

A SACRISTIA COMO PINACOTECA DA ÉPOCA BARROCA: O CICLO PICTURAL DE BENTO COELHO NO CONVENTO DE S. PEDRO DE ALCÂNTARA, LISBOA

Luís de Moura Sobral¹

Na sua configuração actual – disposição em relação ao santuário, comunicação directa com o exterior e decoração com lavabo, móveis diversos e obras de arte – a sacristia data unicamente dos finais do século XVI. Antes do século IX não se tem conhecimento da existência nas catedrais e templos importantes de locais especificamente designados como “tesouros”. As vestes sacerdotais e os objectos do culto eram então arrecadados em cofres ou baús que se dispunham na sacristia, dependência cuja existência se constata desde o século III. Certas igrejas de maior importância possuíam mesmo duas sacristias, uma para as funções quotidianas, e a outra reservada ao /capítulo e aos cónegos, sendo nesta última que se guardavam as relíquias e o Tesouro.

Assim praticamente desde sempre, serviu a sacristia para conservar relíquias, objectos preciosos relacionados com o culto e, duma maneira geral, obras de arte. Na Itália do Renascimento a arquitectura de tais locais foi por vezes concebida de maneira autónoma, integrando-se num conjunto coerente outros elementos decorativos. As exigências do culto e as prescrições de ordem litúrgica próprias da Contra Reforma determinaram para a sacristia um novo estatuto físico e simbólico. O enriquecimento decorativo e semântico próprio da época barroca vem assim sistematizar e coroar uma tendência que na realidade se verifica desde os começos do cristianismo. Acrescente-se que o arcaz, a cómoda em cujas espaçosas gavetas se podem guardar estendidas as vestes sacerdotais, elemento fundamental das sacristias barrocas, aparece unicamente no século XVII².

Muitas sacristias construídas ou decoradas durante o barroco constituem verdadeiros e preciosos museus da arte da época. São numerosos os exemplos desta situação e se aqui e além se encontram análises que incidem sobre um ou outro aspecto do problema, desconheço a existência de estudos globais sobre o tema; tão-pouco, creio, se tratou de elaborar uma tipologia da decoração das sacristias barrocas portuguesas³. Tal não é evidentemente o meu propósito aqui, mas para o ponto que vou tratar, parece-me útil referir rapidamente alguns exemplos particularmente significativos desta problemática. Para me ater exclusivamente ao espaço geográfico e cultural que mais diretamente nos interessa, mencionemos a sacristia do Real Convento do Escorial, que desde os finais do século XVI se constituiu deliberadamente como um verdadeiro museu de pintura. Na segunda metade do século XVII a sacristia do Escorial albergava uma das melhores e mais importantes coleções de pintura de toda a Espanha. A execução, entre 1685 e 1690, da enorme tela de Claudio Coello A Sagrada Forma, deu novo sentido à decoração, volvendo-se ao mesmo tempo o seu ponto fulcral e a sua representação especular. Contemporâneos da tela de Claudio Coello, são os trabalhos da gigantesca decoração da sacristia da Catedral do México, para a qual Cristóbal de Villapando, um dos mais importantes pintores barrocos mexicanos dos finais do século, realizará alguns dos seus quadros mais ambiciosos. Outro exemplo famoso, mas de uma época mais tardia, é a sacristia da Cartuxa de Granada, que combina numa apoteótica exaltação da sensualidade devota, raramente igualada, relevos em estuque, esculturas e pinturas.

Em Portugal o exemplo provavelmente mais conhecido é a sacristia da Igreja Lisboeta de S. Roque, verdadeiro repositório da pintura dos séculos XVII e XVIII. Com planta rectangular, arcazes dispostos contra as paredes, filas de quadros por cima deles e tecto apainelado com emblemas pintados, eis de certa maneira o modelo de sacristia para o espaço português de seiscentos com o qual se poderá relacionar, por exemplo, a sacristia da actual Catedral de Salvador. Os espaldares dos arcazes de S. Roque contêm uma notável série de cenas da vida de S. Francisco Xavier de André Reinoso, dos começos do século XVII; os restantes quadros são dos séculos XVII e XVIII. Outro exemplo português que parece ter-nos chegado sem grandes modificações, entre dezenas de outros casos semelhantes, é a sacristia do convento de S. Francisco de Lamego, pouco conhecida. Aqui se reúnem num todo homogéneo os distintos elementos do barroco lusitano: os azulejos nas paredes, teto de madeira com emblemas e arcazes em cujos espaldares se instalaram, tal como num verdadeiro retábulo, três telas de cada lado que uma predela composta por nove minúsculas pinturas (três por baixo de cada grande quadro), separa dos arcazes. De meados do século XVIII data a famosa sacristia do Convento da Igreja da Madre de Deus em Lisboa, onde se utilizaram mármore, talha dourada, madeiras preciosas azulejos e pinturas. Destas, as que estão no espaldar dos arcazes são da primeira metade de quinhentos e as Cenas da vida de José do Egipto das paredes, assim como a Assunção do tecto, são do pintor setecentista André Gonçalves. Deste mesmo pintor são as principais telas da sacristia de Santa Cruz de Coimbra, onde também há importantes pinturas do século XVI. Esta dependência foi traçada possivelmente por Pedro Nunes Tinoco por volta de 1622-24, e constitui um bom exemplo de arquitectura monumental, rica, mas severa, ao fim e ao cabo típica da época de transição do maneirismo para o barroco.

Enfim, valerá seguramente a pena mencionar um último exemplo que, com mais ou menos variantes, aparece repetido em diversas sacristias cistercienses de Portugal. Em Cós, na Estremadura, as paredes da pequena dependência estão completamente cobertas por painéis

de azulejos historiados, dos começos de setecentos, com cenas da vida e da lenda de S. Bernardo. Note-se, como curiosidade, uma porta em trompe-l'oeil, curiosa transposição para azulejo da decoração ilusionística típica da época; aqui trata-se unicamente duma irônica e subtil alusão à técnica do trompe l'oeil, pois é evidente que uma simples monocromia azul não poderá enganar ninguém... Alusão e ilusão bem dentro do espírito do tempo.

