*. Lisboa: Editorial Presença, p. 345.
- MARINO, Maria Tereza de Crescenzo (1981). *Oliveira, António Corrêa D'*. In MOISÉS, Massaud, org. e dir. *Pequeno Dicionário de Literatura Portuguesa*. São Paulo: Editora Cultrix, pp. 260-261.
- MENDES, João (1979). *António Corrêa d'Oliveira*. In MENDES, João. *Literatura Portuguesa IV*. Lisboa: Editorial Verbo, pp. 159-216.
- OLIVEIRA, António Corrêa d' (1912). *Romarias*. Porto: Edição Renascença Portuguesa.
- OLIVEIRA, António Corrêa d' (1916a). *A Minha Terra*. Lisboa: Aillaud. Vol. III: *À Lareira*.
- OLIVEIRA, António Corrêa d' (1916b). *A Minha Terra*. Lisboa: Aillaud. Vol. IX: *Um Lenço de Cantigas*.
- PEREIRA, José Carlos Seabra (2003). *O Neo-Romantismo no primeiro quartel do século XX*. In REIS, Carlos; LOPES, Óscar; MARINHO, Fátima dir. *História da Literatura Portuguesa*. Mem Martins: Publicações Alfa, pp. 207-219. Vol. 6: *Do Simbolismo ao Modernismo*.
- PINTO, Américo Cortez (1953). *O Mundo, o Espírito da Pátria e a Grandeza de Deus dentro da Alma dum Poeta*. Lisboa: Secretariado Nacional da Informação.
- PONTES, J. M. da Cruz (1986). *Do Itinerário de um Poeta: António Corrêa d'Oliveira*. «Boletim Informativo da Ordem dos Engenheiros». 92 (mar.) 15-25.
- PONTES, J. M. da Cruz (2001). *António Corrêa d'Oliveira*. In *Enciclopédia Verbo Luso-Brasileira da Cultura*. Edição Século XXI. Lisboa; São Paulo: Editorial Verbo, vol. 21, pp. 692-694.
- PONTES, J. M. da Cruz (2002). *Seis estudos sobre o poeta António Corrêa d'Oliveira*. Coimbra: [s.n.].
- VIANA, António Manuel Couto (1985). *António Corrêa d'Oliveira*. In VIANA, António Manuel Couto, org. *Breve Dicionário de Autores Portugueses*. Ilustr. Júlio Gil. Lisboa: Verbo, p. 14.

**III**  
MATERIALIZAR  
A CRENÇA



# UM MATERIALISMO AFETIVO\*

PIERRE-OLIVIER DITTMAR\*\*



Fig. 1. A parede de ex-votos do Largo Preneste, Roma, 2018  
Fonte: Pierre-Olivier Dittmar

Para quem, durante uma noite, passeie pelos subúrbios de Roma ao longo do Largo Preneste, num incharacterístico eixo rodoviário com três faixas de cada lado, ladeado por velhas indústrias, brilhará através das luzes dos faróis, supondo que este é um caminhante atento, um longo muro de tijolos com centenas de placas de mármore fragilmente fixadas. Mais de perto verá nas inscrições enigmáticas, repetidamente «P.R.G.», iniciais, apelos, agradecimentos de todo o tipo, desejos de amor, de saúde e de trabalho. Detendo-se um pouco mais, reparará, escorregando por entre os tijolos, pequenos animais em plástico, corações enferrujados, cartas inteiramente redigidas em lápis sobre papel, soltando-se por trás do mármore. Fotos de casais, de acidentes. Algemas mal seladas por gesso.

---

\* Texto traduzido para português por Inês Afonso Lopes e João Rebelo.

\*\* École des Hautes Études en Sciences Sociales. Email: pierre-olivier.dittmar@ehess.fr.

Afastada de qualquer igreja, afastada dos lugares de peregrinação turística, esta perspectiva da rua, um exemplo entre mil, testemunha a prática obstinada, no seio das sociedades contemporâneas de exprimir o desejo e a gratidão através de um pedaço de matéria<sup>1</sup>.

## 1. EXTENSÃO DO DOMÍNIO DO EX-VOTO

O que é que dizemos com alguma «coisa» que não poderíamos exprimir com palavras? A fórmula ex-voto oferece um paradigma de primeira envergadura para refletir o lugar da materialidade nas práticas de trocas com os invisíveis: estaremos à procura de passar para o lado do invisível e dos seus poderes através de objetos transacionais ou de captar esses poderes para o visível através destes iscos? Iscos que estendem a definição de «coisa» e de «objeto» até ao infinito — ou mesmo até à humanidade propriamente dita, como no caso das crianças oferecidas enquanto oblatos, aos mosteiros medievais, no fundo como oferendas vivas, em agradecimento por uma graça recebida; ou mesmo quando se dá uma parte de si, ou o corpo inteiro, impondo-lhe gestos, transformações, etc.

Desde o Chipre do Neolítico, à *Magna Grécia* do século V, à Itália do século XV, nas Ilhas Trobriand até ao século passado, a Paris ou Tóquio do século XXI, mulheres e homens exprimem os seus sofrimentos e os seus desejos através de tais «objetos». Essa documentação notável fica demasiadas vezes confinada aos inventários e aos estudos sobre as artes e devoções populares, não tomando em linha de conta a diversidade dos atores e dos afetos que historicamente estas práticas carregam, nem as formidáveis transformações do fenómeno votivo, ao longo destes últimos 20 anos, à escala planetária. Hoje já não é possível considerar estes comportamentos como o crepúsculo de uma prática ancestral: as últimas décadas viram a multiplicação, no espaço público, de depósitos espontâneos de objetos, de coisas, cada um, à sua maneira, exprimindo afetos, um pedido ou um agradecimento. Se o acumular de órgãos enfermos, de muletas ou de gessos obriga a pensar na exposição coletiva dos sofrimentos íntimos, a diversidade das práticas contemporâneas força-nos a reenquadrar o fenómeno no contexto de uma sociedade de consumo e convida a tomar em consideração as fotografias de motos e outros aparelhos objeto de desejo, camisolas de futebolistas, juramentos de amor e manifestações de gratidão pela obtenção de um diploma ou da carta de condução, enquanto práticas que incitam a dilatar o conceito de voto (primeiro pagão e depois cristão), para encontrar, um mais abrangente, o *desejo*.

Os cadeados de amor presos às pontes que se multiplicam no mundo urbano desde os anos 90 são mais um exemplo, entre outros, de um materialismo afetivo que, por vezes, sem divindade e mesmo sem lugar de culto, se impõe como uma modalidade contemporânea de relação com o espaço público.

---

<sup>1</sup> Uma primeira versão deste texto foi publicada em francês como introdução ao número 70 *Matérialiser les désirs. Techniques Votives* da revista «Techniques & Culture». Disponível em <<https://journals.openedition.org/tc/9361>>.

A partir de agora não podemos limitar-nos ao universo das maquetes de barcos e de pequenas pinturas «naïves». A imagem já não é o modelo por excelência do ex-voto e os poderes da semelhança já não são os únicos meios operatórios para compreender a sua eficácia. Torna-se necessário devolver à prática toda a sua diversidade: pilhas de cera dispostas nas igrejas, frutas e legumes depositados diante dos altares, estatuetas de animais, mas também telas de Rafael, de Poussin ou de Ingres, praças de cidades ou igrejas, inscrições gravadas no mármore ou escritas à mão, objetos industriais e pessoas vivas, tudo, ou quase tudo, pode ser investido de uma intenção votiva.



Fig. 2. Pensar o ex-voto como uma expressão do desejo. Ex-voto em cera em Fátima, loja de objetos devocionais, 2019

Fonte: Pierre-Olivier Dittmar

Mas será que se trata aqui de um alargamento profano e contemporâneo da esfera do ex-voto, ou de novas categorias de objetos que tem pouco a ver com as ceras anatómicas e com os relatos de milagres pintados nas telas? Parece-nos que uma abordagem histórica e de antropologia comparativa permite responder a esta questão, bem como fazer surgir nas práticas ancestrais dimensões que permaneceram subterrâneas, particularmente no que diz respeito a questões sociais, coletivas e comunitárias.

Na última década, a investigação foi largamente renovada por uma série de pesquisas dos dois lados do Atlântico: na América Latina, em primeiro lugar, com o projeto *Ex Votos das*

Américas; nos Estados Unidos, graças a uma série de publicações e de uma exposição no Bard Center, em Nova Iorque, *Agents of Faith: Material, Place, Memory*; e mesmo em França, onde, desde 2015, decorre na EHES um seminário aberto (*Saintetés, sacralités, dévotions. Pour une anthropologie historique de l'objet votif*), que contribuíram para redefinir os quadros científicos de uma interrogação sobre o sentido dos objetos e das práticas votivas<sup>2</sup>.



Fig. 3. Folha de rosto da obra *An account of the remains of the worship of Priapus, lately existing at Isernia, in the Kingdom of Naples*

Fonte: KNIGHT, 1786

Trata-se aqui de uma aproximação à coisa e ao problema pelos seus limites, abrangendo, num mesmo movimento, por um lado, a extraordinária estabilidade de formas revelada por Georges Didi-Huberman (2006), que impõe pensar na presença de objetos praticamente similares em depósitos votivos célticos e em santuários cristãos do século XXI, e por outro, numa cada vez mais urgente necessidade de historicidade, face a um fenómeno totalmente plástico, e de compreensão constantemente mutável.

Se o ex-voto fascina, pela sua diversidade, permanências e inventividade, talvez ele tenha também paralisado historiadores e historiadores da arte, num confronto com o objeto que os impede de apreender toda uma série de questões sociais, afetivas e políticas que a prática envolvia. Foi por isso que, dentro do possível, nos quisemos distanciar do ex-voto para considerar as *técnicas votivas*, enquanto diferentes meios de associar intenções e matéria. Trata-se,

<sup>2</sup> Este seminário deu origem a uma coleção de estudos na revista «Pietas», de Munique. Os resumos deste volume estão disponíveis na revista «Techniques & Culture». Disponível em <<https://tc.hypotheses.org>>.

portanto, de não considerar os ex-votos como objetos fechados, mas como coisas em perpétuo devir. Isto aplica-se, claro, aos processos de fabrico e às cadeias operatórias visando quer a produção de um objeto especificamente para um voto quer a transformação de objetos comuns em objetos portadores de intenção. Isto diz respeito sobretudo ao momento, frequentemente transitório, durante o qual o objeto existe enquanto objeto votivo, o tempo da sua visibilidade. Aqui, quisemos fazer uma chamada de atenção particular para os *dispositivos*, no sentido foucaultiano, ou seja, à forma como os lugares, os espaços, os ornamentos, mas também os textos, os relatos, se podem articular para conferir uma forma de eficácia a esses objetos. Se eles visam a produção de efeitos, as suas disposições testemunham também relações de força, sempre singulares e de arbitragens particularmente sensíveis, entre os corpos individuais e o corpo social, entre as políticas institucionais e os sofrimentos individuais, que nem sempre estão de acordo.

Por fim, pareceu-nos indispensável pensar o ato votivo para lá da materialidade implícita para considerar as *ações rituais*, os gestos das mulheres e dos homens que depositaram estes objetos, ou que os realizaram, etc.

A partir da Europa e da América cristãs, que reúnem o essencial das nossas áreas de especialização, elaborámos coletivamente, no contexto do seminário da EHESS, uma definição capaz de tornar possível e mais alargada a comparabilidade (ou para descobrir incomparáveis). A seguinte: o ex-voto é uma dádiva física com uma potência imanente de ação num lugar específico e a expressão de um desejo formulado ou satisfeito. Esta dádiva é um ato de um indivíduo ou de um grupo, sempre rodeado de outras dádivas do mesmo tipo.

## 2. OS NOVOS INVISÍVEIS

Se procurámos uma definição o mais abrangente possível, será que esta permite compreender a diversidade e multiplicidade das práticas contemporâneas? Apesar das dádivas votivas já não serem objeto de prestigiosas encomendas dos príncipes, deve-se notar com Ceri Houlbrook que, longe de desaparecer, as «disposições populares» dos mais variados objetos, árvores cobertas de sapatos, cadeados de amor, lápides, depósitos memoriais após um acidente ou um atentado, se multiplicaram desde os anos 90. Se existe uma continuidade de gestos, de práticas, essas disposições anónimas podem acontecer sem referência a uma divindade, e permitir que «os novos invisíveis» emergjam. Qual é a natureza dos votos que se exprimem aos pés da estátua de José Tomás de Sousa Martins? De que forma este médico progressista do século XIX desempenha, hoje, um papel de intercessor? O que acontece quando um turista deposita, ao pé de uma cópia da chama da Estátua da Liberdade da Pont de l'Alma, em Paris, um agradecimento à Princesa Diana pelo «seu pequeno apartamento»? Por que é que, alguns anos depois, o mesmo lugar acolhe também cadeados de amor? A parede da casa de «Julietta» em Verona está hoje recoberta por uma estranha composição coletiva de cartas de amor, pedidos ou agradecimentos, colados por pedaços de pastilha elástica nas veneráveis pedras da suposta casa da

heroína trágica. Por que vias é que uma princesa que morreu num acidente de carro ou uma heroína literária que cometeu suicídio, se tornaram intercessoras solicitadas em domínios tão diversos quanto a busca da alma gêmea ou de um apartamento?

