

A HISTÓRIA DE UM SÃO JERÔNIMO ATRIBUÍDO A MANTEGNA

(En français p. 165)

Nancy Ridel Kaplan

O Masp, Museu de Arte de São Paulo “Assis Chateaubriand”, possui um pequeno painel de madeira pintado com têmpera.¹ Trata-se de um São Jerônimo em meditação no deserto.

A figura do santo ocupa a metade inferior esquerda do quadro. É um homem velho de longas barbas brancas, magro, sentado à frente da caverna em um banco formado pela própria rocha, em atitude introspectiva e contemplativa. Empunha o rosário com a mão direita e com a esquerda segura um livro fechado. A seus pés, os atributos: o chapéu vermelho de cardeal, os tamancos que descalçou e o leão, cujo olhar e a atitude o acompanham.

Dentro da caverna apoiados na pedra que serve de mesa estão dois livros, um pergaminho desenrolado e o material de escrita: tinteiro, pena e o que seria talvez um sinete (dois “martelos” de madeira seguros por uma prancha presa à rocha por cordas. Em um deles, há um quadrado entalhado e, no outro, um H deitado). Do teto, pendem um crucifixo e uma lamparina acesa.

À volta de Jerônimo, outros animais: a coruja que encima a gruta, um pequeno papagaio vermelho nas pedras à direita e, ao longe no rio, duas diminutas garças brancas.

A caverna tem um vão no interior. Por ele se avista um caminho sinuoso que vai terminar em três árvores. À esquerda, serpenteia o rio, com uma árvore alta e seca à frente e outra com folhas mais atrás. No fundo, margeando o curso d’água, escarpas. O céu escuro e tempestuoso clareia no horizonte e a luz é refletida na água.

O *São Jerônimo* do Masp não tem a sua história conhecida até novembro de 1936, quando foi levado à venda na casa de leilões Christie’s de Londres.² Em 1938, passou a integrar a coleção do príncipe Paulo da Iugoslávia.³ E no ano de 1951, encontrava-se à venda na galeria Wildenstein⁴, em Nova York.⁵

A 27 de maio de 1952, o *São Jerônimo em meditação no deserto* entrou para o acervo do Masp⁶, por doação da Câmara Municipal de São Paulo.⁷

Exposições internacionais

O quadro de Mantegna foi um dos destaques da primeira exposição internacional do Masp: *Chef-d’oeuvre du Musée d’Art de São Paulo*. A mostra organizada pelo Prof. Bardi tinha o objetivo de responder às dúvidas quanto à autenticidade do acervo que vinha sendo adquirido na Europa pós-guerra⁸, no que foi muito bem sucedida. A exposição teve início no Musée de l’Orangerie, Paris, em outubro de 1956, percorrendo a seguir vários países europeus até o encerramento em novembro de 1957 nos Estados Unidos.⁹

Foi recusado o pedido de empréstimo da obra para a *Mostra del Mantegna* no palácio ducal de Mantua em 1961, porque o quadro não estava em condições que permitissem a viagem, fato lamentado por Longhi em seu artigo *Crivelli e Mantegna*.¹⁰

Em 1978, o painel integrou a *Exposição comemorativa dos 70 anos da Imigração Japonesa*¹¹ no Japão e, de 1987 a 88, a mostra *Da Raffaello a Goya. Da van Gogh a Picasso*¹², na Itália e Suíça.

A Royal Academy of Arts de Londres e o Metropolitan Museum of Art de Nova York realizaram a exposição *Andrea Mantegna* em 1992 (de janeiro a abril em Londres e de maio a junho em Nova York), na qual o *São Jerônimo* figura como o mais antigo Mantegna existente.¹³

Atualmente (1999), o *São Jerônimo em meditação no deserto* encontra-se exposto no Masp.

A questão da atribuição

Quando da venda na Christie’s em 1936, o *São Jerônimo* foi atribuído a Andrea Mantegna¹⁴ por Tancred Borenius¹⁵, que o situou como obra de juventude, contemporâneo dos afrescos da capela Ovetari (1449-56)¹⁶. Logo a seguir, Fiocco deu a autoria a Zoppo¹⁷, por volta dos anos 70 do século XV, tendo mais tarde mudado de opinião.¹⁸ Estava instaurada a disputa quanto à atribuição.

Atribuição a Mantegna ¹⁹

1. Tancred Borenius

Primeiro a fazer a atribuição em 1936, Borenius chamou a atenção para a relação da figura de *São Jerônimo* com os afrescos da capela Ovetari, especialmente a cabeça do velho que está à esquerda no *Batismo de Ermógenes* ²⁰ (que Camesasca também citou em 1964) e com o *Simão da Apresentação no Templo* de Berlim ²¹: *é o mesmo tratamento dos cabelos e barba brancos e o desenho da mão esquerda de ambos (Jerônimo e Simão) é muito semelhante*. Borenius compara a “liberdade pictórica” do quadro com os primeiros trabalhos de Giovanni Bellini e salienta a diferença entre Mantegna e Zoppo. ²²

