

UMA CATEQUESE DE PALAVRAS VISUAIS: WIERIX E A NARRATIVA PICTÓRICA DO TECTO DA CAPELA-MOR DA IGREJA DA MISERICÓRDIA DE SÃO VICENTE DA BEIRA*

MARIA DO CARMO RAMINHAS MENDES**

Resumo: Portugal, país militantemente católico, apostou na sobreprodução de imaginária nos tempos pós-Trento, sendo que a pintura teve papel de destaque. Na Beira Interior, considerável parte do espólio pictórico datável deste período apresenta ter origem em «cartilhas de gravuras» nas quais os pintores, maioritariamente de bitola regional, se inspiravam para expressar a mensagem conversora e salvadora que os decretos tridentinos e os bispos, enquanto «pastores de almas», pretendiam fazer vingar nos usos e nos costumes das gentes. No tecto da capela-mor da Igreja da Misericórdia de São Vicente da Beira (Castelo Branco) aplicou-se este modelo; datável de inícios do século XVIII, apresenta um ciclo de dez tábuas com representações alusivas à Paixão de Cristo. Desconhecendo-se até à data o seu autor, as fontes visuais que usou como inspiração para este programa reportam-nos para as gravuras da oficina dos irmãos Wierix, cujas composições foram, com a maestria possível, transpostas e convertidas numa catequese onde a imago Christi é a principal mensagem.

Palavras-chave: gravura; pintura; São Vicente da Beira; bispos; catequese.

Abstract: Portugal, a militantly Catholic country, bet on the overproduction of imaginary in post-Trent times, and painting played a prominent role. In Beira Interior, a considerable part of the pictorial heritage of this period originates from «booklets of engravings» in which painters, mainly with modest techniques, were inspired to express the converting and saving message that Trent decrees and that the bishops, as «shepherds of souls», intended to avenge in the uses and customs of the people. On the ceiling of the main chapel of the Igreja da Misericórdia de São Vicente da Beira (Castelo Branco) this model was applied; dated from the beginning of the 18th century, it presents a cycle of ten paintings with representations all related to the Passion of the Christ. Of an unknown author, the visual sources he used as inspiration for this program report us to the engravings of the Wierix brothers, and the resulting compositions were, with the mastery possible, transposed and converted into a catechesis where the imago Christi is the main message.

Keywords: engraving; painting; São Vicente da Beira; bishops; catechesis.

1. SÃO VICENTE DA BEIRA: UM MICROCOSMOS DEVOCIONAL NO PORTUGAL DA IDADE MODERNA

A diocese da Guarda era, nos inícios do século XVI, uma das maiores do país. Com o desmembramento para a formação da diocese de Portalegre, em 1549, durante o reinado de D. João III, viu-se delimitada a sul, pouco além do rio Tejo. Ficou, depois deste desmembramento, constituída por 260 igrejas, agrupadas em sete distritos eclesiásticos:

* Se o *copyright* de tabelas, gráficos e outras imagens não for indicado, pertence à autora deste texto.

** Universidade da Beira Interior. Email: mcarmom@ubi.pt. A autora não segue o Acordo Ortográfico de 1990.

o aro da Guarda, com 75 igrejas, o qual incluía seis vilas — Belmonte, Codeceiro, Jarmelo, Manteigas, Valhelhas e Vila do Touro; o arceprelado de Celorico da Beira, com 24 igrejas e quatro vilas — Açores, Baraçal, Celorico da Beira e Forno Telheiro; o arceprelado de Castelo Branco, com 33 igrejas e sete vilas — Alpedrinha, Atalaia, Castelo Branco, Castelo Novo, São Vicente da Beira, Sarzedas e Vila Velha de Rodão; o arceprelado de Monsanto, com 19 igrejas e sete vilas agregadas — Idanha-a-Nova, Idanha-a-Velha, Proença-a-Velha, Rosmaninhal, Salvaterra do Extremo, Segura e Zebreira; o arceprelado da Covilhã, com 61 igrejas e duas vilas — Covilhã e Pampilhosa da Serra; o arceprelado de Penamacor, com 21 igrejas e três vilas — Bendada, Penamacor e Sortelha; e, por fim, a ouvidoria de Abrantes, com 27 igrejas e oito vilas inclusas — Abrantes, Amêndoa, Cardigos, Mação, Punhete¹, Sardoal, Sobreira Formosa e Vila de Rei. Esta configuração trapezoidal da área da diocese da Guarda manteve-se até ao ano de 1771, data em que a vila de Castelo Branco foi elevada ao estatuto de cidade e, conseqüentemente, fundada a diocese autónoma de Castelo Branco, que perdurou até 1881, tendo sido nesse ano extinta e a sua área agregada à diocese de Portalegre.

A diocese egitaniense assistiu, a partir do último quartel do século XVII e até meados do século seguinte, a uma verdadeira reforma *in capite et in membris*, em linha com os ditames tridentinos e as Constituições Sinodais do bispado: o zelo pastoral demonstrado pelos bispos que, após 1668, foram nomeados para a Guarda incluiu não apenas uma transformação profunda nos usos e costumes do clero local e das gentes, mas também uma assertiva fiscalização de todos os locais de culto e da imaginária religiosa², sendo que considerável parte foi entendida desadequada para o reavivar da devoção e da urgente catequização dos fiéis. Dos bispos que, durante este período, governaram a diocese egitaniense destacam-se três: D. frei Luís da Silva (1626-1703), bispo da Guarda entre 1684 e 1691, D. Rodrigo de Moura Teles (1644-1728), bispo da Guarda entre 1694 e 1704, e D. João de Mendonça (1673-1736), bispo da Guarda entre 1713 e 1736.

