

DALILA DORING SOUSA

**A REPRESENTAÇÃO DOS POBRES NAS PINTURAS RELIGIOSAS
DO CARAVAGGISMO NAPOLITANO**

Dissertação de Mestrado apresentada
ao Departamento de História do
Instituto de Filosofia e Ciências
Humanas da Universidade Estadual
de Campinas sob orientação do Prof.
Dr. Luciano Migliaccio.

Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
comissão Julgadora em

25/03/2002

Luciano Migliaccio

Adma Muhana

Prof. Dr. Luciano Migliaccio – (IFCH/UNICAMP) Orientador

Prof. Dr. Luis Cesar Marques Filho – (IFCH/UNICAMP)

Prof. Dr. Adma Muhana – (IEL/UNICAMP)

Prof. Dr. – Italo Tronca – (IFCH/UNICAMP)

Jim Douglas

Março/2002

UNIDADE 30
Nº CHAMADA 50852
V EX
TOMBO BC/ 49259
PROC 16.837/02
C D
PREÇO R\$ 11,00
DATA 28-05-02
Nº CPD

CM00167946-3

IB ID 242101

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

So 85 r Sousa, Dalila Doring
A representação dos pobres nas pinturas religiosas do
caravaggismo napolitano / Dalila Doring Sousa. -- Campinas,
SP : [s.n.], 2002.

Orientador: Luciano Migliaccio.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Caravaggio, Michelangelo Merisi da, 1573-1610. 2. Ribera,
Jusepe de, 1591-1652. 3. Pintura barroca. 4. Contra-reforma na
arte. I. Migliaccio, Luciano. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

*Aos meus pais cuja caridade
foi para mim exemplo de vida
e inspiração para este trabalho.*

AGRADECIMENTOS

Manifesto meus agradecimentos:

Ao Prof. Dr. Luciano Migliaccio pela oportunidade dada para desenvolver este tema fascinante, pela orientação exemplar que me deu, pela inspiração e pelo estímulo às minhas pesquisas. A ele dedico este trabalho que considero uma das minhas melhores realizações pessoais.

Ao Prof. Dr. Luiz César Marques Filho pelas suas críticas e sugestões enriquecedoras para este trabalho e cujas aulas fascinantes estimularam o meu gosto pela História da Arte.

À Prof^a Dr^a Adma Muhana também pelas sugestões e comentários ao meu texto e por participar da banca tanto da qualificação quanto da defesa.

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) pelo fundamental apoio financeiro dado à minha pesquisa.

Ao diretor da Biblioteca Hertziana (Roma) por facilitar o acesso bem como pela orientação para consulta do acervo da mesma.

A Cecilia Filippini da Fundação Roberto Longhi (Florença) que me deu apoio material (periódicos, livros e documentos) e me permitiu acessar a Coleção Roberto Longhi e a Biblioteca, e também a Silvia Benassai pelo acesso às fotocópias dos livros.

A Alessandro Migliaccio que gentilmente me facilitou o acesso à Biblioteca do Palazzo Reale do Ministero per I Beni Culturale e Ambientali (Nápoles).

Ao Prof. Dr. Riccardo Naldi do Istituto Orientale pelo apoio material com livros imprescindíveis para o desenvolvimento das pesquisas.

A Dr^a Nelia del Mercato do Archivio Storico del Banco de Nàpoli (ASBN) por facilitar a visita e o acesso ao acervo da instituição e pelo apoio na pesquisa dos dados necessários.

Agradeço pela amizade e pelo coleguismo de modo muito especial a Jardel Dias Cavalcanti que me ajudou com material, conselhos e críticas ao meu trabalho e pelas conversas estimulantes sobre História da Arte, à Tatiane Dias Elias pela convivência agradável durante as aulas e as visitas às exposições, pelas empolgadas conversas sobre Helio Oiticica e sobre a Arte Contemporânea, à Luciana Piacenza também pelo convívio, pelo compartilhar dos estudos e das confidências, a Alirio Carvalho Cardoso pelas dicas importantíssimas e valiosas sobre os Jesuítas e os Dominicanos e pelos almoços agradáveis em sua companhia.

E a tantos outros amigos cujos nomes quero mencionar neste curto espaço, pois são incontáveis os motivos para agradecê-los: Andrea, Tamara, Vívian, Fabrício, Sônia (foi inesquecível a excursão para Ouro Preto!), Heitor, Oséas; enfim, toda a turma de mestrandos de 2000 e 2001 e a turma do pensionato (foi muito agradável e gratificante a nossa convivência e a nossa amizade!)

Agradeço aos funcionários da Biblioteca do IFCH pela atenção e paciência com que me atenderam no decorrer destes três anos de pesquisa.

Por fim quero agradecer a Wilton pela paciência, pelo carinho, pelo apoio em todos os momentos da minha pesquisa, por ter compartilhado das minhas dificuldades, pelas sugestões e também pelo companheirismo e cumplicidade, e que sempre, juntos, possamos sonhar e colher os frutos de todas as nossas realizações.

RESUMO

Esta dissertação compreende um estudo sobre o significado artístico da representação dos pobres nas pinturas religiosas caravaggescas napolitanas a partir da *“Adoração dos pastores”* no MASP, atribuída a Bartolomeo Passante levando em consideração a sociedade, a religião e as teorias artísticas pautadas pelas prescrições iconográficas da Contra-Reforma. Caravaggio foi um pintor revolucionário na proposição de uma “epopéia plebéia” através de suas obras consideradas paradigmáticas no ambiente artístico napolitano, fato que deu origem a um círculo de pintores oriundos do atelier de Ríbera e voltados para esta poética mediante a interpretação que o pintor espanhol fez do caravaggismo resultando em repertórios de obras indicativas da representação de tipologias da pobreza enquanto um fenômeno estético.

ABSTRACT

This dissertation is concerned to the study on the artistic meaning of the poor people representation in neapolitans caravaggesche religious paintings from the “*Adoration of the shepherds*” in the MASP museum, atributed to Bartolomeo Passante considering the society, the religion and the Counter Reformation artistic theories due to the iconographic prescriptions. Caravaggio was a revolutionary painter on the proposition of a “plebean epopee” through his works considered paradigmatic on the neapolitan artistic surrounding, what engendred a painters circle origined on the workshop of Ribera and turned to this poetic through the interpretation that the spanish painter made of the caravaggism resulting on repertories of works indicating the representation of the poverty tipologies as a aesthetic phenomena.

ÍNDICE ANALÍTICO

Introdução.....	03
Capítulo 1 – A representação dos pobres nos temas sacros do caravaggismo napolitano: Auma análise iconográfica a partir da “Adoração dos pastores” atribuída a Bartolomeo Passante no MASP.....	09
1.1 – Análise crítica da “Adoração dos pastores”.....	09
1.2 – A religiosidade filo-pauperística e a arte caravaggesca.....	20
1.3 – A representação dos pobres nos temas sacros do caravaggismo napolitano.....	24
1.4 – Caravaggio e o ambiente artístico napolitano.....	28
1.5 – Interpretação iconográfica da “Virgem do Rosário” e das “Sete obras de misericórdia”	31
1.6 – O Pio Monte da Misericórdia” e a ancestralidade de sua ideologia.....	40
1.7 – O nascimento do “Pio Monte della Misericórdia”.....	42
1.8 – Antecedentes iconográficos das “Sete Obras de Misericórdia” de Caravaggio.....	44
1.9 Fontes iconográficas para as “Sete Obras de Misericórdia” de Caravaggio.....	49
Capítulo 2 – O autor da “Adoração dos pastores” no MASP: propostas de identificação desde as fontes históricas até à crítica moderna.....	57
2.1 – Análise histórica do quadro do MASP e o problema da autoria.....	57
2.2 – Propostas de identificação para Bartolomeo Passante e para o Maestro dell’Annuncio ai pastori”.....	60
2.3 – Bartolomeo Passante na Biografia de Bernardo De Dominici.....	61
2.4 – As intervenções de Roberto Longhi: as características e a metodologia de sua crítica.....	63
2.5 – Outras intervenções da crítica moderna.....	66
2.6 – O caso do “Maestro dell’Annuncio ai pastori” nas intervenções da crítica de Giuseppe De Vito.....	72
2.7 – As intervenções de Giuliano Briganti.....	80
2.8 – Análise crítica das obras atribuídas ao Maestro dell’Annuncio ai pastori ou Juan Dò e a Bartolomeo Passante.....	83
2.8.1 – Obras atribuídas ao Maestro dell’Annuncio ai pastori”.....	84
2.8.2 – Análise crítica do repertório temático na produção do “Maestro dell’Annuncio ai pastori/Juan Dò.....	89
2.8.2.1 – O repertório da “Adoração dos pastores”.....	89
2.8.2.2 – O repertório das “Anunciações aos pastores”.....	92
2.8.2.3 – O repertório dos temas do Velho Testamento.....	96

2.8.2.4 – O repertório dos temas do Novo Testamento.....	98
2.8.2.5 – O repertório dos retratos: filósofos, auto-retrato, santos e alegorias.....	102
2.8.3 – Obras atribuídas a Bartolomeo Passante.....	107
2.8.4 – Bartolomeo Passante nas coleções napolitanas.....	108
Capítulo 3 – A centralidade do atelier de Ribera no Caravaggismo napolitano: influências sobre Bartolomeo Passante e Juan Dò ou Maestro dell’Annuncio ai pastori.....	113
3.1 – Ribera na historiografia crítica de arte.....	113
3.2 – Análise crítica do ensaio de Roberto Longhi: “Giovan Battista Spinelli e i naturalisti napoletani del Seicento”.....	116
3.3 – Ribera na crítica longhiana.....	121
3.4. – Ribera e Mathia Preti.....	122
3.5 – Ribera e Battistello Caracciolo.....	123
3.6 – Ribera no ensaio “Giovan Battista Spinelli e i naturalisti napoletani del Seicento”.....	124
3.7 – A formação artística de Ribera.....	125
3.7.1 - Ribera pintor.....	125
3.7.2 – A produção gráfica de Ribera.....	129
3.7.3 – As gravuras de Ribera.....	132
3.7.4 – A poética de Ribera.....	133
3.8 – O atelier de Ribera.....	139
CONCLUSÕES.....	145
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	149
APÊNDICE DOCUMENTÁRIO.....	159
ANEXO DE TEXTOS.....	165
ANEXO DE IMAGENS.....	181

INTRODUÇÃO

Esta dissertação de mestrado tem como objetivo interpretar o significado artístico da representação dos pobres nas pinturas religiosas caravaggescas napolitanas a partir das seguintes obras:

“Adoração dos pastores” (1630-1635) atribuída ao pintor Bartolomeo Passante e integrante do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Sua importância para esta pesquisa está no fato de constituir um marco inicial de uma série iconográfica elaborada a partir das imagens do pastor enquanto uma das tipologias de pobres verificadas em obras do caravaggismo.

Dos estudos sobre o caravaggismo meridional tendo como enfoque a obra do MASP, emergiram questões relevantes relacionadas à identificação do seu autor e à tentativa de definir um repertório de obras mais abrangente de sua autoria. Temas estes que têm sido discutidos com frequência no circuito da historiografia artística napolitana desde o começo do século XX.

A obra do MASP fez observar que através da representação dos pobres em temas sacros há a possibilidade de se remeter à uma religiosidade de caráter filo-pauperístico dado que estes indivíduos pertencentes aos estratos inferiores da sociedade atuaram como protagonistas de cenas bíblicas. Este fato artístico engendrou uma tradição figurativa no século XVII adquirindo conotação de dogmas religiosos definindo, por assim dizer, uma arte de cunho propagandístico para a Contra-Reforma

O exemplar que apresenta-se categoricamente dentro desta perspectiva é a *“Virgem do Rosário”* (1607) de Michelangelo Merisi da Caravaggio, pertencente ao Acervo do Kunsthistorisches Museum de Arte, em Viena. A sua importância reside no fato de ser uma das primeiras obras do pintor lombardo a causar impacto no ambiente artístico napolitano

pela abordagem naturalista e luminista e por constituir um elo na tradição figurativa da representação dos pobres enquanto protagonistas de pinturas religiosas.

A segunda obra de Caravaggio é o retábulo das *“Sete obras de Misericórdia”*, também datado de 1607 e situado no altar maior da Igreja de Nostra Signora della Misericordia anexa à instituição do Pio Monte della Misericordia em Nápoles. Este quadro possui elevada importância nesta pesquisa por comportar aspectos esclarecedores sobre o perfil histórico e ideológico da tradição iconográfica napolitana relacionada com o fenômeno da pobreza e o modo como este foi tratado pela religião no contexto do Vice-Reino Espanhol.

É um quadro que sintetiza iconograficamente o programa ideológico de assistência caritativa proposto pela instituição referida, de iniciativa laica tal como surgiram outras numerosas entidades de mesma natureza empenhadas em fomentar o clima de caridade e piedade na cidade partenopéia, principalmente no começo do século XVII.

A fecunda lição caravagguesa com seu naturalismo e com seu luminismo abriu um caminho que foi percorrido por pintores locais e estrangeiros que se encontravam em Nápoles trazendo como resultados escolhas estilísticas maduras por parte de grandes intérpretes como é o caso de Ribera e de seu fecundo atelier.

A abordagem iconográfica proposta sob um enfoque sociológico, mostrou uma propõe através dos textos críticos pertinentes ao caravaggismo, ou seja, uma reflexão sistemática sobre o vínculo entre o movimento artístico e a representação da pobreza enquanto fenômeno estético considerando teorias artísticas vigentes, alinhadas às prescrições iconográficas da Contra-Reforma bem como a consolidação de seus dogmas mediante a arte.

Por ser multifacetada, a poética da arte caravagguesa requer uma compreensão ampla dos muitos aspectos que abrange. A interpretação que ora se propõe, aponta para a

relevância de serem tratados concomitantemente os aspectos artísticos (teorias e fatos), sociais e religiosos concomitantemente.

Esta dissertação divide-se em sete partes: três capítulos, conclusão, referências bibliográficas, apêndice documentário, anexo de textos e anexo de imagens. O primeiro capítulo se ocupará de analisar a iconografia dos pobres através da tipologia do pastor, iniciando pela obra do MASP, a *“Adoração dos pastores”* com o objetivo de identificá-lo social, religiosa e artisticamente na tradição iconográfica a que pertenceu.

O segundo objetivo deste capítulo é compreender a origem da representação dos pobres nos temas sacros do caravaggismo napolitano a partir das obras *“A Virgem do Rosário”* e as *“Sete obras de Misericórdia”* onde se verificará as ligações da arte em questão com uma religiosidade de caráter filo-pauperístico.

Serão retomados aspectos históricos pertinentes à caridade napolitana nos moldes de instituições assistenciais cujo exemplo essencial para esta investigação é o Pio Monte della Misericordia. Esta abordagem culminará numa análise iconográfica da obra executada por Caravaggio para os comitentes que governavam a referida instituição e as influências que Caravaggio exerceu sobre os pintores locais .

O segundo capítulo se ocupará da identificação do autor da *“Adoração dos pastores” do MASP* a partir da biografia de Bernardo De Dominici, uma fonte histórica e primária onde serão considerados aspectos pertinentes à técnica pictórica, as obras e ao estilo engendrado no atelier de Ribera. Ainda serão utilizados documentos e resultados obtidos a partir de análises químico-estratigráficas de pinturas a partir de artigos científicos, os quais corroboraram para a identificação do autor do quadro do MASP e também para melhor definir o seu repertório de pinturas

A personalidade de Bartolomeo Passante será estudada à luz dos escritos dedominicianos de onde emerge historicamente do atelier de Ribera e de poucas obras que lhe são atribuídas pelas afinidades estilísticas que possuem considerando o que a crítica até

então tem avançado com as suas propostas, principalmente as intervenções de Giuseppe De Vito e de Giuliano Briganti.

Será considerada a atuação artística de Ribera, revestido de notável importância na história do caravaggismo napolitano por ter sido mestre de Bartolomeo Passante e ter estado presente em seu atelier o pintor Juan Dò com quem De Vito identifica o Maestro dell'Annuncio ai pastori e a quem se propõe a autoria da obra do MASP.

Esta visão sobre a importância do pintor espanhol já se desdobra no segundo capítulo para ser desenvolvida especificamente no terceiro capítulo onde será considerada a centralidade que teve o atelier riberano no caravaggismo napolitano.

Neste terceiro e último capítulo será feita uma reflexão sobre a figura de Ribera na historiografia crítica da arte buscando compreender porque o artista permaneceu até certo momento na obscuridade dos estudos sobre a arte da Itália Meridional. Mediante uma orientação cronológica, em linhas gerais, será verificado como o artista foi percebido ao longo dos anos emergindo dos equívocos interpretativos sobre a sua atuação e a sua pessoa, baseados em lendas, até ser manifesto como um mestre.

Ainda na crítica moderna serão verificados em Longhi os seus pareceres sobre o pintor espanhol através dos ensaios que o crítico elaborou sobre o caravaggismo. Esta reflexão tem como objetivo compreender porque o escritor piemontês proscreeu a atuação artística de Ribera no caravaggismo napolitano, considerando-o um falso intérprete do movimento artístico.

O objetivo essencial deste capítulo é refletir sobre o significado relevante de Ribera enquanto personalidade artística em Nápoles considerando as suas produções pictórica e gráfica (desenhos e gravuras). O artista gráfico que existe em Ribera foi um perfil delineado mediante um longo período de pesquisas realizados por Walter Vitzthum sobre o material encontrado e identificado como obras autógrafas do mestre espanhol.

Em 1973, o público toma conhecimento dos desenhos e das gravuras de Ribera através de uma exposição realizada pela Universidade de Princeton e de um catálogo publicado por Jonathan Brown, fruto de pesquisas que tomaram corpo e se tornaram capazes de preencher páginas imprescindíveis para compreender como um todo a arte e o pensamento do artista.

Fato este que se considera pelo decorrer do presente estudo como razão de Ribera ter sido um grande mestre na composição, no modelado anatômico, o qual dotou de elevada carga expressiva. Um resultado obtido a partir de um credo teórico nos mestres dos Quinhentos ligado à destreza obtida na diligência do uso das técnicas da pena, do lápis negro e da sanguínea resultando em desenhos e gravuras considerados por Ribera um meio de expressão artística, uma arte autônoma, o que o fez divergir de Caravaggio na concepção teórica sobre a pintura.

I - A REPRESENTAÇÃO DOS POBRES NOS TEMAS SACROS DO CARAVAGGISMO NAPOLITANO: ANÁLISE ICONOGRÁFICA A PARTIR DA “ADORAÇÃO DOS PASTORES” ATRIBUÍDA A BARTOLOMEO PASSANTE NO MASP

1.1 - Análise crítica da “Adoração dos Pastores” do MASP

“Quando os anjos os deixaram, em direção ao céu, os pastores disseram entre si: vamos já a Belém e vejamos o que aconteceu, o que o Senhor nos deu a conhecer. Foram então às pressas, e encontraram Maria, José e o recém nascido deitado na manjedoura.”¹

A Natividade, a anunciação aos pastores, a adoração dos pastores bem como a adoração dos reis magos são derivações temáticas do Presépio, palavra esta que pela sua terminologia (**presepe-praesepis/ praeseptum-praesepii**) significa manjedoura, adquirindo posteriormente o significado da representação da Natividade que poderia ocorrer numa gruta, numa caverna ou numa estrebaria.²

No MASP o quadro representando uma das derivações temáticas do presépio intitula-se “*Adoração dos pastores*” (fig. 01) compreendendo uma cena que se desenvolve toda no primeiro plano, num espaço reduzidíssimo, saturado pelos personagens que se agrupam em torno da criança deitada numa manjedoura. É uma cena iluminada

¹ Evangelho Segundo São Lucas. Português. In: *A Bíblia de Jerusalém*. 1985. p. 1931.

² Fontes históricas para o tema da natividade e suas derivações encontram-se no textos neotestamentários dos Evangelhos de Mateus, de Lucas, nos livros apócrifos: o Proto-Evangelho de Tiago e o Evangelho Árabe da infância. As primeiras representações do presépio com ênfase no evento da Natividade ocorreram durante o desenvolvimento da Arte Páleo-Cristã, no período Catacumbário onde encontramos representações da Natividade e da Epifania em baixos-relevos nos sarcófagos cristãos romanos. O que se pode constatar nos sarcófagos de Adelfia e de Valerio, ambos em Siracusa, e no sarcófago de Isácio, Exarca de Ravena. O objetivo dos programas iconográficos destes primeiros exemplares era enfatizar o papel da Virgem enquanto mãe de Cristo, e enquanto intercessora pelos pecados da humanidade, e ainda, o milagre da Encarnação Divina: “o Verbo que se fez carne e habitou entre nós” segundo narra São João em seu Evangelho. Este foi um pensamento que influenciou largamente a teologia do Próximo Oriente no sentido de refutar o nestorianismo, doutrina que considerava Maria enquanto mãe do Cristo homem e não do Cristo Deus. Esta pregação foi condenada pelo Concílio de Éfeso em 431 e era preciso consolidar nas consciências a idéia de Maria como “Mãe de Deus”, papel que coube também à arte divulgar pela sua iconografia reforçando a descrição bíblica do Deus encarnado evocada por João.

intensamente contra um fundo negro e neutro que confere maior destaque ao evento miraculoso.

A cena sugere a intimidade de um ambiente familiar, não obstante a presença sobrenatural dos anjos que somente são reconhecidos enquanto seres de origem celestial por serem representados como criaturas aladas visto que os demais indivíduos da cena parecem ignorar a sua presença.

Encontram-se nesta cena, na extremidade esquerda a figura quase imperceptível de um pequeno pastor, numa região de penumbra, atrás da figura de Maria representada de joelhos diante do menino Jesus. Imediatamente atrás dela está José, numa atitude circunspecta, contemplando o fato, e ainda um pequeno grupo de três anjos próximos à manjedoura e na extremidade direita da obra, a figura de um pastor ajoelhado em adoração à criança.

Sabe-se que nas primeiras versões da Natividade havia a sugestão de o parto de Maria ter sido puro e sem dor e a este argumento se aludia quando a Virgem era representada de joelhos diante do seu filho, adorando-o. Este por sua vez, com o seu corpo nu pode ser interpretado como um registro de sua humanidade e de seu futuro sacrifício em favor da mesma, que consistiu em entregar o seu corpo pelos pecadores conforme afirmou no momento da última ceia, realizada junto aos seus discípulos: *"Isto é o meu corpo que é dado por vós, fazei isto em minha memória"*³

A idéia do sacrifício torna-se mais explícita quando alguns elementos como o pano que repousa sobre o corpo do menino lembra o tecido branco onde serão dispostos o pão e o vinho durante a missa. O pão enquanto símbolo do seu corpo e o vinho enquanto símbolo do seu sangue são elementos que dão um sentido Eucarístico à esta cena de adoração.

Enfim, o milagre do parto virginal, puro e sem dor de Maria e o sacrifício que Cristo sofrerá futuramente em favor da humanidade, evocados simbolicamente registram o

³ Evangelho Segundo São Lucas. Português. In: *A Bíblia de Jerusalém*. 1985. p. 1971

sublime e o trágico, elementos simultaneamente inseridos neste ambiente doméstico familiar.

Nesta cena da adoração a luz adquire um papel revelador das formas que parecem emergir do fundo escuro e dá um tom dramático à cena proporcionando uma cadência de tons nos jogos de luz e sombra incidindo sobre os rostos revelando-os parcialmente, bem como os membros (mãos, pés, pernas). São poucas as superfícies iluminadas que atuam como pontos fugidios que vibram sobre o fundo negro.

A luz incide incisivamente sobre o corpo do bebê que compreende o ponto fulcral da cena, para onde convergem os olhares, exceto o de um dos anjos que parece olhar a fonte celestial da luz. O pastor na extremidade esquerda, imediatamente atrás de Maria é uma figura que não se constrói nem pela luz, nem pela cor, antes quase se perde numa penumbra onde suas formas tornam-se quase indefinidas até fundirem-se com a vasta escuridão que predomina na tela.

A figura da Virgem, pelo contrário, melhor se define em virtude da cor vermelha quase saturada de suas vestes, um dos raros pontos vibrantes da composição que é dominada por cores opacas, tons baixos que variam numa escala de marrons e ocre indicando o uso de uma paleta reduzidíssima por parte do pintor, exceto pontos fortuitos de cor branca como o tecido sob o corpo da criança.

O tom vermelho das vestes de Maria oferece um contraste muito forte com o negro do manto que a envolve. Aqui a luz vibra sobre a superfície lisa em contraste como os sulcos negros deixados pelas pregas da manga. O véu que lhe cobre a cabeça caindo sobre os ombros proporciona uma neutralidade pela cor acizentada e se harmoniza com a fisionomia delicada do rosto da Virgem pela sua textura suave.

A figura de José, é quase que absorvida pela escuridão, a transição entre os tons de suas vestes e o negro absoluto que predomina ao fundo reforçam a existência de uma escala

diminuta de cores. A sua cabeça é destacada por uma maior luminosidade evidenciando a textura e o relevo de seus cabelos e de sua barba.

O mesmo se dá com os dois pequenos anjos que estão à frente de José, destacando apenas os seus rostos e mãos iluminados e com levíssimos toques de uma cor castanho - acizentada nas bordas de suas asas.

O anjo que está no meio, quase imperceptível com o seu rosto voltado para o menino, tem a sua fisionomia e o seu corpo pouco revelados dada a cor escura que invade o primeiro plano nos pequenos espaços entre os personagens que se justapõem.

A sua cabeça que está em meio perfil é tocada por uma luz intensa revelando seus cabelos louros, a face rosada e arredondada, parte de seu ombro nu e as suas delicadas mãos em gesto de adoração. Na obscuridade do plano inferior os seus pés se destacam sob vestes em tom cinza-escuro com um sombreamento indefinido.

No lado esquerdo da composição se encontra uma figura de proporções monumentalizadas, ajoelhada, é um pastor cuja tipologia fisionômica foi concebida por uma densa musculatura recebendo destaque pelo seu tratamento plástico. Um personagem que se impõe fisicamente na tela graças à uma “(...) *restituição do modelado michelangesco às massas caravaggescas*”.⁴

Trajando vestes rotas, e tendo o seu corpo iluminado pelo foco de luz que provém da esquerda, o rosto deste pastor em perfil mostra uma epiderme envelhecida, com rugas marcantes, um registro naturalista que aproxima daquele tratamento que Ribera deu às suas tipologias humanas.

Um indivíduo concebido plasticamente a partir de uma observação direta da natureza, identificado como mais um daqueles “ (...) *pastores do Abruzzo ou dos montes irpinos e camponeses do árduo nolano e do campo aversano, queimados de sol e do*

⁴ Giulio Carlo ARGAN. *Il realismo nella poetica de Caravaggio*. 1986. p. 14.

cansaço do trabalho diário, rudes nos tratos, severos nos gestos e na fala, mas exatamente por isto capazes de conservarem sentimentos e emoções simples, essenciais, por isso mesmo, mais verdadeiras e profundas."⁵

Esta figura de pastor (fig. 01, detalhe), também está em concordância com a descrição feita por Mollat (1989) da tipologia dos pobres a partir da literatura hagiográfica, dos cronistas medievais, dos pregadores e das cartas: um indivíduo coberto de trapos (*pannosus*) com músculos densos indicando um tipo de trabalhador rude, porém humilde.

Com base no tipo de trabalho exercido, Mollat apresenta um tipo de pobreza do campo designada por aquele indivíduo que não ganha o suficiente para garantir-lhe a "(...) *subsistência, independência e felicidade (...)*"⁶, é o *Rusticus pauper*, um indivíduo que surgiu por volta dos séculos V e VI em consequência da ruralização da sociedade urbana e que se encaixa na classe da "*pobreza laboriosa*".

A sua profissão é vista com desprezo, considerada vil por exigir pouco esforço físico e por não ser necessária nenhuma militância em suas tarefas, atitude contrastante com aquele pastor que emerge dos textos bíblicos, identificados com Cristo e com a sua missão, cuidar das almas, simbolizadas pelas ovelhas.

Mollat apresenta um quadro bem preciso deste tipo de trabalhador pobre e a forma como a mentalidade adequou-se a esta pobreza oriunda do campo:

"Jean de Brie, quando criança, fora guardador de animais; adulto, dedicou ao rei Carlos V, em 1378, seu tratado Le Bon Bergier. Desse modo, tomar conta de rebanhos passa a ser uma arte – mesmo uma vocação que encontra uma referência no Bom Pastor do Evangelho e nos pastores de Belém. A iconografia sacraliza o pastor nos temas do anúncio do nascimento de Cristo e na adoração do Menino. O guardador de rebanhos, porém, nem por isso se vê santificado. Tal como os habitantes da floresta, o pastor ainda é um ser inquietante. Isolado, ele se comunica apenas com seus animais, cuja bestialidade

⁵ Nicola SPINOSA. *A pintura napolitana de Caravaggio até Luca Giordano*. 1989. p.15.

partilha. Atribuem-lhe um poder maléfico. Ele é desprezado porque muitas vezes é esquisito ou “retardado”. Ninguém lhe cederia a mão da filha. Além disso ele é visto como um indolente, visto que seu trabalho exige pouco esforço físico. Ele é mal pago. Desse modo, o pastor é pobre mental, social e economicamente. Seu aspecto externo, até mesmo sua sujeira denunciam-no como tal.”⁷

Considerado como um ser de capacidade mental inferior, o pastor é visto na sociedade medieval como um ser sub-humano, comparado com os animais de que cuida, é humilhado e desprezado. Todavia, o profeta Isaías deu dignidade ao boi e ao asno por serem capazes de reconhecerem seu dono e sua habitação respectivamente, atribuindo-lhes uma inteligência que não possuía o povo de Israel para perceber que o Messias havia chegado, em contraste com o discernimento que tiveram os pastores no Novo Testamento.

A propósito dos aspectos supracitados observa-se também que no quadro do MASP não estão presentes nem o boi nem o asno, que por sua vez, também não se acham mencionados nos textos neotestamentários apesar de que, na tradição iconográfica relativa à Natividade de Cristo a presença destes animais foi uma constante, o que pode ser justificado ao se relacioná-la com o reconhecimento da pessoa de Cristo, o Messias prometido.

A relação se estabelece através de uma exortação que fez o profeta Isaías sobre a falta de discernimento do povo de Judá e de Jerusalém, o que os impediu de compreender o milagre do nascimento de Cristo, ao passo que aqueles animais inferiores em inteligência sabem reconhecer os seus respectivos donos e local de abrigo:

“O boi conhece o seu possuidor, e o jumento o presépio do seu dono, mas Israel não me conhece, e o meu povo não tem inteligência”⁸

⁶ Michel MOLLAT. *Os pobres na Idade Média*, 1989. p.158.

⁷ Idem *Ibidem*. p. 234.

⁸ Isaías. Português. In: *A Bíblia de Jerusalém*. 1985. p.1358

Os animais remetem ao evento da Natividade conforme a descrição do versículo e de acordo com a própria natureza do livro do profeta Isaías cujo enfoque é messiânico e vinculado ao fato da vinda do Redentor, portanto, é uma fonte que pelas suas metáforas permite ao artista inovar na iconografia não obstante o silêncio textual a respeito destas figuras nos Evangelhos que narram o momento da natividade de Jesus.

Nesta temática da adoração dos pastores é observada a escolha de Deus em manifestar-se primeiramente aos pobres, revelando-se aos pequeninos: *“Atentai para isto, meus amados irmãos: Não escolheu Deus os pobres em bens deste mundo para serem ricos na fé e herdeiros do Reino que prometeu aos que o amam?”*⁹ e ainda, porque Deus ocultou este milagre dos sábios e doutores para revelá-los aos simples de coração e pobres de espírito.

A visitação e a adoração dos pastores é associada à atitude divina de exaltar os humildes com quem Cristo assemelhou-se ao se fazer de pobre por amor à humanidade, um dos aspectos mais relevantes da Graça Divina.

O convite aos pastores para ver o Cristo que nasceu, significa também a nova manifestação de Deus aos homens, diferenciada daquela que se fez no contexto do Velho Testamento. Neste, revelações drásticas da pessoa divina foram manifestas por meio de milagres em contraste com a pequenez do homem.

Já no Novo Testamento, é eliminada qualquer distância entre Deus e o homem ao justapor o poderoso (Divino) e o fraco (humano) em uma só pessoa, o Deus encarnado que se humilhou fazendo-se humano como se pode conferir na descrição de Paulo sobre a pessoa de Cristo para a comunidade de Filipos:

“(...) Ele tinha a condição divina e não considerou o ser igual a Deus como algo a que se apegar ciosamente. Mas esvaziou-se a si mesmo e assumiu a condição de servo tomando a semelhança humana. E achado em figura de homem humilhou-se e foi obediente até a

⁹ Epístola de São Tiago. Português. In: *A Bíblia de Jerusalém*. 1985. p. 2265.

*morte e morte de cruz. Por isso Deus o sobreexaltou grandemente e o agraciou com o Nome que é sobre todo o nome, para que, ao nome de Jesus se dobre todo o joelho dos seres celestes, dos terrestres e dos que vivem sob a terra, e, para a gloria de Deus, o Pai toda língua confesse Jesus é o Senhor.*¹⁰

Este é um retrato do Cristo histórico em quem conviveram as duas naturezas: divina e humana, e em quem se concretizaram todas as profecias e prefigurações que remontam ao Velho Testamento.

A leitura alegórica do Velho Testamento, criada pelos intérpretes cristãos vê a figura do Cristo prenunciado desde os mais remotos registros bíblicos; por assim dizer, desde o Gênesis. Antecipações sobre a sua pessoa e sua natureza configuraram-se por epifanias (o anjo que lutou com Jacó e um dos três anjos que visitaram a Abraão anunciando o nascimento de Isaque) e por tipologias (Moisés, o próprio Isaque e José eram tipos de Cristo).

Esta interpretação é um sintoma do que Auerbach (1987) afirmou sobre a desvalorização do Velho Testamento enquanto história do povo judeu e como lei judaica para converter-se em uma série de figuras e prenunciações de Cristo e dos fatos concomitantes.

No tocante à sua missão de Redentor verifica-se a criação de uma simbologia dada pela figura do pastor de ovelhas e pelas próprias ovelhas com as quais também Cristo é identificado.

No contexto do Velho Testamento foram inúmeras as alusões ao Cristo enquanto Cordeiro de Deus e ao seu sacrifício como uma oferta plenamente aceita em favor da humanidade. Este evento teve sua primeira prefiguração na oferta pacífica que Abel fez a Deus ao sacrificar-lhe um cordeiro e daí seguem-se outros inúmeros sacrifícios de cordeiros realizados pelos sacerdotes ao longo da história de Israel em favor do povo.

¹⁰ Epístola aos Filipenses. Português. In: *A Bíblia de Jerusalém*. 1985. pp.2206-2207.

No Novo Testamento concretizam-se as prefigurações do Velho Testamento em relação ao nascimento e ao sacrifício de Cristo, o Filho de Deus que tira o pecado do mundo, segundo João Batista afirmou ao apresentá-lo aos homens antes de batizá-lo prenunciando a sua Paixão, momento culminante para a cristandade.

A importância da simbologia do pastor e das ovelhas é observada ao longo de todo o texto bíblico como se tem exposto através destes exemplos. A prática do pastoreio era uma constante na economia do povo de Israel e constituiu um forte referencial nas metáforas e nas parábolas proferidas por Cristo nas escrituras neotestamentárias

O ápice da sublimação da figura do pastor se encontra na auto-definição de Cristo quando falou de si mesmo no sentido de uma reivindicação messiânica: *“Eu sou o bom pastor: o bom pastor dá a vida pelas suas ovelhas(...) Eu sou o bom pastor; eu conheço as minhas ovelhas e as minhas ovelhas me conhecem, como o Pai me conhece e eu conheço o Pai. Eu dou a vida pelas minhas ovelhas.”*¹¹

A estes pastores que emergem da Bíblia estão associadas também as virtudes da simplicidade e da fé, pois eles foram os primeiros a receber o aviso da chegada do Messias ao mundo e em sua simplicidade acolheram a mensagem sem duvidar e no ato de fé glorificaram a Deus pela dádiva.

Apressadamente os pastores foram visitar a criança, sendo as primeiras testemunhas oculares do milagre da encarnação de Deus e espalharam a “Boa Nova” aos demais homens, mais um sinal de que tiveram fé na mensagem que receberam e no fato divino concretizado.

Estes pastores se encontravam entre os pobres a quem Deus escolheu para enriquecer de fé e para propagar as suas boas novas: doentes, deficientes físicos, viúvas e mendigos pedintes, personagens de um ambiente de pobreza em que grande parte da narrativa do Novo Testamento se desenvolveu.

A presença de Cristo em locais habitados por homens de baixa extração social, o seu convite a homens rudes e simples para se tornarem depositários e propagadores da mensagem divina, realça segundo Auerbach, a encarnação de Deus unindo nos fatos decorridos ao longo da Bíblia, o trágico e o sublime no realismo do quotidiano dos homens em seus respectivos ambientes, a *humilitas* e a *sublimitas* no mais alto grau de sua expressão.

Os pastores que são avisados pelos anjos sobre o nascimento do Filho de Deus no meio da noite quando estão cumprindo a sua tarefa de guardar o rebanho, torna-os personagens sublimes enquanto primeiros receptáculos da mensagem celestial, não obstante a pobreza que os circunda, a sua humildade e a sua ignorância, não eram doutores da lei, só sabiam cuidar de ovelhas.

As numerosas passagens do texto bíblico que se referem à pessoa do pastor e ao seu trabalho contribuíram para a sacralização da sua imagem, uma atitude contraditória observada por Mollat (1989) ao perceber que ela se restringiu às categorias mentais, fazendo o pastor permanecer na iconografia e na literatura enquanto uma figura sublime, mas socialmente era considerado um indivíduo desprezível.

É sabido que o fenômeno social da pobreza se fez representar em cenas sacras do caravaggismo através de elementos vis e baixos, indivíduos pertencentes às camadas inferiores da sociedade, transformando o feio sensível em feio artístico, em temas filosóficos (retratos de filósofos) e em temas alegóricos moralizantes (os cinco sentidos humanos).

A representação da pobreza possui matizações que permitem abordá-la a partir de poéticas e programas artísticos diferenciados como se pode perceber nas obras caravaggescas do período romano e napolitano de Caravaggio e de Ribera e na atuação de Juan Dò em Nápoles.

¹¹ Evangelho Segundo São João. Português. In: *A Bíblia de Jerusalém*, 1985. pp. 2012-2013

Em Caravaggio percebe-se a presença de indivíduos pobres manifestando a sua devoção espiritual na cena da “*Virgem de Loreto*” (fig.02) conotando uma pobreza do tipo urbano. Na pintura napolitana representando a “*Virgem do Rosário*” (fig.03) se fez presente uma pobreza urbana de fiéis devotos pedindo o objeto devocional para a sua prática de fé.

E a seguir com o retábulo “*As Sete Obras de Misericórdia*” (fig.04), o pintor lombardo representou pobres urbanos pedintes tendo as suas súplicas atendidas por homens piedosos. Já no quadro da “*Adoração dos pastores*” de Messina, Caravaggio representou através dos pastores a pobreza oriunda dos campos, tipologia que constitui objeto desta reflexão.

Em Ribera também encontram-se numerosas obras manifestando a pobreza em suas distintas manifestações. O pintor fez representações de pobres pedintes (*mendicus, miser*): “*São Martinho*” (fig.05,detalhe) e “*O aleijado*” (fig.06, detalhe), (um pobre *claudus* ou *contractus*), ambos exemplares tomados da pobreza urbana.

E dentro deste mesmo ambiente geográfico encontramos a série da alegoria dos Cinco Sentidos que manifestam em alguns de seus exemplares indivíduos cujo tratamento plástico remete à uma classificação de pobreza enquanto fenômeno estético engendrado pelo realismo rigoroso do espanhol, aqui em suas telas o feio sensível adquire conotações de feio artístico como ocorre na cena do “*Olfato*” (fig.07).

O mesmo se dá com a sua série de retratos de Filósofos onde se encontra um tipo de pobreza oriunda de uma concepção de vida ligada a uma reflexão que se pauta por princípios doutrinários como por exemplo, o do Neo-estoicismo. Portanto uma pobreza conjuntural, isto é, fruto de uma intelectualidade e de uma visão de mundo, como no caso de “*Demócrito*” (fig.08) representado a partir de um modelo típico dos becos de Nápoles do período do Vice – Reino.

Encontra-se mais uma vez em Ribera, a representação da pobreza oriunda do campo na figura do pastor no quadro da “*Adoração dos pastores*” (fig.) do Escorial, o tipo de *Pauper rusticus* que se encaixa na classificação da **pobreza laboriosa**. Não é um pedinte, antes, do pouco que tem, isto é, de seu rebanho de ovelhas, escolhe uma para presentear o recém-nascido Filho de Deus.

Por fim nos quadros de Juan Dò ou Maestro dell’Annuncio ai pastori, a pobreza é um aspecto sempre freqüente em suas temáticas derivadas da Natividade (Anunciações, Adorações) e também nos temas do Velho Testamento, embora nestes haja um maior enfoque no mundo pastoril, na representação de rebanhos com seus respectivos pastores emoldurando fatos da vida de Rebeca e Eleazar, Jacó e Raquel, e José e seus irmãos.

Quadros de Juan Dó com enfoque na figura do pastor retratado em suas humildes condições são melhor exemplificados nas versões de adorações e de anunciações presentes nos acervos do MASP, do museu de Birmingham, do Brooklyn Museum, da Alte Pinakhotek, da Pinacoteca Comunal de Rimini, da Coleção Roberto Longhi, do Museu de Capodimonte, dos Musei Capitolini, na sala de Santa Petronilla, e ainda, a versão da coleção particular Gianone em Nápoles.

Este repertório de obras que constitui uma verdadeira família pictórica, forma uma série iconográfica de representação de pastores em seu ambiente de trabalho, ou dele retirados para participarem de cenas históricas do evento divino da Natividade e suas respectivas derivações sem nada perder de suas características tratadas com realismo pormenorizado.

1.2 – A religiosidade filo pauperística e a arte caravaggisca

Os pastores das temáticas sacras de Caravaggio, de Ribera e principalmente de Juan Dò, identificados com o *Rusticus pauper* receberam uma exaltação tanto no sentido poético quanto no sentido plástico, um tipo de heroicização desta personagem e de seu trabalho; este foi o sintoma da representação artística de uma religiosidade filo-pauperística.

As cenas da “*Virgem de Loretto*” (fig.02), da “*Virgem do Rosário*” (fig.03) e das “*Sete Obras de Misericórdia*” (fig. 04) de Caravaggio, são os exemplares mais contundentes de uma religiosidade voltada para a pobreza, os quais tiveram uma continuação na arte de Ribera e depois na arte de Juan Dò principalmente no ambiente napolitano que se mostrou favorável a esta abordagem permitindo-a desenvolver-se amplamente sem quaisquer restrições.

A partir do repertório de pinturas representando cenas de adoração do pastores, de anúncio aos pastores incluindo as temáticas do Velho testamento dentro da concepção pastoril, busca-se interpretar o significado artístico da representação dos pobres nos temas sacros do caravaggismo napolitano mediante uma reconstituição do perfil histórico desta série iconográfica considerando as relações intrínsecas que se estabeleceram entre a arte, a religião e a sociedade.

O histórico das obras de misericórdia se desenvolveu dentro da perspectiva de que o seu exercício era a condição para a salvação. Este foi o principal alicerce ideológico para as práticas assistenciais não obstante modificações de natureza administrativa, prescritiva, econômica e sociais ocasionadas por forças de conjuntura tivessem proporcionado diferentes enfoques sobre a caridade, ora enfatizando-a rigorosamente, ora considerando-a mero ritual

A prescrição das obras de caridade em moldes catequéticos teve como base textos pedagógicos de 1093, encontrados no cartulário de Mas d’Azil, tratando dos deveres dos cristãos no tocante às obras de caridade em favor do próximo:

*“Guarda sempre a caridade em seu coração
lembra àqueles que se desentendem, a paz fraternal
socorre os pobres
visita os enfermos*

*enterra os mortos*¹²

Destaca-se a importância que teve o século XII no histórico da caridade, pois é neste momento que se observa o despertar para as obras de misericórdia de forma mais contundente e onde ocorre uma reflexão sistemática sobre a pobreza e a assistência caritativa.

Outro aspecto importante do século XII está no fato de o pensamento sobre a pobreza ter se encontrado com a tradição patrística de correntes canonistas antigas dos padres gregos (Basílio e São João Crisóstomo) e a partir de uma síntese destas reflexões com a Epístola de São Tiago e dos princípios da moral antiga (formulados por Cícero, Sêneca, Horácio e Apuleio) resultando numa doutrina baseada na caridade e na justiça.

A justiça residia no fato de o pobre ter direito natural sobre os bens do rico, sendo que este era uma espécie de administrador das riquezas que lhe foram confiadas por Deus a fim de suprir as necessidades das pessoas carentes.

A polarização rico-pobre se tornou uma questão essencial na Idade Média. Vista sob a perspectiva escatológica da vontade divina, a presença do pobre se fez necessária para que o rico cultivasse virtudes essenciais que lhe garantissem a salvação ao prestar assistência aos necessitados.

Nesta atitude está implícita a idéia de uma imutabilidade social que vem a ser reforçada pela ideologia recorrente no cristianismo medieval: “a pobreza cristã”, uma herança da filosofia patrística que apresenta Cristo como exemplo máximo de pobreza, “*Communis apparuit et pauper*”¹³

Mollat assinalou que fator complicador para a situação do pobre estava na ambigüidade de sua condição, isto é da sua atitude que poderia ser sincera (identificando-se

¹² Michel MOLLAT. *Os pobres na Idade Média*. 1989. p.88

¹³ J. LECLERCQ. “*Les controverses sur la pauvreté du Christ*”. Vol 1, Paris, 1974, p. 51 Apud José Antonio MARAVALL. *La Literatura Picaresca desde la Historia Social*. 1986. p.23

com os *anawin* ou pobres de Iavé), poderia ser humilde, designando uma pobreza ascética ou vítima de uma pobreza punitiva.¹⁴ concebida como nos parâmetros do Velho Testamento, uma maldição e, por fim, um terceiro tipo de era o daqueles que utilizam da astúcia, os falsos pobres que queriam tirar proveito da situação.

Uma outra alternativa, já contemplada anteriormente à luz do Evangelho de João, estava em ver no pobre uma figura de Cristo¹⁵ sublimando a sua condição precária, buscando consolá-lo dos sofrimentos por que passava, postergando a sua alegria para a vida além.

Um enfoque sociológico sobre o contexto neotestamentário permite identificar tipologias diferenciadas de pobres que com frequência são exaltados no âmbito desta literatura como exemplos de vida em contraste com a atitude materialista dos ricos exemplificada no caso do jovem rico que queria ser discípulo de Cristo.¹⁶

¹⁴ Evangelho Segundo São João. Português. In: *A Bíblia de Jerusalém*. pp. 2010-2011. Este tipo de pobreza está exemplificado no capítulo 9, versículos 1-3 onde lemos: “Quando Jesus ia passando, viu um homem, cego de nascença. Os discípulos de Jesus perguntaram: Rabi, quem pecou, este ou os seus pais, para que nascesse cego? Jesus respondeu: nem ele pecou nem seus pais, mas isto aconteceu para que se manifestem nele as obras de Deus.” O pensamento decorrente deste discurso dos discípulos fundamentava-se na maldição que era imputada por Deus aos pecados dos pais e posteriormente revisitada na terceira e quarta gerações destes. Punição prevista especificamente para o contexto do Velho Testamento tendo sido posteriormente, isto é na era cristã revogado em virtude do sacrifício de Cristo. Embora a crucificação ainda estivesse para acontecer, a explicação de Cristo compreendia o lançar as sementes da nova doutrina que a partir dele gerenciaria a questão dos pecados dos homens. Neste mesmo enfoque pode-se a partir de Mollat obter uma explicação qualitativa de um tipo de pobreza associada à cegueira (*caecus*), tipo este em que se encaixa o cego curado por Cristo.

¹⁵ Evangelho segundo Mateus. Português. In: *A Bíblia de Jerusalém*. p.1887. “Então os justos lhe responderão: Senhor, quando foi que te vimos com fome e te alimentamos, com sede e te demos de beber? Quando foi que te vimos forasteiro e te recolhemos ou nu e te vestimos? Quando foi que te vimos doente ou preso e fomos te ver? Ao que lhes responderá o Rei: Em verdade vos digo: cada vez que fizestes a um desses meus irmãos mais pequeninos, a mim o fizestes.” Esta é a clássica identificação que Jesus faz entre si e aqueles que sofrem algum tipo de necessidade corporal.