2. Walter Zanini

A propósito da semelhança do *São Jerônimo* com as figuras mantegnescas, Zanini ²³ o compara ao *São Gregório* da capela Ovetari: *No São Jerônimo a definição formal e psicológica é mais vigorosa e moderna*. (O *São Jerônimo*) *tem a agudez dos anciãos de Mantegna, a concepção do homem idoso de Mantegna, como o São Pedro da capela Ovetari e o São Bento do políptico de São Zenó*. Zanini faz notar a importância da luz ao contrário do que ocorre com a cor (“subalterna”), características de toda a obra mantegnesca. Situa o painel como pouco posterior aos afrescos da capela Ovetari, não mais do que 1460. Descarta a possibilidade de Zoppo ser o autor, comparando o quadro do Masp com o seu *São Jerônimo* de Bolonha, que não possui *a plasticidade construtiva (...) em contraste com o senso mais sintético na elaboração da forma de Zoppo*. Também não aceita a atribuição a Pizzolo, que considera *insuficiente e arcaico para criar a intensidade espiritual e gráfica do macrobio barbudo*.

3. Pietro Maria Bardi

Como Pietro Maria Bardi relatou em 1992, a respeito da compra do *São Jerônimo*, mesmo o quadro tendo sido atribuído por Fiocco a Marco Zoppo: *Tive sempre a convicção que se tratava de um Mantegna, sendo um dos únicos a insistir nessa autoria. E sempre o apresentei assim para o público e nas exposições itinerantes do Masp no exterior. No ano passado, tive a recompensa: a Royal Academy of Arts de Londres e o Metropolitan Museum de Nova York organizaram a retrospectiva de Andrea Mantegna e nos escreveram solicitando o empréstimo do painel, reconhecendo obra do Mestre. Na mostra e no catálogo nosso painel tem o merecido destaque, pois os estudiosos*

consideram que se trata da mais antiga obra conhecida do pintor.

4. Ettore Camesasca

Camesasca situa a obra no início dos anos 50 (entre 1449-50) e sob a influência de Piero della Francesca ²⁴ quanto à luz que *cria unidade entre a figura e o ambiente. A paisagem que se desenvolve à esquerda do São Jerônimo deve muito a Piero. O rio que serpenteia e a árvore à sua margem recordam o seu São Jerônimo penitente de Berlim* ²⁵ e o centro da *Batalha de Constantino e Maxêncio*. ²⁶

A influência de Rogier Van der Weyden ²⁷ se percebe no detalhe de *inspiração nórdica do tamanco na “soleira”, na excessiva magreza do santo e na estrutura das rochas*.

Em maio de 1449, antes de executar os afrescos com os episódios da vida de São Tiago, *Vocação e Prédica aos demônios*, na capela Ovetari, Mantegna se encontrava em Ferrara pintando o retrato, hoje desaparecido, de Lionello d’Este ²⁸. Piero della Francesca talvez estivesse trabalhando nos afrescos igualmente perdidos do castelo dos Este e na igreja de Santo Agostinho, obras que aparecem em miniaturas ferrarenses de 1448. Rogier Van der Weyden também poderia estar a esse tempo em Ferrara, havendo um pagamento do marquês para ele no ano seguinte, quando já se encontrava de volta a Bruxelas.

5. Keith Christiansen

No catálogo da exposição *Andrea Mantegna* (1992), Christiansen considerou o *São Jerônimo* do Masp a mais antiga obra existente de Mantegna ²⁹, talvez ainda do tempo do ateliê de Squarcione, sob a influência de Pizzolo. Em 1448, Nicolò Pizzolo era o artista paduano mais avançado e *o guia no estilo introduzido por Donatello em Pádua*. Como Pizzolo, Mantegna concebeu a figura de São Jerônimo em termos tridimensionais.

Christiansen estabelece uma ligação entre a luz nos tamancos, a paisagem com rochas e *medida pelas curvas do rio* e os desenhos de Jacopo Bellini, com quem Mantegna muito provavelmente se encontrara em Veneza, quando lá estivera com Squarcione em 1447.

Ele descarta a atribuição a Zoppo porque não considera que em sua produção comprovadamente

autógrafa haja *such a command of figure construction and coherent articulation of space*.

Christiansen salienta uma característica marcante da obra: (...) *the manner in which the highlights are described with beautifully fluid brush-strokes is almost a trademark of Mantegna's*.

Havia nessa exposição um desenho atribuído com reservas a Mantegna, um *São Jerônimo*³⁰, em que o santo se encontra sentado, lendo, com o leão junto a si. Segundo Christiansen, poderia ser um desenho preparatório para o *São Jerônimo* do Masp, ou talvez mais provavelmente a cópia desse desenho, já que os primeiros desenhos de Mantegna eram em geral executados com pena e tinta.

