

UMA ANÁLISE SOBRE OS *JEROGLÍFICOS DE NUESTRAS POSTRÍMERIAS*

Letícia Roberto dos Santos¹

Palavras-Chave: Morte, Século XVII, Valdés Leal e Miguel de Mañara

“*Jeróglifos de Nuestras Postrimerias*” é o nome que se dá à série de dois quadros de Juan de Valdés Leal (*In Ictu Occuli* [Fig. 1] e *Finis Gloriam Mundi* [Fig.2]), pintados entre os anos de 1670 e 1672. Essa série de quadros é composta de esqueletos, corpos em decomposição e outros elementos macabros que a tornam singular. A data das pinturas em questão está compreendida no dito Barroco Espanhol², movimento que estaria inserido no *Siglo de Oro de la pintura espanhola*³. Essa denominação de “século de ouro” está intimamente relacionada com a revalorização do Barroco espanhol pelos românticos espanhóis do século XIX, que viam no Barroco espanhol, assim como na pintura medieval, uma “genuína expressão artística nacional”. É preciso relativizar o conceito de “genuína expressão artística nacional”, uma vez que esta expressão minimiza as influências externas, principalmente da Itália e de Flandres, que esse período sofreu para o fortalecimento de uma identidade nacional. Mas também não queremos atribuir à pintura barroca espanhola a alcunha de simples cópias italianas e do país de Flandres, visto que as obras espanholas não seguiam indiscriminadamente os modelos italianos e dos países baixos, mas sim escolhiam manter certas características enquanto rejeitavam outras completamente para dar forma a uma nova síntese estilística⁴. Hoje em dia a História da Arte nega esse *status* de meras cópias italianas devido aos estudos dedicados aos tratados sobre arte redigidos no século XVII na Espanha e pelo conceito de difusão cultural, que procura relativizar conceitos como “centro” e “periferia”. Também é importante para a negação do *status* de cópias a pintura espanhola o estudo das Academias de Arte na Espanha do século XVII, sendo que a academia de maior relevância foi a de Sevilha.

Fundada por Herrera o Novo e Esteban Murillo, a Academia de Sevilha não tinha a mesma ambição pedagógica como as Academia de São Lucas em Roma ou a Academia Real de Paris. A Academia de Sevilha tinha por intenção inspirar artistas a desenharem a partir de modelos vivos e os mestres mais

1 Graduanda de História da Universidade Estadual de Campinas.

2 Utilizo nesse texto a expressão “barroco espanhol” levando em consideração a orientação de Maravall em “Se pode e talvez seja conveniente falar em Barroco de um país, mas sem esquecer-se de manter o tema dentro do contexto geral”. MARAVALL, Jose Antonio. *La cultura del Barroco: analisis de una estructura historica*. Editorial Ariel S. A., Barcelona, 1996.

3 SERRALLER, Francisco Calvo. *Teoria de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Catedra S. A. , 1991.

4 BROWN, Jonathan. *Painting in Spain 1500-1700*. Yale University Press, 1991.

experientes instruíam os novatos apenas informalmente. Mesmo sem ter sido concebida com fins de promover a inovação, a Academia de Sevilha ajudou a difundir e codificar uma nova maneira de pintar.⁵

Os dois quadros em questão fazem parte da decoração da capela do *Hospital de la Caridad de Sevilla* encomendada pelo *Hermano mayor de la Hermandad de la Caridad de Sevilla* Dom Miguel de Mañara em um dos momentos do processo de expansão da mesma. A *hermandad de la Santa Caridad* surgiu no fim do século XV com a função de enterrar os criminosos executados, que eram costumariamente deixados ao relento atraindo animais que se alimentavam da carniça. Segundo a lenda, um clérigo da Catedral de Sevilha, Pedro Martinez, cercou um terreno com paredes e o consagrou como cemitério. A lenda diz também que esse clérigo deixou todas as suas posses para a *Hermandad*, o que torna a lenda mais dramática. Porém o primeiro registro que se tem da *Caridad* é de 19 de agosto de 1565, quando 120 homens foram admitidos na organização⁶. Seu propósito era o mesmo do lendário fundador Pedro Martinez, que era o de providenciar o enterro dos necessitados. Essa atividade atendia a uma urgente necessidade social, pois era comum nas ruas e nos campos a presença de cadáveres de mortos pela fome ou de executados criminais.



