

A APARIÇÃO DO MENINO JESUS A SANTO ANTÔNIO DE PÁDUA DO MASP. SANTO ANTÔNIO OU SÃO FRANCISCO?

Christine Decarli¹

A tela *Aparição do Menino Jesus a Santo Antônio de Pádua* pintada a óleo pelo espanhol Francisco de Zurbarán e datada entre os anos de 1627-1630 faz parte do acervo do Museu de Arte de São Paulo *Assis Chateaubriand* – o Masp desde 1952.

A obra foi produzida nos anos em que Zurbarán iniciava sua carreira em Sevilha e num momento em que a capital da Andaluzia teve seu ambiente cultural marcado pela expansão de diversas instituições eclesásticas². A presença dessas instituições gerou uma grande demanda por obras de arte proporcionando uma forte atuação do patronato artístico-religioso, o que determinou características particulares na pintura sevilhana.

A limitada atuação de um patronato secular, interessado em temas profanos, permitiu que o patronato religioso atuasse soberanamente nos contratos artísticos condicionando a produção da pintura sevilhana, na sua maioria, à temas religiosos.

Das inúmeras encomendas realizadas pelos Monastérios e Igrejas da cidade, surgiram os primeiros trabalhos de Francisco de Zurbarán em Sevilha. Em 1626, o pintor foi contratado para realizar os trabalhos na Igreja dominicana de *San Pablo*.

O desempenho demonstrado por Zurbarán nessas obras lhe confere os primeiros sinais de fama e abre caminho no mercado sevilhano de arte cujos principais clientes, conforme já foi dito, eram as diversas Igrejas e Monastérios que se expandiam na cidade. A procura pelos trabalhos do pintor aumentava e em 1628 recebeu a encomenda das pinturas comemorativas da vida de São Pedro Nolasco o fundador da ordem das Mercês.

Enquanto ainda executava os quadros para os mercedários, Zurbarán executou as pinturas da Igreja do Colégio Franciscano de *San Buenaventura* passando assim, a despontar como o mais proeminente pintor de Sevilha, fato que foi assinalado por um pedido oficial do conselho da cidade para que o pintor fixasse definitivamente moradia na cidade, agora como seu cidadão honorário (BROWN, 2001; MARQUES, 1998).

A obra *Aparição do Menino Jesus a Santo Antônio de Pádua*, conservada no Masp, foi relacionada por Roberto Longhi (1933) às pinturas decorativas do Colégio de *San Buenaventura* e foi datada pelo crítico até 1630. Longhi identifica a cena retratada no quadro como a Visão do Menino Jesus a Santo Antônio de Pádua (apud MARQUES, 1998, p. 27).

A atribuição e data nunca foram contestadas, no entanto, o mesmo consenso não é atingido em relação à identidade do Santo representado na tela. As opiniões dos especialistas se alternam entre dois santos franciscanos, Santo Antônio de Pádua e São Francisco de Assis.

Soria (1952), assim como Longhi, relaciona a obra aos ciclos decorativos da Igreja do Colégio de *San Buenaventura*, indicando porém, que o santo retratado seria São Francisco de Assis, e concluindo que a obra do Masp, se assim for considerada, é a primeira das outras oito versões³ que Zurbarán viria a realizar posteriormente (apud

¹ Mestranda em História da Arte, IFCH, Unicamp.

² Esse fenômeno acontece em quase todas as grandes cidades católicas européias, sobretudo na civilização ibérica. Em Sevilha, segundo Ortiz (1984) entre os anos de 1600 e 1649 o número de estabelecimentos eclesásticos aumentou de 40 casas para quase 70, atingindo uma população de 90 mil religiosos (apud BROWN, 2001, p.133).

³ Embora Soria tenha citado oito quadros representando São Francisco pintados por Zurbarán, foram encontradas dezenove telas com este tema; apenas uma representa São Francisco recebendo o Menino

MARQUES, 1998, p. 27).