¹⁶ Cf. Evangelho Segundo São Mateus. Português. In : *A Bíblia de Jerusalém*. 1985. p.1875: “Ai alguém se aproximou dele e disse: Mestre, que farei de bom para ter a vida eterna? Respondeu: Por que me perguntas sobre o que é bom? O bom é um só. Mas se queres entrar para a vida, guarda os mandamentos. Ele perguntou-lhe: Quais? Jesus respondeu: Estes: não matarás, não adulterarás, não roubarás, não levantarás falso testemunho, honra pai e mãe, e amarás ao teu próximo como a ti mesmo”. Disse-lhe então o moço: Tudo isso tenho guardado. Que me falta ainda? Jesus lhe respondeu: se queres ser perfeito, vai, vende os teus bens e dá aos pobres, e terás um tesouro nos céus. Depois vem e segue-me. O moço ouvindo esta palavra, saiu pesaroso, pois era possuidor de muitos bens. Então Jesus disse aos seus discípulos: Em verdade vos digo que um rico dificilmente entrará no Reino dos Céus. E vos digo ainda: é mais fácil um camelo entrar pelo buraco de uma agulha do que um rico entrar no Reino de Deus”.

Por outro lado há o caso da oferta da viúva pobre no templo, elogiada por Cristo pela sua atitude humilde e liberal dada a sua condição de vida em comparação com as ofertas dos ricos, o caso do cego de nascença que era um mendigo pedinte e que foi agraciado pelo milagre divino e recobrou a visão e, especificamente, a figura do pastor que desde o Velho Testamento tem recebido destaque enquanto figura que mais se aproxima das qualidades de Cristo em virtude do trabalho que exerce¹⁷.

1.3 - A representação dos pobres nos temas sacros do caravaggismo napolitano

*“A Natureza que temia ser superada
Em cada imagem que criara
Miguel agora, num pacto com a morte
Uma trama cruel contra você planejou
Pois a morte de indignação ardeu
Por saber que muitos que sua foice
Cortou, ainda mais intensamente
Seu pincel conseguiu tornar vivos”¹⁸*

O século XVII foi um momento em que na cultura figurativa ainda vigoravam as convenções classicistas pautadas pelos remotos modelos e pensamentos da Antigüidade, como pela mais recente exemplaridade de Rafael entre outros pintores de tendências clássica. Teóricos da Contra-Reforma, de linhagem clássica que formularam prescrições para a arte pautando-se pelas regras de decoro estavam ligados ao conceito neoplatônico renascentista da natureza corrompida enquanto mero reflexo do divino e por isto deveria ser corrigida pelos artistas.

¹⁷ Um exemplo clássico do tratamento que o pastor dispensa às suas ovelhas no Velho Testamento está no Salmo de Davi de número 23, o Salmo do bom pastor onde o rei que outrora foi um pastor de ovelhas e por isto conhecedor do ofício, cria uma metáfora lírica do relacionamento entre Deus, ou sob uma perspectiva messiânica, de Cristo e os justos demonstrando cuidado para com estes. Da mesma forma procede o pastor. Ele cuida das suas ovelhas levando às pastagens verdejantes e às águas límpidas, conduz o seu rebanho por caminho seguro orientando as ovelhas com o cajado para não se desviarem e para protege-las dos ataques de lobos.

¹⁸ Giovanni Battista MARINO Apud Robert ENGASS e Jonatan BROWN. *Italian and Spanish Art. 1600-1750*. 1970. p. 83. Traduzido do Inglês onde lemos: “Nature who feared to be surpassed in every image that you made. Has Michele, now, in league with death, A cruel plot against you laid; for Death with indignation burned, To Know that many as his scythe Cut down, still more and usurously Your brush contrived to make alive.”

Tendo como meta alcançar a Beleza Ideal, o artista propunha-se a fazer uma seleção do que de mais belo poderia encontrar na natureza e aperfeiçoar fim de aperfeiçoá-lo tornando-o o mais belo possível em seu resultado final. Por outro lado tais teóricos consideravam a simples imitação da natureza sem nenhum tipo de correção ou aperfeiçoamento, uma atitude vulgar oposta àquela busca pela excelência do Belo.

Nas vozes de Aggucchi e Paleoti, teóricos da Contra-Reforma e posteriormente Bellori, pintores que procediam como mero imitadores da natureza eram considerados os piores. Aggucchi que considerou Michelangelo e Rafael os mestres desta busca do belo Ideal e paradigma para os artistas aprendizes, julgava Bassano, pintor veneziano da escola maneirista como um dos piores e a ele aproximou Caravaggio:

*“Bassano é um Peiraikos no representar os piores, e uma grande parte dos modernos têm representado igualmente; e entre estes, Caravaggio, excelentissimo no colorir, deve ser comparado a Demétrio, porque abandonou a Idéia da Beleza, disposto a buscar a semelhança em tudo”*¹⁹

Não obstante a hegemonia de Michelangelo e Rafael no ambiente artístico romano, Caravaggio apresentou uma arte realista para um público cujo gosto se inclinava para a graciosidade e para o Belo Ideal mais do que para a verdade que se encontrava na natureza. O seu naturalismo estava em franca oposição contra as convenções idealistas e contra o decoro nas temáticas religiosas que abordou. A sua linguagem plástica expressava-se, pelo vil, pelo disforme, pelos elementos considerados inferiores rústicos e vulgares na pintura segundo a perspectiva da crítica da época.

Caravaggio assumiu uma atitude discordante das expectativas da instituição eclesiástica romana que buscava na arte uma via de expressão que traduzisse pelas suas imagens um religiosidade grandiosa e, num certo sentido, monolítica, pois de suas telas

¹⁹ Roberto LONGHI. Studi Caravaggeschi. Tomo II. Milão: Sansoni, 2000. p.32. Traduzido do texto em italiano onde lemos: *“Il Bassano è stato un Pierico [Pirreico] nel rassomigliare i peggiori, ed un gran parte de' moderni, ha figurati gli eguali; e fra questi il Caravaggio eccellentissimo nel colorire si dee comparare a Demetrio, perchè ha lasciato indietro l'Idea della bellezza, disposto di seguire del tutto la similitudine”*.

sacras emergiram como protagonistas indivíduos marcados pelo tempo, pela feiura, pela humildade, com rostos sofridos cobertos por epidermes enrugadas e com pés sujos.

Uma obra que tipifica esta abordagem do pintor é a *“Virgem de Loreto”* (fig.02). Quadro que se destinou à Cavalletti da Igreja de Santo Agostinho, em Roma. Um tema raro mas que tradicionalmente representava a casa que Maria habitava sendo transportada da Palestina miraculosamente por anjos, ou seja suspensa no ar. Em seu quadro, Merisi representa a habitação sagrada em uma rua escura compreendendo um espaço que se define pela soleira onde está a Virgem com a criança ao colo tendo atrás de si uma parede com frisos.

Os fiéis a renderem homenagem pela sua peregrinação e gesto de devoção ao se ajoelharem são indivíduos pertencentes àquela classe social inferior do **“povo miúdo”** que recebem um tratamento sem qualquer indício de idealismo ou concessão a edulcorações formais.

Suas faces enrugadas, seus pés sujos e desgastados pela longa peregrinação retratam a humildade, o sofrimento e a pobreza ocupando na obra um lugar de destaque, atitude esta do pintor que Calvesi interpretou como uma exaltação da pobreza.

A Virgem como a criança em seu colo também descalça e com seus pés cruzados, contrasta com os peregrinos pela beleza de sua pose statuária inspirada na escultura romana de *“Tusnelda”* (fig.10) na Vila de Alessandro de Medici. Compartilha com os fiéis a humildade pelo seu gesto acolhedor ao inclinar-se em direção aos mesmos para que o pequeno Cristo os abençoe.

Os pés sujos dos peregrinos constituem a simbologia do tema central da obra que é o desejo de purificação e de salvação mediada pela igreja através de seus sacramentos. Tema católico discutido no período da Contra-Reforma. A graça salvífica é simbolizada pela luz que emana da Virgem e do Menino em direção aos fiéis e a intermediação da Igreja encontra sua simbologia no limiar e na pilastra em que Maria se apoia.

O quadro provocou na época uma reação curiosa por parte dos fiéis, do próprio povo, que o viram conforme relatou Giovanni Baglioni:

“Na primeira capela [dos Cavalletti] da Igreja de Santo Agostinho à esquerda, [Caravaggio] fez uma Virgem de Loretto tomada do natural com dois peregrinos, um com os pés sujos, e a outra com uma touca suja; e por estas levandades em relação às partes que uma grande pintura apresentou, entre os populares houve um grande rebuliço”²⁰

A atitude de Caravaggio ao apresentar os indivíduos pobres com os aspectos que lhe são característicos através do realismo, dotou-os de expressividade artística o que permite interpretar esta figuração como categoria de um fenômeno estético nas telas do pintor lombardo.

Compreendeu também uma abertura no campo artístico que futuramente veio a se transformar em meio expressivo ou em tema propriamente dito, engendrando uma incipiente “épica plebéia” dado que em solo romano sofreu restrições, mas que em Nápoles encontrou um ambiente favorável para se desenvolver.

Nas telas iberianas o exemplo caravaggesco engendrou uma poética a partir da matriz cultural ibérica do pintor espanhol resultando numa observação objetiva e pormenorizada do dado natural nos indivíduos populares, uma exacerbação do realismo e do naturalismo de Caravaggio, uma experiência formal que já vinha amadurecendo e se consolidando desde a fase romana pela qual o Spagnoletto também passou.

²⁰ Giovanni BAGLIONI. *Le Vite de' Pittori, scultori et architetti Dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino a' tempi di papa Urbano VIII nel 1642* scritte da Giovanni Baglione. Roma, 1642. Traduzido do texto em italiano onde lemos: “Nella Prima capell [dei Cavalletti] alla man manca, [il Caravaggio] fece una Madonna di Loretto ritratta dal naturale com due pellegrini, uno co' piedi fangosi e l'altra com una cuffia sdrucita e sudicia; e per queste leggierzze in riguardo delle parti che una gran pittura aver dee, da' popolani ne fu fatto gran schiamazzo.”

1.4. – Caravaggio e o ambiente artístico napolitano

A chegada de um novo século trouxe consigo para a cidade partenopéia uma ruptura na tradição figurativa da pintura através da linguagem naturalista e luminista de Caravaggio. O pintor chega à cidade no momento mais clássico de seu estilo e amadurecido em suas convicções artísticas.

Recém-saído de seu período romano, Merisi ofereceu a Nápoles uma visão mais dramática onde participa dos aspectos reais das condições humanas que vivenciou:

“(...) uma experiência toda consumada na apaixonada participação em todo o aspecto real e quotidiano dos fatos humanos, na profunda e dilacerante meditação sobre o drama infinito buscado na condição do homem, da eterna e irresolúvel contraposição entre natureza e história, projeto e destino, transcendência e imanência, sobretudo no empenho constante e não menos desesperado de fixar sobre a tela com imediatividade pictórica e essencialidade visual o trabalho profundo e interminável procurado por um olho atento e lúcido, mas também por uma consciência dilatada e sensível.”²¹.

As obras de Merisi tornaram-se paradigmáticas entre os pintores locais, originando uma civilização caravagguesa napolitana e proporcionando uma importante página para a história do movimento como um todo e no cenário artístico local que experimentou uma nova cultura artística elaborando modelos diferenciados pelo tratamento naturalista-luminista que compreendeu um novo credo artístico que se implantou em Nápoles.

Este fato se explica por terem sido emergido grandes intérpretes do estilo do mestre lombardo tanto entre os artistas nativos quanto estrangeiros que vieram para a cidade

²¹ Nicola SPINOSA. *La Pittura del Seicento A Napoli tra Naturalismo, Classicismo e Barroco*. In: “Tra Luce e Ombre, 1996. p. 12.. Traduzido do texto em italiano onde lemos: (...) una esperienza tutta consumata nell'apassionata partecipazione ad ogni aspetto reale e quotidiano della umana vicenda, nella profonda e lacerante meditazione sul dramma infinito procurato alla condizione dell'uomo dalla eterna e irrisolvibile contrapposizione tra natura e storia, progetto e destino, trascendenza e immanenza; soprattutto nell'impegno costante e non meno disperato di fissare sul tela con immediatezza pittorica ed essenzialità visiva il travaglio profondo e interminabile procurato da un occhio attento e lucido, ma anche da una coscienza dilatata e sensibile.

partenopéia os quais sensibilizaram-se diante das novas soluções plásticas desta vibrante atmosfera de naturalismo. E ainda observou Argan que os pintores napolitanos foram os que mais sentiram a experiência de Caravaggio em sua lição dolorosa de vida o que “(...) *lhe ensinou a procurar valores mais íntimos e autênticos, a buscar a veia profunda do sentimento, de um sentimento que não parte de categorias morais abstratas, nem de contrastes conceituais, mas que é ele próprio, em sua determinação e expressão imediatas, uma realidade moral.*”²²

A primeira assimilação do estilo de Caravaggio em Nápoles teve o seu expoente em Battistello Caracciolo que foi um entusiasta da lição luminista-naturalista e em cuja órbita gravitaram os nomes de Carlo Sellitto, Filippo Vitale e Paolo Finoglia.

Battistello teve formação inicial no maneirismo com inclinação para o desenho mas em contato com as obras do pintor lombardo aderiu imediatamente à nova linguagem naturalista. Uma adesão rápida e intensa mas que virá a ser substituída paulatinamente após a viagem de Caracciolo a Roma em 1614 em contato com os caravaggistas franceses reformados e depois em 1618 foi para Florença onde estudou os maneiristas de 1500.

Quando de seu retorno à Nápoles, Caracciolo traz em sua bagagem artística um estilo amadurecido não mais ligados aos modos de Caravaggio, mas voltados para o classicismo bolonhês e seguirá uma nova orientação estilística sob os influxos de Domenichino e Lanfranco, presenças contemporâneas em Nápoles.

Em seguida com José de Ribera ocorre uma revisão do caravaggismo solucionando aquela crise naturalista após o primeiro momento do caravaggismo napolitano. O pintor espanhol chegou de Roma em 1616 após um período de formação junto aos caravaggistas de linha mais ortodoxa dos quais assimilou o tenebrismo levando-o às últimas consequências.

²² Giulio Carlo ARGAN. *Clássico e Anticlássico: O Renascimento de Brunelleschi a Bruegel*. 1999, p.457.

Exacerbou a lição do pintor lombardo o que resultou em suas obras num realismo exasperado em suas formas de expressão registrado através de marcantes e violentas cenas de martírio e de deformidades o permite-nos interpretar uma verdadeira apologia à estética do horrído.

Nos dois primeiros decênios de sua produção napolitana, suas obras testemunham uma observância estrita ao caravaggismo para depois revelarem uma nova orientação estilística em que a sua paleta se compõe de cores mais claras e argênteas, são quadros com maior luminismo atmosférico sem, no entanto, abandonar a convicção naturalista.

Em torno de Ribera, no seu atelier estiveram personalidades marcantes na interpretação e continuidade do caravaggismo da cidade partenopéia. Destes se destacou Luca Giordano, o mais conhecido. Mas outros nomes igualmente importantes têm saído da obscuridade graças ao empenho da historiografia crítica atual que tem aprofundado seus estudos sobre os mesmos: Bartolomeo Passante e Juan Dò.

Juntos estes artistas formaram um grupo caracterizado em sua produção por:

“(...) acentos paravelazquezianos de comovente e intensa realidade figurativa, orientação realística isenta da tradição de uma temática antiga, alcança a visão de uma nova realidade social, sublinhando em uma épica transformação um mundo solene de pastores verdadeiros e antiquíssimos de vigias exaustos e esfarrapados a quem é conferida uma dignidade bíblica, mulheres e crianças tomadas do cotidiano figuras pouco adequadas ao decoro da sacra representação, ao contrário completamente investidas de afetos simples na mais observada das ambientações ligada à presença de poucos objetos de uso comum que o toque de uma pincelada e rude restitui a maior evidência formal. Esta pintura traspassada por uma constante vibração humana, desvincula o desenvolvimento da escola napolitana do atormentado rigor das introspecções battistellianas, como do erudito florescimento do stanzionismo mais refinado (...)”²³

²³ Raffaello CAUSA. *Pittura Napoletana dal XV al XIX Secolo*. 1961. pp. 36-37. Traduzido do texto em italiano onde lemos: “(...) accenti paravelasqueziani di commossa ed intensa vitalità figurativa, l'impostazione realistica, disciolta dalla consuetudine di una tematica antica, attinge alla visione di una

O terceiro grupo teve como árbitro do gosto figurativo, o pintor Massimo Stanzione que propôs uma interpretação livre do caravaggismo. De formação tardo-maneirista junto a Fabrizio Santafede, esteve em Roma por vários momentos junto aos caravaggistas franceses interessados nos classicistas emilianos (Valentin e Vouet) e aos pintores locais (Saraceni e Manfredi). Também a sua renúncia gradativa culminará numa fase academizante tendo em sua paleta cores mais claras e luminosas.

Enfim Battistello e Stanzione foram os dois maiores mestres locais entre 1620 e 1630 sendo grandes referenciais para as gerações coevas e posteriores. No entanto, a marcante convicção luminista-naturalista de Ribera compreendeu uma oposição estilística aos dois pintores até que, igualmente aos mesmos, sofreu uma certa influência veneziana em sua paleta. Há que se acrescentar que por volta de 1630-1640, o caravaggismo começou a definhar em Nápoles dando lugar à escola clássica bolonhesa.

1.5 - Interpretação iconográfica da “Virgem do Rosário” e das “Sete Obras de Misericórdia”

Sabe-se que a devoção à Maria remonta aos fins da Idade Média e trouxe consigo exageros que se tornaram alvo de crítica na devoção moderna pela voz de Erasmo de Roterdã, o que Lutero tomou como respaldo para os seus ataques à figura da Virgem. E a arte a veiculada pelo cunho propagandístico que lhe deu a Contra Reforma vem em defesa de Maria e do culto que se deveria prestar-lhe.

nuova realtà sociale sottolineando un'unica transfigurazione un mondo solenne di pastori veri ed antichissimi, di vegliardi smunti e laceri cui in un librone conferisce aspetto e dignità biblica, di donne e bambini presi alla vita d'ogni giorno: figure appena sfiorate dal decoro di sacra rappresentazione ed invece appieno investite di affetti semplici, entro la più corsiva della ambientazione, affidata alla presenza di pochi oggetti d'uso comune, che il tocco di una pennellata ruvida ed aspra restituisce alla maggiore evidenza formale. Questa pittura, percorsa da una costante vibrazione umana, svincola lo svolgimento della scuola napoletana dal tormentato rigore delle introspezioni battistelliane, come dalla coltissima fioritura dello stanzioneismo più raffinato (...).”

Teólogos defensores de Maria ergueram suas vozes oriundas de várias nações européias. Dentre eles, Pedro Canísio, Francisco Suárez, Roberto Bellarmino, Pierre de Bérulle, Jean Jacques Olivier e Juan Eudes. As confrarias também participaram deste empreendimento até mesmo competindo entre si.

Por consequência há uma propagação do tema abarcando toda a massa católica e exemplares históricos de devoção despontam de várias formas: Luis XIII consagrou o seu reinado à Virgem, Descartes fez uma peregrinação à Nossa Senhora de Loretto e Corneille traduziu em verso o Ofício da Virgem.

Em meio a este fervor devocional, a Virgem adquire mais um atributo que remontou de tempos longínquos, medievais; era o de vencedora das heresias, que conseguiu frustrar os intentos do arianismo e do nestorianismo, o que igualmente aconteceria com Lutero e Calvino. Por fim, em 1625, Paulo V celebra uma peregrinação rumo à Montanha Branca em homenagem à vitória obtida contra os reformadores tanto no âmbito religioso como no âmbito político.

Maria é a nova Eva que esmagará a cabeça da serpente e que no contexto pós-tridentino foi alvo de uma fervorosa devoção ligada ao Rosário, na realidade uma continuidade do culto à este objeto religioso que remonta à Batalha de Lepanto em 1571.

Com o estabelecimento da forma atual de meditação do Rosário no século XVI com seus quinze mistérios compreendendo quinze Pai-Nossos, cento e cinquenta ave-marias e as litanias, no campo das artes plásticas surgem retábulos do Rosário apresentando os quinze mistérios representados em medalhões em torno da Virgem formando uma guirlanda ou uma esquadra.

No século XVII ambas formas de representação eram concebidas dando à Maria o significado de protetora da Igreja e assistida pela ordem dominicana e seus respectivos doutores: São Domingos ao lado de Pedro de Verona, o mártir inquisidor dominicano.

Ambos, constituindo emblemas da santidade adquirida pelo cultivo da ciência e do martírio respectivamente.

Caravaggio inaugura o seu naturalismo na arte napolitana com duas grandes obras: “*A Virgem do Rosário*” (fig. 03) e as “*Sete obras de misericórdia*” (fig. 04) ambos quadros são retábulos de altar, sendo que o primeiro pode ter sido executado entre 1606 e 1607 e o segundo foi entregue à instituição que o comissionou em 1607.

No que diz respeito ao quadro da “*Virgem do Rosário*” (fig. 03), permanecem em aberto no âmbito da crítica questões relativas à identificação do comitente, o destino original da obra e quando começou e terminou a sua execução, e uma suposta rejeição da mesma.

A crítica tem apresentado vários nomes como prováveis comitentes: Vincenzo I Gonzaga, Duque de Mântua, Nicolau Radolovich, Abraam Vinck e Louis Finson, Dom Marzio Colonna, Duque de Zagarolo, Cesare d’Este, Duque de Módena ou as instituições dominicanas existentes em Nápoles.

As hipóteses apresentadas para a refutação da obra foram ou a falta de dinheiro, ou a falta de decoro, versão esta que não foi acolhida pela crítica porque o tema do rosário era napolitano por excelência e as soluções que Caravaggio escolheu na concepção do quadro partiram de matrizes napolitanas como a escolha dos modelos representando os fiéis.

Tais personagens já não são mais integrantes do “**povo miúdo**” de Roma encontrados no quadro da “*Virgem de Loreto*” (fig. 02) e sim os “**lazzari**” (lázaros) napolitanos. A propósito destes, permanece um caráter de humildade na obra conferido pela sua presença, o que permite entrever uma conexão com o tema do pauperismo recebendo destaque mais uma vez ao ser assimilado como um fenômeno estético.

O Rosário teve uma presença marcante no repertório das temáticas religiosas das coleções da aristocracia napolitana²⁴. Labrot observa que *“Pinturas da Virgem sozinha ou com o Cristo Menino, entre elas a “Virgem da Graça”, “A Virgem das dores” e a “Virgem do rosário” preenchiam páginas inteiras de inventários. Eram quadros de tamanho pequenos destinados à devoção pessoal.”*²⁵

A obra de Caravaggio foi concebida numa composição piramidal tendo seu eixo central na figura do Cristo com sua mãe imediatamente ao seu lado. Ladeando o grupo divino estão São Domingos e São Pedro, o mártir e na parte mais baixa da obra, um grupo de fiéis ajoelhados esperando receber das mãos de São Domingos o rosário.

Estamos diante de uma obra emblemática em que a Igreja Católica é simbolizada pela Virgem enquanto coluna da Igreja, ladeada pelos doutores e pelos santos mártires dispostos a defendê-la respectivamente nas figuras de São Domingos e de São Pedro mártir e rodeada pelos fiéis. E ainda, uma exaltação ao culto do Rosário e da Virgem pregado pelos dominicanos²⁶. Enfim, um programa com fins doutrinários e de afirmação dogmática contra o protestantismo.

²⁴ Segue uma lista dos nomes de colecionistas que possuíam os quadros com a temática do Rosário isolada ou junto a outros santos: Cuomo, Anfora, Cardenas, Cavallino, Dentice, Gaetani, Guerrasio, Macedonio, Palma, Pó, Spinelli, Vulturale. Os quadros inventariados por estes colecionistas até então são de autoria desconhecida. Orsini (executado por Azzolino), Palma (executado por Giovanni Balducci), Pignatelli (executado por Coscia), Fusco (executado por Luca Giordano), Pó (executado por Luca Giordano), Lauro (executado por Francisco Solimena), Corrado (executado por Trombatore), Carrafa (executado por Andrea Vaccaro), Fullachi (executado por N. Vaccaro).

Virgem do Rosário com São Domingos e São Tomé. Coleção de Benestante, artista anônimo.

Virgem do Rosário com São Domingos, Santa Tereza e outros santos. Coleção Spinelli, artista anônimo.

²⁵ Gérard LABROT *Italian Inventories 1: 1600-1780*. 1992, p.35.

²⁶ A ligação estabelecida entre a Ordem dos Dominicanos, o Rosário e a figura de São Pedro Mártir está respectivamente nos seguintes fatos:

Domingos de Gusmán(1170-1221), homem de origem nobre, nascido na Espanha em uma vila chamada Caleruega. Sudeste de Burgos, estudou em Palência e se tornou um padre e cônego regular na Igreja da diocese de Osma. Ali conheceu o Bispo Diego com quem viajou e percebeu na França uma profusão de grupos subversivos atuando contra a religião e a sociedade. Defendeu a fé católica através da simplicidade e da pobreza preferiu o ensinamento e o bom exemplo aos métodos de repressão usando como arma principal de sua estratégia o estudo teológico. A sua ordem foi criada não a partir de uma crise religiosa pessoal mas de um empenho institucional prolongado do qual Domingos foi um participante secundário. Tratava-se do esforço da Igreja Romana em combater a heresia dos Cátaros de Langhedock e restaurar o controle exclusivo sobre a cristandade católica.

No que diz respeito a Pedro de Verona (1205-1252) que veio a ser um dos mártires cultuados pelos dominicanos, sabe-se que aos dezesseis anos ingressou na ordem e teve como ideal combater avidamente a heresia albigena que caiu na condenação da Inquisição após o concílio de Verona de 1184 por terem sido os

À esquerda da obra vemos a figura de São Domingos distribuindo os rosários aos devotos ajoelhados e ávidos para recebê-los. O santo olha diretamente para a Virgem permitindo que se faça uma analogia à visão em que recebeu da Mãe de Cristo a incumbência de propagar o culto ao Rosário.

Neste diálogo de olhares e de gestos pode-se entrever o dogma da Igreja que afirmava a capacidade que os santos têm de interceder pelos fiéis diante de Deus refutando o pensamento dos protestantes que consideravam uma atitude idólatra (Cristo era preterido em favor de santos, visto que para os protestantes era o único mediador na relação Deus/Homem) e pagã (porque os santos eram pessoas mortas e ainda não tinham chegado aos céus, exceto Cristo, logo era um culto aos mortos).

O dogma católico é reforçado pelo fato de os fiéis não verem a Virgem mas apenas São Domingos, e no lado oposto, à direita do quadro, a figura de São Pedro mártir que aponta para Maria olhando em direção ao observador.

Este gesto do mártir e especificamente a sua presença na cena são uma analogia à sua militância contra a heresia dos albigenses ou cátaros, soa como uma advertência aos hereges protestantes de que tal como o santo avidamente defendeu a fé católica contra

seus adeptos acusados de negociarem com o diabo. Pedro de Verona conseguiu que muitos dos adeptos desta seita se convertessem de seu erro mas acabou assassinado por dois nobres cataristas venezianos por terem suas propriedades confiscadas pelo religioso. A arte que relata este episódio da vida de São Pedro, o Mártir como ficou conhecido após ter sido canonizado no ano seguinte ao de sua morte, representa-o em uma floresta com uma espada ou cutelo atravessando o seu crânio ou ainda com uma palma, símbolo do martírio em uma de suas mãos e na outra um crucifixo.

A ligação com o Rosário está fundamentada em uma visão na qual São Domingos teria recebido da Virgem o rosário e dela teria aprendido como recitar as orações tendo sempre a mente voltada para os mistérios gaudiosos, dolorosos e gloriosos de sua vida, e esta atitude devocional deveria ser ensinada aos fiéis, o que veio ocorrer profusamente após a vitória de Muret, dia em que São Domingos dedicou uma capela para o Rosário na igreja de São Tiago (em Muret). A partir de então numerosas confrarias do rosário surgiram na França. E tradicionalmente era atribuída a vitória sobre os Albigenses ou Cátaros ao Rosário pelo fato de São Domingos ter assistido a batalha usando como estandarte um grande crucifixo crivado de flechas.

Esta tradição foi refutada no século XVII por eruditos que afirmavam que o rosário não poderia ser anterior ao século XV e que seu criador e difusor de seu culto foi Alain de La Roche. Em resposta, os dominicanos relataram que a única atuação de Alain foi a de reconstruir as confrarias do Rosário no século XIV em que o povo cristão estava sendo dizimado pela peste.

aqueles hereges do passado , a Igreja ainda estava apta a defender o culto à Maria e ao Rosário.

É uma representação de cunho propagandista da vitória contra os hereges albigenses que igualmente valeria contra a heresia dos protestantes. Acreditava-se que recitando o Rosário diariamente era possível alcançar a salvação. Mérito este demonstrado por Mãe ao associar o pensamento com uma cena do *“Juízo Final”* (fig.11) de Michelângelo Buonaroti.

No Juízo vemos um dos eleitos lançando para dois de seus companheiros o Rosário a fim de que por meio deste pudessem alcançar a Virgem e estar junto aos santos, o que se pode associar também a uma frase de Santa Tereza: *“o Rosário é uma corrente que liga a terra ao céu.”*

Em 1571 o Rosário foi associado à vitória da Santa Liga contra os turcos na batalha de Lepanto. Segundo a versão mística sobre o fato, o Papa Pio V atribuiu o mérito deste sucesso ao Rosário tendo sido convencidos também os vencedores. Buscou-se explicar que esta batalha só foi obtida pela intervenção da Mãe de Deus dado que os soldados da liga eram inferiores em número em relação aos inimigos turcos.

Gregório XIII instituiu uma celebração para este evento no primeiro Domingo do mês de outubro, consequentemente realizando ao mesmo tempo uma festa para o Rosário. Por fim, Mãe enumera as virtudes atribuídas ao Rosário: uma arma contra o Islam, contra a heresia e um meio de salvação para os vivos e os mortos.

Considerando os aspectos formais, o quadro de Caravaggio exerceu considerável influência em Nápoles durante o primeiro e segundo decênios como se pode verificar na produção artística de Giovanni Bernardino Azzolino²⁷ que assimilou a luz caravagguesa e uma arquitetura compositiva semelhante a do mestre lombardo.

²⁷ Segundo a biografia de dominicana sobre Azzolino o pintor teria sido um devoto da Virgem, por isto se empenhou em fazer belíssimos e numerosos quadros da santa e em particular envolvendo a temática do

Mas as soluções plásticas de Azzolino em relação a Caravaggio, não permitem falar especificamente de uma emulação ou de uma conversão irrestrita ao estilo de Merisi, a distância que os separa é relevante, pois Azzolino foi um pintor tardo-maneirista, com tendências classicistas marcantes em suas telas, um seguidor de uma tradição toscano-florentina e que a partir de um determinado momento se justapõe com tênues, porém marcantes citações caravaggescas sem “(...) *trair a sua matriz tardo maneirista devocional*”²⁸.

Estas novidades estilísticas de Azzolino podem ser conferidas com base na “*Virgem do Rosário*” “da Igreja de São Luiz Gonzaga” (Fig. 12.) comparando-a com a “*Virgem do Rosário*” (fig.03) de Caravaggio.

As semelhanças entre as obras conforme anteriormente mencionadas são verificadas na estrutura compositiva do espaço pictórico onde as figuras se distribuem numa disposição piramidal obedecendo a uma simetria cujo eixo central encontra-se no grupo da Virgem com o menino. Em Azzolino o centro e o ápice da pirâmide coincide com a cabeça da virgem e em Caravaggio o centro da composição coincide com o corpo do menino Jesus.

Foi observada em Caravaggio uma “*crise clássica*” que remonta à “*Deposição*”, (fig.13) à “*Virgem de Loreto*” (fig.02) às heranças venezianas e lombardas conferidas em Lorenzo Lotto que por sua vez partiu do renascimento maduro do Rafael Tardio.

rosário. O escritor apresenta um elenco com várias pinturas dedicadas à referida temática descrevendo as obras detalhadamente em suas respectivas igrejas napolitanas:

Igreja da Santíssima Trindade: O Rosário e os Quinze Mistérios;

Igreja de Jesus e Maria: Rosário com os quinze mistérios no altar da capela lateral. (1609);

Igreja da Sanidade dos Padres Pregadores: Rosário com os Quinze Mistérios;

Igreja de São Pedro Mártir: Obra do Santíssimo Rosário com os Quinze Mistérios. São Domingos entrega o Rosário aos devotos.

Congregação do Monte de Deus dos Padres Pregadores: No altar, São Domingos em meio aos fiéis da congregação recitando o Rosário e a virgem aparecendo em Glória com a Santíssima Trindade com uma glória de anjos.

²⁸ Flavia FERRANTE. *Giovan Bernardino Azzolino tra tardomanierismo e protocaravaggismo. Nuovi contributi inediti.*, in: *Scritti di Storia dell'Arte in onore di Raffaello Causa*, 1988. p.136.

Esta “*crise clássica*” é explicada a partir do rígido esquema simétrico das sacras conversações renascentistas que em Rafael por exemplo, na “*Transfiguração*” (fig.14), obtiveram uma nova solução mediante poses maquinosas e esquemas compositivos complexos; inovações que constituíram a “*maneira moderna*” e que se tornaram elementos presentes na produção de Lotto, observados a partir dos retábulos: “*A Virgem do Rosário*” (fig. 15), (Cingoli, Macerata, Igreja de São Nicolau), “*A Virgem entronizada com o Menino e com São José, Bernardino, João Batista, e o ábade Antônio*” (fig.16) Igreja de São Bernardino, Pingolo-Bérgamo), e da “*Transfiguração*” de Recanati.

Esta adequação à “*maneira moderna*” assimilada por Lotto será retomada por Caravaggio na tela da “*Virgem do Rosário*” (fig.03) verificada no tratamento que foi dado ao movimento das figuras, na expressividade das mãos e pela vivacidade e dramaticidade com que são concebidos os tecidos com fartos e ricos pregueamentos e ainda a “pose poética” do inclinar a cabeça para o lado como faz São Pedro Mártir igualmente ao autorretrato de Caravaggio no “*Martírio de São Mateus*”. (fig.17) evocando o sentimental e o trágico tal qual nos retratos episódicos de Lotto.

Todavia em Azzolino é percebida uma maior preocupação em dar equilíbrio à composição. Há em seu quadro uma maior rigidez simétrica que se aproxima mais do gosto clássico renascentista, remontando às sacras conversações entre a Virgem com o menino e alguns santos na presença de anjos. O que pode ser observado pelo semicírculo de anjos atrás da Virgem e os outros dois grupos de santos e devotos que se dispõem em ambos lados do quadro.

Esta disposição dos personagens saturando a cena, está também presente na tela de Caravaggio, mas em Azzolino a visão plena da Virgem em seu trono numa postura rigidamente hierática evoca um sentido de maior deferência do observador em relação à imagem visto que aqui o tema é tratado com maior gravidade se comparado com o quadro do pintor lombardo.

A propósito desta discrepância entre os dois pintores, a referida gravidade e circunspeção foi um tratamento dispensado por Azzolino a todas as figuras de sua pintura ao passo que em Caravaggio é observada uma contraposição entre o “*humilde realismo feroz*”²⁹ dos fiéis, ávidos para obter o objeto devocional e a “*divina majestade ideal*”³⁰ da Virgem e dos santos conferida pela escala maior com que são tratados e pela noção que o pintor quis dar de uma multidão de miseráveis protagonizando a temática sacra. Mais uma solução inovadora e revolucionária.

Quanto ao tratamento da luz, a semelhança entre as duas obras está no fato de não existir um foco único, ao contrário superfícies iluminadas se multiplicam por toda a tela incidindo mais intensamente sobre o corpo do menino Jesus, enquanto que as demais partes submergem na obscuridade.

Na tela caravaggiana a luz destaca as mãos dos fiéis enfatizando a sua linguagem uníssona de petição. A paleta se define pela a rica gama de cores dos tecidos fartamente pregueados tanto das roupas quanto da ampla cortina que pende sobre a cena dando-lhe um sentido decorativo.

A tela do pintor lombardo encerra o espírito napolitano pelo estilo, pelo tratamento e pela escolha dos modelos. No entanto o tratamento estilístico destes indivíduos pobres demonstra ressonâncias de idealismo pelo tratamento de suas vestes íntegras.

O sinal mais indicativo do pauperismo presente na cena de Caravaggio está nos pés sujos de seus protagonistas, um dado que se repete na tela da “*Virgem de Loreto*” (fig.02) na figura do peregrino cujas vestes embora muito humildes ainda não trazem aquele rigor na representação dos pobres que aparecerão a partir de Ribera vestidos de farrapos.

²⁹ Mia CINOTTI. Caravaggio. In: *I Pittori Bergamaschi dal XIII al XIX secolo*. Il Seicento. Vol. 1 p.553.

1.6 - O Pio Monte da Misericórdia: a ancestralidade de sua ideologia

*"Quando o Filho do Homem vier em sua glória, e todos os santos anjos com ele, então se assentará no trono da sua glória. E serão reunidas em sua presença todas as nações, e ele separará os homens uns dos outros, como o pastor separa as ovelhas dos cabritos. E porá as ovelhas à sua direita e os cabritos à sua esquerda. Então dirá o Rei aos que estiverem à sua direita: Vinde, benditos de meu Pai, recebei por herança o reino preparado para vós desde a fundação do mundo. Pois tive fome e me destes de comer, tive sede e me destes de beber; era forasteiro e me recolhestes; estive nu e me vestistes; doente e me visitastes; preso e viestes ver-me. Então os justos lhe responderão: Senhor, quando foi que te vimos com fome e te alimentamos, com sede e te demos de beber? Quando foi que te vimos forasteiro e te recolhemos, ou nu e te vestimos? Quando foi que te vimos doente ou preso e fomos te ver? Ao que lhes responderá o Rei: Em verdade vos digo que, quando o fizestes a um destes meus irmãos mais pequeninos a mim o fizestes. Em seguida dirá aos que estiverem à sua esquerda: Apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno, preparado para o diabo e para os seus anjos. Porque tive fome e não me destes de comer; tive sede e não me destes de beber; fui forasteiro e não me acolhestes; estive nu e não me vestistes; doente e preso e não me visitastes. Então eles também lhe responderão: Senhor, quando é que te vimos com fome, ou com sede, forasteiro ou nu, doente e preso e não te servimos? E ele responderá com estas palavras: Em verdade vos digo, todas as vezes que o deixastes de fazer a um destes pequeninos, foi a mim que o deixastes de fazer. E irão estes para o castigo eterno enquanto os justos irão para a vida eterna (Mateus 25: 31-46)."*³¹

Reconstruindo o histórico da encomenda das *"Sete Obras de Misericórdia"*, (fig.04) Pacelli³² apresenta importantes características sobre os fundadores e a instituição do Pio Monte della Misericórdia quanto à sua ideologia, a sua convicção religiosa e a posição social dos mesmos. Aspectos estes que serão abordados observando a concepção ideológico-formal e os influxos que a obra exerceu no ambiente artístico que lhe fora contemporâneo.

Primeiramente será apresentada aqui uma 'ancestralidade' ideológica visto que as práticas assistenciais institucionalizadas proliferaram no seio da Idade Média em torno do eixo da Misericórdia como meio de obter a salvação tendo –se repetido no programa assistencial da pia instituição do século XVII.

Pensamento este que se repete ao consolidar mais uma entidade assistencial no século XVII encontrando expressão nas palavras: *"Em 18 de janeiro, o próprio pontífice concede indulgência plenária e remissão de todos os pecados a cada um dos cavalheiros [grifo nosso] no dia de admissão ao Monte <<porque foi confessado e comunicado>>".*³³

³⁰ Idem. *Ibidem*.

³¹ Evangelho Segundo São Mateus. Português. In: *A Bíblia de Jerusalém*. 1985. p.1887.

³² Vincenzo PACELLI. *Caravaggio. Le Sette Opere di Misericordia*. 1993.

³³ C. DE LELLIS Apud Vincenzo PACELLI. *Aggiunta alla Napoli Sacra del D'Engenio*, Tomo I, p. 462.

Seguindo ideologicamente o modelo medieval, instituições como o Pio Monte da Misericórdia caracterizavam-se pelo envolvimento da comunidade laica aristocrática gerenciando as questões caritativas sobre uma base paroquial. Em linhas gerais, no entanto não precisamos quanto ao perfil do Pio Monte, podemos delinear os seus programas enumerados a partir de Liz e Soly³⁴:

- Busca de soluções ideais para o fenômeno da pobreza;
- Exaltação da pobreza material;
- Exaltação da pobreza voluntária incluindo em sua prática um viver austero, o auxílio aos necessitados, mortificações e caridade;
- Pobreza ascética conciliando a vida religiosa contemplativa com a vida religiosa ativa;
- Santificação da pobreza: os pobres são vistos como imagem de Cristo, sublimando assim a sua condição de sofrimento. Eram também mediadores entre Deus e os homens, detentores das chaves do paraíso. Estabelecia-se assim uma relação simbiótica entre ricos e pobres caracterizada por uma interdependência que se polarizava pela necessidade espiritual de um e pela necessidade material de outro. Em suma era a salvação do homem condicionada pelas obras de caridade em favor dos pobres.

É constatado, enfim, que a ideologia do Pio Monte da Misericórdia já possuía os seus antecedentes em Nápoles a partir de meados do século XII quando laicos passaram a administrar pessoalmente as obras assistenciais estabelecendo um tipo de contato mais direto com os pobres.

³⁴ Catarina LIS & Hugo SOLY. *Pobreza y capitalismo en la Europa Preindustrial (1350-1850)*. 1984.

1.7 - O nascimento do Pio Monte da Misericórdia

Em 1601, em pleno período da Contra-Reforma, pela iniciativa de sete jovens pertencentes à aristocracia napolitana, nasce a Instituição assistencial chamada Pio Monte da Misericórdia.

São estes os seus jovens governadores: o marques Cesare Sersale, Giovan Andrea Gambacorta, barão de Limatola, Girolamo Lagni, nobre de Capuana, Astorgio Agnese, barão de Rocchetta e nobre do cargo eletivo de Portanova, Giovan Battista D'Alessandro, patricio do banco do porto, Giovan Battista Piscicelli, patricio do banco Capuano, Giovan Battista Manso, Marquês de Villa.³⁵

Em 8 de janeiro de 1603, forma-se uma comissão com o objetivo de compilar as regras e o estatuto que discriminaria as atividades caritativas que seriam exercidas pela instituição incluindo os seguintes nomes: Ascanio Carafa, Carlo Caracciolo Di Vico, Cesare Piscicello, Giovan Simone Moccia, Girolamo marchese e Giovan Battista Severino.

O estatuto foi compilado em 32 artigos e confirmado mediante assentimento da congregação sendo legitimado respectivamente pelos seguintes manifestos de aprovação: o régio beneplácito expedido em 10 de julho de 1604 por Filippo III através de seu Vice-Regente em Nápoles, Giovan Alfonso Pimentel de Herrera, conde de Benavente, em seguida, a aprovação do Pontífice Paulo V com a sua Bula Pontificia em 15 de novembro de 1605.

Tratando de questões assistenciais e administrativas do patrimônio do Pio Monte, vejamos agora em que se resumiram as tarefas institucionais que convergiram para a iconografia da obra de Caravaggio, materializando assim a ideologia da Instituição.³⁶

³⁵ Pacelli informa-nos que para constituir-se governador do Pio Monte della Misericordia não era necessário que se fosse o primogênito, eles apenas ostentavam o título nobiliárquico da família.

³⁶ Vincenzo PACELLI. *Le Caravaggio: Sette Opere di Misericordia*. Traduzido do texto em italiano onde lemos:

10) Essendo sette le opere di misericordia, richederebbero anche sette deputati, non dimeno perché nella pratica si vede che un deputato ne può esercitare più di iun, si eleggerano 6 deputati per l'esercizio di quelle, aggiungendo per settimo il Deputato del Patrimonio. E però abbiamo valutato per evitare confusione,

“10) Sendo sete as obras de misericórdia, era necessário que houvessem também sete deputados, não menos porque na prática se vê que um deputado não pode exercitar mais de uma, elegeram-se seis Deputados para o exercício daquelas, sendo o sétimo, o Deputado do Patrimônio. Todavia temos avaliado para evitar confusão, distinguir cada uma das obras e situar-lhe o seu Deputado específico e a cada Deputado atribuída a sua obra específica.

11) O visitar os enfermos desejamos que esteja sempre a cargo do novo Deputado, isto é o eleito em último lugar, e será chamado Deputado dos enfermos, (...).

12) O enterrar os mortos será encargo do penúltimo Deputado eleito em sexto lugar, e será chamado Deputado dos mortos(...).

13) a Libertação dos encarcerados será do Deputado eleito em quinto lugar e será chamado Deputado dos encarcerados (...).

14) – A redenção dos cativos, será do Deputado eleito em quarto lugar e será chamado Deputado dos cativos

distinguerle una per una e situarle in modo, che as ognuna di esse venga assegnato il suo particolare Deputato ed a ciascheduno Deputato assegnata l'opera sua particolare:

11) Il visitare gli infermi vogliamo che sia sempre a carico del nuovo Deputato, e cioè ultimamente eletto, e si chiamerà il Deputato deli infermi, (...)

12) Il seppellire i morti sarà peso del penultimo Deputato nel sesto luogo eletto, e si chiamerà il Deputato dei morti (...)

13) la liberazione dei carcerati sarà del Deputato nel quinto luogo eletto e si chiamerà il Deputato dei carcerati.

14) la redenzione di cattivi, sarà del Deputato nel quarto luogo eletto e si chiamerà il Deputato delli cattivi.

15) Il sovvenire il poveri vergognosi, sotto la quale opera si rinchiude il mangiare, il bere, il vestire, che si darà agli affamati, sitienti ed ignudi, sarà a carico del Deputato dei poveri vergognosi.

16) (Omissis)

17) Il ricettare li pellegrini sarà peso del Deputato nel secondo luogo eletto e si chiamerà il Deputato dei pelegri.

18) Resta solo il maneggio delle facoltà del Monte ch'è il nerbo e la sostanza di tutte le opere. Questo sarà sempre il deputato in primo luogo eletto e si chiamerà il Deputato del Patrimonio; il quale avrà pensiero di tutta l'esigenza farà che il Razionale faccia libri necessari d'introito, ed esito dovrà firmare le polizze delli pagamenti...”

15) – *O socorrer aos pobres vergonhosos, em cuja obra se inclui o comer, o beber, o vestir, que se dará aos esfomeados, sedentos e nus, estará a cargo do Deputado dos pobres vergonhosos*

16) (Omitido)

17) *O receber os peregrinos será encargo do Deputado eleito em segundo lugar e será chamado Deputado dos peregrinos.*

18) *Resta apenas a administração das faculdades do Monte que é o nervo e a essência de todas as obras. Este será sempre o deputado eleito em primeiro lugar e será chamado Deputado do Patrimônio, o qual tomará ciência de toda a exigência e fará com que o contador faça os livros necessários de intróito e êxito, deverá assinar as apólices dos pagamentos...*

1.8 - Antecedentes iconográficos das “Sete Obras de Misericórdia” de Caravaggio

“Meus irmãos, se alguém disser que tem fê, mas não tem obras, que lhe aproveitará isso? Acaso a fê poderá salvá-lo? Se um irmão ou uma irmã não tiverem o que vestir e lhes faltar o necessário para a subsistência de cada dia, e alguém entre vós disser “Ide em paz, aquecei-vos e saciai-vos, e não lhes der o necessário para a sua manutenção, que proveito haverá nisso? Assim também a fê se não tiver obras, está morta em seu isolamento.”³⁷

Os precedentes iconográficos das obras de misericórdia sofreram ao longo da tradição figurativa evoluções histórico-doutrinárias pautadas por conceitos literários teológicos, filosóficos e moralizantes proporcionando diferentes conotações às representações do referido tema conforme o ambiente e o momento em que foi engendrado.