Estes três bispos cumpriram uma pastoral escrupulosa e assertiva, não apenas através da publicação de diversas cartas pastorais, mas também pelo efectivo zelo que aplicaram nas visitas anuais e no cumprimento das determinações. Contudo, o seu papel é sobremaneira notório no testemunho que deixaram através da implementação

¹ A vila de Punhete corresponde, hoje, a Vila Nova de Constância.

² «E para que esta Constituição melhor se guarde, proibimos, & mandamos, sob pena de excômulo maior, & de sincoenta cruzados, que nenhuma pessoa ecclesiastica, ou secular de qualquer estado, & condição que seja, por autoridade propria, ponha, ou consinta porse em qualquer Igreja, Ermida, Capella, ou altar de nosso Bispado, posto que seja de Regulares, ou per outra via exempto Imagê algũa de Deos nosso Senhor, da Virgem nossa Senhora, ou dos Sanctos pintada, ou de vulto, sem ser vista, & aprovada por nós, nosso Provisor, ou Visitadores, ou Arciprestes, & se conceder licença que se dará por hũ despacho, & por elle se não levará cousa algũa. E exhortamos muito que, quanto for possível, se procure, que antes de se porem nas Igrejas as Imagês de vulto, sejam bentas na forma do Pontifical» (*Constituições Sinodais do Bispado da Guarda*, 1686: fl. 191).

de apostolados visuais por toda a diocese, marcados pelo gosto estético do Barroco e pela proliferação de imaginária de índole catequética, incidindo nas temáticas de índole cristológica, mariana e hagiográfica, com destaque para a pintura:

Moldada para cativar a mente dos mais simples ou assente em conceitos mais eruditos, aplicaram-se mais para o primeiro caso as temáticas cristológica e mariana, imediatamente reconhecíveis, sendo que para a segunda situação também se desenvolveram as temáticas hagiográficas, dependentes de um conhecimento mais profundo da iconografia cristã e da exigência de uma meditação individual sobre a dimensão humana do santo; de uma maneira geral, a primeira tipologia foi aplicada mormente em paróquias rurais e a segunda nos médios e grandes centros, notoriamente onde existiam conventos no local ou nas proximidades, pois estas eram estruturas mais preparadas para a prédica, essencial à compreensão e apreensão de simbolismos mais complexos³.

São Vicente da Beira, localidade situada no sopé da Serra da Gardunha, pertencia, à altura, ao arceprelado de Castelo Branco, e inscreve-se actualmente no seu concelho. Era uma vila, durante o período no qual se debruça o presente estudo, com considerável importância regional, tanto que na mesma existiu outrora um convento feminino de clarissas, cuja data de fundação aponta para os anos entre 1564 e 1572. O complexo conventual já não existe⁴; no entanto, sabe-se, por documento datado de 1756 encontrado no Arquivo Nacional Torre do Tombo (ANTT), que a invocação do mesmo seria Santa Isabel⁵. A vila foi sede de concelho entre 1195 e 1895, e o seu património é praticamente desconhecido do contexto histórico-artístico português: no centro da localidade, reúne-se um considerável acervo patrimonial, no qual se destaca a arte sacra (que engloba pintura, escultura, talha e alfaias litúrgicas), e que se enquadra no núcleo arquitectónico onde se integram a Igreja de Nossa Senhora da Assunção e a Igreja da Misericórdia, local em que foi instalado o Museu de Arte Sacra.

³ MENDES, 2016: 477-478.

⁴ Sobejou apenas um pórtico, hoje inscrito numa casa particular, e as pedras que compunham o convento serviram para construção de um muro de uma quinta das redondezas.

⁵ ANTT. *Câmara Eclesiástica de Castelo Branco — Conventos Femininos e Diversos*, m. 2092. Do espólio artístico que certamente possuía, apenas se sabe que o retábulo que à sua igreja pertenceu encontra-se actualmente na Capela de Nossa Senhora da Orada, nos limites de São Vicente da Beira, lugar de romagem anual no quarto domingo do mês de Maio.

2. O NÚCLEO HISTÓRICO-ARTÍSTICO DE SÃO VICENTE DA BEIRA

O núcleo histórico-artístico de São Vicente da Beira é composto por quatro estruturas: o Pelourinho, classificado como Imóvel de Interesse Público (IPP) em 1933⁶, os Paços do Concelho, a Igreja de Nossa Senhora da Assunção e a Igreja da Misericórdia/Museu de Arte Sacra. Este conjunto, pela sua proximidade, encontra-se na zona de protecção do Pelourinho; contudo, espera-se para breve a classificação de todo o núcleo.