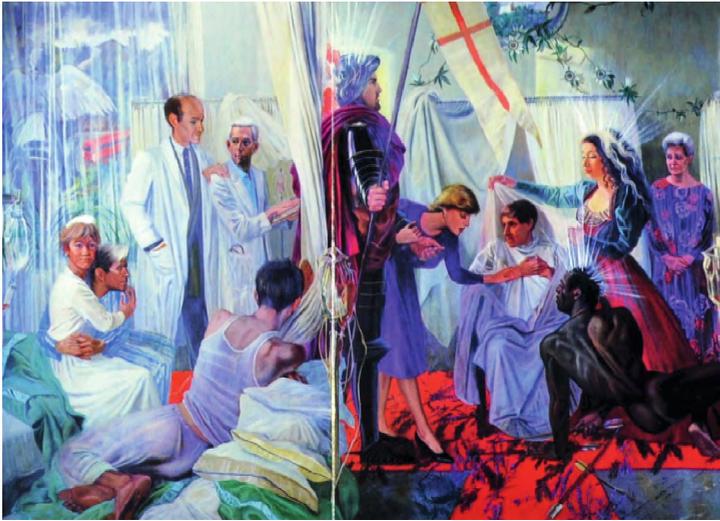
É forçoso constatar que existe uma difusão horizontal dos desejos por meio das «coisas», que já não responde ao esquema de uma transcendência. Quando se pendura um cadeado sobre outro cadeado, quando se desliza uma carta de apelo para trás de um velho ex-voto e não em frente de uma imagem de culto, todas essas técnicas de desvio e reutilização contribuem para fazer de cada um ator e, portanto, de certa maneira, um intercessor, ao passo que, nos casos em que a prática dos ex-votos é enquadrada por uma estrutura religiosa, o intercessor é o poder encarnado que reveste o lugar sagrado. Este fenómeno obriga assim a considerar as situações mais radicais, às quais os «novos invisíveis» estão ligados: a casa de Julieta não pode ser compreendida sem evocar as paredes de pastilha elástica que se multiplicam por todo o mundo, trechos de parede recobertos de pastilha elástica, mascada, ou a já desaparecida ponte das pastilhas elásticas de Veneza, onde os amantes dos anos 2000 vinham colar as suas salivas misturadas por uma lembrança (ou, por vezes, por um voto).

Nesse sentido, as notáveis *árvores de moedas* das Ilhas Britânicas são particularmente ricas em ensinamentos, desde que Ceri Houlbrook demonstrou que aquilo que antes era uma prática votiva provada (inserir moedas na casca de uma árvore) não cessa de ganhar amplitude quando alguns dos atores, com que esta se deparou na sua investigação, afirmaram não ter formulado um voto.

Sem divindades, sem votos, essas disposições forçam-nos a considerar um desejo cada vez mais forte de fazer eclodir comunidades de atores anónimos com a cumplicidade de um mundo material reinventado. Este coletivo, mais do que a instituição responsável pelo lugar, frequentemente refratário à materialidade dessas práticas, valida a eficácia da topografia



Fig. 4. Ex-voto diante da estátua do médico José Tomás de Sousa Martins, agosto 2017  
Fonte: Wikimedia Commons (domínio público)



**Fig. 5.** Oferta votiva (pormenor). Em 1987, este ex-voto pintado de André Durand comemora, num dúbio *cliché*, a inauguração do primeiro serviço dedicado aos pacientes com SIDA pela Princesa de Gales, Lady Di. Após a sua morte, ela será o destinatário de muitos desejos.

Fonte: © Mucem

votiva perpetuando-a (mesmo de modo satírico, como nota Anne Lepoittevin no seu estudo sobre o Pasquino romano). O ex-voto, assim concebido, torna-se objeto de testemunho, ao serviço da emanação e do poder do santuário aos olhos de outros peregrinos, como nota Agnès Giard no Japão.

Primeiramente caótica, a afixação selvagem — tanto em santuários antigos como em «templos» sem deuses nem votos — desenha, pouco a pouco, uma cenografia da dádiva, mimeticamente repetida por todos os peregrinos. Ele pode então escapar às autoridades e aos limites construídos do santuário para sacralizar elementos naturais como as árvores (retomando por vezes rituais antigos, como Vasiliki Zachari observa na Grécia). No santuário de Istambul, estas últimas tornaram-se o suporte de fios votivos ou de berços suspensos feitos à mão, como expressões de desejo do nascimento de uma criança. Em Chalma, no México, a poucos passos do santuário que, até comporta uma sala consagrada aos ex-votos, as árvores recebem o cordão umbilical de crianças finalmente nascidas.

Ao centrar a nossa definição na dádiva, inscrevemos o ex-voto entre os grandes temas da antropologia. Será necessário aproveitar a vasta historiografia da antropologia da dádiva para compreender que a prática votiva não decorre da troca comercial, mas que, igualmente esta se encontra em oposição a uma interpretação teológica da dádiva como manifestação de um «amor puro»<sup>3</sup>. Além disso, o ex-voto não deve ser confundido com o sacrifício, mesmo que compartilhe certos traços, nem pode ser equiparado a toda a oferta religiosa. O ex-voto não é apenas uma dádiva, é uma dádiva pública acompanhada de uma promessa, de um voto, de um desejo. Por que é mais eficaz acompanhar a formulação desse desejo com uma dádiva material? Essa é a questão que devemos agora colocar.

<sup>3</sup> Um «amor puro» cujas aporias Jacques Le Brun mostrou admiravelmente. LE BRUN, 2002.



Fig. 6. Mensagens de amor coladas com pastilhas elásticas, no corredor da casa de «Julietta», em Verona, 2008

Fonte: Helle Krog



Fig. 7. Desejos amarrados, tecidos e embalagens plásticas, Castelo de São Hilário, Chipre, 12 de julho de 2017

Fonte: Thomas Golsenne



**Fig. 8.** Árvore com prego: árvore de Gravenvoeren, Voeren, Limbourg, Bélgica



**Fig. 9.** Cadeados votivos — Odzun, Arménie  
Fonte: Pierre-Olivier Dittmar

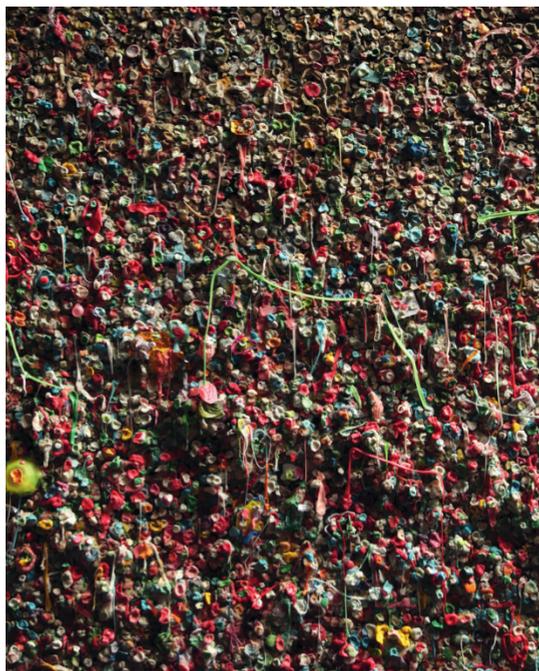


Fig. 10. Parede de pastilha elástica, Seattle, 2015  
Fonte: Daniel Schwen in Wikimedia Commons



Fig. 11. Cristo das ameijoas, Santuário do Divino Amore  
Fonte: Pierre-Olivier Dittmar



Fig. 12. A bicicleta de Moser. Francesco Moser e Eddy Merckx são dois campeões de ciclismo, ambos reconvertidos em criadores da sua própria marca de bicicletas, tendo ambos doado a sua bicicleta vitoriosa à virgem do Santuário do Divino Amore, nos arredores de Roma

Fonte: Pierre-Olivier Dittmar



Fig. 13. A bicicleta de Merckx

Fonte: Pierre-Olivier Dittmar

### 3. TEMPORALIDADES: FUNDIR-SE E SINGULARIZAR-SE

Cada objeto votivo produz uma relação singular com o tempo, que convida à interrogação sobre a intenção dos atores. Marinheiros naufragados — para voltar brevemente a esse exemplo «canônico» que aqui deixámos deliberadamente no antiquário<sup>4</sup> — fizeram sempre um voto antes de depositar uma placa votiva? Certamente, eles escaparam à morte, naquilo que consideraram então uma causa desesperada (os pequenos quadros, que foram inumeráveis no século XIX, mostram-nos frequentemente os tripulantes num estado de passividade, quase extático, à espera de um fim certo), como fruto da intervenção divina. Mas teriam eles a *intenção* de fazer esse depósito? Podemos, de um modo mais geral, chamar de *ex-voto* aquilo que não resulta de um voto anterior? Esta é uma questão fascinante e difícil, porque coloca o problema de todos os atos que não são precedidos de um voto, mas que acompanham um voto: duas temporalidades aqui, que não se confundem, ou que, pelo menos, metodologicamente é importante distinguir para melhor podermos então mostrar as ligações. No primeiro caso, o objeto atesta um desejo anterior, no segundo ele atesta um desejo presente. Mas como é que podemos saber o que é feito desse voto anterior, *a não ser pela prova que é produzida*? E, inversamente, o voto imediato, projetado num porvir, não procede obscuramente de uma primeira intenção? Mas alguma vez nos encontramos num santuário por acaso? A palavrinha do *ex-voto* é preciosa, pois mantém aberta a possibilidade dessa precedência.

Além disso, a realização de um voto passado não é também, geralmente, uma promessa? Estaremos apenas a cumprir um voto? Ou contrairemos sempre uma nova dívida, que é também uma nova segurança? Como é que um voto *pontua* o tempo de uma vida, ritmando-o sem limites?

Para lá da questão da intenção, os próprios objetos testemunham relações particularmente contrastantes com o tempo. Na proliferação de casos e situações, dois tipos parecem emergir, que são também duas relações distintas com o coletivo.

Devemos, em primeiro lugar, considerar os depósitos votivos que se inscrevem numa *vida cíclica*. Quer sejam oferendas votivas anatômicas em cera ou metal, velas simples ou pedaços de cera, encontramos-nos face a objetos seriais produzidos em ambiente industrial ou proto-industrial, que implicam uma anonimização dos corpos e desejos. Objetos pobres, padronizados, mil vezes moldados e desmoldados, essas dádivas geralmente fazem parte de uma temporalidade rápida: adquiridas nos próprios locais de peregrinação, o seu tempo de vida é largamente enquadrado pelas instituições que administram o tempo de exposição, colocando ou retirando esses objetos em função dos fluxos, assumindo assim as modalidades práticas de mediação com a divindade. O caráter perecível ou reciclável dos materiais utilizados é fundamental: a vida desses objetos está ligada a um sofrimento ou a um desejo que queremos

---

<sup>4</sup> Mas pode ser encontrada uma tentativa de uma nova leitura em Pierre Antoine Fabre e Bernadette Roberjot, *La langue de terre dans les ex-voto marins*. FABRE, ROBERJOT, 2019.

acreditar temporário. Esses fragmentos de corpos são feitos para desaparecer, eles «vivem e morrem»<sup>5</sup>. São revendidos, repostos em circulação e por vezes fundidos para poder acolher, sobre uma nova forma, novos desejos.



Fig. 14. No santuário de Santa Maria Adelaide cruzam-se duas relações com o tempo, a cíclica das oferendas votivas de cera e a das relíquias da Virgem que estas temporariamente circundam  
Fonte: Pierre-Olivier Dittmar

Anônimos e coletivos, esses corpos fragmentados possuem também uma historicidade implícita, tendo sido a matéria de cada orelha, de cada pé de cera exposto capaz não só de suportar a dor e o sofrimento de outros indivíduos, mas também de pertencer a outra forma, a outro órgão carregado de dor e desejo. Mas seja o depósito furtivo, efêmero ou perene, importa que o objeto prometido ao santuário permaneça, ainda que por um momento, em contacto, ou pelo menos perto do poder que atua no local, pois é então e apenas então, que os objetos dos indivíduos passam a ser da divindade, tal como Vasiliki Zachari observa no seu estudo sobre os antigos *pinakes gregos*.

Essa forma de depósito votivo percorre toda a história ocidental e obriga o historiador ou antropólogo a conceber perspectivas de muito longa duração, inversamente proporcionais ao tempo efêmero destes objetos. No entanto, esta não pode constituir um modelo geral, visto que existem numerosos ex-votos cuja relação com o tempo é praticamente oposta.

De facto, desde o século XV que, no Ocidente, temos testemunhado uma multiplicação de objetos votivos de um tipo diferente, que sublinham o *voto memoria*. Quadros realizados pelos maiores artistas, *performances* de pintura, esculturas de mármore ou proezas de ourivesaria preservadas nos tesouros das igrejas, representam cuidadosamente a aparência física dos encomendadores. São objetos valiosos, feitos de materiais preciosos, muitas vezes reservando espaço para uma inscrição, explicativa ou invocativa. São também objetos de prestígio, onde tanto o artista como a instituição são, desta vez, os principais mediadores. Às vezes,

<sup>5</sup> CHARUTY, 1992.



Fig. 15. *O cerco de Rodes*, 1480. Este ex-voto oferecido à Notre Dame de Paris foi recusado pelos cônegos (HAMON, 2009)

Fonte: Étienne Hamon

até edifícios inteiros são ex-votos edificadas por comunidades ou por um senhor, como quando Francesco I Gonzaga de Mântua fez construir o Santuário de S. Maria delle Grazie em Curtatone na década de 1380, como Valeria Motta estudou detalhadamente, para agradecer à Virgem por libertar a região da peste. Esses *votos memoria* exibem singularidades. Explicitamente feitos para durar, testemunham, ao longo do tempo, uma situação excepcional em que a originalidade de um indivíduo (o encomendador) e de um acontecimento (um milagre) parecem corresponder e reforçar-se mutuamente. Todos os habitantes de Mântua beneficiaram com o fim da peste e todos continuam em dívida com o Príncipe Francesco I. Um forte valor de ostentação é aqui acrescentado, porque é importante que o doador mostre a sua dádiva aos seus súbditos.

Se este *voto memoria*, testemunha singular do ato devocional de um indivíduo abastado, a princípio parece ser prerrogativa de uma elite, capaz de comandar, esse privilégio aparenta diminuir no curso dos séculos XIX e XX, onde assistimos a uma democratização deste tipo de doação, da qual os pequenos quadros pintados, por vezes para um grupo de indivíduos, são uma primeira manifestação.