O Evangelho Segundo São Mateus que é a matriz iconográfica para as obras de misericórdia foi utilizado em concomitância com escritos medievais (Sumas, tratados e crônicas) e com catecismos que estiveram em voga no momento de execução da obra. Pautando-se por estas diferenciadas orientações, os exemplares figurativos se tornaram

³⁷ Epístola de São Tiago. Português. In: A Bíblia de Jerusalém. 1973. p.2266.

relevantes enquanto registros artísticos e documentais considerando que nos mesmos são observados veios humanistas, sociais e religiosos (católicos e protestantes).

Tomando como base o Evangelho de Mateus, ali são verificados seis tipos de atos de benevolência e não sete. Esta sétima obra, “enterrar os mortos” foi acrescentada pelos Sumistas³⁸ que se preocuparam também em fixar o números e a ordem das obras numa hierarquia. Medida que posteriormente foi adotada pela doutrina eclesiástica tradicional com pequenas variações.

Junto aos teólogos e cronistas, os sumistas medievais têm justificado o acréscimo desta sétima obra com base no livro apócrifo de Tobias³⁹ em que segundo sua história de vida, manifestava compaixão pelos corpos insepultos além de praticar a caridade ao vestir os nus e alimentar os famintos.

Todavia não faltaram representações que se pautassem literalmente pelo Evangelho de Mateus representando seis e não sete obras, o que se pode conferir nas primeiras representações das seis obras depois dos anos 1000 no *Saltério da Rainha Melisenda* (British Museum) e no século XII, em uma miniatura da Bíblia da Abadia de Floreffe.

³⁸ Em sua obra *A Cidade de Deus* (Vol. 01) Santo Agostinho dedica um pequeno capítulo à tarefa de sepultar os corpos dos santos baseando-se em motivações afetivas e considerando o ritual fúnebre dos justos da antigüidade uma obra de piedade. Faz menção ao livro de Tobias em que é narrado o sepultamento que este fez em consideração aos seus compatriotas, ao óleo que a mulher usou para ungir os pés de Cristo, uma antecipação de seu sepultamento e por fim a deposição do corpo de Cristo feita por aqueles que o amavam. Agostinho enfatiza que o sepultamento é agradável aos olhos divinos porque é um gesto de caridade. O Sumista buscou também em sua outra obra intitulada “*Do cuidado que se deve ter dos mortos*” de 421, combater os exageros em que criam muitos cristãos sobre corpos insepultos ou corpos cujas ossadas foram dispersas, pois estes fiéis criam que tais corpos não poderiam ressuscitar no dia do Juízo. Na doutrinação desta obra Agostinho fala do corpo humano enquanto templo do Espírito de Deus mas o modo como morreu em nada afetaria o cristão no momento da ressurreição.

³⁹ Tobias. Português. In: *A Bíblia de Jerusalém*. 1985. p. 728. “Nos dias de Salmanasar, eu tinha feito muitas esmolas a meus irmãos de raça; dava meu pão aos famintos e roupa aos que estavam nus; e quando via o cadáver de algum de meus compatriotas jogado fora das muralhas de Nínive, sepultava-o. Enterrei igualmente os que Senaqueribe matou. Quando regressou da Judéia em fuga, depois do castigo que lhe mandou o Rei do céu, por causa de suas blasfêmias, Senaqueribe em sua ira mandou matar muitos filhos de Israel.. Então eu retirava seus corpos para dar-lhes sepultura.” O livro de Tobias trata de uma história familiar onde sucessivos infortúnios acontecem e no fim a vitória prevalece deixando como lição moral e espiritual dar esmolas e peculiarmente enterrar os mortos.

Benedetto Antelami apresentou uma solução iconográfica inovadora em uma visão mais abrangente ao representar em uma cena as obras de misericórdia associadas com o Juízo Final numa conotação moralista conforme se observa nos portais do Batistério de Parma (aproximadamente em 1196), (fig. 18).

A iconografia de Antelami apresenta as seis obras descritas em Mateus sem se preocupar com a ordem em que foram citadas por Cristo. Uma interpretação que permite relacionar esta escolha com as seis idades do mundo de Agostinho ou com as seis idades do homem, também de Agostinho constante no texto de Isidoro de Sevilha.

Mas a atitude inovadora do artista foi influenciada pelas *Homilias* de Efrem Siro e o Hino *De Die Judicii* atribuído a São Beda, o venerável ou a Alcuino, e teve repercussão registrada por meio de emulações que foram feitas de sua obra como por exemplo, no portal da Igreja de San Gallo do Domo (Basiléia).

É também percebido que a representação das obras de misericórdia incide sobre aquelas de natureza corporal. A exaltação da caridade liga-se à uma imediatez tanto na assistência quanto na necessidade daqueles aos quais se dirige.

O intuito essencial da representação das boas obras nas artes figurativas era sempre de natureza alegórico-moralizante desde a Idade Média, passando pelo século XII no interior das igrejas e das catedrais sempre com exemplares clássicos como o de São Martinho dividindo a sua capa com um homem nu manifestando preocupações didáticas.

Sabe-se que ao lado das sete obras de misericórdia corporais estão as de natureza espirituais⁴⁰, embora estas últimas ao longo da historiografia iconográfica do tema tenham sido de raras representações quer isolada, quer simultaneamente. O primeiro registro encontra-se na igreja de Santa Maria da Saúde em Viterbo com a presença do Cristo Juiz, isto é, acrescentando-se o tema do Juízo Final.

⁴⁰ As sete obras de natureza espiritual compreendem: Dar bons conselhos, ensinar aos ignorantes, corrigir os que erram, consolar os aflitos, perdoar as injúrias, suportar com paciência as fraquezas do próximo e por fim, rogar a Deus pelos vivos e pelos defuntos no purgatório.

Diferentemente se fez a abordagem do tema da caridade no ambiente flamengo do século XVI onde a tradição figurativa só fez representar as obras corporais ligadas ao Juízo Final e na maioria das vezes em cenas isoladas.

Após o enraizamento do protestantismo, a representação das obras caritativas difunde-se largamente e assume o perfil de uma pintura de gênero sem quaisquer conotações católicas, laicizando a temática e, mediante a sua nova concepção burguesa, desenvolve-se um discurso apologético do trabalho onde instrumentos são mostrados detalhadamente indicando a forma de produção artesanal.

Há nas entrelinhas do discurso moral presente nestas representações acentos da Ética Protestante exemplificada pelo estrato de trabalhadores artesãos, mecânicos e de manufatores.

Tais conotações podem ser vistas na abordagem analítica de Maarten de Voss que se faz presente nas representações individuais das obras caritativas, numa espécie de ciclo evidenciando os instrumentos e as etapas do trabalho relacionadas a cada cena que apresenta isoladamente os atos: *“Dar de beber ao sedento”*, (fig.19) *“Vestir os nus”*, (fig.20) *“Acolher os peregrinos”*, (fig.21) *“Dar de comer aos famintos”* (fig.22), *“Visitar o enfermos”*, (fig.23) *“Visitar os presos”*, (fig.24) e por último *“Enterrar os mortos”*⁴¹ (fig.25).

O pensamento recorrente no âmbito idealizado da obra provém deste ambiente centrado na economia do empreendimento burguês, originador do enriquecimento capaz de garantir a solidariedade humana, a paz social e a dignificação do homem. Tal pensamento

⁴¹ Tais cenas são gravuras de Crispin de Passe baseadas nas obras de Maarten de Voss onde centraliza-se a obra assistencial representando com detalhes os ambientes de trabalho, saturados por pessoas que vão à busca de vestimentas. Observamos que em tais cenas a figura de aleijados pedindo ajuda é uma constante, pessoas estas inaptas para o trabalho, incapazes de garantirem a sua própria subsistência. Este é um discurso que emerge de um contexto como já de antemão falamos, em que o trabalho dignifica o homem, e aqueles que não o podem exercer pelas suas debilidades físicas ou incapacidade efêmera, como no caso de crianças que também vemos nestas cenas, são considerados os verdadeiros necessitados, merecedores da assistência caritativa. Emolduram os quadros representações minuciosas de instrumentos de trabalho bem como as etapas de trabalhos em proporções miniaturizadas.

encontra-se em conformidade com aqueles de Lutero e de Calvino em suas concepções sobre o trabalho:

*“Seja por Lutero, seja por Calvino, como é sabido, a validade das obras para fins de solidariedade cristã não é negada, antes, aprecia-se a prática sincera e desinteressada. O que as confissões luterana e calvinista negavam era que as obras tivessem algum mérito para a finalidade da salvação que só é possível mediante a fé em Cristo”*⁴²

Um destaque é dado para Pieter Brueghel, o Jovem que sintetiza em um único cenário *“As Obras de Misericórdia”*⁴³ (fig. 26) sem no entanto abandonar a idéia de uma cena de gênero. Aqui também os aleijados e crianças encontram-se entre os necessitados significando uma inaptidão para o trabalho, forte indicativo, dentro deste pensamento para se reconhecer a verdadeira pobreza e a real necessidade de dar assistência.

É sabido que o eixo principal da disputa entre Católicos e Protestantes estava na definição de qual dos meios proporcionariam a salvação para os homens: a fé ou as obras. E a Igreja Católica contou com a arte para subsidiar a sua doutrinação sobre o dogma da salvação por meio das boas obras.

⁴² Vincenzo Pacelli. *Op. Cit.* p. 47.

⁴³ Na obra de Brueghel, o Jovem, a ambientação típica de um país nórdico e em especial de suas telas, mostra-nos um humilde vilarejo com casas modestas e uma rua que se projeta para o plano de fundo da obra conduzindo o olhar do observador a uma pequena faixa de horizonte deserto. No primeiro plano, saturado de figuras humanas, está o ponto fulcral da obra, é onde desenvolve-se a cena do exercício da caridade em seus múltiplos aspectos. Como de hábito os tipos aparentemente caricaturizados sem, no entanto, cair no cômico como em outros temas que trata o pintor. O objetivo aqui é despertar compaixão, reconhecer a dignidade humana daqueles desafortunados que com grande realismo são representados em sua obra nas mais dolorosas deficiências que a humanidade pode sofrer. Homens nus sendo vestidos, famintos e sedentos sendo saciados, enfermos e presos sendo visitados e peregrinos sendo acolhidos. É um ambiente marcado pela pobreza e pela tristeza daqueles que estão incapacitados de sobreviver pela força de seu trabalho dada a grave deformidade que os acometeu como observamos no primeiro plano a figura de um homem cujas pernas estão encurvadas para trás. É muito significativo que, não obstante este quadro de infortúnios a dignidade humana se faz presente não dando lugar à miséria, um estado degradante da alma. Os benevolentes vão ao encontro dos necessitados e vice-versa, como que numa atividade do cotidiano comum do homem que sensibiliza-se com a necessidade do próximo.

Artistas como Michelângelo em seu “*Juízo Final*”⁴⁴ (fig. 11) e heróis na defesa da caridade ativa dos quais teve destaque São Carlos Borromeu, São Tomás de Villanova e São João de Deus foram essenciais na consolidação da importância das obras na consciência dos fiéis.

Os artistas porque com suas obras materializavam nas imagens os dogmas da fé católica e os santos heróicos porque pela sua sabedoria, eloquência e exemplo ao se envolverem com obras de caridade ativa e difundiram a prática e reforçaram a crença do mérito das obras

Importa, pois, arrolar neste momento os dogmas da Contra-Reforma que estão relacionados ao tema das “*Sete Obras de Misericórdia*” (fig. 04) de Caravaggio explícitos ou não na obra, estabelecendo relações com as fontes literárias que os engendraram e que endossam o seu significado e importância na religiosidade católica e também relações iconográficas que permitem novas interpretações do quadro caravaggesco.

1.9 - Fontes iconográficos para as “Sete Obras de Misericórdia” de Caravaggio:

Esta foi mais uma obra de Caravaggio a provocar impacto nas artes figurativas napolitanas pela inovadora solução iconográfica que não sofreu restrições pelo seu grande naturalismo, pois mais uma vez o campo se mostra favorável e fértil para a sua convicção artística e ainda porque “(...) o mundo artístico napolitano dá a Caravaggio o respeito que lhe era devido pelo predomínio artístico já testemunhado em sua produção precedente(...)”.⁴⁵

⁴⁴ A referência que se encontra no “*Juízo Final*” da prática das boas obras se fez através de São Pedro entregando as chaves, um gesto de que a tarefa que lhe fora dada por Cristo de apascentar as suas ovelhas foi cumprida e São Bartolomeo martirizado por causa de sua fé.

⁴⁵ Vincenzo PACELLI. *Caravaggio: Le Sette Opere di Misericordia*. p.27. Traduzido do texto em italiano onde lemos: “*Il mondo artistico napoletano riconobbe al Caravaggio un rispetto che gli era dovuto sulla base di un predominio artistico già testimoniato dalla sua produzione precedente*”.

Conhecemos a data de pagamento com base nas informações que nos dá Bellori⁴⁶ em sua biografia sobre o pintor, e a partir de documentos encontrados no Archivio del Stato del Banco di Napoli permitindo concluir que esta obra foi executada logo após à chegada de Merisi na cidade partenopéia.

*“Pagamento de 370 ducados de Tiberio del Pezzo a Michelangelo da Caravaggio para completar o total de 400 ducados. Parte paga por um quadro para o Pio Monte della Misericordia em nome do qual Tiberio paga e em nosso nome o Banco del Popolo.”*⁴⁷

Pacelli considerou que as motivações que levaram a escolher Caravaggio para pintar um quadro de tamanha importância, dada a sua colocação no recinto da igreja, além de sua fama, de seu prestígio e de sua ‘*maneira*’ foi o fato de que o pintor já havia recebido uma encomenda importante de Nicolo Radolovich⁴⁸, Marquês de Polignano, pertencente a uma rica família de mercadores de grãos e óleo na cidade de Bari.

Além do consolidado reconhecimento artístico do pintor lombardo no âmbito napolitano Pacelli apresenta a hipótese de haver uma certa influência de um dos primeiros deputados do Pio Monte: Tiberio del Pezzo, sobrinho de Monsignor Valeriano Muti que teve estreitas relações com o Papa Paulo V, da família Borghese cujo membro Scipione Borghese teve contato direto com Caravaggio.

⁴⁶ Robert ENGASS and Jonathan BROWN. *Italian and Spanish Art. 1600-1750*. Traduzido do texto em inglês de onde lemos: “Afterward he went to Naples where he immediately found commissions because his manner and name were already known here.” 1999. p.81.

⁴⁷ Mia CINOTTI. Caravaggio, in: “*I Pittori Bergamaschi del Seicento*”. Tomo I. (extraído de “*Notizie Storiche*, 1950; Causa, 1970). Traduzido do texto em italiano onde lemos: “A Tiberio del Pezzo ducati trecentosettanta e per lui a Michelangelo da Caravaggio: dissero a compimento di ducati 400. Dissero sono per pezzo d’un che ha dipinto per il Monte della Misericordia in nome del quale esso Tiberio li paga e per noi il Banco del Popolo”

⁴⁸ Pacelli publicou na revista “*Burlington Magazine*” de 1977, nº 897 um artigo intitulado; “*New Documents concerning Caravaggio in Naples*” nos quais verifica-se a encomenda feita por Radolovich a Caravaggio para uma pintura em 06 de outubro de 1606, representando uma Madonna com o menino, rodeada por anjos e abaixo as figuras de São domingos e São Francisco ao centro e dos lados direito e esquerdo respectivamente São Nicolau e São Vito, tendo recebido por este um total de 200 ducados. O interessante desta questão é que a referida obra pode ser considerada um meio caminho entre a Virgem do Rosario e as Sete Obras de Misericórdia por afinidades estilísticas e formais entre as mesmas.

Este circuito de conhecimentos, a fama do pintor e o fato de ter pintado um quadro do Papa Paolo V, constituíram as prerrogativas para a comissão que Caravaggio recebeu do Pio Monte da Misericórdia.

Num breve perfil histórico da execução da obra a documentação existente na pia Instituição não registra a sua data de encomenda, assim como a prescrição iconográfica por parte dos comitentes para a elaboração do tema.

Utilizando-se da tradicional matriz iconográfica, o Evangelho de Mateus além de outras fontes prováveis que proporcionaram os elementos constitutivos da obra, Caravaggio realizou a sua abordagem ao tema revestindo-o de uma complexidade e inovação que a tornaram paradigmática no cenário artístico napolitano.

A solução iconográfica do pintor compreendeu o agrupamento de todas as obras numa só cena, o que até então era feito isoladamente, e resultou numa síntese tal que não se pode individualizar claramente os atos de misericórdia realizados pelo grupo terrestre. Fato que é testemunhado por especialistas como Fagiolo dell'Arco, Valerio Marziale, Mia Cinotti, Marini e Rouchès que enfrentaram dificuldades na interpretação da obra.

A crítica tem indicado como fontes utilizadas por Caravaggio, as formulações catequísticas tridentinas de Bellarmino, escolhidas como modelo para compilação de um catecismo universal e é sabido que o perfil sócio-religioso dos fundadores do Pio Monte da Misericórdia revelam que estes estavam alinhados com as posturas tridentinas mais intransigentes demonstrando uma rigorosidade no credo da salvação pelas obras.

Nesta pintura procura-se observar a existência de dogmas explícitos e não explícitos defendidos pela fé católica a partir de relações iconográficas e literárias a que nos remetem as imagens.

Originariamente o título da obra seria o de "*Nossa Senhora da Misericórdia*" em consonância com o nome da Igreja em cujo altar maior o retábulo se faz presente, mas o

titulo com que chega ao circuito da historiografia artística é o de *“Sete obras de Misericórdia”*. O que se quer enfatizar aqui neste momento da Contra-Reforma, a começar pelo titulo do quadro, são os dogmas do culto à Maria e da salvação pelas obras.

A presença da Madonna estabelece relações de natureza conceitual iconográfica e ideológica com o ambiente em que se encontra e também define o ideal da assistência social a que se propõe a entidade: a realização das obras de misericórdia e remete-nos a uma tradição figurativa desde os Quatrocentos em que a Virgem é identificada com a *“Mater Misericordiae”*. Sob essa perspectiva vemos uma Virgem protetora da humanidade e mãe de misericórdia, detentora da devoção tanto individual quanto coletiva (em ordens, confrarias e corporações).

A pintura demonstra as preocupações dogmáticas que podem ser encontradas na obra mediante uma leitura formal. No cenário em que se desenvolve o tema há uma acentuada verticalidade cujo eixo coincide com a figura do menino Jesus nos braços de sua mãe. A figura de Maria ao lado de Cristo representa o seu papel de co-redentora da humanidade e uma forma de afirmar o culto à sua pessoa contra os ataques protestantes.

Imediatamente abaixo do grupo da Virgem com o Menino estão dois anjos simbolizando a fraternidade e a misericórdia respectivamente pelo abraço de um e pelos braços abertos de outro. Ambas virtudes cristãs representadas no grupo celestial compreendem uma ressonância das atitudes do grupo humano na região terrestre. Reforçam ainda a afirmação de Cristo quando disse que as atitudes de misericórdia em favor dos necessitados eram dirigidas à sua pessoa.

Ainda há que se mencionar a misericórdia divina para com o homem em seu momento mais alto de expressão, simbolizada pelo anjo de braços abertos que remete-nos ao sacrifício de Cristo em favor da humanidade para a remissão de seus pecados. Note-se que os braços abertos indicam uma atitude de abertura, um favor feito para todos sem acepção alguma, esta é uma das características da Misericórdia ressaltadas por Ripa (1603).

Pode-se subentender o dogma implícito do purgatório⁴⁹ a partir do gesto do menino Jesus que toca o seio de sua mãe enquanto esta dirige o seu olhar para o grupo terrestre da mulher que amamenta um velho através das grades de uma prisão. Dogma este testemunhado pelas inscrições funerárias, fórmulas litúrgicas e depois no começo do século III com a **Paixão de Perpétua** retratando um ato de misericórdia de um vivo em favor de um morto. No entanto como enfatiza Le Goff (1981), a crença da eficácia dos sufrágios ligada à purificação das almas após a morte só seria concretizado no futuro.

A idéia da **Virgem do sufrágio** aqui apresentada associa-se ao tema da **Virgo lactans** ou **Maria lactans** representada no século III na catacumba de Priscila em Roma e que no século XIV difundiu-se quando muitas igrejas reivindicaram ter como relíquia o leite da Virgem.

Este mesmo leite na tradição figurativa do sufrágio de Maria é representado como elemento regenerador das almas no purgatório como se pode observar na *“Virgem do Purgatório”* de Pedro Machuca (fig.27) no Museu do Prado em Madri. Nesta cena a Virgem aparece com o menino Jesus ao seu lado, cada um tocando em um seio e fazendo verter o leite sobre as almas no purgatório logo abaixo de uma glória de anjos.

A mulher amamentando o velho na prisão remete ainda ao episódio da “*Caritas Romana*” enfatizando o amor filial, tema este que remonta às obras de vários autores da

⁴⁹ O Purgatório foi uma doutrina antes que dogma, que tomou forma no decorrer de séculos da história religiosa trazendo consigo elementos ideológicos e imagéticos herdados das religiões grega, romana e indo-européia. Jacques Le Goff (1981) aponta como pais dos purgatório os teólogos gregos: Clemente de Alexandria e Orígenes que formularam sua doutrina sobre este tema a partir de pensamentos filosóficos, das religiões gregas e pagãs e da escatologia judaico-cristã, mas aponta para Agostinho como sendo o verdadeiro pai do purgatório por ter contribuído com elementos essenciais para o nascimento deste conceito no século XII em que a cristandade latina se expandiu e uma profunda transformação de ordem social e econômica ocorreu. Tais fatos ocasionaram uma reorganização na estrutura da sociedade compreendendo uma significativa transformação: esta deixa de se organizar por um sistema binário entre poderosos e pobres, eclesiásticos e laicos e abre espaço para uma categoria intermediária originando uma nova sociedade tripartida compreendendo três ordens: Oratores, Bellatores e laboratores, isto é, aqueles que oram, que batalham e que trabalham. Fato este que o escritor associou ao surgimento de um terceiro lugar geográfico no mundo espiritual para onde seriam destinadas almas passíveis de regeneração. Mas o que importa aqui, é que no século XI será difundida a crença da entrada de Maria no purgatório para libertar almas que ali padecem, momento em que o culto mariano prolifera-se e a Virgem atua como principal auxiliar dos mortos no purgatório e no século XIII será difundida a necessidade do sufrágio dos vivos em favor das almas purgantes.

antiguidade, tendo sido alguns arrolados por Pacelli⁵⁰. Mas aqui na pintura de Merisi, a mulher é um emblema da caridade cristã, da misericórdia prescrita por Jesus Cristo para os homens realizarem sob a égide da Virgem

Observa-se que o grupo celestial da Mãe e do Menino olham diretamente para a figura da mulher estabelecendo uma relação de ressonância entre a Misericórdia divina e a misericórdia humana, uma espécie de aprovação tácita das atitudes que ocorrem no âmbito terrestre da obra.

Na parte mais centralizada da obra, trazida pelo primeiro plano, vemos a figura de um jovem bem vestido, tirando de sobre si uma capa e entregando-a a um homem sentado no chão rente à margem inferior do quadro, deixando à mostra as suas costas, seu braço e seus pés e logo após a imagem quase irreconhecível de um homem agachado suplicando dramaticamente uma ajuda pelo gesto de suas mãos.

Esta cena foi identificada com o episódio narrado na Lenda de Ouro em que São Martinho deu a metade de sua capa a um mendigo nu, que por sua vez era uma metáfora de Cristo segundo enfatizou Santo Ambrósio: “*São Martinho destruiu os tempos do erro, [...] curou muitos enfermos, e tão grande foi a sua perfeição que foi considerado digno de vestir o Cristo na pessoa de um pobre*”⁵¹

Um motivo anódino, representado no ponto mais importante da obra, no primeiro plano, indicando pela contraposição entre o valor do que é representado e o valor do espaço que ocupa, que adquire significado relevante na concepção pictórica do artista.

⁵⁰Vicenzo PACELLI. *Caravaggio: Le Sette Opere di Misericordia..* Notas ao segundo capítulo, p. 119. De onde extraímos:

Valerio Massimo. (I sec. a.C.-I sec. d.C.) *Fatti e Detti memorabili*

Gaio Plínio Segundo (23/24-79 d. C.). *Storia Naturale*.

Igino, o Astronomo. *Favole*

Sesto Pompeo Festo (final do Século II d. C.). *Il Significato delle parole*

Gaio Giulio Solino. *Miscelanea di Eventi memorabili*

Nonno di Panopoli (V séc. d. C.). *Dionysiaca*.

Prosseguindo para o segundo plano no lado esquerdo da obra vê-se as figuras de três homens em atitudes de difícil interpretação ao tentar relacioná-los explicitamente com o tema da caridade.

Aquele que aparece em último lugar faz verter água em sua boca de dentro de uma queixada de jumento remetendo-nos à figura de Sansão que após a matança dos mil filisteus estava sedento e clamou a Deus conforme podemos conferir neste episódio extraído da *Vulgata* :

“E chegando ao lugar da Queixada, e saindo ao encontro dos filisteus com gritos, apoderou-se dele o Espírito do Senhor, e como o linho costuma consumir-se ao cheiro do fogo, assim as cordas com que estava ligado foram quebradas e desfeitas. E encontrando uma queixada, isto é, a mandíbula de um jumento que jazia a li, tomando-a matou com ela mil homens. E disse: com a queixada de um jumento mil homens matei. E logo que acabou de cantar estas palavras lançou a queixada da mão e chamou aquele lugar Ramat-Lequi, que quer dizer elevação da queixada. Sentido muita sede, clamou ao Senhor e disse: Tu foste o que salvaste o teu servo e que lhe deste esta grandíssima vitória: Eis que morro de sede, e cairei nas mãos dos incircuncidados. Abriu pois o Senhor, um dos dentes molares da queixada do jumento e saíram águas. E Sansão bebendo delas recobrou alento e recuperou as forças. Por isso foi aquele lugar chamado até o dia de hoje Fonte do que invoca, saída da queixada.”⁵²

Pacelli sugere que Caravaggio tenha consultado a *“Vulgata de São Jerônimo”* ao representar esta cena de Sansão. Um texto bastante popularizado desde a Idade Média e cuja descrição encontra-se em perfeita consonância com a representação do herói bíblico..

O traço idealizante dos indivíduos nesta obra de Merisi, mais uma vez consiste naquele tratamento da às vestes representadas com integridade e farto drapejamento, dando

⁵¹ Iacopo da VARAGINE. *Legenda Aurea*. 1952. pp. 753 e 765. Traduzido do texto em Italiano onde lemos: *San Martino distrusse i templi dell'errore, [...]risanò molti infermi e tanto grande fu la sua perfezione da essere ritenuto degno di vestire Cristo nella persona di un povero.*

⁵² Juizes. Português. In: *Bíblia Sagrada*. Traduzida da Vulgata e Anotada pelo Padre Matos Soares. 9 ed. São Paulo: Paulinas, 1958..

uma teatralidade com certo sentido de vida e de energia obtidos através do contato dos tecidos com os corpos. Uma herança lottesca que Longhi identificou nas telas caravaggianas pela concepção do movimento e do tratamento dos tecidos.

As cores testemunham o uso de uma paleta diversificada a partir da formulação colorista de Moretto, as quais pela sua opacidade proporcionam a individualização das formas e a modelação plástica sólida dos corpos e dos rostos.

II - O AUTOR DA “ADORAÇÃO DOS PASTORES” NO MASP: PROPOSTAS DE IDENTIFICAÇÃO DESDE AS FONTES HISTÓRICAS ATÉ À CRÍTICA MODERNA

2.1 - Análise histórica do quadro do MASP e o problema da autoria:

Segundo registros constantes no inventário número 29 dos arquivos do Masp, a obra chegara ao museu sob o título de “*Natividade*”. É uma pintura executada em óleo sobre tela cujas dimensões compreendem 1,77X2,66, datada em torno de 1630-1635, proveniente das coleções Lord Lilford, Sir Maurice Boileau e Mathiesen, todas de Londres.

Agora é parte integrante do corpus da arte italiana em coleções brasileiras graças à uma doação feita em 1950 à pinacoteca do Museu pelo banqueiro íbero-paulista, Domingos Fernandes Alonso, grande amigo do Museu de Arte e dos Diários Associados¹.

Observamos que todas as notícias divulgadas pelos “Diários Associados” apresentam-nos a obra como sendo da autoria de Ribera, e com o título de “*Natividade*” uma questão que buscou-se elucidar conforme nos testemunham as cartas a seguir mencionadas.

A primeira foi a de Martin Soria destinada a Pietro Maria Bardi, datada de **23 de fevereiro de 1951** em que se atribui a Bartolomeo Passante a autoria da obra e a segunda foi uma carta de José Gudiol do Instituto Amatller de Arte Hispanico de Barcelona datada de **31 de janeiro de 1957**, de que seria absolutamente correta a atribuição proposta por Martin Soria a Bartolomeo Passante (1614-1656 c.) e que o título da obra é “*Adoração dos pastores*” (fig.01) segundo lemos:

“Meu estimado amigo, perdoe porque pela minha ausência de Barcelona, respondi com atraso aos fatos que me enviou ultimamente. O quadro do século XVII representando a Adoração dos pastores não é de Ribera. Creio estar absolutamente correta a atribuição

¹ Veja-se apêndice documentário com informações mais detalhadas referente ao artigo do Diário de São Paulo publicado em 17 de fevereiro de 1950.

que propõe Soria a Passante, pintor de grande qualidade de quem se tem descoberto bastantes obras nestes últimos anos.”²

Observamos que pela datação das cartas em relação ao contexto da historiografia artística sobre a arte italiana meridional, o nome de Bartolomeo Passante já havia se tornado um paradigmático objeto de estudos.

A primeira carta mencionada, datada de 1951 atribui a obra do Masp a Bartolomeo Passante. Insere-se num momento em que o conhecimento sobre a sua existência artística fundamentava-se na intervenção de Mayer³, em 1923 o qual pela primeira vez mencionou-o no âmbito da crítica moderna tendo como fonte histórica as “*Vite*” de De Dominici considerando o ambiente do atelier de Ribera tratado no apêndice de sua biografia:

“Bartolomeo Passante foi Discípulo de Ribera, e sob a sua orientação tornou-se tão habilidoso que o Mestre empregava-o muito nas muitas encomendas de pinturas; e principalmente para aquelas que deveriam ser mandadas para outros lugares e para países estrangeiros. E esta é a razão porque poucas das suas obras foram expostas em público, e sim somente em casa de alguns particulares admiram-se várias histórias sacras por ele pintadas, e meias figuras de Santos, de Filósofos; e porque morreu ainda em idade florescente de peste. As suas obras são tão semelhantes ao seu Mestre, e mais no tremendo impasto da cor, como pode se ver no belo quadro da Natividade do Senhor situado sobre a porta da igreja de San Giacomo degli Spagnoli, o qual é tão excelente, que parece da mão de seu egrégio Mestre, e principalmente aos estrangeiros, os quais crêem que é da mão de Ribera.”⁴

² “Mi estimado amigo, perdone que por ausencia de Barcelona le conteste con retraso referente a los fatos que me enviò ultimamente. El quadro del siglo XVII representando la Adoración de los pastores no es de Ribera. Creo absolutamente correcta la atribución que propone Soria a Passante, pintor de gran calidad del que se han descubierto bastantes obras en estos ultimos años.”

³ August L. MAYER. *Jusepe de Ribera (Lo Spagnoletto)*. 1923, pp. 176 – 177.

⁴ Bernardo DE DOMINICI. *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*, vol. III, p. 23. Traduzido do texto em italiano onde lemos: “Bartolomeo Passante fu Discepolo del Ribera, e sotto la sua direzione riuscì Valentuommo, e tanto che il Maestro molto l'adoperava nelle molte richieste di sue pitture; e massimamente per quelle, che dovevano essere mandate altrove, e in Paesi Stranieri: e questa è la cagione, che poche opere sue si veggono esposte in pubblico ma solamente in casa di allcuni particolari si ammirano varie istorie Sacre da lui dipinte, e mezze figure di Santi, e di Filosofi; perciocchè egli di età ancor fresca morì di peste. Egli è così simile all'opere del Ribera, che bisogna sia molto pratico di lor maniera chi vuol conoscerlo:

A autoria dada a Bartolomeo Passante na referida carta de 1957 baseava-se nos escritos longhianos onde o crítico associou ao artista uma série de quadros inseridos na temática dos “Anúncios” e observava-se em seu estilo uma ascendência ligada ao atelier de Ribera.

No entanto, em 1954, olhando para o quadro do Prado (fig.28) e comparando-o com aqueles que se inserem na série do “**Anúncio aos pastores**”, Ferdinando Bologna conclui que não se pode tratar de um mesmo pintor, pois as divergências estilísticas são acentuadas. A Natividade do Prado apresenta tendências classicistas pelo maior refinamento do tratamento dado aos personagens ao passo que na série dos Anúncios e Natividades há uma maior aproximação com o naturalismo riberano.

A partir deste momento binômio Passante-Bassante será alvo de freqüentes discussões em que a crítica irá tratar como duas pessoas distintas ou uma única personalidade. Permanece pois, nos registros do arquivo do Museu, a “*Adoração dos pastores*”, (fig.01) cuja atribuição inventarial é dada a Bartolomeo Passante desde 1951.

Todavia retornando a Bernardo De Dominici, observamos que no já mencionado atelier de Ribera, surge um segundo nome, Juan Dò que semelhantemente a Bartolomeo Passante soube imitar o mestre espanhol: “(...) *Giovanni Dò, este foi um imitador tão veraz de Ribera que as suas cópias eram tomadas por originais (...)*”.⁵:

Tendo em vista as discussões e propostas que surgiram na crítica subsequente à descoberta de Bartolomeo Passante e principalmente à criação do “Maestro dell’Annuncio ai pastori”, foi realizado um levantamento histórico das intervenções realizadas, ou seja, uma recensão dos ensaios pertinentes ao tema deste estudo até chegar às propostas mais

conciassiacchè nel componimento, e mosca delle figure, è simile al suo Maestro, e più nel tremendo impasto del colore: come si può vedere dal bel quadro della Natività del Signore, situato sopra la porta della Chiesa di S. Giacomo de' Spagnoli, il quale è così eccellente, che sembra di mano del suo egregio maestro, e massimamente a' forestieri, da quali vien creduto di mano di Ribera.”

recentes encontradas em Giuseppe De Vito a partir das quais serão apresentadas as conclusões deste capítulo.

2.2 - Propostas de identificação para Bartolomeo Passante e o “Maestro dell’Annuncio ai pastori”

As reflexões que ora se abrem, tratam da problemática definição de dois importantes nomes que têm emergido frequentemente na crítica da arte caravaggessa de Nápoles, constituindo objetos de estudo, isolada ou concomitantemente ao longo do século XX, desde que se despertou o interesse a partir de Roberto Longhi, pelos estudos sobre esta fase da história artística da Itália Meridional, e em particular da arte napolitana.

Todavia as maiores dificuldades percebidas na trajetória das investigações que até então se desenvolveram, residem na falta de documentação sobre as produções pictóricas relacionadas a “Bartolomeo Passante” e ao “Maestro dell’Annuncio ai pastori” e à ausência de dados biográficos precisos a partir de fontes contemporâneas ao contexto em que os referidos nomes emergem.

Não obstante estas grandes dificuldades, os estudos sobre o tema têm sido incrementados significativamente em quantidade e em qualidade desde o Pós-Guerra até anos recentes. Mais uma vez, foi graças a Roberto Longhi que a propósito de Bartolomeo Passante e do “Maestro dell’Annuncio ai pastori”, ocorreram importantes e fecundas intervenções no âmbito da crítica moderna através de outras vozes.

As interpretações que se desdobraram no espaço e no tempo tendo como referencial conceitos, sínteses e problemáticas levantadas a partir de Bernardo De Dominici e de Longhi, referentes ao nosso tema, contribuíram também para conferir a estes dois mestres um valor excepcional no contexto do caravaggismo napolitano, bem como para ampliar as reflexões sobre o assunto enquanto subsídio para novos estudos.

⁵ Bernardo DE DOMINICI. *Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*. Vol III, p.22. Traduzido do texto em italiano onde lemos: “(...) Giovanni Dò, questi fu tanto verace imitatore del Ribera suo Maestro, che le copie eran prese per originali (...)”.

Despertado o interesse em se descobrir as identidades que se encontram por trás destes nomes, afluem numerosas investigações com base em pesquisas arquivísticas de documentos e de fotografias de forma sistemática e extensa, a fim de restituir-lhes uma personalidade artística e uma identificação precisa, mediante rastreamento de percursos estilísticos observados nas obras que lhes são respectivamente atribuídas.

A questão ligada aos nomes de Passante e do “Maestro” envolve essencialmente hipóteses de identificação, onde pode ocorrer uma unificação ou uma separação de personalidades, hipóteses de homonímia e hipóteses atributivas por aproximação estilística de obras.

Os textos a serem analisados em nossas pesquisas remontam aos escritos biográficos dedominicianos onde surgem os nomes de Bartolomeo Passante e Juan Dò, pontos fulcrais de nossa pesquisa que posteriormente serão somados ao pseudônimo criado por Ferdinando Bologna, “Maestro dell’Annuncio ai pastori” completando os elementos-chave nas intervenções da crítica moderna sobre os quais levantaremos as nossas hipóteses

2.3 – Bartolomeo Passante na biografia de Bernardo De Dominici:

Através do percurso da historiografia artística, a definição encontrada sobre a personalidade de Bartolomeo Passante remonta à biografia dedominicianiana ao lado daqueles artistas que emergiram da escola de Jusepe de Ribera em Nápoles.

Em seu texto De Dominici descreve o pintor estilisticamente como o melhor aluno de Ribera, dado que com tamanha fidelidade e amplitude de compreensão, soube imitar o mestre como ninguém “(...) *na composição, no movimento das figuras e no tremendo impasto da cor*(...)”⁶, a ponto de as obras de ambos os pintores serem confundidas reciprocamente.

⁶Bernado DE DOMINICI. *Op. Cit.* p. 23. Traduzido do texto em italiano onde lemos: “(...) nel componimento, e mosso delle figure, (...)e nel tremendo impasto del colore(...)”.

Este foi um parecer bem aceito no circuito da historiografia crítica moderna, uma vez que permanece até então como um referencial incisivo nas análises de autores ao tratarem da questão da identidade de Bartolomeo Passante.

A propósito de De Dominici, é sabido, todavia, da problemática referente à falta de fundamentação das afirmações contidas no texto de suas “*Vite*”, o que resultou num grande descrédito ou atitudes de precaução desencadeado por parte de estudiosos a partir de 1846, quando um arquiteto Luigi Catalani verificou serem improcedentes várias das afirmações do biógrafo que até aos Oitocentos fora considerado o “*Vasari Partenopeo*”.

Então, vários nomes encontraram-se envolvidos na tarefa de desmentir o biógrafo setecentista em suas notícias falseadas até tempos mais recentes, como por exemplo, Benedetto Croce e Ulisse Prota Giurleo.

Todavia encontramos após estes desmentidos, Enzo Petraccone numa tentativa de reabilitar o escritor, advertindo-nos que nem toda a sua obra deve ser descartada. Petraccone ressaltou nas “*Vite*”, um De Dominici desejoso de conferir aquelas mesmas glórias aos artistas napolitanos que foram rendidas aos toscanos uma vez que os primeiros foram “(...) *ignorados ou esquecidos por outros historiadores da arte como Baldimucci, Orlando, Malvasia*”.⁷

E ainda, definiu o biógrafo como alguém que tinha “(...) *gosto e inteligência para a arte como demonstram os seus agudos juízos*”⁸ caracterizando em sua obra a “(...) *ausência de uma perspectiva histórica*(...)”⁹ dado que “(...) *a forma biográfica é a que considerava como a origem e o caminho da arte como efeito e reflexo da obra do artista.*”¹⁰

⁷ Felice DE FILIPPIS. *Pagine scelte e anotate da Felice de Filippis*, In : “*Vite de' pittori, scultori ed architetti napoletani*”, p.13.

⁸ *idem, ibidem*, p. 13

⁹ *idem, ibidem*, p.13

¹⁰ *Idem.Ibidem.* p.13

O teor altamente romanceado e dramático contido em suas obras não impede de ver que o caráter descritivo de sua antologia testemunha-nos de um De Dominici enquanto observador minucioso dos fatos e das obras e da vida dos artistas, e que segundo Filippis “(...) *coincidem plenamente com aqueles dos modernos críticos e historiadores da arte(...)*”¹¹. E conforme Petraccone também observou “(...) *nem todas as biografias foram concebidas sob a insígnia da mentira e do oportunismo(...)*”.¹²

Filippis e De Rinaldis unem as suas vozes para enfatizar que o conteúdo do terceiro tomo da biografia dedominiciana pode ser útil e valioso ao se estudar a pintura napolitana dos Seiscentos, porém, ali também existem dados equivocados e fantasiosos e ainda chama a atenção para “(...) *olharmos os escritos dedominicianos com uma mente mais serena para colhermos o que pouco ou muito de bom se pode encontrar*”.¹³

Partindo, então, da premissa de que algum valor se tem visto nos escritos de De Dominici, pretende-se ressaltar que além de serem recorrentes as citações de fragmentos de seu pensamento crítico nas questões pertinentes à identificação de Bartolomeo Passante, o biógrafo constituiu um tema das leituras de Roberto Longhi a partir das quais elaborou as suas intervenções sobre a referida questão.

2.4 - As intervenções de Roberto Longhi: as características e a metodologia de sua crítica:

As intervenções críticas longhianas manifestaram pareceres sobre a questão da identificação de Bartolomeo Passante de forma contundente e densa e ainda encontramos na sua crítica características afins à natureza de nossa pesquisa, ou seja, a metodologia empregada em suas interpretações do caravaggismo napolitano.

¹¹ Felice DE FILIPPIS. *Pagine scelte e anotate da Felice de Filippis*, In : “Vite de’ pittori, scultori ed architetti napoletani”, p. 14

¹² idem, *ibidem*, p. 14

¹³ idem, *ibidem*, pp. 14-15

Referimo-nos às conotações sociais que abrangem argumentações de caráter coletivo observadas por Bologna ao verificar que “(...) *as intervenções longhianas de maior peso oferecem uma contribuição onde não se isola mais a personalidade de um artista como um demiurgo idealístico, antes o insere ativamente em um contexto progressivo no qual adquire ou readquire caráter social.*”¹⁴

Define-se aqui aquele modelo recorrente nos ensaios do crítico piemontês onde ao lado de um artista proeminente perfilam outros que lhe são estilisticamente correlatos sem, no entanto, considerar o primeiro como um “tipo ideal”.

Estes exemplos concretizam-se nos ensaios de Longhi intitulados respectivamente: “*Quesiti Caravaggeschi*”, “*Ultimi studi su Caravaggio e la sua Cerchia*” e especialmente o ensaio sobre “*Giovan Battista Spinelli e i naturalisti napoletani del Seicento*”, de onde extraem-se argumentações importantes relacionadas às propostas para a identificação de Bartolomeo Passante.

Atenta-se também para o que Longhi exprime em seu pensamento sobre a abertura de uma obra de arte. Para o crítico, a obra não se constitui em um expediente isolado, pelo contrário, é capaz de estabelecer relações dialógicas coma as demais obras e com o seu entorno.

Concordantemente com esta metodologia, as interpretações propostas nesta investigação sobre a produção artística caravaggesca, e em especial a de Bartolomeo Passante, desdobram-se na análise de aspectos sociais, religiosos e artísticos propriamente ditos, isto é o que Bologna chamou de “*modelo historiográfico de conjuntura*” em que se verificam relações entre a obra e o contexto em que está inserida conforme explica também Argan:

¹⁴ Ferdinando BOLOGNA. *Il problema metodologico*, in : Storia dell'Arte Italiana, parte I, pp. 250-251. Traduzido do texto em italiano onde lemos: “(...) *degli interventi longhiani di maggior peso emerge un contributo che non isola mai la personalità del artista come un demiurgo idealistico, bensì la immete attivamente in un contesto progrediente entro cui acquista, riacquista, concretezza vorrei dire <<sociale>>.*”

“(...) a obra de arte parece decompor-se nas suas componentes, até nas mais débeis e ocultas, revelando todos os nexos vitais, sensibilíssimos que a ligam a um contexto cultural freqüentemente muito extenso no espaço e no tempo (...) a obra é estudada como um conjunto de relações que só uma apuradíssima auscultação pode revelar; mas que nem por isso perde a sua unidade, porque aquelas relações não teriam significado se não convergissem para a finalidade da obra em curso, cujo processo formativo deve precisamente ser captado pelo crítico.”¹⁵

A primeira notável intervenção longhiana sobre Bartolomeo Passante se fez conhecida através de um ensaio compreendendo uma entrevista fictícia publicada na *Italia Letteraria* de 1935, sob o título “*I Pittori della Realtà in Francia*”.

Aqui se observa um Longhi leitor da biografia de dominicana elaborando uma interpretação de onde emerge um Bartolomeo Passante capaz de superar o seu mestre, Ribera, apresentando afinidades poéticas com Louis Le Nain definindo a concepção de suas temáticas pictóricas como pastorais.

Extraídas do episódio bíblico da “**Natividade**” destacam-se como um tema à parte, relacionado com a realidade do mundo pastoril ao tratar de temáticas pertinentes temáticas ao Velho Testamento dentro do referido enfoque e assemelhando-se a Louis le Nain por serem construídas espacialmente como o “*Almoço de camponeses*” do pintor francês.

A intervenção seguinte consta no ensaio de 1969 sobre os pintores naturalistas napolitanos seiscentistas. Novamente referindo-se a De Dominici, e contrariando a hipótese formulada por Bologna, Longhi reafirma que os nomes de Bartolomeo Passante, Bartolomeo Bassante e do “Maestro dell’Annuncio ai pastori”, tratam de uma mesma pessoa e propõe como solução para a questão atributiva da tela do Prado, a autoria de Bartolomeo Passante.

¹⁵ Giulio Carlo ARGAN. *Arte e crítica de arte*. p. 151.

Interpreta que o nome encontrado na tela, “**Bassante**”, é o resultado de uma hipotética aglutinação entre os nomes de Bassano e Bassante por razões de afinidades iconográficas ao escolherem para as suas telas temas relativos ao “rebanho de ovelhas”.

E ainda, a propósito do quadro da “*Natividade*” (fig.35) presente na Igreja de San Giacomo degli Spagnoli, Longhi afirma ser da autoria de Bartolomeo Passante e identifica a obra com aquela que está em sua coleção atualmente.

2.5 - Outras intervenções da crítica moderna:

Seguindo cronologicamente a trajetória crítica que se desenvolveu em torno dos nomes de Passante e do “Maestro”, observamos que nas intervenções mais remotas de Spielman e Mayer tendo como objeto de estudo as obras “*Anunciação*” da Art Gallery de Birmingham (fig.29) e a “*Anunciação aos pastores*” do Brooklyn Museum (fig.40), há uma tendência em identificar no seu autor uma origem ibérica, ou seja, os nomes apresentados foram respectivamente Velázquez e Ribera.

Mayer, fundamentou-se no texto dedominiciano para descrever Bartolomeo Passante e Bartolomeo Bassante como personalidades distintas dadas as divergentes características estilísticas quando se compara os escritos do biógrafo setecentista sobre Passante e a obra que está no museu do Prado em Madri, atribuída a um Bartolomeo Bassante.

Em 1935 Roberto Longhi intervém no assunto através de uma entrevista fictícia presente na revista *Italia Letteraria*, publicada no artigo “*I pittori della realtà in Francia*”, onde destaca sob o nome de Bartolomeo Passante, um pintor cujo repertório temático é derivado do tema bíblico da “*Natividade*”, destacando deste uma temática do mundo dos pastores numa abordagem realista.

Foi em 1954 que Ferdinando Bologna com muita propriedade deu a este pintor de temáticas pastoris o pseudônimo de “Maestro dell’Annuncio ai pastori”, fato crítico que

teve repercussão nas demais intervenções críticas constituindo um marco no alargamento das reflexões que a partir de então serão realizadas.

A adequação do nome às escolhas temáticas representadas nas telas que Bologna observou, se deve à uma maturidade estilística de um pintor que desenvolveu-se de forma homogênea em seu estilo e em suas escolhas.