Embora o Pelourinho e os Paços do Concelho sejam elementos de destaque no contexto da arquitectura civil, sobremaneira interessantes são os elementos de arquitectura religiosa. A edificação da Igreja de Nossa Senhora da Assunção está intimamente ligada às remotas origens da vila: aconteceu, segundo a tradição, na sequência do apoio dos cristãos da região ao exército de D. Afonso Henriques na batalha da Oles, local dos arredores de São Vicente da Beira, na luta contra a ocupação moura. O rei fundou a igreja, dotou-a de rendimentos, devotou-a a São Vicente e ofereceu-lhe uma relíquia do santo (parte do queixo, que ainda hoje no local permanece). O foral da vila, datado de 1195, já impunha aos habitantes que pagassem a dízima a São Vicente. No início do século XVII, a igreja seria de traça gótica com três naves⁷, mas, com Trento, procedeu-se à reformulação do espaço, optando-se por nave única e capela-mor com arco de volta perfeita. Na primeira metade do século XIX, decorreu uma campanha de obras, sobretudo no altar-mor, e, no início do século XX, na sacristia⁸. O orago, São Vicente, tê-lo-á perdido nos finais do século XVI ou no decurso do século seguinte, provavelmente na sequência dos decretos tridentinos e da importância da devoção à Virgem Maria; neste contexto, o orago passou assim a ser Nossa Senhora da Assunção. Esta igreja foi a matriz de todos os povos do antigo concelho de São Vicente da Beira durante a Idade Média, e, das várias irmandades existentes no passado, subsiste apenas a do Espírito Santo. Uma das que desapareceu foi a de São Pedro que, nos séculos XVIII e XIX, agregava o clero de uma vasta área, inclusive para lá dos limites do antigo concelho e vigariato de São Vicente da Beira. Contudo, a imagem do patrono da irmandade, em pedra, ainda se encontra no templo, em altar próprio.

O corpo da igreja possui quatro altares em talha policromada dedicados às invocações de São Pedro, das Almas, do Sagrado Coração de Jesus e da Imaculada Conceição. A capela-mor possui retábulo em talha policromada de Estilo Nacional, encimado por um tecto composto por vinte e cinco caixotões, um programa imagético que, na sua

⁶ PORTUGAL, 1933: 1736-1737.

⁷ Desta, ainda hoje subsiste um arco ogival de aresta biselada junto à porta principal do templo.

⁸ Aquando destas obras na sacristia, foram encontradas enterradas na zona da capela-mor quatro peças datáveis do século XV, nomeadamente um conjunto escultórico em madeira relativo a um Calvário — uma Nossa Senhora, um São João Evangelista e uma Maria Madalena — e um ex-voto, em madeira. Estas peças encontram-se, na actualidade, expostas no Museu de Arte Sacra de São Vicente da Beira.

totalidade, seria alusivo a episódios da vida da Virgem Maria — na actualidade, apenas subsistem dez pinturas, todas inscritas na temática mariana.

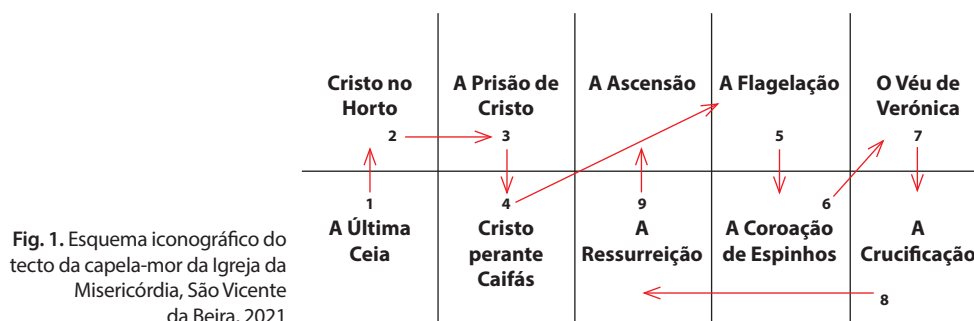
Nas imediações da Igreja de Nossa Senhora da Assunção, existe a Igreja da Misericórdia de São Vicente da Beira/Museu de Arte Sacra⁹. Este templo foi fundado, provavelmente, na segunda metade do século XVI, pois a primeira notícia da sua existência data de 1572. Este templo tem inscrita, nos pórticos principal e lateral, a data de 1643, o que pressupõe que terá sido reedificado nessa altura, pois há notícias de enterramentos no local, ainda no decurso do século anterior. O seu interior é de notável interesse histórico-artístico: o corpo apresenta tecto pintado com uma representação, ao centro, da Virgem Coroada, e nos limites remates com motivos vegetalistas; tem também um altar lateral em talha policromada dedicado a Nossa Senhora do Rosário. A capela-mor revela-se como paradigmática da renovada linguagem visual cristológica no interior do país: aludindo à temática da Paixão de Cristo, exhibe um retábulo em talha dourada de Estilo Nacional, tendo ao centro e sobre tribuna que simula o Calvário a imagem de Cristo crucificado, ladeado pela imagem da Virgem Maria e de São João Evangelista, em nichos próprios. Ao alto, o tecto disposto em caixotão apresenta dez pinturas representando episódios alusivos à Paixão de Cristo: nos laterais *Cristo no Horto*, *A Última Ceia*, *A Prisão de Cristo*, *Cristo perante Caifás*, *A Flagelação*, *A Coroação de Espinhos*, *O Véu de Verónica*, *A Crucificação*, e, nos centrais, *A Ressurreição* e *A Ascensão*.