O exemplo que me proponho estudar com mais pormenor é a sacristia do convento lisboeta de S. Pedro de Alcântara, mobilada com dois arcazes, que constituem os seus principais elementos decorativos. Nos espaldares destes encontram-se dois grupos de óleos sobre tela, quatro sobre cada arcaz (Figura 1). As pinturas são inequivocamente da mão de Bento Coelho da Silveira, nascido por volta de 1628 e morto em 1708. Este pintor foi famosíssimo na segunda metade do século XVII, tendo produzido uma quantidade impressionante de pinturas para Lisboa e para diferentes regiões do país e mesmo, ao que parece, para a Índia e para o Brasil⁴. Nomeado pintor do rei em 1678, o artista foi celebrado pelos poetas da Academia dos Singulares de que ele também fazia parte. Bento Coelho publicou de facto nas colectâneas da Academia poemas em castelhano e em português, o que nos revela uma faceta importante da sua personalidade e da sua cultura e nos informa sobre o meio social por ele frequentado na Lisboa do último quarteirão de seiscentos. Bento Coelho aparece-nos assim como um pintor literato, fenómeno nada comum na história da pintura barroca portuguesa e que tem passado até agora completamente desapercibido⁵. Bento Coelho tem sofrido o ostracismo a que desde sempre se votou em Portugal o estudo da pintura barroca, situação que parece agora em vias de se corrigir. Verdade é que a produção deste artista é desigual, pecando frequentemente por incorreções no desenho, anatomias desajeitadas e execução precipitada. Inegáveis defeitos, por certo, mas que não nos podem levar a esquecer a importância sem paralelo que Bento Coelho teve na segunda metade do século XVII.



Figura 1 - Arcaz do lado esquerdo, Sacristia da igreja do convento de S. Pedro de Alcântara, Lisboa, último terço do século XVII.

As obras de S. Pedro de Alcântara, típicas em muitos aspectos do fabresto Bento Coelho, não contam entre as suas produções mais felizes. Para nós elas possuem, no entanto, um interesse capital; encontram-se ainda hoje no local para onde foram encomendadas três séculos atrás e constituem uma série homogênea e completa, permitindo que as estudemos globalmente enquanto ciclo, dentro do contexto que lhes é próprio.

As pinturas nunca foram anteriormente atribuídas a Bento Coelho e, em boa verdade; quase nunca foram mencionadas na escassíssima literatura consagrada ao convento. O conde Raczynski que os viu nos anos 1842-45, refere-se-lhes dizendo que, tal como a maior parte dos quadros da igreja, “não merecem sequer ser mencionados”⁶. Vitor Ribeiro, nos finais do século XIX, menciona distintos quadros na igreja e um ou outro na sacristia, mas ignora as pinturas dos arcazes⁷. Idêntica atitude encontra-se no primeiro volume dos influentes guias de Portugal publicados pela Biblioteca Nacional de Lisboa⁸. Pedro da Cunha Santos refere-se-lhes de passagem, em 1944, sem outros comentários: “Passemos à Sacristia. Possui belos arcazes com preciosos embutidos (...) e 8 quadros emoldurados”⁹ Mais recentemente dataram-se as telas dos finais do século XVIII, o que é sem dúvida sintomático do estado dos conhecimentos actuais sobre a pintura barroca portuguesa¹⁰. Ora as obras – arcazes e pinturas - questão rigorosamente documentadas já em 1707, quando Bento Coelho era ainda vivo; “Os caixões têm seus respaldos em que há quatro painéis de cada banda, fronteiros uns aos outros, e por cima dos mesmos painéis corre uma cimalha do mesmo pau santo de que são as molduras e os caixões (...)”¹¹. Contrariamente pois ao que certos autores parecem pensar, nem todo o recheio do convento desapareceu com o Terramoto de 1755¹², hipótese que de facto justificaria a atribuição das pinturas a artistas da segunda metade do século XVIII.

As telas, de forma quase quadrada (78 x 61cm), representam alegorias da Cruz e põem em cena duas figuras que, vestidas da mesma maneira, se repetem de tela para a tela; uma com um manto comprido, azul acizentado, e a outra com um vestido vermelho e uma camisa branca. A continuidade narrativa ou temática é desta maneira imediatamente enunciada. Cada quadro contém na parte inferior uma inscrição latina tirada de distintos livros bíblicos, devidamente identificados na maior parte das vezes. O ciclo começa pela pintura da esquerda do arcaz do lado norte da sacristia, à esquerda de quem entra, E terminasse com a tela à direita do arcaz do lado sul, à direita do visitante.

A inscrição do primeiro quadro (Figura 2) é tirada dum passo frequentemente utilizado dos evangelhos de Lucas (9,23) ou de Mateus (16,24). Àquele que o queira seguir Jesus diz “que a si mesmo renuncie e pegue na cruz”¹³. A personagem à esquerda, com a cruz e um manto azul, identifica-se assim claramente como o Cristo. Por outro lado, a figura feminina em segundo plano, à direita, com um alaúde na mão esquerda e um prato de frutas na outra mão, é totalmente estranha ao texto evangélico e para se proceder à sua interpretação temos pois de recorrer a outras fontes. O Tratado de l está boma oración y meditación escrito em 1533 por S. Pedro de Alcântara, orago do convento, não nos oferece nenhuma pista nesse sentido. A verdade é que o passo de Lucas ou de Mateus nem sequer é utilizado no texto, o que, dada a profunda devoção que S. Pedro de Alcântara nutria pela cruz, não deixa de ser surpreendente.