Ainda, em 1954, José Milicua, assumindo a mesma posição de Bologna, fala da existência de um “Maestro” enigmático, mas com evidentes relações estilísticas com Ribera, e acredita que possa ser o Bartolomeo Bassante em um ponto mais alto de sua carreira estilística.

Em 1955, retorna Ferdinando Bologna reafirmando a sua posição já declarada quando da exposição *“Opere d’arte nel salernitano dal XV al XVII secolo”* considerando o problema de identificação do “Maestro” a quem identifica com Bartolomeo Passante e acrescentando nesta problemática o nome de Giovanni Dó (Juan Dó).

Ainda em 1955, Jesús Hernández Perera, depois da proposta de Bologna, publica um ensaio *“Entorno a Bartolomé Passante”* considerando a *“Natividade”* do convento franciscano de San Juan de Ain-Karem e aproximando-a do *“Anunciação”* de Birmingham (fig.29) e de dois outros episódios bíblicos não autógrafos. As suas conclusões coincidiram com as de Longhi em 1935.

Em 1957, Perera intervém novamente sobre o assunto propondo sob o título *“Bartolomé Bassante y el <<Maestro del Anuncio a los pastores>>”* o dualismo Bassante-Passante. Atribui a Bassante o quadro do Prado e ao “Maestro” o *“Anunciação”* de Birmingham.(fig.29)

Embora permanecendo sem conclusão o resultado desta intervenção, a contribuição está no fato de o crítico acrescentar ao corpus de obras do “Maestro”, a *“Natividade”* (agora *“Adoração dos pastores”*) (fig.01) do Museu de São Paulo (MASP), o *“São Pedro”*

da coleção Bourbon de Madri e o "*Tocador de bandolim*" (fig. 30) da coleção Mont, em Nova Iorque.

Novamente em 1958, Ferdinando Bologna intervém através de sua monografia sobre *Francisco Solimena* caracterizando estilisticamente o "Maestro" pelas suas escolhas temática, iconográfica e pela sua poética. Propõe identificá-lo com o Bartolomeo Passante dedominiciano, dependente do estilo de Ribera.

Considera, pois, a dificuldade de se resgatar uma identificação precisa dado que o quadro descrito por De Dominici na fachada da Igreja de San Giacomo degli Spagnoli não se encontra mais no lugar e que a obra do Museu do Prado apresenta francas divergências estilísticas com as obras que se agrupam sob o pseudônimo de "Maestro dell'Annuncio ai pastori".

Em 1961, Pérez-Sánchez, vendo na obra "*Anunciação aos pastores*" da Alte Pinakothek de Múnaco (fig.31) características riberescas, atribuiu-a ao "Maestro" e aproximou-a da obra da Galleria Elettoriale de Düsseldorf, conhecida como de Ribera por meio de uma gravura. Reconhece que a obra do quadro aproxima-se de Bernardo Cavallino e acredita ser impossível haver alguma identidade entre o "Maestro" e Bassante.

Longhi em sua última intervenção datada de 1969, no ensaio intitulado "*Giovanni Battista Spinelli e i napoletani del Seicento*" declarava-se convencido da existência de um só mestre com o nome de Bartolomeo Passante, aluno de Ribera, prevalecendo aqui, a informação de De Dominici.

Raffaello Causa intervém em 1972 enfatizando a origem ibérica do "Maestro" que agora emerge na crítica em geral distinguido de Bartolomeo Bassante, e situa a produção artística mais antiga daquele entre 1630 e 1635. Valendo-se de uma chave de interpretação social, insere as escolhas temáticas do "Maestro" no âmbito das preocupações político-econômicas.

Observa que o estilo do “Maestro” é reconhecido por ser definitivamente naturalista e coerente em seu estilo e em sua escolha temática fazendo representar em suas telas numerosas cenas de Anúncios como observamos em coleções particulares, no Museu de Capodimonte no Museu de Birmingham, no Museu de Mônaco, no Museu de Besançon, no Museu de Arte De São Paulo, no Brasil, no Convento dos Franciscanos de Ain-Karem, na Palestina, na coleção do Marquês de Hernani em Madrid e em Firenze na coleção Roberto Longhi.

Acusa em suas obras, um preciso timbre espanhol ao retratar o mundo “*proletário*” de pastores e ovelhas que se misturam denunciando a realidade social destes indivíduos tratados aqui com dignidade, um aspecto que se abre para novas interpretações e que suscita uma questão sobre a origem histórica das motivações político-econômicas que nortearam as escolhas do “Maestro”.

Em 1986, Neuman vê em Opocno, havia uma pintura, “*Santo Aleixo*”(fig.32), que se dizia assinado por Bartolomeo Bassante, distingue, então Bassante de Passante. Já em 1988, Nicola Spinosa aceita a diversidade entre as obras atribuídas a Bartolomeo Bassante e ao “Maestro dell’Annuncio ai pastori” reconhecendo como obras deste, o “*Anunciação*” de Capodimonte (fig.37) e a “*Natividade*” da Fundação Roberto Longhi, Florença, (fig.33).

Spinosa menciona uma tela de dimensões iguais às da tela florentina, sob o tema da “*Natividade*”, presente em Bourg-en-Bresse e depois presente no mercado antiquário, também uma outra tela de mesmo tema, reduzida em um terço em relação àquela da coleção Longhi, existente na igreja de San Francisco em Valencia.

Segundo Spinosa estes dados são indicadores de que as dimensões das telas de Bourg-en-Bresse ou de Valencia poderiam encaixar-se perfeitamente no espaço da contra-fachada da igreja de São Tiago dos Espanhóis, entre as duas lesenas.

Refutando estas propostas de Spinosa, De Vito afirma haver poucas afinidades entre a “*Natividade*” de Bourg-en-Bresse e aquela de mesmo título que atualmente se encontra

na coleção Longhi principalmente quanto às dimensões que a tornam incompatível com o espaço existente entre as lesenas da contra-fachada da Igreja de San Giacomo degli Spagnoli..

A respeito da “*Natividade*” de Bourg-en-Bresse, De Vito discorda de que tenha alguma relação de aproximação com a “*Natividade*” (fig.33) que atualmente está na coleção Longhi visto que, depois de uma restauração esta pintura revelou-se nada mais do que uma cópia de atelier .

Em 1988 Ferdinando Bologna, no catálogo da exposição “*Battistello Caracciolo e il primo naturalismo a Napoli*” ratifica mais uma vez a diferença entre o “Maestro” e o autor da “*Natività*” do Prado, acreditando na possibilidade de ser este mais um caso de homonímia.

John T. Spike, em 1992, no ensaio “*The case of the Master of the Annunciation to the shepherds, alias Bartolomeo Passante*” publicado no catálogo da exposição “*Battistello Caracciolo and Neapolitan Painting*”, nota que Bartolomeo Passante era possuidor de uma existência histórica, sendo identificado com o “Maestro dell’Annuncio ai pastori” e que foi um colega de Ribera e não um seguidor seu, quanto à abordagem naturalista e a técnica do “**tremendo impasto da cor**”, auferindo assim a esse artista, uma maior autonomia em sua convicção artística.

No entanto foi influenciado por Ribera através das obras: “*Jacó e o Rebanho*” (fig. 34) (Monasterio de San Lorenzo el Real do Escorial), datada de 1632, e a série de filósofos de Liechtenstein, de 1636.

Além destas influências, igualmente ao próprio Ribera e a Stanzione, foi influenciado também pelas correntes bolonhesas presentes em Nápoles .Afirmava que ao lado de Passante existia um Bartolomeo Bassante, autor da “*Natividade*” do Prado (fig. 28), e que por sua vez fora influenciado por Bernardo Cavallino, Massimo Stanzione e Antonio De Bellis.

Giuseppe De Vito lança as suas contra propostas à análise de Spike definindo um período para a produção artística do Maestro dell’Annuncio ai pastori compreendido entre 1635 e 1648. Discorda da hipótese da existência de um Bartolomeo Bassante por falta de fundamentação crítica e documental a partir dos inventários italianos.

Deste modo lança na obscuridade o nome de Bartolomeo Bassante, sem registro histórico, sem nacionalidade e sem um itinerário estilístico apresentando obras que pudessem testemunhar a sua existência.

Após discorrermos sobre a crítica até então apresentada sinteticamente e abrangendo os pontos mais incisivos para o nosso discurso, percebemos que o problema em questão foi a identidade do “Maestro dell’Annuncio ai pastori” e a necessidade de melhor se definir o pintor historicamente reconhecido Bartolomeo Passante ao lado do nome de Bartolomeo Bassante que permanece de forma obscura.

Em 1998, duas importantes intervenções surgem na historiografia crítica apresentando relevantes hipóteses para as duas questões a partir de elementos encontrados nas argumentações até então expostas, compreendendo dados histórico-biográficos, estilísticos e intuitivos.

A primeira das propostas a ser tratada é a de Giuseppe De Vito, apresentada no ensaio intitulado “*Variazioni sul nome del Maestro dell’Annuncio ai pastori*” na revista “*Ricerche sul Seicento Napoletano*” de 1998, e a segunda proposta é a de Giuliano Briganti que vem trazer esclarecimentos sobre a obra “*Natividade*” (fig.35) da igreja de San Giacomo degli Spagnoli.

O caráter central que atribuímos a Giuseppe De Vito, está no fato de apresentar uma proposta de identificação para o Maestro dell’Annuncio ai pastori” que subsequenteiramente fundamentará a proposta de Giuliano Briganti para o quadro da “*Natividade*” (fig.36) atribuído a Bartolomeo Passante na biografia de De Dominici, incluindo uma melhor definição deste pintor e dirimindo as dúvidas sobre a existência de Bartolomeo Bassante

2.6 - O caso do “Maestro dell’Annuncio ai pastori” nas intervenções de Giuseppe De Vito

Conforme verificamos, foram numerosas as tentativas por parte dos críticos em identifica-lo e apresentar um *corpus* coerente de suas obras. Foi observado que as dificuldades maiores estão na falta de dados documentais precisos e embora seja numerosa a produção artística do pintor, as análises que se têm desdobrado mediante chaves de interpretação estilística, iconográfica e social, não apresentaram nenhuma conclusão definitiva sobre a questão.

A problemática sobre o anonimato deste pintor remonta a 1920, quando se tornou um paradigmático “(...) *oggetto di attenzione cada vez maior nos estudos seiscentistas meridionais, é a vítima por assim dizer, mais ilustre em Nápoles, de uma pesquisa onomástica que parece prevalecer sobre razões de cultura, de estilos e até mesmo de documentação*”¹⁶

De Vito atribui este fato à influência do neopositivismo que tem direcionado a atenção dos estudiosos do naturalismo napolitano para Caravaggio em detrimento de outras questões, também importantes, relacionadas ao tema fecundo em si, capaz de proporcionar os mais variados enfoques, isto é, estilísticos, sociológicos, religiosos (associados à Contra-Reforma, especificamente) e iconográficos.

Isto ocorre graças à poética multifacetada das obras caravaggescas, que demandam uma compreensão abrangente dos aspectos do fenômeno artístico em que se estabeleceram múltiplas relações com o ambiente em que se propagou.

¹⁶ Giuseppe DE VITO. *Variazione sul nome del Maestro dell'Annuncio ai pastori*, in : “Ricerche sul 600 napoletano”. 1988. p. 7. Traduzido do texto em italiano onde lemos: “ (...) *oggetto di sempre maggior attenzione negli studi secenteschi meridionali, è la vittima, por così dire, più illustre a Napoli di una ricerca onomastica che sembra prevalere sulle ragioni di cultura, di stile e finanche di documentazione.*”

Em um primeiro momento, a partir de uma análise estilística das obras “*Natividade*” (fig.28) do Prado, a “*Anunciação aos pastores*” do Museu de Capodimonte (fig.37), a “*Natividade*” de Bourg-en-Bresse, a “*Natividade*” Longhi, (fig.33) e as duas gravuras representando dois pastores e um rebanho (figs.38 e 39) sob a posse de Longhi, De Vito apresenta a sua proposta para a identificação do “*Maestro dell’Annuncio ai pastori*”.

Fazendo comparações entre as obras que têm como título “*Anunciação*” e que se encontram respectivamente nos Museus de Birmingham (fig.29) e de Brooklyn (fig.40), De Vito considera a opinião de Mayer ao afirmar que estas pinturas divergem-se estilisticamente das pinturas do Bartolomeo Passante dedominiciano.

Mayer parte da informação do biógrafo setecentista onde Passante é definido como um habilíssimo imitador do estilo riberano e que este pintor não poderia ser o autor das referidas *Anunciações* as quais possuem uma execução pictórica diferente:

“(...) os tons são outros, a matéria é sempre muito diluída, mas fluida, a pincelada é menos firme e controlada, o colorismo opaco, as figuras são maciças e tipologicamente mais rudes, as mãos são afiladas como em Stanzione e não nervosas e apreensivas como no Spagnoletto, a atmosfera carece daquela ênfase de indiferença aristocrática que é própria de Ribera, a trama é expressivamente mais humilde e mais adequada à mensagem”¹⁷

Utilizando-se da opinião de Mayer para formular a sua hipótese de que o Maestro dell’Annuncio ai pastori é Juan Do, De Vito tomará como primeira referência histórico-biográfica o texto relativo aos alunos de Ribera presente em De Dominici, onde Do é mencionado entre os seus alunos destacando-se como veraz imitador de seu mestre.

¹⁷ Idem, ibidem. p. 14. “(...) i toni sono altri, la materia è più stemperata, più fluida, la pennellata meno ferma e controllata, il colorismo opaco e pannoso, le figure sono massicce e tipologicamente più rudi, le mani sono affusolate come in Stanzione e non nervose e prensili come nello spagnolo, l’atmosfera manca di quella sottolineatura di aristocratico distacco che è proprio ma più utile al messaggio.”

Detendo-se no aspecto técnico da atividade pictórica de Giovanni Do, narrada pelo biógrafo com precisão nos detalhes, De Vito parte para uma análise de como o pintor mistura os seus pigmentos para obter as tonalidades das epidermes.

Para tanto, o crítico lançará mão de uma análise estratigráfica¹⁸ das camadas de tinta presentes em duas obras autógrafas: “*Velho em meditação com carta*” (fig. 41), o “*Filósofo*” de Viena (fig. 42) e o “*Filósofo socrático*” (fig. 43), atribuídas a Juan Dò, então identificado por De Vito como sendo o “Maestro dell’Annuncio ai pastori” e depois apresentará uma investigação sobre as letras e os escritos constantes nas referidas obras, a fim de diferenciar e identificar prováveis assinaturas.

Mediante estas análises foi descoberto que:

*“As epidermes de ambos os quadros são feitas com uma mistura de elementos bastante particulares. Trata-se de uma mistura de alvaiade (pigmento principal) ao qual são acrescentadas pequenas quantidades de minio (de cor alaranjada) e algo relativamente insólito, pequenas quantidades de verniz de garança. Tal pigmento de cor vermelho-escarlata, nos dois quadros em questão é usado no lugar do Cinábrio (também este de cor vermelho escarlate), mais frequentemente utilizado para a realização das epidermes. Note-se ainda que, entre ambos os casos, aos pigmentos citados o autor acrescentou fragmentos de negro-carvão, provavelmente com o objetivo de obter específicas tonalidades cromáticas.”*¹⁹

Em relação às letras constantes no quadro “*Velho em meditação com carta*” (fig 41) o arabesco era uma espécie de elemento decorativo utilizado no final de cartas ou

¹⁸ Veja-se nos anexos todo o desenvolvimento desta análise extraída do ensaio de Giuseppe de Vito.

¹⁹ Idem, *ibidem*. p. 15 “Gli incarnati di entrambi i dipinti sono realizzati con una mescolanza di elementi abbastanza particolare. Si tratta di un insieme di biacca (pigmento principale) cui sono state aggiunte piccole quantità di minio (di colore aranciato) e, cosa relativamente insolita, piccole quantità di lacca di garança. Tale pigmento, di colore rosso-scarlato, nei due dipinti in oggetto viene usato al posto del cinabro (anch’esso di colore rosso-scarlato, più frequentemente utilizzato per la realizzazione degli incarnati. Da notare ancora che, in entrambi i casi, ai pigmenti citati, l’autore ha aggiunto frammenti di nero carbone, probabilmente allo scopo di ottenere particolari tonalità cromatiche”

documentos e que a verdadeira assinatura poderia ser uma letra ‘D’ logo abaixo na carta, do lado esquerdo.

No quadro do “*Filósofo*” de Viena (fig.42), observa-se uma frase “*mors omnia solvit*”, a data de execução da obra, *Julji 17 1650* e algumas palavras reconhecíveis: *Op Jovannes* tendo acima um *H* (associado à palavra *hoc*) originando a expressão *Hoc opus Jovannes*. Abaixo, vê-se um *G* e outras letras não identificáveis

Dados inventariais também corroboram para a atribuição destas obras a Giovanni Dó. Trata-se do inventário de Santo Maria Cella, Duque de Frisa, proprietário de uma coleção de doze quadros datável de 1650, todos atribuídos a Giovanni Dó, mencionado como aluno de Ribera.

Destes quadros foram destacados: o “*Filósofo socrático*”(fig.43), o “*Velho em meditação com um crânio*”, “*Euclides*”, “*Pitágoras*” ou “*Heráclito*”(fig.44), e o “*Arquimedes*” (fig.45).

De Vito busca definir a nacionalidade de Giovanni Dó utilizando os dados do processo matrimonial²⁰ do artista, onde se encontram testemunhas testemunhando sobre o país de origem do pintor.

Acreditando ser ele um “*marrano*”²¹, o crítico traça um percurso estilístico considerando que em sua bagagem cultural e artística ao lado dos incipientes influxos do luminismo naturalista caravaggesco no ambiente espanhol se encontram elementos judaizantes os quais foram uma constante definidora de seu estilo, de sua iconografia e de suas escolhas temáticas “paisagísticas pastorais”.

²⁰ Veja-se nos anexos de textos.

²¹ Este termo apresenta um complexo histórico e uma definição imprecisa para os indivíduos que se agrupam sob esta designação. Antonio José. Saraiva (1956) afirma ser o marrano um mito criado pela Inquisição e que na realidade, o que se buscava era eliminar a classe burguesa em ascensão formada por estes, também, cristãos novos, cripto-judeus ou Judaizantes. Havia um pretexto religioso encobrindo uma luta de classes.

Pode-se perceber que em Dò desenvolveu-se um repertório temático abrangendo histórias tanto do Velho como do Novo Testamento, ou seja, tanto judaizantes quanto católico-cristãs. Este aspecto de sua escolha artística permite dizer que o artista conciliou em suas temáticas religiosas elementos judaizantes com elementos cristãos que se fizeram presentes na forma e no conteúdo de suas obras..

Em seus temas religiosos pertinentes às histórias do Velho Testamento observa-se que tanto a forma quanto o conteúdo revestem-se de uma caracterização judaizante. Por exemplo nos temas da vida de Jacó e Raquel que se desenvolveram num cenário pastoril sendo constante a presença de ovelhas, produto da economia do povo hebreu e que nesta história assume um relevante papel enquanto causa, meio e fim dos fatos que nela se desenvolveram.

De Vito observa também em Dó uma temática pastoril sob o argumento da ‘natividade’ onde percebeu uma preocupação social enfatizando mais o caráter laico do tema do que o religioso ao afirmar que:

“A anunciação aos pastores na sua exemplificação de pastores que velam à noite fazendo guarda ao próprio rebanho, cansados, adormecidos, protegidos do rigor do frio numa caverna, é comparado laicamente (e felizmente) por Ferdinando Bologna a uma cena de caminho de passagem de rebanhos das alturas, onde pastaram durante a boa estação para a planície e para o aprisco mais confortável.”²²

Concomitantemente a esta interpretação sociológica da obra, De Vito observa a possibilidade de relacionar o tema à Páscoa hebraica quando do Êxodo, assim como o fez com outras temáticas: *“Jesus entre os Doutores”* (fig.46.) e *“Filho pródigo”* (fig.47), inserindo todas no âmbito do projeto da salvação divina.

Corroborar ainda com esta tese Benjamin Netanyahu (1966) ao apresentar a tese de que o objetivo da Inquisição era eliminar o convertido judaizante enquanto fenômeno social e não enquanto fenômeno religioso.

²² Giuseppe DE VITO. *Op.cit.*, p. 22. Traduzido do texto em italiano onde lemos: “L’Annuncio ai pastori nella sua esemplificazione di pastori che vegliano la notte facendo la guardia al proprio gregge, stanchi, assommati, riparati dai rigori del freddo in una caverna, è stato paragonato laicamente (e felicemente) da

Para a numerosa tipologia dos filósofos o crítico estabelece aproximações com obras mais remotas, como o profeta Jeremias de Michelangelo pelo momento de introspecção em que a imagem do pensador é cristalizada na tela e pelo uso de uma paleta mais reduzida aos tons de marrom com as suas nuances estabelecendo uma aproximação com os auto-retratos de Rembrandt.

Prosseguindo com suas análises estilísticas à luz da biografia dedominiciana sobre Juan Dó, De Vito aponta para as discordância entre a narrativa ali presente e observações que a crítica tem feito sobre a obra “*Natividade*” da Pietà dei Turchini, no que diz respeito à ausência dos anjos, e a figura do São José inacabado que De Dominici descrevera como sendo ótimo., conforme vemos a seguir:

“(...) como se observa no belo quadro do Nascimento do Redentor, situado agora na Sacristia da “Pietà dei Turchini, no qual não há coisa que não seja maravilhosa, sendo bellissima a S. Virgem de joelhos, que adora o bellissimo menino deitado sobre a palha, bellissimo aquele velho pastor que lhe apresenta uma requeijão no cincho, naturalissimo. E aquela velha enrugada, graciosa, que olha o célebre menino, como também é ótimo o São José, os anjos e as outras figuras que estão pintadas. Certamente esta obra é suficiente para nos fazer conhecer o valor de Giovanni Dò, não perdendo nada na qualidade para aquela de seu egrégio mestre, um outro quadro sobre o mesmo tema que se conserva na Sacristia da Igreja de Gesù e Maria dos Padres Pregadores , o qual também é bellissimo.”

23

Ferdinando Bologna ad una scena di <<tratturo>> di transumanza degli armenti dalle alture, dove avevano pascolato durante la buona stagione, alla planura e al più confortevole ovile.”

²³ Bernardo DE DOMINICI. op. cit. p. 23. Traduzido do texto em italiano de onde lemos: “(...) come si osserva nel bel quadro della nascita del redentore, situato ora nella Sagrestia della Pietà dei Turchini, nel quale non há cosa, che non sia maravigliosa, essendo bellissima la B. Vergine,inginocchiata, che adora il bellissimo Pargoletto adattato sul seno, bellissimo quel Vecchio Pastore , que gli presenta una ricotta nella fiscella naturalissima, e graziosa quella Vecchiarella aggrinzata, che mira il Celebre Bambino, come altresì è ottimo il S. Giuseppe, gl’Angeli, e le altre fiture che vi sono dipinte; e certamente basta questa opera sola a far conoscere il valore di D. Giovanni Dó non cedendo in bontà a quello del suo egrégio Maestro, oltre di altro quadro dello stesso soggetto, che si conserva nella Sagrestia della Chiesa di Gesù e Maria de’ PP. Predicatori, il quale anche è bellissimo.

O crítico observa que existem mais concordâncias entre a narrativa dedominiciana e a tela de Ribera sob o título “*Natividade*” no Museu do Louvre, (fig.48) onde vemos o São José realmente “*ótimo*”, a Virgem de joelhos, um “*belíssimo menino*” e uma velha com uma cesta de pombinhos, segundo a descrição de De Dominici.

A “*Natividade*” de San Martino, segundo De Vito, é a que melhor se insere nestas descrições, e que a obra descrita pelo biógrafo setecentista poderia ser outra, apresenta como medida de solução para esta questão o recurso da análise químico-estratigráfica.

O crítico adverte que se o resultado fosse positivo, ou seja, se pertencesse a Giovanni Dò, haveria de se considerar que a obra insere-se num período inicial do pintor, dada a coerência de seu estilo constante ao longo de sua trajetória artística. Caso fosse negativo, a obra permaneceria “ (...) *no limbo dos artistas que ainda não foram reconhecidos*”.²⁴

A identificação do “Maestro dell’Annuncio ai pastori” com Juan Dò já é uma proposta aceita pela crítica recente, conforme esta tem manifestado em suas interpretações e posturas assumidas mediante a questão, conforme Franco Moro mostra em um artigo intitulado “*Il Maestro dell’Annuncio*” *si chiama Do*, no jornal *Il Sole 24 Ore*²⁵, de 27 de junho de 1999.

Relatando as pesquisas realizadas por De Vito sobre o assunto, na intervenção de Moro, Ribera ocupa um lugar central, visto que a sua biografia constante nos escritos dedominicianos é o ponto de partida para a fundamentação histórica para a existência e para um conhecimento inicial do estilo de Dò incluindo a pessoa de Bartolomeo Passante.

Partindo de um levantamento histórico-cronológico das opiniões críticas, De Vito extraiu destas os dados que contribuíram para a formulação de sua hipótese. Tais dados compreenderam aquelas questões que vão desde uma natureza elementar, como as

²⁴ Giuseppe, DE VITO. *Op. cit.* p. 32.

²⁵ Veja-se no apêndice documentário deste capítulo.

onomásticas até às mais complexas, envolvendo os aspectos artísticos, sociais, culturais e religiosos, fazendo-os convergir eficientemente para a sua argumentação.

Sensível aos entraves reducionistas que freqüentemente têm suscitado dificuldades para a identificação do “Maestro dell’Annuncio ai pastori, De Vito desvencilhou-se do lugar comum até então freqüentado por muitos críticos, ou seja, a preocupação com a questão onomástica.

Inovou pela metodologia aplicada à solução do problema ao lançar mão de recursos tecnológicos avançados, isto é, mediante uma análise químico-estratigráfica das obras estudadas. Não obstante lançou mão de referenciais que têm sido constantes ao longo da historiografia crítica pertinente ao tema em estudo, ou seja: referências obtidas a partir de dados documentais (bancários e inventariais), análise comparativa entre obras atribuídas ao “Maestro” e as leituras dedominicianas as quais constituem ponto fulcral da intervenção de De Vito ao se referenciar à técnica pictórica de Juan Dò:

*“ Mas finalmente trabalhando por si, aplicou certas cores à carnações tornando-as graciosas, compostas com pouca tinta de carvão e de laca usada com leveza. Utilizou sempre esta tinta que admiravelmente harmoniza o belo impasto da sua cor. ”*²⁶

Por fim, com base nos resultados e nas conclusões de Giuseppe De Vito, conclui-se que o Maestro dell’Annuncio ai pastori é Giovanni Dò, colega de Ribera ao lado de Bartolomeo Passante, pintor este, para quem se propõe uma definição artística e uma individualização de seu percurso estilístico com base na proposta examinada a partir de Giuliano Briganti.

²⁶ Bernardo DE DOMINICI Apud Giuseppe DE VITO. *Variazioni sul nome del Maestro dell’Annuncio ai pastori*. In: *Ricerche sul 600 napoletano*.1998, p.14. Traduzido do texto em italiano onde lemos: “*Ma finalmente operando da sé, diede certa tinta alle carnagioni ,che riuscì graziosa, comoe proposta com poca tinta de carbone, e di lacca, usata però com legerezza. Di quella tinta che mirabilmente accorda nel bel impasto del suo colore, egli si servi finchè visse.*”

2.7 - As intervenções de Giuliano Briganti

Quando de sua intervenção no ensaio intitulado *“La ‘Natività’ del Bassante della Chiesa di San Giacomo degli Spagnoli”*²⁷, Briganti nos leva a pensar primeiramente que não faz distinção entre os nomes Bassante e Passante, isto é, trata-se de uma mesma pessoa.

Assim se pensa porque o crítico se identifica como um leitor dos escritos dedominicianos em seu discurso ao mencionar o apêndice da biografia de Ribera onde se vê o nome de Bartolomeo Passante como discípulo e autor da pintura que esteve na igreja de San Giacomo degli Spagnoli como lemos abaixo:

*“(...) é semelhante ao seu Mestre, e mais no tremendo impasto da cor, como se pode ver no belo quadro da Natività do Senhor situado sobre a porta da igreja de San Giacomo degli Spagnoli, o qual é tão excelente, que parece da mão de seu egrégio mestre, e principalmente aos estrangeiros, os quais crêem que é da mão de Ribera.”*²⁸

O perfil que Briganti faz de Bartolomeo Bassante, é de um pintor pertencente à órbita riberiana cujos influxos estiveram na origem de seu percurso estilístico, passando em seguida pelos de Massimo Stanzione, Giovanni De Bellis, Bernardo Cavallino e Andrea Vaccaro.

Interpreta a *“Natividade”* do Museu do Prado (fig.28) como uma obra de pouca qualidade inserindo-a num momento de pouca inspiração de Bassante, e a esta acrescenta: as *“Núpcias místicas de Santa Catarina”* (coleção particular napolitana), *“São Sebastião tratado pelas mulheres piedosas”* (Londres, Marshall Spink) e *“Santa Catarina”* Coleção Einaudi, Turim .

²⁷ Giuliano BRIGANTI. *La Natività del Bassante della chiesa di San Giacomo degli Spagnoli*, in : *Scritti di Storia dell'Arte in onore a Raffaello Causa*. 1998. p. 179.

²⁸ Bernardo DE DOMINICI. *Op. cit.* p.23. *“(...) è simile al suo Maestro, e più nel tremendo impasto del colore: come si può vedere dal bel quadro della Natività del Signore, situato sopra la porta della Chiesa di S. Giacomo de' Spagnoli, il quale è così eccellente, che sembra di mano del suo egregio maestro, e massimamente a forestieri, da quali vien creduto di mano di Ribera.”*

A questão principal em seu discurso é a identificação da obra que estava na igreja de San Giacomo degli Spagnoli, fazendo um levantamento de fontes em que a referida obra é citada, tendo que para isto remontar aos textos das guias seiscentistas e setecentistas napolitanas como Celano (1692), Parrino (1712) e Sigismundo (1788). Desde então não se encontram mais notícias da referida obra. Um silêncio textual que em muito tem dificultado as investigações sobre a identificação da mesma.

Embora tenham sido feitas modificações na estrutura da igreja, que foi anexada ao prédio dos Ministeri Borbonici (Piazza Municipio), a fachada em questão, permaneceu a mesma em suas dimensões e em sua estrutura, permitindo que ali só coubesse uma tela cujas medidas sejam menores que 1,80X2,35 m.

Estas referências encontram-se mais detalhadamente tratadas em uma nota do ensaio já analisado de Giuseppe De Vito, pertinente à reconstrução da igreja a partir do mapa topográfico do arquiteto seiscentista Alessandro Baratta:

“Do mapa topográfico de Baratta (~1628) enfatiza-se que a fachada possuía três postas de ingresso, a maior era sobreposta no segundo nível por uma ampla vidraça central que com outra situada mais abaixo entre a arquitrave e a porta dava luz ao interior da igreja. Na reestruturação ocorrida entre 1819 e 1625 para construir os Ministeri Borbônicos (atual Municipio) a igreja é privada da iluminação frontal e dos dois ingressos laterais. A contra-fachada nas suas dimensões e na sua estrutura permanece a mesma, é de 25,5m, compreendidas as pilastras portantes laterais de aproximadamente 1,00m que delimitam o edifício, enquanto as pilastras centrais são duplas e têm cerca de 1,70 m. a porta coincidente com aquela antiga tem cerca de 4,50 m de largura compreendidas as pilastras menores de suporte e aproximadamente 1,50 m e depois o segundo nível distante cerca de 4,00 m, espaço que alojava a janela maior. Na horizontal, o espaço entre as pilastras menores da porta e aquelas duplas de menos de 3,00 m, é interrompido na metade por um relevo em estuque simulando uma coluna canelada. Não se vê, por isto, onde se

pudesse encontrar lugar uma tela de 1,80X2,35 m sem moldura; se uma Natività existia sobre a contra-fachada, deveria possuir dimensões muito menores.”²⁹:

Briganti propõe para este espaço uma tela intitulada “*Natividade*” (fig.36) compreendendo as medidas de 1,75X2,23 m, com cortes nos lados superior e esquerdo, a qual se encontra atualmente na igreja de Kalmar, na Suécia. Discorda da afirmação de Longhi de que a “*Natividade*” (fig.33) de sua coleção é a obra que esteve na fachada da igreja em Nápoles pelas dimensões que esta obra apresenta (1,23X1,78).

Não se deteve apenas nas questão da compatibilidade das medidas, mas buscou também afirmar a sua hipótese com base em aproximações estilísticas entre a citada “*Natività*” (em Kalmar) (fig.36) e outras que são também inseridas no catálogo deste pintor, conforme de antemão nos referimos: “*Núpcias místicas de Santa Catarina*” a “*Adoração dos pastores*” (Museu do Prado, Madri), (fig.28) e o “*São Sebastião curado pelas mulheres piedosas*”.

Vê as semelhanças entre este grupo de obras nos traços fisionômicos onde repetem-se “*Aqueles supercílios unidos, aqueles narizes alongados, afilados, aquelas cabeças um pouco lígneos encontramos nos pastores do quadro do Prado e as mulheres piedosas que cuidam de São Sebastião, os panejamentos ligeiramente congelados, sobretudo se*

²⁹ Giuseppe DE VITO. *Op.cit.* p. 38. Traduzido do texto em italiano onde lemos: *Dalla mappa topografica del Baratta (~1638) si rileva che la facciata aveva tre porte d'ingresso; a quella maggiore eravi sovrapposta al secondo livello un'ampia vetrata centrale che con l'altra situata più in basso fra l'architrave e la porta dava luce all'interno della chiesa. Nella ristrutturazione avvenuta fra il 1819 e 1825 per costruire i Ministeri Borbonici (l'attuale Municipio) la chiesa venne privata dell'illuminazione frontale e dei due ingressi laterali. La controfacciata nelle sue dimensioni e nella sua struttura è rimasta la stessa, è di 25,5 m compresi i pilastri portanti laterali di circa 1 metro che delimitano l'edificio, mentre i pilastri centrali sono doppi e di circa 1,7 m. La porta coincidente con quella antica ha circa 4,5 m compresi i pilastri minori di supporto e circa altrettanto di altezza. Al di sopra della porta è visibile una lesena a distanza di circa 2,5 m spazio che in passato era occupato in buona parte dal finestrone minore, ancora più in alto l'architrave a circa 1,5 m e poi il secondo livello distante di circa 4 m, spazio che alloggiava il finestrone più grande. In orizzontale lo spazio fra i pilastri minori della porta e quelli doppi, di meno di 3 m, è interrotto a metà da un rilievo in stucco simulante una colonna scanalata. Non si vede perciò dove potesse trovare posto una tela di 1,80X2,35 senza cornice se una natività esisteva sulla controfacciata doveva aver dimensioni molto minori.*

comparados com aqueles de corposo riberismo contemporâneo, são os mesmos que se encontram naquelas figuras compungidas do “Matrimônio de Santa Catarina”³⁰.

Em concordância com De Vito, *a priori*, foi assumida a existência de dois pintores diferentes: Juan Dò ou o Maestro dell’Annuncio ai pastori e Bartolomeo Passante, proposta que é corroborada por Briganti através de sua intervenção que permitirá individualizar ambos artistas através de comparações entre as suas obras, melhor definindo-os estilisticamente.

Portanto, saindo do âmbito da crítica em que se encontram mescladas informações históricas, documentais, biográficas e culturais, é preciso neste momento lançar um olhar direto sobre as obras analisando-as individualmente e concomitantemente a fim de estabelecer comparações estilísticas que irão corroborar as propostas apresentadas.

2.8 - Análise crítica das obras atribuídas ao “Maestro dell’Annuncio ai pastori” ou Juan Dò e a Bartolomeo Passante:

A cadeia de obras atribuídas ao “Maestro” a partir das pesquisas até então desenvolvidas, é extensa e compreende uma homogeneidade de concepção demonstrando um pintor de convicções estilísticas amadurecidas bem como uma sólida estruturação formal de suas obras o que permite defini-lo como uma marcante personalidade de valor histórico e imprescindível ao se tratar dos estudos sobre o caravaggismo meridional.

Diferentemente, quanto à extensão da produção artística, são escassas as obras atribuídas a Bartolomeo Passante. Os textos críticos com os quais se tem trabalhado trazem-exíguas informações sobre a produção do pintor, dado que o fator limitante para este conhecimento é a falta de uma clara definição de sua personalidade artística.

³⁰ Giuliano BRIGANTI. “La “Natività del Bassante della chiesa di San Giacomo degli Spagnuoli”, in : “Scritti di Storia dell’Arte in Onore di Raffaello Causa”, 1998.

Dados inventariais a partir das investigações de Labrot³¹ comunicam a respeito de Bartolomeo Passante como um pintor freqüente em importantes coleções napolitanas, ou seja, suas obras se fizeram presentes nas coleções aristocráticas e burguesas do século XVII e XVIII.

É necessário, portanto, investigar e conhecer o que de ambos artistas a crítica tem revelado, os documentos e principalmente as obras. Concomitantemente observaremos os seus respectivos quadros a fim de estabelecer comparações estilísticas detectando divergências e semelhanças.

2.8.1 - As obras atribuídas ao “Maestro dell’Annuncio ai pastori”:

Serão analisadas concomitantemente as obras atribuídas ao pintor agrupando-as segundo as suas afinidades temáticas e estilísticas a fim de verificar as constantes que caracterizam em linhas gerais estas famílias pictóricas.

Foram reservados para o primeiro grupo aquelas referentes à temática da *Adoração dos pastores ou Natividade*. São elas:

- “*Adoração dos pastores*”. “Maestro dell’Annuncio ai pastori” ou Juan Dó. MASP (São Paulo), objeto de nossos estudos. (fig.01)
- “*Natividade*” “Maestro dell’Annuncio ai pastori” ou Juan Dó. Pertencente à coleção de Roberto Longhi (Florença). (fig.33)
- “*Adoração dos pastores*” “Maestro dell’Annuncio ai pastori” ou Juan Dó. Óleo sobre tela, 2,55X1,80. Musei e Gallerie Nazionali di Capodimonte, Nápoles. (fig.37)

³¹ Gérard LABROT. *Italian Inventories 1: 1600 1780*. Passim.

- - “Adoração dos pastores”. ou “Presépio”. “Maestro dell’Annuncio ai pastori”. (fig.49). Óleo sobre tela, 1,23X1,78 m. Rimini, Museu della Città. Doado ao Museu em 1934 por Elena des Vergers de Touloungeen. Considerada por Longhi “(...) *um dos melhores modelos preparatórios executados pelo pintor para a grande composição que decorava antigamente a contra fachada da Igreja de San Giacomo degli Spagnoli em Nápoles.*”³².

No segundo momento desta questão trataremos das obras agrupadas sobre o tema das “Anunciações aos pastores” ou simplesmente “Pastores”, temas estes que dão ênfase ao personagem que freqüentemente encaixam-se no perfil estilístico da iconografia por nós investigada, ou seja, um tipo popular, tratado sem qualquer concessão ao ideal, ao contrário, revestido de um realismo marcante e recebendo um destaque por ser protagonista e por ter assim a dignidade enquanto indivíduo. Compreendem este grupo as seguintes obras:

- “Anunciação aos pastores”. Art Gallery, Birmingham Óleo sobre tela, 1,81X1,26m. Datação proposta por Mayer para o começo de 1630. Esteve na Grafton Gallery de Londres e depois passou para o Museu de Birmingham. (fig.29)

- “Anunciação aos pastores” Brooklyn Museum. (fig.40)
- “Anunciação aos pastores”. Monaco Alte Pinakothek (fig.31)
- “Anunciação aos pastores”. Napoli, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. Óleo sobre tela 1,80X2,76m. Doado em 1884, foi atribuída a Massimo Stanzione e depois corretamente atribuída por Raffaello Causa ao “Maestro dell’Annuncio ai pastori” e Ferdinando Bologna colocou-a em estreita relação com as telas de Brooklyn e de Birmingham. (fig.29).

³² Denise Maria PAGANO. *Maestro dell’Annuncio ai Pastori*, in : “Tra Luce e ombre. La pittura a Napoli da Battistello Caracciolo a Luca Giordano”, p.84. 1996.

- *“Anunciação aos pastores”*. Besançon, Musée des Beaux-Arts et d’Archeologie. Óleo sobre tela. 1,75X2,37.(fig.50)
- *“Pastores”*. Roma, Musei Capitolini. Oleo sobre tela. 1,81X1,26m.(fig.51)
- *“Anunciação aos pastores”*. Óleo sobre tela, 0,84X0,74 m. Coleção Gianone, Nápoles. (fig. 52).

Na terceira etapa as obras agrupadas encontram-se sob a temática oriunda dos textos bíblicos do Velho e do Novo Testamentos, respectivamente encontradas nas pinturas em que se representam os fatos da história de *“Jacó e Raquel”* e do *“Filho Pródigo”* entre outros. Este grupo compreende as seguintes obras:

- *“Raquel, Labão e Jacó”*. Barcelona Coleção particular.(fig.53)
- *“Jacó que pede a Labão a mão de Raquel”*. Aix-en-Provence. Museu Granet.(fig.54)
- *“Rebeca e Eleazar”*. Milão. Coleção particular. (fig.55)
- *“Raquel, Jacó e o rebanho de Labão”*. Palermo. Galleria Regionale. (fig.56)
- *“José e seus irmãos”*. Localização atual ignorada. (fig 57).
- *“Jacó na casa de Labão”*. Madrid, Coleção Hernani. Óleo sobre tela. (fig. 58)
- *“Encontro de Jacó e Raquel”*. Madri, Coleção Hernani. Óleo sobre tela. (fig.59).
- *“O retorno do Filho Pródigo”*. Óleo sobre tela, 1,00X1,26. Nápoles, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte.(fig.60)

- *“O retorno do Filho Pródigo”*. Óleo sobre tela, 1,00X1,26. Nápoles, Museo e Gallerie Nazionali di Capodimonte. (Fig.61)
- *“O retorno do Filho Pródigo”* Dulwich College Picture Gallery. (fig. 62)
- *“Jesus entre os Doutores”*. Nantes, Museo di Belle Arti. Óleo sobre tela. (fig.63)
- *“Jesus entre os Doutores”* Dublin, Powercourt. Óleo sobre tela. (fig.64)
- *“Cristo Ultrajado”*. Paris, Museu do Louvre. Óleo sobre tela. 2,35X1,81.(fig. 65). Obra atribuída por muito tempo a Ribera devido à uma assinatura falsa, tendo sido posteriormente a um exame técnico realizado no laboratório dos Musées Nationaux concluído que a obra não pertence ao mestre espanhol e a datação proposta para 1650 era impossível, ainda porque nesse período a paleta riberiana torna-se mais clara, predominando os tons argênteos como pode-se comparar com a *“Adoração dos pastores”* (fig.48) presente também no Louvre, revelando uma obra onde a luz difunde-se, sendo totalmente diferente da concepção tenebrista deste Cristo. Inserida no grupo de obras de derivação caravaggesca foi atribuída a Cesare Fracanzano até que quando da sua chegada ao museu do Louvre, Spinosa a atribui ao “Maestro dell’Annuncio ai pastori.
- *“Um rei Mago”*. Roma, Coleção Marsicola. Óleo sobre tela (fragmento). (fig. 66)

Dedicamos à quarta etapa os temas referentes aos *“Filósofos”*, aos retratos individuais que podem indicar possíveis alegorias dos sentidos e representações de outros santos ou fatos não constantes no texto canônico dos dois testamentos. As obras são as seguintes:

- *“Velho em meditação com carta”*. Milão, Coleção particular. (fig.41)
- *“Homem em meditação”*. Óleo sobre tela. Baton Rouge, Coleção Hays Town. (fig.67)
- *“Arquimedes”*. Galeria Regional de Tamov. (fig.45)
- *“Heráclito ou Pitágoras”* Viena, Kunsthistorisches Museum.(fig.44)
- *“Filósofo Socrático”*. Milão, coleção particular. (fig.43)
- *“Moça com espelho” (Alegoria da visão)*. Nova Iorque, The Metropolitan Museum of Art. Óleo sobre tela, 0,75X0,63m (ampliado).(fig. 68)
- *“Moça com flor” (Alegoria do olfato)*. Milão, coleção De Vito. Óleo sobre tela. 1,03X0,78m. (fig.69)
- *“Tocador de bandolim” (alegoria da audição)*. Nova Iorque, Coleção Mont. Óleo sobre tela, 1,10X0,77m. (fig.30)
- *“Natividade de Maria”*. Castellamare di Stabia, Igreja de Santa Maria della Pace. Óleo sobre tela, 2,84X2,01m. (fig.70). A datação sugerida para esta tela é 1635.Única obra do pintor situada em um edifício público embora a sua destinação originária não fosse para esta igreja, surgida em 1542 para a ordem das Carmelitanas Reformadas segundo as regras teresianas. O título *“Natividade da Santíssima. Virgem”* lhe foi consagrado em 1820.
- *“São Domingos Penitente”*. Localização ignorada.(fig.71)
- *“Sant’Aleixo”*. *Opocno* (República Tcheca). (fig.32)

2.8.2 - Análise crítica dos repertórios temáticos na produção artística de Juan Dò/Maestro dell’Annuncio ai pastori

2.8.2.1 - O repertório da Adoração dos pastores

Este primeiro conjunto de obras de Juan Dò, enquadrando-se na derivação temática da “**Natividade**” apresenta uma homogeneidade estilística no tratamento do ambiente em que se desenvolve a cena, nas tipologias dos personagens, ora simples e delicados, ora rudes, porém humildes.

Destacado como uma cena teatral de luz caravaggesca direcionada sempre da esquerda para a direita revelando superfícies e texturas e construindo formas. Figuras representadas em escalas diferentes conforme o plano da obra em que se encontram, geralmente um primeiro plano saturado de imagens monumentalizadas e um segundo plano com figuras em escala menor imergindo na escuridão densa do fundo, onde raríssimas vezes pode-se observar uma paisagem.

Tomando como comparação as obras “*Adoração dos Pastores*” do MASP (fig. 01), “*Adoração dos pastores/Presépio*” (Fig.49) da Pinacoteca Comunale de Rimini, a “*Natividade*” da Fundação Roberto Longhi, Florença (fig.33) e a “*Adoração dos pastores*” do Museu de Capodimonte (fig.37) as semelhanças estilísticas são significativas e as diferenças ocorrem em alguns aspectos formais.

Os elementos iconográficos que compõem tais obras se repetem quase que invariavelmente: temos sempre ao centro da composição, a Virgem com o Menino sobre a manjedoura flanqueada pela figura de José e dos pastores que vêm render-lhe adoração trazendo suas humildes ofertas e postando-se diante da criança numa atitude de reverência.

Primeiramente na obra do MASP (fig.01), encontramos elementos que a tornam diferenciada das demais; como a presença de anjos. A cena desenvolve-se no primeiro plano, verifica-se a presença de um pequeno pastor à esquerda na região da penumbra,

quase indefinível e de difícil leitura visto que pouco de sua face é revelado. Ao centro está a criança no meio de um grupo de pequenos anjos que a adoram e as demais figuras da Virgem, de José e dos pastores justapõem-se a este ponto fulcral da obra.

O rigor naturalista e o luminismo caravaggesco nesta obra é intenso, Juan Dò está em franca dependência do modelo riberiano. A figura do pastor à extrema direita é concebida num realismo que comparado às demais figuras que estaremos tratando nesse momento, parece ter alcançado o máximo de sua carga expressiva.

A “*Adoração dos pastores*” de Rimini (fig. 49) e a “*Natividade*” da Fundação Roberto Longhi, Florença (fig. 33), são duas obras epônimas, com raros elementos formais diferenciando-as. Pagano (1996) registra quatro versões dessa obra incluindo a própria: a que está Maitre Kohm, Bourgh-en-Bresse, a que se encontra na Capella di São Tomás em Valência e a “*Natividade*” Longhi (fig. 33) em questão.

Tanto no quadro de Rimini como no de Florença, privilegia-se a horizontalidade da composição pela disposição dos personagens em frisa, demonstrando uma pequena profundidade de campo na parte central que direciona o olhar do observador para a Virgem com a criança em seu colo, simetricamente flanqueadas pelas figuras de pastores e de José. A versão de Rimini apresenta-se um pouco mais reduzida em relação à versão de Firenze onde o pastor e a figura de José ocupando lados opostos na composição são de proporções monumentalizadas em relação às demais.