3. AS GRAVURAS DA OFICINA WIERIX E O DISCURSO PICTÓRICO DO TECTO DA CAPELA-MOR DA IGREJA DA MISERICÓRDIA DE SÃO VICENTE DA BEIRA

Os núcleos pictóricos remanescentes comprovam que, na diocese da Guarda, e durante este período, foi largamente difundido pelos bispos o culto da Paixão de Cristo — particularmente durante o bispado de D. Rodrigo de Moura Teles, personagem exemplarmente devoto dos mistérios da Eucaristia e da Ressurreição¹⁰. A difusão desta linguagem visual cristológica foi principalmente focada nas Misericórdias e Irmandades locais: um considerável núcleo de bandeiras processionais e alguma pintura de cavalete, representando os mistérios da Paixão, chegou-nos como prova materializada de uma ânsia de salvação que se inculcou, nestes tempos, no espírito das gentes. O maior núcleo (felizmente em bom estado de conservação) encontra-se na Igreja da Misericórdia de São Vicente da Beira, onde, além de um conjunto de bandeiras processionais de considerável qualidade (integradas na colecção do Museu de Arte Sacra), apresenta no tecto da capela-mor do templo um programa iconográfico centrado na catequese da *imago Christi*.

⁹ O Museu de Arte Sacra está instalado na sacristia da Igreja da Misericórdia, e reúne uma considerável e interessante colecção, onde se destacam as bandeiras processionais (a mais antiga data de 1628) e a escultura. Foi inaugurado a 5 de Março de 1978, e domina a temática cristológica.

¹⁰ MENDES, 2016: 241-247.



Os prelados egitanenses, pela implementação do apostolado visual tridentino, pretendiam não apenas ensinar, de modo eficaz, a doutrina cristã a todo o seu rebanho (face a uma diocese com um elevado grau de iliteracia), mas, principalmente, estabelecer uma relação empática com as imagens — sendo, nesta dimensão, a figura de Cristo, o Filho de Deus feito homem que nos remiu, pelo Seu sacrifício, de todos os pecados, abrindo-nos as portas da salvação eterna, aquela que mais elos emocionais estabelecia com os crentes, pelas suas dimensões humana e escatológica. Sendo, assim, a figura de Cristo a pedra angular da fé cristã, e a visão o veículo directo para a *anima* (alma), esta última era, pela eficácia da imagem, instigada à imaginação, à devoção e à emoção — em suma, o mais perfeito alimento da fé. Este enquadramento empático-emocional foi plasmado nos princípios definidos pelos teóricos da imaginária tridentina, destacando-se o papel dos bispos na sua efectivação; como bem referiu Federico Borromeo (1564-1631), no seu tratado *De Pictura Sacra*:

*in fact, I treat painting and sculpture as if they were one and the same art. I will try, in what I discuss and teach, to comply with the decree of the Sacred Council of Trent that ordered bishops to give people instructions about the mysteries of the faith and sacred stories. It ordered bishops to do so not only with words but also with paintings or other visual media, since images, by working on both rational and emotional levels, can stimulate people to reflect on the articles of the faith*¹¹.

O mesmo autor focou, no décimo capítulo, intitulado «*Quam difficile sit exprimere affectus animi*», a dimensão emocional que a imagem deveria expressar para instigar a empatia e o sentimento de fé nos fiéis, ao desencadear nestes um efeito Pigmalião:

¹¹ BORROMEIO, 2010 [1624]: 3-5. Tradução: «na verdade, eu abordo a pintura e a escultura como se fossem uma e a mesma arte. Vou tentar, no que eu discutir e ensinar, cumprir com o decreto do sagrado Concílio de Trento que ordenou aos bispos dar às pessoas instruções sobre os mistérios da fé e histórias sagradas. Ordenou os bispos a fazê-lo não somente com palavras, mas também com pinturas ou outros meios visuais, dado que as imagens, ao actuarem em ambos os níveis racional e emocional, podem estimular as pessoas a reflectir sobre os artigos da fé».

*Proper depiction of the emotions will, in the end, provide considerable advantages. After all, reverence toward God and the Saints — as well as praise, imitation, fear, sorrow, and hope — are precisely the emotions or stirrings of the soul that sacred images can arouse. When images excite our minds and stir them with lively inspiration, they can be said to be alive and breathing*¹².

Assim, face a este enquadramento e neste contexto de instigação das emoções como veículos para a catequização e para a conversão, os episódios mais representados incidem particularmente no sofrimento de Cristo, expresso na narrativa da Sua Paixão e culminando na Sua Ressurreição; uma linha iconográfica presente em praticamente todos os programas cristológicos encontrados, com semelhanças compositivas que atestam a preocupação na padronização da linguagem visual, sem dúvida inspirada em estampas da época, de gravadores como Hendrick Goltzius, Maarten de Vos, Jan Sadeler, e muito particularmente dos irmãos Wierix.

Dos programas pictóricos do período em estudo, e que se integram na área geográfica da então diocese da Guarda, nota-se que considerável parte se reporta a composições formais que associamos a estampas produzidas pela oficina dos irmãos Wierix: existem exemplos na Covilhã, em Castelo Branco, na Velosa, em Abrantes e também em São Vicente da Beira¹³. Com sede em Antuérpia, esta oficina familiar, composta por Hieronymus, Johannes e Anton (II) Wierix, teve profusa produção entre finais do século XVI e inícios do século seguinte, e as suas gravuras e desenhos converteram-se na fonte de incontáveis programas imagéticos por todo o mundo cristão pós-Trento.