A Chave iconográfica das pinturas de Bento Coelho encontra-se na obra do monge beneditino Jacques (Benedictus na religião) van Haeften (1588-1648), *Regia via Crucis* cuja primeira edição foi publicada em Antuérpia em 1625. O livro, na sua versão latina ou traduzido para diversos outros idiomas, conheceu um êxito considerável e duradouro em toda a Europa. Van Haeften, que estudou filosofia e teologia na Universidade de Lovaina, é normalmente associado a corrente rigorista da primeira metade do século XVII. Interessado pela ascese, pela vida moral pela oração ordinária, pela ideia de renúncia, Haeften mostra-se nas suas principais obras espirituais particularmente atento a humanidade do Cristo e a figura de Jesus como mestre e como guia¹⁴. A *Regia via Crucis* consta de uns quarenta capítulos e apresenta-se como um longo colóquio entre Cristo e Staurófila (amante da cruz) sobre o tema da distribuição das cruzes e dos sofrimentos¹⁵. A edição de Antuérpia de 1635 foi ilustrada de gravuras ao buril por um artista não identificado. São estas as gravuras que Bento Coelho utilizou como fonte de inspiração. A gravura da página 104 traz na parte superior a mesma citação que a tela de S. Pedro de Alcântara e, por baixo, duas linhas de Haeften: “Leva os ombros, como uma cruz, a tua natureza e toda a tua personalidade; se te apetece comer, recusa” (Figura 3). A figura com o instrumento musical e com os frutos na pintura de Bento Coelho é assim a personificação dos prazeres sensuais a que aquele que queira seguir o exemplo de Jesus se deve obrigatoriamente furtar.



Figura 2 - Bento Coelho, *Abneget semetipsum et tollat Crucem suam*, sacristia da igreja do Convento de S. Pedro de Alcântara Lisboa último terço do século XVIII.



Figura 3 - Autor desconhecido, gravura ao buril na página 104 de Haeften, *Regia via Crucis*, Antuérpia, 1635.



Figura 4 – Paineis de azulejos, claustro superior, Museu do Azulejo - Convento da Madre de Deus, Lisboa, primeiro terço do século XVIII (foto do autor).



Figura 5 – Bento Coelho, *Cum ipso sum in tribulatione*, Sacristia da igreja do convento de S. Pedro de Alcântara, Lisboa, último terço do século XVII (foto do autor).



Figura 6 - Autor desconhecido, gravura ao buril na página 358 de Haeften, *Regia via Crucis*, Antuérpia, 1635.



Figura 7 – Bento Coelho, *Pondus et statera iudicia Domini sunt*, Sacristia da igreja do convento de S. Pedro de Alcântara, Lisboa, último terço do século XVII (foto do autor).

Pondus et statera iudicia Dñi sunt. Prov. 16, 11.



*CRVX sua quemq; manet, certo quã pondere summus
Arbiter ex magno mittit amore Deus.*

Figura 8 – Autor desconhecido, gravura ao buril da página 48 de Haeften, *Regia via Crucis*, Antuérpia, 1635.

Note-se, e estas observações aplicam-se a toda a série de S. Pedro de Alcântara, que o pintor modificou sensivelmente a composição da gravura conferindo-lhe uma maior diversificação espacial, acrescentando Anjos e anjinhos e dinamizando de maneira geral as atitudes das personagens. De simples ilustrações, algo hieráticas e sempre com reduzido número de figurantes, as alegorias transformam-se pelo pincel de Bento Coelho em composições movimentadas, coloridas, cheias de personagens secundárias. Staurófila está ajoelhada diante de Cristo, numa demonstração de humildade e de respeito, a terceira personagem avança levemente, parecendo dançar, enquanto quatro ou cinco anjos colaboram duma maneira ou de outra à acção.

As gravuras do livro de Haeften eram bastante conhecidas em Portugal na época barroca. Elas foram de facto utilizadas num grande ciclo de azulejos para o convento de freiras chamado das Grilas, hoje no claustro superior do Museu do Azulejo em Lisboa (Figura 4). As alegorias diretamente copiadas das gravuras, praticamente sem alterações, alternam aí com cenas da vida quotidiana, num discurso didático de carácter claramente moralizador, contrapondo à vida profana as atitudes mortificatórias necessárias à redenção.

A segunda tela (“Com ele estou na angústia”, Salm. 91,15)¹⁶ utiliza a referência, pelo texto de Haeften, à Esposa do Cântico dos Cânticos, numa imagem que também se pode interpretar como

uma mensagem de fidelidade conjugal (Figura 5); “Quão leve, oh minha esposa, se transforma o peso da Cruz por uma só vontade! A cruz une-te a mim” (Figura 6). Não se deve esquecer que também nas sacristias se travavam assuntos relativos as cerimônias do casamento, quando não a própria cerimônia, e a mensagem da tela nisso poderia encontrar uma dupla justificação. A pintura seguinte é mais complexa (Figura 7). Ela baseia-se numa passagem dos provérbios (16,11); “A balança e os pratos com justiça são de Deus”¹⁷. Deus pai ordena a um anjo que pese as cruzes para que outro anjo as distribua aos mortais. Bento Coelho colocou Jesus e Staurófila no lado esquerdo e o anjo com a balança na parte central da composição (Figura 8). Por sua vez o azulejo simplificou e reduziu a representação a um mínimo de figurantes, seguramente por falta de espaço na zona superior (Figura 9). A última tela do arcaz da esquerda (Figura 10) baseia-se num versículo de Isaías, “Só com a humilhação se compreende a lição” (28,19)¹⁸. Para interpretar a imagem é necessário recorrer uma vez mais ao texto de Haefen: “Sou o boi, o meu corpo é um campo, a Cruz é o cabo da charrua, o lavrador é Jesus. Ah, quantos frutos dará a Terra se ela é úbere” (Figura 11). O cristão tem, pois, de se submeter a vontade de Deus que saberá fazer frutificar o que na sua alma está semeando. O azulejo da Madre de Deus copia uma vez mais a gravura sem modificações.