A idade de ouro da *tabuinha*, que se situa na Europa entre 1850 e 1950, testemunhou um novo desejo de durabilidade. Por mais modestas que sejam, essas obras singularizam-se e inscrevem-se no tempo. Mais ainda, a popularização dos meios de reprodução mecânica (principalmente a fotografia) leva a uma hibridização das duas categorias que acabamos de distinguir.

Uma evolução fundamental do fenómeno votivo no século XX é a multiplicação de santuários fotográficos, onde a acumulação de imagens de si mesmo, de pessoas próximas, muitas vezes acompanhadas de algumas palavras no verso, atesta a apropriação, por peregrinos modestos, de uma prática anteriormente reservada a uma elite. Mas não nos deixemos enganar quanto às conceções de sujeito veiculadas por este fenómeno, que devem ser entendidas levando-se em conta os dispositivos implantados: a intensa proximidade entre essas fotografias atesta uma vontade de incluir a exposição de casos individuais no seio de uma comunidade emocional.



Fig. 16. Ex-voto à virgem Wintzenheim, Capela de Nossa Senhora do Bom Socorro  
Fonte: © Région Alsace — Service de l'Inventaire et du Patrimoine

Somos, assim, levados a inscrever o ex-voto fotográfico na longa duração. Não se pode deixar de ficar impressionado, em muitos santuários, pela transição perfeita de pequenas pinturas pintadas para placas de mármore, e por uma razão simples e forte: não há representação da catástrofe milagrosamente evitada, senão depois do golpe. Não fotografamos o evento. E é verdade que as fotografias votivas são geralmente retratos, de homens ou de coisas. Mas não poderíamos imaginar uma terceira fase — um tanto vertiginosa — em que, numa espécie de efeito presentista, fotografássemos a própria catástrofe, numa sublime *selfie*?

Esse terceiro tempo é já o de hoje: assim, no México, no Brasil ou na Itália, a fotografia votiva é objeto de um verdadeiro trabalho coletivo: o acidente ou a operação «milagrosa» são documentados do exterior, por fotografias de próximos, às vezes em série, numa colagem de composições complexas. Tal como outrora a tabuinha pintada, o ex-voto fotográfico documenta aqui o acidente e a sua resolução.



Fig. 17. Sala dos Milagres de Paudalho São Severinos de Ramos, Brasil D.R.

Esses diferentes tipos de temporalidades levam-nos a uma outra dimensão da questão: a do *lugar* votivo. A oferta votiva deve permanecer no santuário para merecer o seu nome ou pode simplesmente passar por ele? O ex-voto pode-se tornar um «ex-templo»? A questão da conservação a longo prazo do objeto é aqui indiretamente colocada. Se concordarmos que o ex-voto deve ser depositado, será que ele pode de seguida ser legitimamente destruído ou reciclado (leia-se revendido, como vemos em alguns santuários mexicanos contemporâneos)? Qual é o centro de gravidade do ato votivo: o gesto ou o objeto? Qual é, então, o papel desempenhado pela materialidade na mediação votiva? E quanto à individualidade? Porque podemos imaginar que um objeto refundido, redistribuído, desqualificado ou requalificado não terá menos eficácia precisamente, talvez, porque a singularidade do ato se confunde numa comunidade de fé.

Vemo-lo claramente: a abertura da investigação às formas aparentemente mais paradoxais ou marginais do ato votivo, permite abalar uma conceção implicitamente ligada, sem dúvida, às modalidades mais inventariadas, imagens, estátuas, etc.: o pressuposto de uma identidade substancial do objeto. Talvez essa conceção tenha, de facto, perdido espaço na cena contemporânea, o que nos confronta, por definição, com o efémero, com o evento, com a fugacidade das ações. Mas talvez também todos os tipos de formas antigas tenham sido esquecidos sob sua influência. É, pois, essencial para nós, com este *dossier*, ter uma dupla perspetiva no espaço e no tempo.

#### 4. TÉCNICAS DE OCUPAÇÃO MATERIALISTAS

As técnicas votivas são técnicas coletivas. Um ex-voto solitário não tem sentido, e uma dádiva votiva não tem sentido se não visível para os outros. Não se trata apenas de dar, mas ao mesmo tempo *testemunhar* e *chamar a testemunhar*. Não nos enganemos, a expressão coletiva dos sofrimentos e desejos individuais é também sempre uma forma de política, visto que ela invoca, ou seja, provoca, forças públicas.



Fig. 18. Recipiente de ex-votos. Basílica de Nossa Senhora de Guadalupe México, 2016 D.R.

É menos a mensagem, frequentemente formulaica e repetitiva, que é reivindicativa, do que a própria prática que estabelece uma relação de forças, por vezes além do quadro admitido, e que, em muitos casos, sublinha a *ocupação* de lugares de culto em geral, lugares de peregrinação, os lugares turísticos dos dias de hoje, para os quais converge a maior população possível — certos destinos, como a cidade de Roma, dificultando a separação de géneros.

Aqui, devemos considerar os lugares ao longo do tempo para medir o impacto das crises, o quanto delas podem redefinir a natureza das relações de forças entre as instituições e os coletivos desejanter. Como não ficar assombrado com o acumular de textos, imagens, objetos nas igrejas durante a Primeira Guerra Mundial, uma materialização acumulada, coletiva e solidária de angústias inteiramente singulares? É preciso imaginar a Notre-Dame de Fourvière, em Lyon, literalmente invadida por objetos, e compará-la com seu estado atual, onde a memória dessa ocupação só é apresentada na forma de alguns corações, alinhados por tipologia atrás de vitrines. É preciso também ver no México como se pode construir o culto de uma imagem, o da Guadalupe, de uma maneira autoritária, com um dispositivo de recipientes de ex-votos e tapetes rolantes que impeçam qualquer paragem, qualquer ritmo próprio, qualquer apropriação material do lugar pelos seus ocupantes que não são mais que transeuntes.

Quer se trate de instituições eclesiais ou municipais, essas autoridades procuram dominar uma expressão que as ultrapassa. De Veneza a Paris, cadeados de amor são desmontados, serrados e às vezes revendidos, as paredes de pastilha elástica são limpas como se apagam *graffiti*. Vitórias efémeras: mal a Pont des Arts é desobstruída, a Pont Neuf é coberta com cadeados. No México, são os arredores do Santuário da Virgem de Guadalupe que são

palco de danças, cujos trajés atestam uma criatividade transbordante em cores vivas e cujos acessórios nada ficam a dever a uma instalação de Annette Messager. A materialidade devocional é transportada no corpo, por tal não pode ser controlada pelas autoridades, desde os primórdios da Conquista. O desejo de ocupar o espaço público, de aí implantar os seus afetos, sofrimentos e desejos sem delegá-los às instâncias reguladoras, parece ser cada vez mais forte no contexto da crise de representação política que vivemos hoje. A atualidade recente confirma de forma exemplar as possibilidades políticas das formas votivas: se existe um ponto em comum entre as revoltas de 2019 nas ruas de Argel e nas de Hong Kong, ele está na prática partilhada que consiste em saturar o espaço público de *post-its*, colados uns sobre os outros, uns ao lado dos outros, levando coletiva e anonimamente, aos olhos de todos, uma série de desejos e sofrimentos individuais.

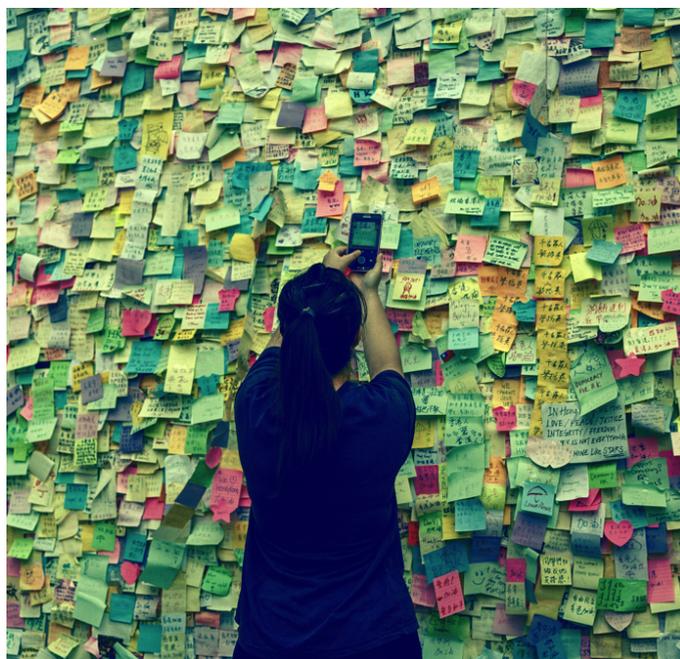


Fig. 19. Manifestação pró-democracia nas ruas de Hong Kong, novembro de 2014

Fonte: Adam Singer

## 5. DA RUA AO MUSEU: IDA E VOLTA

Certamente, o lugar ativa a agência do ex-voto articulando o singular com o coletivo, o presente com o passado — e, nos limites que vimos recordando, o pessoal com o institucional. Mas se for simplesmente exposto, sem oração ou qualquer outro ritual, o objeto votivo pode ser «descarregado», como os Mukasari Ema analisados por Agnès Giard que, depois de mais

de 30 anos, são remetidos para o museu porque já não funcionam, já não são honrados por ninguém; mas talvez seja também porque a sua simples exposição convida os espectadores a um olhar estético sobre eles. Expostos num espaço museográfico, não são mais identificados como objetos devocionais ativos, embora às vezes possamos ficar surpreendidos pelo depoimento de certos guardas do museu, perturbados pela genuflexão orante de um visitante ainda muito *afetado*. Os objetos votivos do Bazar de San Juan, estudados por Caroline Perrée, também perdem toda a carga devocional quando são postos à venda: uma mudança de valor, como insistimos acima.

No México, desde os anos 2000, surgiu uma moda de pinturas que assumem os códigos formais dos ex-votos, a tal ponto que o seu artista mais famoso, Alfredo Vilchis, foi exibido no Louvre aquando da homenagem prestada a J. M. G. Le Clézio em 2011. As pinturas de Vilchis e David Mecalco encontraram o lugar nas coleções do Mucem. Que estatuto deve ser dado a esses objetos, que têm uma forma votiva sem ter uma intenção? A sua iconografia retoma a dos ex-votos, mas os milagres, esses são pouco convencionais: um fã comemora a vitória de um *luchador*, a prostituta agradece pelos clientes, a mulher agradece a San Judas pelo marido não descobrir o amante escondido debaixo da cama, e o *retablero*, pintor do ex-voto, implora à Virgem de Guadalupe que proteja os emigrantes das malfeitorias de Donald Trump. Essas oferendas votivas nunca foram encomendadas por uma terceira pessoa para oferecer ao divino e não encontraram lugar nos santuários, mesmo que Vilchis tenha feito algumas por encomenda piedosa. Na maioria das vezes, esses «milagres» vêm diretamente da imaginação dos criadores, que, no entanto, não eram considerados artistas, nem mesmo artesãos, pois vendiam (e ainda vendem) as suas produções numa *feira da ladra* da Cidade do México, o Lagunilla. O seu sucesso entre turistas e colecionadores não fez mais que encorajar a sua veia milagrosa, e são hoje reconhecidos como artistas e exibidos em galerias e museus. Alfredo Vilchis é apelidado de Da Vilchis do México em referência a Leonardo da Vinci. Se nem as suas estórias nem as suas ilustrações coincidem com os milagres modelados pela tradição, essas imagens mostram um México quotidiano no qual todos se reconhecem. Exibidos em conjunto, eles constituem um verdadeiro fresco social, de forma muitas vezes humorística, como no caso das paródias romanas estudadas por Anne Lepoittevin.

A tomada em consideração desses casos limítrofes impõe pensar na artificação das formas votivas fora do espaço do museu. De facto, as paredes de ex-votos nas ruas constituem hoje pontos de intensidade no espaço público enquanto lugares de eleição que competem com os *white cubes* do museu ou da galeria. O caminhante atento que imaginámos no início desta introdução não terá deixado de perceber, entre as imagens de acidentes e de pedidos de crianças do Largo Preneste, a presença de um espaço invasor em mosaico, uma obra de arte de rua perdida por entre os votos «cristãos». Para quem se dá ao trabalho de reparar, dificilmente existe um lugar votivo que não esconda uma ou mais propostas artísticas, por vezes assumidas, por outras discretas. Acima de tudo, já não parece possível pensar num processo simples a partir das devoções «populares» evoluindo para uma museificação esterilizante.

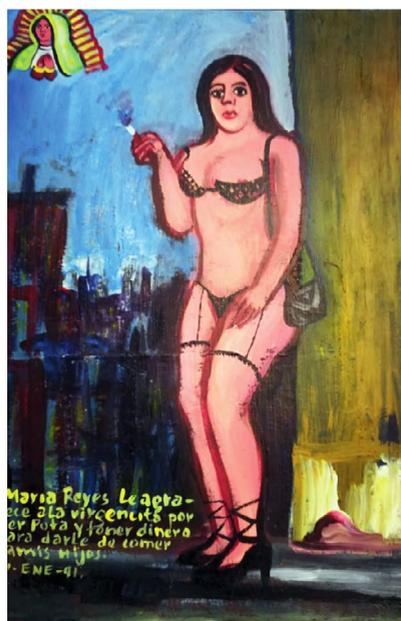


Fig. 20. Ex-voto de Maria Reyes par David Mecalco, Mexico «María Reyes agradece à pequena Virgem [a Virgem de Guadalupe] por ser uma prostituta e ter dinheiro para dar de comer aos meus filhos» (21 jan. 91). «Ex-voto de David Mecalco que, como muitos criadores mexicanos, inventa pinturas de iconografia votiva mas que não respondem a uma prática devocional. Esses ex-votos, muitas vezes subversivos nos temas e nos estilos, narram a sociedade mexicana de uma forma ao mesmo tempo satírica e realista»

Fonte: Cortesia de Valérie Perrée Le Rol

A evolução da *paredes de ofertas* de Avignon é sintomática da complexidade dos destinos contemporâneos. Em 1994, alguns blocos de cimento de uma parede da prisão de Sainte-Anne d'Avignon foram destruídos e começaram a receber os mais diversos objetos. Um artista, Marq Tardy, reivindicou mais tarde esta intervenção, inicialmente pensada como puramente artística e efêmera. Gradualmente, a obra escapa ao seu criador e dá lugar a ofertas espontâneas, então geralmente interpretadas como presentes de famílias para prisioneiros reclusos atrás desse muro. Mas desde 2003, quando a prisão foi fechada, o muro não cessou de se enriquecer e de se regenerar, embora o motivo mais evidente para a oferta tenha desaparecido.