Guinard (1960) também identifica a figura como a representação de São Francisco, a justificativa está na observação de que a fisionomia concebida por Zurbarán se assemelha mais à imagem do santo de Assis que a do santo de Pádua (apud MARQUES, 1998, p.27).

Camesasca (1987) retoma a hipótese de que é um Santo Antônio, assinalando que a cena da Visão do Menino Jesus foi incluída na iconografia do santo no âmbito da Contra-Reforma e que se tornou uma das mais populares na cultura espanhola a partir do século XVI (apud MARQUES, 1998, p. 27).

De forma geral, a dúvida surge e se estabelece pelo fato de que os dois santos possuem iconografias próximas. Sendo franciscanos são representados com o mesmo hábito, além do que, possuem atributos em comum. Justamente por esse paralelismo biográfico é que Luiz Marques (1998) sugere que a dúvida até aqui não pode ser excluída por completo.

Este problema iconográfico é, portanto, uma das questões relacionadas à obra, que procuro resolver com minha pesquisa de mestrado.

Para isso, e diante das opiniões dos estudiosos, a pergunta que se faz é: o que poderia ser mais determinante para a identificação do santo representado, a fisionomia ou os atributos?

Sabemos que ambos, fisionomia e atributos compõem a imagem dos santos, e podem conjuntamente contribuir para distinguir sua identidade. Hoje, podemos dizer que o santo da obra do Masp se parece muito com São Francisco, mas cabe questionar se no século XVII, na Espanha, havia essa mesma idéia de padrões fisionômicos que temos hoje do santo.

Apesar de que São Francisco é comumente reconhecido pela face mais alongada e, muitas vezes, com barba, na análise das primeiras imagens reunidas para este estudo, observou-se que a tipologia fisionômica do santo obteve várias interpretações, sobretudo em por Zurbarán,

Além disso, são conhecidas obras de artistas espanhóis onde a figura de Santo Antônio também aparece com barba: é o caso de duas obras de Murillo, conservadas no Museu de Belas Artes de Sevilha, uma datada entre 1664-1666, e a outra de 1668. Ambas indicam que para o universo espanhol, e especificamente o sevilhano, a figura de Santo Antônio com barba e de rosto mais magro e alongado pode não ser tão extraordinária.

Na *Biblioteca Cicognara* encontramos a obra *Pictor Christianus Eruditus* de Interián Ayala⁴ (1730). Nela o autor elabora um tratado dos possíveis erros que os pintores cometem ao executar imagens sacras. No capítulo onde discorre, especificamente sobre a imagem de Santo Antônio, esse autor não só considera um erro que o santo seja representado como um homem de aparência juvenil, como recomenda que ele seja representado com barba demonstrando a idade de 36 anos em que o santo morreu.

Ayala considera inadequada e incoerente a representação do santo como um homem gordo, já que é de conhecimento tradicional que o santo levou uma vida de intensa pregação itinerante e de austera disciplina ascética, o autor aconselha que a sua representação física deve evidenciar a marca desses esforços.

Um outro meio possível de distinção entre os santos é a análise dos atributos

Jesus das mãos de Maria.

⁴ A primeira edição dessa obra, presente em microfilme na Biblioteca Cicognara, foi realizada no ano da morte do autor. Segundo Gallego (1996) esta obra é uma verdadeira enciclopédia iconográfica e importantíssima como recopilação da cultura do seiscentos.

utilizados por Zurbarán para representá-los.

Os atributos são designados aos santos e acolhidos em sua iconografia representando fatos, milagres e virtudes de suas vidas. Esses acontecimentos sendo eles fatos ou lendas, são amplamente divulgados pelas suas biografias, pelo conhecimento popular e pelas representações iconográficas. Quando tentamos aproximar São Francisco da figura representada no quadro do Masp, devemos também verificar se há a mesma proximidade e coerência na vida deste santo em relação aos atributos utilizados por Zurbarán na obra: o livro, o lírio e o Menino Jesus.

Comparando então, a incidência desses atributos na iconografia dos santos, verificou-se que o livro é o mais antigo e é comum tanto a Santo Antônio como a São Francisco, podendo estar na mão ou contra o peito.