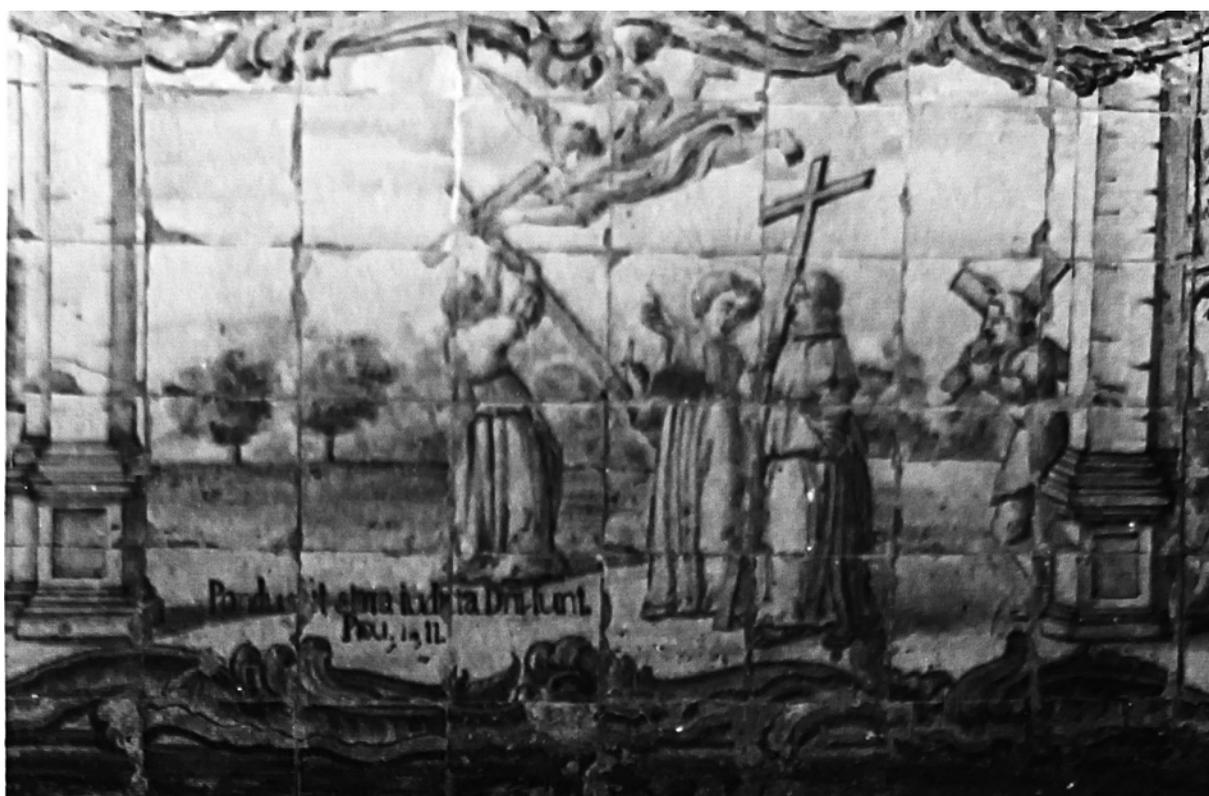


Figura 9 – Paineis de azulejos, claustro superior, Museu do Azulejo - Convento da Madre de Deus, Lisboa, primeiro terço do século XVIII (foto do autor).



Figura 10 – Bento Coelho, *Sola vexatio intellectum dabit auditui*, Sacristia da igreja do convento de S. Pedro de Alcântara, Lisboa, último terço do século XVII (foto do autor).

314 REGIÆ VIÆ CRVCIS
Sola vexatio intellectum dabit
auditui. *Isaï 28. 19.*



*Bos ego, corpus ager, CRVX stiuva, colonus IESVS.
Prò: quantos fructus, si bona terra, feret.*

Figura 11 – Autor desconhecido, gravura ao buril da página 314 de Haeften, *Regia via Crucis*, Antuérpia, 1635.

O primeiro quadro do arcaz da direita uma interpretação um tanto misógina dum versículo do Salmo 32, 10 (Figura 12); “Muitas dores serão para os pecadores”¹⁹. Com efeito nada no texto indica tratar-se de pecadores do sexo feminino, mas é assim que Bento Coelho os representa, limitando-se a seguir o texto de Haeften e a gravura que o ilustra: “As mulheres perversas recusaram a mais pequena Cruz. Quanto mas elas a evitam mais pesadas será a Cruz que terão de levar” (Figura 13). É assim um diabólico monstro que, como um castigo, impõem a Cruz à mulher Dobrada sobre o seu peso. Note-se que o azulejo eliminou o diabo, acaso considerado inútil ou inapropriado num claustro feminino... Bento Coelho pintou uma outra série de alegorias da Cruz baseadas nas mesmas gravuras das quais só uma coincide com um dos temas tratados em S. Pedro de Alcântara. As dez telas, a necessitar urgente tratamento de conservação, encontram-se dispersas por diversas dependências da igreja do antigo convento das Flamengas, em Lisboa. A pintura que se inspira no Salmo 32 é de qualidade muito superior à da sacristia de S. Pedro. As telas das Flamengas, de dimensões mais consideráveis e de execução mais cuidadosa, indicam uma encomenda de outra importância. O convento dito das Flamengas era de facto uma fundação real e porventura destinar-se iam as telas à decoração de alguma sala de carácter oficial. Na pintura seguinte, Bento Coelho separou nitidamente as duas figuras; Jesus assenta solidamente os pés na terra firme (Figura 14). A citação bíblica é de outro Salmo (“Socorro na aflição”, 107,13)²⁰, mas é a glosa de Haeften que lhe confere um carácter marítimo: “Que