O recurso à gravura como fonte visual era recorrente na aprendizagem e prática da pintura nestes tempos, tanto nos grandes centros como nas «periferias». Com mais ou menos técnica e maestria, os pintores valiam-se das composições gravadas para (re) criarem discursos visuais moldados pelos mentores tridentinos, nos quais a cor adquiria importância extrema pelo seu impacto perceptivo e, conseqüentemente, emotivo. A cor insuflava «vida» às imagens, convertendo-as, pela experiência dos sentidos, em matéria reconhecível, verosímil e humanada: próxima do crente, envolvendo-o emocionalmente na sua espiritualidade e na sua corporalidade — em linha com o expresso pelo já referido tratadista tridentino Federico Borromeo, no entendimento em que a «art [either painting or sculpture] uses color or stone to imitate human actions»¹⁴.

¹² BORROMEIO, 2010 [1624]: 41. Tradução: «A representação adequada das emoções, oferecem, no final, vantagens consideráveis. Afinal de contas, a reverência para com Deus e com os Santos — bem como o elogio, a imitação, o medo, a tristeza e a esperança — são precisamente as emoções ou movimentos da alma que as imagens sagradas podem despertar. Quando as imagens excitam as nossas mentes e as agitam com animada inspiração, podemos dizer que elas estão vivas e respiram».

¹³ MENDES, 2016: 381-395. Até ao presente, ainda não nos foi possível verificar se as fontes visuais gravadas que temos encontrado se incluem na principal compilação de gravuras flamengas, a *The New Hollstein Dutch & Flemish Etchings, Engravings and Woodcuts (1450-1700)*.

¹⁴ BORROMEIO, 2010 [1624]: 5. Tradução: «a arte [seja pintura ou escultura] usa a cor ou a pedra para imitar as acções humanas».

Na totalidade do discurso visual do tecto da capela-mor da Igreja da Misericórdia de São Vicente da Beira, cuja execução balizámos nos inícios do século XVIII, o (ainda) desconhecido pintor usou a mesma paleta cromática em todas as dez pinturas, e a técnica de óleo sobre madeira, com as cenas pautadas por um certo tenebrismo nos planos de fundo; esta técnica pictórica faz ressaltar os elementos representados no primeiro plano, centrando neles a nossa visão e atenção. Seguindo a linha de leitura traçada no esquema iconográfico acima apresentado, e analisando a fonte visual que apontamos para cada uma das dez pinturas, e que associamos à obra dos gravadores Wierix, é na transposição que se notam as maiores alterações formais — e este facto tem um propósito claro: converter as representações no mais reconhecíveis e verosímeis possível. Nestes moldes, e dado que as pinturas eram para figurar num tecto, também se verifica que se optou, na generalidade e comparativamente às fontes visuais, por uma simplificação, não apenas pela representação das cenas num só plano, mas também reduzindo-se o número de figuras.



Fig. 2. Vista geral do tecto da capela-mor, segundo o esquema iconográfico. Igreja da Misericórdia, São Vicente da Beira, 2014

A primeira pintura, seguindo a linha de leitura do esquema iconográfico apresentado, reporta-se ao episódio que, segundo a narrativa bíblica, marca o início da Paixão de Cristo: *A Última Ceia* teve como provável fonte visual a gravura *Sanctissimi Sacramenti* [...], gravada por Johannes Wierix, estampa n.º 102 da obra *Evangelicae historiae imagines* [...]¹⁵, de Hieronymus Natali. Da fonte visual para o resultado pictórico nota-se

¹⁵ JOHANNES WIERIX, 1593a: 112 (estampa n.º 102).

alguma simplificação formal, mantendo-se os elementos iconográficos que identificam as personagens, particularmente a figura de Judas Iscariotes, do lado esquerdo, que carrega a bolsa com as trinta moedas de prata, símbolo da traição.

A segunda pintura, intitulada *Cristo no Horto*, teve, como possível modelo, elementos da gravura *Orat Christus in Horto*, estampa n.º 107 gravada por Hieronymus Wierix, que ilustra a obra acima referida¹⁶. Na transposição para a pintura, optou-se por manter os elementos principais que identificam a cena: Cristo, o Anjo e o Cálice, e os três Apóstolos que dormiam perto de Jesus, sendo que São Pedro é identificado com a espada, arma com a qual terá posteriormente cortado a orelha do soldado Malco, segundo a narrativa da Paixão. Os restantes elementos que constam na gravura, em plano de fundo, foram suprimidos na pintura. Embora se observe uma inversão espelhada da fonte, que apontamos como eventual origem da pintura, nesta última, esta transformação compositiva não é inédita, tendo sido por nós encontrada idêntica inversão da fonte visual no resultado pictórico (nomeadamente, no tecto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição da Covilhã, cujo ciclo de pinturas foi inspirado nas gravuras da obra *Schola Cordis*, de Benedictus van Haeften)¹⁷.

Seguindo o esquema iconográfico, a terceira pintura reporta-se ao episódio «A Prisão de Cristo». Teve como provável fonte visual a gravura *Capitur Christus*¹⁸, de Hieronymus Wierix: a sobreposição de figuras patente nesta foi simplificada na pintura, suprimindo-se nesta última, o acto do beijo de Judas Iscariotes, mas mantendo-se o acto de agressão de São Pedro ao soldado Malco. Esta pintura, na sua composição, é uma das mais interessantes, pois poderá apontar alguma liberdade criativa do pintor, espelhada nos escudos dos dois soldados do lado esquerdo, nos quais representou dois elementos astronómicos: a Lua e o Sol (este último de perfil, e com bigode).