Atribuição a Zoppo³¹

1. Liliam Armstrong

A autoria de Zoppo é sustentada por Liliam Armstrong: (...) *St. Jerome in the Wilderness which I believe to have been done by Zoppo some time later in the 1470's. (...) This beautiful painting is in São Paulo, Brazil, where it is attributed to Mantegna. (...) The São Paulo St. Jerome is more contemplative than any of other wilderness saints, but his interpretations of these saints is not a static stereotype. He may well have responded to the calming influences of Bellini by emphasizing the scholarly nature of the saint. Zoppo at his best is exactly the painter 'close to Mantegna' and 'influenced by Bellini' to whom the critics should be referring.*

2. Michael Hirst

Por ocasião da exposição *Andrea Mantegna* na Royal Academy, de Londres em 1992 (posteriormente levada a Nova York no The Metropolitan Museum of Art), Hirst contestou veementemente a autoria do quadro: (...) *the first painting one encountered (...) (is) The São Paolo (sic) St. Jerome confidently claimed to be the work of Mantegna of about 1449. Repeated viewings left me convinced that the attribution is wrong and I could find no informed London colleague who wished to dispel my scepticism. Handling and colour (...) point to Ferrara and Bologna. The highlights of the rocks, claimed by Keith Christiansen to be a trade mark of Mantegna cannot be matched in any paintings by him on this scale known to me. (...) Having argued for the exclusion of the São Paolo (sic) painting (...).*

Earlier attributions to Marco Zoppo were rejected on the grounds of the work's incompatibility with the Thyssen St. Jerome. But Zoppo's style is eclectic and inconsistent, a better

comparison is with his St. Jerome in the Bologna Pinacoteca, both for the colour and for the rocks forms, although this latter painting must be later than the São Paolo (sic).

Hirst afirma ter certeza de que o autor da cabeça do Cristo da *Ressurreição de Cristo* da coleção Rasini de Milão (atribuída a Mantegna em 1954 por Fiocco e que ele e Armstrong julgam ser de Zoppo) é igualmente autor do *São Jerônimo*.

Outras atribuições³²

Além de Marco Zoppo, também Niccolò Pizzolo é apontado cautelosamente como possível autor por Alberta Salmazo, ou então seria um artista *with a Paduan-Venetian formation* (Ronald Lightbown) ou alguém *du cercle de Giambellino* (Fiocco).

Considerações

A favor da hipótese de autoria de Zoppo contribui o fato dele ser miniaturista e ter pintado pequenos painéis de devoção particular ou para altares de igrejas, tendo por tema santos eremitas, principalmente Jerônimo.

Muitas são as concordâncias entre Mantegna e Zoppo. Foram amigos, segundo relatou Vasari³³ na biografia de Mantegna, e frequentaram o ateliê de Squarcione (que adotou a ambos e com quem romperam tempestuosamente). Além da formação comum no ambiente paduano, havia a influência da pintura de Ferrara e Veneza. Zoppo, mais jovem um ou dois anos, admirava Mantegna profundamente e desejava igualá-lo. Isso fica claro numa carta enviada a Bárbara Gonzaga (de 16 de setembro de 1462) em resposta a uma encomenda de cassoni e que se encontra nos arquivos de Mântua: (...) *e bastariami lanimmo a fare chose che stariano a preso le sue non desprexiando lui*.³⁴

Quando se comparam as obras de Zoppo com o painel do Masp, encontram-se semelhanças nas formações rochosas, no corte superior da caverna, na plataforma, no caminho sinuoso, no rio que serpenteia, nos tamancos³⁵, nos brancos que iluminam as pedras, barbas e cabelo do santo (o que é comum aos pintores de Ferrara). Isso indica que Zoppo deve ter visto o *São Jerônimo* e não que seja necessariamente o seu autor, já que todas essas características são também encontradas em obras comprovadamente autógrafas de Mantegna.³⁶

Nota-se uma tendência britânica em atribuir a Zoppo trabalhos anteriormente considerados da autoria de Mantegna, como alguns dos desenhos do British Museum. Aqueles que atualmente atribuem o painel a Zoppo (como Armstrong e Hirst), consideram-no um trabalho maior, de um momento excepcionalmente feliz do pintor, posterior a 1475 e fortemente influenciado pelo *São Jerônimo em seu estúdio* de Antonello da Messina.³⁷

O *São Jerônimo em meditação no deserto* tem maior proximidade com a obra mantegnesca do que com a de Zoppo. A inegável qualidade do painel do Masp aponta para um artista com a superioridade do desenho de Mantegna, o que não é o caso de Zoppo, cujo desenho em muitos momentos apresenta problemas como a estruturação do espaço entre as figuras.

Não são apenas o velho, do *Batismo de Hermógenes* do afresco da capela Ovetari, e o *Cristo*, da *Ressurreição de Cristo* da Coleção Rasini de Milão, que guardam muita semelhança com o *São Jerônimo* do Masp. É notável também a proximidade com o *São João Baptista* do *Triptico de São Zeno*.³⁸

As aves do painel do Masp merecem atenção. Tanto podem ser garças quanto cegonhas ou grou. Nenhum dos três aparece com muita frequência no contexto hieronímico e sua significação também não é muito clara. Friedmann³⁹, em seu livro dedicado ao bestiário de Jerônimo, não incluiu o *São Jerônimo em meditação no deserto* do Masp entre as obras que possuem garças (Citou o leão, a coruja e o papagaio vermelho). É natural, já que ele viu uma reprodução onde seria quase impossível perceber as duas aves, que têm aproximadamente 6 mm de altura. Estão bem à esquerda na altura média do quadro e mantêm relação visual com a árvore. Na *Agonia no Horto* de Mantegna, encontram-se dentro d'água e junto à árvore seca como no *São Jerônimo*, só que na parte inferior esquerda do painel.⁴⁰

Entre as 12 obras incluindo garças, cegonhas ou grou que Friedmann relaciona, há um *São Jerônimo penitente* de Marco Zoppo.⁴¹ No primeiro plano, 4 pequenas aves brancas estão se alimentando na água, uma em posição diferente da outra.