a âncora segura na Cruz salvadora me ajude na minha desgraça, senão, como uma naufraga, desaparecerei nas águas do mar” (Figura 15). O terceiro quadro da direita apresenta-nos a surpreendente imagem da Cruz transformada numa harpa (Figura 16). A citação da primeira epístola de Pedro (4,13) proclama: “Alegrai-vos pois participais nos sofrimentos de Cristo”²¹, e o texto de Haeften explica que “com a Cruz a doença é para mim uma delícia, a morte uma vantagem e o sofrimento uma volúpia, pois não me sinto esmagado pelo peso de nenhuma Cruz” (Figuras 17-18). A pintura com que fecha o ciclo é uma das que mais fielmente seguem um modelo flamengo (Figura 19). Cristo, no cimo dum monte que quase se confunde com o céu, acolhe Staurófila que utiliza a Cruz como uma Escada. A citação é dum dos primeiros livros da bíblia (Exodo 24,12) e transcreve as palavras que Jeová disse a Moisés: “Sobe até a mim no monte”²². Desta vez a imagem compreende-se perfeitamente sem o texto de Haeften) ”Sobe, uma Cruz fácil serve-te de escada idónea: sobe, assim te está aberto um caminho real para o céu”. (Figura 20)



Figura 12 – Bento Coelho, *Multa flagela peccatorum*, Sacristia da igreja do convento de S. Pedro de Alcântara, Lisboa, último terço do século XVII.

Multa flagella peccatorum. Psal. 31, 10.



*Spreuerunt minimam, grauiorem adiguntur inique,
Quo magis exhorrent, hoc magis ferre CRUCEM.*

Figura 13 – Autor desconhecido, gravura ao buril da página 80 de Haeften, Regia via Crucis, Antuérpia, 1635.



Figura 14 – Bento Coelho, Auxilium de tribulatione, Sacristia da igreja do Convento de S. Pedro de Alcântara, Lisboa, último terço do século XVII (foto do autor).

Auxilium de tribulatione. Psal. 107, 13.



*Tuta salutiferę miseram CRVCIS anchora firmet,
Tota vel equoreis naufraga mergor aquis.*

Figura 15 – Autor desconhecido, gravura ao buril da página 320 de Haeften, Regia via Crucis, Antuérpia, 1635.



Figura 16 – Bento Coelho, Praedicantes Christi passionibus gaudete, Sacristia da igreja do Convento de S. Pedro de Alcântara, Lisboa, último terço do século XVII (foto do autor).

Communicantes CHRISTI passionibus,
gaudete. 1. Pet. 4, 13.



*Morbus deliciaꝝ, mors lucrum, pœna voluptas,
CRVX mihi quòd nulla me CRVCE cerna premi.*

Figura 17 – Autor desconhecido, gravura ao buril da página 228 de Haeften, Regia via Crucis, Antuérpia, 1635.



Figura 18 – Painel de azulejos, claustro superior, Museu do Azulejo - Convento da Madre de Deus, Lisboa, primeiro terço do século XVIII.



Figura 19 – Bento Coelho, *Ascende ad me in montem*, Sacristia da igreja do Convento de S. Pedro de Alcântara, Lisboa, último terço do século XVII.



Figura 20 – Autor desconhecido, gravura ao buril da página 388 de Haeften, *Regia via Crucis*, Antuérpia, 1635.

Assim também, apropriadamente, se termina o ser mão plástico patente na sacristia, dirigido a todos os que, religiosos ou leigos, habitualmente a frequentam o Por Ela passam. A primeira tela do ciclo, a única que alude a uma passagem da vida do Cristo (um versículo do evangelista S. Lucas), introduz a problemática geral; a Cruz como filosofia de vida a vida como imitativo Christi. Nas quatro pinturas seguintes a Cruz é o que cada um deve carregar, símbolo das dificuldades e misérias da existência. Os três últimos quadros apresentam nos, um espírito radicalmente diferente, optimista e cheio de Esperança, a Cruz como um instrumento de salvação. Na derradeira pintura do ciclo, última astúcia teológica e retórica, a alusão implícita a Moisés evoca a unidade da história sagrada, a continuidade entre o fundador institucional da religião judaica, o instaurador da Antiga Lei, por um lado e, por outro lado, o fundador do Cristianismo, o instaurador da Nova Lei. Será este último que, se aceitarmos e seguirmos o que nos é explicado nas pinturas, nos acolherá no cimo do monte, no lado de lá da realidade, a qual não passa pois de fictícia, fatídica, ilusão...

No conturbado século XVI abundam as manifestações de amor e de devoção à Cruz, no momento do martírio do Filho de Deus e via da salvação. Santa Teresa de Jesus escreveu em 1581 num poema intitulado *La Cruz*:

*Em la cruz está la vida
Y el Consuelo,
Y ella solo es el caminho
Para el cielo ...
Toma, alma mía, la cruz,
Com gran Consuelo,
Que ella es el caminho
Para el cielo.*²³

Um poeta português, religioso capucho, Frei Agostinho da Cruz (1540-1619), é o autor dum Hino à Cruz, centrado obviamente sobre o Cristo da paixão:

*Pelo rasto do sangue derramado
O seu caminho iremos acertando

Peço-te, minha Cruz, que esta alma encraves
Com esse Redentor, Verbo divino.*²⁴

Mas as citações sobre este tema tirada de autores dos séculos XVI e XVII encheriam provavelmente bibliotecas inteiras. Lembremos unicamente que o século XVI é a época de San Juan de la Cruz, de Luis de Granada, de Inácio de Loyola, e que a pintura barroca, necessitada de êxtases, de martírios e de imagens de penitência e de devoção, multiplicou até à saciedade as representações da Cruz em todo o tipo de visões, aparições, adorações, milagres, etc, etc.