Ameaçada de desaparecimento, a parede foi depois objeto de proteção e exposição e continua ativa até hoje, sendo a sua renovação documentada *online* por um grupo de amadores. Mais uma vez, a importância do dedicado parece empalidecer perante um conjunto de ligações horizontais: a presença de um microevento urbano num lugar significativo assinala e faz com que uma comunidade de anónimos lance mãos à obra. Mais do que a relação com os invisíveis, é uma lógica de *estigmergia*: um estigma (um traço) na rua, gera um *ergon* (uma obra). Mas essa forma de cooperação indireta assemelha-se pouco com as construções das formigas ou das térmitas que tornaram possível forjar esse conceito. Não há aqui necessidade de coerência, para chegar a alguma estrutura sistemática, uma vez que as questões são mais expressivas do que construtivas<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> O conceito de *estigmergia* foi criado em 1959 por Pierre-Paul Grassé para descrever o processo de fabricação de habitats animais, como os invólucros de certos abelharucos, os raios de cera das abelhas ou os ninhos de térmitas. É usado no contexto da arte de rua por Lachlan MacDowall. MACDOWALL, 2014.



**Fig. 21.** Muro de oferendas, antiga prisão de Sainte-Anne, Avignon  
Fonte: Pierre-Olivier Dittmar



**Fig. 22.** Cadeados votivos em Saint Ortaire, Bagnoles-de-l'Orne  
Fonte: Marie-Anne Polo de Beaulieu

## 6. OBJETOS PARA FAZER PESSOAS

Durante muito tempo, os depósitos votivos foram considerados como variações populares, efeitos colaterais da imagem de culto. É por isso que foram teorizadas de acordo com um esquema, primeiro de tudo vertical, para o qual se tratava de compreender como o dom das coisas possibilitava o acesso a diferentes formas de transcendência. Depois de ter explorado neste número as formas de dom mais contrastantes no tempo e no espaço, tomando em linha de conta, tanto quanto possível, processos e dispositivos, o fenómeno surge-nos sob uma nova luz. A ausência de uma divindade e, por vezes, de um voto explícito obriga-nos a considerar os depósitos votivos em toda a sua imanência. Em muitos casos, deparamo-nos com estruturas horizontais, criando cadeias eletivas e de solidariedade entre esses donatários sem destinatários.

Essas criações coletivas indiretas não se resumem a uma justaposição de egocentrismos. Esses locais vocacionam-se agora, em larga medida, a criar vínculos e a relatá-los de forma expressiva. Aqui, melhor do que em qualquer outro lugar, podem emergir as relações entre vivos e mortos, entre amantes, entre membros de uma família ou os laços forjados no sofrimento do trabalho, na guerra ou na miséria. Por fim, devemos sobretudo compreender as comunidades criadas por esses depósitos enquanto elementos de ligação afetiva comprometida não só de humanos entre si, mas também entre indivíduos e os fragmentos de um mundo visível em toda a sua heterogeneidade, com carros antiquados, tranças de cabelo, cães, burros, árvores e pedras.

## BIBLIOGRAFIA

- BOULLET, François; BOULLET, Colette (1978). *Ex-voto marins*. Genève: Éditions Maritimes et d'Outre-Mer.
- CHARUTY, Giordana (1992). *Le vœu de vivre*. «Terrain: le corps en morceaux». 18 (mar.) 46-60. DOI: doi.org/10.4000/terrain.3031.
- COUSIN, Bernard (1981). *Ex-voto de Provence: images de la religion populaire et de la vie d'autrefois*. Paris: Desclée de Brouwer.
- DEYTS, Simone (1985). *Le Sanctuaire des sources de la Seine*. Dijon: Musée archéologique.
- DIDI-HUBERMAN, Georges (2006). *Ex-Voto. Image, organe, temps*. Paris: Bayard.
- FABIANI Giuseppe (1950). *Ascoli nel Quattrocento*. Ascoli Piceno: Società Tipolitografica Editrice. Vol. I: *Vita Pubblica e Privata*.
- FABRE, Pierre Antoine; ROBERJOT, Bernadette (2019). *La langue de terre dans les ex-voto marins*. «Pietas». 11, 93-108. [Consult. 2 fev. 2021]. Disponível em <[https://hcommons.org/app/uploads/sites/1001606/2020/08/079\\_Ex-voto-in-lateinischen-Inschriften.pdf](https://hcommons.org/app/uploads/sites/1001606/2020/08/079_Ex-voto-in-lateinischen-Inschriften.pdf)>.
- GODELIER, Maurice (1996). *L'énigme du don*. Paris: Fayard.
- GODBOUT, Jacques T. (2000). *L'esprit du don*. En collaboration avec Alain Caillé. Paris: La Découverte.
- HAMON, Etienne (2009). *An undesirable royal present: the ex-voto of the victory of Rhodes in 1480 at Notre-Dame de Paris*. «Bulletin Monumental». 167:4, 331-336.

- KNIGHT, Richard Payne (1786). *An account of the remains of the worship of Priapus, lately existing at Isernia, in the Kingdom of Naples*. London: printed by T. Spilsbury.
- LE BRUN, Jacques (2002). *Le Pur Amour. De Platon à Lacan*. Paris: Seuil.
- MACDOWALL Lachlan (2014). *Graffiti, Street Art and Theories of Stigmergy*. In LOSSAU, Julia; STEVENS, Quentin, ed. *The Uses of Art in Public Space*. New York: Routledge, pp. 33-48.
- MAUSS, Marcel (2013). *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*. In MAUSS, Marcel. *Sociologie et anthropologie*. Paris: PUF, pp. 164-169. (Col. Quadrige).
- REVOLON, Sandra; LEMONNIER, Pierre; BAILLY, Maxence, dir. (2012). *Objets irremplaçables. «Techniques & Culture»*. 58. [Consult. 2 fev. 2021]. Disponível em <<http://journals.openedition.org/tc/6209>>.
- SAHLINS, Marshall (1976). *Âge de pierre, âge d'abondance*. Paris: Gallimard.
- SIGAL, Pierre-André (1985). *L'homme et le miracle dans la France médiévale (XI<sup>e</sup>-XII<sup>e</sup> siècle)*. Paris: Cerf.
- STRATHERN, Marilyn (1988). *The Gender of the Gift: Problems with Women and Problems with Society in Melanesia*. Berkeley: University of California Press.
- TESTART, Alain (2006). *Des dons et des dieux*. Nouvelle édition. Paris: Errance.
- VEYNE, Paul (1995). *Le pain et le cirque*. Paris: Seuil.
- WEINRYB, Ittai (2016). *Ex-voto: Votive Giving Across Cultures*. New York: Bard Graduate Center.



# VISIÓN DENTRO DE LA VISIÓN (NOTAS SOBRE UN «RETRATO ELÍPTICO» DE JUAN DE LA CRUZ)\*

ELENA MUÑOZ\*\*

**Resumen:** *El movimiento contrarreformista tendió a fijar patrones iconográficos autorreferenciales de la pintura, como el que sigue la composición de este retrato del siglo XVII, que representa una conversación con un cuadro, dentro del cuadro. Se trata de la Visión de Segovia, el diálogo de Juan de la Cruz con un Nazareno pintado. En segundo plano, este retrato incorpora otra pantalla: la reliquia del fraile, donde aparecen figuras que conmemoran otro milagro, post mortem. De esta manera, la pintura combina dos visiones, y enlaza la narración de hechos distantes recurriendo a formas de cuerpos y objetos artísticos reunidos en el interior de una arquitectura, lo cual provoca la ilusión de un escenario espaciotemporal continuo. Las referencias intermediales en el cuadro, procuran convertir la pintura en objeto de historia y de culto, pero así descubren sus artificios constructores.*

**Palabras clave:** *Juan de la Cruz; Visión; Retrato; Reliquia; Iconografía.*

**Abstract:** *The counter-reformist movement tended to fix an iconographic pattern that implies the self-reference of the painting, in order to express this kind of conversation with a picture within the picture: A portrait that represents the Vision of Segovia, that is the dialogue of Juan de la Cruz and a painted Nazarene. In addition, the portrait incorporates another screen: this is the friar's flesh relic, where some figures appear commemorating a post mortem miracle. In this way, the painting combines both visions and represents distant events, shaped like bodies and artworks disposed in an architecture, which creates a space-time continuum illusion. The intermedial references in this picture try to turn the painting into a history and cult object but discovering its constructive artifices.*

**Keywords:** *John of the Cross; Vision; Portrait; Relic; Iconography.*

*Cuando tú me mirabas  
tu gracia en mí tus ojos imprimían  
por eso me adamabas  
y en eso merecían  
los míos adorar lo que en ti vían<sup>1</sup>.*

---

\* Esta publicación es parte del proyecto de I+D+i Intermedialidad e institución. Relaciones interartísticas: literatura, audiovisual, artes plásticas, Ref. HAR2017-85392-P financiado por MCIN/ AEI/10.13039/501100011033/. Estudio derivado de la exposición comisariada por Mariano Casas Hernández, *Vitor Teresa. Teresa de Jesús, doctora honoris causa de la Universidad de Salamanca*, Diputación Provincial, 2018; ficha pp. 392-393), y enmarcado en el proyecto de doctorado dirigido por Lucía Lahoz Gutiérrez (MECD-FPU17/03735) en la Universidad de Salamanca.

\*\* Universidad de Salamanca. Email: elenia@usal.es.

<sup>1</sup> *Canciones del Alma y el Esposo*, 23.

Antes de que Juan de Yepes fuese oficialmente convertido en santo, sus visiones *en la noche oscura* habían sido clarificadas en las artes figurativas bajo el control institucional, cada vez más centralizado, del culto y las representaciones. La instrucción en la devoción visual católica se propagaba a base de retratos ligados a biografías ejemplares, y textos que codificaban la iconografía de la «verdadera fe», opuesta a los iconoclastas protestantes. Pero Juan de la Cruz, como otros frailes y monjas visionarias, se convirtió en imagen de culto, y en reliquia, antes de ser canonizado, debido, en gran parte, a unas prácticas religiosas y artísticas que daban continuidad a tradiciones antiguas.



Fig. 1. *Visión de Segovia*. Pintor anónimo. Carmelitas Descalzos. Alba de Tormes. s. XVII

Fotografía: Tomás C. Peña, Julián Barrera Miguel, Agustín Herrero, en CASAS HERNÁNDEZ, coord., 2018: 393

En este cuadro anónimo, pintado en el siglo XVII y conservado en el convento de los Carmelitas Descalzos de Alba de Tormes (Salamanca, España), podemos observar mecanismos de transferencia de sentido, típicos de las obras de arte propiciadas por esas prácticas devocionales. Vemos, en el interior de la iglesia del Convento de Segovia, a Juan de la Cruz de rodillas; ante él, en el suelo, ediciones de su teoría mística, junto al lirio de pureza. Él lleva el hábito carmelita de la regla descalza que juró en Duruelo en 1568, y abraza la cruz pasional, a modo de gesto orante. Las filacterias representan su diálogo con un Cristo pintado que le pregunta desde el cuadro de altar: «Juan, qué quieres por tus trabajos», y este le responde: «Señor, padecer y ser menospreciado por ti». Al fondo, recortada por el arco de la bóveda de cañón, la luz ilumina un relicario bajo palio a modo de baldaquino.

Esta pintura representa, en primer término, un conocido milagro llamado *Visión* o *Diálogo de Segovia*, que refleja la bullente imaginación sanjuanista y el protagonismo de la imaginaria en los carmelos descalzos. Los escritos de fray Juan, basados en ejercicios agustinianos, son una fuente para la teoría de una imagen intermedial y sinestésica, que se «ve» en una palabra, sonido, olor, gusto, tacto, pero que debe conducir a la *contemplación* sin imagen de una

*visión intelectual*, como medio para alcanzar la iluminación en la *noche de la fe*, o *aprehensión pasiva del alma* que, dejando atrás lo imaginable, alcanza a ver lo que no es *ni esto ni lo otro: el entenderlo es verlo*<sup>2</sup>. La revelación por la imagen ya era un recurso de visionaros del Viejo Testamento. Los sustratos medievales de estas prácticas instruidas tras el Concilio de Trento implicaban la búsqueda de afectos visuales que estimularan la oración, a través de una comunicación corporal con imágenes cuyo soporte preferente eran las escenas del drama de la Pasión, en objetos artísticos que convertían a sus espectadores en testigos de la Encarnación y en ejemplos vivos a través de la *Imitatio Christi*<sup>3</sup>. Las funciones del verdadero-icón se mantuvieron en la «verdadera imagen» barroca, en la estética del cuadro; y el viejo debate de la representación y la imagen ontológica se renovó con decretos católicos mientras la imprenta multiplicaba los rostros de la santidad, en retratos dotados de la actualidad y el realismo que requería una sociedad de individuos documentados en rostros obsoletos<sup>4</sup>. Esa estrategia contrarreformista de mostrar ejemplos contemporáneos, multiplicó santos y aspirantes en la carrera de órdenes religiosas que produjeron muchos retratos y biografías formularias, con los que se renovaba la memoria histórica de la Iglesia. La mimesis imitativa de un arte que buscaba el parecido de la representación y lo representado según los principios cristianos de la hechura humana (*a imagen y semejanza* de Dios) ha permitido comparar esta retratística realista con un acto de fe en la Creación y en la Encarnación de la divinidad en la *vera effigie*, en un contexto conventual donde el código barroco de la Fama extremaba esta relación paradójica entre retrato y virtud de la humildad<sup>5</sup>.