[Fig. 1] *In Ictu Oculi*. Valdés Leal, 1672. Hospital da Caridade de Sevilha



[Fig. 2] *Finis Gloriarum Mundi*. Valdés Leal, 1672. Hospital da Caridade de Sevilha.

Estamos aqui tratando de uma época em que a morte não é apenas o fim da vida, ela é um momento de redenção para os cristãos. Morrer bem é parte fundamental no processo de salvação da alma, porém não é o único. Há também a necessidade de ser bom em vida, contribuir com a Igreja, com os pobres, levar uma vida exemplar. Porém, se não foi possível cumprir em vida os desígnios de Deus, há a possibilidade de arrepender-se de sua vida no último momento, confessando seus pecados a um clérigo, pedindo perdão por eles e contribuindo com a Igreja e os pobres no seu testamento. Claro que aqui se

⁵ BROWN, Jonathan. *Painting in Spain 1500-1700*. Yale University Press, 1991.

⁶ GRANERO, Manara. Citado em BROWN, Jonathan. *Hieroglyphs of Death and Salvation: The Decoration of the Church of the Hermandad de la Caridad, Seville*. IN: *Art Bulletin*.

fala da morte daqueles que tem posses, como os irmãos da *Caridad de Sevilla*. São eles que têm a função de proporcionar aos pobres uma morte digna, com o corpo enterrado nas dependências da Igreja. O *Hospital de la Caridad* cuidava dos enfermos pobres em seus últimos momentos, enquanto a irmandade cuidava da assistência pós morte, que quer dizer o enterro digno do corpo e a salvação da alma mediante missas encomendadas pelos irmãos. Já que as diferenças sociais em vida se mostravam inalteráveis, a irmandade, sustentada quase sempre por aqueles que mantinham essa desigualdade, dava a ilusão de que essa desigualdade era consertada depois da morte. Os irmãos da *Caridad*, efetivamente, proporcionavam aos miseráveis os requisitos mínimos para pretender a salvação e, ao mesmo tempo, utilizavam a salvação dos miseráveis como instrumento de sua própria salvação⁷.

Mas, apesar do florescimento nas suas primeiras décadas, depois de 1588 o entusiasmo com a organização parece ter desaparecido. Há grandes lapsos de reuniões da *Caridad* entre os anos de 1688-1619 segundo o *Libro de cabildos*. A irmandade só iria recuperar o fôlego por volta de 1640, quando os irmãos decidiram destruir sua capela para construir uma nova. A antiga capela veio abaixo em 1645 e a nova começou a ser construída em 1650. Nos três anos seguintes, a irmandade ganhou a adesão de aproximadamente noventa homens. Provavelmente, esse alto número de adesões deve-se ao aumento da taxa de mortalidade em 1649, quando houve em Sevilha um surto de peste bubônica. Mas há também na história desse período a grande contribuição do *Hermano Mayor* eleito em 1663, Miguel de Mañara.

A trajetória de Mañara na Irmandade de Caridade é especialmente lembrada como o episódio mais dinâmico dessa organização. Originalmente fundada para se dedicar ao enterro dos mortos, Mañara sugeriu em 1663, antes de se tornar *hermano mayor*, que a Irmandade fundasse um asilo para dar suporte e alimentar os doentes. Era o gérmen do futuro hospital. O ambicioso Mañara estava disposto a aumentar a abrangência da *Hermanadade de la Caridad de Sevilla* para servir aos seus próprios propósitos cristãos. A expansão da *Caridad* contemplou, além do Hospital, a reforma da *capilla mayor*. E é nessa capela que vamos nos deter, por abrigarem os *Jeróglíficos de nuestras Postrimerias*.