S. Pedro de Alcântara é uma das figuras de religioso do século XVI que mais utilizou a Cruz na sua acção de pregação e de evangelização. Nascido em Alcântara, na estremadura espanhola, em 1499 e falecido em 1562, franciscano descalço, S. Pedro de Alcântara, esteve por diversas vezes em Portugal, contando-se entre os fundadores do convento da Serra da Arrábida. Director espiritual de Santa Teresa, S. Pedro distinguiu-se por um modo de vida espantosamente severo²⁵. Foi devotíssimo da Cruz, como no-lo mostra o seu principal biógrafo Francesco Marchese no livro preparado para o processo da sua canonização²⁶. Marchese descreve ainda diversos fenómenos de êxtase ou de levitação, que tudo isso era necessário no estabelecimento das provas da santidade de um candidato à canonização: “Sucesse poù volte, che ponendosi di notte ad orare nel campo, fù vedutto da Pastori sollevato da terra nell’aria l’altezza d’um huomo; e altre volte più alto che uma picca com le braccia distese in sembianza di Croce; il qual modo d’orare era al Servo di Dio assai familiare (...)”²⁷.



Figura 21 – Bento Coelho, Arrebatamento de S. Pedro de Alcântara diante da cruz, Altar-mor da igreja do Convento de S. Pedro de Alcântara, Lisboa, último terço do século XVII.



Figura 22 – Jean-Jacques Thurneissein, Arrebatamento de S. Pedro de Alcântara diante da cruz, buril, 1670.



Figura 23 – Painel de azulejos, átrio da igreja do Convento de S. Pedro de Alcântara, Lisboa, primeiro terço do século XVIII.

É desta maneira que o representa Bento Coelho na grande tela do altar mor da igreja do convento de S. Pedro Alcântara, erradamente atribuída a Cirilo Volkmar Machado, pintor falecido em 1823 (Figura 21). O quadro, de factura mais cuidada do que as obras da sacristia, deve ter sido executado na mesma época, depois o texto de 1707 acima citado também lhe faz referência²⁸. Para a composição desta tela também se socorreu Bento Coelho de uma gravura, prática correntíssima em Portugal durante a época barroca. O artista seguiu com bastante fidelidade a gravura de Jean-Jacques Thurneissein (1636-1718), inserida na tradução francesa do livro do padre Marchese publicada em Lyon em 1670 (Figura 22). Entre a documentação utilizada por Bento Coelho para realizar estas encomendas, com certeza que também sem encontrava um sermão de Frei Álvaro Leitão, pregado por ocasião da canonização de S. Pedro de Alcântara impresso em Lisboa em 1671: “Os êxtases, os raptos, os arrombamentos S. Pedro de Alcântara foram uns prodígios raros; é um espanto o considerar se quão excessivos, quão veementes e quão contínuos eram. Era devotíssimo da Cruz, e assim apenas se punha a contemplar junto à qualquer Cruz quando se via com os braços em Cruz arrebatados nos ares, cercado de raios tão divinos, de nuvens tão gloriosas, que bordavam de Divino na claridade todos os circovizinhos horizontes; se rezava no coro, ei-lo tão elevado que dava com a cabeça no teto; se no caminho, já um, já dois, já três côvados de alto, se junto às árvores se punha de joelhos, ei-lo subido em tanta altura que vencia as mesmas árvores; tanto o levava o amor, que parece tinha já o dote da agilidade” (meu sublinhado). E o Frade termina a passagem com uma exclamação futebol, repetida espaçadamente ao longo do sermão, teatral o sentimentalismo: “Que é isto, meu Glorioso Santo, onde há de parar tanto Fogo?”²⁹

As pinturas de Bento Coelho constituem assim um programa coerente que se desenrola com lógica em distintos lugares do templo. O tema geral e central do ciclo, associado evidentemente ao orago da igreja, é apresentado no altar mor e desenvolve-se nas oito pinturas da sacristia com a complexidade teológica e alegórica da parenética seiscentista. O programa pictural prolongar-se a ainda, em meados do século XVIII, com um ciclo de azulejos colocados nos muros Exteriores da igreja que representam S. Pedro de Alcântara a dar esmola à porta do convento, cenas pouco comuns na iconografia do Santo. Um único mostra-nos a visita de dois nobres (Figura 23). De cara para o mundo o convento apregoa assim a sua atividade assistencial, enquanto as pinturas no interior do templo refletem preocupações íntimas, d ordem espiritual.

A devoção à Cruz tem antigas e profundas tradições em Portugal. A fundação do mosteiro de Santa Cruz de Coimbra data de 1132 e anda estreitamente ligada à formação da nacionalidade. As paredes da igreja, decoradas com azulejos do século XVIII, representam logicamente histórias da Invenção da Santa Cruz e da Batalha de Constantino sobre a ponte Mílvia, lenda que se repercute num dos mitos fundadores da nacionalidade portuguesa, o milagre de Ourique, pintado nos finais do século XVIII por Domingos António de Sequeira. Tal como o general Romano, o futuro primeiro rei de Portugal ficou a dever uma das suas principais victórias contra os Mouros à intervenção do crucificado filho de Deus que lhe a apareceu no próprio campo de batalha. Dois séculos e meio mais tarde em momentos decisivos das lutas do condestável Nuno Álvares Pereira contra os Espanhóis é a mãe do Cristo que assegura a vitória dos Portugueses, numa continuidade tipológica e iconográfica de extraordinária coerência, tal como se vê nos azulejos da Capela da orada em Sousel, Estremoz (século XVIII). É ainda a Cruz da ordem

militar de Cristo que decora e protege as velas das Caravelas portuguesas que no século XV se aventuram pelo Atlântico e pelo Índico. E é evidente que também as vitórias dos Portugueses contra os Espanhóis, após a revolta de 1640, foram uma vez mais possíveis isso graças à vigilante colaboração das divindades que nunca abandonaram os príncipes portugueses, numa história providencialista incansavelmente repetida, século após século, após século...³⁰