Los procesos de este tipo de máscaras, que trasladan los rasgos del original de carne y hueso a la pintura, a veces se concebían como *hurtos* de personalidad o alma del modelo vivo, y solían ser justificados por milagros. Se cuenta cómo la cara de fray Juan tuvo que ser *robada* en Granada por un pintor mientras padecía uno de sus raptos, y que, este retrato hurtado, le produjo mucha tristeza; de esta manera, el místico elevaba su estatus religioso, su humildad, y el valor del verdadero-icón<sup>6</sup>. Nuestro cuadro, que llamaremos *Visión de Segovia*, es otro de los verdaderos-retratos de un corpus cuyo paradigma es esa primera copia del original de carne. Los rasgos fisionómicos del fraile son el término de comparación ideal para establecer una genealogía de representaciones valoradas como fotografías, en estudios documentales motivados por la falta de ese primer ejemplar *ad vivum* o «retrato matriz», y por lo tardío de la biografía y de la edición de los escritos del fraile: algo que facilitó la manipulación de su vida y de su obra en la historiografía. Pero estas faltas de originalidad no obstaculizaron la configuración de un modelo de representación tras su muerte (1591) y antes de su canonización (1726)<sup>7</sup>.

<sup>2</sup> *Subida al Carmelo*, II, XIII, en IBÁÑEZ, *imp.*, 1774: 181-182.

<sup>3</sup> LAHOZ GUTIÉRREZ, 2015, 2018.

<sup>4</sup> BELTING, 2011, 2012.

<sup>5</sup> BELTING, 2011, 2012; PORTÚS PÉREZ, 1999, 2011.

<sup>6</sup> PORTÚS PÉREZ, 1999, 2011. Véase SAN JOSÉ, 1641: 786-787.

<sup>7</sup> ALBERT BERENGUER, 1942; MONTANER, 1991; EGIDO, 2000; MORENO CUADRO, 2013.

En el ínterin, sus retratos pretendían reflejar un alma merecedora de santidad en un entorno en el que ver es entender los ejemplos a imitar. La sociedad conventual practicaba el ideal de vivir y morir como santo que ofrecían las imágenes artísticas, y de su influencia tampoco se libraron las descripciones escritas sustitutas de la *ad vivum effigies* del fontiveroño, sintetizadas en la conocida écfrosis de fray Jerónimo. En el siglo XVII, la mayoría de los retratos del poeta se ajustan a este prototipo escrito, pero los primeros que se conservan son diferentes. Los historiadores lamentaron la falta de *copias originales* del rostro, y la escasez de narraciones de visiones por parte del propio fraile; en cambio se conocen poesías y dibujos de su mano, era teórico de la visión, artista plástico, poeta alegórico, reacio, en cambio, a que le convirtiesen en imagen, y a prosificar su imaginación; su poesía busca trascender lo mundano guiada por un deseo de desasimiento, de desnudarse de sentidos, de imágenes y de *todo lo que no es Dios*, para tratar de mirar sin ojos corporales en el vacío iluminado de una *noche oscura* donde el *alma* ve a su *amado*<sup>8</sup>.

Pero ni la brillantez poética, ni la biografía heroica, ni la popularidad de los milagros, hicieron santo al candidato, sino un proceso burocrático centralizado en Roma. Para introducir su culto en el calendario y su cuerpo en el mercado de reliquias, se recabaron testigos de su vida y solicitaron la investigación de las informaciones al tribunal papal, porque rendir cultos no autorizados era vicio de exceso de religiosidad. Además, estaba la sospecha de subversión que recaía sobre el fraile; tras enfrentarse a los generales de la orden y escapar de la prisión, murió en Úbeda destituido y su cuerpo no pudo ser trasladado hasta 1593, metido en un arca, y emparedado en Segovia. Se elevó a la Congregación la petición de restitución (1596) y se autorizó un reparto de reliquias que se retrasó a 1607, pues, pese a que el baúl pudo haber sido expuesto a modo de sepulcro, el Definitorio todavía prohibía su culto. La beatificación de Teresa de Ávila (1614) avivó el proceso y se recabaron testimonios de la vida del carmelita para enviarlos al papado hacia 1618, mientras se trasladaba el cadáver a un sepulcro fijo bajo prohibición de celebrarlo y sacar reliquias. Pero la aplicación de decretos, por el 1647, debió hacer que se ocultaran de nuevo las pruebas de un culto supersticioso<sup>9</sup>. La restauración tridentina centralizaba progresivamente el control del culto y la producción de imágenes, y la Congregación de Ritos monopolizaba la verificación de santos y reliquias, y debido al desinterés de los generales de la orden, y la lenta burocracia, el proceso de beatificación tardó en empezar y no había avanzado cuando Teresa fue canonizada (1622); este reconocimiento espoleó la nueva búsqueda de testigos y el envío de informaciones que lograron remisoriales; sin embargo, la inspección se retrasó hasta iniciarse bajo el *De non culto* de Urbano, la *Sanctissimus Dominus Noster* (1625), el *Caelestis Hierusalem* (1634) contra la devoción de los que mueren sin santidad reconocida por Roma; se prohibía cualquier forma de veneración pública o publicación de

<sup>8</sup> Sobre las imágenes, *Subida*, III, XXXIV, en IBÁÑEZ, *imp.*, 1774: 256-258; CUEVAS GARCÍA, 1992; MORENO MENDOZA, 2007-2008; MORENO CUADRO, 2013.

<sup>9</sup> IBÁÑEZ, *imp.*, 1774; CARBONERO Y SOL, 1891; VITERI, 1927; ANTOLÍN, 1991; CASAS HERNÁNDEZ, *coord.*, 2018: 394-395.

milagros, hasta que el candidato hubiese sido canonizado tras los trámites que serían iniciados medio siglo tras su muerte. Clemente X no aprobó la beatificación hasta 1675, pero, por debajo de las ejecuciones legislativas desfasadas, la devoción se había difundido en imágenes del fraile, cuando las exhibiciones de su culto —como el halo que lo santifica en el retrato— eran motivo de desacreditación en el proceso que culminó con su canonización. Imágenes, con las que se pretendía testimoniar milagros, acompañaron a las *vidas* hecha de informes, textos que contribuyeron a la autorización del culto, hagiografía escrita y pintada que es parte de la burocracia<sup>10</sup>. En este contexto situamos el lienzo de la *Visión de Segovia*, y lo referimos a un episodio del proceso jurídico que se condensa en el relicario pintado en el segundo plano de la escena:

Francisco de Yepes, hermano de fray Juan, dictó uno de sus primeros milagros *post mortem*: *Relacion de un insigne milagro que Nuestro Señor obra continuamente en una parte de carne del venerable P. F. Juan de la Cruz [...]* (1615). Dijo que había visto el *Agnus Dei*, al Niño y la Madre, la Trinidad... que su propio pariente se aparecía sobre un trozo de carne que había cortado del cadáver metido en el arca. Esta relación aceleró el proceso de beatificación y la reliquia se convirtió en motivo de peregrinaje a Medina; la primera vida de Juan se embutió en la de su hermano, y fue editada con la excusa del milagro aprobado por el obispo Quiñones de Valladolid (1616).

Además, en esas *Informaciones* de hacia 1615, Francisco también testificó la *Visión de Segovia* de oídas del «senequita»; dijo que, habiendo puesto aquél un *crucifijo* en la iglesia del convento, «un día en oración delante de él, me dijo, fray Juan, pídemelo lo que quisieres [...] yo le dije señor, lo que quiero es que me deis trabajos que padecer por vos»<sup>11</sup>. La representación figurativa derivada de este relato divulgó la *vera efigies*, y las estrategias visuales contrarreformistas, la veneración al descalzo fundador, el poder atribuido a imágenes y reliquias, contribuyeron a establecer el modelo fisionómico e histórico antes de la beatificación y sin retratos originales<sup>12</sup>.

Junto a esas *Informaciones* escritas en el ms.12738 de la Biblioteca Nacional de España, se incluye un manual de iconografía: el programa escrito de un ciclo de estampas hagiográficas que recoge ambas declaraciones de Francisco, además de otras, y las transforma en dos de las 24 maneras de representar a Juan de la Cruz. La *Visión de Segovia* es la número 18 y dicta cómo se debe plasmar el diálogo entre el fraile y una «imagen de Cristo Salvador con la cruz a cuestas»; no especifica si cuadro o escultura. Ya había sido difundida, pues se recomienda «pintarla como comunmente corre estampada con rótulo, y diga así ahora... *Segovia anteimaginem Chisti Domini crucem beulantis orans, ab ipso interrogat, Johannes quid vis po laboribus? Respondit: Domine pati et contemni prote*»<sup>13</sup>.

<sup>10</sup> EGIDO, 2000; KAZIRI, 2014.

<sup>11</sup> *Informaciones [...]*, s. XVII: fol. 616.

<sup>12</sup> MONTANER, 1991.

<sup>13</sup> *Informaciones [...]*, s. XVII: fol. 1395. En estas notas no podemos profundizar en el análisis del imaginario catequético que explica este texto y se expone en la pintura. Se trata de una instrucción escrita que no tiene por qué ser la fuente directa del cuadro, y sin embargo enmarca su representación de la reliquia en el proceso jurídico de la canonización.



Fig. 2. *Visión de Segovia*. Grabado. Diego de Astor, en CRUZ, 1618  
Fotografía: The Engraved Sources of Spanish Colonial Art, 3811A

Una versión del milagro fue grabada por Diego de Astor en la *editio princeps* de la *Obra del Venerable i Místico Doctor* (1618), una recopilación censurada que excluyó el controvertido *Cántico espiritual*; si nos fijamos en la portada, dicho título se oculta entre los cuatro libros del autor, sólo señalados por tres inscripciones: *Noche Oscura*, *Llama de amor* y *Subida al Carmelo*<sup>14</sup>. Como el grabado de Lucas Vorsterman, aquí se representa al fraile conversando con un Nazareno pintado, a través de filacterias y en latín. Otras versiones incorporan ángeles, instrumentos de mortificación, otras inscripciones, o la Visión se encarna en un *crucifijo*, como dijo Francisco en la primera declaración. Así lo grabó Pieter de Jode en los *Hechos heroycos del seráfico* (Bruselas, 1628), mezclando modelos de Astor y Vorsterman, y la *Vera efigies* de Antoine Wierix<sup>15</sup>. Otras veces se trata de un Cristo plasmado vivo, y el encuentro se ambienta en la iglesia segoviana, o en una celda del convento, o al aire libre, en un pórtico, con formas más o menos goticistas, barrocas, neoclásicas...

Montaner advirtió cómo en la *Vida* de José de Jesús María (1624) se precisa que el diálogo sucedió con «un cristo de bulto con la cruz a cuestras» en un altar bajo dosel azul con dos velas. Francisco había confesado, en una segunda declaración, que se trataba de un *Nuestro Señor* que pronunció: «Pídemme mercedes... todo quanto pidieres te daré...» y Juan le contestó: «Pues Señor, lo que yo os pido es que todos me deshonen...»<sup>16</sup>. Tan abierta descripción coincide con la orden 18 del ms.12738 salvo en la transcripción del diálogo, como las versiones

<sup>14</sup> SERRA ZAMORA, 2010: 14.

<sup>15</sup> MONTANER, 1991; CRUZ CABRERA, 2017.

<sup>16</sup> *Informaciones de Medina, Segovia, Jaen y Úbeda*, s. XVII: fol. 373. Véase VALERO COLLANTES, 2009.

gráficas citadas. Vorsterman, Astor y el artífice de nuestro cuadro, repiten el esquema del Nazareno pintado, identificado con el cuero al óleo que se conserva en Segovia con tales honores y a veces se vincula a la escuela de Berruguete. El caso es que, esta *Visión*, no sólo contribuyó a oficializar el culto y la iconografía sanjuanista: también la tipología apócrifa de este Cristo de la Caída: las procesiones monásticas habrían estimulado esta devoción, de modo que la composición lateral de la tipología se adaptase a la función claustral<sup>17</sup>.

El pintor de la *Visión de Segovia* repitió el esquema de Astor en espejo, como Vorsterman, pero adelantó el punto de vista hasta donde el cuerpo del fraile ensombrece el escudo de la orden sobre la tela de altar; el ángulo mantiene la posición del orante y adelanta el ara hasta el primer plano, exagerando los volúmenes de la cortina que enmarca a Cristo y parece desbordar el cuadro; un telón que da al Nazareno aires teatrales de cortesano. Cristo escorzado deja de parecer una pintura, a punto de salir del marco de un cuadro convertido en ventana, y a través de esa brecha que abre el lienzo en la arquitectura, invade el espacio de representación del fraile introduciendo la filacteria en ese afuera (o adentro) desde su boca, correspondida por el interlocutor. Otros detalles de la pintura también explotan la ilusión de volumen y desbordamiento, y modifican así el modelo estampado, para plasmar un Cristo vivo que se «presenta» para dialogar<sup>18</sup>.



Fig. 3. Apariciones en la reliquia. Pergamino. Diego Valentín Díaz en *Informaciones [...]*, s. XVII: fol. 1239  
Fotografía: BNE

<sup>17</sup> NORBERT UBARRI, 2006.

<sup>18</sup> El aspecto plástico logrado como apariencia viva de la imagen en esta pintura, tiene profundas implicaciones semánticas y emotivas, y estas soluciones formales, determinadas por la relación entre texto, pintura y grabado, responden a motivaciones enmarcadas en el discurso histórico-artístico y religioso de la representación. Gracias a los editores por su interés en estas cuestiones, que retomaremos en otra ocasión.