Fazendo uma leitura da esquerda para a direita, na versão florentina do tema, a a figura de José se destaca pelo seu manto amarelo, vibrante junto a este as figuras numerosas saturam o reduzido espaço do primeiro plano. O segundo plano, uma região de penumbra, revela pequenas figuras de pastores, imagens obscurecidas pela indefinição cromática que pouco revela sobre suas formas assemelhando-se a espectros.

Já no primeiro plano a luz revela os personagens mais definidamente, mostrando a riqueza de texturas das diferentes matérias representadas, uma observação aguda e uma

sensibilidade ao tratar plasticamente as superfícies como a suavidade da pele do bebê, a sua tenra musculatura arredondada e o seu rosto rosado com a expressão da inocência.

A suavidade do tecido sob o tenro corpo do bebê contrasta com a rusticidade e com a epiderme envelhecida do pastor que por sua vez num gesto de reverência está ajoelhado diante do menino em adoração e expressando com suas mãos admiração e temor diante do evento sagrado da natividade.

Simbolicamente mão esquerda do pastor pende em direção a um pão de forma circular que se encontra no chão conduzindo o olhar do observador como quem indica uma metáfora do sacrifício do corpo de Cristo ou de Cristo como o pão da vida.

Já no quadro de Rimini, embora o espaço pictórico esteja mais saturado de figuras humanas incluindo uma ovelha, se vê ao fundo um vestígio de paisagem compreendendo uma pausa neste reduzido espaço pictórico.

Aqui também os personagens estão dispostos em frisa no primeiro plano e a Virgem é destacada juntamente com a criança ao centro da composição. Uma outra pequena diferença em relação à obra de Florença está na cor da roupa da Virgem, e pelo fato de o seu rosto encontrar-se em uma região mais obscurecida, onde a luz mais rarefeita recorta os perfis de rostos e de corpos.

A oferta dos pastores trazendo uma ovelha é também uma forma diferente de alusão ao sacrifício de Cristo dentro da tradição iconográfica desta temática, e sobre a qual encontramos uma alusão explícita no texto do Evangelho de João: “(...) *Eis o cordeiro de Deus que tira o pecado do mundo*”³³

³³ Evangelho segundo João. *op. cit.*, 1992. p.962.

2.8.2.2 - O repertório das “Anúnciacões aos pastores:

“Quantas “Natividades” por amor aos pastores[e não dos Magos]quantos destaques de rebanho: não se deixa também de isolar propositadamente, o episódio da “Anúnciacão aos pastores.”³⁴

A iconografia tem como fonte o texto neotestamentário do Evangelho Segundo Lucas em que a figura do pastor é uma analogia à figura de Cristo segundo as palavras do próprio Jesus Cristo ao referir-se ao cuidado que tem para com os seus. Os pastores tornam-se também protagonistas de eventos cruciais na história da Cristandade como naquele em que receberam as boas novas do nascimento do Salvador onde verificamos:

“Na mesma região havia uns pastores que estavam nos campos e que durante as vigílias da noite montavam guarda a seu rebanho. O Anjo do Senhor apareceu-lhes, e a glória do Senhor e a glória do Senhor envolveu-os de luz e ficaram com grande temor. O anjo do Senhor, porém, disse-lhes: Não temais! Eis que vos anuncio uma grande alegria, que será para todo o povo: Nasceu-vos hoje um salvador que é o Cristo-Senhor, na cidade de Davi. Isto vos servirá de sinal: encontrareis um recém nascido envolto em faixas deitado numa manjedoura.”³⁵

A esta cena pastoril restringem-se os personagens dos pastores símbolos de Cristo e dos anjos e os animais (ovelhas) como coadjuvantes e símbolo do cristão piedoso. Esta simbologia encontra-se ainda reforçada nas parábolas do Evangelho de Lucas, de João no Novo Testamento³⁶ e no Velho Testamento³⁷ em cunho profético no Livro dos Salmos de Davi e no livro dos profetas Isaías e Ezequiel.

³⁴ Roberto LONGHI. *I Pittori della Realtà in Francia*, in : “Paragone”, 1972, nº 269, p. 17. Traduzido do texto em italiano onde lemos: “Quante Natività per amor dei pastori [e non dei magi], quante divisione delle gregge! Non si trascura neppur di isolare a bella posta l’episodio dell’Annunzio ai pastori”

³⁵ Evangelho segundo São Lucas. Português. In: *A Bíblia de Jerusalém*. 1973. p.1930.

³⁶ Evangelho Segundo São Lucas. Português. In: *A Bíblia de Jerusalém*. 1973. p. 1959. Onde lemos: *Qual de vós tendo cem ovelhas e perder uma, não abandona as noventa e nove no deserto e vai em busca daquela que se perdeu, até encontrá-la? E achando-a, alegra a coloca sobre os ombros e, de volta para casa, convoca os amigos e os vizinhos, dizendo-lhes: alegrai-vos comigo, porque encontrei a minha ovelha perdida! Eu vos digo que do mesmo modo haverá mais alegria no céus por um só pecador que se arrependa, do que por noventa e nove justos que não precisam de arrependimento.*

Evangelho Segundo João . p.2012. Onde lemos: *Em verdade, em verdade, vos digo: quem entra pela porta no redil das ovelhas, mas sobe por outro lugar é ladrão e assaltante; o que entra pela porta é o pastor das*

ovelhas. A este o porteiro abre: as ovelhas ouvem a sua voz e ele chama as suas ovelhas uma por uma e as conduz para fora. Tendo feito sair todas as que são suas, caminha à frente delas e as conduz para fora. Tendo feito sair todas as que são suas, caminha à frente delas e as ovelhas o seguem, pois conhecem a sua voz. Elas não seguirão um estranho, mas fugirão dele, porque não conhecem a voz dos estranhos. Jesus lhes apresentou essa parábola, eles porém, não entenderam o sentido do que lhes dizia. Disse-lhes novamente Jesus: Em verdade, em verdade, vos digo: Eu sou a porta das ovelhas. Todos os que vieram antes de mim são ladrões e assaltantes mas as ovelhas não os ouviram. Eu sou a porta. Se alguém entrar por mim, será salvo; entrará e sairá e achará pastagem. O ladrão vem só para roubar e destruir. Eu vim para que tenham vida e a tenham em abundância. Eu sou o bom pastor, o bom pastor dá a vida pelas suas ovelhas. O mercenário não é pastor, a quem não pertencem as ovelhas, vê o lobo aproximar-se e abandona as ovelhas e foge, e o lobo as arrebatava e dispersa, porque ele é mercenário e não se importa com as ovelhas. Eu sou o bom pastor conheço as minhas ovelhas e as minhas ovelhas me conhecem como o Pai me conhece e eu conheço o Pai. Eu dou a minha vida pelas minhas ovelhas. Tenho ainda outras ovelhas que não são deste redil; devo conduzi-las também; elas ouvirão a minha voz então haverá um só rebanho, um só pastor. Por isso o Pai me ama porque dou minha vida para retomá-la. Ninguém a tira de mim, mas eu a dou livremente. Tenho poder de entregá-la e poder de retomá-la esse é o mandamento que recebi de meu Pai."

No Livro dos Salmos. pp. 970-971. Onde lemos: O Senhor é o meu pastor e nada me faltará. Deitar-me em verdes pastos, guia-me mansamente as águas tranqüilas, refrigera a minha alma. Guia-me pelas veredas da justiça por amor de seu nome. Ainda que eu ande pelo vale da sombra da morte não temeria mal algum porque tu estás comigo; a tua vara e o teu cajado me consolam. Preparas-me uma mesa perante mim na presença dos meus inimigos. Unges a minha cabeça com óleo e o meu cálice transborda. Certamente que a bondade e o amor me seguirão todos os dias da minha vida e eu habitarei na casa do Senhor para todo o sempre."

Livro do profeta Isaías (40:11), onde lemos: "Como pastor apascentará o seu rebanho; nos seus braços recolherá os cordeirinhos e os levará no seu regaço as que amamentam, ele guiará mansamente."

³⁷ Livro do profeta Ezequiel (34: 1-31), onde lemos: "Veio a mim a palavra do Senhor: filho do homem, profetiza contra os pastores de Israel; profetiza e dize aos pastores: Assim diz o Senhor Deus: ai dos pastores de Israel que se apascentam a si mesmos! Não apascentarão os pastores as ovelhas? Comeis a gordura, vesti-vos de lã, e degolais o cevado, mas não apascentais as ovelhas. A fraca não fortaleceste, a doente não curaste, a quebrada não ligaste, a desgarrada não tornaste a trazer e a perdida não buscastes, mas dominais sobre elas com rigor e dureza. Assim se espalharam, por não haver pastor, e ficaram para pasto de todos os animais do campo, porque se espalharam. As minhas ovelhas andam desgarradas por todos os montes, e por todo alto outeiro; sim as minhas ovelhas andam espalhadas por toda a face da terra, sem haver que as procure nem quem as busque. Portanto, ó pastores, ouvi a palavra do Senhor: Tão certo como eu vivo, diz o Senhor Deus, visto que as minhas ovelhas forma entregues à rapina, e as minhas ovelhas vieram a servir de pasto a todos os animais do campo, por falta de pastor e os meus pastores não procuram as minhas ovelhas, pois se apascentam a si mesmos, e não as minhas ovelhas, portanto, ó pastores, ouvi a palavra do Senhor: Assim diz o Senhor Deus: Eu estou contra os pastores, e requererei as minhas ovelhas das suas mãos e eles deixarão de apascentar as ovelhas, e não se apascentarão mais a si mesmos; livrarei as minhas ovelhas da sua boca, e não lhes servirão mais de pasto. Pois assim diz o Senhor Deus: Eu, eu mesmo procurarei as minhas ovelhas e as buscarei. Como o pastor busca os eu rebanho, no dia em que está no meio das suas ovelhas dispersas, assim buscarei as minhas ovelhas. livra-las-ei de todos os lugares para onde foram espalhadas no dia de nuvens e escuridão. Tira-las-ei dos povos e as farei vir dos diversos países, e as trarei à sua terra, e as apascentarei nos montes de Israel, junto às correntes, e em todos os lugares habitados da terra. Em bons pastos as apascentarei e nos altos montes de Israel será a sua malhada, e pastarão em pastos gordos nos montes de Israel. Eu apascentarei as minhas ovelhas e as farei repousar, diz o Senhor Deus. A perda buscarei, a desgarrada tornarei a trazer, a quebrada ligarei e a enferma fortalecerei, mas a gorda e a forte destruirei. Apascenta-las-ei com juízo. Quanto a vós ovelhas minhas, assim diz o Senhor Deus: eu julgarei entre ovelhas e cabras, entre carneiros e bodes. Não vos basta beber as águas limpas? Haveis de sujar o resto com os vossos pés? Quanto às minhas ovelhas, elas pastam o que foi pisado com os vossos pés, e bebem o que foi sujado com o vossos pés. Por isso o Senhor Deus assim lhes diz: Eu, eu mesmo, julgarei entre ovelhas gordas e ovelhas magras. Visto que com o lado e com o ombro dais empurrões e com os vossos chifres escorneais todas as fracas, até que as espalhais para fora, eu livrarei as minhas ovelhas para que não sirvam mais de presa e julgarei entre ovelhas e cabras. Levantarei sobre elas um só pastor, e o meu servo Davi, e ele as apascentará e lhes servirá de pastor. Eu o Senhor, lhes serei por Deus e o meu

Desenvolve-se no universo pictórico como uma temática rústica que nas observações longhianas definiam-se como “*cenas geórgicas ou campesinas*” e que evocam a experiência bassaniana onde “(...) *um fenômeno mais amplo de mudança de gosto que em âmbito literário corresponde, como precisa Rearik, a “uma passagem (...) do Virgílio das Éclogas àquele das Geórgicas (...).”*³⁸

O gosto por esta temática pastoril onde se encontra um mundo habitado por homens rudes e simples em suas tarefas cotidianas é um fenômeno que remonta à Antiguidade, uma criação da civilização urbana que reage contra o desenvolvimento material da cidade enquanto se refugia para um ambiente onde se acredita recuperar aquela espontaneidade e inocência simples que o homem urbano perdeu, daí criou-se o mito pastoril e a idealização da vida rústica dos campos.

Estes foram os elementos com que Virgílio tratou em suas *Éclogas*, evocando uma rusticidade idealizada, dando ao mundo pastoril uma dimensão lírica, arcádica, era um *locus amoenus*, um local literário de descanso dos deuses, a-histórico e a-temporal, onde se vivia longe das preocupações e se fazia uma apologia à tranquilidade enfocando a vida boa dos pastores (o *otium* da Arcádia) , pontos de contato com a filosofia de Teócrito e também dos cínicos que buscavam aquela simplicidade perdida.

Pelo que se acredita que pode ter sensibilizado pintores caravaggescos como Juan Dò em cujas telas se faz representar a “(...) *aparência da vida instintiva e ingênua dos*

servo Davi será príncipe no meio delas. Eu o Senhor, o disse. Farei com elas uma aliança de paz e acabarei com os animais da terra para que habitem no deserto seguramente, e durmam nos bosques. A elas, e aos lugares ao redor do meu outeiro, eu porei por bênção. Farei descer a chuva a seu tempo; chuvas de bênção serão. As árvores do campo darão o seu fruto, e a terra dará sua novidade; estarão seguras na sua terra. Saberão que eu sou o Senhor, quando eu quebrar as varas do seu jugo, e as libras das mãos dos que se serviam delas. Não servirão mais de presa aos gentios, e os animais da terra nunca mais as comerão, habitarão seguramente, e ninguém haverá que as espante. Levantar-lhes-ei uma plantação de renome, e nunca mais serão consumidas pela fome na terra, nem mais levarão sobre si o opróbrio dos gentios. Saberão, porém, que eu, o Senhor seu Deus estou com elas e que elas são o meu povo, a casa de Israel, diz o Senhor Deus. Vós, ó ovelhas minhas, ovelhas do meu pasto, homens sois, mas eu sou o vosso Deus, diz o Senhor Deus.”

³⁸ Luciano MIGLIACCIO. Gerolamo Bassano (?), in : Arte Italiana em Coleções Brasileiras (1250-1950). Vol. II, p.28, 1996.

*pastores e os fatos elementares (...)*³⁹. em reduzidos espaços cenas iluminadas dramaticamente sobre um fundo escuro emergem pastores e ovelhas e destacam-se pequenos anjos voando sobre suas cabeças no espaço superior ou central do quadro.

A composição é uma constante no conjunto de obras dominado por esta temática onde abordam-se os gêneros pastoral e animalista, concebidos num intenso realismo naquilo que lhe é a mais cara definição: uma fatura naturalista opondo-se a qualquer representação idílica.

O mundo dos pastores é aqui tratado de tal forma que nos permite aproxima-lo do "*paradigma bassariano*" que veio a influenciar a arte dos Seiscentos, isto é, a nova tendência no tratamento das temáticas pastorais religiosas em que se imergem as paisagens em sobras densas.

Nesta série de '*Anunciações*' (do Museu do Brooklin, de Birmingham, da Alte Pinakothek e de Capodimonte) por exemplo, destacam-se em primeiro plano figuras de pastores e ovelhas cujas formas são construídas solidamente pela luz elemento definidor de volumes, texturas e espacialidade ao conferir solidariamente com a disposição das figuras no ambiente da obra uma noção de profundidade de campo.

Vê-se à esquerda, no primeiro plano, um pastor seminu sentado em meio perfil tendo o seu corpo ligeiramente projetado para a direita com os seus joelhos e ao seu lado encontramos duas ovelhas justapostas, estando uma com o seu corpo em paralelo com a perna do pastor e com uma outra ovelha que lhe é imediatamente posterior e uma terceira ovelha posicionada em sentido vertical à margem inferior.

Percorrendo no sentido das figuras humanas que habitam a cena, partimos daquela que está mais intensamente iluminada e com maiores contrastes, registrando uma presença plástica mais consistente, ao passo que as demais gradualmente dissolvem-se na penumbra

³⁹ Walter MORETTI. *Torquato Tasso*, in : "Il Cinquecento. Dal Rinascimento alla Controriforma". 1990, p.24. Traduzido do texto em italiano onde lemos: "(...) *aparenza la vita istintiva e ingenua dei pastori e le loro vicende elementari(...)*".

indo até à densa escuridão que marca o fundo do quadro onde vê-se a figura espectral de um segundo pastor dormindo.

O predomínio das linhas diagonais que se encontram no olhar do pastor à esquerda direcionado para os anjos, nos seus braços e nas suas pernas, e que se repetem nos corpos das ovelhas, conferem uma profundidade de campo, bem como o pastor que está no plano intermediário à direita, dormindo, representado em dimensões reduzidas em relação ao primeiro.

A terceira figura de um pastor acordado, contemplando com admiração a visão celestial dos pequenos anjos logo acima, está imersa numa penumbra sem que, no entanto, impeça-nos de ver a expressão de seu rosto, onde também foi captada a sua reação espontânea.

O esquema compositivo define-se pela forma triangular que se repete em escalas diferenciadas como podemos observar primeiramente através da posição das cabeças dos pastores e a posição em que se encontram os anjos. Esta forma vem a repetir-se no tecido que cai sob o pastor sentado à esquerda tanto na parte iluminada como na parte escura e no grupo de ovelhas à direita cujas cabeças formam um triângulo.

A luz atua na cena como elemento construtivo das massas e modelador dos corpos auferindo-lhes volume e texturas pelos contrastes de luz e sombra. É o que vemos no corpo do pastor do primeiro plano banhado pela luz que revelando uma perfil em que podemos ver a revelação de um corpo cujo volume indica uma concepção michelangesca de massas musculares.

2.8.2.3 - O repertório dos temas do Velho Testamento:

Nesse conjunto de obras cuja fonte é o livro de Gênesis, encontramos temas relacionados em sua maioria à história de Jacó e Raquel e apenas um exemplar de José sendo vendido pelos seus irmãos e de Rebeca e Eleazar respectivamente.

São temáticas desenvolvidas naquela poética “*pastoril*” a que Longhi referiu-se, pela incidência na representação de ovelhas em muitas destas cenas. Cronologicamente há uma representação do encontro de Rebeca e Eleazar no poço, depois, sobre a vida de Jacó⁴⁰ o enfoque é dado sobre os incidentes de seu matrimônio e o crescimento do seu rebanho de ovelhas. Prosseguindo a história de Jacó vemos a representação dos seus filhos vendendo o irmão mais novo, José, aos ismaelitas.

Predomina nestas cenas a horizontalidade tal como nas representações das **Anunciações** e das **Adorações**. As cenas desenvolvem-se em primeiro plano, mais uma vez saturado de figuras humanas e em muitas delas com a presença de ovelhas. As fisionomias são retomadas várias vezes dentro deste repertório incluindo dos outros desenvolvidos por Juan Dò.

Na cena do encontro de “*Rebeca ed Eleazar*” (fig. 55) a obra apresenta num primeiro plano três figuras monumentais: ao centro Rebeca de frente para o observador numa elegante pose, apoiando-se sobre o muro do poço com o cântaro em sua mão, flanqueada pela figura de Eleazar à esquerda, estendendo-lhe o braço para presenteá-la com jóias de ouro e à direita a figura de um homem também de costas seminuas apresentando semelhanças tipológicas e de posturas com aqueles pastores das cenas de **Anunciação** e da série temática do Velho Testamento como um todo.

À medida que projetamos nosso olhar para os planos posteriores, observamos figuras em escala descendente trazendo uma percepção de profundidade para a obra em que há um pequeno vestígio de paisagem. Verificamos que da mão do mestre a temática paisagística-pastoril constituiu o eixo ordenador de todos os repertórios que se desenvolveram ao longo da produção artística de Juan Dò.

Prosseguindo as análises, a mesma homogeneidade poética, estilística e de alguns elementos formais será repetida nos fatos representando a vida de Jacó. A primeira obra

⁴⁰ Os fatos pertinentes à sua vida encontram-se no livro de Gênesis especificamente do capítulo 29 até o capítulo 31, iniciando os fatos que desencadearão o seu casamento com Raquel e a multiplicação de seu rebanho.

que é o *“Encontro de Jacó e Raquel”* (fig.59) apresenta em comum com as demais desta série, a figura de um pastor em primeiro plano que repete-se na postura daquele que se encontra na gravura *“Jacó e Raquel”* (fig.72) da Coleção J. B. Boyer d’Aiguilles, de Jacobus Coelemans atribuída ao Maestro dell’Annuncio ai pastori e o quadro *“Raquel, Jacó e o rebanho de Labão”* (fig.56).

A seguir um quadro representando *“Raquel, Labão e Jacó”* (fig.53), com os três personagens em primeiro plano, ocupando todo o espaço pictórico. A fisionomia delicada de Raquel com seu gesto acolhendo a visita de Jacó, o centro, estendendo-lhe a mão sobre o ombro, revelando as mesmas mãos e dedos como em sua *“Adoração dos pastores”* no MASP, (fig. 01) e em Massimo Stanzione na *“Adoração dos pastores”* (fig.73), especificamente na figura da Virgem.

Fechando este ciclo de histórias do Velho testamento, está o tema *“José e seus irmãos”*(fig.57) que segue as mesmas orientações estilísticas e formais das obras até então analisadas, com a marcante presença de ovelhas e grupo de figuras humanas saturando o primeiro plano da cena, e mais uma vez a figura de um pastor à esquerda seminua, seguindo aquela mesma tipologia rude, mesmo gesto e com semelhanças no jogo de pregas dos escassos tecidos que cobrem-lhe parcialmente o corpo e sob ele pendem duma rocha em que o mesmo está sentado como acontece com o pastor da *“Anunciação”* de Birmingham (fig. 29).

2.8.2.4 - O repertório dos temas do Novo Testamento

O conjunto de obras que tratamos nesse momento envolvem a temática de Jesus entre os doutores, o Retorno do filho pródigo” e o “Cristo Ultrajado”. As duas primeiras temáticas foram repetidas e da última temos apenas um exemplar. Concebidas a partir da lição luminística e naturalista do caravaggismo com a intermediação de Ribera, as tipologias harmonizam-se com as demais encontradas nos repertórios anteriormente citados.

Predomínio da horizontalidade nas composições que se restringem a figuras humanas trazidas para o primeiro plano das obras contra um fundo escuro. Tipologias rudes de velhos contrastando com figuras jovens. Uso de uma paleta reduzida a tons castanhos em contraste com vermelhos ou amarelos ocres vibrantes.

A luz invade a cena dotando-a de dramaticidade ao evidenciar as expressões e enfatizar os gestos. Superfícies são construídas pela luz assim como pela cor nas temáticas do filho pródigo do Museu de Capodimonte.

Se analisarmos os conteúdos de ambos os temas, do filho que volta para o pai arrependido, e do Cristo discutindo com os doutores da lei, verificamos o contraste entre uma juventude que se perde e reencontra o seu caminho sob a tutela da sabedoria dos mais velhos e aquela outra juventude que se iguala em sabedoria com os velhos doutores cujo conhecimento consolidou-se pelos anos vividos em estudos da Lei.

Com base neste pensamento propomos que o filho pródigo e o Jesus entre os doutores são temas contrapostos sob aspectos formais e morais, mas que mediante uma exegese compreendem respectivamente, a mensagem salvífica baseada no arrependimento do homem pecador e o ensinamento de Cristo enquanto modo de vida simples em oposição à complexidade da lei. O dualismo entre a letra e o Espírito, a Lei e a Graça.

“Jesus entre os doutores” de Nantes (fig. 63) é a obra que apresenta influxos mais marcantes do mestre Ribera na tipologia do doutor que entra em discurso com o jovem Cristo. De Vito faz uma aproximação entre o perfil do ancião e o perfil do sátiro da obra de Ribera *“Sileno Embriagado”* (fig. 74) em Capodimonte. Em ambas as faces encontramos um nariz comprido e pontiagudo, idênticos ao serem comparados.

A presença de um personagem que se posiciona entre Cristo e a figura de um doutor da Lei, é representada numa rusticidade extrema, pouco definida pela escassa luz que o atinge, mas seu rosto permite-nos entrever pela sua expressão, uma reflexão sobre a sabedoria no discurso entre o jovem, Filho de Deus e o ancião .

O gesto da mão do jovem Cristo é uma citação caravagguesa que encontramos na Segunda versão de “*São Mateus e o anjo*” de Caravaggio (fig.75), na igreja de San Luigi dei Francesi. Nesse quadro, o anjo está a revelar e a ensinar a mensagem de Deus a Mateus, o que na obra de Juan Dò pode ser interpretado como o jovem Cristo ensinando aos doutores da lei sobre Deus.

Uma certa ironia em que um jovem ensina aos mais velhos ou trata em um mesmo nível de conhecimento assuntos que requerem sabedoria e um longo aprendizado. E que no próprio contexto bíblico Jesus Cristo foi descrito com um diferencial quando começou a ensinar às multidões : “ *Concluindo Jesus de proferir estas palavras, as multidões se admiraram da sua doutrina, porque ele as ensinava como quem tem autoridade, e não como os escribas.*”⁴¹

Dentro das mesmas concepções estilísticas e formais, no quadro que está em Dublin, Powercourt, (fig.64), Jesus apresenta um outro gesto retórico numa citação dos quadros de Leonardo da Vinci, da figura de *São João Batista* (fig.76), indicando um questionamento.

As temáticas do retorno do filho pródigo, apresentadas em duas versões, ambas pertencentes ao Museu de Capodimonte (figs.60 e 61), constituem entre si um *pendant* . É uma mensagem do Cristo admoestativa e consoladora ao mesmo tempo. Podemos entrever aqui numa representação individual a questão da humanidade em relação ao paraíso perdido e o paraíso recuperado.

A mensagem da nova aliança subentendida através do arrependimento. As cenas representam três personagens: o pai acolhendo o filho arrependido que volta para o lar e uma terceira pessoa assistindo com regozijo o momento da reconciliação, sendo em uma versão, uma mulher e na outra, um homem.

⁴¹ Evangelho segundo Mateus. Capítulo 7, Versículos 28-29. Op. cit. p. 877.

A paleta com tons predominantemente baixos, com nuances de castanho nas roupas do filho e do suposto servo que o contempla, contrasta em uma das versões com um vermelho intenso e vibrante das vestes do pai que em outro quadro está vestido com um amarelo ocre vibrante, um tecido cuja riqueza está no brocado, detalhadamente representado, em contraste com as vestes rotas do filho e com a rusticidade do servo, embora com vestes dignas.

A luz é mais dramática na versão em que o pai está com vestes vermelhas. O naturalismo na representação de sua face que vira-se em meio perfil para o foco de luz que vem da esquerda e de baixo para cima, evidencia-se nos sulcos de sua testa, e na sua barba encanecida e farta.

Tal como uma máscara emerge do profundo escuro do fundo da cena a face de uma mulher numa expressão de comoção. Aqui a ênfase à emotividade é mais marcante do que na outra versão em que se faz presente a figura de um servo observando com uma alegria mais contida o fato.

Nessa versão predomina uma paleta restrita de castanhos contrastada pela massa de amarelo ocre das vestes do pai. Em ambos quadros as figuras são representadas em primeiro plano muito próximas do observador, numa cena iluminada obliquamente e dominada pelos corpos dos três personagens.

Por último, o “*Cristo ultrajado*” (fig.65), um quadro que pode ser datado entre 1630- 1640, um dos raros quadros do autor destinados a altar como aquele da “*Natividade da Virgem*” da igreja de Santa Maria della Pace (Castellamare di Stabia) (fig. 70), visto que a maioria privilegia a horizontalidade, mas esse, ao contrário, a verticalidade.

Revela-nos uma abordagem naturalista da violência com seus rigorosos acentos e o esquema compositivo de derivação iberiana reforçados pelo homem de joelhos ultrajando a Cristo pelo seu gesto obsceno e pela face que desponta entre ambas figuras com aquele típico sorriso malévolo que vemos nas cenas de santos martirizados de Ribera.

O Cristo recebe uma coroa de espinhos e um pequeno bastão, símbolos da ironia com que o intitularam Rei dos judeus colocando também em suas mãos amarradas um pequeno bastão de madeira como que um cetro.

O tratamento formal repete-se dentro de toda aquela linhagem de derivação caravaggesca que temos observado na produção de Juan Dò. Causa aponta para aquela face que aparece entre o Cristo e o homem que o ultraja como um elemento presente nas cenas dos Anúncios

2.8.2.5 - O repertório dos temas de Retratos individuais (filósofos, alegorias, santos e auto-retrato)

A - Os retratos de Filósofos:

“Pobre e tua vai a Filosofia”⁴²

A representação da Filosofia segundo a iconologia de Cesare Ripa é uma mulher jovem e bela com vestes rasgadas evidenciando a sua pele sob os tecidos e subindo uma montanha escarpada com um livro sob o braço. Ripa descreve-a como filha e mãe da virtude caracterizando a sua juventude enquanto filha pelas inquietações da curiosidade e do questionamento e por causa de sua beleza atrai a muitos, mas as dificuldades do caminho por que passa e a pobreza e a mendicância de suas vestes causam o afastamento da maioria dos que dela se aproximam.

Esta característica de uma aparência descuidada pelas vestes rotas que usa indica que os homens que estão em busca de si mesmos, se esquecem dos adornos do corpo e o livro sob seu braço são os mistérios ocultos da natureza, de tudo o que há na terra, no homem e no céu, e para se ter conhecimento destes é preciso esforço intelectual e um empenho determinado, o que é simbolizado pelo caminho árduo da montanha escarpada.

⁴² Francesco PETRARCA Apud Cesare Ripa. *Iconologia*. Vol 1. 1996. p 417.

Não muito diferente desta representação da Filosofia é a que Boecio fez descrevendo-a como uma velha senhora digna de veneração com olhos flamejantes e escrutinadores. Aqui a diferença está na velhice e na aparência desgastada da mulher que traça vestes obscuras e de sutilíssimos fios, indestrutíveis e feitas pelas suas próprias mãos.

O significado deste aspecto está nas sutilezas dos argumentos filosóficos e na solidez da matéria filosófica. Já a obscuridade do seu tom significa o mistério das coisas da natureza e da sua aparência descuidada lembrando o fato de os filósofos antigos terem sido mal vestidos e descuidados com sua aparência vestindo-se até de trapos como no caso de Sócrates e de Apolônio que vestiam-se de saco e de Diógenes que usava um pano escuro e vivia dentro de um barril.

Tal como Ribera, Dò realizou quadros com representação de filósofos. São bustos de figuras humanas seguindo o seu coerente estilo naturalista e luminista caravaggesco. Fez uso de uma paleta reduzidíssima, em especial na figura do *“Velho em meditação com carta”* (fig.41). Uma imagem humana com aparência rústica, porém sem aquele realismo inexorável da série de mesmo argumento desenvolvida por Ribera.

A figura ocupa todo o espaço pictórico, inserida no primeiro plano e atrás de si um fundo escuro que se confunde com suas vestes não permitindo que o olhar distinga com segurança a delimitação entre figura e fundo. A face iluminada por um foco de luz oriundo da lateral esquerda marca sobre a sua superfície os sulcos, é mesma figura que encontramos representando José na *“Natividade”* da coleção Roberto Longhi (fig. 33) e em uma das telas de Capodimonte representando o *“Retorno do filho pródigo”* (fig. 61) assistido por uma mulher.

A barba repete-se com o mesmo corte, o nariz pontiagudo o mesmo franzir da testa e as mesmas mãos rústicas. O modelo foi tomado também para o *“Arquimedes”* (fig.45) e o *“Homem em meditação”* (fig.67). Já para as figuras representando respectivamente: o *“Filósofo Estóico”* (fig.77), o *“Filósofo Socrático”* (fig.43) e o *“Heráclito o Pitágoras”* (fig.44), são diferentes nas suas fisionomias.

B – As Alegorias dos cinco sentidos humanos

As alegorias dos cinco sentidos é um tema que remonta a Antigüidade desde os egípcios tendo sido tratadas enquanto objeto de investigação filosófica em Aristóteles, Galeno, Avicena, Plínio, Aulio Gêlio Plutarco entre outros filósofos ou de investigação científica e posteriormente para o âmbito da literatura e da iconografia cristã medieval adquirindo diferentes acepções de caráter emblemático, moralizante e político conforme mentalidade da época em que foram concebidas.

Se para a filosofia do Epicurismo os cinco sentidos eram fontes de conhecimento, para o pensamento medieval é a fonte de todo o mal e do pecado como afirmou Agostinho e Hugo de São Vitor ao afirmar que a beleza do mundo sensível suscita um prazer de essência malévola por não elevar o homem a Deus⁴³.

O Barroco por sua vez assumiu a interpretação medieval em consonância com a ideologia da Contra-Reforma e adquiriu aceitação plena por pautar-se pela literatura moralizante do livro do Jesuíta Lorenzo Ortiz: *“Ver, Ouvir, Olhar, Degustar e Tocar, faculdades que ensinam e persuadem o bom uso na política e na moral”* (Lyon, 1687).

As alegorias que Dò representa, a *“Moça com espelho” (alegoria da Visão)* (fig. 68) *“Moça com flor” (alegoria do olfato)”* (fig. 69), diferem-se mas são fisionomias que podemos encontrar nos seguintes quadros: *“Natividade”* Longhi (fig. 33), no rosto da Virgem, *“Jacó na casa de Labão”* (fig. 58), no rosto de Raquel, *“Natividade de Maria”* (fig. 70), nos rostos das mulheres que compõem a cena parecendo-nos concebidos a partir de um mesmo modelo. As semelhanças estão na delicadeza dos traços, na forma do penteado do cabelo, no rosto ovalado, nos olhos grandes e na expressão serena.

B - O repertório temático dos santos

Aqui encontramos uma representação de “*Santo Aleixo*” (fig.32), uma temática que exalta a espiritualidade do “homem de Deus” capaz de despojar-se de suas riquezas vivendo uma vida de pobreza, tal é o significado desta lenda que exalta a pobreza voluntária.

Embora a sua história tenha ocorrido no século V, em Constantinopla, foi no século XII que obteve uma grande popularidade. Membro de uma rica família decidiu despojar-se de suas riquezas e viver como um mendigo em Edessa, depois retorna para Roma, sua cidade natal irreconhecível e viveu sob as escadas de sua própria casa.

Essa história é chegada ao Ocidente quando foi organizado por monges gregos em Roma o Monastério de Santo Aleixo engendrando novas versões sobre a história, realizando-se peregrinações, liturgias e representações na arte figurativa como no afresco da igreja de San Clemente em Roma no começo do século XII.

O tema foi para a época em que se propagou, uma apologia à prática religiosa da mendicância, momento em que se voltava contra:

“(1) – As advertências moralistas contra a perversidade da vida da cidade e o caráter sórdido das pessoas que lá se aglomeravam;

(2) – o desgosto que o dinheiro poderia trazer

(3) – os relatos de corrupção em praticamente todas as instituições, incluindo as mais sagradas, na sociedade;

(4) – a denúncia de teólogos e cônegos da desonestidade virtualmente inevitável dos mercadores

(5) – a proibição do empréstimo de dinheiro;

(6) – as sérias dúvidas crescentes sobre a legitimidade dos salários profissionais;

⁴³ E. de BRUYNE Apud Santiago Sebastián. *Controriforma y Barroco: lecturas iconográficas e iconológicas*. 1989. p.30.

(7) – *as advertências escritas contra os perigos morais envolvidos em esforçar-se para acumular dinheiro.*”⁴⁴

A cena representada registra o encontro do santo morto. A tipologia do homem à direita do quadro é a mesma que encontramos no quadro “*Atelier do artista*” (fig. 78), a essa obra somam-se a “*Natividade de Maria*” (fig. 70) e o “*São Domingos penitente*” (fig. 71).

No quadro da “*Natividade de Maria*” (fig. 70) encontramos as tipologias que têm sido freqüentemente utilizadas nas demais obras do mestre: o rosto das mulheres envolvidas na tarefa de dar banho na pequena recém-nascida que por sua vez é uma repetição da “*Adoração dos pastores*” do Museu de Capodimonte (fig. 79).

Nesta obra que é um quadro de altar, privilegia-se a verticalidade, mas mesmo em um espaço mais reduzido do que naquelas cujas cenas desenvolvem-se na horizontal, o primeiro plano satura-se também de personagens e numa profundidade definida pela graduação das escalas dos personagens, bem como pela graduação da luz, a complexa cena é rica em cores fortes, saturadas, evidenciando o uso de uma paleta mais ampla com cores contrastantes.

No primeiro plano está o momento crucial da obra, a pequena Maria sendo conduzida a uma bacia prateada cujo formato lembra-nos uma concha, assistida por três mulheres agachadas e olhando para o pequeno corpo nu. À direita, uma mulher de pé olhando para cima, segura uma jarra de água prateada e após esta imagem, partimos para o segundo plano.

⁴⁴ Lester K. LITTLE. *Religious poverty and the profit economy in medieval Europe*. New York: Cornell University Press, 1983. p.41. Traduzido do texto em inglês onde lemos: “(...) the moralist’s warning against the wickedness of the city life and the sordid character of the people who gather there; (2) the disgust that money could arouse; (3) The reports of corruption in practically every institution, including the most sacred, in society; (4) the denunciation by theologians and canonists of the virtually inevitable dishonesty of merchants; (5) the prohibitions against moneulending; (6) the serious doubts raised about the legitimacy of professional fees; and (7) the grafic warnings against the moral dangers involved in striving to accumulate money.

Neste espaço encontramos três figuras masculinas, uma ao centro em veste de cor vermelha, saturada contrastando com o fundo escuro denso onde as demais figuras desse plano perdem gradualmente a definição das superfícies de suas formas.

Um outro contraste está nas figuras dos pequenos anjos que sobrevoam o local, um deles com o corpo totalmente nu na horizontal voltado para a mãe de Maria e outro olhando em direção ao bebê, envolvido com um pano ondulado, um grupo que proporciona à cena um efeito decorativo.

2.8.3 - Obras atribuídas a Bartolomeo Passante:

Observamos a partir dos inventários de Labrot que, apesar de serem estilisticamente distintos, Juan Dò/Maestro dell’Annuncio ai pastori e Bartolomeo Passante, ambos possuem um repertório de obras compreendendo temáticas semelhantes ou simplesmente idênticas como no caso dos temas do Velho e do Novo testamentos, bem como as temáticas dos anúncios e das adorações, dentro da concepção pastoril.

Segundo De Dominici ambos artistas estiveram presentes no atelier de Ribera o que leva a crer que esta semelhança de escolhas temáticas deva ser fruto de uma convivência muito próxima, mas que posteriormente será desfeita pela orientação estilística que Dò e Passante tomarão. O primeiro seguirá um naturalismo rigoroso marcando as telas que lhe são atribuídas e o segundo será orientado por modos mais classicizantes como nos mostra a tela do Prado intitulada “*Natividade*”.(fig.28) junto com as obras homônimas que estão respectivamente em Kalmar (Suécia), (fig.36), e a que está no Museu do Prado (fig.28) em Madri, e por fim o “*Triunfo*” (fig.80) em Roma.

Quanto às reproduções de gravuras em fotografia presentes na fototeca da Fundação Roberto Longhi representando pastores com rebanhos, (figs.38 e 39), estas são aproximadas estilisticamente com a pintura de “*Jacó ao poço*” (fig.81).

2.8.4 - Bartolomeo Passante nas coleções napolitanas:

A historicidade deste pintor citado no texto de dominicano é passível de verificação também a partir dos inventários pesquisados por Labrot dos quais obtemos algumas informações relativas à presença de obras de Passante nas coleções da aristocracia e da burguesia napolitanas.

A habitação das famílias pertencentes aos extratos aristocrático e burguês da sociedade evidenciava os dois tipos de vida que levavam. Uma era a social, vivenciada naquele que Labrot chamou de *formal room* onde eram realizadas as recepções, o espaço da residência acessível aos visitantes.

Estes cômodos eram salas luxuosamente decoradas conforme o gosto vigente, testemunhavam com o seu esplendor o poder econômico e a posição social de que gozava a família. Estes ambientes formais poderiam ser subdivididos em sala, ante-câmara, e galeria (esta tornou-se mais freqüente no século XVII) segundo Labrot.

Com o crescente interesse pelas pinturas de cavalete que ocorreu na segunda metade do século XVII, a tapeçaria que até então predominara na decoração destes interiores cede lugar às referidas pinturas.

O ambiente é invadido por uma profusão de quadros, atitude esta que orientava-se por dois motivos: questões de gosto e questões conceituais, ou seja, o quadro enquanto um objeto de enfeite comparável a um outro objeto qualquer, importando neste caso mais a quantidade do que a qualidade, ou a pintura como uma paixão.

No segundo caso, as paredes revestem-se de coleções formadas a partir de um gosto seletivo, uma escolha refletida de pintores, ao contrário do primeiro que permite pendurar em uma parede os chamados “*quadri ordinari*”.

Quadros importantes destinavam-se àqueles ambientes nobres da residência aristocrática. O grau de importância atribuído à uma pintura ou a um artista, determinava a localização da obra na residência.

Aquelas de maior apreço e segundo o gosto e as possibilidades do colecionador, eram destinadas às salas formais ou salas de recepção onde poderiam ser vistas pelos visitantes, aquelas que eram de menor valor destinavam-se aos ambientes íntimos da casa onde visitantes não teriam livre acesso.

A partir destas informações podemos avaliar a importância que possuíam os quadros de Bartolomeo Passante mencionados por Labrot a partir dos inventários⁴⁵. Na residência de Suuaen, vemos a obra de Passante localizada na câmara; em Gagliano, na sala; em Orsini, na câmara imediatamente após o arco; em Montecorvino na primeira ante-câmara; em Fusco na segunda ante-câmara e por fim em Guerrasio na galeria.

⁴⁵ A fim de obtermos uma informação mais precisa sobre os comitentes e as respectivas obras atribuídas a Bartolomeo Passante presente nas coleções dos mesmos veja-se dados inventariais constantes em Labrot:

1 - Giuseppe Carafa dei Duchi di Maddaloni, 1648p.77:

"f. 242.[31] Un quadro di otto palmi e nove di una Elemosina di Sarrocco senza cornice di mano di Bart.o Passante.

"f. 243. [47] Un altro quadro di quattro palmi e tre, com cornice inorata di mano di Bartolomeo Passante l'Istoria di Rachele."

2 - Gaspare San Giovanni Toffetti, 1651, p.87:

"f.417. [21]. Un quadro d'un Pastore, de palmi 2 in circa, che pasceva molte pecore, cornice indorata, di mano di Bartolomeo Passante Napolitano".

3- Bartolomeo de Fusco, 1682, p. 158:

"f.2 [29]. Un quadro con una Natività di palmi quattro e cinque di Bart.meo Passante con cornice dorata.

4- Pompilio Gagliano, 1699, pp. 197-199;

"f.2 [6]. Uno di palmi 4 di mano di Bartolomeo Passante con un Giacobbe et alcune pecore con cornice Indorata".

"f. 5v. [62]. Due quadri di palmi due, e mezzo (...) l'altro un Giacob mano di Bartolomeo Passante".

5- Francesco Montecorvino 1698, p. 183:

"f.9v. [21] Trè quadri Grandi mano di Bartolomeo Passante, in uno la nascita di Christo, in alto l'annuncio de gl'Angeli à Pastori, e nel 3° l'adoratione de maggi con cornici d'oro.

6 - Matteo Suuaen, 1698, p. 189.

"f.3v.[75]. Un altro quadro di S. Stefano (...) e 4 con cornice indorata intagliata di mano di Bartolomeo Passante".

7- Ottavio Orsini, Principe di Frasso, 1704, p.229:

"[150]. Un quadro di palmi 2, e 2 1/2 cornice dorata colla Madonna Giesù, e S. Giosepe, mano di Bartolomeo Passante.

8- Francesco Guerrasio 1742:

"f. 3. [18]. Un quadro di Bartolomeo Passante."

As análises estilísticas da produção pictórica de Bartolomeo Passante serão realizadas a partir das seguintes obras:

- *“Natividade”* Museu do Prado, Madrid, (fig.28)
- *“Natividade”*, Igreja de Kalmar; Suécia (fig.36)
- *“Jacó ao poço”*, coleção particular, Tegernsee, (fig.81)
-
- *“Dois pastores com um rebanho”*, foto a partir do original executado em gravura, fototeca da Fundação Roberto Longhi, (fig.38)
-
- *“Dois pastores com um rebanho”*, foto a partir do original executado em gravura, fototeca da Fundação Roberto Longhi, (fig.39)
-
- *“Triunfo”*, coleção particular, Roma, (fig.80)

A *“Natividade”* do Prado (fig.28) apresenta uma estruturação compositiva semelhante àquelas de Juan Dò pelo leve recuo do grupo principal pelo modo de organização das figuras que se distribuem no primeiro plano. No entanto aqui há um espaço mais livre e arejado pela maior pausa existente entre os personagens, é uma cena que ocorre ao ar livre onde à direita percebe-se uma paisagem analítica e à esquerda uma construção antiga maciça.

A luz incide obliquamente do ponto em que está um pequeno anjo na extremidade superior esquerda iluminando o grupo central da Virgem com o menino deitado na manjedoura destacando-os na cena ao passo que José permanece na obscuridade junto com o pastor que está na extremidade esquerda do quadro tendo apenas a sua silhueta delineada pela escassa luz que toca alguns pontos de sua imagem.

À direita vemos mais dois outros pastores, melhor iluminados, compondo a disposição simétrica de figuras que gravitam em torno do menino e da mãe, onde está o ponto central da cena.

É uma pintura marcada por influências de Bernardo Cavallino, muito afastada dos traços riberianos, a luz embora de tratamento naturalista convive com as exigências formais da obra de Massimo Stanzione resultando no refinamento da matéria, numa elegância rarefeita e de graciosidade lírica.

A "*Natividade*" de Kalmar na Suécia (fig.36) é uma cena também dotada de teatralidade. Suas figuras estão inseridas no primeiro plano em frisa, saturando um estreito espaço que não se permite definir pela densa escuridão que o envolve e que constitui o fundo da obra. A luz naturalística delineia as formas, evidencia superfícies e constrói a volumetria dos corpos evidencia formas mais próximas ao tratamento classicizante do que do naturalismo riberiano.

Pequenas e delicadas fisionomias emergem do fundo, mostrando suas faces pouco reveladas mas dotadas da carga expressiva que trazem e permitem o observador compreender. É um jogo entre a luz e a sombra que numa tensão de opostos solidarizam-se por revelar-nos precisamente o que se passa neste instante em que o movimento é suprimido em favor de uma contemplação.

Há uma aproximação do quadro de Kalmar com as obras de Juan Dò: o "*Presépio*" (fig.49) de Rimini e a "*Natividade*" (fig.33) que está na Fundação Roberto Longhi no que diz respeito ao grupo da Virgem com o menino, no modo como a mãe suspende o tecido para mostrar seu filho aos pastores que vêm adorá-lo.

A pintura "*Jacó ao poço*" (fig.81) e as gravuras homônimas "*Dois pastores com um rebanho*" (fig.38 e 39) compreendem uma exaltação à temática pastoril tal como na produção de Juan Dò. É também, uma épica representando o mundo do trabalho destes

indivíduos que toma de empréstimo do pintor espanhol a disposição das figuras dos pastores como no caso das gravuras mas que divergem-se estilisticamente.

No caso da “*Natividade*” da Igreja de Kalmar (fig. 36), da “*Natividade*” do Prado (fig.28), e das gravuras da Fundação Longhi, é observada uma maior angulosidade nas formas pela dureza das linhas e uma maior carga teatral na expressividade das mãos, das faces e dos corpos, além de estar presente, com exceção da “*Natividade*” de Kalmar (fig.36) uma maior abertura para a paisagem dando um maior arejamento à cena.

O tratamento naturalista da luz mais uma vez acentua a volumetria dos corpos que por sua vez são superfícies bem mais iluminadas quando estão no primeiro plano à contra luz. O modelado e a pose retomam as concepções michelangescas da forma humana e as lãs das ovelhas são concebidas de modo mais estilizado se comparadas com as dos rebanhos de Dò.

III – A CENTRALIDADE DO ATELIER DE RIBERA NO CARAVAGGISMO NAPOLITANO: INFLUÊNCIAS SOBRE BARTOLOMEO PASSANTE E JUAN DÓ OU “MAESTRO DELL’ANNUNCIO AI PASTORI

3.1 – Ribera na historiografia crítica da Arte

Partindo da identificação que De Vito propôs do “Maestro dell’Annuncio ai pastori” com Juan Dò fundamentado nos relatos de Bernardo De Dominici sobre o atelier de Ribera, observa-se que este ambiente foi um terreno fértil capaz de engendrar mestres de grande porte, personalíssimos intérpretes do caravaggismo ao lado do mestre espanhol.