A quarta pintura, atentando à linha temporal da Paixão de Cristo, reporta-se a «Cristo perante Caifás», e ter-se-á inspirado em elementos da gravura *Sistitur ante Caipham*¹⁹, de Hieronymus Wierix. Na pintura, nota-se a supressão do número de figuras da fonte visual, assim como também a representação da cena num só plano de frente. A figura de Cristo surge centrada na composição, com o rosto de perfil, olhando directamente para Caifás.

A quinta pintura reporta-se ao episódio de «A Flagelação de Cristo»; teve como provável inspiração visual a gravura de Hieronymus, Wierix *Ipse Vulneratus* [...] ²⁰, e, na pintura, Cristo surge representado ao centro, ladeado por dois dos seus algozes, suprimindo-se nestas as restantes figuras da fonte visual. Outro aspecto a salientar é que,

¹⁶ HIERONYMUS WIERIX, 1593a: 116 (estampa n.º 107).

¹⁷ MENDES, 2010, II: 115.

¹⁸ HIERONYMUS WIERIX [1593-1619a].

¹⁹ HIERONYMUS WIERIX [1593-1619b].

²⁰ HIERONYMUS WIERIX [1593-1619c].

na pintura, Cristo é já representado ensanguentado, o que confere um maior dramatismo à cena e, de certo modo, expõe *a priori* o sofrimento que conduziu à remissão do pecado humano, que culmina na Crucificação.

Em sexto lugar na linha de leitura do esquema iconográfico, segue a pintura *A Coroação de Espinhos*. A composição pictórica revela ter similitudes formais com a gravura *Coronatur Spinis Iesus*²¹, de Hieronymus Wierix. Como na pintura anterior, foram suprimidas figuras da fonte visual, mas manteve-se a que zomba de Cristo, com o gesto de figas. Para densificar este cenário em que Cristo foi humilhado, na pintura, Ele ostenta um elemento que, na gravura, surge na mão direita da figura que Dele zomba: a designada cana verde, colocada pelos algozes nas mãos de Cristo enquanto ceptro de um poder que, para os homens, nada valia. Este atributo iconográfico é também associado às imagens do *Ecce Homo* ou «Senhor da Cana Verde».

A sétima pintura, *O Véu de Verónica*, resulta provavelmente de uma composição de elementos de duas gravuras de Hieronymus Wierix: *Maria met het sudarium*²² e *Vrbem Egreditvr [...]*²³. A personagem de Verónica não vem referida em nenhum dos relatos da Paixão nos Evangelhos da Bíblia; contudo, foi integrada nos Passos da *Via Crucis* como aquela que limpou, durante o percurso para o Calvário, o rosto ensanguentado de Cristo. Na pintura, e da gravura *Vrbem Egreditvr [...]*, são mantidas as figuras de Cristo e de Simão de Cirene, e introduzido um novo cenário, surgindo, à direita, um elemento que toca trompeta e, à esquerda, um soldado em cujo escudo se encontra representado um rosto. Dado que, nesta gravura, Verónica está representada a três quartos e segurando um pano que nada contém, o pintor enquadró na composição a gravura *Maria met het sudarium*, a qual, na verdade e segundo os relatos bíblicos, se reporta ao momento em que Maria Madalena visita o túmulo de Cristo após a Ressurreição e exhibe o pano que Lhe cobria o rosto: para o observador, a introdução desta figura na pintura, representada de frente e mostrando o rosto de Cristo, convertia-a numa mensagem facilmente reconhecível, associando-a de imediato a Verónica.

Consideramos que idêntica dupla composição sucede na oitava pintura, *A Crucificação*: nesta, também confluem elementos de duas gravuras distintas de Hieronymus Wierix, *Humiliauit [...]*²⁴ e *Emissio Spiritvs*, estampa n.º 130 da já referida obra *Evangelicae historiae imagines [...]*²⁵. Da primeira fonte visual que acima apontámos, o pintor terá transposto para a pintura o soldado com a lança; da segunda, as figuras mais simbólicas: Cristo crucificado, ladeado pelas figuras do Bom e do Mau Ladrão. O momento

²¹ HIERONYMUS WIERIX [1593-1619d].

²² HIERONYMUS WIERIX [1563-1619].

²³ HIERONYMUS WIERIX [1593-1619e].

²⁴ HIERONYMUS WIERIX [1593-1619f].

²⁵ HIERONYMUS WIERIX, 1593b: 140 (estampa n.º 130).

retratado na pintura apresenta-nos Cristo já morto, e a Sua última chaga, da qual jorrou a água e o sangue que remiram os pecados da Humanidade.