Ora o convento de S. Pedro de Alcântara foi fundado por volta de 1672 por António Luís de Meneses, primeiro Marquês de Marialva, um dos principais chefes militares nas guerras com a Espanha, “em acção de graças pelas vitórias das linhas de Elvas e de Montes Claros”³¹, vitórias essas que foram determinantes para o desfecho das guerras da Restauração³². António Luís de Meneses foi um membro ilustre da nova classe dirigente Aparecida depois de 1640. Contando-se entre os primeiros que, em 1 de Dezembro de 1640, aclamaram o novo rei D. João IV, o Marquês, Capitão vitorioso nas guerras da Restauração, foi um dos enviados plenipotenciários de Portugal às negociações de paz de 1668. Respeitado e prestigiado, D. António de Meneses prosseguiu depois uma carreira de alto funcionário. Bem contente devia andar Bento Coelho da Silveira, pintor de sua majestade e primeiro pintor de Lisboa, por contar com clientes destes, à altura da sua hierarquia profissional.

A devoção à Cruz que a decoração do convento celebra, insere-se, pois, numa velha tradição onde os factos políticos da história de Portugal se confundem com hoje desígnios da Providência. E, neste sentido, providencial também terá sido a canonização, em 1669, um ano depois do tratado de paz entre Portugal e Espanha, de Pedro de Alcântara, espanhol que viveu em Portugal nascido numa terra, Alcântara, onde D. António Luís de Meneses tinha feito anos atrás vitoriosas incursões. A a figura do Santo, enaltecida no país vitorioso, não podia deixar de ser vista como um símbolo mais do triunfo pessoal do Marquês de Marialva que, grande deste mundo mais piedoso e bom cristão, não desdenharia sublinhar desta maneira o seu apreço pela unidade espiritual da Península enfim pacificada.

Obra de prestígio, outras importantes personalidades se associariam ao financiamento de S. Pedro de Alcântara. D. Veríssimo de Lencastre, por exemplo, inquisidor geral, arcebispo de Braga e cardeal em 1686, filho do 3º Comendador-mor de Avis, ali mandaria construir uma sumptuosa Capela funerária à direita do pequeno átrio, fora da igreja.

O convento de S. Pedro de Alcântara é uma manifestação típica dos finais do século XVII, quando a afirmação da classe dirigente passava também, obrigatoriamente, pela teatral ostentação das crenças religiosas. Assim, na época barroca, manifestavam os poderosos a sua humildade cristã. Assim, em Portugal nos finais de seiscentos, se constituíram colecções de pintura. E ainda bem que assim aconteceu, já que de outras nenhuma notícia nos chegaram.

Notas

- 1 **Luís de Moura Sobral** (1943-2021) historiador da arte, professor emérito do Departamento de História da Arte e Estudos Cinematográficos da Faculdade das Artes e das Ciências, e titular da Cátedra de Cultura Portuguesa, da Universidade de Montreal
- 2 Jean Taralon, *Les trésors des Eglises de France*, Paris, 1966; *Dictionnaire pratique de liturgie Romaine*, Paris, 1951; Mario Zocca *Enciclopedia Cattolica*, Cidade do Vaticano, vol. X, 1949-1954; Julius von Schlosser, *Die Kunst und Wunderkammern der Spatrenaissance. Ein Beitrag zur Geschichte des Sammewesens*, 2ª. ed., Braunschweig, 1978; J. Miguel Morán e Fernando Checa, *El coleccionismo em Espana. De la cámara de maravillas a la galeria de pintura*, Madrid, 1985.

Este trabalho foi elaborado no quadro de um projecto de investigação sobre “Bento Coelho e a pintura barroca portuguesa”, que conta com o apoio do Conselho de Investigação em Ciências Humanas do Canadá e da Universidade de Montreal.
- 3 Só durante o Congresso de Ouro Preto depois de ter redigido esta comunicação, tomei conhecimento do excelente trabalho de Cleide Santos Costa Biancardi, *Formas e Funções das Sacristias no Brasil-Colônia* (Tese de Doutoramento, Universidade de São Paulo, 1988), que corrige a situação no que diz respeito ao Brasil colonial.
- 4 Só durante o Congresso de Ouro Preto depois de ter redigido esta comunicação, tomei conhecimento do excelente trabalho de Cleide Santos Costa Biancardi, *Formas e Funções das Sacristias no Brasil-Colônia* (Tese de Doutoramento, Universidade de São Paulo, 1988), que corrige a situação no que diz respeito ao Brasil colonial.
- 5 Ver o texto da minha comunicação ao “V Simpósio Hispano-Português de História del Arte”, Universidade de Valladolid, Maio de 1989, “Bento Coelho da Silveira (c. 1628-1708) y la pintura hispánica e hispanoamericana” (no prelo), onde apresento uma primeira abordagem desta problemática. Em preparação tenho neste momento um estudo mais elaborado sobre o assunto.
- 6 Raczyński, *Les Arts em Portugal*, Paris, 1846, p. 291.
- 7 Vitor Ribeiro, *a Santa Casa da Misericórdia de Lisboa*, Subsídios para a sua história, 1498-1898, Lisboa, 1902, p.300-301.
- 8 *Guia de Portugal, I. Generalidades. Lisboa e arredores*, Lisboa, 1924, p. 327.
- 9 Pedro da Cunha Santos, “O Convento de S. Pedro de Alcântara”, *Olisipo*, VII, 1944, 25, p. 59.
- 10 M[aria] J[oaão] M[adeira] R[odrigues], “Igreja e Convento de São Pedro de Alcântara”, *Monumentos e Edifícios Notáveis do Distrito de Lisboa*, V, 2, Lisboa, 1975, p. 58-59: “Os arcazes são encimados por oito pinturas de grande vivacidade que documentam, quer pela ligeireza do traço, quer pela luminosidade da escala cromática, o terceiro quartel do século XVIII”.
- 11 *História dos Mosteiros, Conventos e Casas Religiosas de Lisboa*, II, Lisboa, 1972, p. 165.
- 12 Parece ser efectivamente esta a opinião, quem fluiu sobre as que se lhe seguiram, de Júlio de Castilho (*Lisboa Antiga. O Bairro Alto*, III m 2ª. ed., Lisboa, 1903, p. 346), que cita o *Mappa de Portugal* de meados do século XVIII de João Baptista de Castro:“(…) sacristia, casa do capítulo (...), tudo se prostrou e destruiu (...)”.
- 13 ABNEGET SEMETIPSVT, (sic) ET TOLLAT CRVCEM SVAM”.
- 14 Albert Pil, artigo “HAEFTENUS”, *Dictionnaire de spiritualité ascétique et mystique. Doctrine et histoire*, vol. VII, Paris, 1969, colunas 24-27.
- 15 Gabriel Llompart, “La cruz y las cruces. La iconografía y el floklre em la interpretación del texto del evangelio de San Mateo 16,24”, *Revista de Etnografía* (Porto), 1972, 32 p. 310-311.
- 16 “CVM IPSO SVM IN TRIBVLATIONE. Psal. 90. 15”
- 17 “PONDVS ET STATERA IVDICIA DM SVNT. Prov. 16?”
- 18 “SOLA VEXATIO INTELLECTYM DABIT AVDITVI, isaie 28?”
- 19 “...TA FLAGELLA PECCATORVM. Psal. 31. 10”
- 20 “AVXILIVM DE TRIBVLATIONE. Psal. 10...”