Busca-se entender como Ribera, apesar de ter sido uma figura central e, concomitantemente o seu atelier na interpretação do caravaggismo napolitano, foi eclipsado ao longo da trajetória crítica.

Uma verificação cronológica em linhas gerais sobre estudos que foram consagrados a Ribera revelam em um primeiro momento prejuízos e equívocos interpretativos ao lado de lendas sobre a sua personalidade que resultaram em reducionismos na compreensão de suas obras.

Da crítica restritiva e parcial do século XVII (porque enfatizou dados elementares e privilegiou Domenichino, cultuado na época e desconsiderado por Ribera) passa-se à crítica do século XVIII fundamentada nos relatos de viajantes que foram para a Itália e para a Espanha compreendendo uma revisitação aos lugares comuns da crítica sem acrescentar novidades para o conhecimento sobre o artista, demonstrando desinteresse sobre a sua nacionalidade.

Posteriormente na primeira metade do século XVIII, a literatura romântica se voltará para a interpretação das pinturas riberianas sob as cifras da violência e da crueldade criando em Ribera a imagem de um pintor que segundo Byron “*molhava os seus pincéis com o sangue dos santos*” ficando marcado pelo gosto que teve pelas cenas violentas como

pode ser exemplificado pelo poema de Théophile Gautier, dedicado ao “*Prometeu*” (fig. 82.) de Ribera:

*“Meu Deus! Ele está pregado na cruz do Cáucaso
O Titã que por nós despoja os céus.
Do alto de seu calvário ele insulta os deuses
Escarnece o Olimpo cuja cólera o esmaga
Mas diante do sol está a rocha onde
Se retorce o grande audacioso.
As ninfas do mar, as lágrimas nos olhos
Compensam-lhe qualquer frase lamuriosa
Tu cruel Ribera, mais severo do que Júpiter
Fazes de suas profundas feridas horríveis
Verter torrentes de sangue em cascatas
E expulsas as filhas do mar
E o deixas clamar, solitário nas sombras profundas
O sublime ladrão da paixão fecunda”¹*

Sangue, crueldade, violência, martírios, amor pelo feio e pelo realismo vigoroso, foram estas as palavras que constituíram o léxico e o pensamento da escola literária romântica para definir Ribera, ao passo que no campo das artes figurativas o pintor passou despercebido em seu estilo e poética, resultando que o material de inspiração para os artistas do momento, compreendeu o homem histórico, as lendas que se construíram em torno de sua pessoa e a sua vida, tendo que esperar pela segunda metade do século XIX para ocorrer uma mudança de enfoque sobre a sua personalidade artística e sobre as suas obras.

¹ Théophile GAUTIER *Apud* Nicola SPINOSA. op.cit. p. 87. Traduzido do texto em francês onde lemos: “Hélas! Il est cloué sur les croix du Caucase, Le Titan qui pour nous, dévalisa les cieux! Du haut de son calvaire il insulte les dieux, Raillant l’Olympien dont la foudre l’écrase. Mais du moins, vers le soir, s’accoudant à la bse Dur Rocher où se tord le grand audacieux, Les nymphes de la mer, des larmes dans les yeux; Echangeant avec lui quelque plaintive phrase. Toi, cruel Ribera, plus dur que Jupiter, Tu fais, de ses

Isto ocorreu graças à formação das coleções de pintores espanhóis, influenciada pelas guerras napoleônicas onde foram realizadas viagens para a Espanha resultando em relatos sobre pinturas dos quais adquiriu grande importância a *“Voyage Pittoresque et historique de l’Espagne”* de Alexandre de Laborde publicada em 1806 em que o autor descreve a *“Adoração dos pastores”* (fig.48) de Ribera, no Museu do Louvre e falou muito da Espanha, inclusive de uma escola espanhola.

O marco de grande importância foi o *“Dictionnaire des peintres espagnols”* de Quilliet publicado em 1816 onde se registrou uma mudança de enfoque sobre o pintor espanhol que aqui é citado como um dos grandes naturalistas sendo descrito o seu estilo ímpar de realismo vigoroso:

*“Este espanhol foi um dos maiores naturalistas que houve na Itália. Ele ultrapassa seu mestre no desenho, e iguala-se na força do claro-escuro: nenhum outro teve mais talento do que ele no representar as características naturais, melhor do que qualquer outro, sabia representar as rugas e as asperezas do corpo humano, e ninguém, sem dúvida o superou na representação dos velhos”*²

Começa, então, uma preocupação pela atuação de Ribera na historiografia da arte onde o seu estilo, suas obras e sua personalidade serão objetos de estudo e não mais mitos, especulações e fantasias sobre a sua vida.

Quando chega ao Louvre *“O aleijado”*, (fig.83) obra mestra de Ribera, novos artistas foram seduzidos pelo realismo do pintor. Dentre estes encontramos os nomes de Courbet celebrizando o Spagnoletto com as qualidades realistas com que dotou a sua pintura e, ainda, Théodule Ribot que com as obras: *“Suplicio de Alonso Cano”*, o *“São*

flancs creux, par d’affreuses entailles, Couler à flots de sang des cascades d’entailles, Et tu chasses des filles de la mer; Et tu laisses hurler, seul dans l’ombre profonde, Le sublime voleur de la flamme féconde”

² G. ROUCHÉS Apud Nicola SPINOSA. Op.cit. p. 86. Traduzido do texto em francês onde lemos: *“Cet Espagnol fut un des plus grands naturalistes qu’ait eus l’Italie. Il surpassa son maître dans le dessin, et l’égal dans la force du clair-obscur: personne n’eut plus de talent pour peindre le naturel, il savait rendre mieux que Qui ce soit les rides e les accidents du corps humain, et sans nul doute aucun autre artiste ne l’a surpassé dans la représentation des Vieillards”*.

Sebastião”, o “*São Vicente*” o “*Bom Samaritano*” e os seus Filósofos, representou uma derivação do estilo riberiano, perpetuando-o em suas cópias.

As semelhanças formais com o mestre espanhol se deram de forma ostensiva nas telas de Ribot sem que este no entanto tenha sido extraordinário em suas releituras. Já no caso de Léon Bonnat, encontra-se um artista de carreira excepcional, colecionador dos desenhos de Ribera que teve em seu primeiro momento artístico, isto é, na sua juventude, uma adesão ao estilo naturalista do pintor espanhol e no final volta-se para o academismo.

Tais fatos em conjunto vêm testemunhar a maestria com que Ribera foi capaz de influenciar gerações subsequentes dos mais diversos modos, as quais ora evocando o seu estilo, ora evocando a sua técnica seja por mera cópia, seja por admiração perpetuaram a imagem de um grande mestre não obstante o silêncio em que permaneceu por muito tempo as páginas da história da arte diante de sua grandeza.

Aspectos pertinentes à sua nacionalidade, à sua formação, à sua poética, são temas de interesses recentes que se despertaram a partir dos estudos sobre o caravaggismo napolitano, onde o encontramos como um intérprete desta linguagem artística decifrando-a através de uma chave cultural ibérica enriquecida pela experiência italiana e divulgada amplamente no favorável ambiente filo-espanhol do vice-reino napolitano.

3.2 - Análise crítica do ensaio “Giovan Battista Spinelli e i Naturalisti napoletani del Seicento

Trata-se de um ensaio publicado na revista mensal “*Paragone*” no fascículo pertinente à arte, sob o número 227 do mês de janeiro de 1969; periódico este publicado pela editora Sansoni de Florença. Posteriormente o ensaio foi publicado no nono volume das “*Opere Complete*” cujo título era “*Arte Italiana e Arte Tedesca Con Altre Congiunture fra Italia ed Europa*”.

Sabe-se que são várias as menções que Longhi faz a De Dominici, o que manifesta-se sintomaticamente como um crédito para a validade de observações constantes na obra do biógrafo setecentista e, em especial, no que se tem escrito ali sobre Bartolomeo Passante junto ao atelier de Ribera, foco de onde emergiram grandes mestres naturalistas no âmbito artístico napolitano.

Porém, diferentemente na construção de seu discurso intitulado *“Giovan Battista Spinelli e i naturalisti napoletani del Seicento”*, Longhi evidencia o pintor bergamasco no círculo artístico em questão, ao lado de quem perfilam nomes marcantes de caravaggescos napolitanos como Caracciolo, Stanzione, Giovanni Do, os irmãos puglieses Cesare e Francesco Fracanzano, Annella de Rosa, Ribera, e por fim, Bartolomeo Passante.

Spinelli, o pintor em destaque é um personagem pouco conhecido conforme o próprio Longhi declara no início de seu ensaio. Segundo afirmou Chiarini, é uma *“(...) personalidade que só forçosamente é incluída na fileira dos seguidores de Caravaggio, enquanto é impregnada de excêntricos e não mais atualizados humores tardo-maneirísticos.”*³.

A sua trajetória estilística compreende uma formação inicial voltada para o repertório de gravuras nórdicas do século XVII por influência de Domenico Carpinoni, delineando um gosto no artista que se manifestou nas composições e no modelado de suas figuras.

Recebeu também influências de Massimo Stanzione no virtuosismo da cor, na luminosidade difusa, bem como nos esquemas compositivos de suas obras assumindo várias características de seu mestre. O estilo de Spinelli define-se como uma equação entre a sensualidade refinada do maneirismo tardio stanzionesco e a luz difusa obtida pelas tonalidades brilhantes ocupando vastos campos de cor. (vejam-se as figs.84, 85 e 86) Igualmente a Sica, De Dominici em sua biografia sobre Caracciolo assinala o aprendizado

³ Marco CHIARINI. *“Le arte figurative del Seicento”*, in : Enciclopedia del’Arte Italiana., Vol. p. 373. Traduzido do italiano onde lemos: *“(...) personalità che soltanto forzosamente è stata inclusa nella schiera dei seguaci del Caravaggio, mentre è intrisa di eccentrici e non più ‘up to date’ umori tardo manieristici”*.

do pintor junto ao atelier de Stanzione atentando para as habilidades do referido aprendiz no emprego das cores, pelo que muito lhe admirava o seu mestre:

“O cavalheiro Gio:Battista da nobilissima famiglia Spinelli foi afeiçoado à pintura e desejou aprende-la com o Cavalier Massimo. Muito progresso foi feito manejando com desenvoltura a cor, pelo que fora muitas vezes utilizado pelo Mestre para esboçar as suas obras, porque copiava muito bem e transportava do pequeno para o grande com muita precisão e desenvoltura. Pelo que o próprio Massimo ficava admirado de como o imitava na tinta pelo que muitas vezes os seus quadros eram considerados obra do mestre.”⁴

Um dos quadros esboçados por ele levado a um bom termo e depois terminado por Massimo como é dito acima, é aquele grandioso da disputa de Nosso Senhor com os Doutores no templo situado na Igreja da Santissima Nunziata.

Muitas obras fez Spinelli para residências particulares e para as mais nobres das quais obteve muitos elogios, mas dedicou-se depois a fazer Alquimia. O Ocultista compondo bálsamos e outras especiarias, cai na loucura de querer fazer o Lapis philosophorum iludido por um certo charlatão, que com suas vigarices o enganou, no que crendo firmemente fazer o Lapis, consumiu quase todos os seus bens até que um dia estourando uma garrafa incandescente, queimou-o de tal maneira que pouco depois morreu por volta de 1647. Procurando, então fazer um remédio para prolongar a vida perdeu a sua própria.”⁵

⁴ Maria SICA. “Giovan Battista Spinelli”, in : The Dictionary of Art. Vol 29. p. 410.

⁵ Bernardo DE DOMINICI, op. cit., p.66. Traduzido do texto em italiano onde lemos: “Il Cavalier Gio:Battista della nobilissima famiglia spinelli, fu affezionato alla Pittura, e volle apprendere la dal Cavalier Massimo emolto profitto vi fece, maneggiando con gran franchezza il colore, per la qual cosa egli era assai volte adoperato dal Maestro, e sbazzava le di lui opere, dapoichè copiava assai bene, e trasportava dal piccolo in grande con molta agguistatezza, e franchezza. Sicchè lo stesso Massimo ne restava ammirato, e tanto lo imitò nella tinta che spesso i suoi quadri si prendeano per opera del Maestro. Uno de' quadri sbazzato da lui, e condotto a buon termine, e poi finito da massimo, com è detto di sopra, è quel grandioso della disputa di nostro Signore co' Dottori nel Tempio, situato nella Chiesa della SS. Nunziata. Molte opere fece lo spinelli per case particolari, e per lo più de nobili, delle quali riportò molta lode; ma dandosi poscia a fare l'Alchimista, e l'Segretista componendo balsami ed altri specifici, cade nella pazzia di voler fare il Lapis Philosophorum ingannato da un tal frappatore, che com i suoi raggiri lo invilupò; onde fermamente credendo di fare il Lapis, vi consumò tutto il suo avere, infinchè un giorno crepandosegli una boccia infocata, lo scottò di tal maniera, che poco appresso se ne morì circa il 1647. Sicchè per far un rimedio da prolungar la vita, perdè egli la vita.”

Sua produção artística marcou-se por um progressiva adesão ao estilo classicizante e acadêmico, o que Pagano (1996) interpretou como um reflexo do classicismo que se instaurou no ambiente napolitano após uma efervescente adesão ao naturalismo de Merisi.

O estilo de Spinelli apresentava poucos elementos comuns ao naturalismo caravaggesco, fato que não seria suficiente para apontá-lo como um dos maiores na assimilação da cultura figurativa do mestre lombardo. Portanto, para se entender as razões pelas quais Longhi assumiu uma atitude anti-riberiana, é necessário conhecer a definição do estilo caravaggiano formulado por Longhi a partir de um rastreamento das raízes estilísticas do pintor lombardo⁶

⁶ Sendo estudioso do caravaggismo, Longhi analisou a poética caravaggesca ao longo de uma sequência interpretativa partindo de sua rigorosa concepção formalista obtida junto à tradição clássica Morelli-Berenson em sua juventude, e depois rejeitou o prejudicial topos interpretativo do “maledettismo”, forjado pela crítica romântica pela voz de Paul Verlaine em 1884 com a obra “I pittori maledetti” cujas características foram associadas a Caravaggio, formando para este uma imagem de transgressor, homem de “(...) vivência desregrada autodestrutiva e precocemente genial, desgraçada pela loucura e pela tentação do mal, marcada pela pobreza e pela suspeita de perversão sexual.” Em 1910, Longhi lançou uma nova base interpretativa para definir o estilo da arte caravaggesca a partir de artistas por ele denominados “preparadores do naturalismo”, um conceito que surgiu na dissertação realizada pelo crítico sobre Caravaggio e seus seguidores, e cujo relator foi Pietro Toesca. Estes preparadores foram artistas circunscritos por Longhi no âmbito que definiu como pré-caravaggesco, constituído pelas vertentes veneziana, bresciana e lombarda, representadas pelos nomes de Lorenzo Lotto, Giovanni Gerolamo Savoldo, Alessandro Bonvicino e Giovanni Battista Moroni. Estes pintores constituíram os elos da corrente naturalista que se expandiu pelo território lombardo-vêneto no século XVI, tendo compartilhado em seus estilos os “germes” e os “fermentos” daquele “humus naturalístico” que posteriormente se manifestou em Caravaggio. O legado formal de Lotto compreendeu nas telas caravaggianas um luminismo que conferia a marmoreidade das formas, uma visualidade toda plástica onde “a luz adere à forma em pinceladas firmes e largas” como descreveu Longhi, bem como a concepção de movimento e do tratamento dos tecidos com grande vivacidade e, ainda, a expressividade das mãos, aspectos estes conferidos anteriormente na Virgem de Loreto (fig.). No tocante a Savoldo, Caravaggio herdou a “integridade formal e a coerência entre o físico e o íntimo, bem como as “*engenhosíssimas descrições da obscuridade*” onde observamos na Madalena Penitente, a inserção do modelo no primeiro plano em que se destaca por um foco de luz emergindo da direita para a esquerda evidenciando-lhe a expressão ainda que o rosto seja visto em meio perfil, não comprometendo por isto a compreensão e a transparência do sentimento de contrição, essência poética da obra. Moroni, por sua vez, contribuiu para a preparação do realismo do mestre lombardo no tratamento dos rostos e nas ligações psicológicas entre os personagens que constituem retratos anedóticos pela supressão da paisagem de fundo e pelo uso de uma luz que se projeta obliquamente pela esquerda. Estes elementos têm ressonância nas telas caravaggianas da já citada Madalena Penitente e na Virgem de Loreto. A contribuição de Moretto está em sua interpretação dos valores táteis que em Caravaggio foi traduzido pelo modelado das formas sólidas através de uma formulação colorística marcada pela opacidade dos tons acizentados, argênteos, amarelo dourado e vermelho. E ainda no jogo contrastante de claro escuro com o fundo da cena cortado em diagonal. Ocorre uma mudança nas definições estilísticas que Longhi fez sobre a arte de Caravaggio compreendendo um processo de revisão na operacionalização das chaves conceituais elaboradas ao longo de sua trajetória crítica no sentido de elucidar mais adequadamente o fenômeno artístico do pintor lombardo. A propósito da Bienal de Veneza, ocorrida em 1910, Longhi apresentou novas chaves interpretativas na redescoberta do pintor lombardo em quem se desejava ver a matriz do realismo moderno. O crítico piemontês atribuiu a Caravaggio o mérito de transformar em estilo de arte experimentações de pintores provinciais, proporcionando a partir dos venezianos uma nova paleta para os

Tal definição fundamentou-se pelo novo meio de expressão criado pelo mestre lombardo ao utilizar a plasticidade da luz, ou para ser mais fiel à definição longhiana, uma expressão da arte através da “pintura de valores”. Um valor plástico que confere à luz o papel de protagonista e à sombra o papel de coadjuvante na construção das formas. É o que Dell’Acqua (1983) afirma com base no lastro de experimentações formais de Caravaggio a partir do legado lombardo-vêneto: o pintor lombardo foi um descobridor da “forma das sombras”

Os conceitos basilares da crítica longhiana foram sintetizados por Marques (1998) na definição de uma “revolução triádica” ocorrida nas telas de Caravaggio a partir da luz, da cor e da estruturação do espaço pictórico:

“a)repúdio do abstrato intelectualismo corpóreo florentina, de raiz giottesca e humanista, com a redução do mundo à dependência da luz, “a qual cria indiferentemente as suas formas simples seja sobre a forma humana, seja sobre a matéria estranha à humanidade”; b)construção com e através da cor, pela sua redução ao tom, o que conduz Caravaggio a distanciar-se mentalmente do disegno (grifo nosso) em benefício do que se chamará uma pintura de valores (grifo nosso); c)redefinição do espaço pictórico”.⁷

pintores seguidores do seu modelo. Em 1913, Longhi apresentou um Caravaggio veneziano cujas vertentes eram Lotto e Savoldo, a partir dos quais elaborou um estilo “plástico pictórico” ou seja, uma “plasticidade a partir da matéria pictórica. Em 1914, observou a função estilizadora da luz de Caravaggio e definiu a sua concepção artística como “plástico luminosa” criando um estilo luminista. Em 1915 o crítico afirmou que o artista construía superfícies como planos de luz e neste mesmo ano suprime a definição veneziana que dera à paleta de Caravaggio dado que Giorgione e Tiziano não foram fontes diretas para o pintor lombardo, ao contrário, foram intermediados por uma transformação técnica corrida nas paletas de Moretto, Lotto e Moroni e a partir destes interpretados nas telas de Caravaggio. A luz é a componente lombarda que definirá a pintura de Merisi como uma pintura de valores, um conceito crítico lançado por Longhi ao definir Caravaggio como o “primeiro colorista lombardo” seguidor de Lotto e Savoldo. Já os termos “realismo” e “naturalismo” foram excluídos da definição do estilo caravaggiano por Longhi porque este os julgava reducionistas e insuficientes para abranger todo o significado da realidade na arte do pintor dado que seu estilo é definido pelo crítico piemontês como “uma síntese até então não superada em que alcançou o resultado máximo do sentido plástico e dinâmico”. Em 1916 Longhi considera a aplicação do conceito plástico na interpretação da arte de Caravaggio passível de mal entendimentos dada a raiz florentina do termo, por isto resolve suprimi-lo. Associa ao pintor um inovador conceito crítico definindo a sua arte como uma “pintura de valores”

⁷ Luis Cesar MARQUES Filho. A lição de Caravaggio. Catálogo da Exposição. 1998.

3.3 - Ribera na crítica longhiana:

A expressão da forma plástica através da luz, criada por Caravaggio, foi o parâmetro utilizado por Longhi ao avaliar a arte de Ribera, a qual, segundo o crítico, não foi uma assimilação ou interpretação eficaz do estilo do mestre lombardo, antes uma redução do mesmo dado que o pintor espanhol utilizou esta nova criação estilística apenas para valorizar uma abordagem naturalista de corpos humanos com objetivismo analítico, uma verdadeira “topografia” de epidermes humanas envelhecidas.

Diferentemente do tratamento dado a Caravaggio em sua crítica, Longhi descreveu Ribera como sendo um falsário que reduziu analiticamente aquela síntese elaborada pelo pintor lombardo a partir de suas matrizes lombardo-vênetas, ao que o crítico chamou de <<realismo analítico>>, isto é, “(...) *realismo colorido...realismo feroz e brutal... realismo sentimental, repugnante oleografismo religioso à espanhola*.”⁸

Ribera fora relegado no pensamento crítico longhiano no sentido mais amplo de seu fazer artístico, ou seja, na técnica, na expressividade e na poética, tendo sido reduzido a um mero tecnicismo. Isto significou, consequentemente que fora concebido como um artista incapaz de criar um estilo novo e pessoal e que encontrava-se destituído de poética.

De tal forma Ribera foi proscrito por Longhi na assimilação do caravaggismo que nos respectivos ensaios do crítico o pintor ocupou uma posição irrelevante ou secundária quando não foi totalmente omitido, sendo efetivamente descartado de qualquer contribuição que pudesse repercutir dentro do movimento artístico.

As bases teóricas para as reflexões neste momento serão os ensaios respectivamente intitulados: “*Mattia Preti (Crítica Figurativa Pura)* publicado pela primeira vez em um fascículo da revista *La Voce*, em 1913 e depois publicado nas “*Opere Complete*”, no tomo 1 dos “*Scritti Giovanili (1912-1922)*” do ano de 1980. O segundo

⁸ Roberto LONGHI. *Caravaggio*. 1982, p. 18. Traduzido do texto em italiano onde lemos: “(...) *realismo colorato... realismo truce e brutale...realismo sentimentale...e ripugnante oleografismo religioso alla spagnuola*(...)”.

ensaio refere-se a *“Battistello Caracciolo”*, publicado em 1915 pela primeira vez na revista *“L’Arte”* e depois em 1980, no mesmo tomo e no mesmo volume da referida coleção.

Por último será retomado o ensaio tratado anteriormente de *“Giovanni Battista Spinelli e i naturalisti napoletani del Seicento”* enfocando os pareceres que Longhi emituiu sobre Ribera, sua técnica e seu estilo comparando-os com os pintores napolitanos da órbita caravaggessa.

3.4 - Ribera e “Mattia Preti”:

Tendo-nos apresentado Caravaggio como o protagonista de uma trílice conquista, onde a luz, a cor e o espaço pictórico são concebidos mediante um novo sentido de plasticidade, aponta para Mattia Preti como sendo o *“(...) segundo gênio dentre os pintores italianos do Seiscentos ”*.

O eleito de Longhi soube compreender a construção do quadro, transformar os elementos materiais que inspiraram as suas obras em matéria pictórica a qual consegue *“(...) desfazer-se em uma fluidez que raramente foi alcançada (...) nas tramas dos planos de luz e sombra”*.

Longhi define Preti também como um ‘estilizador da luz’, um ‘construtor de planos’ de luz, capaz de conceber o quadro numa visão plástico-luminosa, num corte transversal e que num só golpe define-lhe a tridimensionalidade no espaço pictórico. Foi também capaz de compreender as possibilidades do corte e da construção de um quadro.

Em comparação com Ribera, o Preti longhiano atua como um contraponto. É um gênio, é o salvador da pintura napolitana, é o antídoto contra o veneno instilado por Ribera. Assim o Spagnoletto torna-se uma vítima dos acirrados e impiedosos ataques do crítico piemontês pelo fato de ter sido associado por este a uma epidemia transmitida sexualmente e sutilmente comparado com a peste que atacou Nápoles em 1656.

Ribera causou um impacto no ambiente artístico napolitano e atrás de si arrastou um séquito de alunos “*menos dotados*” segundo Longhi, e o crítico levantou dúvidas sobre a capacidade artística do pintor espanhol atingindo-o no traço mais marcante da sua atividade pictórica: o realismo. Este, segundo a perspectiva longhiana, era “(...) *mesquinho, (...) microscópico e necrófilo, capaz apenas de corromper (...) o sentido verdadeiro do estilo e da arte.*”⁹

Prosseguindo com os seus ataques, Longhi viu em Ribera um ‘deformador’ das bases caravaggescas, um ‘usurpador da forma’ fazendo emergir abruptamente das sombras músculos e faces, diferentemente daquela fluidez encontrada nas tramas de claro-escuro de Preti. Um tenebrismo extremo e ineficiente enquanto meio de expressão dotado apenas de virtuosismo técnico.

3.5- Ribera e “Battistello Caracciolo”

Dentre os naturalistas dos Seiscentos napolitano, segundo a opinião de Longhi, Caracciolo foi o maior representante de Caravaggio na capital do Vice-Reino, o que melhor compreendeu o significado da pintura do lombardo, todavia, empregando os seus acentos pessoais.

Soube interpretá-lo no uso da cor reduzida e compósita e na articulação de planos luminosos, foi ainda capaz de traduzir o mestre em desenho embora este não desenhasse, pois igualmente a Caravaggio sabia inclinar planos de luz.

Lamenta-se em relação a Ribera por ter sido escolhido pelos artistas locais em detrimento dos soberbos exemplares deixados por Caravaggio na capital do Vice-Reino. É aqui que Longhi define o fazer artístico do pintor espanhol como um mero virtuosismo técnico capaz de fixar nas suas telas os pormenores de epidermes arruinadas pelo tempo

Atribuiu a assimilação fácil do naturalismo de Ribera por parte dos napolitanos, ao temperamento anedótico e realista que estes possuem e não definiu este fato como uma tendência artística propriamente, pelo contrário, considerou-a uma interrupção na tradição de Caracciolo vindo a ser retomada somente mais tarde com Mattia Preti.

3.6 - Ribera no ensaio “Giovan Battista Spinelli e i naturalisti napoletani del Seicento”

Definido no início do ensaio como um *“verista macabro e ao mesmo tempo idealizante”* Ribera se fez presente neste texto como um personagem periférico, uma vez que Longhi centraliza o seu discurso de maneira ampla no pintor Giovan Battista Spinelli tomando como base a biografia de dominicana.

Todavia, enquanto leitor do biógrafo setecentista, o crítico divergiu deste em sua narrativa crítica à medida que desconsiderou Ribera, preterindo-o ou omitindo-o efetivamente de suas marcantes influências sobre os naturalismo dos caravaggescos napolitanos.

Dedicou uma análise delongada sobre o estilo de Spinelli exemplificando-o com algumas de suas obras e registrando a sua afinidade com os naturalistas napolitanos quando o pintor se interessou por uma poética dialetal de tipo picaresco, a dos *“brindelloni”*.

Ressente-se mais notoriamente neste ensaio, a falta de ênfase quando o autor tratou de Bartolomeo Passante, conhecido a partir do texto de De Dominici como aluno de Ribera e que se destacou por assimilar do mestre a técnica do **‘tremendo impasto da cor’** com tal fidelidade e amplitude de compreensão que as obras de ambos eram reciprocamente confundidas.

Mas em detrimento deste fato tão conhecido e mencionado na crítica moderna, Longhi simplesmente se limitou a comparar Passante a Louis Le Nain enfatizando o contraste entre as suas pinturas e a afinidade na concepção de suas poéticas pastoris de

cunho realista e sem quaisquer concessões ao ideal pelo que foram relacionadas com as “*Geórgicas*” de Virgílio.

O crítico mencionou como fonte para tais pinturas os temas bíblicos do Velho e do Novo Testamentos, sendo que para o primeiro contexto relacionou as temáticas atribuídas a Bartolomeo Passante ao “*Almoço de camponeses*” de Louis Le Nain, pela construção do espaço pictórico e pela representação dos personagens em frisa, próximos ao primeiro plano privilegiando a horizontalidade da cena.

Ao relacionar Passante com Ribera, Longhi observou afinidades temáticas entre ambos pintores na escolha da representação de meias figuras de filósofos, de santos e das alegorias dos cinco sentidos humanos sem deter-se em qualquer comparação estilística concluindo que Passante foi o melhor aluno de Ribera e que se tornou melhor do que seu mestre.

3.7 – A formação artística de Ribera

3.7.1 – Ribera Pintor

A obscuridade do período anterior à fase italiana de Ribera bem como de sua formação artística proporcionou apenas incertezas e hipóteses sem qualquer corroboração de dados documentais. A propósito destes, o primeiro que surgiu foi um pagamento¹⁰ feito por um retábulo representando “*São Martinho que divide o manto com um mendigo*” (fig.87) para a paróquia de São Próspero em Parma sob encomenda de Mário Farnese, fato que se atribuiu à fama do pintor e o ambiente ao qual se destinava a obra ter sido filoespanhol.

Em Roma, a carreira artística de Ribera se desenvolveu no ambiente internacional da Via Marguta, da Via del Corso, da Piazza di Spagna e da Piazza del Popolo, ao lado dos caravaggescos nórdicos (franceses e holandeses) e locais. O valenciano atentou para os soberbos exemplares que Caravaggio havia deixado na cidade papal além de ter sido

¹⁰ Veja-se no anexo de textos.

influenciado por três eventos artísticos que ocorreram neste momento de sua formação artística.

O primeiro destes eventos compreendeu um desenvolvimento de estudos em torno dos mestres do século XVI, considerados modelos a serem seguidos pelos demais artistas para se desviarem dos “erros”. Nas telas riberianas esta experiência registrará a presença de modelos tomados a partir de Michelangelo Buonaroti, conferidos na “*Crucificação*” (fig.88) de Osuna e também a partir de Giulio Romano de quem assimilou um naturalismo ligado à monumentalidade das figuras.

O segundo evento compreendeu um estudo da Antigüidade Clássica tendo marcado nas telas riberianas fragmentos de esculturas antigas como se pode observar na obra que representa a alegoria do “*Tato*” (fig.89). A terceira influência sobre Ribera se deu pela presença do classicismo bolonhês dando às suas telas “*São Sebastião*” (fig.90) e o “*Calvário*” Osuna com acentos renianos (fig.91, detalhe).

Elementos pertencentes ao classicismo e à Antigüidade e um olhar para os mestres clássicos do século anterior consolidaram paulatinamente na arte de Ribera uma certa aproximação dos modelos italianos, ou seja uma reelaboração dos temas clássicos a partir de elementos formais do caravaggismo e da matriz cultural Ibérica que o pintor trouxe em sua bagagem.

O ano de 1616 foi proposto por De Vito¹¹ para a presença de Ribera em Nápoles com base num processo matrimonial entre o pintor e a filha de Giovan Bernardo Azzolino, também pintor e escultor intimamente ligado com o príncipe genovês Marc’Antonio Doria, e possuidor de renome no meio artístico em que atuava além de ser um grande empreendedor de arte, o que também favoreceu a inserção de Ribera na cidade partenopéia.

A chegada de Ribera em Nápoles compreendeu uma solução para a crise naturalista que já se experimentava entre os artistas locais. A convicção estilística do Spagnoletto

¹¹ Giuseppe DE VITO Apud Ulisse PROTA GIURLEO. *Pittori napoletani del Seicento*, 1953, p. 129

compreendeu o “(...) aspecto mais qualificante da pintura napolitana do início de 1600, mais eficaz e duradouro pelos sucessivos tipos de “escola” do iluminismo de Battistello”.¹²

No meio artístico napolitano Ribera encontrou um campo receptivo e fecundo para o naturalismo que havia apreendido e elaborado a partir de Caravaggio. A sua proposta estilística foi favorecida pelos modelos antecedentes que o pintor lombardo deixou na cidade, abrindo e preparando o caminho para aquele “realismo inexorável” das telas riberianas com seus “(...) protagonistas daquele grande teatro verdade que se abre quotidianamente sob os olhos de todos em um ângulo saturado e miserável da região urbana(...)”¹³ laboratório de seus modelos.

Em Nápoles Ribera atuou como um pintor de corte junto à nobreza e aos aristocratas e empreendedores ibéricos ali presentes, e principalmente junto ao vice-rei, Duque de Osuna. Um contexto ítalo-espanhol que proporcionou ao pintor sevilhano grandes oportunidades que lhe renderam prestígio e importância registrados pelas coleções¹⁴ das residências dos nobres onde ocupava um lugar de destaque graças à sua personalíssima técnica do tremendo impasto da cor e de seu tenebrismo.

¹² Nicola SPINOSA. “A pintura napolitana de Caravaggio a Luca Giordano”. In : *O século de Ouro na pintura napolitana*. Catálogo da Exposição [curadoria de Nicola Spinosa], 1989. p.14.

¹³ Nicola SPINOSA. A pintura napolitana de Caravaggio a Luca Giordano”. In : *O século de Ouro na pintura napolitana*. Catálogo da Exposição. [curadoria de Nicola Spinosa]. 1989. p.35.

¹⁴ Gérard LABROT. Italian inventories 1. Collections of paintings in Naples. 1992. Passim. A publicação de inventários e documentos interessantes para a história da arte elucida-nos categoricamente a importância histórica que Ribera obteve no caravaggismo napolitano, tendo sido uma presença marcante e constante em coleções particulares (aspecto este pertinente ao livro) e em comitências públicas. Oportunamente arrolamos em seguida os nomes dos comitentes particulares do pintor espanhol que adquiriram para as suas coleções obras executadas pelo próprio Ribera, ou consideradas cópias de suas obras, obras que lhe foram atribuídas mas sem certeza absoluta, são passíveis de serem atribuídas a um pintor anônimo e aquelas obras oriundas de sua escola, com o objetivo de demonstrar o seu prestígio mediante tão significativa clientela constituída pela nobreza aristocrática: Giosuè Acquaviva d’Aragona; Duque de Atri, Gennaro Ferdinando Alarcón de Mendoza, Marquese della Valle Siciliana; Pietro Giacomo d’Amore; Pompeo d’Anna; Andrea Bonito, Duque dell’Isola; Ettore Capeceletro, marquês de Torella, Giuseppe Carafa, dos Duques de Maddaloni; Carlo de Cardenas, Conde de Acerra, Marquês de Laino; Gabriella Casanate, Marquesa de Montagnano; Giuseppe de Dominicis, Bartolomeo de Fusco; Gaetani d’Aragona; Pompilio Gagliano; Giuseppe Maria della Leonessa, Principe di Supino; Ottavio Orsini, Principe de Frasso; Stanislao Poliastrì, Arcebispo de Rossano; Gaspare San Giovanni Toffetti; Giovanni Francesco Salernitano, Barão de Frosolone; Ferrante Spinelli, Principe de Tarsia; Isabella Spinelli, Princesa de Tarsia; Michele Geronimo Vulturale; Domenico de Capua, Nobre; Pietro Antonio Macedonio; Giovanna Battista d’Aragona Piignatelli, duquesa de Terranova e Monteleone.

Ao lado destas condições favoráveis do ponto de vista social e artístico, a economia e a posição estratégica em que Nápoles se encontrava no século XVII criaram um ambiente propício para a circulação de pinturas e de obras de arte em geral. Isto graças à isenção de taxas, à concentração de renda e a promessa de melhores possibilidades de empreendimento, o que tornou a cidade do Vice-Reino espanhol um foco atrativo para negociantes e mercadores estrangeiros.

Destacam-se entre estes empreendedores aqueles que representavam grandes empresas familiares ou como procuradores de outros empreendimentos promovidos por empreendedores que eram seus compatriotas. Destacaram-se entre estes os nomes de Gasparo Roomer, Ferdinando Vandeneiden e Lanfranco Massa entre outros. Estes eram membros de uma aristocracia de comerciantes estrangeiros possuidores de obras riberianas consideradas de alto nível de qualidade.

Ao lado destes comerciantes cita-se a clientela local formada por colecionadores também comerciantes ou advogados e aristocratas como Pietro Giacomo d'Amore, membro da burguesia urbana, muito rico, um colecionador importante que teve contato pessoal com Ribera e que deste pintor, segundo relata Labrot. No inventário da família existiam quatro quadros do Spagnoletto.

Encontram-se ainda os nomes do Príncipe Antonio Ruffo e de Cristoforo Papa, sendo este último um ávido colecionador de obras riberianas não obstante as dificuldades de obtê-las dadas as numerosas encomendas que o pintor espanhol recebia dos vice-reis espanhóis.

Além destes figuraram também como comitentes públicos de Ribera algumas igrejas e ordens religiosas, das quais a primeira encomenda foi feita pelo convento da Trindade Das Monjas, considerado o mais rico da cidade, e para quem o Spagnoletto pintou o retábulo *“Trindade Terrestre com São Bruno, São Benedito e São Boaventura”* (fig.92) mencionado em fontes biográficas ao lado do *“Eterno Pai”*(fig.93), um quadro de pequenas dimensões, e o quadro de *“São Jerônimo”* (fig.94).

Ribera foi possuidor de uma clientela rica e seleta, tendo realizado obras de grande envergadura que renderam-lhe fama internacional projetando-o para a Espanha porque os vice-reis levavam as suas pinturas de Nápoles para as suas coleções no referido país, onde o Spagnoletto foi um grande referencial para os pintores locais. E além destas ligações filo-espanholas presentes na cidade partenopéia, as obras de Ribera também marcaram sua presença em centros espanholizantes como Parma e Gênova através de Mario Farnese como foi visto anteriormente e com o príncipe genovês Marc'Antonio Doria.

3.7.2 – A produção gráfica de Ribera

“À noite se alegrava com as conversas que aconteciam na sua casa; mas se alegrava também em desenhar aquilo que iria pintar durante o dia, e ao desenhar, o fazia com pena, ou com lápis e aquarela, ou ainda, com lápis vermelho, e às vezes usava o lápis negro, e assim representava a figura ao natural, tendo escolhido alguns velhos magros e decrepitos como se vê representados em suas obras (...) Do seu contínuo estudo testemunha o seu grande número de desenhos que se encontra”¹⁵

A revelação de Ribera enquanto artista gráfico e gravador contribuiu para que melhor se compreendesse a sua produção artística como um todo além de permitir que uma nova perspectiva crítica se abrisse na página da história da arte napolitana em que atuou como protagonista.

O perfil de sua produção gráfica se definiu pela sua destreza no manuseio dos meios técnicos resultando em desenhos de altíssima qualidade, o que é testemunhado por registros históricos e mais recentes vindo a confirmar uma prática constante e diligente no desenhar. No entanto, Vitzthum observou uma escassez de exemplares de desenhos nas coleções naapolitanas tanto da produção riberiana quanto da produção de outros artistas.

As razões para este fenômeno têm sido buscadas desde a época coeva até por historiadores contemporâneos. O que se tem tradicionalmente apresentado como hipótese é

¹⁵ Bernardo DE DOMINICI. *Vite de Pittori. Scultori ed Architetti Napoletani*. 1742. Vol III. p.28. Traduzido do texto em italiano onde lemos: “ *La sera soleva trattenersi nella conversazione che veniva nella propria sua casa; ma soleva ancora disegnare quello che doveva dipingere il giorno, e trovata che aveva l'azione, la disegnava finita, o a penna, o con lapis ed acquarella, e per lo più lapis rosso, benché talvolta usasse il nero, e indi dipingeva quella figura col naturale presente, avendosi procacciato alcuni vecchi secchi e decrepiti, come si veggono dipinti nelle sue opere. Del suo continuo studio fa testimonianza il gran numero di disegni che di lui si trovano.*”

que assim como na Espanha Nápoles não considerava o desenho como um meio de expressão autônomo, capaz de se definir uma categoria de arte, antes, seria um simples meio técnico preparatório para a pintura, argumentação que se baseia no fato de Caravaggio ter sido o grande exemplo dos Seiscentos napolitano e por se acreditar que os artistas locais compartilhavam com o pintor lombardo o desprezo pelo desenho.

Vitzthum, especialista em desenho italiano, discorda destas proposições, e afirma que, tal qual no restante da Itália, os napolitanos concebiam o desenho como preparação para as suas pinturas e o concebiam também como um meio de expressão, um conceito de arte formulado pela depuração mental, enfim, uma arte autônoma.

Um outro aspecto que Vitzthum destaca é que em Nápoles se encontraram exemplares soberbos de desenhos não obstante terem sido escassos, e isto é uma confirmação que os pintores locais se diferenciavam de Caravaggio. No entanto, não existe uma explicação lógica para este fato artístico nos Seiscentos napolitano. Giuseppe Galasso propõe que os mesmos foram destruídos durante a Peste que assolou a cidade, a fim de evitar o alastramento da epidemia, algo que Vitzthum considera com reservas.

Em linhas gerais a produção gráfica de Ribera se caracterizou por influxos do ambiente italiano e alguns elementos da cultura ibérica. A representação que faz da realidade nesta arte compreende uma visão objetiva do mundo, o que demonstra o artista como um observador. O considerar o desenho como um fim em si mesmo e uma arte autônoma influenciou os seus discípulos napolitanos pelo que o crítico alemão aponta para o Spagnoletto como o “(...) verdadeiro formulador das idéias mais generalizadas da pintura em Nápoles”¹⁶

Como é fato documentado e conhecido, Ribera freqüentou a Academia de São Lucas em Roma, onde foi reconhecida a qualidade de seus desenhos. E pensando como um clássico acadêmico, julgava necessário que todo o pintor fosse para Roma conhecer os exemplares de Rafael e da Antigüidade e sobre eles meditar.

¹⁶ Nicola SPINOSA. Jose de Ribera. Catálogo da Exposição [curadoria de Nicola Spinosa], 1992. p 318.

Porém, este modo classicista e acadêmico de se refletir sobre a arte esteve confinado às temáticas que o artista escolheu e à crença de que tal atitude era necessária para que o artista evoluísse em sua proficiência técnica do desenhar, a fim de dominar melhor as formas seja na arte gráfica, seja na pintura. Estas formas em Ribera compreenderam uma reelaboração da maneira caravaggiana (naturalismo e luminismo) a qual passou pelo crivo da cultura ibérica do Spagnoletto, traduzindo em suas telas um credo naturalístico levado às últimas consequências.

Em seus desenhos Ribera demonstra um interesse muito grande pela expressividade dos rostos que são representados analiticamente. Muitos constituíram preparação para pinturas ou para gravuras, minuciosas e acuradas e também modelos para os discípulos e ajudantes de seu atelier, bem como encontram-se numerosos desenhos sem nenhuma relação com as atividades pictóricas do mestre espanhol.

Ribera representava elementos do rosto isolados como orelhas, bocas, olhos e ainda cabeças disformes, tal qual aquelas cabeças grotescas de Leonardo da Vinci, e sempre dotando-as de grande expressividade, captando todo o seu realismo. São desenhos acurados dos primeiros anos vinte construindo um repertório de modelos tomados do natural com suas deformidades expressas quase que por uma fria objetividade.

Ao lado destes desenhos que se pode considerar estudos ou modelos de atelier, havia um repertório de imagens de santos como a monumental *“Santa Irene”* (fig.95) com uma assinatura do artista latinizada, executada em sangüínea sobre papel branco demonstrando uma extrema potência de expressão, com um naturalismo acentuado e com uma nobreza solene.

Personagens como Susana e os velhos, São Jerônimo, Maria Madalena, cenas de martírios de Santos, figuras mitológicas, figuras masculinas e femininas constituíram numerosos estudos do mestre, um intenso repertório utilizado no atelier riberiano, fruto de profundo conhecimento acadêmico do desenho que o mestre adquiriu em sua fase romana e

desenvolveu em sua fase juvenil ao lado das gravuras cujo trabalho foi de curta duração, até aproximadamente 1630, ao passo que o desenho acompanhou o artista ao longo de sua carreira.

3.7.3 – As gravuras de Ribera

O seu repertório de gravuras se desenvolveu independente do repertório de desenhos e com relação à algumas de suas pinturas. Compreendem um número limitado bem como pouca diversidade temática. Produziu algumas lâminas anatômicas representando cabeças, santos, poetas, figuras mitológicas, cenas de martírios e retratos.

As suas primeiras águas-fortes demonstram um domínio precário da técnica, tendo trabalhado em escala reduzida. Fez desenhos simples e de traços enérgicos providos de movimento sem, no entanto, apresentar posturas complexas. Já em sua maturidade trabalha mais acuradamente com os efeitos de luz e sombra.

Com o passar dos tempos adquiriu perícia na técnica da gravura e teve a pretensão de elaborar um guia técnico para os jovens artistas que desejavam se empenhar nesta arte, assim como outros artistas no século XVII (Odoardo Fialetti) publicavam seus manuais com intuítos pedagógicos. A diferença entre o manual de Ribera e os demais que se produziram neste período está no fato de o Spagnoletto conceber as lâminas anatômicas representando bocas, olhos, orelhas e narizes, com grande expressividade, ao passo que as figuras dos demais manuais eram simples ilustrações acadêmicas.

Embora existam apenas fragmentos do manual riberiano com gravuras incompletas, observa-se um interesse pelas aberrações fisionômicas humanas, retratos de indivíduos disformes tirados do cotidiano. Já nos finais dos anos vinte, ocorre um declínio na produção de gravuras que será encerrada com a representação de três *putti* também presentes na pintura “*Trindade Terrestre*” (fig.92), no brasão heráldico do Marquês de Tarifa, filho do Duque de Alcalá.

Pelas suas gravuras Ribera conseguiu que sua fama se alastrasse, pois tratava-se de um material de fácil transporte e porque a função tradicional das mesmas era atingir um grande público. Razão pela qual Ribera interessa-se pelas mesmas a partir de 1616, ano que chegou em Nápoles e tendo a sua fama já consolidada, visto que em sua clientela contavam-se onze vice-reis, além da aristocracia e da nobreza napolitana, em 1630 abandona esta técnica para dedicar-se à pintura e ao desenho apenas.

3.8 – A poética de Ribera

Laços ibéricos patrióticos, familiares e culturais no ambiente italo-espanhol de Nápoles, proporcionaram a Ribera a possibilidade de desenvolver quantitativa e qualitativamente uma arte que levou o seu nome além das fronteiras italianas. O que fez de Ribera um artista historicamente inegável, mas pouco se compreende e se conhece de sua arte programática.

Compreender e conhecer os elementos que engendraram a poética riberiana é um exercício histórico - social e literário porque implicações sociais e ressonâncias da literatura picaresca podem ser observados em sua arte. Não se pretende e não se pode afirmar uma relação mecanicista entre ambos fatores e a arte do mestre espanhol, no entanto, são percebidas afinidades entre os mesmos.

O modo como Ribera via o mundo à sua volta e dele extraía os personagens que protagonizaram muitas de suas temáticas, bem como o tratamento plástico que estes receberam em suas telas, remete à uma afinidade com os protagonistas das novelas picarescas cujos principais atuentes eram mendigos, conhecidos como “pícaros”.

Estes indivíduos foram também protagonistas do estado de crise que a sociedade espanhola vivenciou no século XVII. O pícaro era um pobre, um vagabundo do mundo moderno que rompia com os vínculos tradicionais da sociedade (pátria, família, sociedade propriamente dita e afetos, entre outros). Manifestava desprezo e desconsideração pelo grupo dos “integrados”, isto é, daqueles indivíduos que possuíam uma identidade

sociológica. Era um rebelde, porta-voz de uma literatura que contestava o regime ou o conceito de pobreza tradicionalmente estabelecido.

No entanto há que se enfatizar que nem todo o pobre da sociedade espanhola do século XVII era um pícaro, mas este era necessariamente um pobre ou um mendigo. A desvinculação com o meio familiar e o seu abandono é a raiz de todas as outras rupturas que o pícaro ocasionou com a sociedade em que viveu. Com isto ele cria a sua própria linhagem que é uma inversão e uma paródia da linhagem tradicional, cavalheiresca, e ainda uma subversão da velha ordem social.

