


UNIBrrc


andavira
editora

rrc

Discursos e imágenes del barroco iberoamericano

María de los Ángeles Fernández Valle
Carme López Calderón
Inmaculada Rodríguez Moya
(eds.)

Universo Barroco Iberoamericano



*Discursos
e imágenes
del barroco
iberoamericano*

Vol. 8

**María de los Ángeles Fernández Valle
Carme López Calderón
Inmaculada Rodríguez Moya
(eds.)**

© 2019

Universo Barroco Iberoamericano
8º volumen

Editoras

María de los Ángeles Fernández Valle
Carme López Calderón
Inmaculada Rodríguez Moya

Colaboración en la edición

Zara Ruiz Romero
Victoria Sánchez Mellado
Rafael Molina Martín
Concetta Bondi

Maquetación

Laboratorio de las artes

Impresión

Andavira Editora S. L.

Imagen de portada: Anónimo, *Vista de Sevilla*,
c. 1660, óleo sobre lienzo. © Fundación Fondo
de Cultura de Sevilla (Focus), Sevilla (detalles)

Fotografías y dibujos: De los autores, excepto
que se especifique el autor de la imagen

© de los textos e imágenes: los autores

© de la edición:

Andavira Editora S. L.

E. R. A. Arte, Creación y Patrimonio
Iberoamericanos en Redes / Universidad
Pablo de Olavide

Director de la colección

Fernando Quiles García

Comité científico

Luisa Elena Alcalá (*Universidad Autónoma de Madrid, España*)
Ana María Aranda Bernal (*Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España*)
José Javier Azanza López (*Universidad de Navarra, Pamplona, España*)
Beatriz Barrera Parrilla (*Universidad de Sevilla, España*)
Jaime Humberto Borja Gómez (*Universidad de los Andes, Bogotá, Colombia*)
Ananda Cohen-Aponte (*Cornell University, Ithaca, Estados Unidos*)
Yolanda Fernández Muñoz (*Universidad de Extremadura, Cáceres, España*)
Jaime García Bernal (*Universidad de Sevilla, España*)
Ramón Gutiérrez (*Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina*)
Antonio Gutiérrez Escudero (*Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC), Sevilla, España*)
Ángel Justo Estebaranz (*Universidad de Sevilla, España*)
Rafael López Guzmán (*Universidad de Granada, España*)
José Manuel López Vázquez (*Universidade de Santiago de Compostela, España*)
José Martínez Millán (*Universidad Autónoma de Madrid, España*)
Victor Mínguez Cornelles (*Universitat Jaume I, Castellón, España*)
Juan M. Monterroso Montero (*Universidade de Santiago de Compostela, España*)
Francisco Montes González (*Universidad de Granada, España*)
Fernando Moreno Cuadro (*Universidad de Córdoba, España*)
Arsenio Moreno Mendoza (*Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España*)
Francisco Ollero Lobato (*Universidad Pablo de Olavide, Sevilla, España*)
Álvaro Pascual Chenel (*Universidad de Valladolid, España*)
Francisco Javier Pizarro Gómez (*Universidad de Extremadura, Cáceres, España*)
Gabriela Siracusano (*Centro de Investigación en Arte, Materia y Cultura - IIAC-UNTREF, Argentina*)
Graciela María Viñuales (*Centro de Documentación de Arquitectura Latinoamericana, Buenos Aires, Argentina*)
Luis Vives-Ferrándiz Sánchez (*Universitat de València, España*)

ISBN: 978-84-121445-4-3

Depósito Legal: C 2478-2019

1ª edición, Santiago de Compostela y Sevilla,
2019


andavira
editora


EnredARS

Índice

Presentación de las editoras	8
Planisferios y divisas para un orbe habsbúrgico V́ctor Ḿnguez	13
Europa y Aḿrica: alegorías barrocas del Viejo y Nuevo Mundo Noelia Alemany-Mesas	33
Emblematizando Aḿrica: el Nuevo Mundo en la literatura emblemática hispana Silvia Cazalla Canto	55
Une vision française de la littérature espagnole au XVII ^e siècle. Jean Baudoin, artisan de la diffusion des <i>Emblemas Morales</i> de Sebastián de Covarrubias en France Marie Chaufour	73
El lenguaje de Adán y el hermetismo de la Creación: neoplatonismo y emblemática Isabel Mellén Rodríguez	85
Abraham como héroe cristiano. A propósito del lienzo <i>El sacrificio de Isaac</i> de Espinosa Andrés Herraiz Llavador	101
Pintura e emblema: a teologia do Coração no contexto da linguagem pictórica barroca portuguesa Maria do Carmo Raminhas Mendes	117
Del libro de emblemas al espacio monacal: emblemas de amor divino en el monasterio de Santa Catalina de Siena (Arequipa, Perú) Lina María Rodríguez-Perico	135

Triunfar de la vejez y del olvido: sor Juana Inés de la Cruz escribe su retrato <i>Víctor Manuel Sanchis Amat</i>	151
Claros voces que en el discurso afloran: la apropiación del discurso femenino en <i>Paraíso occidental</i> de Sigüenza y Góngora <i>Francisco Miguel de la Puente-Herrera Macías</i>	163
La estampa y la iconografía del Carmelo teresiano en Iberoamérica <i>Fernando Moreno Cuadro</i>	177
Circulación de estampas españolas en la pintura y escultura quiteñas del siglo XVIII <i>Ángel Justo Estebaranz</i>	197
The Diffusion of <i>L'Arbor dell'Ordine</i> by Oliviero Gatti. The Case of Two Paintings of Seventeenth Century São João Novo (Porto) <i>Ana Rita Pontes Santos</i>	215
A exaltação da virtude: a retórica do primeiro barroco português nas artes da cal do Alentejo <i>Patrícia Alexandra Rodrigues Monteiro</i>	229
Usos do tratado de Andrea Pozzo na produção artística em Minas Gerais (séculos XVIII e XIX) <i>Mateus Alves Silva</i>	245
El convento de San Francisco de Puebla y la capilla del Beato Sebastián de Aparicio <i>Francisco Javier Pizarro Gómez y Yolanda Fernández Muñoz</i>	259
<i>Simbolica Descriptio</i> . El trayecto de una alquimia espiritual Polonia-Italia-Nueva España <i>Vanessa Portugal</i>	281
Una extraña variedad de barroco: la doble herencia identitaria en la retórica fronteriza del <i>Nican mopohua</i> <i>Angela Di Matteo</i>	293