É esclarecedora a comparação entre as três obras, principalmente em relação à qualidade do desenho das aves, sem dúvida menos elaborado no *São Jerônimo* de Zoppo. No quadro de Mantegna na National Gallery, as aves (de 3 cm de altura) foram

pintadas com o rigor de detalhes de um desenho de observação. No *São Jerônimo* do Masp, ao contrário elas foram construídas com pinceladas rápidas, mas guardam notável semelhança de forma com as da *Agonia no Horto*, como obras feitas pela mesma mão.

Nancy Ridel Kaplan
Universidade Estadual de Campinas, Brasil.

¹48 x 36 cm. O painel não é assinado ou datado. O estado de conservação do quadro é relativamente bom.

²O *São Jerônimo* foi vendido no dia 20 de novembro de 1936 para Betts, da Christie's, lote 97, por C. Raven, 10 Porchester Place W2 (que na mesma semana vendeu mais 16 quadros) ao preço de 4.410 libras. A proprietária, cujo nome não foi divulgado, herdou-o da família do marido, aristocrata inglês.

³No início de janeiro de 1954, o diretor do Masp professor Bardi recebeu uma carta (datada de 30.12.1953) de um galerista inglês, Frank M. Sabin, em que lhe eram oferecidas diversas obras (a galeria se especializava em trabalhar com museus). Esse marchand lamentava não ter sabido antes da intenção do príncipe Paulo de vender o *São Jerônimo*, já que o quadro lhe pertencera. Fora ele quem o havia descoberto e identificado e também vendido ao príncipe em 1938. Era natural que Paulo da Iugoslávia quisesse se desfazer do painel. Ele era regente desde o assassinato em Marselha de Alexandre I, em 1935. Sendo anglófilo, pretendia manter a neutralidade do país às vésperas da Segunda Guerra Mundial. Em 1941, precisou ceder às pressões do Eixo. O governo caiu, o país foi brutalmente invadido por tropas alemãs e o príncipe fugiu para o Egito em abril do mesmo ano. Mais tarde fixou residência em Londres, onde veio a falecer. Foi um grande colecionador de obras de arte. O que não conseguiu levar quando deixou a Iugoslávia faz parte agora do Museu de Belgrado.

⁴Georges Wildenstein e o filho Daniel, colecionadores e proprietários de galerias em Londres e Nova York, eram amigos de Chateaubriand desde o fim da década de 40.

⁵O Masp disputou o quadro com a Fundação Kress, americana. A opção de compra era do Masp e dependia da aprovação do projeto de doação pela Câmara Municipal de São Paulo.

⁶O painel foi comprado por US\$ 152,000.

⁷*Diário oficial* - 23.1.1952. *Diário dos Municípios*. Câmara Municipal.

Lei nº 4.184. Concede um auxílio de Cr\$ 3.000.000,00 ao Museu de Arte. (...) fica o executivo autorizado a conceder ao Museu de Arte (...) o auxílio de (...) três milhões (...) cuja aplicação fica vinculada à aquisição da tela intitulada "San Girolamo" de Andrea Mantegna (...) Publicada em 16.01.1952.

⁸BARDI, P. M. *História do Masp*. Instituto Quadrante. São Paulo, 1962.

"A Câmara Municipal de São Paulo consta como doadora da obra à nossa coleção. Permito-me perguntar quem poderia ousar pedir àquela entidade a obra? Eu mesmo respondo que só Chateaubriand poderia fazer isto. E consegui-lo, penso que tenha sido um milagre de estratégia, além de demonstração de personalidade."

⁹A hipótese de haver falsificações entre as obras do Museu de Arte era sustentada pelos críticos Mário Pedrosa do *Jornal do Brasil* e Ciro Mendes de *O Estado de São Paulo*.

¹⁰Instituições em que se realizou a exposição: Musée de l'Orangerie, Paris; Palais des Beaux-Arts, Bruxelas; Utrecht Centraal Museum, Utrecht; Kunstmuseum, Berna; Tate Gallery, Londres; Dusseldorf Allestrabe Kunsthalle, Dusseldorf; The Metropolitan Museum of Art, Nova York e The Toledo Museum of Art, Toledo.

¹¹*Paragone*, 1962.

¹²A exposição percorreu os seguintes museus: *Daimaru*, Osaka; *Aomori Prefectural Museum*, Aomori; *Fukui Prefectural Museum of Art*, Fukui; *Aidri*

Prefectural Museum of Art, Aidri; Kumamoto Prefectural Museum of Art, Kumamoto; Fukuoka Cultural Center, Fukuoka.

¹²A mostra se realizou em: *Palazzo Reale, Milão; Palazzo delle Aleria, Museo Pignatelli, Castelo Normano, Svevo; Palazzo Abatellis; Fondation Pierre Gianadda, Martigny.*

¹³O painel foi exposto numa vitrine dentro de uma caixa de acrílico climatizada, fabricada especialmente para a ocasião por um artesão norte-americano.

¹⁴Andrea Mantegna (1430-31 - 1506).