Quando Mañara viu que a pequena igreja estava tomando forma, começou a pensar como decorá-la. Segundo Jonathan Brown, é possível acompanhar o progresso da decoração através de documentos preservados da época, especialmente do arquivo da *Caridad* ao mesmo tempo em que é possível reconstruir a mensagem que Mañara queria passar com ela. E a chave para entender a mensagem da decoração proposta por Mañara são os dois quadros de Valdés Leal, *Jeróglífico de Nuestras Postrimerias*, que refletem a obsessão pessoal de Mañara com a morte. Segundo estudos de Céan Bermúdez e Antonio Ponz⁸ podemos inferir que os *Jeróglíficos* ainda ocupam seus lugares originais. Assim que você entra na capela pela frente (hoje em dia o acesso à igreja se dá exclusivamente pelo pátio do Hospital, pelo lado direito), *In ictu oculi* está à esquerda e *Finis Gloriarum Mundi* está à direita, ambas as pinturas são privadas de luz pelo mezanino que está em cima dos dois quadros, seguidas de cada lado por três pinturas de Murillo. O altar é adornado pela impressionante escultura de Pedro Róldan *A descida de Cristo*. A localização enfatiza

7 GIL, Fernando Martinez. "Muerte y Sociedad en la Espana de los Austrias". Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha. Cuenca, Espanha, 2000. p. 43.

8 Citados na nota 49 de BROWN, Jonathan. Op. Cit.

a intenção didática dos quadros: enquanto a morte ocupa os espaços sombrios da capela, as pinturas de salvação formam um corredor que desembocam na maior expressão do amor de Deus pela humanidade, que é a crucificação de Cristo. A predileção da época fica evidente na divisão de temas entre Valdés Leal e Murillo feita por Mañara: enquanto os traços nervosos de Valdés Leal renderam-lhe os temas da morte e da decadência, a Murillo com seus graciosos traços foram relegadas às obras cujos temas eram a salvação.

Como podemos observar, a decoração da capela do Hospital da Caridade tem como temática a salvação da alma em detrimento da vida mundana, já que o corpo e os prazeres do mundo são perenes. A obsessão de Mañara com esse tema é explicitamente vista no livro que ele escreveu chamado *Discurso de la verdad*, publicado em 1671, um ano antes de encomendar os hieróglifos a Valdés Leal. Esse livro é considerado a principal fonte literária para a iconografia dos *Jeróglifos*.

Sevilha é na virada do século XVII um dos maiores centros de poder da Espanha, perdendo apenas para Madri⁹. Essa importância deve-se a Sevilha ser uma cidade portuária, o principal porto espanhol de conexão com as colônias na América e também uma das cidades com maior influência *mozárabe*. Porém o surto de peste bubônica em 1649 afetou Sevilha drasticamente. Em apenas alguns dias distritos inteiros da cidade ficaram despovoados. Quando a praga terminou, restou na cidade aproximadamente metade da população antes da peste.

Salvo o grupo formado pelos confrades, todos morriam sem deixar testamento, e a Caridade garantia uma missa e a assistência de vários clérigos e acompanhantes, assim como o enterro em uma paróquia ou no cemitério regido pela própria *Caridad*. Os mais afortunados morriam em suas casas fazendo seus testamentos recolhidos em seu leito de morte e cumprindo os requisitos aconselháveis para obter sua salvação, requisitos esses propostos em um gênero de literatura surgido na baixa idade média, mas que se tornou muito popular nos primeiros séculos da idade moderna chamado de *Ars moriendis* (arte de morrer).