O <i>firmamento litterario</i> de Diogo Barbosa Machado: uma Bibliotheca que cruza oceanos André Filipe Neto	313
Mujeres y vinculaciones de bienes: el androcentrismo y el discurso legitimador en los pleitos de mayorazgo Isabel M.ª Melero Muñoz	329
La mujer oprimida, la mujer maltratada. Una aproximación a la violencia contra la mujer a través de las escrituras notariales de perdón Antuanett Garibeh Louze	345
¿Invisibilidad o censura? La ausencia de las mujeres fuertes del Antiguo Testamento en la pintura barroca española (1563-1700) Begoña Álvarez Seijo	359
El discurso erótico del traje femenino y su representación en el arte español (1535-1750) David Martínez Bonanad	377
El arte de morir: entre el Occidente barroco del P. Vieira y el Oriente de Buda Maria Helena Costa de Carvalho y Rui Gonçalo Maia Rego	401
El viaje transoceánico de la alegoría de la República Néstor Morente y Martín	413
<i>Make America baroque again</i> : Donald Trump, la posverdad y la epistemología barroca Luis Vives-Ferrándiz Sánchez	433

Presentación

En el 2012 se constituyó el *CelBA. Centro de Estudios del Barroco Iberoamericano* como espacio de encuentro y diálogo entre diversas disciplinas que tienen particular vínculo con la cultura barroca. Y de inmediato se convocó un primer Simposio Internacional de Jóvenes Investigadores. Tuvo lugar en Santiago de Compostela en 2013. A continuación, dos años después, se celebró otro en Castellón, al que siguió una tercera edición en Sevilla, en 2017.

Inspirados en las palabras del Inca Garcilaso de la Vega dimos inicio al *III Simposio de Jóvenes Investigadores del Barroco Iberoamericano. "No hay más que un mundo": globalización artística y cultural*, desarrollado en la Universidad Pablo de Olavide y en distintas sedes sevillanas que acogieron a los protagonistas de esta aventura: aproximadamente 160 investigadores, venidos de 17 diferentes países.

Fue en Sevilla, precisamente, donde comprobamos que la red se iba fortaleciendo gracias a la participación de investigadores de otras ediciones, a la vez que se sumaron otros jóvenes, todos ellos con el objetivo de compartir sus estudios sobre el barroco iberoamericano. Tuvimos la fortuna de escuchar a integrantes de universidades y centros de investigación procedentes de Portugal, Francia, Italia, Bélgica, España, Estados Unidos, y un número significativo de latinoamericanos que llegaron de México, Guatemala, Nicaragua, Puerto Rico, Colombia, Perú, Ecuador, Brasil, Uruguay, Argentina y Chile.

Desde hacía varias décadas, las investigaciones artísticas parecían muy determinadas —tanto en Europa como en América— por miradas fraccionadas, que excluían o eludían relaciones tan vastas y complejas como las existentes entre la cultura hispanoamericana y la

producción intelectual luso-brasileña. La modalidad de los sucesivos encuentros permitió iniciar un cambio de enfoque, marcado en parte por la nueva impronta global, que ayudó a entender fenómenos y procesos comunes en el arte de ambos continentes.

La presente publicación y las materias tratadas son el resultado de abordar variados tópicos del arte, de la arquitectura, de las letras y del pensamiento, lo que tuvo lugar en un extendido territorio cultural, durante los siglos XVII y XVIII. Tal conjunto de investigaciones se ordena en cuatro volúmenes, con sus respectivos títulos que, poéticamente, manifiestan temáticas y enfoques afines.

Espacios y muros es la divisa que define al primero de los tomos, determinado por abordajes en torno a lo limítrofe. Este idea lábil, imprecisa a la vez que necesaria, es materia central en diversas arquitecturas y espacios barrocos, así como en la talla escultórica y en distintos soportes pictóricos. Muchos de los trabajos de este libro centran su reflexión en torno al complejo término frontera; frontera intelectual que se hace manifiesta en la intersección de caminos productivos, gustos y tendencias, transferencias e influjos, no sin por ello minimizar la materialidad concreta de los bordes territoriales y militares. Fronteras, que pueden leerse como límites o como pliegues, que invitan a revisitar lo barroco desde un presente determinado también por el vértigo de lo global. Pero si bien nuestra globalidad parece menos definida por lo real-material y más determinada por lo virtual-digital, su omnipresencia actual y sus particulares características podrían encontrar algunas explicaciones o respuestas en aquellos siglos pasados, no demasiados lejanos en materia de claves culturales y hasta de modos comunicacionales.

Pinceles y gubias son los términos para sintetizar el libro siguiente, donde a la materialidad de la imagen barroca le acompaña la previsible inmaterialidad del objeto como eje central, en muchos trabajos. Así, la importancia de teofanías, de irradiaciones, de viajes y llamados místicos, son analizados como materia relevante de la producción artística de los siglos XVII y XVIII. También la mirada introspectiva, hacia un yo tan individual como colectivo, propio de lo barroco, se visibiliza en otras investigaciones de enorme interés para este corpus.

Discursos e imágenes es el marco de un tercer tomo que busca aproximaciones a un barroco retórico, entendido en sentido amplio. Alegorías y emblemas, iconografías materializadas en estampas y curiosas disposiciones perspectivas, nos hablan de miradas propias que, sin

embargo, no eluden la necesidad de un aparato simbólico y pedagógico, que busca formar comunidades y personas. Las preocupaciones más contemporáneas en torno a temas de género, abren también en este tomo nuevos puntos de vista para entender un barroco hasta ahora no visible.

Fastos y ceremonias, reúne investigaciones en torno a los efectos resultantes de factores asociados como la luz —entendida esta como fenómeno tangible y conceptualizable— o la dramatización de un *pathos* terreno proyectado en el plano de lo celestial. El valor de lo gestual se hace presente en el plano de la teatralización barroca, de la que no escapa ni la pintura ni la arquitectura. El valor de la emoción y su impacto de anestesia se proyecta en la música, entendida siempre como instrumento místico y reflexivo a la vez.

Todos los trabajos son fruto de los estudios presentados en las siete sesiones propuestas: *Un mundo sin fronteras; Comercio transoceánico; Un pintor de su época: Bartolomé Esteban Murillo; Mujeres mecenas y artistas; Pinceles, gubias y plumas de un tiempo nuevo; Permanencias y transformaciones en la ciudad; y Festividades en un escenario global*. En las veinticuatro mesas se trataron temas fundamentales como la historiografía, el comercio e intercambio artístico, las obras pictóricas, escultóricas, urbanas y arquitectónicas, la fiesta y la música, los estudios de género y también un espacio dedicado a Bartolomé Esteban Murillo, por ser un año tan especial para la ciudad de Sevilla al cumplirse los 400 años de su nacimiento. Dichas secciones se han respetado, aunque reordenadas, en los cuatro volúmenes publicados por Andavira Editora en Santiago de Compostela y la colección de Universo Barroco Iberoamericano-Enredars de la Universidad Pablo de Olavide en Sevilla, en donde se reúnen, revisadas y notablemente ampliadas, tanto las comunicaciones de los participantes como las ponencias presentadas por los miembros del Comité Científico.