¹⁵BORENIUS, T. *Burlington Mag* M.72: 105-17 Mr.38. *St. Jerome in the wilderness by Andrea Mantegna.*

¹⁶A capela Ovetari é uma capela funerária na igreja dos Eremitani em Pádua. Tem 11,10m de profundidade por 8,85m de largura. Foi dedicada aos santos mártires e peregrinos Tiago e Cristovão no fim de 1372 no testamento de Alberto Bono Ovetari. No testamento, datado de 5 de janeiro de 1443, Antonio degli Ovetari legou uma quantia de 700 ducados de ouro para que a capela fosse decorada após sua morte com cenas da vida de São Tiago e São Cristovão. Ele era benfeitor da irmandade de Santa Maria dei Servi, que mantinha um abrigo em honra de São Tiago e São Cristovão para peregrinos a caminho de Roma. Não se sabe ao certo quando ele faleceu, mas a 16 de maio de 1448, a viúva Madonna Imperatrice estabeleceu um contrato para que o trabalho fosse dividido entre Giovanni d'Alemagna e Antonio Vivarini (1440-76) e os alunos de Squarcione, Andrea Mantegna e Nicolò Pizzolo (1421-53). Giovanni d'Alemagna e o cunhado Antonio Vivarini, representavam a tradição do Trecento, enquanto que Mantegna e Pizzolo eram a modernidade. Os afrescos deveriam ser terminados até dezembro de 1450, mas devido a uma série de acidentes (Giovanni d'Alemagna morreu em 1450, Vivarini abandonou o trabalho no ano seguinte, faltaram recursos no fim desse ano e Pizzolo faleceu em 1453) os trabalhos prosseguiram por muito mais tempo. Ansuino da Forlì, Bono da Ferrara e Giovanni da Camerino trabalharam nos afrescos, mas quem realmente esteve à frente do programa de decoração da capela foi Mantegna. Como concluiu Kristeller: "(...)there can be no possible doubt that Mantegna was the artist who planned the whole decoration, who made more or less exact designs for the others artists employed to follow, and in fact superintended the whole work". Os trabalhos na capela foram reiniciados em novembro de 1453 e provavelmente se encerraram em janeiro de 1457.

¹⁷Marco de Rugeri ou Marco Antonio di Rugero era o verdadeiro nome de Marco Zoppo, zoppo significando manco, coxo ou defeituoso. Não se sabe se o apelido era por motivo físico ou de caráter, sendo ele considerado um excêntrico pelos contemporâneos, como o atesta a carta de Felice Feliciano citada por Fiocco no seu artigo de 1954: *A titre de curiosité nous pourrions ajouter que cette nouvelle maison de l'artiste était aussi renommée par ses méchants et turbulents chiens vivants, que par les chiens empaillés - lugubres et effrayants - décorant son vestibule. C'est ce que nous apprend une lettre de Felice Feliciano, de 1475 environ, que j'ai eu la chance de découvrir dans un petit codex, aux châteaux de Bevilacqua.*

Zoppo era também conhecido como "da Bologna", mas o local de seu nascimento foi Cento, próximo a Ferrara, em 1433, de acordo com o documento de adoção por Squarcione (de 24 de maio de 1455). O pai de Zoppo é que era de Bolonha. Ele tinha um irmão também pintor, Ser Johannes de Rugeris. Por volta de 1453, Zoppo entrou para o ateliê de Squarcione e já em outubro de 1455, morando em Veneza, sustentou e venceu um processo para anular a adoção. De 1460 a 1468, Zoppo morou em Bolonha, voltando depois para Veneza. Morreu no início de 1478, deixando duas filhas. A notícia do seu falecimento foi dada ao Doge de Veneza numa carta de 19 de fevereiro.

¹⁸FIOTTO, G. *Mantegna, Valori Plastici*. Milão, 1937.

Fiocco, num artigo na *Gazette des Beaux-Arts* de 1954, "Notes sur les dessins de Marco Zoppo", diz: *Je tiens à faire remarquer que je ne considère plus le Saint Jérôme dans la caverne, exposé à Londres sous l'attribution à Mantegna, comme une oeuvre de Zoppo. Il faudrait rapprocher cette peinture du cercle de Giambellino.*

Fiocco não deve ter visto o quadro pessoalmente porque se refere ao painel como tela.

¹⁹Atribuem o painel a Mantegna:

Tancred Borenius. *Burlington Mag* M.72:105-17 Mr.38.

Bernard Berenson. *Vedere e sapere*. p. 40. Florença, 1951.

Italian painters of the Renaissance. Londres, 1952.

E. Tietze-Conrat. *Mantegna*. p. 217-223. Londres, 1955.

Renata Cipriani. *Tutta la pittura del Mantegna*. p. 24-55. Milão, 1956.

Ettore Camesasca. *Mantegna*. Milão, 1964.

Walter Zanini. *O Estado de São Paulo*. "O 'São Jerônimo' do Museu de Arte". São Paulo, 4 de abril de 1964.

Niny Garavaglia. *L'Opera completa del Mantegna*. p. 87. Milão, 1987.

Keith Christiansen. *Andrea Mantegna*. Catálogo da exposição realizada na Royal Academy of Arts, Londres e no Metropolitan Museum of Art, Nova York. Milão, 1992.