La respuesta de Juan, *padecer y ser despreciado*, se entiende como atributo de ejemplaridad que lo eleva a la mortificación de Magdalena de Pazzi, cuya máxima *pati, non mori* se ultima en el *aut pati, aut mori* (o padecer, o morir) de Teresa de Ávila. Con la petición acepta el trabajo impuesto en el Génesis, y lo extrema en el «descanso en la fatiga» interpretado como levantamiento teresiano «contra la ley de los miembros corporales»<sup>19</sup>. Cruz, lanza y corona son símbolos de la *compassio* carmelita en los retratos de Magdalena, así como en la *Visión* de Astor, Vorsterman o Jode, la cruz con lanza e hisopo protagoniza el segundo plano y se interpone ante lo que parece un altar al fondo; pero en nuestra pintura, ese aparato de mortificación deseada, que interrumpe la visión, desaparece, y se desvela, como en premio del sacrificio, el relicario que indica la santidad de la carne del fraile muerto, monumentalizada por la orfebrería y bajo un palio a modo de baldaquino.

De cerca, en el cuadro, se verá que, esa orfebrería, en su ventana de cristal, lleva pintada una mancha en forma de custodia flotando sobre otra mancha oscura —que representaría a fray Juan— al lado de otra azul —la Virgen— y otra cruciforme —Cristo. Esta pequeña pantalla así introduce en el cuadro el cuadro que remite a los años en que el cadáver del fraile se declaró milagroso en premio de su imitación de Cristo. El obispo Quiñones había llamado a pintores y plateros para que autentificaran las apariciones en la reliquia, y entre ellos, Pedro Soria las dibujó y Diego Valentín Díaz, de Valladolid, las copió en tres pergaminos ovalados que fueron añadidos a las *Informaciones*: tres «tarjetas originales, fiel y verdaderamente copiadas»<sup>20</sup>, síntesis de las figuras que vieron los testigos sobre la carne, de las cuales, se hicieron copias: una de Cornelis Boel en la *Relacion* de 1615, y otra en la portada de las *Informaciones* (Fig. 4)<sup>21</sup>. Ambas impresiones invierten los pergaminos, y la última se sujeta al citado manual, basado, a su vez, en los testimonios que presenta la estampa en la portada, y a los que se refiere como «raro milagro».

Si la *Visión de Segovia* es el 18 de los 24 tipos ordenados según los hitos biográficos de las *Informaciones*, las Visiones en la Reliquia son las últimas, por ser *post mortem*, y así se deben representar, «después de muerto el santo, entre diversas figuras que aparecen en su santa carne... arrodillado ante un crucifijo y los óvalos alrededor; en uno de ellos irá la Virgen con fray Juan, el Crucificado y la custodia con el Santísimo Sacramento», con rótulo: *Admiranda de imago inparticula reliquiarum corporis beati Patris Ioanis... Aplicentum stupore divinitus apparet*<sup>22</sup>. Así se muestra en la portada del manuscrito: tres óvalos sobre el cuadro, sin solución de continuidad en un espacio homogéneo, sino superpuestos a la escena de un orante que debe estar representado en gloria. La filacteria que comunica a éste con el crucifijo cita *Gálatas*, 6, 14. Sí, cuando se realizó este grabado, la *Visión de Segovia* era ya conocida, dijimos,

<sup>19</sup> ARBIOL, 1723: II, II; MORENO CUADRO, 2013: 361.

<sup>20</sup> *Informaciones* [...], s. XVII: fol. 1239.

<sup>21</sup> VALERO COLLANTES, 2009.

<sup>22</sup> *Informaciones* [...], s. XVII: fol. 1398.



Fig. 4. Milagro de la reliquia. Grabado en la portada de las *Informaciones [...]*, s. XVII  
Fotografía: BNE

«como comunmente corre estampada», su composición del diálogo místico pudo tomarse como base que permitía a este otro programa asociar, subliminalmente, los dos milagros: el don visionario del fraile en vida y las visiones en la reliquia.

Se hicieron versiones plásticas de una y otra visión, más o menos literales respecto a esas normas iconográficas e independientes entre sí. Pero el diseñador del cuadro encontró una manera de fundirlas reuniendo a Juan vivo en la *Visión de Segovia*, con su reliquia imago-proyectora en un escenario homogéneo, arquitectónico, que facilita la narración elíptica de la hagiografía. La representación de las visiones en la reliquia no sigue el modelo exacto del pergamino ni de la estampa, sino que incorpora las visiones de los óvalos en el soporte del relicario, utilizando este a modo de pantalla delimitada por un marco orfebre *naturalmente* situado, como ornamento litúrgico, en el templo. Si la jerarquía de las reliquias estaba regida por el grado de contacto con el cuerpo milagroso, aquí es un trozo de carne con el don de la visión del santo, que participa también de la relación entre representación, viveza y apariencia, que se establece bajo los principios de un arte naturalista. A una «imagen viva» —como la pintura desbordante de Cristo, la copia de los rasgos del santo, o este relicario «retratado» en el momento de obrar el milagro de la proyección— se le atribuye el poder del objeto de culto, y testimonia y a la vez manifiesta o sustituye el cuerpo santificado, dándolo al público como ejemplo, sobre soportes y técnicas artísticas que persuaden y perduran<sup>23</sup>.

El cuadro provoca la ilusión de un acontecer (el milagro de la visión) en un espacio homogéneo, porque su composición establece un juego de campos de representación situa-

<sup>23</sup> PORTÚS PÉREZ, 1999; BELTING, 2012; LAHOZ GUTIÉRREZ, 2015.

dos en un interior arquitectónico. Se presenta un gran escenario que contiene otros escenarios cuyos límites son perfiles de los soportes artísticos que forman parte de la escenografía de la iglesia. Cuadro del Nazareno y relicario del fraile, son pantallas ornamentales colocadas en una arquitectura pintada, y no rompen la sensación de espacio continuo donde se desarrolla una historia, presentada, en cambio, de modo anacrónico, o en sincronía de hechos distantes. En el primer caso, los volúmenes fingidos y desbordamientos deshacen la idea de pared entre el cuadro pasional y el espectador representado; la imagen de Cristo reata la historia neotestamentaria a la hagiografía a través de gestos, miradas que quieren encontrarse, filacterias retorcidas y voluminosas que espacializan el intercambio acústico y dan cuerpo estático y vehemente a las palabras oficiales<sup>24</sup>. También el relicario alberga hechos en las pequeñas imágenes que contiene, y se enlazan en la narración siguiendo la ruta que recorre la mirada por el interior del edificio: la gradación de la profundidad y distribución de colores la quiere llevar a tomar constancia de los atributos ganados en vida, los libros editados y las flores en el suelo, ascendiendo por el cuerpo orante del fraile hasta Cristo y, siguiendo otra diagonal compositiva, atravesar el halo del orante hasta la pantalla del relicario, donde observar el milagro de la custodia y el vidente aparecido que la contempla. Nosotros contemplamos al contemplador y lo contemplado: la vida en la imagen representada; de modo que, esta pintura, nos quiere convertir en testigos de la presencia en ella y así revelarse como cosa viva. El cuerpo de Juan, vivo y muerto, sirve de retroproyector en una escena puesta en abismo, que reclama a la memoria la secuencia de una hagiografía, condensándola en una elipsis invisible.

Esta pintura es, en varios sentidos, fruto de la colaboración de imágenes y palabras, y de una apropiación postridentina de modelos gráficos y literarios que se practica desde la antigüedad. Los métodos contrarreformistas de instrucción, persuasión, legitimación visual del culto, caracterizan a los medios de masas *mass media*, y las categorías particulares de investigaciones postmodernas<sup>25</sup> pueden aplicarse a la producción de otras épocas. Este retrato, del género de historia, y objeto de culto, podría calificarse de intermedial en su género y en su tema, e intra-medial, como metapintura de alusiones a sí y a otras artes. Sus referencias figurativas sugieren presencias poéticas y literarias, sonoras, olfativas, efectúan trasposiciones de relatos, buscan apropiarse del poder de las reliquias, y actualizar visiones que reconfiguran en una composición de citas a otros medios y representaciones, para ofrecer una imagen sintética, a un culto largamente censurado. La iconografía oficial se ve alterada por una visión naturalista que provoca la ilusión de un espacio donde se ubican los soportes artísticos de las revelaciones. Si este cuadro procuraba así reivindicar o exaltar una imagen de santidad a base de jugar con elementos ortodoxos, la manera de combinarlos transgrede, al menos, la norma de la cronología (la visión de la reliquia se tenía que pintar «después de muerto el fraile») y queriendo legitimar

---

<sup>24</sup> CARRETERO CALVO, 2019.

<sup>25</sup> RAJEWSKY, 2005.

lo pasado, destapa mecanismos artísticos de la construcción histórica. Sin duda, dejamos de profundizar en muchas cuestiones que interesan; son «notas» en torno a una obra poco conocida y a su instrucción iconográfica; así queden abiertas a otras interpretaciones.

## FUENTES

- ARBOL, Antonio de (1723). *Mística fundamental de Christo Señor Nuestro, explicada por el glorioso, y beato padre San Juan de la Cruz [...] y el religioso perfecto [...]*. Zaragoza: Por Pedro Carreras.
- CRUZ, Juan de la (1618). *Obras espirituales que encaminan a una alma a la perfecta unión con Dios [...]*. Alcalá de Henares: Andrés Sánchez Ezpeleta. Biblioteca Nacional de España, Madrid, España. BNE. r/31573.
- IBÁÑEZ, Pascual, imp. (1774). *Obras espirituales que encaminan un alma a la más perfecta unión con Dios en transformación de amor / por el [...] Beato Padre San Juan de la Cruz [...]*. Zaragoza: Pascual Ibáñez.
- INFORMACIONES de Medina, Segovia, Jaen y Úbeda. In *Papeles de Carmelitas* [Manuscrito]. Siglo XVII. Biblioteca Nacional de España, Madrid, España. BNE. Mss/8568.
- INFORMACIONES sobre la vida y milagros de San Juan de la Cruz para su beatificación. Siglo XVII. Biblioteca Nacional de España, Madrid, España. BNE. MS/12738.
- RELACION de un insigne milagro que Nuestro Señor obra continuamente en una parte de carne del venerable P. F. Juan de la Cruz [...]. Madrid: viuda de Alonso Martín, 1615. Universidad de Sevilla, Sevilla, España. A 110/040(05).
- SAN JOSÉ, Jerónimo de (1641). *Historia del venerable Fray Juan de la Cruz [...]*. Madrid: Diego Díaz.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALBERT BERENGUER, Isidro (1942). *Cooperación a la iconografía de San Juan de la Cruz*. «Revista de Espiritualidad». 1:4-5, 421-427.
- ANTOLÍN, Fortunato (1991). *Los Superiores de la Congregación de España y San Juan de la Cruz*. «Teresianum». 42:1, 153-183.
- BELTING, Hans (2011). *A verdadeira imagem*. Porto: Dafne Editora.
- BELTING, Hans (2012). *Antropología de la imagen*. 3.<sup>a</sup> reimpr. Madrid: Katz.
- CARBONERO Y SOL, León (1891). *Homenaje a San Juan de la Cruz*. Madrid: La Cruz.
- CARRETERO CALVO, Rebeca (2019). «Las voces se oían por los ojos». *Imagen y sonidos en el arte de la Contrarreforma*. In RODRÍGUEZ, Gerardo; PALAZZO, Éric; CORONADO SCHWINDT, Gisela, dirs. *Paisajes sonoros medievales*. Mar del Plata: Universidad Nacional de Mar del Plata, pp. 31-59.
- CASAS HERNÁNDEZ, Mariano, coord. (2018). *Vítor Teresa. Teresa de Jesús, doctora honoris causa de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Ediciones de la Diputación de Salamanca.
- CRUZ CABRERA, José Policarpo (2017). *La conformación de una iconografía devocional: en torno a Jesús Caído y la orden del Carmelo*. In RODRÍGUEZ MIRANDA, María del Amor; PALOMINO RUIZ, Isaac; DÍAZ GÓMEZ, José Antonio, coord. *Compendio de estudios histórico-artísticos sobre Semana Santa: ritos, devociones y tradiciones*. Córdoba: Asociación Hurtado Izquierdo, pp. 52-79.
- CUEVAS GARCÍA, Cristóbal (1992). *Aspectos retóricos de la poesía de San Juan de la Cruz*. «Edad de Oro». 11, 29-42.

- EGIDO, Teófanos (2000). *Hagiografía y estereotipos de santidad contrarreformista*. «Cuadernos de Historia Moderna». 25, 61-85.
- KAZIRI, Pierre (2014). *Estudio histórico-jurídico de las pruebas en las causas de canonización*. «REDC».71:176, 401-433. DOI: <https://doi.org/10.36576/summa.32956>.
- LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía (2015). *Santa Teresa y las imágenes: el peso de las prácticas y estrategias femeninas tardomedievales*. In CASAS HERNÁNDEZ, Mariano, coord. *Teresa*. Salamanca: Catedral, pp. 61-91.
- LAHOZ GUTIÉRREZ, María Lucía (2018). *Santa Teresa: El imaginario, la imagen y la imagería*. In CASAS HERNÁNDEZ, Mariano, coord. *Vitor Teresa: Teresa de Jesús, doctora honoris causa de la Universidad de Salamanca*. Salamanca: Ediciones de la Diputación de Salamanca, pp. 170-193.
- MONTANER, Emilia (1991). *La configuración de una iconografía: las primeras imágenes de San Juan de la Cruz*. «Mélanges de la Casa de Velázquez». 27:2, 155-167.
- MORENO CUADRO, Fernando (2013). *Origen Andaluz de la vera effigies de San Juan de la Cruz y su repercusión en Flandes y México*. «Laboratorio de Arte». 25, 347-370.
- MORENO MENDOZA, Arsenio (2007-2008). *La representación imaginaria en San Juan de la Cruz*. «Atrio». 13-14, 29-36.
- NORBERT UBARRI, Miguel (2006). *El cuadro del Cristo de Segovia y la mirada de san Juan de la Cruz: arte gótico español y temperamento prebarroco*. «Cyber Humanitatis». 39 (Invierno) [s.p.].
- PORTÚS PÉREZ, Javier (1999). *Retrato, humildad y santidad en el Siglo de Oro*. «Disparidades. Revista de Antropología». 54:1, 169-188.
- PORTÚS PÉREZ, Javier (2011). *La convivencia con la imagen en el barroco hispánico*. In *Barroco andino. Memoria del I encuentro internacional*. Pamplona: Fundación Visión Cultural; Universidad de Navarra, pp. 37-47.
- RAJEWSKY, Irina O. (2005). *Intermediality, Intertextuality, and Remediation: A Literary Perspective on Intermediality*. «Intermedialités». 6 (Automne) 43-64.
- SERRA ZAMORA, Anna (2010). *Iconología del monte de la perfección. Para una teoría de la imagen en San Juan de la Cruz*. Barcelona: Universitat Pompeu Fabra. Tesis Doctoral.
- VALERO COLLANTES, Ana C. (2009). *Una reliquia de San Juan de la Cruz custodiada en el Convento carmelitano de San José (Medina del Campo)*. *Milagro transformado en arte*. «De Arte». 8, 47-54.
- VITERI, Félix S. de (1927). *Homenaje de devoción y amor a San Juan de la Cruz, doctor de la Iglesia*. Segovia: El Adelantado.