Se cumplió de este modo con el objetivo principal, el de promover la investigación sobre el barroco en el ámbito Iberoamericano. Y es en esa dirección que consideramos fundamental apoyar a las jóvenes generaciones con estudios en la materia, fomentando el diálogo entre las diversas disciplinas que se implican en el estudio de este tiempo de la cultura. De manera que investigadores de Historia del Arte, Patrimonio Cultural, Literatura, Historia, Música y Filosofía, entre otras, ocupan un significativo papel en los cuatro volúmenes que se presentan, poniendo el énfasis en los intercambios producidos a ambos lados del océano Atlántico.

Tanto la celebración del simposio como la publicación de los presentes libros no habrían sido posibles sin el apoyo brindado por el Área de Historia del Arte de la Universidad Pablo de Olavide, el Grupo de Investigación Iacobus de la Universidade de Santiago de Compostela y el Grupo de Investigación Iconografía i Història de L'Art de la Universitat Jaume I de Castellón, además de la colaboración prestada por la Escuela de Estudios Hispano-Americanos (CSIC).

No podemos terminar estas líneas sin expresar nuestro más sincero agradecimiento a los ponentes que apoyaron con gran entusiasmo esta iniciativa: Luisa Elena Alcalá, Ana María Aranda Bernal, José Javier Azanza López, Ananda Cohen-Aponte, Ramón Gutiérrez, José Martínez Millán, Juan M. Monterroso Montero, Francisco Montes González, Fernando Moreno Cuadro, Víctor Mínguez Cornelles, Álvaro Pascual Chenel y Luis Vives-Ferrándiz Sánchez. También al Comité Científico, entre los que se incluyen además de los citados, Beatriz Barrera Parrilla, Jaime Humberto Borja Gómez, Ángel Justo Estebanz, Yolanda Fernández Muñoz, Jaime García Bernal, Antonio Gutiérrez Escudero, Rafael López Guzmán, José Manuel López Vázquez, Arsenio Moreno Mendoza, Francisco Ollero Lobato, Francisco Javier Pizarro Gómez, Fernando Quiles García, Gabriela Siracusano y Graciela María Viñuales. Asimismo, también queremos recordar y hacer una mención especial a los investigadores que nos ayudaron a poner un broche de oro a lo vivido durante los cuatro magníficos días del simposio; nos referimos a Ángel Justo Estebanz, por el concierto de órgano de música barroca que nos regaló en la iglesia de Santa Cruz, a Beatriz Barrera Parrilla y sus alumnos de la Facultad de Filología de la Universidad de Sevilla, por permitirnos adentrarnos en la noche de la tabacalera con el certamen poético *Vanitas Vanitatis* y a nuestro compañero Salvador Hernández González, por ofrecernos una visita barroca por la ciudad de Sevilla. También queremos agradecer muy especialmente la colaboración en la edición de los compañeros Zara Ruiz Romero, Victoria Sánchez Mellado, Rafael Molina Martín y Concetta Bondi. A todos ellos, gracias.

Esperamos que los libros que ahora presentamos solo sean un anticipo de lo que está por venir, a través de las futuras convocatorias. Nuevas ciudades o las ya conocidas quizá nos permitirán seguir disfrutando, en términos académicos y humanos. De momento, continuaremos trabajando para que así sea.

María de los Ángeles Fernández Valle
Carme López Calderón
Inmaculada Rodríguez Moya

Pintura e emblema: a teologia do Coração no contexto da linguagem pictórica barroca portuguesa

Painting and Emblem: Theology of the Heart in the Context of the Portuguese Baroque Pictorial Language

Maria do Carmo Raminhas Mendes

**Universidade de Lisboa, Portugal
Universidade da Beira Interior, Covilhã, Portugal**

mendes.mariacarmo@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0002-4071-3764>

Resumo

A gravura, enquanto fonte visual, foi crucial para a construção das imagens que caracterizam o período barroco, incluindo Portugal. Um fenómeno imagético que não só apelou para a reprodução pictórica das gravuras de episódios da vida de Cristo, da Virgem Maria e dos santos, mas adoptou outras formas, mais voltadas para a dimensão individual do crente, num apelo direto à conversão do seu coração. No barroco português, uma *Teologia do Coração* desenvolveu-se rapidamente na pintura e foi inspirada por livros de emblemas, numa linguagem visual focada na existência do homo interior, na sua conversão e na salvação da alma.

Palavras-chave: barroco, pintura, emblema, teologia, Coração.

Abstract

Engraving as a visual source was crucial in the construction of the imagery that characterized the Baroque period, including Portugal. An imagery phenomena not only appealed to the pictorial reproduction of episodes of the life of Christ, the Virgin Mary and the Saints, but adopted other forms, more directed to the individual dimension of the believer, in a direct appeal to the conversion of his/her heart. In the context of the Portuguese Baroque, a Theology of the Heart quickly developed in painting, inspired by books of emblems, a visual language centered on the existence of the homo interior, its conversion and the salvation of the soul.

Keywords: Baroque, painting, emblem, theology, heart.

O presente estudo debruça-se sobre a forma como a linguagem pictórica inspirada na Emblemática foi explorada, durante os séculos XVII e XVIII, pela Igreja Católica na sua demanda pela ideia de universalidade, e do modo como tal se materializou na representação do Coração que intencionalmente se *sacralizou* para unir o indivíduo numa fé que se pretendia universal¹.

Numa reforma que envolveu tanto católicos como protestantes, a iconografia do Amor Divino foi cultivada enquanto reflexo da necessidade urgente de envolver as massas num modelo cristão, à qual e gradativamente foi associada uma *Teologia do Coração*. A tipologia iconográfica do *Amoris Divini* que lhe é subjacente tem implícito o imaginário helenístico e petrarquista, fundamentado no mito de Eros e Psique (de forte carga sensual, apelativa aos sentidos e sensações carnisais), ao qual o pensamento católico inculcou valores cristãos transportando-o para as figuras do Menino e da Alma.

A Emblemática é essencial para se compreender este fenómeno imagético que conheceu grande difusão pictórica durante o período barroco: na gravura, teve a primeira incursão plenamente assumida no imaginário com Otto van Veen, ou Otto Vaenius, no seu *Amoris Divini Emblemata*, com primeira edição em 1615. A estrutura simbólica das estampas deste livro, e que agrupou as figuras do Menino e da Alma em jogos de amor casto, foi posteriormente adoptada em variantes imagéticas noutros livros onde o conteúdo profano que lhe deu origem foi também completamente transmutado pelo misticismo ascético, e que envolveu não apenas o contexto católico mas também o protestante: exemplos paradigmáticos em ambos os contextos religiosos apresentam-se *Pia Desideria emblematis elegiis et affectibus SS. Patrum illustrata* (1624), do jesuíta Hugo Hermann (1588-1626) e *Emblemata Sacra* (1617), do teólogo luterano Daniel Cramer (1568-1637): o primeiro foi alvo de grande divulgação à época, não apenas devido aos textos mas também às gravuras que o ilustram da autoria de Boécio Bolswert, tendo sido editado na língua latina em Antuérpia (1624), Lyon (1625), Munique (1625), Paris (1645), Colónia (1673), Londres (1677), e traduzido para várias outras línguas, entre o holandês, polaco, italiano e espanhol. Em Portugal, inspirou a obra de José Pereira Veloso (1645-1711) *Desejos Piedosos de huma Alma Saudosa do seu Divino Esposo Jesu*

1. Raminhas Mendes, Maria do Carmo. *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, 2009. Dissertação para obtenção do grau de Mestre em Arte, Património e Teoria do Restauro, onde este tema é focado.