O livro pode estar ligado a imagem de um hagiógrafo, de um fundador de ordem, ou de um doutor da igreja. Na imagem de Santo Antônio, possivelmente, o livro alude aos Evangelhos, tendo em vista que o santo de Pádua é chamado o Mestre dos Evangelhos, sendo este símbolo, também remissivo à lenda de que ele sabia as Sagradas Escrituras de cor.

Já a presença desse atributo para designar São Francisco, além de significar os Evangelhos, pode ser uma referência à Regra, livro de preceitos da Ordem Franciscana, fundada pelo santo de Assis (Röwer, 1999, Beckäuser, 1995).

Na tradição cristã, diz Beckäuser (1995), que o lírio é o símbolo do amor virginal, e é comum a vários santos. Segundo ele, é raro encontrarmos uma representação de Santo Antônio sem o lírio. De fato, em todas as imagens, até agora selecionadas para este estudo ele está representado com o lírio.

Nas imagens de São Francisco o caso é absolutamente inverso, em nenhuma delas há a referência do lírio como seu atributo.

Na verdade, tratando-se de São Francisco, a atribuição do lírio poderia gerar um paradoxo em relação a sua vida, já que uma das peculiaridades em relação ao santo de Assis é, justamente, que sua conversão acontece após uma vida regressa mundana e não consagrada a Deus desde a infância - como foi a vida de Santo Antônio - incompatível portanto, com a idéia de pureza angelical representada pelo lírio.

O terceiro atributo que analisaremos é a visão do Menino Jesus que é o tema central da obra do Masp. Röwer (1999) diz que essa cena é a mais comum na representação de Santo Antônio, que ora tem o Menino em seus braços, ou se posiciona ajoelhado diante dele, recebendo-o de Nossa Senhora, ou vendo-o descendo do céu.

A possível inclusão deste atributo na iconografia de São Francisco poderia estar relacionada ao que nos descreve Mâle (1984, p.152): “se dizia que a Virgem apareceu um dia a São Francisco em meio a uma luz ofuscante e lhe teria posto o Menino Jesus nos braços”. De fato, nas imagens em que São Francisco tem o Menino Jesus nos braços, ou em visão, ele está sempre na presença da Virgem.

Emile Mâle (1984) ao falar da propagação do amor ao Menino Jesus entre os franciscanos, imputa-a a São Francisco, porém não vincula o fato à uma experiência visionária do fundador da ordem, mas à um sermão que o *poverello de Assis* teria proferido na ceia de natal em que venerou o *Divino Fanciullo*.

Ao referir o atributo do Menino Jesus à Santo Antônio de Pádua, Mâle (1984, p.171) estabelece uma relação entre as histórias dos dois santos franciscanos, e à suas experiências místicas:

É evidente que para os franciscanos daquele tempo o encontro com Cristo foi o

momento supremo da sua existência. Santo Antônio de Pádua havia portado entre seus braços o Menino Jesus como São Francisco havia recebido os estigmas: eis os dois títulos de excelência destes santos (Tradução nossa).

É importante notar que para o autor o ponto de equivalência refletido nos atributos dos dois santos, seria a Estigmatização para São Francisco e a Aparição do Menino Jesus para Santo Antônio.

No livro dos *Fioretti*⁵ de Santo Antônio está provavelmente a origem da inserção desse atributo na iconografia antoniana, nele conta-se que em uma das suas viagens de pregação o franciscano recebeu hospedagem na casa de um habitante do lugar, que lhe reservou um quarto onde o franciscano pudesse se dedicar ao estudo e à contemplação. Desejando conhecer melhor Antônio, o homem se pôs a espia-lo. Viu então, aparecer entre os braços de Santo Antônio um menino belíssimo o qual concluiu ser o Menino Jesus (GAMBOSO, 1995).

Entre as questões relacionadas à fisionomia e aos atributos, surgem questionamentos a respeito do processo de concepção artística de Zurbarán, ou seja, como eram realizadas as composições? Quais seriam as prováveis referências para essas pinturas religiosas?