O gênero *Ars Moriendis* deslocou o momento de salvação das almas do Juízo Final para a morte individual, pregando que o moribundo era alvo de uma batalha entre o bem e o mal em seu leito de morte e a vitória de um ou outro dependia estritamente do juízo particular do jazente. Assim esse gênero popularizou entre os homens abastados uma espetacularização da morte, em que cada membro cumpria seu papel sendo o moribundo o protagonista desse momento. A morte era considerada um rito de passagem para a salvação, mas dificilmente uma pessoa que não tenha vivido de acordo com os preceitos cristãos conseguiria ter sua alma salva no momento de sua morte. As *Ars Moriendis* atuavam como manuais de bem morrer, sendo suas regras fundamentais para assegurar a salvação.

Porém, apesar do relativo sucesso desse gênero de livros, há de se levar em consideração que estamos diante de uma sociedade pouco letrada. A difusão do conteúdo desses livros era feita através dos clérigos em cerimônias religiosas relacionadas com a morte, como a extrema-unção ou missas em memória dos mortos, ou então de forma pictóricas. É nesse ponto que vemos representados os temas referentes à *vanitas*, ou seja, os temas que tratam da fugacidade da vida como forma moralizante. Há a

9 Sevilha recebia no século XVI a alcunha de nova Roma. Em: SANCHEZ, A. Perez. *Pintura Barroca em Espana* (achar a referencia)

discussão se os *Jeróglifos de nuestras postrimerias* e se o *Discurso de la verdad* podem ser considerados como *Ars moriendis*.

Os *Jeróglifos de nuestras postrimerias* expressam o tema da morte de uma maneira chocante e rara nas artes. Mesmo a morte sendo um tema constante na pintura, principalmente na pintura contemporânea de Valdés, a forma como ela é retratada por este pintor sevilhano é ímpar.

Em *In Ictu Oculi* a fórmula de *memento mori* pode ser observada com exatidão. A morte é um esqueleto, carregando um caixão, um manto branco (provavelmente um sudário) e uma foice, que com a mão livre extingue a chama da vida. Suas cavidades oculares vazias em conjunto com um sorriso desdentado que expressam satisfação em apagar essa luz que de certo iluminava os símbolos de grandiosidade e poder dos humanos.

Em *Finis Glorae Mundi* o tema da morte é elaborado por uma fria representação da existência sepulcral, onde a frágil substância humana não é mais que matéria decomposta. A glória do mundo termina em podridão e decadência; insetos passeiam por carcaças humanas, nutrindo seus pequenos corpos com a mortal substância. Três caixões abertos revelam a imparcialidade da morte na destruição da fama e da vida.

A chave para o programa de decoração de Mañara é encontrado na análise do conteúdo dessas duas pinturas de Valdés Leal e pelo seu papel na decoração da igreja. É bem conhecido que essas pinturas devem sua inspiração à obra de Miguel de Mañara *Discurso sobre La verdad*. A “verdade” de Mañara é idêntica ao tema das pinturas: a fugacidade da vida e a inevitabilidade da morte.

Certas passagens do livro são muito próximas às figuras e elas tem sido utilizadas para justificar que Mañara é o autor da iconografia desses dois quadros, sendo Valdés Leal apenas executor das obras. A fonte de *In Ictu Oculi* tem atualmente sido identificada com parte do capítulo 18. Aqui Mañara começa a contrastar pecado de santidade pela alegoria de duas montanhas, uma do bem e outra do mal. As instruções para subir a montanha do bem são “Espelhe-se nos santo que ocupa o topo da montanha sagrada, e como, para alcançar o pico com maior rapidez, eles se livraram de tudo que impedia de subir mais ao alto. Olhe o rei jogando fora sua coroa, o mercador seus bens, o estudante seus livros, o soldado suas armas. Tudo o que bloqueia a passagem é detestado por aqueles que a possuem.”.