Christo (1687), com edição de Miguel Deslandes², ilustrado com quarenta e sete gravuras legendadas por frases da autoria de Frei António das Chagas³. Apresenta-se o original *Pia Desideria* um livro dedicado à alma devota que, vivendo no plano mundano, procura elevar-se espiritualmente a Deus; dividido em três partes seguindo um esquema baseado nas três idades da vida interior —temática que foi posteriormente abordada pelo carmelita Filipe da Trindade no prólogo da sua obra *Summa Theologiae mysticae* (1656)—, reflectem os três estados onde são confrontados os vícios humanos e as virtudes espirituais, numa ascese penitencial —seguindo as vias da mortificação, meditação e oração— cuja finalidade será a união com Deus⁴.

Esta denominada *Emblemática do Amor Divino*, cujo precursor foi Vaenius, também se encontra presente como acima referido na obra do protestante Daniel Cramer *Emblemata Sacra*: neste livro o conceito de ascese é explorado na figura do coração humano, representado nas gravuras inserido em cenários mundanos, nos quais procura *por si e para si* Deus. Tal vai ao encontro das ideias defendidas pelo luteranismo: a espiritualidade deveria ser vivenciada no quotidiano, e a procura de Deus deveria ser a função do espírito, *habitante* do coração humano. Caberia assim ao indivíduo delinear o caminho para a sua própria salvação, através do aperfeiçoamento e virtuosismo do seu próprio coração —a *persona* da alma—, sendo este entendido como o elo principal de ligação ao divino. Uma perspectiva que implica uma envolvência mais subjectiva no relacionamento espiritual com Deus, factor presente afinal em ambas as confissões religiosas e nas suas alegorias da Alma ou do Coração —tanto que obras literárias católicas foram partilhadas também no contexto luterano (como se poderá verificar na tabela seguinte).

A conjuntura devocional católica assente na simbolização da exaltação do Amor de Deus carecia no entanto de um elemento de ligação mais facilmente reconhecível pelo olhar e pelo intelecto humano, nas representações que envolviam a figura do Menino e da Alma. A hagiografia cristã refere vários casos de relações místicas entre o humano e Deus, dando especial destaque à figura do Coração: santa Gertrudes de Helfta e o conceito de “coração habitado” é um dos exemplos paradigmáticos. A iconografia do Coração encontra fundamentação na Bíblia, tanto no Antigo como no Novo Testamento, e a sua simbologia engloba

2. Carvalho, José Adriano. “As lágrimas e as setas. Os *Pia Desideria* de Herman Hugo, S.J. em Portugal”, *Revista Via Spiritus*, n.º 2, 1995, págs. 169-170.

3. Existe um exemplar microfilmado na Biblioteca Nacional de Portugal.

4. Sebastián, Santiago. *Contrarreforma y barroco*. Madrid, Alianza Forma, 1989, págs. 65-75.

em si uma multiplicidade de significações ao longo da História e nas mais variadas culturas. Em continuidade estava também já presente na imagética religiosa medieval, maioritariamente ligada a uma mística sacramental, na qual deteve importante papel a comunidade franciscana e a contemplação das Cinco Chagas de Cristo. Sendo assim objecto de um imaginário colectivo transversal facilmente foi, durante a Idade Moderna, transmutado para elemento devocional, enquanto lugar que associado à consciência estaria no comando dos processos puramente espirituais do crente: o lugar que tudo *lê, ouve e vê*.

Acredita-se que, no decorrer do séc. XVII, se tenha assim afirmado uma *Teologia do Coração*, ideia fundamentada pelo considerável número de obras sobre e ilustradas por gravuras em que, durante esse período, o órgão toma papel central, enquanto lugar para onde converge o Amor a Deus. Uma alegoria do indivíduo, receptáculo das verdades universais transubstanciadas no microcosmos da identidade: ao albergar-se no coração, a fé não assentaria assim apenas no dogma, mas tornar-se-ia *viva* pela interiorização deste.

Do levantamento efectuado da bibliografia existente no âmbito da temática e em ambas as confissões religiosas já referidas, seguem no quadro seguinte alguns exemplos, destacando a já referida proliferação deste tipo de literatura durante o séc. XVII:

Autor	Título	Ano (1ª edição)	Confissão religiosa
Jean Gerson (1363-1429)	<i>De meditatione cordis: de oratione et valore eius, expositio super septem psalmos poenitentiales</i>	c. 1470	Católico
Anton Wierix (1552-1624)	<i>Cor Iesu amanti sacrum</i>	1585-86	Católico (jesuíta)
Daniel Cramer (1568-1637)	<i>Emblemata Sacra</i>	1617	Luterano
Hugo Hermann (1588-1626)	<i>Pia desideria emblematis elegiis et affectibus SS. Patrum illustrata</i>	1624	Católico (jesuíta)
Benedictus van Haefthen (1588- 1648)	<i>Schola Cordis, sive, Aversi à Deo cordis ad eumdem reductio, et instructio</i>	1629	Católico (beneditino)
Michel Hoyer (1563-1650)	<i>Flammulae amoris S.P. Agustini versibus et iconibus exornatae</i>	1629	Católico (agostiniano)

Benedictus van Haeften (1588- 1648)	<i>Regia Via Crucis</i>	1635	Católico (beneditino)
Francesco Pona (1594-1654)	<i>Cardiomorphoseos sive ex corde desumpta Emblemata Sacra</i>	1645	Católico
Christian Hoburg (1607-1675)	<i>Lebendige Hertzens-Theologie</i>	1661	Luterano
Phillip Jacob Spener (1635-1705)	<i>Pia Desideria</i>	1675	Luterano
Johann Bodenehr (1631-1704)	<i>Fünfhundert geistliche Herzenseinbildungen</i>	1692	Luterano

Esta introdução da temática do Coração no imaginário religioso como representação do interior espiritual tornou assim possível, durante a Idade Moderna, a inspiração de uma nova piedade devocional em ambas as confissões religiosas, no tempo em que cada uma lutava pela sua validade. O início do século XVII foi deste modo marcado por um interesse crescente na vivência do *homo interior*, e na formulação da relação deste com Deus, através da proliferação de manuais que a clarificassem. Sendo o Coração o símbolo onde se concentravam, na perspectiva da altura, os valores fundamentais do homem —a inteligência, os sentimentos e a vontade, assim como os elementos antagónicos Bem e Mal—, caberia ao homem, à imagem de Cristo, perscrutar o seu próprio interior; esta árdua tarefa poderia ser guiada e explicada, como um receituário em resposta à questão fundamental da existência: como poderei salvar-me? No contexto católico, a Contra-Reforma formulou assim toda uma iconografia em torno da figura do Coração, como meio de salvação da alma. Desta forma, a sua adopção visual e simbólica revelou-se como um instrumento pedagógico brilhante para todos educar e converter, inclusive os mais simples, pois a todos era possível a vida eterna. O Coração tornou-se, pois, o órgão religioso por excelência.