Supondo que a pintura foi uma encomenda do patronato religioso e analisando suas características em Sevilha, observou-se que freqüentemente as instituições eclesiásticas ao encomendar obras - buscando provavelmente controlar a produção artística para um rigoroso cumprimento da ortodoxia iconográfica - indicavam suas preferências iconográficas sugerindo aos pintores contratados, em muitos casos, o uso de gravuras⁶.

Isso nos autoriza a considerar que a concepção dessas obras tinha como referência outras obras do mesmo tema executadas por outros artistas e ainda, que os elementos que compõem a cena eram determinados pelo próprio patronato⁷.

Devemos considerar que “de 1500 até o fim do século XVII, os artistas sevillanos e seus patronos deram mais autoridade para as gravuras que à força da imaginação” (BROWN, 2001, p.99). Assim, se torna improvável que o pintor tenha colocado acidentalmente, ou criado um atributo que não estivesse conforme a representação do santo julgada correta pela ortodoxia.

A partir disso ganha fundamental importância o fato de que a cena representada na tela se constituiu como o símbolo mais marcante na vida de Santo Antônio, e notadamente o mais difundido em sua iconografia, especialmente no século XVII, porquanto conclui Mâle (1984, p 171): “[...] no século XVII, os Franciscanos, os

⁵ Chamado também de o “*Livro dos Milagres*”, é a tradução de parte da Coleção *Crônica dos XXIV Gerais*, e foi escrito por Arnaldo de Serrano, na segunda metade do século XIV. Segundo Gamboso (1995) a obra teve grande sucesso no campo hagiográfico-devocional e influenciou as figurações do Santo de Pádua.

⁶ Uma importante e atual contribuição sobre a utilização de gravuras como meio compositivo por Zurbarán é dada por Navarrete Prieto (1995) na revista *Goya*, onde é demonstrado que as gravuras de Martin Heemskerck, Cornelis Cort, Martin de Vos, artistas flamengos, foram referências para algumas composições de Zurbarán. O uso de gravuras era amplamente disseminado entre os artistas sevillanos, fato demonstrado também nos inventários de morte dos pintores, o de Vasco Pereira, por exemplo, continha 2407 gravuras (BROWN, 2001, p.99).

⁷ Aspectos dessa relação patronato-artista ficam evidentemente expressos no contrato que Zurbarán fez com o Convento de la Merced Calzada: “*faça 22 pinturas da história de São Pedro Nolasco para adornar o segundo claustro, onde fica o refeitório, pondo em cada uma as figuras e outras coisas que o prior ordenar, sejam poucas ou muitas*” (apud BROWN, 2001, p.3). Segundo Brown (2001), para ter um controle, ainda maior, o prior entregou ao pintor gravuras de cenas sobre o santo realizadas anos antes em Roma, para que servissem de modelo.

Capuchinhos, os Recoletos, os Terciários, todos os filhos de São Francisco, pediram sempre aos pintores para representar Santo Antônio de Pádua e o Menino Jesus”.

A partir da análise dessas referências bibliográficas, em paralelo com o estudo iconográfico, considerando a cultura espanhola e particularmente o ambiente sevilhano com seu característico patronato religioso, pretendo demonstrar na minha pesquisa de mestrado, de que forma e o quanto a popularidade deste símbolo na iconografia de Santo Antônio pode ser considerada determinante na iconografia do quadro do Masp.

Diante das considerações proferidas por Mâle (1984) um outro aspecto do atributo do Menino Jesus na iconografia de Santo Antônio gerou questões: a evolução histórica da representação da cena, ou seja, a alteração que ocorre na sua figura, e que leva ao deslocamento do *status* de pregador e taumaturgo ao de um visionário místico. Segundo Mâle (1984), é estranho verificar como a vida de Santo Antônio de Pádua, que fora um homem de ação, um pregador, e que reúne muitos episódios, se concentre, a partir do século XVII, nessa aparição miraculosa do Menino Jesus.