Ocorre uma sarcástica inversão de valores da aristocracia que se fazia retratar heroicamente pelos artistas, numa espécie de marco biográfico de sua linhagem. E é justamente aqui que a revolução antiacadêmica de Caravaggio foi levada aos extremos pelo realismo de Ribera quando este inseriu em suas obras mendigos e velhos decrepitos, marcados pela ausência de beleza protagonizando as suas temáticas.

Concomitantemente na novela picaresca *El Lazarillo* encontra-se o retrato biográfico de um pícaro e Lopes de Úbeda afirma “(...)a escritora que se intitula *Picara* (...) para fundamentar seu intento deve provar que a picardia é herança(...)”¹⁷. Se os valores aristocráticos cristalizaram-se nas telas de artistas para a posteridade de sua linhagem, os pícaros também tiveram a sua própria, dotando-a de um valor digno de ser herdado, através dos retratos biográficos que se multiplicaram em tantos outros autores.

Observado este paralelismo entre a literatura picaresca e a arte riberiana na escolha de seus protagonistas, é oportuno falar de uma “**epopéia plebéia**”, fruto de uma reflexão sobre a arte que tratou a representação da pobreza como um fenômeno estético porque se propagou nas telas dos seguidores de Ribera, e de muitos outros artistas italianos, nórdicos, e espanhóis.

¹⁷ José Antonio MARAVALL. La literatura picaresca desde la historia social. 1986. p.290. Traduzido do texto em espanhol onde lemos: “(...)la escritora que se intitula *Picara*(...) para fundamentar su intento debe probar que la picardia es herencia(...)”

A poética realista de Ribera com matrizes culturais ibéricas encontra uma chave de interpretação no humanismo de Erasmo ao permitir que suas telas de filósofos sejam vistas sob uma perspectiva de inversão, é o que Maravall (1986) falou sobre a loucura enquanto figura de mundo, um aspecto da mentalidade moderna:

*“(...) o louco-filósofo, na maneira esópica, figura do homem pobre esfarrapado e sábio, como o pintou o grande Ribera, e sob tal figura é um miserável, um pobre sentencioso severo e crítico e desmascarador dos enredos do mundo, um sábio natural com toques de profeta, que não tem a quem temer por dizer as verdades (...) sua função é permitir que com o desvelar de tantas coisas ainda ocultas que faz ante os demais, os outros tomem consciência da posição falsa que mantém na vida, ou levar as consequências em relação às quais os demais não têm suficiente valor para enfrentar, dado que têm muito o que perder. Ao contrário, ele não é mais que um membro, sub humano e grotesco, da família deserdada dos bufões e seus parentes. Por este caminho se pode entender que a loucura (ou a cegueira que constitui a condição normal da vida no mundo) seja utilizada pelo moralista, em virtude deste desdobramento – baseado em um modo de ironia – que o louco como figura literária, e didática prática. Isto permite a qualquer um ver-se como um destes loucos que efetivamente cada um é (...) e age como observador e denunciador de tal estado. Esta função de instrui, própria do louco, o bufão aparece como o louco junto ao rei, junto aos senhores, convertendo-se em conselheiro desinteressado que diante dos sábios e prudentes da Corte, os vence no que diz respeito aos comportamentos humanos”.*¹⁸

¹⁸ José Antonio MARAVALL. La literatura picaresca desde la historia social. p.231. Traduzido do texto em espanhol onde lemos: “ o loco-filósofo, a la manera esópica, estampa del hombre pobre, desarapado y sabio, como lo pintara el gran Ribera, y bajo tal figura es un miserable que de por si constituye ya, com su presencia, una advertencia a la humanidad; un pobre sentencioso, severo crítico y desenmascarador de los enredos del mundo, un sabio natural com toques de profeta, que no tiene a quien temer por decir las verdades(...). Su función es permitir que, com el desvelamiento de tantas cosas aún ocultas que hace ante los demás, los otros tomen consecuencias en relación a las cuales los demás no tienen suficiente valor para enfrentarse, dado que tienen mucho que perder. Por el contrario, el no es mas que un miembro, subhumano y grotesco, de la familia desheredada de los bufones y sus parientes. Por esse camino puede llegar a que la locura (o la ceguera que cosntituyen la condición nomral de la vida en el mundo) se utilizada por el moralista, en virtud de esse desdoblamiento – basado en un a modo de ironia – que el loco como figura literaria y didática practica. Ello permite a cualquiera vere como uno de esos locos que efectivamente es cada cual (...) y a la vez como observador y denunciador de tal estado. En su función de aleccionar propia del loco, el bufón aparece com el loco junto al rey, o junto a los señores, convirtiéndose en consejero

Esta é a loucura que se encontrou no “*Licenciado Vidreira*” de Cervantes, transformando-o em conselheiro moral dos homens à sua volta, assim como em Dom Quixote e Sancho Pança os quais foram tomados pela corte como loucos e tratados como tais, mas o fim moral da estória inverteu os papéis colocando-os como sábios e os demais freqüentadores do palácio, julgando-se normais, acabaram se passando por loucos.

Spinosa (1983) define a poética riberiana como aquela que transformou em heróis homens esfarrapados, de aparência miserável ao dar-lhes títulos de filósofos ou papel de protagonistas trazendo em si muitos acentos polêmicos ao formular uma estética do horrído exaltando a fealdade nas...

“(...) imagens solidíssimas de velhos com a epiderme marcada por rugas profundas, com as mãos calejadas pelas longas fadigas, porém, estes tornaram-se sábios e bonachões pelos anos e pelas privações, mendigos cobertos de farrapos e consumidos, mas a quem as lutas e as dores não privaram da autenticidade de emoções e profundidade de sentimentos.”¹⁹ E ainda “(...) elevando ao nível de protagonista a gente da estrada, do bairro popular, representada com rigor realista em toda a sua singularidade, com a variedade de tipos humanos e dos estados de ânimo desde o sofrimento angustiante do cego até à miséria aceita com alegre despreocupação. Se existem quadros que remetem à literatura picaresca da época e com “sabor de alhos e cebolas” (como tem dito Longhi sobre uma certa pintura espanhola), são estes.”²⁰

Não contemplando uma concepção canônica do ideal, Ribera representou o feio nos personagens que inseriu em suas telas, absolutamente individualizados e lhes deu um

desinteressado que enfrentado con los sabios prudentes de la Corte, los vence en lo que respecta a comportamientos humanos.”

¹⁹ Nicola SPINOSA. *Ribera*. Catálogo da exposição [curadoria de Nicola Spinosa]. Nápoles: Electa Nápoli, 1992. p.35. Traduzido do texto em italiano onde lemos: “(...) imagini solidissimi di vecchi con epidermide segnata da rughe profonde e con le mani nodose per lunghe fadighe, ma resi savi e bonari dagli anni e dagli stenti; mendicanti coperti da pocchi panni laceri e consunti, ma che lutti e dolori non hanno privato di autenticità di emozioni e profondità di sentimenti”.

²⁰ Nicola SPINOSA. *Jusepe de Ribera. 15991-1652*. 1992. p. 26. “(...) elevando al livello di protagonista la gente della strada, del quartiere popolare, raffigurata con rigore realista in tutta la sua irripetibile individualità, con la varietà dei tipi umani e degli stati d'animo, dal pathos angosciante del cieco fino alla miseria accettata con allegra apensieratezza. Se esistono dipinti che si richiamano alla letteratura picaresca dell'epoca, e con “sapore di aglio e cipolle” (come ha detto Longhi di una certa pittura spagnola), sono queste.”

tratamento heróico no sentido de serem protagonistas de temas clássicos, eruditos, religiosos, embora o registro formal do ser humano que ali encerra o conteúdo da obra parta de uma fria análise naturalista.

O pintor convida o observador a olhar empiricamente através de sua retina o ser humano. É uma abordagem artística que constitui um dado de época, do século XVII em que se pretende reconstituir a natureza buscando descobrir o que nela há de elementar e de primário. Maravall (1987) identifica no homem barroco o desejo de dominar a cultura, a realidade e a natureza em sua amplitude a fim de conhecer o mecanismo desta grande máquina que é o mundo.

Havia século um pessimismo que, enquanto atitude histórica do século XVII, implicava em uma tomada de consciência do mal moral do mundo e do homem, no entanto não se pretendia alijar-se desta situação criando utopias ou propondo reformas, antes o objetivo era conhecer o mundo e nele se estabelecer. Na arte a referência à questão antropológica, do conhecer o homem, resultou em retratos de indivíduos disformes, rústicos, destituídos de qualquer beleza sensível, o que Weisbach (1948) quis ver como um reflexo do pessimismo atuante.

O tremendo, o gosto pelo macabro, pelas cenas violentas de dramaticidade e crueldade exasperante das telas riberianas compreendem uma atitude paralela ao espírito da época. É a representação empírica do ser humano dentro de uma concepção pessimista desenvolvendo o drama secular, dessacralizado no quotidiano.

Toda esta manifestação refratária aos cânones de uma beleza ideal resultou no fato de o feio adquirir a categoria de um produto estético apesar de seu papel artístico projetar-se ao longo da história desde a Antigüidade, remetendo a sua compreensão a partir de Aristóteles que pregava a beleza sublime da tradição clássica. O filósofo falou daqueles homens vocacionados a imitar a natureza onde imagens vis e repulsivas causam aversão aos olhos, no entanto, se a imitação foi executada com perícia e com exatidão, torna-se bela.

Em suma, o “feio sensível” mediante a proficiência técnica de quem o representou, adquire formosura e passa a ser o “feio artístico” sublimado por uma elaboração artística. Considerando o feio como um produto estético, programático, valoroso e admirável, pode-se a partir dele estabelecer categorias que constituíram fenômenos estéticos como em Caravaggio ao inserir os pobres em suas telas numa atitude revolucionária que em Ribera especialmente alcançará plena representação pela maior liberdade que teve para explorar esta abordagem no contexto napolitano.

A associação que Longhi fez com determinada pintura espanhola em que seria possível até perceber o cheiro de cebolas e de alho, remete ao quadro da alegoria do “*Olfato*” (fig.96, detalhe) cujo protagonista o crítico assemelhou àqueles das novelas picarescas pela sua tipologia gerando uma polêmica na arte européia por apresentá-los pela primeira vez numa abordagem naturalista.

Esta iconografia recorrente nos Países Baixos tradicionalmente de modo complexo e repleto de referências eruditas, é interpretada por Ribera numa abordagem mais simples e direta com elementos da vida quotidiana e figuras humanas tomadas com realismo imediato. No caso da alegoria do “*Olfato*” (fig.96), um indivíduo maltrapilho de aparência grotesca tem em suas mãos e diante de si cebola e alho que comparados àquelas finas e exóticas flores marcam um contraste muito grande entre o requinte e o vulgar.

Ribera desenvolveu um repertório de temas na pintura, na gravura e no desenho, relativos à religiosidade, à mitologia, aos retratos de santos martirizados ou simplesmente com seus atributos, ou atitudes que lhes são típicas, apóstolos, filósofos representados com aquele realismo exacerbado, tipos populares dignos de serem retratados em suas telas, pessoas portadoras de deformidades físicas e aberrações humanas; estas, abordadas com um naturalismo analítico proto-científico, dotadas de um valor documental de caso clínico, tal como a “*Mulher Barbuda*” (fig.97) e “*O Aleijado*” (fig.83).

As representações de martírios de santos como no caso de “*São Bartolomeu*” (fig.98)²¹, tema freqüente nas telas riberianas, dão ênfase no momento imediatamente anterior à execução e ainda cristalizam na tela as faces dos carrascos cujas expressões de prazer malévolo, quase demoníaco, num momento de extrema tensão que antecipa a carnificina, suscitam o horror tanto quanto o sofrimento a ser infligido ao santo.

Para dar uma ênfase maior ao sofrimento ligado à idéia do tema, em suas cenas de martírio Ribera suprime o momento em que os céus se abrem para trazer a recompensa e o reconhecimento pelos sofrimentos dos mártires. Mas como uma rara exceção, nesta tela (fig.98) Ribera representa as mãos de um anjo trazendo uma coroa e uma palma simbolizando o martírio para a qual o santo olha.

Expressões individualizadas tanto dos carrascos quanto a do santo mártir conferem um naturalismo intenso, físico e psíquico além do realismo severo com que as anatomias são tratadas em seus detalhes.

3.9 – O atelier de Ribera

O elenco de nomes de extremo significado para o caravaggismo napolitano oriundo do atelier de Ribera é mencionado na biografia de dominicana sobre o pintor espanhol. Chegando em Nápoles o Spagnoletto encontra a predominância do estilo neo-maneirista iniciada através de Battistello Caracciolo após uma crise em seu credo naturalista-luminista caravaggesco convivendo com tímidas reminiscências naturalistas.

Com a sua sólida convicção na lição de Caravaggio, Ribera exerceu um papel central na retomada do naturalismo em Nápoles trazendo uma alternativa artística reformulada pela sua interpretação do caravaggismo a partir de sua matriz cultural ibérica e de suas experimentações artísticas no ambiente romano.

²¹ O martírio do apóstolo Bartolomeu de Armenia ocorreu porque este se recusou a adorar um ídolo de mármore, o qual miraculosamente foi derrubado e destruído.

Seu atelier é um ambiente marcado pela presença de futuros expoentes do caravaggismo napolitano, e pelo sucesso que o mestre obteve junto à sua clientela local. O grupo de discípulos que freqüentavam o seu atelier era marcado por ligações parentais, matrimoniais, de batismo e ainda por laços patrióticos; não havendo necessariamente afinidades estilísticas entre os aprendizes.

Este último dado chama a atenção para a presença de dois nomes que estão ligados ao histórico do atelier de Ribera: Bartolomeo Passante e Juan Dò ou Maestro dell' Annuncio ai pastori. É sabido que desde o começo do século XX intervenções da crítica têm se desdobrado para defini-los pessoal e estilisticamente, e atualmente, conforme verificado no capítulo anterior trata-se de dois artistas distintos.

No caso de Bartolomeo Passante, percebe-se que em seu elenco de obras as afinidades estilísticas com Ribera são poucas ao passo que em Juan Dò há uma maior aproximação com o mestre espanhol. Em Passante há uma abordagem menos incisiva do dado natural, suas tipologias são tratadas com mais refinamento fisionômico aproximando-o dos modos de Stanzione e Bernardo Cavallino, ao passo que em Ribera o naturalismo é exacerbado.

Comparando Bartolomeo Passante com Juan Dò, observam-se afinidades na escolha dos temas, inseridos em grande parte na abordagem pastoril com representação de rebanhos e também cenas da Natividade de Cristo. Um dado que permite propor que os dois eram freqüentadores do atelier de Ribera sem, no entanto, apresentarem afinidades estilísticas que permitam que suas respectivas obras sejam confundidas.

As afinidades estilísticas ocorreram mais intensamente entre Juan Dò e Ribera, sendo que Dò permaneceu em seu credo artístico de modo absoluto, não mudando em nada o seu fazer artístico, fato que se confirma na extraordinária homogeneidade de suas pinturas. As tipologias, o tratamento naturalista, um tímido paisagismo em cenas exteriores, os temas representados conferem as aproximações entre as suas obras e as do mestre espanhol.

Nas telas riberianas estão os pobres das ruas obscuras da cidade, nas telas de Juan Dò, estão os rústicos pastores dos campos, tipologias do Abruzzo e dos montes Irpinos como indicou Spinosa. Ribera elevou à categoria de protagonistas das suas temáticas os tipos populares da cidade, Dò heroizou o trabalhador dos campos, pastores de ovelhas. Em Ribera encontra-se uma épica da plebe urbana e em Dò uma épica da plebe do campo.

Duas epopeias retratando duas categorias de pobres distintas. Em Juan Dò registra-se ainda nas suas cenas pastoris, o trabalho do pastor inserido tanto na temática da anunciação quanto da natividade. Pode-se dizer que é uma exaltação ao seu trabalho tendo em vista que o tratamento formal deste personagem sempre em primeiro plano, destaca-o fisicamente pela monumentalidade anatômica e retrata-o em seu ambiente de trabalho junto às ovelhas de que cuida.

Ribera por sua vez representa temas clássicos de filósofos, alegorias dos sentidos, santos, personagens mitológicos tomando como modelos tipos populares encontrados nas ruas romanas e depois, napolitanas. Despoja-se das prescrições acadêmicas da beleza ideal e retrata seres humanos tal como são. Há no Spagnoletto um empenho poético, a elaboração de uma arte programática, diferentemente do que podem sugerir as telas de Dò, um empenho ético e social.

Ao lado destes dois nomes de importância histórica e artística no caravaggismo napolitano, figuram outros freqüentadores do atelier riberiano conforme acha-se descrito por De Dominici:

“ (...) passemos a mencionar os seus discípulos, isto é, somente daqueles que honraram ao grande mestre, deixando de lado aqueles que não possuem renome, como por exemplo, Antonio Giordano, pai do nosso célebre Luca Giordano, que nunca fez mais do que copiar alguns santos pintados pelo Mestre, especialmente Santo Antonio, alguns dos quais eram retocados pela sua insuficiência pelo próprio Ribera, e este foi aquele discípulo que devendo fazer para um senhor espanhol, um São Jerônimo, acabou fazendo um Santo Antonio. Deixando portanto de lado juntamente com os demais colegas de igual qualidade,

falemos de Giovanni Dò; este foi imitador tão veraz de Ribera seu Mestre que as suas cópias eram consideradas como originais, e algumas histórias acreditava-se serem da mão do Spagnoletto; principalmente algumas meias figuras de Filósofos e de São Jerônimo, que no manejar da cor, e no tratar do empasto eram todas uma só. Em muitos casos se observa o mesmo deslumbre, acreditando serem as suas pinturas obra de Ribera. Mas finalmente trabalhando autonomamente daria certa tinta às epidermes, tornando-as graciosas, compostas de pouca tinta de negro de carvão e de laca, usada porém com rapidez. Desta tinta que admiravelmente harmoniza-se com o belo empasto da sua cor, ele serviu-se como observamos no belo quadro do Nascimento do Redentor, situado na Sacristia da Pietà dei Turchini, no qual não há nada que não seja maravilhoso, sendo belíssima a Virgem ajoelhada que adora a belíssima criança deitada sobre o feno. Belíssimo é aquele velho pastor que lhe apresenta um queijo no cincho. Naturalíssima e graciososa é aquela velha enrugada que olha o menino celeste, como também é o excelente são José, os anjos e outras figuras que estão representadas. Certamente esta obra é suficiente para se conhecer o valor de Juan Dò, não perdendo em nada a qualidade para o seu egrégio Mestre um outro quadro de mesmo tema na sacristia da igreja de Gesù e Maria dos PP. Predicatori, que também é belíssimo.(...) Errico Fiamingo foi discípulo do Spagnoletto, mas não sei como pode este mesmo ser discípulo de Guido Reni imitando-o tão bem na nobre maneira pelo que alguns de seus Apóstolos eram considerados da mão do mestre, enganando-se também os entendidos. Digo porém o que geralmente se tem falado: que o jovem Errico esteve na escola de Ribera, estando em Nápoles por interesse desconhecido, com um parente seu, e depois voltando-se para a pintura escolhe aquele Mestre [Guido Reni], que era o mais renomado do vice-rei. Progrediu muito na arte e copiou egregiamente as obras de Ribera, mas quando pintou depois com autonomia, não usou a cor tão densa como a do Mestre, porque é difícilimo este tratamento. Desenhou muitas figuras e algumas histórias neste estilo, mas depois de ter visto o belíssimo S. Francisco de Guido exposto na igreja dos Padri dell'Oratorio, chamada dos Jerônimos, afeiçãoou-se à sua maneira elegante, e seguiu para Bologna, tendo deixado o estilo do Spagnoletto, esforçou-se em imitar Guido Reni, o que conseguiu através de estudos e fez todas aquelas obras que o tornaram famoso. Bartolomeo Passante foi discípulo de Ribera e sob a sua orientação tornou-se tão habilidoso que o Mestre o incumbia das muitas encomendas de pinturas, e principalmente

daquelas que deveriam ser enviadas para outros lugares e para países estrangeiros. E esta é a razão pela qual suas obras foram expostas em público, mas somente na casa de alguns particulares admiram-se histórias sacras por ele pintadas, meias figuras de santos e de filósofos, porém de idade ainda jovem morreu de Peste. Suas obras são tão parecidas com as de Ribera que é necessário que seja muito conhecedor para conhecer a sua maneira: na composição e no movimento das figuras é semelhante ao Mestre e mais ainda no tremendo impasto da cor, como se pode ver naquele belo quadro da Natividade do Senhor, situado sobre a porta da Igreja de San Giacomo degli Spagnoli, que é tão excelente que parece ser da mão do seu egrégio mestre, principalmente para os forasteiros que têm acreditado que é da mão de Ribera. E no qual se pode ver por quem é entendido de arte que há um caráter superior, no desenho acurado, nas expressões dos afetos e mais no exprimir da languidez dos membros, na decrepitude dos seus velhos, parte esta em que foi insuperável(...). Aniello Falcone, famosissimo no pintar batalhas, foi também discípulo de Ribera (...). Foram também discípulos de Ribera: Cesare, Francesco e Michelangelo Fracanzano (...) Andrea Vaccaro(...). Do célebre Luca Giordano que foi discípulo de Ribera foi escrita a sua Vida publicada em 1728."²²

²² Bernardo DE DOMINICI. Op. cit. Tomo II. Vol III. pp. 23-24. Traduzido do texto em italiano onde lemos:
 " (...) passeremo a far menzione de' suoi discepoli, cioè di quelli solamente che fecero onore a sì gran Maestro, lasciando in disparte gli altri di niun grido, come per ragion d'esempio fu Antonio Giordano, Padre del nostro celebre Luca, il quale altro mai non fece, che copiare alcuni Santi dipinti dal Maestro, ed in specie S. Antonio, alcuni de' quali gli erano ritoccati per la sua poca sufficienza dallo stesso Ribera, e questi fu quel discepolo, che dovendo fare per un Signore Spagnuolo un S. Gerolamo, gli disse essergli un S. Antonio. Lasciandolo adunque con altri compagni di egual carato, farem parola di D. Giovanni Dò; questo fu tanto verace imitatore del Ribera, suo Maestro, che le copie eran prese per originali, ed alcune storie credevanvi di mano dello Spagnoletto; massimamente alcune mezze figure di filosofi, e di S. Gerolamo, che nel maneggio del colore, e nel girar dell'impasto eran tutt'uno. In molte case si osserva lo stesso abbaglio, credendo le sue pitture per opere di Ribera. Ma finalmente operando da se, diede certa tinta alle carnagioni, che riuscì graziosa, come composta con poca tinta di nero di carbone, e di lacca, usata però con leggerezza. Di questa tinta, che mirabilmente accorda nel bel impasto del suo colore, egli si servì infin che visse, come si osserva nella Sagrestia della Pietà dei Turchini, nel quale non ha cosa, che non sia maravigliosa, essendo bellissima la B. Vergine ingiochioni, che adora il bellissimo Pargoletto adattato sul fieno, bellissimo quel Vecchio Pastore, che gli presenta una ricotta nella fiscella naturalissima, e graziosa quella Vecchiarella agginzata, che mira il Celeste Bambino, come altresì è ottimo il S. Giuseppe, gl'angeli, e le altre figure che vi sono dipinte; e certamente basta questa opera sola a far conoscere il valore di D. Giovanni Dò, non cedendo ella in bontà a quello del suo egregio Maestro, oltre di altro quadro dello stesso soggetto, che si conserva nella Sagrestia della Chiesa di Gesù e Maria de' PP. Predicatori, il quale è anche bellissimo(...).
 Errico Fiamingo fu discepolo dello Spagnoletto, ma non sò come possa stare questi sì il medesimo, che discepolo di Guido Reni, imitò tanto bene quella nobil maniera, che alcuni suoi Appostoli si vedevan per mano del Maestro, e vi si ingannavano anche i professori. Dirò dunque quel che communemente si giudica; cioè che Errico giovanetto fu a Scuola del Ribera, essend in Napoli con un suo parente per non sò quale interesse, dappoichè essendo inchinato alla pittura scelse quel Maestro, ch'era il più rinomato del viceré. Ivi si anazò molto nell'arte, e copiò egregiamente l'opere del Ribera, ma quando poi dipinse di sua invenzione non usò il

colore così denso, come il Maestro, perchè egli è difficilissimo il così trattarlo. Disegnò molte figure, e alcune istorie a quello stile, ma poi ch'ebbe veduto il bellissimo s. Francesco di Guido, esposto nella Chiesa de' Padri dell'Oratorio detta de' Gerolomini, si affezionò sì fattamente alla maniera elegante di quello, che lo seguì a Bologna, e lasciato lo stile dello Spagnoletto, si sforzò di imitarlo, e vi riuscì con lo studio; ficchè poi fece tutte quell'opere, che lo han renduto famoso.

Bartolomeo Passante fu discipolo del Ribera, e sotto la sua direzione riuscì valentuomo, e tanto, che il maestro molto l'adoperava nelle molte ricche de sue pitture e; massimamente per quelle, che doveano esser mandate akkrive ed in Paesi Stranieri: E questa è la cagione, che poche opere sue si veggono esposte in pubblico, ma solamente in casa di alcuni particolari si ammirano varie storie Sacre da lui dipinte, e mezze figure di Santi, e di Filosofi; percciocchè egli di età ancor fresca morì di Peste. Egli è così simile all'opere del Ribera, che bisogna sai molto pratico di lor maniera chi vuol conoscerlo conciossiacchè nel componimento, e mosse delle figure, è simile al suo Maestro, e più nel tremendo impasto del colore: come si può vedere dal bel quadro della Natività del Signore, situato sopra la porta della Chiesa di S. Giacomo degli Spagnoli, il quale è così eccellente, che sembra di mano del suo egregio Maestro, e massimamente a forestieri, da quali vien creduto di mano del Ribera: nel quale però da chi è più nell'esprimere la languidezza delle membra nella decrepità de'suoi Vecchi; nella qual parte fu inarrivabile intelligente dell'Arte vi si vede un carattere superiore, nel ricercato disegno, e nell'espression degli affetti; e. (...).

Anniello Falcone, famosissimo in dipinger Battaglie, fu anche discipulo di Ribera (...)

Furono discepoli di Ribera: Cesare, Francesco e Michelangelo Fracanzano (...)

Del celebre Luca Giordano, che fu discepolo del Ribera, ne fu scritta molti anni sono la Vita, che fu data alle Stampe l'anno 1728."

CONCLUSÕES

A interpretação do significado artístico da representação dos pobres nas pinturas sacras do caravaggismo napolitano ocasionaram desdobramentos que nos levaram em um primeiro momento a especificar a tipologia de pobreza em que estaria circunscrita a figura do pastor, daí surgirem as matizações deste fenômeno social representado nas telas caravaggescas de abordagem mitológica, alegórica ou moralizante e filosófica. E ainda diferenciações geográficas da pobreza; se urbana ou do campo, cada qual com o seu potencial de gerar poéticas específicas.

As reflexões sobre a tipologia de pobreza que encontramos no pastor que está no quadro do MASP, nos revelou um indivíduo que trabalha apesar de seu ganho ser insuficiente, não pertencendo àquela categoria de pobres pedintes. Enquanto protagonista das temáticas religiosas foi uma figura sacralizada, atitude esta que se restringiu às categorias mentais sendo que na realidade não teve consideração na sociedade em que vivia, nem pela sua pessoa, nem pelo seu trabalho.

O fato de este personagem fazer parte de uma tradição iconográfica religiosa, no momento do caravaggismo em que se desenvolveram repertórios dando continuidade à sua representação, percebemos que a partir do mestre lombardo uma incipiente épica plebéia instaurava-se nas artes figurativas do ambiente napolitano, pois com as suas obras representando o rosário sendo entregue à uma pequena multidão de fiéis pertencentes às camadas sociais inferiores e, em seguida, um retábulo representando as obras de caridade para com os pobres, foi aberto um caminho para a representação dos pobres nas pinturas religiosas o que nos fez perceber uma religiosidade de caráter filo pauperístico consolidando a sua ideologia e os seus dogmas através da arte.

A segunda questão que se desdobrou o presente estudo diz respeito ao nome de Bartolomeo Passante e do pseudônimo criado por Bologna “Maestro dell’Annuncio ai pastori” e parte das propostas de identificação de ambos pintores e suas respectivas obras

apresentadas por Giuseppe De Vito, onde o Maestro é identificado com Juan Dò e Bartolomeo Passante distingue-se deste a partir de uma comparação estilística de suas pinturas, e por Giuliano Briganti, que identifica o quadro da “*Natività*” de Bartolomeo Passante citado na biografia de dominicana, outrora na Igreja de San Giacomo degli Spagnoli em Nápoles, com o que está atualmente na igreja de Kalmar na Suécia.

Tais descobertas permitiram uma melhor compreensão da complexa questão de identificação que têm-se desdobrado até recentemente e permite-nos averiguar mediante aproximações estilísticas que o quadro do MASP pertence a Juan Dò ou Maestro dell’Annuncio ai pastori e não a Bartolomeo Passante. É uma obra de franca adesão ao naturalismo riberesco em consonância com as numerosas obras que compõem o corpus produzido ao longo de sua carreira artística.

Ribera ao longo de nossos estudos têm-se manifestado como personagem central após sua chegada em Nápoles e a sua assimilação e interpretação do caravaggismo, fatos estes que nos remetem a aspectos artísticos e culturais que diferenciam-no da imagem que a crítica em linhas gerais tem-lhe proporcionado.

Não obstante os prejuízos que sofrera da crítica romântica e da crítica longhiana que o proscivera em sua contribuição enquanto paradigma para o realismo moderno (Francês), temos visto um Ribera assimilador da arte do classicismo ao conceber desenho enquanto conceito, abstração ou arte autônoma ao passo que Caravaggio opunha-se inexoravelmente ao desenho tendo formulado uma nova teoria de arte em que a luz adquire valor plástico.

Esta formulação foi assimilada por Ribera, mas o pintor aplicou-a ao seu tratamento realista exacerbado das formas humanas. O registro marcante da decrepitude física nas epidermes dos personagens riberianos são ao nosso ver prova de sua maestria na representação anatômica graças ao seu anterior aperfeiçoamento técnico no desenho junto à Accademia de San Luca em sua fase romana.

É relevante observar que em Ribera há uma concepção e valorização do desenho que foram estranhos a Caravaggio. O pintor espanhol considerava o desenho não apenas como um meio de preparação técnica para a pintura mas uma arte autônoma da qual se apropriou tendo em mente a exemplaridade dos mestres dos Quinhentos e da Antiguidade como fontes de conhecimento para aperfeiçoar a arte, Ribera foi um realista convicto em suas representações formais, mas pensava como um clássico na medida que valorizava o desenho, o que o tornou singular na sua interpretação do caravaggismo.

Não foi um redutor do estilo caravaggesco e destituído de poética como pretendeu Longhi, mas conciliou uma técnica clássica de executar uma obra a um realismo transformando o que conhecemos por feio sensível em feio artístico, conferindo-lhe uma categoria estética.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACKERMAN, G. Gian Battista Marino's contribution to Seicento Arte Theory. In: Art Bulletin, 1961, pg. 326.
- AGOSTINHO, S. A cidade de Deus. Tradução J. Dias Ferreira. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian. 2V. pp. 139-140.
- ALABISO, A. Bartolomeo Passante in : "The Dictionary of Art". (ed. By Jane Turner). Vol. III. London: McMillen Publishers, 1950.
- ALIGHIERI, D. A Divina Comédia. Purgatório. Tradução Italo Eugênio Mauro. São Paulo: Editora 34, 1998.
- A lição de Caravaggio. Obras-primas das Coleções da Galleria Nazionale d'Arte Antica di Roma.[curadoria da edição brasileira: Luiz Marques]. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1998.
- ÁLVAREZ, M. F. La Sociedad Española en el siglo de Oro. 2 ed. Madri: 1989. 2V. pp.895-907.
- ARGAN, G.C. Clássico e Anticlássico: o renascimento de Brunelleschi a Brueghel. Tradução: Lorenzo Mammi. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.
- _____. Il realismo nella poetica del Caravaggio, in: Scritti di Storia dell'Arte in Onore di Lionello Venturi, Roma, 1956. pp.24-41.
- Arte Italiana em Coleções Brasileiras: 1250-1950. [curadoria de Luiz Marques]. V. 01, p. 95-97. São Paulo: Museu de Arte de São Paulo, 1996.
- AUERBACH, E. Mimesis. A representação da realidade na literatura ocidental. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1987.

- BATAILLON, M. Erasmus y España. Estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI. 1 ed. Mexico: Fondo de Cultura Economica, 1950.
- BELLORI, G. P. Le vite de' pittori, Scultori e Architteti moderni, [a cura di Giovanni Previtali, Turin, 1976.
- BENASSAR, B. La España del siglo de ouro. Tradución. Pablo Bordanova. España: Crítica, 1983.
- BÍBLIA. Português. A Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 1985.
- BLUNT, A. Artistic Theory in Italy 1450 – 1600. New York. Oxford: University Press, 1994.
- BOLOGNA, F. Il caravaggio nella cultura del suo tempo, in “Atti del colloquio sul tema Caravaggio e i caravaggeschi” Accademia Nazionale dei Lincei. (ed). 205, Roma, 1974.
- BRANDÃO, J.S. Dicionário mítico-etimológico da mitologia grega. Rio de Janeiro: Vozes, 1991. 3V.
- BRAUDEL, F. O Mediterrâneo e o mundo mediterrânico. 1 ed. Vol 2. São Paulo: Martins Fontes, 1984.
- BRIGANTI, G. La Natività del Bassante della chiesa di San Giacomo degli Spagnoli, in: “Scritti di Storia dell’Arte in Onore di Raffaello Causa. Napoli: Electa Napoli, 1988.
- Bucólicas. Virgílio. Tradução: Péricles Eugênio da Silva Ramos. São Paulo: Melhoramentos, 1982.
- CALVESI, M. Le realtà del Caravaggio. Torino: Einaudi, 1990.
- CARDUCHO, V. Diálogos de la pintura. 3 ed. (edición, prologo y notas de Francisco Calvo Serraller), Madrid, 1979.

- CAUSA, R. Pittura napoletana del XV al XIX secolo, Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1961..
- CERVANTES, M.S.: Novelas Exemplares. Tradução: Daryl Nicolanna Scornaienchi. São Paulo: Ediouro. 1977.
- CINOTTI, M. Caravaggio, in: "I Pittori Bergamaschi dal XII al XIX secolo. Il Seicento. Tomo I. Bergamo: Poligrafiche Bolis, 1983. Pp. 471-474.
- Civiltà del Seicento a Napoli, 2vols. (exh. Cat. ED. S. Cassani, Naples, Capodimonte; (1984) i. pp. 116-189-190.
- D'ADDOSIO, G.B. Documenti inediti di artisti napoletani del XVI e del XVII secolo in "Archivio Storico per le province Napoletane"XXXVII. (1912). Pp. 593-616.
- D'ARGAVILLE, B. Neapolitan Seicento painting: Additions and revisions in "The Burlington Magazine", CXIV (1972)n. 836, pp. 808-810.
- DE DOMINICI, B. Vite dei pittori, scultori ed architetti napoletani, 4 vols.Napoli, 1654.
- D'ELIA, P. B. Dipinti napoletani inediti o poco noti nella Pinacoteca di Bari, in: Scritti di Storia dell'Arte in onore di Raffaello Causa, Nàpoli: Electa Napoli, 1998.
- DE SANCTIS, F. Storia della letteratura italiana. 1 ed. [curatoria de Gianfranco Contino]. Turim: UTET, 1981.
- DE VITO, G. Una comissione a Ribera nel luglio del 1616 e la probabile data del suo trasferimento a Napoli. In: Scritti di Storia dell'Arte in onore di Raffaello Causa. Nàpoli: Electa Napoli, 1998.
- _____. Variazione sul nome del Maestro dell'Annuncio ai pastori. Studio comparativo di due dipinte su tela attribuibili al Maestro dell'Annuncio ai pastori, in: Ricerche sul 600 Napoletano. Nàpoli: Electa Napoli, 1998.

Diálogos I: Mênon, Banquete, Fedro/Platão. Tradução: Jorge Paleikat. 21 ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999.

Dicionário Oxford de Literatura Clássica. Tradução: Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: Zahar, 1987. pp.178,246-247.

- ENGASS, R. y BROWN, J. Italy and Spain 1600-1750, New Jersey, 1970. Pg. 172 – 174. 212-214.

FERRANTE, F. Giovan Bernardo Azzolino tra tardomanierismo e protocaravaggismo. Nuovi contributi, in: Scritti di Storia dell'Arte in onore di Raffaello Causa. Napoli: Electa Napoli, 1998.

FRIEDLÄENDER, W. Estudios sobre Caravaggio. Madrid: Alianza, 1982.

GALANTI, G. M. Breve descrizione della città di Napoli e il suo contorno. Napoli, 1792.

GÁLLEGO, J. El pintor de artesano a artista. Granada, 1976, pg. 119-148.

GEREMEK, B. Il pauperismo nell'Età Preindustriale. (sec. XIV-XVIII), in: Storia d'Italia, Tomo V. pp. 667-698. Torino: Einaudi, 1973.

GRASSI, L. & PEPPE, M. Dizionario della Critica dell'Arte. Turim: UTET, 1978. 2 V.

GRASSI, L. Teorici e storia della critica d'arte. Roma, 1970-1973, t. II, pg. 111-114.

GREGORI, M. Caravaggio dopo la mostra di Cleveland, in: Paragone, 263, gennaio, pp. 23-49. 1972

HALL, J. Dictionary of subjects and symbols in art. New York: Icon Editions, 1979.

HASKELL, F. Patronos e pintores. Madrid: Cátedra, 1984.

Il Palazzo non Finito. Roberto Longhi. Saggi Inediti (1910 – 1926). [a cura di Francesco

Frangi e Cristina Montagnoni]. Milano: Electa, 1995.

Il Secolo d'Oro della Pittura Napoletana. Da Battistello Caracciolo a Luca Giordano. Pittori del Seicento nei Musei di Napoli. [a cura di Lili Rocco]. Napoli: Elio di Rosa Editore, 1995.

Il secolo d'Oro della Pittura Napoletana. Suplemento al n. 396 di <<Quattromura>>. Nápoli: PMP Editori. 1977. Pp. 323-324.

Jusepe de Ribera (1592-1992). Catalogo della mostra [a cura di Nicola Spinosa]. Nàpoli: Electa Napoli, 1992.

Jusepe de Ribera. Lo Spagnoletto. 1591-1652. (ed. Craig Felton and William B. Jordan). FortWorth: Kimbell Art Museum, 1982.

KÖNIG, E. Masters of Italian Art. Caravaggio. Translation: Anthony Vivis. Köhln: Könemann, 1997.

KUBLER, G. "Vicente Carducho's allegories of paintings" The Art Bulletin, dicembre de 1965, pg. 439-445.

LABROT, G. Baroni in Città: residenze e comportamenti dell'Aristocrazia napoletana. 1530-1734. Traduzione: Renato Ruotolo. Nápoli: Società Editrice Napoletana, 1979.

_____. Collections of paintings in Naples: 1600-1780. The Provenance Index of The Getty Art History Information Program. New York: 1992.

LAMBERT, G. Caravaggio. 1571-1610. Tradução: Zita Morais. Coleção Benedikt Taschen Verlag. Alemanha, 2001.

LANZI, L. Storia pitorica dell'Italia. Bassano, 1789.

La Pittura Napoletana del 600 [a cura di Nicola Spinosa]. Repertori Fotografici Longanesi. Milano, 1984.

La pittura napoletana dell 600 [curadoria de Nicola Spinosa]. Repertórios fotográficos

Longanesi. Milão, 1984.

LITTLE, L.K. Religious Poverty and the Profit Economy in Medieval Europe. London: P. Elek, 1978.

LONGHI, R. Caravaggio. Roma: Riuniti, 1982.

_____. B. Spinelli e i naturalisti napoletani del Seicento, in "Paragone" XX (1969), 227, pp. 42-52.

_____. Studi Caravaggeschi. 1 ed. Opere Complete. Vol. XI, Tomo II. Milano: Sansoni, 2000.

L'ultimo Caravaggio e la cultura realistica a Napoli, in Sicilia e a Malta [a cura di Maurizio Calvesi]. Siracusa: Ediprinti, 1987.

LUTZ, Heinrich. Reforma e Contra Reforma. Tradução: Antonio Saez Aranche. 1 ed. Madrid: Alianza.

MÂLE, E. L'arte religiosa nel '600. Traduzione: Marisa Donvito. Milano: Jaca Book, 1984.

MARAVALL, J. A. La cultura del barroco. 6 ed. Barcelona: Ariel.

_____. La literatura picaresca desde la historia social. (siglos XVI Y XVII). Madri: Taurus, 1987.

_____. Velázquez y el espíritu de la modernidad. Madri: Alianza, 1987.

MOIR, A. The italian followers of Caravaggio. Vol. 02. Cambridge (MA), 1967.

MOLLAT, M. Os pobres na Idade Média. Tradução: Heloísa Jahn. Rio de Janeiro: Campus, 1989.

MULLET, M. A Contra-Reforma. Tradução: J. S. Tavares. Lisboa:

NICHOLSON, B. The International Caravaggesque Movement : Lists of the pictures by Caravaggio and his followers throughout Europe from 1590. Oxford: Phaidon Press, 1979.

NOVINSKY, A. Cristãos novos na Bahia. São Paulo: Perspectiva, 1972.

O século de ouro na pintura napolitana. Mostra organizada por Nicola Spinosa. De Lucca: Edizioni d'Arte, 1989.

PACELLI, V. Caravaggio. Le Sette Opere di Misericordia. 2 ed. Salerno: Edizione 10/17, 1993.

_____. New documents concerning Caravaggio in Naples, in "The Burlington Magazine" CXIX (1979, n. 897. Pp. 819-829). Gradiva, 1984.

_____. La pittura napoletana da Caravaggio a Luca Giordano. Nápoli: Edizione Scientifiche Italiane, 1996.

PALOMINO, A. El museo pictórico y escola óptica. 1 ed. Madrid, 1715-1724; 2 ed. Madrid, 1795-1797; 3. Ed. Buenos Aires 1944; 4. Ed. Madrid, 1947.

PANE, R. Seicento Napoletano: arte, costume e ambiente. Milano: Edizione du Comunità, 1984.

Pintura Italiana anterior ao século XIX no Museu Nacional de Belas Artes. (organização de Luiz Marques). Vol. 1 Tomo 1. Rio de Janeiro: Area Editorial, 1992.

POSÉQ, A.W.G. Caravaggio and the antique. In: Artibus et historiae. Nº 21. 1990. pp.147-167.

RAVASCHIERI, T. Storia della carità napoletana. 4 voll., Nápoli, 1875-1879.

RIPA, C. Iconologia. 2 ed. Madri: Akal, 1996. 2V.

ROTTERDAM, E.D. Elogio da Loucura. Tradução: Paulo M. Oliveira. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

_____. I Colloqui. Traduzione di Gian Pietro Brega. 1 ed. Milano: Feltrinelli, 1967.

Saints and Sinners: Caravaggio and the Baroque Image. Cathalog of the exposition [curated

by Franco Mormando]. Boston: McMullen Museum of Art, 1999.

SANTIAGO, S. Contra Reforma y Barroco. 1 ed. Madrid: Alianza Forma, 1981.

Sêneca. Tratado sobre a clemência. Tradução: Ingeborg Braren. Rio de Janeiro: Vozes, 1990.

SCHLESINGER, H. Dicionário enciclopédico das religiões. Rio de Janeiro, 1967.

SOLY, H. & LIS, C. Pobreza y Capitalismo en la Europa Preindustrial. Tradución: Bettina Van den Brecht. 2. Ed. Madrid: Akal, 1984.

SPEAR, R. E. Notes on Naples in the Seicento, in "Storia dell' arte", (1983), n. 48, pp. 127-127.

_____. The International Caravaggesche movement, in: The Burlington Magazine, CXII, nº 914, 1979, pp. 317-322.

_____. Unknown Caravaggesches. Some recent researchs, in: The Burlington Magazine, CXVI, 1974, p. 607.

SPINOSA, N. Bartolomeo Passante, in: Civiltà del Seicento a Napoli. Vol. 1, p. 16. (catalogo della mostra. Ed. S. Cassani) Napoli: Electa Napoli, 1984.

_____. Il Maestro dell'Annuncio ai pastori, Bartolomeo Passante, Bassante, Antonio de Bellis o Bernardo Cavallini. Riflessioni e Dubbi nel Primo Seicento a Napoli, in: "Ricerche sul 600 Napoletano". Napoli: Electa Napoli, 1996.

Storia d'Italia: Annali 09. La chiesa e il potere politico dal medioevo all'età contemporanea [a cura di Giorgio Chittolini e Giovanni Miccoli], Torino: Einaudi, 1986.

_____. Dal medioevo al Novecento. Vol. 06, parte II, Tomo I, Torino: Einaudi, 1981.

_____. Forme e modelli. N. 11, vol. 04, parte III, Torino: Einaudi, 1982.

_____. La pittura napoletano da Carlo a Ferdinando IV di Borbone, in "Storia di Napoli" Cava dei Tirreni, 1971, VIII, pp. 451-547.

_____. Questioni e metodi. 2 ed. Vol. 01, Parte I, Torino: Einaudi, 1979.

Torquato Tasso, in: "Opere". [a cura di Marta Savini]. 1 ed. Roma: Newton, 1995.

Tra Luci e Ombre. La Pittura a Napoli da Battistello Caracciolo a Luca Giordano.

Soprintendenza per i Beni Artistici e Storici di Napoli, Electa Napoli, 1996.

TRAPIER, E. Du Gué. Ribera. New York: Hispanic Society of America, 1952.

VENTURI, A. Storia dell'arte italiana, Milano, 1937, X, parte III, pp. 886-992.

_____. Storia dell'arte Italiana. Milão: Hoepli, 1901. 20 vol. 1901-1949.

VIRGÍLIO. Bucólicas, Geórgicas, Eneida. 2 ed. Tradução: Agostinho da Silva. São Paulo: Temas e Debates: 1999.

WEISBACH, W. El Barroco. Arte de la Contrareforma. Tradución: Enrique Lafuente Ferrari. 2 ed. Madrid: Espasa-Calpe, 1948.

ZERI, F. Pittura e Controriforma. Turin, 1957.

Apêndice Documentário do Capítulo II: O autor da “Adoração dos pastores” no MASP: das fontes históricas até à crítica moderna.

1 – Artigo do “Diário da Noite de 07 de fevereiro de 1950

“Doação dos Sr. Domingos Fernandes”

“Receberá o Museu de Arte a “Natividade” de Ribera”

Dentro em breve, o Museu de Arte inaugurará suas novas instalações com amplo salão de mil metros quadrados, uma das mais modernas salas de exposições e que estará localizada no edifício dos “Diários Associados”. Nesse moderno salão o público poderá Ter a oportunidade de apreciar as recentes aquisições feitas ao Museu de Arte destacando-se um conjunto de tapeçarias, “Série das Índias”, “Arlesienna” de Van Gogh, o “Negro Scipião” de Cézanne e a famosa “Natividade” de Ribeira [sic]. Esta última, dentro de alguns dias, será embarcada para na Europa para o Brasil. Poderá então, a instituição paulista orgulhar-se de possuir uma obra de vulto do grande mestre espanhol, mensageiro da grande renovação plástica iniciada por Caravaggio e por Corregio e que se caracterizava por forte realismo, diferente das convenções da época. O artista nasceu na Espanha em 1588 [sic] e faleceu na Itália em 1656[sic]. É chamado também de “O Espanholeta”. Junto às telas de Goya, Velázquez, El Greco e Carreño de Miranda, a grande escola espanhola estará assim representada no Museu de Arte pelos seus mais expressivos valores. A “Natividade” foi adquirida pelo banqueiro íbero-paulista, sr. Domingos Fernandes, grande amigo do Museu de Arte e dos “Diários Associados”. E se hoje podemos afirmar que aquela pinacoteca terá uma sala à altura das obras que possui, onde o público encontrará um ambiente adequado para observar as obras, desde o esplendor dos conjuntos até à meticulosidade dos detalhes, deve-se sem dúvida à visão esclarecida desse benemérito banqueiro, sr. Domingos Fernandes. Foi ele quem cedeu o terreno da rua 7 de Abril, onde antigamente funcionava o “Albergue de Mariannè” para que os “Diários Associados” pudessem ampliar a área de seu novo edifício e dar acolhida a iniciativas como o Museu de Arte que fazem sem outros institutos que o enriquecimento da cultura do nosso povo.