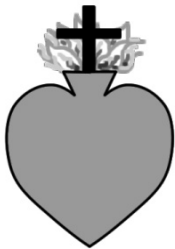


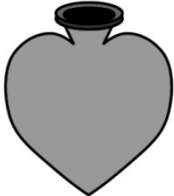
Tabela 1. Alguns exemplos de literatura emblemática sobre a temática da designada *Teologia do Coração*.

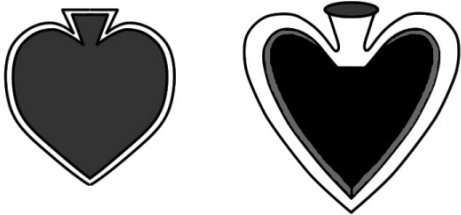
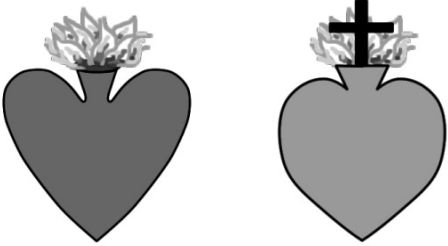
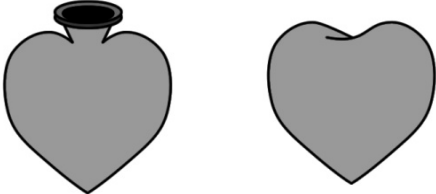
Para além da conjuntura envolvente à figura do Coração, outra questão que lhe é inerente —e fundamental para o presente estudo— deverá ser clarificada: a sua representação, e inerente significação. Um único símbolo poderá assumir vários significados, dependendo da forma como é representado: Eros e Cúpido, ambos a mesma entidade, obtêm diferentes significações se representados com ou sem flechas; o Amor Divino, representado pela figura do Menino que derivou das anteriores, obtêm diferente interpretação se representado da forma anteriormente

descrita. O símbolo é moldável a uma multiplicidade de leituras, na sua relação com outros elementos, inserido em outros contextos.

Tabelas 2 e 3. Tipologias, características e representações esquemáticas do Coração, em livros de Emblemática dos séculos XVI e XVII, e respectivas significações.

A representação do Coração merece assim, neste estudo, uma atenção continuada, pelos vários modos de representação, e pelas peculiares significações. Pela pesquisa que se efectuou nos livros de Emblemática dos sécs. XVI e XVII onde está reproduzida, podem-se distinguir três tipologias genéricas, com três significações diferentes: a primeira representando um coração ôco –como uma meia-calote–, dentro do qual são representadas situações onde a figura de Cristo é elemento predominante; a segunda apresenta-se como um coração maciço, com uma abertura superior, na qual ou emanam chamas, ou está inserida uma

Tipologia	Características	Representação esquemática	
Coração ôco do tipo meia-calote.	Representações no interior, com predominância da figura de Cristo.		
Coração com chama, cruz ou ambos.	Maciço, sem ou com abertura superior, de onde emanam chamas, ou onde está inserida uma cruz, ou ambos.		
Coração.	Maciço, sem ou com abertura superior, sem decoração interior ou exterior.		

Representação	Significado
	<p>Uma alegoria da Alma que recebe Cristo e que se torna habitáculo deste. Revela o interior do indivíduo e uma espiritualidade que olha para dentro e não para fora, que reduz metaforicamente a presença do divino no humano.</p>
	<p>Representa o órgão enquanto símbolo da revelação do Amor de Deus, tendo sido para tal purificado pelo fogo ardente do Espírito Santo ou purgado pelo sofrimento da Paixão de Cristo.</p>
	<p>Refere-se ao indivíduo, enquanto receptáculo de vícios e virtudes; é a que mais claramente representa o humano na sua totalidade e a sua relação com o mundo, colocando-o no âmago da eterna dicotomia entre o Bem e o Mal. Enquanto que as duas primeiras tipologias são principalmente de cariz objectivo, esta última personifica o sujeito – o <i>homo interior</i>.</p>

cruz, ou ambos os elementos são representados; e uma terceira e última que nos apresenta um coração maciço de morfologia bastante similar a uma ânfora sem pegos, que ostenta como única característica o facto de ter ou não ter abertura superior⁵. Nas tabelas seguintes apresentam-se as características de cada tipologia e respectiva representação, assim como os seus significados.

Atendendo a estas três tipologias genéricas do Coração, constata-se logo à partida que se referem a representações das relações entre o humano e o divino. Na primeira, é o coração humano representado como a morada da divindade, alegorizando a alma que recebe Cristo⁶, que se

5. Renders, Helmut. “Deus, o Ser Humano e o Mundo nas linguagens imagéticas do Coração: códigos e processos”, *Revista Pistis e Práxis*, vol. I, n.º 2, 2009, págs. 396-400.

6. Neste tipo de representações, também foram encontrados corações habitados por demónios, o que sublinha a ideia deste lugar ser entendido, na altura, não apenas

deixa tomar por Ele. É o tipo de representação que manifesta o interior do indivíduo, que revela uma espiritualidade que olha para dentro e não para fora, que reduz metaforicamente a presença do divino no humano. A segunda tipologia é representativa do Coração como símbolo de revelação do Amor de Deus, purificado pelo fogo ardente⁷ do Espírito Santo, ou associado à acção purgatória da Paixão de Cristo e da Cruz, representando deste modo a alma como manifestação do divino: esta simbologia foi adoptada sobretudo pela comunidade jesuíta, e mais tarde associada ao culto do Coração de Jesus. A última tipologia refere-se por inteiro à alma humana, como receptáculo de vícios e virtudes; é a que mais claramente representa o humano na sua totalidade, na relação do eu com o mundo, colocando-o no âmbito da dicotomia matéria e espírito. Uma forma que se revela geradora de discursos essencialmente ascéticos, do humano que procura, por si e para a sua salvação, o divino. Enquanto que as duas primeiras tipologias são notoriamente objectivas, esta última personifica o sujeito —o *homo interior*— consciente da necessidade de alcançar Deus.

Este sentimento de piedade individual iminentemente ligado à salvação da alma, que começou a afirmar-se nos séculos XII e XIII com personagens como S. Boaventura, S. Francisco de Assis, santa Catarina de Siena ou santa Gertrudes, reflectiu-se plenamente durante a Idade Moderna nesta alegoria do Coração, enquanto lugar da fé subjectiva, enquanto veículo de comunicação directa com o divino. Para que tal sentimento permanecesse no imaginário colectivo cristão, foi determinante o contributo neste período de santo Inácio de Loyola e S. Francisco Xavier, assim como a divulgação impressa dos episódios místicos de santa Teresa d'Ávila e de S. João da Cruz, e a fervorosa devoção, durante o séc. XVII, de S. João de Eudes, que conseqüentemente se transportaram para a pintura, principal veículo comunicacional nestes tempos.