Brown (1991) também sublinha esse fato quando analisa uma obra de Zurbarán conservada no Kresge Museum, em East Leasing - USA, que assim como a do Masp representa Santo Antônio com a Visão do Menino Jesus:

Esta cena foi escolhida entre muitas porque isto deu a oportunidade de mostrar uma visitação divina para um homem de fé, e assim ilustrou um ponto – a recompensa ao fiel – que a Igreja da Contra-Reforma sempre esteve pronta a destacar. Portanto, embora Santo Antônio tivesse originalmente fama como pregador e taumaturgo ele posteriormente tornou-se conhecido como um visionário (BROWN, 1991, p. 66, tradução nossa).

Busca-se, portanto, demonstrar a importância e significados da visão do Menino Jesus, na cultura ibérica e quais são suas relações com a espiritualidade da Contra-Reforma. Analisando quais foram suas alterações de significado e representação, num ambiente contra-reformista e de patronato notadamente religioso, o qual caracterizou Sevilha no século XVII, buscando entender o fenômeno de predileção deste tema pelos artistas espanhóis mediante as possibilidades de relação com a espiritualidade mística de Santo Ignácio de Loyola, San Juan de La Cruz e de Santa Teresa D'Ávila.

Essa alteração na imagem de Santo Antônio é um fenômeno que acompanha a evolução do pensamento espiritual, amplamente difundido no século XVII, o que é assinalado por Mâle (1984, p. 173):

Na vida dos santos mais antigos, o século XVII buscou cada ocasião para mostrar-lhes sob o aspecto da contemplação [...] Para a Idade Média a prova da santidade é o milagre, para o século XVII é o êxtase. O milagre, que opera entre o santo e o homem, não pode alcançar a grandeza do êxtase que põe em contato com Deus. Nos retratos, nos baixos-relevos do século XIII as visões são notavelmente menos freqüentes que os milagres; nas igrejas do século XVII pelo contrário, poucos são os quadros com milagres e muitos aqueles com visões (Tradução nossa).

E justamente na pintura espanhola do século XVII que estão a maioria dos exemplos dessas representações de visões. Na obra de Zurbarán há exemplos belíssimos de pinturas que -assim como a do Masp - demonstram o estilo próprio que o pintor desenvolveu para retratar tais experiências místicas.

Será a partir da obra do Masp e especificamente na obra de Zurbarán, que pretendo

analisar a representação dessas experiências visionárias, e verificar de que forma elas alteram a concepção do espaço real, a utilização da luz e da cor, visando entender, melhor caracterizar e interpretar o repertório de soluções plásticas que Zurbarán desenvolveu para “representar o irrepresentável”: a Visão e o Êxtase.

Referências Bibliográficas

AYALA, Fray Juan Interián de. *Pictor Christianus Eruditus: sive de erroribus, qui passim admittuntur circa pingendas sacras imagines*. Libri octo. Madrici: 1730 in 4 mag. p.287 seq.

BECKHÄUSER, Alberto. *Santo Antônio através de suas imagens*. 2. ed. Petrópolis: Vozes, 1995. 126 p.

BROWN, Jonathan. *Zurbarán*. 2. ed. New York: Harry N Abrams Inc., 1991. 128 p.

BROWN, Jonathan. *Pintura na Espanha: 1500-1700*. São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001. 284 p.

GALLEGO, Julian. *Visión y símbolos en la pintura española del Siglo de Oro*. 4 ed. Madri: Cátedra, c 1984. 290 p.

GAMBOSO, Vergílio. *I fioretti de Santo Antônio: livro dos milagres*. Aparecida: Santuária, 1996. 135 p

MÂLE, Emile. *L'arte religiosa nel '600: Italia, Francia, Spagna, Frandra*. Milano: Joca, 1984. 478 p. tradução Mariza Donvito.

MARQUES, Luiz.(coord.) *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: arte da Península Ibérica, do Centro e do Norte da Europa*. São Paulo: Prêmio, 1998. p. 24 -29.

RÖWER, Basílio. *Santo Antônio: vida, milagres, culto*. Petrópolis: Vozes, 2001. 144 p.