Roberto Longhi. 1954-55.

²⁰BORENIUS, T. "St. Jerome in the Wilderness by Andrea Mantegna". *Burlington Mag* M.72: 105-17. Mr. 38.

I am thinking in particular of the head of an old man, seen under the colonnade on the left in the Baptism of Hermogenes: in the cut of the features and very markedly in the treatment of the white hair and beard, there is an affinity which, allowing for the inevitable differences which exist between a fresco on a large scale and a panel picture of modest dimensions, can only be described as very striking.

Os afrescos da capela Ovetari foram quase completamente destruídos pelo bombardeio inglês de 11 de março de 1944, o que complica ainda mais o problema da atribuição e cronologia das obras, de que restam apenas fotos anteriores à Segunda Grande Guerra. Somente se salvaram a *Assunção*, no nicho da abside e dois episódios da *História de São Cristovão*, que devido à má conservação haviam sido retirados para restauro em 1865.

O *Batismo de Hermogenes* retrata um episódio da *Legenda Aurea* de Jacopo da Voragine, em que o mago se converte ao cristianismo e é batizado por São Tiago. O personagem citado por Borenius, do qual só se pode ver a cabeça, está logo atrás de São Tiago observando a cena.

²¹*Apresentação no Templo*. 67 x 86 cm. Staatliche Museen. A crítica concorda com a autoria de Mantegna, inclusive com a hipótese de que o homem ao fundo seja um auto-retrato e a mulher no outro extremo, Nicolosia Bellini. Há concordância também quanto à provável data de 1465-66.

²²Borenius: *At the same time a comparison between the present picture and Marco's Zoppo St. Jerome panels brings out with particular clearness the whole difference which exists between a minor artist and one of the greatest and most powerful of Italy's masters.*

²³ZANINI, W. "O 'São Jerônimo' do Museu de Arte". *O Estado de São Paulo*. 4 de abril de 1964.

²⁴1410/20-92.

²⁵51 x 38 cm, painel. Berlin Staatliche Museen. 1450 ?

²⁶322 x 764 cm, afresco. Parte da *História da Verdadeira Cruz* (1452 e 1466) Igreja de São Francisco. Arezzo. Provavelmente 1458.

²⁷Ou Rogier de Pasture (1400-64).

²⁸Trata-se de um pequeno painel com o retrato de Lionello d'Este, marquês de Ferrara de um lado e do outro, de Folco da Villafora, camerlengo e favorito do marquês. É citado em um documento da corte de Ferrara de 24 de maio de 1449 como da autoria de "Andrea da Padova".
²⁹*It must, indeed, be his earliest surviving work, possibly painted while he was still in Squarcione's shop (that is, before 1448).*

³⁰172 x 135 mm, giz preto. 1448-49. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin. Proveniência: coleção Von Beckerath.

³¹Atribuem o painel a Marco Zoppo:

C.L. Raghianti. *Critica d'Arte*. Florença, 1952.

Lilium Armstrong. *The paintings and drawings of Marco Zoppo*. p. 134. Columbia, 1976.

Michael Hirst. *The Burlington Mag*. p. 318. May 1992.

³²Atribui o painel a "alguém próximo a Bellini":

Giuseppe Fiocco. *Gazette des Beaux-Arts*. Tome XLIII. p. 224. Paris, 1954.

Atribui o painel a "um artista de formação vêneno-paduana":

Ronald Lighbown. *Mantegna*. Milão, 1986.

Atribui o painel (com reservas) a Nicollò Pizzolo:

Alberta Salmazo. *Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna*. Pádua, 1993. p. 63-5.

³³VASARI, G. *Le vite di Giorgio Vasari*. Mondadori. Milão, 1929.

³⁴RUHMER, E. *Marco Zoppo*. Neri Pozza Ed. Vicenza, 1966. p. 11-12.

³⁵O Jerônimo penitente se encontra usualmente descalço, ao contrário do Cardeal erudito. Desde o fim do século XIII até o XVII, o santo ascético dominou o imaginário, apesar do letrado ter ressurgido. No deserto e no estúdio são as típicas imagens renascentistas, fundidas no caso do painel do Masp. Segundo Rice (RICE, E. *Saint Jerome in the Renaissance*. John Hopkins University Press., USA, 1985), entre 1400 e 1600, existem por volta de 550 exemplos de Jerônimos penitentes. Em cerca de 300, não se encontram mais do que meia dúzia em que haja sandália ou tamanco. Há um *São Jerônimo* de Zoppo em Bergamo na Galleria dell'Accademia, em que o modelo de calçado é idêntico ao do painel do Masp, assim como num seu desenho (*Um eremita com dois cavalheiros*), do Fogg Museum de Cambridge. Em ambos, os pés estão calçados, ao contrário do painel de Mantegna, em que o santo tirou os tamancos em respeito ao local de oração. Os tamancos, como notou Camesasca, assinalariam uma ascendência nórdica, através de Rogier Van der Weyden, cujos trabalhos Mantegna teria tido ocasião de estudar em Ferrara. Há também a descrição de dois *São Jerônimos* atualmente perdidos pintados por Jan van Eyck (ativo 1422 - morto em 1441) em que o santo, que está a ler, também tirou os tamancos. Por outro lado, existe um desenho de Jacopo Bellini (1430-49) no Museu do Louvre (*São Jerônimo no deserto*) apontado por Christiansen como possível fonte do *São Jerônimo* de Mantegna, pela semelhança da localização da figura, postura do santo e também dos tamancos junto aos pés descalços.