A pintura foi, no Portugal da Idade Moderna, essencialmente de inspiração religiosa. Embora com algumas reservas, pode-se considerar que pintura mitológica e pintura de história profana são inexistentes, numa cultura profundamente marcada por uma militante observância católica⁸. Dada a importância de Antuérpia e dos contactos que se man-

como *habítaculo* do Bem mas também propício a albergar o Mal.

7. Nesta tipologia, entende-se a presença do fogo como elemento purificador; este é também alegorizado como tal nas representações do Purgatório, e entendido da mesma forma pela Inquisição, nos seus autos-de-fé.

8. Para entendimento do contexto a que tal se deve, refere o autor Adriano de Gusmão: “Uma multidão febril de navegadores, guerreiros, traficantes e colonizadores, traçava duros caminhos para o futuro, mas os artistas quedavam-se a olhar para o exemplo dos mestres e do passado, não por saudosismo, mas porque a sua concepção

tinham com a Flandres, não seria de estranhar que Portugal adoptasse, dentro do contexto tridentino, a produção gravada de um dos centros da reforma católica do Norte da Europa, e que os seus artistas se tornassem permeáveis às composições que tão bem podiam expressar esse espírito de então. Sabe-se que grande parte desta literatura emblemática alusiva ao Amor de Deus que chegou ao nosso país (atesta-se o número existente em algumas bibliotecas)⁹ proveio de importações, não apenas da Flandres mas também de Espanha, respectivamente em versões latina e castelhana. Desde cedo considerados objectos de prestígio por parte de quem os possuía (monarcas, prelados ou mosteiros) os livros constituíam não apenas um tesouro de cariz intelectual mas também pessoal, um deleite para o intelecto e para os olhos. Em Portugal existiu alguma produção de livros ascéticos¹⁰, no entanto foi em Espanha que foi traduzido um número considerável das obras do género, pelo que se importavam exemplares deste país pela similaridade da língua com o português: como exemplo de uma versão temos *Affectos divinos com emblemas sagrados*, tradução por Pedro de Salas do *Pia Desideria* de Hugo Herman (1638). É impossível avançar um número hipotético de quantos livros de emblemas sobre este tema existirão em Portugal – tarefa hercúlea com a agravante de que nunca foi elaborado um levantamento exaustivo sobre Emblemática, uma falta grande parte devida ao confuso desmantelamento dos conventos e das suas bibliotecas em 1834, pelo que se desconhece assim o paradeiro de muitas colecções conventuais que existiriam em território português.

No contexto da produção pictórica o país conhece, sob os desígnios de Trento e no Barroco, um nível de produção de imaginária religiosa nunca antes visto: “Havia pinturas, isoladas ou organizadas em séries, nos altares, silhares, muros e tectos das igrejas, capelas e ermidas, por

de beleza provinha de uma experiência e desenvolvimento cultural europeu e não dum contacto directo com a realidade diária e longínqua. O seu ciclo era fechado e, após Trento, cada vez menos livre. A encomenda, de origem régia ou eclesiástica, impunha um caminho que haveria de conduzir aos excessivos artifícios do Barroco proselitista” (Gusmão, Adriano de. *Ensaio de Arte e Crítica*. Lisboa, Edições Vega, 2004, pág. 298).

9. Foram alguns livros de emblemas encontrados na Biblioteca Nacional de Portugal, Biblioteca do convento de Mafra, Biblioteca do Seminário de Cernache do Bonjardim, Biblioteca da Universidade de Coimbra e Biblioteca Pública de Évora (aqui encontrou-se um exemplar do livro *Schola Cordis*, apenas com uma gravura).
10. Foi produzida e editada literatura de espiritualidade em Portugal: *Regimento espiritual para o caminho do Céu* (1654), do jesuíta Francisco Aires (?- 1664) e *Alma instruída na doutrina e na vida cristã*, em três tomos (1687, 1690, 1699), da autoria de Manuel Fernandes (1614-1693), confessor de D. Pedro II, são desse facto exemplos. Ilustrados, faz-se referência à já nomeada obra de José Pereira Veloso (1645-1711) *Desejos Piedosos de huma Alma Saudosa do seu Divino Esposo Jesu Christo* (1687), e às suas quarenta e sete gravuras.



Fig. 1. Aleixo Godinho (atrib.), Fresco inspirado nas gravuras do *Pia Desideria*, de Hugo Herman, s. d. Convento de Santa Mónica, Goa (Portugal). Fot.: Vítor Serrão.

Fig. 2. Aleixo Godinho (atrib.), Fresco inspirado nas gravuras do *Cor Iesu amanti sacrum*, de Anton Wierix, s.d. Convento de Santa Mónica, Goa (Portugal). Fot.: Vítor Serrão.



cima dos arcazes das sacristias e nos coros”¹¹. A predominância da arte da pintura alarga-se a todo um país onde a obra é vista, antes de qualquer manifestação de gosto artístico, uma forma de prestígio pessoal e acto piedoso – resultado da acção de mecenas, cujos actos estariam envoltos em *auras de santidade*. Um sentimento que era necessário difundir, como uma *boa-nova*, pelas imagens *transmissoras* da esperança na salvação. Deste modo essencialmente pedagógica, a imaginária pictórica barroca concretizou a virtude num espaço que estava para lá da realidade mundana, ensinando o espírito a transportar-se para um estado transcendente da existência. A concretização nas igrejas de cenografias irreais, pautadas pelo luxo e pelo fantástico, visavam não apenas deliciar os olhos mas através destes despoletar a emoção, instigando assim a realidade interior de cada indivíduo na procura da realidade suprema: Deus. Todo o trabalho artístico teria assim, nesta conjuntura, a função exclusiva de representação do dogma, cujo resultado dependia, na totalidade, da vontade do encomendador ou da instrução do teólogo inquisitorial.

11. Fernandes Pereira, José et al. *Dicionário da Arte Barroca em Portugal*. Lisboa, Editorial Presença, 1989, pág. 357.

Embora grande parte da produção artística se situasse nos grandes centros (com pintores de destaque como Domingos Vieira, Bento Coelho da Silveira, André Gonçalves e António de Oliveira Bernardes, e obras ímpares como o conjunto imagético de São Roque em Lisboa e a igreja de Nossa Senhora dos Prazeres em Beja), todo o país e também as colónias do Ultramar se viram envoltos numa *cruzada* visual de catequização das gentes. Neste aspecto, as gravuras foram a fonte visual do imaginário artístico dos mestres, reproduzindo estes as estampas que os mecenas e/ou encomendantes determinavam, enquanto defensores irredutíveis do decoro e absoluta veracidade da fé católica, sendo que em casos específicos aplicaram a iconografia do Amor Divino e do Coração.