# DEVOTIONAL CULTURE, ARTISTIC MOBILITY, AND HISTORICIZED SACRED PORTRAITURE IN NAPLES

JUSTINNE LAKE-JEDZINAK\*

**Abstract:** *Picturing saints was a central aspect of artistic production in Baroque Naples. Both local and visiting artists specialized in executing historicized sacred portraits of favored intercessors such as Saint Januarius, Saint Agatha, and Saint Lucy. Simon Vouet, Artemisia Gentileschi, Jusepe de Ribera, Guido Reni, and others dedicated their careers to portraitlike representations of saints—many of which were collected by Neapolitan patrons and buyers. That the most celebrated painters in Naples focused their talents on creating devotional images of saints distinguished the city from other artistic centers. This paper analyzes early modern Neapolitan devotion to martyrs and saints and how local religious practice engendered a particularly affecting and naturalistic manner of depicting holy figures, particularly early Christian virgin martyrs. Furthermore, this paper aims to understand how the specific gestures and representations of saints became a distinguishing feature of Neapolitan religious art.*

**Keywords:** *Intercessory saints; Baroque Neapolitan painting; Historicized portraiture; Counter-Reformation images.*

**Resumo:** *A representação de santos foi um aspeto central da produção artística da Nápoles Barroca. Tanto artistas locais como estrangeiros a viver no reino, especializaram-se na execução de retratos historicistas de intercessores populares como São Januário, Santa Ágata e Santa Lúcia. Simon Vouet, Artemisia Gentileschi, Jusepe de Ribera, Guido Reni, entre outros, dedicaram as suas carreiras à retratística de santos, sendo as suas obras colecionadas por mecenas napolitanos. O facto dos mais celebrados pintores em Nápoles se dedicarem à criação de imagens devocionais de santos distinguiu a cidade de outros centros artísticos. Este artigo analisa a devoção a mártires e santos em Nápoles durante a Época Moderna e como a prática religiosa local criou uma forma particularmente eficaz e naturalista de representação de personagens sagradas, particularmente de virgens mártires da Época Paleocristã. Adicionalmente, este paper pretende contribuir para a compreensão de como os gestos e representações específicos dos santos se tornaram uma característica distintiva da arte religiosa napolitana.*

**Palavras-chave:** *Santos intercessores; Pintura do Barroco Napolitano; Retratística historicista; Imagens da Contrarreforma.*

## 1. EARLY MODERN NEAPOLITAN DEVOTION TO MARTYRS AND SAINTS

Since the earliest days of Christianity, martyrs have been central to the institutional development and perpetuation of the Church's values: violent martyrdom narratives of self-sacrifice and ultimate triumph have effectively inspired dedication among the faithful. While

---

\* Bryn Mawr College. Email: jlakejedzi@brynmawr.edu.

devotion to saints overall has shaped the Church's history and practice in various ways, the contributions of martyrs were especially important in the years following the Council of Trent (1545-1563), which reaffirmed the status of holy persons and the use of their images as devotional aids. The Tridentine decree, «On Invocation, Veneration, and Relics of Saints», directed bishops to teach that martyrs and saints, their images, and their bodies, were all deserving of adoration<sup>1</sup>. Their cults were revived or strengthened, and accompanying rituals, practices, and objects associated with medieval devotional culture were popularized anew: sacred drama (*sacra rappresentazione*), hagiographies, and the acquisition of relics and display in reliquaries made for both domestic chapels and public houses of worship. Martyrs were especially important in Tridentine claims to religious authority, as they were valuable models of piety during an era characterized by religious warfare and theological disputes. In Baroque Naples, a profoundly devout place that was often called the most faithful of cities «la Fedelissima», dedication to saints was unmatched in Catholic Europe (Fig. 1). This paper seeks to analyze how the widespread popularity of historicized sacred portraiture in Naples reflected the city's dedication to its intercessory saints, and how the Neapolitan industry of painting was largely shaped by these religious values.



**Fig. 1.** *Pianta di Napoli*, Pietro Miotte (attr.), c. 1643, 11.6 cm x 7.7 cm, Civiche Raccolte Grafiche e Fotografiche — Civica Raccolta delle Stampe Achille Bertarelli (Milan)

Naples had more than thirty patron saints by the end of the seventeenth century. Cults dedicated to intercessory saints were revitalized during the turbulent century after the Tridentine Council due to political upheaval, natural disasters, and epidemics. In addition to public acts of worship and deference such as feast day celebrations and church decoration, private collectors filled their homes with images of saints and martyrdoms. As Neapolitan

<sup>1</sup> O'MALLEY, 2013: 244.

printing and publishing expanded in the first half of the seventeenth century, the best painters, draftsmen, and engravers were engaged to produce new images of holy persons. The city, which in 1625 made Saint Patricia its main co-patron along with Saint Januarius, added at least six more official protector saints in the century following Trent<sup>2</sup>. Images of both saints interceding on behalf of the Neapolitan population were common—such as in *Saint Januarius Interceding to the Virgin Mary, Christ and God the Father for Victims of the Plague* (c. 1656, Naples, Museo di Capodimonte) by Luca Giordano, executed around 1656 as an ex-voto in gratitude for the end of the disastrous epidemic (Fig. 2). As the Giordano and other paintings indicate, and as Jean-Michel Sallmann has argued, while the Neapolitan faithful community experienced both local and more general conflicts in the post-Tridentine period, the role of ancient and medieval saints fundamentally shifted as they were removed from their lofty heights and embraced more directly as intercessors<sup>3</sup>.



Fig. 2. *Saint Januarius Interceding to the Virgin Mary, Christ and God the Father for Victims of the Plague*, Luca Giordano, c. 1656, 400 x 315 cm, Museo Nazionale di Capodimonte (Naples)

Januarius and Agatha were not the only celebrated martyrs of Naples: local churches boasted thousands of relics, including the blood, teeth, hair, and bone fragments as cataloged in *Napoli sacra*, Cesare d'Engenio Caracciolo's 1623 guide to Neapolitan holy sites. The relics became the basis for a non-localized determination of sanctity that allowed the city to bring martyrs into its pantheon of patron saints, even if they had no geographical ties to the region.

<sup>2</sup> The saints were: Thomas Aquinas (1605), Andrew Avellino (1622), Francis di Paola (1625), Dominic (1641), James of the Marches (1647), and Anthony of Padua (1650). Saint Francis Xavier was added in 1654, just before the devastating plague epidemic of 1656. COPELAND, 2015: 113-114.

<sup>3</sup> SALLMANN, 1994: 49.

Through its dedication to enfolding the relics and intercessory legends of saints within the city, Naples became a site associated with martyrs, though relatively little sacred blood was shed locally. By absorbing the blood of martyrs and inextricably linking their sacrifice to the city's survival during difficult times, Naples's status as a massively scaled reliquary was established. Post-Tridentine building and decorative programs to house newly obtained or translated relics ensured that the early martyrs would remain fresh in the minds of local devotees. The sumptuous Treasury Chapel of Saint Januarius, built to house the liquefying blood of the saint, was approved in 1527 and constructed from 1608-1646. Naples's claim to sanctity is illustrated in the Treasury's status as property of the city, not the Catholic Church, which was achieved through a series of papal bulls on the subject.

The continued popularity of Januarius and other early Christian saints in Neapolitan society demonstrate a uniquely intimate relationship between past and present, the city and its protector saints, and the melding of civic and religious identity. For example, during several early modern outbreaks of plague, especially the 1656 epidemic that killed about half the inhabitants of the city, saints were called upon to intervene on behalf of the overwhelmed populace. Martyrs, who sacrificed their lives for their faith, and virgins, who represented «uncontaminated» bodies during the plague, were particularly important intercessors. Saints such as Agatha, Lucy, Barbara, and Catherine of Alexandria who combined the virtues of martyrdom and virginity were thus doubly praised, and even more so because they had the added prestige of time: their ability to aid the populace in times of strife had established histories<sup>4</sup>. As Helen Hills has argued, early Christian female virgin martyrs held particular appeal for post-Tridentine audiences, as their gender and sacrifice were both keys to their holiness<sup>5</sup>. They became the subject of both large and small-scale image production, such as Francesco Guarino's *Saints Mary Magdalene, Catherine of Alexandria, Catherine of Siena, Lucy, and Dorothy*. This painting, of small dimensions (39.2 cm x 26.6 cm) and executed on copper was likely included among a trove of objects kept in a domestic interior, as many of the Neapolitan probate inventories describe similar items (Fig. 3). The saints depicted in Guarino's painting were well-known to Neapolitan audiences; three of them (Lucy, Dorothy, and Catherine of Alexandria) were virgin martyrs with established cults in Naples.

As pictures of saints—especially early Christian ones—continued to be popular among Neapolitan audiences, the Church sanctioned a series of publications that lent further institutional support to the veneration of holy persons. In 1583, the first edition of the *Martyrologium Romanum*, or the Church's official calendar of saints according to their feast day, was published. It would be revised and reprinted three times over the next fifty years, most famously by Cardinal Caesar Baronius, whose meticulous scholarship and elimination of implausible entries aimed to bring the veneration of martyrs under institutional control.

---

<sup>4</sup> ROWE, 2011: 214.

<sup>5</sup> HILLS, 2008: 153.



**Fig. 3.** *Saints Mary Magdalene, Catherine of Alexandria, Catherine of Siena, Lucy, and Dorothy*, Francesco Guarino, c. 1640-1645, 39.2 cm x 26.6 cm, University of Texas Blanton Museum of Art (Austin)

By 1584, Pope Gregory XIII claimed historical authenticity (*ad fidem historiae*) for the *Martyrologium* and required its use throughout the church<sup>6</sup>. Images of saints and biblical models of heroic virtue were in demand throughout early modern Europe but retained special significance in territories under the rule of the Spanish Habsburgs, who controlled Naples from 1553 until the end of the eighteenth century. As self-appointed leaders and defenders of the Catholic faith, the Habsburgs monarchs promoted ritual devotion to saints through images, biography, and festival culture<sup>7</sup>. In Naples, a monarchial culture centered on Catholicism and loyalty; local dedication to intercessory saints was thus supported by the ruling viceroys<sup>8</sup>.

## 2. ARTISTIC MOBILITY AND THE EARLY MODERN TURN TOWARD REALISM IN PORTRAITURE

While the saint portrait remained a consistent mainstay in domestic settings, developments in the broader field of portraiture affected the compositional style and manner of representation in single-subject devotional pictures. All the technical and aesthetic developments of Renaissance and Baroque portraiture applied, especially the turn toward realism and individualism. Prior

<sup>6</sup> GUAZZELLI, 2012: 67-110.

<sup>7</sup> GONZÁLEZ GARCÍA, 2015: 195-218.

<sup>8</sup> CUMMINS, 2015: 43-64.

to the mid-sixteenth century, saints were presented in both painting and print as nondescript and universal, their identification communicated to the viewer by a canonical upturned gaze and the inclusion of specific attributes. However, a marked shift in representation occurred during the early sixteenth century, when attributes largely fell away as artists executed more focused, cropped images of saints with individualized features, often featuring easily recognizable studio models. The portrait then operated doubly as a representation of a living person while channeling the power of the divine long-deceased saint, lending the secular subject a sense of authentic devotion. Martyrs were often distinguished by subtle signs hinting at the torture they experienced or the inclusion of a single meaningful attribute, such as Agatha's bloodstained clothes, or a fragment of Catherine's wheel.

An examination of the transactional history of Artemisia Gentileschi (1593-1656) presents another example of the value of historicized sacred portraiture. In a 1635 letter, Gentileschi offered a small, half-figure picture of *Saint Catherine of Alexandria* to her client Andrea Cioli, the secretary of Ferdinando II, as gratitude for the kind reception she received at the Grand Duke's court<sup>9</sup>. This gesture is remarkable in two ways: one, as a demonstration of the value of Artemisia's direct artistic output, and two, for the choice of subject matter, a non-narrative depiction of an early Christian female martyr saint. Artemisia's language in her letter («by my own hand») echoes those of male artists such as Peter Paul Rubens, whose paintings were often valued by how much he personally intervened in their execution. In addition, her choice to offer an image of a half-figure female saint for use as a political gift illustrates the power of the image type. Additionally, many famous collectors in Gentileschi's Neapolitan milieu prioritized images of female saints. These and other archival examples are challenging the existing art-historical assessment of Italian Baroque paintings of female saints as mere pretty pictures, examples of erotic performance, or models of gendered piety. As objects of exchange and cultural capital, single-subject devotional-sized images of virgin martyr saints were likely considered more valuable by early modern artists and their audiences than previously considered<sup>10</sup>.