Similarmente, *Finis Glorae Mundi* corresponde parcialmente um parágrafo do capítulo 4:

“Se temos a verdade diante de nós, está é ela, não há outra: o sudário que nós teremos que usar está diante dos nossos olhos. Se você se lembrar que você será coberto com terra que será pisada por todos, você irá facilmente esquecer as honras e o status desta vida. Lembre-se também das vis minhocas que comerão seu corpo, e quão feio e abominável você estará no caixão, e como aqueles olhos que estão lendo essas palavras serão comidos pela terra, e como aquelas mãos serão devoradas e secarão, e como as sedas e artigos de luxo que você tem hoje serão convertidas em um sudário roto, o seu âmbar terá um cheiro nojento, sua beleza e graça em minhocas, sua família e grandeza na maior solidão imaginável.

Olhe para a tumba, entre nela pensativo e olhe para seus pais e sua esposa, seus amigos que você alguma vez conheceu. Ouça o silêncio; nenhum som pode ser ouvido, só o grunhido das larvas e das minhocas. E os sons das paginas e lacaios, onde estão agora? Tudo aquilo que foi deixado, teias são as jóias no palácio da morte... e o cetro e a coroa? Eles também foram deixados para trás. Lembre, meu irmão, que isso irá certamente acontecer com você, e todo seu ser será desintegrado em ossos secos, horríveis e assustadores. Tanto quanto a pessoa que mais ama você, seja ela sua esposa, seu filho ou o seu marido, ficará chocado em ver você no momento depois que você expirar, e quem quer que seja saberia que você ficaria chocado em ver a si mesmo.”

Ainda que essas citações correspondam com as idéias geral dos Hieróglifos, o Discurso é de alguns aspectos menos explícitos. As pinturas contem detalhes que não são mencionadas no livro, detalhes que são não somente mais pictoriais, mas que também implicam em diferentes significados para as obras.

Para começar, o esqueleto extinguindo a chama da vida em *In Ictu Oculi* é um motivo que unifica a pintura e intensifica seu drama. Os livros escolares estão claramente titulados e a hierarquia eclesiástica, simbolizada pela tiara e coisas papais, são adicionadas à categoria de futilidades. Esses detalhes adicionais devem corresponder a específicas instruções de Mañara. O *Discurso de La verdad* e os Hieróglifos são diferentes manifestações do pensamento de Mañara.

Pode se ver no alto de *Finis Gloriam Mundi* uma mão estigmatizada que segura uma balança que simboliza o julgamento da alma. No lado esquerdo da balança os sete pecados capitais são representadas por símbolos animais; no lado direito, livros de oração e instrumentos de penitência sugerem que a oração e a penitência anulam os pecados; esses elementos formam uma depressiva natureza morta espanhola de marrons e amarelos. O significado é explicitamente transmitido pelas inscrições em cada prato: *Ni Mas* (nem mais) é preciso para a danação e *Ni Menos* (nem menos) para a salvação que oração e penitência. Dessa forma Valdés que não é só aterradora, mas também sinistra.

Os Hieróglifos de Valdés Leal apresentam o espetáculo da morte e levantam a questão da salvação. O termo “postrimerias”, com as pinturas são chamadas pela *Hermanidad de la Caridad*, conta nos o seu assunto, as quatro últimas coisas: morte, julgamento, céu e inferno. Morte e Julgamento estão presentes na obra de Valdés. A idéia da caridade como antídoto da morte e como caminho da salvação conectam as pinturas de Murillo e a do altar com as de Valdés. O arranjo desses quadros na igreja enfatizam a intenção didática das pinturas.

Percebemos, por tanto, como o texto de Mañara foi importante como base para a elaboração das duas obras, que completam o programa iconográfico da capela, ao lado das obras de Murillo, mas que, por outro lado, se distanciam das mesmas ao apontar para os temas da morte e da brevidade da vida, que refletem em alguma medida o ambiente espanhol da época.