Nesta conjuntura surgem-nos, no contexto português, três exemplos que se alimentaram do novo código visual inscrito na figura do Coração: o primeiro transporta-nos ao ultramar colonial e para o convento de Santa Mónica, em Goa, da Ordem de Santo Agostinho. Fundado em 1606 pelo Arcebispo D. Frei Aleixo de Menezes, este convento feminino apresenta no programa imagético das capelas do claustro afrescos com alegorias pictóricas, de programa iconográfico impreciso, directamente inspiradas nas gravuras dos livros *Amoris Divini Emblemata*, de Otto Vaenius e do *Cor Jesu Amanti Sacrum* de Anton Wierix, atribuíveis a Aleixo Godinho, pintor que também terá intervencionado pictoricamente outras dependências do espaço conventual gões¹² (Figs. 1-2).



Fig. 3. Autor desconhecido, Fresco inspirado nas gravuras do *Amoris Divini Emblemata*, de Otto Vaenius, s.d. Coro alto do convento das Servas, Borba (Portugal). Fot.: Vítor Serrão.

12. Serrão, Vítor. “Pintura e devoção em Goa no tempo dos Filipes: o mosteiro de Santa Mónica no ‘Monte Santo’ (c. 1606-1639) e os seus artistas”, *Oriente*, n.º 20, 2011, págs. 11-50.



Fig. 4. Manuel Pereira de Brito, Vista do tecto da capela-mor, 1699-1701. Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Covilhã (Portugal). Fot.: Maria do Carmo Raminhas Mendes.

Também reportando-se ao imaginário conventual feminino, o segundo exemplo apresenta-nos o programa imagético do coro alto do convento de Nossa Senhora das Servas, em Borba, de freiras clarissas. Mosteiro fundado em 1604 sobre o padroado de D. Teodósio de Bragança, arcebispo de Évora, apresenta o coro alto um conjunto de afrescos que nos remetem para as gravuras alusivas ao Amor Divino do livro de Otto Vaenius *Amoris Divini Emblemata*, inscritas em cartelas que ilustram as paredes (Fig. 3).

Do espaço privado feminino passamos para o espaço público masculino: o terceiro e último exemplo, e o mais paradigmático no contexto do presente estudo, remete-nos para a igreja de Nossa Senhora da Conceição, na Covilhã. Local de culto do extinto convento de São Francisco da cidade, o programa imagético da sua capela-mor foi integralmente pensado sob o espírito contrarreformista: datado entre 1699 e 1701, dele foram mecenas o então bispo da Guarda D. Rodrigo de Moura Teles (1644-1728) e o patrono da capela-mor, o alcaide-mor da Covilhã e visconde de Barbacena D. Jorge Furtado do Castro do Rio e Mendonça (c. 1650-1708). Decorado em talha de Estilo Nacional, é ladeado por quatro telas alusivas a santos da ordem franciscana —são Boaventura, doutor Duns Escoto, são Bernardino de Siena e santo António de Lisboa— e é encimado por um ciclo de dez pinturas em caixotão, com temática alusiva à Paixão de Cristo expressa na

figura do Coração (Fig. 4), directamente inspirada em dez das cinquenta e cinco gravuras do livro de Benedictus van Haefthen¹³ *Schola Cordis*, programa atribuído ao pintor covilhanense Manuel Pereira de Brito¹⁴. Apresenta-se, na tabela seguinte, as respectivas correspondências das pinturas com os emblemas da edição de Augsburg, datada de 1664:

Disposição das tábuas do tecto da igreja de N. Sra. da Conceição	<i>SCHOLA CORDIS</i> (Augsburg, 1664)
"Agonia no Getsémani"	Fl. 664 – Lição I: "BALNEUM CORDIS, EX SUDORE SANGUINEO"
"A Flagelação"	Fl. 680 – Lição III: "FULCRUM CORDIS CHRISTI COLUMNA"
"O Véu de Verónica"	Fl. 705 – Lição VI: "PICTURA CORDIS EX SINDONE VERONICAE EXPRESSA"
"Coroação de Espinhos"	Fl. 697 – Lição V: "SEPIMENTUM CORDIS CORONA SPINEA"
"Oferta de vinho com mirra a Jesus"	Fl. 713 – Lição VII: "COR PHIALA CHRISTO SITIENTI"
"Simão de Cirene ajuda Jesus a carregar a Cruz"	Fl. 672 – Lição II: "VINCULUM CORDIS, EX FUNIBUS CHRISTI"
"A Crucificação"	Fl. 721 – Lição VIII: "COMPUCTIO CORDIS CLAVO TIMORIS DEI"
"A Ressurreição"	Fl. 789 – Lição XXV: "SPECULUM CORDIS IN QUINQUE VULNERIBUS"
"A Elevação da Cruz"	Fl. 734 – Lição IX: "CORDIS IN CRUCE EXPANSIO"
"A Exposição da Cruz"	Fl. 743 – Lição X: "CRUCIS IN CORDE PLANTATIO"

O *Schola Cordis* foi um manual bastante difundido pela Europa: teve a sua primeira edição latina e ilustrada em Antuérpia no ano de 1629, seguida de outras em 1635, 1663 e 1669. Teve traduções para várias outras línguas, entre o alemão com o título *Hertzen Schuel oder des von Gott abgerfuerten Herzens, windbringung zu Gott und underweisung* — com impressões em Ingolstadt no ano de 1663 e a já nomeada de Augsburg no de

Tabela 4. Correspondência entre as representações do tecto em estudo, e as dez lições e respectiva localização no livro *Schola Cordis* (edição de 1664, impressa em Augsburg).

13. Benedictus Jacobus van Haefthen, teólogo, escritor e prior do mosteiro de Afflighem, na Bélgica. Nasceu em Utrecht em 1588 e faleceu em Spa no ano de 1648. Nos seus trabalhos reflectiu uma meditação profunda acerca da Regra de São Bento, que traçava linhas de conduta à vivência monástica em comunidade, a qual teria como finalidade única a obtenção da salvação eterna. Da sua autoria é também o livro *Regia Via Crucis* (com primeira edição em Antuérpia, no ano de 1635).

14. Raminhas Mendes, Maria do Carmo. *Pintura Barroca e Emblema...*, op. cit., págs. 81-86.

Nave

A	B	C	D	E	F
	J	I	H	G	

Altar-mor

Ilustração 1 - Esquema iconográfico do tecto da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Conceição: A - "Agonia no Getsémani"; B - "A Flagelação"; C - "O Véu de Verónica"; D - "A Coroação de Espinhos"; E - "Oferta de vinho com mirra a Jesus"; F - "Simão de Cirene ajuda Jesus a carregar a Cruz"; G - "A Crucificação"; H - "A Ressurreição"; I - "A Elevação da Cruz"; J - "A Exposição da Cruz".

itself gone away from God, Brought Back Again to Him, and Instructed by Him, da autoria de Christopher Harvey (1597-1663), com primeira edição em Londres no ano de 1647, seguida de três edições em 1664, 1674 e 1676. Do original *Schola Cordis* não se conhecem versões para português.