³⁶Formações rochosas, corte superior da caverna e plataforma de pedra: *Madona das rochas* (29 x 21,5 cm. Têmpera sobre painel. 1489. Uffizi, Florença),

Adoração dos reis magos (76 x 76,5 cm. Têmpera sobre painel. 1462. Uffizi, Florença.)

Branços que iluminam as pedras, barbas e cabelo do santo, nuvens: *Agonia no Horto* (63 x 80 cm. Têmpera sobre painel. 1455. National Gallery, Londres.)

Paisagem (Caminho sinuoso, rio que serpenteia, árvores): *Adoração dos pastores* (40 x 55,5. Têmpera. 1449-50. Metropolitan Museum, Nova York), *Agonia no Horto*, de Londres.

³⁷Ativo 1456 - morreu em 1479. Em 1475-6, Antonello estava trabalhando em Veneza. O *São Jerônimo em seu estúdio* foi pintado por volta de 1475. Óleo sobre painel, 48x36. National Gallery, Londres.

³⁸O Tríptico de *São Zeno* foi encomenda de Gregório Correr, abade de São Zeno em Verona, para o altar principal da basílica. Há uma menção ao tríptico numa carta de Mantegna a Ludovico Gonzaga de 5 de fevereiro de 1457. O trabalho deve ter sido terminado no início dos anos 60. *São João Baptista* está na cena à esquerda de *Maria e o Menino*, juntamente com *São Bento*, *São Lourenço* e *São Gregório* num painel pintado com têmpera de 220 x 115 cm, provavelmente de 1457-59.

³⁹FRIEDMANN, H. *A Bestiary for Saint Jerome, Animal Symbolism in European Art*. Smithsonian Institution Press. Washington, D.C., 1980.

A garça corresponderia à fé inabalável, porque não varia a alimentação. A cegonha, relacionada ao conceito de procriação, seria símbolo da devoção filial. E o grou representaria a vigilância e a lealdade, ou o desejo de ascender a ideais elevados. Friedmann enumerou 6 obras em que aparecem garças (p.224), 3 com cegonhas (pp. 297-8) e outras 3 com grou (pp. 204-5).

⁴⁰As garças brancas na *Agonia no Horto* simbolizam a purificação através da água do batismo, o que no caso do *São Jerônimo* reforçaria a simbologia do quadro ligada à morte e ao renascimento. São Jerônimo pode ser visto como o Velho Sábio, Cronos, o tempo personificado, a morte, assim como Saturno, deus das sementeiras. Com a moralização dos deuses clássicos, criou-se uma certa equivalência entre as divindades pagãs e a cultura cristã. De acordo com Panofsky, Saturno seria o exemplo de comportamento, bom e mau, para os clérigos. (Erwin Panofsky. *Meaning in the Visual Arts*. Peregrine Books. Harmondsworth, 1997.) O

São Jerônimo do Masp é produto de uma cultura humanista fortemente influenciada pelo pensamento clássico da Universidade de Pádua. E no século XV, Jerônimo é justamente o padroeiro dos cérigos e dos humanistas.

⁴¹Walters Art Gallery, Baltimore.