Por fim, as duas tábuas que, ao centro, concentram a essência da fé cristã: a nona pintura, *A Ressurreição*, que teve como provável fonte visual a gravura *Post Tertium Diem Resurgit A Mortuis*²⁶, de Hieronymus Wierix, apresenta-nos, na pintura, Cristo que se eleva do túmulo em glória, exibindo as Cinco Chagas — as provas que, de facto, venceu a morte e que a Sua Ressurreição é a efectivação da aliança de Deus com a Sua criação. Uma aliança que perdurará até ao «fim dos tempos», expressa no episódio clímax deste programa imagético: *A Ascensão*, que teve inspiração em elementos formais da gravura *Ascensio Christi* [...], de Johannes Wierix, gravura n.º 148 da obra *Evangelicae historiae imagines* [...]²⁷. Na tábua, apenas foram representados os onze Apóstolos (sem Judas Iscariotes, o qual, segundo a narrativa bíblica, se terá suicidado após trair Jesus). Este pormenor é interessante, na medida em que todo o mistério cristológico é focado na concepção do Filho de Deus que se fez Homem, e foi aos homens delegada a missão de evangelizar os povos, anunciando a Boa Nova do Messias — assim como aos bispos e às (suas) imagens a função de a fazer perdurar na memória e no *spiritus* colectivos.

NOTAS CONCLUSIVAS

O programa pictórico do tecto da capela-mor da Igreja da Misericórdia de São Vicente da Beira levanta-nos um conjunto de questões que, doravante, exigem ulteriores investigações. Apontámos gravuras da oficina Wierix como potencial fonte visual para o ciclo imagético, mas apenas conhecemos, em parte, a conjuntura que lhe terá dado origem. O facto deste ciclo se situar no local mais importante do espaço cultural — a capela-mor — adensa o seu carácter catequético, pois ao sacerdote era incumbida a tarefa de fazer chegar a mensagem aos fiéis da forma mais clara possível e, nesta perspectiva, as pinturas deste tecto assumem-se como «palavras visuais», formalizando aos olhos da comunidade o mistério em que assenta o essencial da *veritas* cristã: o sacrifício e a ressurreição do Filho de Deus humanado.

A leitura iconográfica dos dez caixotões, centrados por duas tábuas onde se materializam os dois episódios que comprovam a origem divina de Jesus Cristo — *A Ressurreição* e *A Ascensão* — dividem, a nosso ver, dois conjuntos de leitura das duas dimensões existenciais que se concentram no suplício da Paixão: do lado do Evangelho, quatro momentos representativos do sofrimento espiritual de Cristo (*A Última Ceia*, *Cristo no Horto*, *A Prisão de Cristo* e *Cristo perante Caifás*), e do lado da Epístola quatro momentos representativos do Seu sofrimento físico (*A Flagelação*, *A Coroação de Espinhos*, *O Véu de Verónica* e *A Crucificação*). Estas oito tábuas revelam, segundo a nossa reflexão sobre

²⁶ HIERONYMUS WIERIX [1593-1619g].

²⁷ JOHANNES WIERIX, 1593b: 158 (estampa n.º 148).

este programa pictórico, a totalidade da nossa dimensão humana assumida plenamente por Cristo, que se entregou de espírito e corpo ao martírio para redenção dos pecados da Humanidade. Cremos ser esta uma via de abordagem para explicar o porquê de o programa não respeitar uma narrativa temporal da Paixão de Cristo (como ilustrámos no esquema iconográfico), e deste se limitar à representação dos episódios mais emblemáticos que demonstram a dualidade do ser humano — a mensagem da *imago Christi* que se pretendia gravar na alma dos fiéis.

Considerámos também a hipótese, no contexto que acima apresentámos e atentando à leitura da narração da Paixão do Evangelho segundo São Mateus²⁸, de cada conjunto de quatro tábuas se complementar simbolicamente por oposição: *A Última Ceia*, do lado do Evangelho, antecipa o derradeiro sacrifício representado na tábua *A Crucificação*, do lado da Epístola; o episódio de *Cristo no Horto*, no qual Jesus aceita o cálice do sofrimento que o Anjo de Deus lhe oferece, materializa-se na tábua oposta, *O Véu de Verónica*, no qual Ele o assume e carrega a Sua cruz; o episódio *A Prisão de Cristo* conduziu, segundo a narração da Paixão, ao momento retratado na tábua oposta, *A Flagelação*; e, por fim, a tábua *Cristo perante Caifás*, reportando-se esta pintura ao momento em que Jesus Cristo se assume como Messias e Rei ante o tribunal judaico e o sumo sacerdote, que rasga as vestes face ao que considera blasfémia. No seguimento, Cristo é zombado pelos seus compatriotas, e esta humilhação consuma-se na sua coroação como «Rei dos Judeus», o povo cuja abjuração se materializa simbolicamente nos espinhos.

Atentando assim às hipóteses de leitura que acima descrevemos, as fontes visuais que apontámos como inspiração para este programa pictórico terão sido criteriosamente pensadas e escolhidas pelo encomendante. Como referimos, era prática usual os pintores valerem-se de gravuras para criação dos programas imagéticos, mas, mais importante, era a mensagem que se pretendia fazer chegar ao âmago de cada indivíduo. É possível que o pintor possuísse a sua cartilha de gravuras soltas, mas, pelas comparações formais que estabelecemos, existem pinturas que associámos à obra do jesuíta Hieronymus Natali, *Evangelicae historiae imagines* [...], na qual se encontra referido ser expressamente proibida a extracção de qualquer do seu conteúdo (no qual se incluíam as imagens)²⁹. Deste modo, podemos propor que a obra estaria na posse de algum dos agentes que estiveram na matriz deste ciclo pictórico.