É composto por quatro livros de teor mais ascético que teológico. Van Haeften declara, logo de início, os seus objectivos com este livro, direccionado ao ser humano enquanto ser total: "Scopus mihi in hoc Opere non alius fuit; quam Imaginibus, oculis; versibus, aures; ipsis denique Lectionibus, animum & COR oblectare, instruere, & permovere"¹⁵.

Os quatro livros são divididos, respectivamente, nas seguintes temáticas "Praevia ad Doctrinam Cordis Introductio" ("Introdução Prévia à Doutrina do Coração"), "Aversi Cordis ad Deum Conversio & Directio" ("O Coração Adverso que Converte na Direcção de Deus"), "Dei erga Cor humanum beneficia" ("Deus beneficia o trabalho do Coração humano") e "Exercitatio Cordis in Christi Passione" ("Exercício do Coração na Paixão de Cristo")¹⁶, e repleto de citações de autores como Aristóteles, São Bernardo, São Boaventura, Cícero, Hugo de São Victor, Séneca e da Bíblia (Antigo e Novo Testamento); as gravuras surgem no segundo livro, e contam-se cinquenta e cinco, sendo estas da autoria de Boécio Bolswert¹⁷, ilustrando a entrada de cada lição.

1664— e para o castelhano, de que se conhece *Escuela del Corazón, que escribio em lingua latina el R. P. Don Benito Haeften de la Orden de S. Benito*, da autoria de Frei Diego de Megolaeta da mesma ordem, com impressão em Madrid no ano de 1748. Também os anglicanos reconheceram o valor desta obra, traduzindo-a para o inglês sob o nome *Schola Cordis, or the Heart of*

15. "O meu objectivo com este livro não foi outro senão aprazeirar, instruir e mover o olho através das figuras, o ouvido através do verso e a mente e o coração através das lições", Van Haeften, Benedictus, *Schola Cordis...*, Biblioteca Pública de Évora, s.d., fls. 10-14.

16. Cada livro é ainda dividido por classes, e por lições, que perfazem no total sessenta e nove.

17. Na versão inglesa de Christopher Harvey, este número foi reduzido para quarenta e sete gravuras. Também a introdução à doutrina do coração de Haeften, que consta no Livro I do *Schola Cordis*, foi retirada.



No *Schola Cordis*, o coração é o requisito entre o Amor Divino (o Menino) e a Alma (a *Anima*). O leitor personifica-se no texto, numa experiência do si para si. O coração como representação de todo o interior do homem, como início e fim direccionado para Deus, “de CORDE tuo, ad COR tuum”¹⁸ (como vem referido logo nas primeira linhas da lição primeira), deixa a este órgão o papel principal na difícil escolha entre o Bem e o Mal. É o coração –o homem– que escolhe o seu caminho, o seu destino: a sua condenação ou salvação. Nessa medida, este manual ensina a conversão às almas pecadoras, mostra o trilho estreito e difícil de ascensão a Deus, possível através do arrependimento e aperfeiçoamento que se deve querer e manter. O indivíduo é colocado no centro, na génese de toda uma concepção espiritual da existência.

É este o discurso manifesto na correspondência entre cada pintura e cada emblema (Fig. 5) do esquema iconográfico do tecto da capela-mor da igreja de Nossa Senhora da Conceição da Covilhã: os dez episódios da Paixão, expostos num percurso ascético que vai desde a representação da “Agonia no Getsémani” até à “Exposição da Cruz”; neste ciclo pictórico a figura da Coração personifica o crente à imagem de Cristo *humanado* no coração dos homens (Ilustração 1). Um discurso

Fig. 5. Manuel Pereira de Brito, *Agonia no Getsémani*, 1699-1701. Igreja de Nossa Senhora da Conceição, Covilhã (Portugal). Fot.: Maria do Carmo Raminhas Mendes; y Gravura 40 do livro *Schola Cordis*, fl. 664, 1664. Fot.: Herzog August Bibliothek, <http://diglib.hab.de/drucke/li-3284/start.htm>

18. Van Haeften, Benedictus. *Schola Cordis...*, *op. cit.*, fl. 1. Tradução: “Acerca do teu coração, para o teu coração”.

visual que apela directamente ao *homo interior*, que procura o caminho para a sua salvação.

Este conjunto pictórico distingue-se de todos os discursos pictóricos surgidos durante o período barroco na região e no país, não apenas devido a não se limitar “contar uma história” mas acima de tudo porque nele se revela o cerne da doutrina cristã: o Amor a Cristo e à Igreja expresso no âmago do indivíduo. Os objectivos de uma encomenda que terão sido pensados até ao pormenor, desde a escolha do livro e das gravuras a reproduzir —sendo que esta última selecção recaiu, sem dúvida, sobre as estampas que mais facilmente permitiam uma leitura visual imediatamente associada aos Passos da Paixão, factor essencial numa sociedade maioritariamente iletrada—, como ao destaque dado ao Coração, enquanto elemento universal, enquanto lugar da fé e habitáculo indissociável da Alma. Um conjunto onde não se negou a faceta humana do homem, mas onde se tentou transfigurá-la à imagem do Redentor, respondendo a uma ânsia generalizada de se atingir uma nova dimensão da existência; ou seja, o pecado —a carne— não foi negado, mas sim entendido como elemento que também poderia ser transmutado em Jesus homem, e através Dele purificado.

Aliando metaforicamente as intenções da Ordem Franciscana —a qual defendia as vias da penitência, da dor e do arrependimento como único trilho para a eternidade— e o espírito perspicaz de D. Rodrigo de Moura Teles, revelam-se estes *mandamentos de Amor* como legítimos modelos da teologia moralizante do pós-Trento, um discurso visual que se comprova que também marcou presença noutros espaços provinciais, inclusive nas colónias do Ultramar, sendo contudo exclusivamente aplicado em contexto conventual tanto feminino como masculino, e neste último caso de uma forma que não se pode deixar de extremar como única.

Em suma, o recurso a gravuras de livros de Emblemática difusores da *Teologia do Coração* como fontes visuais desenvolveram uma linguagem pictórica cuja iconologia assentava essencialmente no sentimento de fé pessoal que marcou, durante a Idade Moderna, a necessidade de uma vida pia como garantia de acesso à salvação da alma. Os programas pictóricos decorrentes desta adopção promoveram uma linguagem visual que visava não apenas assegurar a continuidade de um sentimento pietista, mas também afirmar a necessidade urgente de catequização individual e conseqüente conversão de massas, recorrendo a um apelo

directo ao coração entendido como pedra basilar para a transformação ontológica do crente: neste se materializava, afinal, a promessa de redenção que garantiu que, nestes tempos, o *homo interior* se identificasse, convertesse, acreditasse e permanecesse dentro do confessionário colectivo, ou seja, no seio da *mater* Igreja.