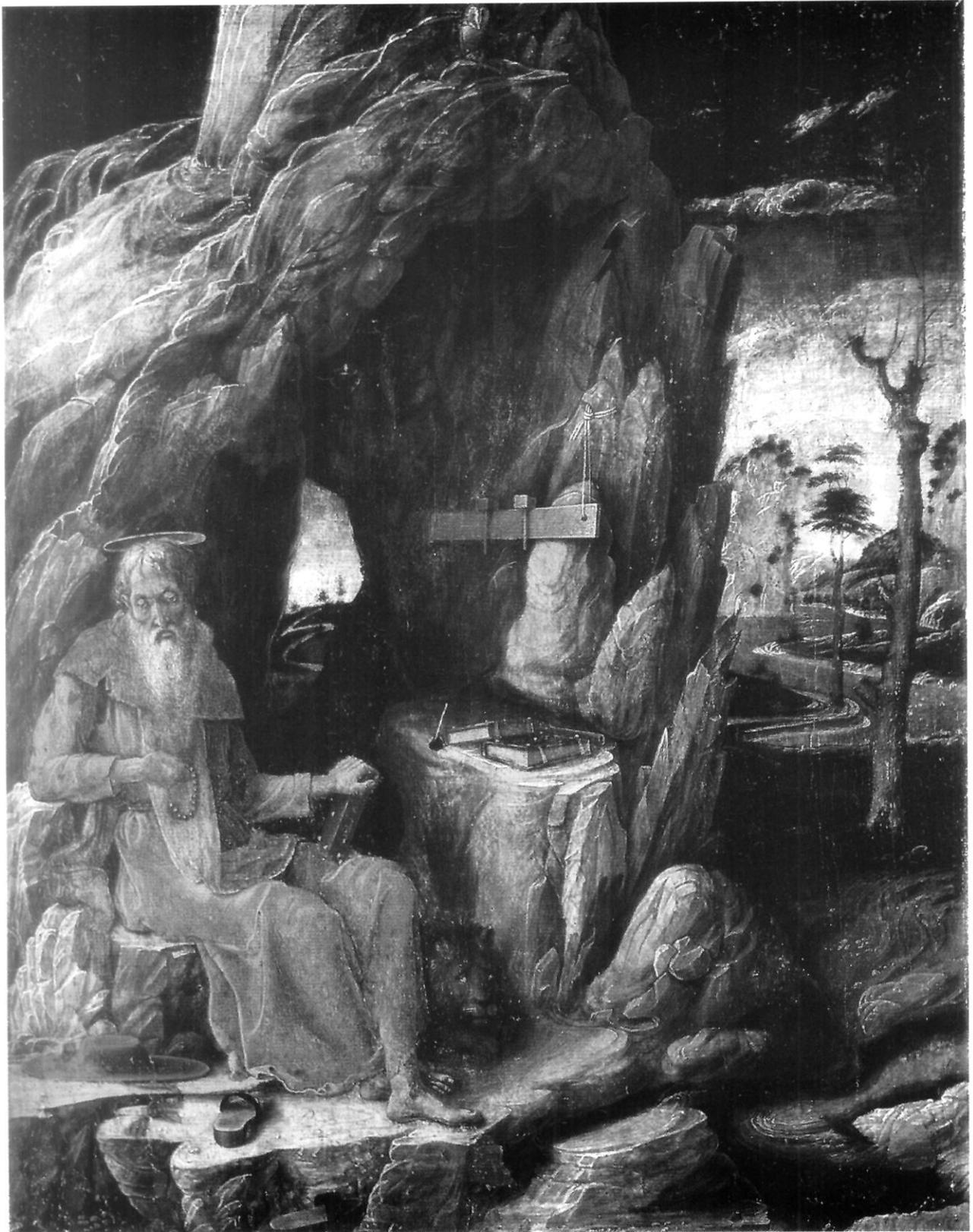


Fig. 1 - Andrea Mantegna. *São Jerônimo em meditação no deserto*, c. 1450. Museu de Arte de São Paulo, SP.



Fig. 2 - Andrea Mantegna. Cabeça de Jerônimo: brancos que iluminam as pedras, cabelos e barba de santo. (Detalhe do *São Jerônimo em meditação no deserto*, c. 1450. Museu de Arte de São Paulo, SP.



Fig. 3 - Andrea Mantegna. Tamancos junto aos pés descalços. (Detalhe do *São Jerônimo em meditação no deserto*, c. 1450. Museu de Arte de São Paulo, SP.

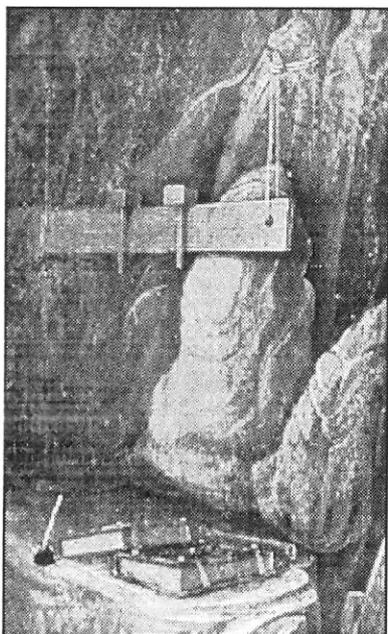


Fig. 4 - Andrea Mantegna. Tábua com "martelos", da qual se desconhece a função. (Detalhe do *São Jerônimo em meditação no deserto*, c. 1450. Museu de Arte de São Paulo, SP.

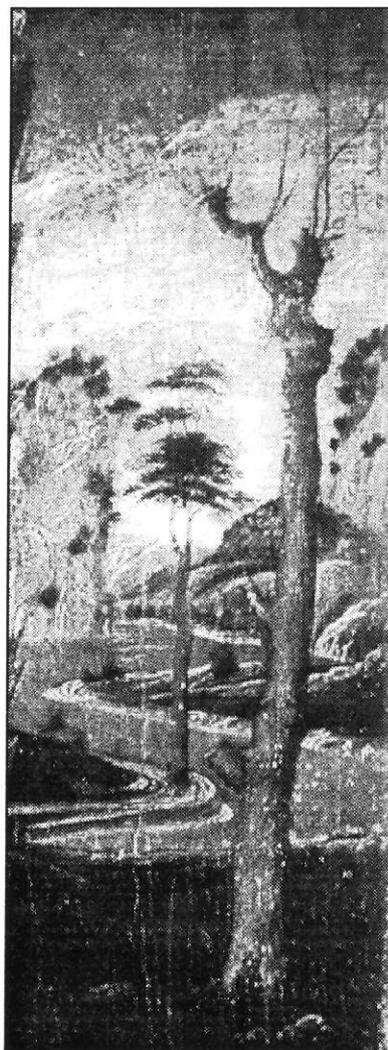


Fig. 5 - Andrea Mantegna. Paisagem. As garças, minúsculas, encontram-se à direita da árvores seca. (Detalhe do *São Jerônimo em meditação no deserto*, c. 1450. Museu de Arte de São Paulo, SP.