Este é um estudo que não se encerra aqui: a imagética desenvolvida em torno da temática da Paixão de Cristo ainda perdura no imaginário e na devoção cristãos, e o espólio das Santas Casas da Misericórdia portuguesas destaca-se pela presença de uma linguagem visual que assenta essencialmente numa concepção cristológica da existência humana. A análise do ciclo pictórico da capela-mor da Igreja da Misericórdia de São

²⁸ *Bíblia Sagrada*, 1995: 1327-1358.

²⁹ NATALI, 1593: fl. 5.

Vicente da Beira é uma entre as composições pictóricas que, na região e sobre esta temática, ainda perduram, numa coesão visual resultado da adopção de modelos gravados — que aqui associámos aos flamengos Wierix —, e da imaginação dos ainda desconhecidos autores locais.

FONTES

Fontes manuscritas

Arquivo Nacional Torre do Tombo

ANTT. *Câmara Eclesiástica de Castelo Branco — Conventos Femininos e Diversos*, m. 2092.

Fontes impressas

CONSTITUIÇÕES Sinodais do Bispado da Guarda. Lisboa: Miguel Deslandes, 1686.

HIERONYMUS WIERIX [1563-1619]. *Maria met het sudarium*. «Rijksmuseum». [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <<https://www.rijksmuseum.nl/nl/collectie/RP-P-OB-66.887>>.

HIERONYMUS WIERIX (1593a). *Orat Christus in Horto*. In NATALI, Hieronymus. *Evangelicae Historiae Imagines*, p. 116 (estampa n.º 107). [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <<https://archive.org/details/EvangelicaeHistoriaeImagines/page/n115/mode/2up>>.

HIERONYMUS WIERIX (1593b). *Emissio Spiritvs*. In NATALI, Hieronymus. *Evangelicae Historiae Imagines*, p. 140 (estampa n.º 130). [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <<https://archive.org/details/EvangelicaeHistoriaeImagines/page/n139/mode/2up>>.

HIERONYMUS WIERIX [1593-1619a]. *Capitur Christus*. «Fine Arts Museums of San Francisco». [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <<https://www.famsf.org/artworks/the-passion-of-christ-christ-taken-by-soldiers>>.

HIERONYMUS WIERIX [1593-1619b]. *Sistitur ante Caiapham*. «Fine Arts Museums of San Francisco». [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <<https://www.famsf.org/artworks/the-passion-of-christ-christ-before-caiaphas>>.

HIERONYMUS WIERIX [1593-1619c]. *Ipse Vulneratus* [...]. «Fine Arts Museums of San Francisco». [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <<https://www.famsf.org/artworks/the-passion-of-christ-flagellation>>.

HIERONYMUS WIERIX [1593-1619d]. *Coronatur Spinis Iesus*. «Fine Arts Museums of San Francisco». [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <<https://www.famsf.org/artworks/the-passion-of-christ-pilate-washing-his-hands-wrong-image>>.

HIERONYMUS WIERIX [1593-1619e]. *Vrbem Egreditvr* [...]. «Fine Arts Museums of San Francisco». [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <<https://www.famsf.org/artworks/christ-carrying-the-cross-from-a-series-of-the-passion>>.

HIERONYMUS WIERIX [1593-1619f]. *Humiliauit* [...]. «British Museum». [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <https://www.britishmuseum.org/collection/object/P_1859-0709-3061>.

HIERONYMUS WIERIX [1593-1619g]. *Post Tertium Diem Resurgit A Mortuis*. «Fine Arts Museums of San Francisco». [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <<https://www.famsf.org/artworks/resurrection-of-christ-from-a-series-of-the-passion>>.

JOHANNES WIERIX (1593a). *Sanctissimi Sacramenti, et Sacrificii Institutio*. In NATALI, Hieronymus. *Evangelicae Historiae Imagines*, p. 112 (estampa n.º 102). [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <<https://archive.org/details/EvangelicaeHistoriaeImagines/page/n111/mode/2up>>.

- JOHANNES WIERIX (1593b). *Ascensio Christi* [...]. In NATALI, Hieronymus. *Evangelicae Historiae Imagines*, p. 112 (estampa n.º 102). [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <<https://archive.org/details/EvangelicaeHistoriaeImagines/page/n157/mode/2up>>.
- NATALI, Hieronymus (1593). *Evangelicae historiae imagines: ex ordine euangeliorum, quae toto anno in missae sacrificio recitantur, in ordinem temporis vitae Christi digestae*. Antuérpia: Christopher Platin. [Consult. 11 sep. 2022]. Disponível em <<https://archive.org/details/evangelicaehisto00pass/page/n5/mode/2up>>.

BIBLIOGRAFIA

- BÍBLIA SAGRADA. Lisboa: Difusora Bíblica, 1995.
- BORROMEO, Federico (2010 [1624]). *Sacred Painting. Museum*. London: Harvard University Press.
- MENDES, Maria do Carmo Raminhas (2010). *Pintura Barroca e Emblema: a imagética da Escola do Coração no tecto da capela-mor da Igreja de Nossa Senhora da Conceição, na Covilhã (1675-1725)*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Dissertação de mestrado.
- MENDES, Maria do Carmo Raminhas (2016). *A Palavra da Imagem: ideologias, funções e percepções na linguagem pictórica barroca em Portugal (A Diocese da Guarda 1668-1750)*. Lisboa: Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa. Tese de doutoramento.
- PORTUGAL (1933). *Decreto n.º 23 122*. «Diário do Governo». I Série, 231 (1933-10-11). 1736-1737.