Gentileschi was closely associated with Simon Vouet (1590-1649), a French painter and draftsman, who was active in Rome, Genoa, and Naples from 1612 to 1627. Primarily known for introducing Italian portrait conventions and painting techniques to France, Vouet was also influential in the development of early seventeenth-century portrait painting in Italy. When Vouet arrived in Naples four years after Caravaggio's death, he painted several examples of half-length single-figure portraits of saints that demonstrated his ability to master the lessons of both Caravaggio and Guido Reni. In his *Saint Sebastian*, Vouet fills the canvas with the saint's upper half in a standard half-figure (*mezza figura*) portrait format. He emphasizes the saint's humanity rather than his sanctity, depicting him as an approachable and straight-

<sup>9</sup> CHRISTIANSEN, MANN, 2001: 330.

<sup>10</sup> Recent scholars have recognized this in their analyses of Neapolitan Baroque painting, particularly LOCKER, 2015 and MARSHALL, 2016.



**Fig. 4.** *Saint Sebastian*, Simon Vouet, c. 1625, 95.9 × 73.7 cm, Sarah Campbell Blaffer Foundation at the Museum of Fine Arts (Houston)

forward object of devotional practice (Fig. 4). He also painted several known portraits of his family members in this same format, some of whom he depicted as virgin martyrs, such as *Ursula da Vezzo as Saint Catherine of Alexandria* (c. 1620, Private Collection). Simon Vouet's portrait style influenced the Neapolitan Baroque artists to such an extent that some of their paintings were attributed to Vouet in early publications, such as Francesco Fracanzano's *Saint Catherine of Alexandria*, a martyr portrait that was later given to Guarino before being attributed to Fracanzano. That both Vouet and Artemisia Gentileschi found receptive audiences in Naples (to the extent that work of contemporaries and followers were often mistaken for their own) indicates the mobility and widespread appeal of their manner of depicting sacred figures.

### 3. HISTORICIZED SACRED PORTRAITURE IN NAPLES

As Gérard Labrot and Antonio Delfino have argued, Neapolitan collections of painting in the seventeenth century demonstrated a strong preference for religious subjects<sup>11</sup>. Based on the probate inventories published and analyzed by Labrot and Delfino, it appears that many images

<sup>11</sup> LABROT, DELFINO, 1992: 35.

in private collections were portraitlike pictures of early saints and martyrs, such as Januarius, Sebastian, Agatha, and Lucy. Painted by renowned local artists including Bernardo Cavallino, Francesco Guarino, and Massimo Stanzione, or artists who came to Naples, such as Artemisia Gentileschi, Guido Reni, Simon Vouet, and Domenichino, images of historical sacred figures were a major collecting area in Baroque Naples. This paper posits that the devotional portrait's size and dimension, as well as the widespread appeal of its subject, allowed it to function not only as a religious object but also as a social and political one. For example, the female virgin martyr portrait was commonly used in courtly gift exchanges in the early modern period, a popular practice in Naples during the seventeenth century. Known as *per via de la moglie*, the trading of paintings and other gifts for favors from the Spanish Viceroy's court demonstrates the diplomatic significance of paintings among the Neapolitan elite<sup>12</sup>. Devotional paintings of saints would have been useful in these transactions, considering their size as well as Neapolitan preference for the image type.

Simon Vouet's positive reception among Neapolitan collectors, as well as Artemisia Gentileschi's success in the city, depended upon the appeal of their religious portrait styles. Vouet and Gentileschi were among the first artists to graduate from depicting «teste di santi» as generic figures lacking distinguishable features to characters that occupy the entirety of the canvas and gesture animatedly, even when tightly confined. Gentileschi's martyr self-portraits address the viewer to varying degrees, but their faces and their gestures demonstrate their engagement and their willingness to act. Vouet's portrait of Ursula da Vezzo might be compared to his portrait of Artemisia Gentileschi from 1623 in which he depicts the artist holding a palette and brushes in her left hand and a stylus in her right. Vouet's portrait of Gentileschi is not only alert but seems poised to act, seemingly pushing forward from the lower right side of the canvas with her palette. The women in saint portraits, such as Bernardo Cavallino's *Saint Catherine of Alexandria* (c. the late 1640s, Barber Institute of Fine Arts), are also not depicted simply holding the instruments of their torture or death but grasping them with authority (Fig. 5). Cavallino, who painted around twenty known religious and allegorical smaller scale portraits of women, demonstrates another particularly Neapolitan characteristic in his *Saint Catherine of Alexandria*, a tension in the hands that demonstrates an active, rather than passive role of the martyr. Her act is psychic, physical, and it is procedural: the martyr holds her palm as one might grasp a stylus as if she were inscribing her own martyrdom story on her would-be wheel of torture. Her wrist rests casually on the spiked wheel, which supposedly shattered at her touch, demonstrating her ability to control the manner and moment of her death.

Picturing saints with authority became a defining characteristic of Gentileschi's saints, including *Saint Lucy* (c. 1650, Private Collection), a painting recognized as a collaborative effort

---

<sup>12</sup> LOCKER, 2015: 25.

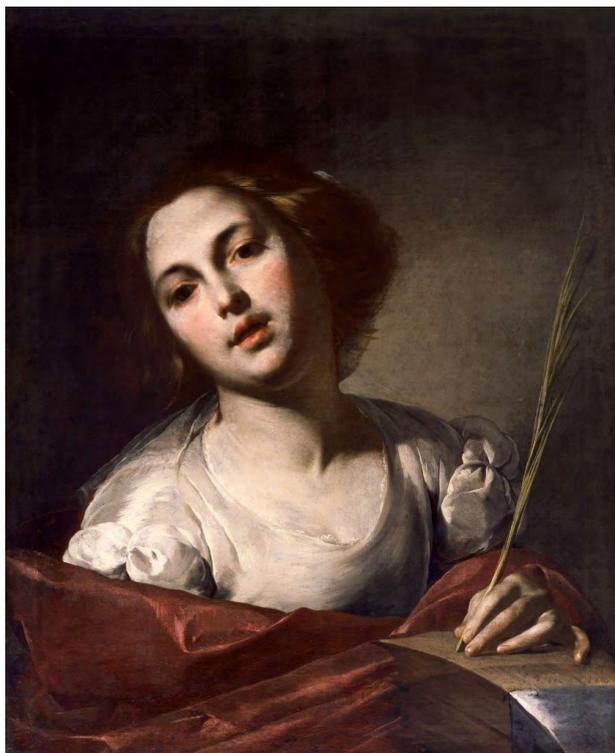


Fig. 5. *Saint Catherine of Alexandria*, Bernardo Cavallino, c. 1645-1649, 71.7 x 59 cm, Barber Institute of Fine Arts (Manchester)

between Gentileschi and her workshop assistant and follower Onofrio Palumbo<sup>13</sup>. As Mary Garrard has pointed out, active hands were a distinguishing quality of Artemisia Gentileschi's work, which contrasted with the idle and soft women's hands painted by her father, Orazio<sup>14</sup>. Sweet, soft representations of women's hands—associated in early modern portraiture with idleness, beauty, and leisure—are notably absent from female saint pictures painted by artists in Gentileschi's Neapolitan circle. For example, in Massimo Stanzione's *Saint Agnes* (c. 1640, Pio Monte della Misericordia), the young saint who was believed to have been martyred in Rome under Emperor Diocletian in 304, Massimo Stanzione depicts the young martyr focused upward with her left hand placed firmly atop the head of lamb at her side, her main identifying attribute in pictorial representations. The gesture is unusual but definitive: her fingers spread; she seems to shield the lamb's eyes while also limiting its ability to move. In her right hand, she holds her martyr's palm pressed against the stone ledge like an artist's tool, such as a paintbrush or a chisel. It is as if she is poised to carve Stanzione's monogram, which he has included on a vertical section of the ledge under the lamb's foot, next to Agnes's palm.

<sup>13</sup> LATTUADA, 2017: 207.

<sup>14</sup> BAL, ed., 2006.

Jusepe de Ribera, who ran a successful workshop in seventeenth-century Naples rivaled only by Massimo Stanzione, also specialized in single-figure pictures of saints. Meanwhile, Ribera demonstrated his own ability to render lifelike pictures of historical subjects by specializing in religious historicized portraiture, as demonstrated in his pictures of *Saint Jerome* (c. 1639, Cleveland Museum of Art), *Saint Simon* (c. 1630, Madrid, Museo del Prado), and others. Credited as one of the major painters in Naples to apply his skills to the naturalistic representation of religious and historical figures while rejecting existing iconographic frameworks, Ribera imbued his pictures of saints and philosophers with an unprecedented liveliness and individuality. The positive reception of his *mezza figura* pictures led members of Ribera's workshop to specialize in scaling the sizes of the canvases and producing them in larger numbers for a wider audience.<sup>15</sup> Though Ribera was known primarily for painting male subjects, some of his assistants such as Hendrick van Somer and Giovanni Ricca focused on depicting female heroines, such as a *Saint Catherine of Alexandria* (c. the 1630s, Torino, Palazzo Madama), currently attributed to Ricca by Giuseppe Porzio. The success of Ribera's workshop and the output of his assistants, many of whom concentrated their efforts on painting historicized sacred portraiture destined for private homes, demonstrates the popularity of the image type among Neapolitan collectors.

## CONCLUSION

As the site of one of the first major European outbreaks of syphilis, volcanic eruptions, and several plagues, early modern Naples was known for its fervent devotion to its more than thirty patron saints, many of whom were early Christian saints. Virginity and martyrdom were celebrated as the highest expressions of faith in a city in which the diseased and deceased were a near-constant presence in public spaces, such as the crowded Largo Mercatello during the plague of 1656. Neapolitan literature and imagery often celebrated virginal bodies in contrast to the outwardly syphilitic bodies of the infected; cleanliness became associated with physical purity and chastity while dying a graceful death was likened to the martyr's courage in the face of suffering and torture. The reflection of societal concerns in preoccupation with individual bodies and their holiness, notably raised by Mary Douglas in *Purity and Danger*, was particularly foregrounded in the sacred culture of plague-ravaged Naples. As locals sought intercession from saints Agatha, Rosalia, Lucy, and other early Christian virgin martyrs whose cults greatly intensified in sixteenth—and early seventeenth-century Naples, pictures of the saints were widely collected by families that filled their homes with pictures of holy persons. The popularity of these images led to the development of a uniquely Neapolitan subgenre of

---

<sup>15</sup> MARSHALL, 2016: 58-59.

portraiture in which saints were depicted with a heightened sense of naturalism, sensuality, and grounded specificity. Such images were psychologically complex and painted by some of the most successful painters who originated from or worked in the city of Naples.

## BIBLIOGRAPHY

- BAL, Mieke, ed. (2006). *The Artemisia Files: Artemisia Gentileschi for Feminists and Other Thinking People*. Chicago: University of Chicago Press.
- CHRISTIANSEN, Keith; MANN, Judith W. (2001). *Orazio and Artemisia Gentileschi*. New York: Metropolitan Museum of Art.
- COPELAND, Clare (2015). *Spanish Saints in Counter-Reformation Italy*. In BAKER-BATES, Piers; PATTENDEN, Miles, ed. *The Spanish Presence in Sixteenth-Century Italy*. New York: Routledge, pp. 103-123.
- CUMMINS, Stephen (2015). *Encountering Spain in Early Modern Naples: Language, Customs and Sociability*. In BAKER-BATES, Piers; PATTENDEN, Miles, ed. *The Spanish Presence in Sixteenth-Century Italy*. New York: Routledge, pp. 43-64.
- DOUGLAS, Mary (2002 [1966]). *Purity and Danger: An Analysis of Concept of Pollution and Taboo*. New York: Routledge.
- GONZÁLEZ GARCÍA, Juan Luis (2015). *Festivals and Hagiography in the Spanish Court (1565-1615)*. In CHECA CREMADES, Fernando; FERNÁNDEZ-GONZÁLEZ, Laura, ed. *Festival Culture in the World of the Spanish Habsburgs*. Farnham: Ashgate, pp. 195-218.
- GUAZZELLI, Giuseppe Antonio (2012). *Baronio attraverso il Martyrologium Romanum*. In GUAZZELLI, Giuseppe Antonio; BARCELLONA, Francesco Scorza; MICHETTI, Raimondo, eds. *Cesare Baronio tra santità e scrittura storica*. Rome: Viella, pp. 67-110.
- HILLS, Helen (2008). *Demure Transgression: Portraying Female 'Saints' in Post-Tridentine Italy*. «Early Modern Women: An Interdisciplinary Journal». 3, 153-206.
- LABROT, Gérard; DELFINO, Antonio (1992). *Collections of Paintings in Naples, 1600-1750*. Munich: K. Saur.
- LATTUADA, Riccardo (2017). *Unknown Paintings by Artemisia in Naples, and New Points Regarding her Daily Life and Bottega*. In BARKER, Sheila, ed. *Artemisia Gentileschi in a Changing Light*. Turnhout: Harvey Miller Publishers, pp. 187-216.
- LOCKER, Jesse (2015). *Artemisia Gentileschi: The Language of Painting*. New Haven: Yale University Press.
- MARSHALL, Christopher (2016). *Baroque Naples and the Industry of Painting: The World in the Workbench*. New Haven: Yale University Press.
- O'MALLEY, John W. (2013). *Trent: What Happened at the Council*. Cambridge, MA: Harvard University Press.
- ROWE, Erin K. (2011). *Saint and Nation: Santiago, Teresa of Avila, and Plural Identities in Early Modern Spain*. University Park, PA: The Pennsylvania State University Press.
- SALLMANN, Jean-Michel (1994). *Naples et ses saints à l'âge baroque: 1540-1750*. Paris: Presses Universitaires de France.





# O GESTO E A CRENÇA PERCURSOS, TRANSFERÊNCIAS E INTERMEDIALIDADE

COORD.  
DIANA PEREIRA  
INÊS AFONSO LOPES  
ROSA MARIA SÁNCHEZ SÁNCHEZ