- 21 “PRAEDICANTES CHRIS (sic) PASSIONIBVS GAVDETE”. A inscrição da gravura – e do azulejo da Madre de Deus – diz “Communicantes” em vez de “PRAEDICANTES”. Numa tela mexicana do século XVII ou XVIII, onde se vê o Menino Jesus a tocar numa Cruz como se fosse uma viola a inscrição é tirada do Salmo 118, 54: “Cantabiles mihi erant iustificationes tuae in loco peregrinationis meae” (Santiago Sebastián, “La imagem de la cruz como instrumento musical”, *Traza y Baza*, 1976, 6, p. 120-121).
- 22 “ASCENDE AD ME IN MON...”
- 23 *Obras completas de Santa Teresa*, Madrid, 1962, p.484.
- 24 *Obras de Frei Agostinho da Cruz...* Coimbra, 1918, p.280.
- 25 Fr. Stéphane-J. Piat, *le maitre de la mystique saint Pierre d’Alcantara*, Paris, 1959; Antonio Blasucci, PIETRO d’Alcantara, santo” *Bibliotheca Sanctorum*, vol. X, Roma, 1968, columnas 652-661.
- 26 Francesco Marchese, *Vita del B. Pietro d’Alcantara... Raccolta dalli Processi fatti per la sua Canonizazione*, Roma, 1667, p. 37-40.
- 27 Marchese, 1667, p. 314-315.
- 28 *História dos Mosteiros*, 1972, p. 164: “Tem o retabolo sua tribuna muyto bem dourada, cuja boca cobre huma pintura, que representa a Sam Pedro de Alcantara abraçando-se com a cruz.”
- 29 Frey Alvaro Leytam, *Sermam na festa da Canonizaçam de Sam Pedro De Alcantara*, Lisboa, 1671, p. 32 (na citação actualizo a ortografia e a pontuação).
- 30 Ver a propósito destes problemas e da sua representação gráfica Luís de Moura Sobral, “Théologie et propagande politique dans une gravure de la monarchie portugaise de 1640”, *Nouvelles de l’estampe*, 1988, 101-102, p. 4-9.
- 31 V. Ribeiro, 1902, p. 298.
- 32 A cronologia exacta da fundação varia ligeiramente de autor para autor mas a datação que parece mais fidedigna é aqui propõem a *História dos Mosteiros*, escrita em 1707: em 1672 os frades tomaram Posse de umas casas, ”no ano de 1681 se lançou a primeyra pedra pera a igreja, era a qual se mudou o Senhor em dezoyto de Abril de 1685, e deste dia se conta a antiguidade do mosteyro” (*História dos Mosteiros*, vl. 2, 1972, p. 163). Fr. António da Piedade também menciona o ano de 1672 como o da fundação (*Espelho de Penitentes e crônica da Província de Santa Maria da Arrábida...* Lisboa, vol. V, Lisboa, 1728, p. 544).

A *História dos Mosteiros* afirma ainda que “a capella mor da igreja e o retabolo della mandou fazer a sua custa o ditto Marquez e nella tem seu jazigo (...)”, fazendo menção, na página seguinte, da pintura que ali se encontra “que representa a Sam Pedro de Alcântara abraçando se com a cruz”. Como o primeiro Marquês de Marialva morreu em 1675, pode ser pois que a pintura de Bento Coelho já então estivesse acabada; em Abril de 1685, data em que para lá se transferiu o Santíssimo Sacramento, estava-o com mais probabilidade. O mesmo raciocínio se pode aplicar às telas da sacristia, que devem datar desses mesmos anos. De qualquer maneira, todas as obras de Bento Coelho estavam *in situ* antes de 1707. Depois da morte do primeiro Marquês de Marialva em 1675, o seu sucessor, Pedro António de Meneses deu continuidade aos trabalhos para acabar de cumprir o que, pelos vistos, o seu pai havia deixado o disposto.