2 – Artigo do “Diário de São Paulo, Sexta feira, 17 de fevereiro de 1950**“Natividade” de Ribera, doado pelo sr. Domingos Fernandes****Doação do sr. Domingos Fernandes, homem de negócios e patrono das artes*****“Chegará para o Museu de Arte “Natividade” de Ribera”***

(Artigo tratando do mesmo conteúdo do que fora anteriormente mencionado)

3 – Artigo do “Diário de São Paulo, 24 de março de 1950**JOSÉ RIBERA 91588-1652) “NATIVIDADE”**

“Ribera, também conhecido como Spagnoletto, devido à sua origem espanhola, foi quem melhor encarnou em Nápoles o espírito da assim chamada “tenebrosa” inaugurada por Caravaggio. A pintura de Ribera é anticlássica por excelência. Seus quadros mergulham em sombras, as pinceladas são violentas, carregadas de tonalidades baças. Embora de origem e temperamento espanhol, Ribera recebeu uma educação artística tipicamente italiana, e a grande maioria de suas telas se encontra na Itália. A “Natividade” foi adquirida recentemente em Londres, graças à generosidade de doadores como o sr. Domingos Fernandes, grande amigo do Museu, e virá enriquecer com mais uma importante obra a escola espanhola dessa pinacoteca, que já conta um Velázquez, dois Goya, um Carreño e um Picasso. No clichê, a embaixatriz e o embaixador Moniz de Aragão, ao lado do chefe da Casa Mathiessen, de quem foi adquirido o quadro famoso.

4 – Artigo do “Diário de São Paulo, 06 de setembro de 1950.**“Mais uma obra prima para o Museu de Arte”**

O patrimônio do Museu de Arte de São Paulo acaba de ser enriquecido com mais uma obra prima de pintura cuja doação foi feita pelo sr. Domingos Fernandes Alonso, chefe das organizações “Novo Mundo”. Trata-se da “Natividade” de Ribera, cuja apresentação à sociedade brasileira foi feita na semana passada durante a recepção que o conde de Casa

Rojas, embaixador da Espanha no Brasil, ofereceu ao Duque de Alba. Acerca da famosa tela sobre a vida e a obra do pintor ibérico, discorreu na ocasião, o sr. Garcia Viñolas, adido cultural da embaixada, em erudita e brilhante oração. O clichê fixa um aspecto da festa vendo-se diante do quadro, o Duque de Alba, o conde de Casa Rojas, o sr. Jose Maria Fernandes, presidente do Banco Financial do Novo Mundo e o diretor dos “Diários Associados” – (Foto da Agência Meridional, para o “Diário de São Paulo”).

5 – Franco MORO. Artigo do jornal “Il Sole 24 Ore” Domenica, 27 di giugno, Firenze.Scoperte: *Il <<Maestro dell Annuncio>> si chiama Dò.*”

Podemos afirmar que o debate sobre o complexo problema de identificação do Maestro dell’Annuncio ai pastori tenha finalmente chegado ao final. Estamos de fato, em condições de definir com certeza o nome do anônimo mestre que tem perturbado as noites de muitos estudiosos e apaixonados pela pintura antiga. Um quadro até então inédito, o Filósofo com um livro surgindo na venda de janeiro passado em Nova York, além de possuir a qualidade não insignificante de ser certamente atribuível ao catálogo do pintor, apresenta de fato um monograma, e este entrelaçamento de iniciais, conduz à confirmação do nome brilhantemente formulado em um hipótese (G. De Vito, *Variazione sul nome del Maestro dell’Annuncio ai pastori*, 1998, pp. 7-62). Com se não bastasse, além da obra encontrada com o monograma, é possível obter uma série de confirmações através da leitura ulterior e interpretações das escassas notícias sobre o mesmo. O fato ganha corpo em 1923 quando August L. Mayer, intervindo a propósito da tela representando l’Annuncio ai pastori, transferida naquele ano para o Museu de Birmingham, rejeita a atribuição a Velazquez, relacionando-a com o ambiente da oficina de Ribera. Sob esta perspectiva, relembra os alunos que o historiador napolitano nomeia em torno do mestre espanhol: Antonio Giordano, pai de Luca, Giovanni Dò e Bartolomeo Passante, indicando implicitamente que o nome do pintor esteja circunscrito a esta fileira de artistas. Em 1935, Roberto Longhi intervém na questão compreendendo o valor do pintor que ele mesmo define como superior ao mestre Ribera, indicando que na sua opinião seja reconhecido em Passante. A discussão retoma em 1954 quando o estudioso espanhol José Milicua deu voz ao nome que

Ferdinando Bologna, historiador da arte, aluno de Longhi, costumava chamar de Maestro dell'Annuncio ai pastori. Bologna em 1958 teve oportunidade de intervir pessoalmente para sustentar a própria paternidade e as opiniões pessoais, discordando da identificação em favor de Bassante ou Passante que fosse. Este primeiro núcleo de obras ampliou-se no curso dos anos junto à tentativa de dar um nome ao artista de existência histórica. É então que toma corpo o filão que sustém a hipótese em torno de Bartolomeo Bassante ou passante, em relação àquela em tom menor, para Giovanni Dò. Só ultimamente a detalhada hipótese formulada pelo apaixonado colecionista Giuseppe De Vito, retomou a atenção sobre este último como provável autor das obras do Maestro. E de fato, o monograma identificado sobre a tela do Filósofo (New York, venda da Christie em 29 de janeiro de 1999 sob o número 127) conduz exatamente a esta conclusão. Um velho tenebroso representado de perfil coma barba branca e os cabelos desgrenhados, lê um volume, e na página aberta, exatamente sob os seus olhos, esta a solução dos nossos dilemas: as iniciais entrelaçadas são "J Do f", demasiado simples para ser lido como Juan Dò fecit. Mas falava-se de outras concordâncias. E agora, à luz desta descoberta, também outras escritas até então de difícil leitura que aparecem sobre as telas parecem reconduzíveis a assinaturas e monogramas do nosso pintor. Assim é provavelmente ler a escrita de forma cursiva no "Vecchio in meditazione con cartiglio in mano" (coleção particular) e no Filósofo stoico do Kunsthistorisches Museum di Vienna, meditação sobre o crânio e com as habituais folhas de carta sob os olhos. Mas também outras observações de ulterior desenvolvimento daquelas contundentes, formuladas por De Vito, confirmam que temos focalizado a solução do problema. Das poucas notícias existentes, sabemos que Juan Dò, por volta dos 22 anos casa-se com Grazia De Rosa, filha enteada de Filippo Vitale, importante pintor napolitano de sugestão caravaggesca, tendo como testemunhas nada menos do que Giuseppe Ribera e Battistello Caracciolo, vale dizer, a nata, o ápice da cultura figurativa napolitana de vanguarda do primeiro Seiscentos. Será uma coincidência, mas que entorno de um jovem de belas esperanças, espanhol de origem, declarando-se originário de Játiva, se concentrem os três artistas mais importantes e inovadores do momento não deve ser episódio de se menosprezar. Não seria porque o nosso Juan já chamasse a atenção dos mesmos pela extraordinariedade de suas telas? De Dominici, escrevendo mais de um século depois, lembra da difusão das meias figuras de filósofos e de San Gerolamo, <<que no manejar da

cor e no impasto era tudo um>>, características bem evidentes na produção do pintor. De fato a sua origem espanhola, por sua vez sustentada por Raffaello Causa, transparece por muitos aspectos técnicos e estilísticos.

O impasto denso e compacto, carregado de cor e grumoso, tem mais sabor ibérico do que napolitano. O mesmo vale para a escolha das figuras na penumbra, em um tipologia física mais vizinha a Velázquez e Zurbarán. Mas sobretudo a profunda cultura filosófica que parecem corresponder ao pintor, fazem confirmar a identificação. A sua profissão hebraica, levantada como hipótese por De Vito, foi talvez o motivo da sua fuga (ou perseguição) da Espanha e porque não também do seu isolamento em Nápoles (“marrani” eram os chamados convertidos por necessidade) Poucas, se não nenhuma comitência pública quase são inexistentes os documentos sobre o mesmo. Com dúvida que tenha sido obrigado a refugiar-se no exterior e a sua atividade seja pois desenvolvida em outra cidade do sul, talvez na Puglia, onde parecem concentrar-se com maior insistência os fermentos artísticos semelhantes ao seu estilo, com os dois Fracanzano e outros jovens artistas em sintonia com as obras de Dò. É certamente ele o Joan Dose que em 1617 é admitido no Colégio dos pintores de Valência com o contrato de frequência de cinco anos e a redução da mensalidade porque era “estrangeiro”. Estrangeiro de religião, provavelmente, tanto que nas igrejas de Játiva não se encontra nenhum batizado de uma criança com este nome. Os mesmos temas, quase nunca conexos estritamente aos temas católicos, quando o são como nos Anúncios ou nas Adorações, apresentam como protagonistas as ovelhas e os pastores. Enormes ovelhas e rudes pastores, argumentos desenvolvidos por assim dizer, em chave profana, ou melhor, laica, e portanto hebraica, elevados a manifestações do significado ético do tema, representativos do profundo sentimento bíblico, recordando com sublinha De Vito, o ritual da Páscoa hebraica, o dia do início do êxodo do Egito.¹

¹ Franco MORO. Artigo do jornal “Il Sole 24 Ore”.

Firenze. Domenica, 27, giugno, 1999.

“Scoperte: Il <<Maestro dell’Annuncio>> si chiama Dò”

Traduzido do texto em italiano onde lemos:

“Possiamo affermare che i dibattiti sul complesso problema dell’identificazione del Maestro dell’Annuncio ai pastori sia finalmente giunto al termine. Siamo infatti in grado di definire con certezza il nome dell’anonimo maestro che ha turbato le notti a molti studiosi e appassionati di pittura antica. Un dipinto finora inedito, il *Filosofo* con un libro apparso nella vendita del gennaio scorso a New York, oltre a possedere la dote no trascurabili di essere certamente assegnabili al catalogo del pittore, reca infatti un monogramma, e questo interccio di iniziati conduce alla conferma del nome brillantemente formulato in una ipotesi (G. De Vito. *Variazione sul nome del Maestro dell’Annuncio ai pastori*, 1998, p. 7-62). Come se non bastasse, oltre alla ritrovata opera col monogramma è possibile cobliere una serie di conferme dalla ulteriore lettura e

interpretazione delle scarse notizie sul suo conto. La vicenda prese corpo fin dal 1923 quando August L. Mayer, intervenendo a proposito della tela raffigurante l'Annuncio ai pastori, passata in quegli anni al museo di Birmingham, respinse la attribuzione a Velázquez, rapportando piuttosto all'ambito della bottega di Ribera. A questo riguardo ricorda gli allievi che lo storico napoletano De Dominici nomina attorno al maestro spagnolo. Antonio Giordano, padre di Luca, Gopvammo Dò e Bartolomeo Passante, indicando implicitamente che il nome del pittore vada circoscritto a questa rosa di artisti. Nel 1935, Roberto Longhi intervenne nella questione comprendendo il valore del pittore che egli stesso definisce superiore al maestro Ribera e indicando che a suo avviso vada riconosciuto nel Passante. Il dibattito riprese nel 1954, quando lo studioso spagnolo José Milicua diede voce al nome che Ferdinando Bologna, storico dell'arte, allievo di Longhi, soleva chiamare Maestro dell'Annuncio ai pastori. Il Bologna, nel 1958 ebbe modo d'intervenire personalmente a sostenere la propria paternità e le opinioni personali, discordando dall'identificazione in favore di Bassante o Passante che sia. Questo primo nucleo di opere si ampliò nel corso degli anni, insieme al tentativo di dare un nome al artista storicamente esistito. È così che prende corpo il filone che sostiene l'ipotesi infavore di Bartolomeo Bassante o Passante, rispetto a quella in tono minore, per Giovanni Dò. Solo ultimamente la circostanziata ipotesi formulata dall'apassionato collezionista Giuseppe De Vito há riportato l'attenzione su quest'ultimo quale probabile autore delle opere del Maestro. E di fatto, il monogramma identificato sulla tela del Filosofo (New York, vendita Christie's, 29, gennaio, 1999, sotto n. 127) conduce proprio a questa conclusione. Un vecchio tenebroso raffigurato di profilo con la barba bianca e i capelli scompigliati, legge un volume e, nella pagina aperta, esattamente sotto i suoi occhi, ecco la soluzione ai nostri dilemmi: le iniziali intrecciate sono "J Dò f", fin troppo semplici per essere lette in Juan Dò fecit. Ma si diceva delle altre concordanze. E allora, alla luce di questo ritrovamento, anche altre scritte finora di difficile lettura che appaiono sulle tele sembrano riconducibili a firme e monogrammi del nostro pittore. Così è probabilmente da leggere la scritta in forma corsiva, nel *Vecchio in meditazione con cartiglio in mano* (collezione privata) e nel *Filosofo stoico* del Kunsthistorisches Museum di Vienna, meditazione sul teschio con i soliti fogli di carta sotto gli occhi. Ma anche altre osservazioni, a ulteriore sviluppo di quelle acute formulate da De Vito, confermano che abbiamo centrato la soluzione al problema. Dalle poche notizie pervenute sappiamo che Juan Dò, di circa 22 anni, nel 1626 sposa Grazia De Rosa, figlia acquisita di Filippo Vitale, importante pittore napoletano di suggestione caravaggesca, avendo come testimoni niente di meno che Giuseppe Ribera e Battistello Caracciolo, vale a dire la crema che dico, l'apice della cultura figurativa napoletana d'avanguardia del primo Seicento. Sarà un caso, ma che attorno a un giovane di belle speranze per di più spagnolo d'origine, dichiarandosi originario di Jativa, si concentrino i tre artisti più importanti e innovativi del momento non deve essere episodio da sottovalutare. Non sarà che il nostro Juan copiasse già la loro attenzione per la straordinarietà delle sue tele? Il De Dominici, scrivendo più di un secolo dopo, ricorda per la diffusione delle mezze figure di filosofi e di San Gerolamo, <<che nel maneggio del colore e nell'impasto era tutt'uno>>, caratteristiche ben evidenti nella produzione del pittore. Infatti la sua origine spagnola, a suo tempo sostenuta da Raffaello Causa, traspare da molti aspetti tecnici e stilistici. L'impasto pittorico denso e compatto, carico di colore e grumoso ha più il sapore iberico che napoletano. Lo stesso vale per la scelta delle figure in penombra, in una tipologia fisica più vicina a Velázquez e Zurbarán. Ma soprattutto la profonda cultura filosofica e la religiosa che sembrano corrispondere al pittore fanno confermare l'identificazione. La sua professione ebraica, ipotizzata da De Vito, fu forse il motivo della sua fuga (o cacciata?) dalla Spagna e, perché no, anche del suo isolamento a Napoli ("marrani" erano detti i convertiti per necessità). Poche se no nulle le committenze pubbliche quasi inesistenti i documenti sul suo conto. Col dubbio che sia stato costretto a rifugiarsi anche altrove e la sua attività si sia poi svolta in altre città del meridione, magari in Puglia, dove sembrano concentrarsi con maggiore insistenza i fermenti artistici simili al suo stile, con i due Fracanzano e altri giovani artisti sin sintonia con le opere del Dò. È certamente lui il Joan Dose che nel 1617 viene ammesso al Collegio dei pittori di Valencia con l'obbligo di frequenza di cinque anni e la riduzione della retta perché "straniero". Straniero di religione, probabilmente, tanto che nelle chiese di jativa non risulta battezzato nessun bambino con questo nome. Gli stessi soggetti, quasi mai connessi strettamente a temi cattolici, quando lo sono come negli Annunci o nelle Adorazioni, vedono protagonisti le pecore e i pastori. Enormi pecore setose e rudi pastori, argomenti svolti in chiave come dire profana o meglio, laica, o piuttosto ebraica, elevati a manifesti del significato etico del tema, rappresentativi del profondo sentimento biblico, ricordando, come sottolinea De Vito, il rituale della Pasqua ebraica, il giorno dell'inizio dell'Esodo dall'Egitto.

ANEXO DE TEXTOS

Giuseppe DE VITO. *Variatione sul nome del Maestro dell'Annuncio ai pastor.*, in : "Ricerche sul 600 napoletano". 1998, pp. 46-47. Texto referente ao processo matrimonial de Juan Dò extraído do Apêndice Documentário elaborado pelo autor onde verificamos: A . S . N (Archivio Storico di Napoli). Notai del Seicento, Francesco Borelli di Napoli, Scheda 6, protocollo 26, ff. 29 verso-34.

"Capitula matrimoniali Pro Gratia di rosa. Die decimo nono mensis Ianuarij none indictiones millesimo Sex centesimo vigesimo sexto neapoli Capituli patti et conventioni al nome di Idio habit inhit et firmati tra francesco de rosa de napoli procuratore alle cose infrascritte costituito per gratia di rosa sua sorella mediante procura per mano di me notaro in capillo ut dixit per la quale omni futuro tempore promette de rato et principale heredi et soccessori da una parte. Et giovanne ndò valentiano presente interveniente similmente alle cose infrascritte per se suoi heredi et soccessori dal altra parte sopra il matrimonio com l'agiuto del signore si haverà da contrahere tra detta gratia ex una et il detto giavanne ex altera sono li infrascritti videlicet. In primis il detto francesco que la predetta gratia sua sorella et principale habbia da prendere et acceptare il detto giovanne in sou vero caro legitimo sposo et marito et con esso contraere solenne et legitimo matrimonio (f.30) per le parole vis et volo conforme al suo et constume della sacro santa matre chiesa infra et per tutto maggio primo venturo del presente anno, ò vero quanto prima ad eletione di esse parte. Per contemplatione et causa del quale matrimonio et per lipesi di quello como de supoetandi il detto francesco promette che detta sua sorella e principale debbia dare et assigniare in dotem dotis nomine et per le lsue dote al detto giovanne suo futuro marito docati trecento in questo modo cio è docati sissante sei tre tari et grana sei et cavalli della summa delli docati ducento de capitale lasciati tanto ad essa gratia quanto a due altre sue sorelle per il quondamthomase da mauro suo zio nel suo testamento et per essi detto francesco promette che detta gratia sua principale et sorella habbia dacedere et assigniare al detto giovanne suo futuro marito annui docati cinque per la sua portione spettante ut supra della summa de annui docati decedotto che per capitale de detti docati ducento se deveno consequire cio è cento che tiene D. Andrea Rastale sopra una sua (f. 30 verso) casa sita nel quartiere seu strada al incontro del vico del signore Regente tappa altri docati cento consequenedi dalili heredi del quondam giovanne andrea Leonardo sopra una loro casa sita dietro il palazzo di monsignior nuntio conforme appare per contratto per mano di notaro Gioseppe Capona della qual summa di annui docati decedotto ne spettaria ad ogni uno di esse sorelle annui docati cinque che à tre sorelle con essa gratia sono annui docati quindece atteso che l'altri annui docati tre per lo complimento di essi annui docati decetotto se pagano ongi anno per esse sorelle all venerabile monasterio del spitaletto cio è ogni una di esse carlini diece per sodisfare il legato à detta chiesa fatto per detto quondam thomase di mauro per beneficio di sua anima conforme in detto testamento appare la consequtione delli quali annui docati cinque per la portione di detta gratia spettante delli annui docati sei promette detto frnacesco che detta gratia habbia da cederli ogni ragione et actione li compete composta di quelli dalli predetti rendenti contratto detto matrimonio avante et sopra li predetti loro beni ogni anno esigerli etiam per mezzo (f. 31). di banco quietare in caso de renitentia coggi compelli juris et fatti remedijs oportuni in quavis curia ubi necesse fuerit comparere servir-se de tutte sue ragioni delle predette mentionate scripture delli presenti queitare et altro fare ad sua eletione ansi promette che detta gratia habbia e promette ex nunc pro tunc contratto matrimonio costituirlo procuratore in rem propriam come cosa in fundo di dote assignianda con condetione pero che ogni volta se facesse la restituiione delli predeti capitali de docati sessanta sei tri tre grana sei cavalli otto dalli predeetti rendenti loro heredi et soccessori queilli se debbiano convertere in compera di tante annue intrate ò beni stabili in questa Citta di napoli consentendo detta gratia et i souoi heredi e soccessori et li altri docati duecento trenta tre tari uno et grana quindeci al complimento delli predetti docati trecento cqua presente Felippo vitalie marito di Caterina di mauro madre di detta gratia et figliastra di esso felippo il quale felippo per la affetione che porta verso la detta sua moglie et di (f. 31 verso) detta gratia per haverla tenuta da picciolina sotto la protetione di detta sua matre et di esso felippo suo patrino promette suo proprio nomine pagarli inquesto modo al detto gionvanne futuro marito di detta gratia docati cinquanta di essi contanti liberi al tempo di detto matrimonio et li altri docati cento ottanta tre et carlini tre et mezzo al complilmento predetto in tanti veni mobili veste et oro per apprezzo di comuni experti comuniter eligendi al tempo didetto matrimonio similmente leberi et senza vinculo ne conditione videlicet che morendo detta gratia senza figli legitimi et naturali dal suo corpo legitimo descendentino dal presente matrimonio in detti docati duecento trenta tre et carlini tre et cavalli otto vi succeda et debbia soccedere detto felippo soi heredi et soccessioni per esserne promessi et pagarnosi per esso

felippo di sua substantia et falcolta et denari ut supra atteso condetta condetione esso felippo fa la presente promessa et donatione altramente (f. 32) haverebbe fatta. Vice versa il detto giovanne promette prendere et accettare la detta gratia in sua vera cara legitima sposa et mogli e et com essa contrahere solenne et legitimo matrimonio nel modo dorma et termine sopra detto. Item promette il detto gionvanne receute che haverà le predette dote nel modo ut supra çalhora cautelare et fre cauta la detta gratia sua futura moglie impromettere sin comoe da mo per allora promette quelle bene et diligentemente tenere custodire conservare et fare salve sopra tutti et qualsivogliano suoi beni mobili presenti et futuri ad opus et instantiam et pro nomine et parte della predetta gratia et suoi heredi et soccessori et quelle integramente restituire et assignaiare alla detta gratia et soi heredi et soccessori videlicet li detti annui docati cinque com lo detto capitale di esso ut sopra dichiarato et assigniando li istessi ò altri, ò beni stabili che ad quel tempo se ritrovaranno comprati et li detti docati (f. 32 verso) duecento trenta tre carlini tre et cavalli otto al detto felippo et soi heredi et soccessori indefetto che detta gratia moresse quod absit senza figli legitimi et naturali da suo corpo legitime de scendentino ciò è li predetti docati cinquanta in pecuni anumerata et li predetti beni mobili et oro li stessi usu consensu conforme ad quel tempo si ritrovaranno et mancando alcuna cosa compiere in denari contanti caso che il matrimonio predetto se dissolvesse per la morte di alcuno di essi futuri coniugi et in ogni altro caso loco et evento dalla restitutione et consequtione di dette dote donforme al uso et cosntume di questa Citta di napoli detta volgarmente alla vecchia maniera salva et expressamente reservata alla detta grazia la potesta et facolta de possere trattare et disporre di dette dote conforme a detta constomanza di napoli. Et più il detto Giovanne havendo rispetto alle predette dote ut supra recipiende et per altre cause sua mente moventino et per che cossi li piace alla predetta gratia absente et me presente et acceptante oer essa li costituisce (f. 33) ordina et faimo dona donationis titulo inrevocabiliter inter vivos lo antefatto et per antefato in loco de quarta seu donatione per le tanne per la summa contenta nella regia novella pragmatica sopra de cio emenata sotto li trenta di decembre del anno 1617 da guadagniarse detto antefato per detta gratia sopra tutti li beni di esso giovanne essa gratia superstitute et in mundo vivente et conforme le altre donne de questa Citta di napoli quadagnino lo antefato da loro mariti legitime costituito et delle dette dote et antefato ne rogare et fare publico isntromento dotale con la obligatione di esso giovanne suoi heredi soccessori et beni pena renuntiatione giuramento et altre clausole vallando et roborando ad consiglio del savio della predetta gratia. Nec non promette detto frnacesco che detta gratia sua sorella e principale com il consenso del predetto giovanni suo futuro marito cqua presente acceptante se contentante et il suo assenso et consenso ex nunc (f. 33 verso) prestante et concedente habbia da quietare liberarre et absolvere il detto felippo etima per aquilianam stipulationem de tutta la adminmistratione et exatione fatta per detto pfelippo delli suoi beni et portione hereditaria ut supra et signiantes del extione delli predetti annui docati cinque ut supra asserit et aliter quovis modo per tutto il tempo passato in sino alla presente giornata per la quale il detto giovanne tanto suo proprio nomine quanto in nome della predetta gratia su futura moglie per la quale omni futuro tempore promette de rato non molestare ne fare molestare il detto felippo soui heredi et soccessori per la causa predetta ma defenderlo generaliter e specialiter ab omnibus hominibus et personis cum refetione predicta forte in futurum patiendos quia sic. Pro quibus omnibus observandis soponte prefate partes respective ut supra obligaverunt se ipsas et quamlibet ipsarum ac earum et cuiu-slibet ipsarum heredes successores et bona omnia mobilia stabilia presentia et futura una alteri presentibus sub pena dupli, medietate cum potestate (f. 34) capiendi constitutione precarij renunciaverunt et juraverunt. Presentibus Iudice supradicto Jacobo ricci francisco biancardo alexandro biancardo de neapoli et Joseph ribera hispano.

2 – idem, *ibidem*. pp. 58-62. “Studio comparativo di due dipinti su tela attribuibili al Maestro dell’Annuncio ai pastori”. (T.S.A.)”. “Tecnologie Scientifiche Applicate”. Texto em italiano extraído do apêndice documentário da referida obra onde lemos;

“Premessa:

Su incarico dell’ing. Giuseppe De Vito di Milano, è stato eseguito uno studio chimico-stratigrafico su quattro frammenti pittorici prelevati da due dipinti su tela, attribuibili al <<Maestro dell’Annuncio ai pastori>>. Scopo di tale studio era quello di caratterizzare i materiali costitutivi, determinare la sequenza stratigrafica e raffrontare la tecnica pittorica utilizzata per l’esecuzione dei due dipinti. Sulla base dei risultati analitici si è inoltre cercato di individuare alcuni dettagli stilistici atti a confermare o meno se le opere sono state eseguite dallo stesso autore. Due prelievi sono stati effettuati dalla tela raffigurante un *Filosofo* (tela A) e due dal dipinto raffigurante un *Filosofo Socratico* (tela B). Le pellicole pittoriche, prelevate a nostra cura sono disegnate descritte:

Camp. DVDM 1 A Incarnato.

Punto di prelievo: *Tela A*, dalla mano destra.

Camp. DVDM 1B Incarnato.

Punto di prelievo: *Tela A*, dalla veste in prossimità dalla mano destra.

Camp. DVDM 2 A Frammento con pittura superficiale di colore marrone.

Punto di prelievo: *Tela A*, dalla veste in prossimità alla spalla destra.

Camp. DVDM 2 B Frammento con pittura superficiale di colore marrone.

Punto di prelievo: *Tela B*, dalla veste in prossimità della spalla a sinistra.

La finalità delle indagini, reiferite a ciascun campione, vengono così riassunte:

Camp. DVDM 1 A Determinazione stratigrafica con identificazione dei pigmenti e dei leganti.

Camp. DVDM 1 B Determinazione stratigrafica con identificazione dei pigmenti e dei leganti.

Camp. DVDM 2 A Determinazione stratigrafica con identificazione dei pigmenti e dei leganti.

Camp. DVDM 2 B Determinazione stratigrafica con identificazione dei pigmenti e dei leganti.

Metodiche analitiche adottate

Studio al microscopio ottico in luce riflessa su preparati in sezione lucida: campione 1 A, 1B, 2 A e 2B.

Caratterizzazione di leganti, medium, prodotti del degrado mediante analisi spettrofotometrica all'infrarosso a trasformata di Fourier (FT/IR): campione 1 A, 1 B, 2 A e 2 B.

Caratterizzazione dei pigmenti cariche, prodotti del degrado mediante analisi alla Microsonda Elettronica (EDS): campione 1 A, 1 B, 2 A e 2 B.

Prove microchimiche eseguite su preparati in sezione lucida al fine di identificare la natura dei leganti pittorici e la loro distribuzione all'interno del campione: campione 1 A, 1 B, 2 A e 2 B.

Osservazione al microscopio ottico in luce riflessa con filtro U.V. su preparati in sezione lucida per evidenziare la presenza di sostanze fluorescenti: campione 1 A, 1 B, 2 A e 2 B.

Modalità operative

Le osservazioni microscopiche sono compiute su preparati in sezione lucida trasversale allestiti secondo la tecnica indicata nelle *Raccomandazioni Normal 14/83*.

Gli spessori degli strati e le determinazioni micrometriche sono indicati in millimetri (mm) oppure in micron (mm, 1mm= 0.001 mm).

I risultati sono riportati adottando gli schemi descrittivi delle *Raccomandazioni Normal*

Risultati

Sigla Campione: DDVDM 1 A

Tipo di prelievo: Incarnato

Punto di prelievo: *Tela A*, dalla mano destra.

Scopo delle indagini: Determinazione stratigrafica con identificazione dei pigmenti e dei leganti.

Analisi Effetuate: Studio in sezione lucida analisi all FT/IR e all'EDS, prove istochimiche e osservazioni in luce U.V.

Spettrometria Infrarossa mediante FT/IR

Utilizzando parte del prelievo in oggetto sono state eseguite delle analisi spettrofotometriche all'I.R. allo scopo di determinare la natura delle sostanze organico e/o inorganiche presenti.

I risultati sono riportati di seguito:

Tab. 1: spettrofotometria Infrarossa mediante FT/IR.

<u>Sigla Camp</u>	<u>DVDM 1 A</u>
<u>Tipo di prelievo</u>	<u>frammento</u>
<u>Carbonato di piombo</u>	++
<u>Sostanze organiche</u>	++
<u>Silicati</u>	++

Dove i simboli stanno per:

+++ = Componente principale

++ = Componente presente in quantità media

+ = Componente presente in piccola quantità

- = Non rilevato

Commento

L'analisi spettrofotometrica all'infrarosso ha rilevato la presenza di discrete quantità di Carbonato Basico di Piombo, di Silicati e di Sostanze organiche. Mentre il Carbonato basico di Piombo (biacca) è un pigmento utilizzato negli strati pittorivi, i silicati sono i componenti dello strato di preparazione. Le sostanze organiche sono attribuibili sia a ad olio siccativo (prob. olio di lino) che a colle animali tipo colle d'uovo, di coniglio o altro (per l'esatta definizione occorrerebbe effettuare un approfondimento di indagine).

Osservazioni in sezione lucida coredate da analisi all' FT/IR e all' EDS e da prove istochimiche

L'osservazione in sezione lucida mette in evidenza la presenza di 3 strati che vengono di seguito descritti:

- 1) strato di preparazione, steso in due mani, costituito da un miscuglio di terre argillose e frammenti di quarzo, e pigmentato con ocre gialla e poca ocre rossa e rari frammenti di nero carbone. Tale composizione è stata confermata anche dall'analisi all'EDS che ha messo in evidenza la presenza dei seguenti elementi chimici: silicio, alluminio, magnesio, calcio, potassio e ferro. Il legante dello strato è costituito da colla animale rivelata sia dalle analisi all'FT/IR e sia da prove istochimiche condotte direttamente sulla sezione, con Amido Black;
- 2) stesura pittorica (incarnato) dove all'interno di una matrice bianca di biacca, sono presenti cristalli aranciati di minio, frammenti neri di nero carbone e placche rosso carminio di lacca di garanza. Tali placche sono spesso degradate per cui la loro colorazione a volte risulta tendente al marrone.

Le osservazioni microscopiche sono state confermate dalle analisi all'EDS che ha fatto registrare la presenza di piombo e di alluminio.

Spessore variabile compresa tra 60 e 120 microns.

- 3) resti dello strato di vernice costituita da una resina naturale. Spessore 0-15 microns.

Sigla campione DVDMD 1B:

Tipo di prelievo: Incarnato

Punto di prelievo: Tela B, dalla mano sinistra.

Scopo delle indagini: determinazione stratigrafica con identificazione dei pigmenti e dei leganti.

Analisi Effettuate: Studio in sezione lucida, analisi all'FT/IR e all'EDS, prove istochimiche e osservazione in luce U.V.

Spettrofotometria Infrarossa mediante FT/IR

Procedendo come per il campione precedente si sono ottenuti i risultati riportati nella tabella seguente:

Tab. 2: Spettrofotometria IR.

Sigla Camp.	DVDM
Tipo di prelievo	frammento
Carbonato di Piombo	++
Sostanze organiche	++
Silicati	+

Dove i simboli hanno il solito significato.

Commento

Anche in questo caso, come per il campione precedente, le analisi all'FT/IR hanno rivelato che nel campione è presente biacca (strti pittorici) e silicati (strto di preparazione).anche Qui le sostanze organiche sono attribuibili sai ad olio siccativo che a colla animale.

Osservazione in sezione lucida corredate da analisi all'FT/IR e all'EDS e da prove istochimiche

L'osservazione in sezione lucida mette in evidenza la presenza di 3 strti che vengono di seguito descritti;

- 1) resti dello strato preparatorio, anche quei di colore brunastro costituito da un miscuglio di terre argillose e frammenti di quarzo legati con colla animale. Lo strato appare costituito da reseti in quanto gli strati più interni non sono stati asportati durante il prelievo. L'analisi all'EDS ha confermato ancora una volta la composizione dello strato in quanto há fatto registrare la presenza di silicio, ferro, alluminio e potassio;
- 2) strato pittorico molto uniforme e regolare, steso con una mano ferma sicura, dove, all'interno di una matrice bianca di biacca, si riconoscono cristalli di minio, frammenti di nero carbone e piccole plaghe, spesso degradate, di lacca di garanza. Il legante dello strato è costituito da olio siccativo, rilevato mediate analisi all'FT/IR e confermato dalle ossevazione in luce U.V. Spessore 90-110 microns
- 3) sottilissimo deposito di polvere (da notare che non è presente, neanche sotto forma di resti, lo strato di verniciatura). Spessore pochi microns.

Sigla Campione DVDM 2A

Tipo di prelievo: Frammento con pellicola pittorica superficiale di colore marrone

Punto di prelievo: Tela A, dalla veste, in prossimità della spalla destra

Scopo delle indagini: Determinazione stratigrafico conidentificazione dei pigmenti e dei leganti

Analisi Effettuate: Studio in sezione lucida, analisi all'FT/IR e all'EDS, prove istochimiche e osservazione in luce U.V.

Spettrofotometria infrarossa mediante FT/IR

Tab. 3: Spettrofotometria I.R

Sigla Camp.	DVDM 2A
Tipo di prelievo	frammento
Carbonato di Piombo	++
Sostanze organiche	++
Silicati	++

Commento

Notare la perfetta somiglianza dei risultati riportati in tabella reispetto alle corrisopendenti analisi effettuate sui campioni DVDM 1A e DVDM 1B.

Osservazioni in sezione lucida corredate da analisi all'FT/IR e all'EDS e da prove istochimiche

L'osservazione in sezione lucida mette in evidenza la presenza di 3 strati che vengono di seguito descritti:

- 1) strato di preparazione bruno, steso in due mani, a base di terre argillose e frammenti di quarzo. Anche Qui lo strato risulta pigmentato da ocre gialla e rari frammenti di ocre rossa e nero carbone. Le analisi all'EDS, condotte direttamente sulla sezione, hanno dato gli stessi risultati ottenuti nel camp. 1 in quanto si è registrata la presenza di silicio, alluminio, magnesio, calcio, potassio e ferro. Il legante dello strato è costituito ancora una volta da colla animale, rivelata dalle analisi all'FT/IR e confermata dalle prove istochimiche eseguite con *Amido Black*;
- 2) uniforme e corposa stessura pittorica, data a olio, costituita da un insieme variegato di pigmenti. Immersi in una matrice di terra di siena si riconoscono infatti cristalli bianchi di biacca, aranciati di minio, rosso scarlatta di lacca di garanza e numerosi frammenti, per lo più rotndeggianti, di nero carbone. Anche in

questo caso le osservazione microscopiche sono state confermate dalle analisi all'EDS che ha messo in evidenza la presenza di ferro, silicio, alluminio, piombo.

Spessore medio 200 microns.

Sigla Campione: DVDM 2 B

Tipo di prelievo: Frammento con pellicola pittorica superficiale di colore marrone

Punto di prelievo: Tela B, dalla veste, in prossimità della spalla sinistra

Scopo delle indagini: Determinazione stratigrafica con identificazione dei pigmenti e dei leganti

Analisi Effettuate: Studio in sezione lucida, analisi all'FT/IR e all' EDS, prove istochimiche e osservazione in luce U.V.

Foto 1 Camp. DVDM 1A. Incarnato,

Tela A (*Filosofo*) dalla mano destra.

Dal basso in alto:

- 1) strato di preparazione marrone, steso in due mani, costituito da un miscuglio di terre argillose e frammenti di quarzo, pigmentato con ocre gialla e poca ocre rossa e rari frammenti di nero carbone. Il legante dello stesso strato è costituito da colla animale.
 - 2) Stesura pittorica (incarnato) dove all'interno di una matrice bianca di biacca, sono presente cristalli aranciati di minio, frammenti neri di nero carbone e plaghe rosso-carminio di lacca di garanza. La lacca di garanza sostituisce il cinabro, più diffusamente utilizzato per la realizzazione degli incarnati. Notare inoltre che la lacca è spesso degradata per cui assume colorazioni spesso tendente al marrone.
 - 3) resti dello strato di vernice.
- Sezione lucida 100 X.

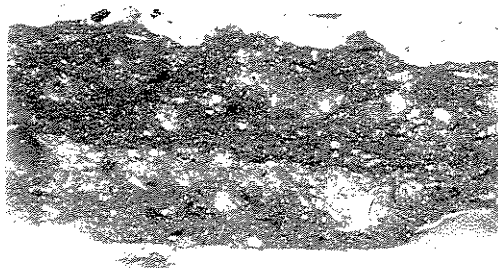


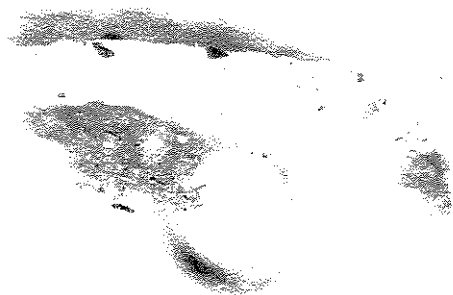
Foto 2. Camp. DVDM 1B Incarnato

Tela B (*Filosofo Socratico*) dalla mano sinistra.

Dal Basso in alto:

- 1) resti dello strato preparatorio, anche qui di colore bruno costituito da un miscuglio di terre argillose rossastre e frammenti di quarzo legati con colla animale. Lo strato appare costituito da resti in quanto gli strati più interni non sono stati asportati durante il prelievo.
 - 2) Strato pittorico molto uniforme e regolare dato a olio, dove all'interno di una matrice bianca di biacca, si riconoscono cristalli di minio, frammenti di nero carbone e piccole plaghe, spesso degradate, di lacca di garanza.
 - 3) Soltissimo deposito di polvere. Da notare che non è presente, neanche sotto forma di resti, lo strato di verniciatura (il colore marrone superficiale è semplicemente dovuto ad un difetto di illuminazione del soggetto).
- Sezione lucida 200 X.

Le notevoli somiglianze nella realizzazione delle due pellicole pittoriche sono osservabili sia nello strato di preparazione e sia nello strato pittorico.



Schemi esplicativi delle due sezione

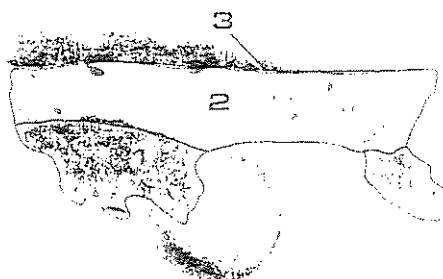


Foto 3. Camp. DVDM 1A. Particolare della foto 1.

In evidenza la pellicola pittorica superficiale si riconoscono:

Cristalli aranciati di minio, plaghe rosso-scarlatta di lacca e i frammenti di nero carbone. In alto i residui della vernice (di colore marrone)

Sezione lucida 200 X.

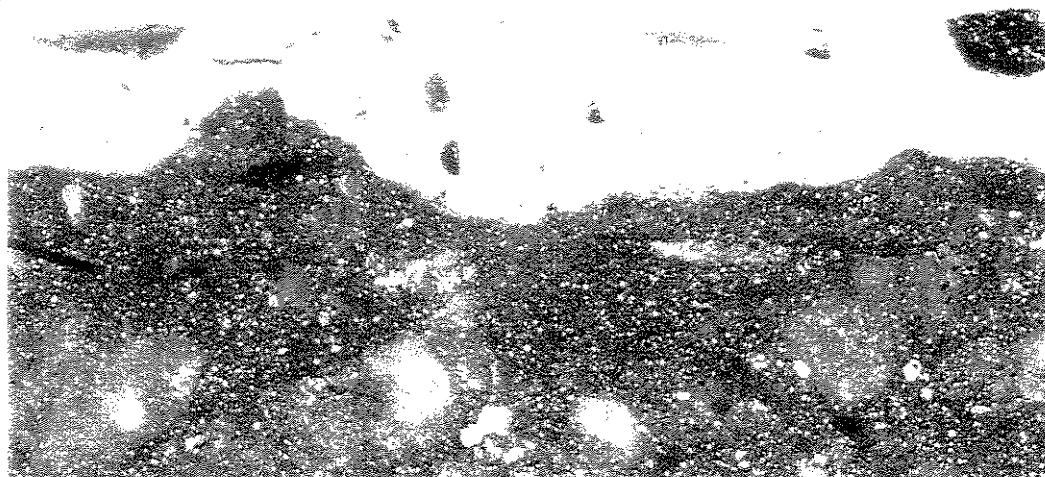


Foto 4. Camp. DVDM 2A.

Frammento con pellicola pittorica superficiale di colore marrone. Tela A (Filosofo) dalla veste, in prossimità della spalla destra. Dal basso in alto:

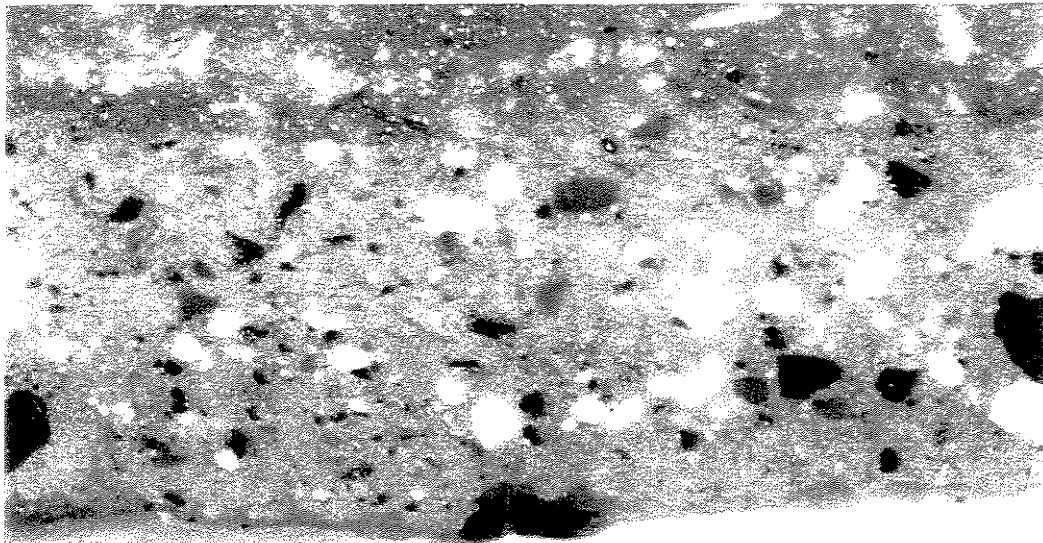
- 1) strato di preparazione bruno, steso in due mani, a base di terre argillose e frammenti di quarzo. Anche Qui lo strato risulta pigmentato da ocre gialla e rri frammmenti di ocre rossa e nero carbone. Il legante dello strato è sempre costiuito da colla animale.
 - 2) Uniforme stesura pittorica, data a olio, formata da un insieme variegato di pigmenti. Immersi in una matrice di terra di siena sono visibili infatti cristalli bianchi di biacca e aranciati di minio, plaghe rosso-scarlatta di lacca di garanza e numerosi frammenti, per lo più rotondeggianti, di nero carbone.
- Sezione lucida 100 X.

Foto 6. Particolare della foto n. 4

(Camp. DVDM 2A)

a maggiori ingrandimenti è possibile osservare tutti i componenti dello strto pittorico: terran di siena, minio, lacca di garnaza e frammenti di nero carbone e biacca.

Sezione lucida 200X.



Spettrofotometria Infrarossa mediante FT/IR

Tab. 4: Spettrofotometria I.R.

Sigla Camp.	DVDM 2B
Tipo di prelievo	frammento
Carbonato di Piombo	+
Sostanze organiche	++
Silicati	++

Commento

Ancora una volta, nel frammento in oggetto, sono state rilevate discrete quantità di silicati e di sostanze organiche. Il carbonato basico di piombo (biacca) è presente solo in piccola quantità.

Osservazione in sezione lucida corredate da analisi all'FT/IR e all' EDS e da prove istochimiche

- 1) strato preparatorio di colore bruno costituito come per i campioni precedenti, da un miscuglio di terra argillosa pigmentata con ocre gialla, poca rossa e frammenti di nero carbone. Il legante è costituito anche qui da colla animale (la natura esatta richiederebbe ulteriori indagini) evidenziata sia dalle analisi all'FT/IR e sia da prove istochimiche;
- 2) stesura pittorica, relativamente irregolare, costituita anche Qui dallo stesso insieme variegato di particelle riscontrato nel campione DVDM 2A . Dispersi in una matrice di terra di siena sono presenti infatti
- 3) cristalli di biacca, poco minio, plaghe rosso scarlato di lacca di garanza e numerosi frammenti di nero carbone.

Anche in questo caso le osservazioni microscopiche sono state confermate dalle analisi di ferro silicio, alluminio, piombo.

Spessore 60-90 microns

3) sottile ed irregolare stesura superficiale attribuibile a vernice relativamente degradata (in sezione stratigrafica appare di colore bruno).

Spessore 15-25 microns.

Conclusioni

Sulla base dei risultati analitici vengono tratte le seguenti conclusioni;

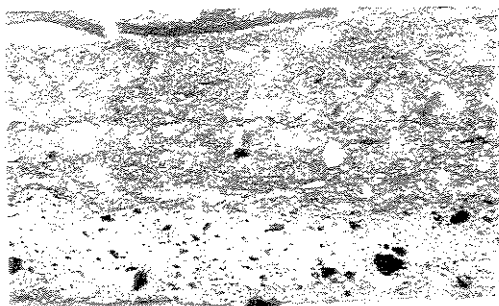


Foto 5. Camp. DVDM 2B

Frammento con pellicola pittorica superficiali di colore marrone.

Tela B (Filosofo Socratico), dalla veste, in prossimità della spalla sinistra. Dal Basso in alto:

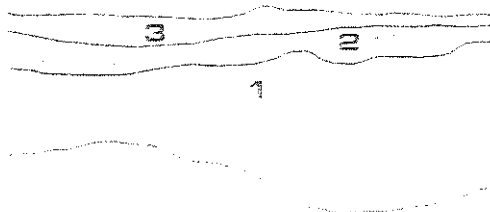
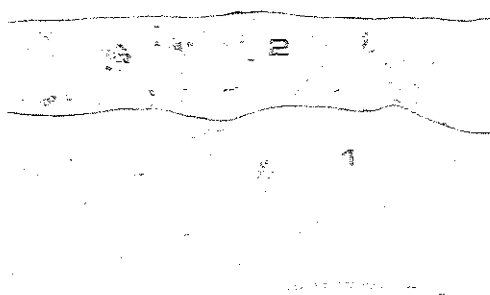
- 1) strato preparatorio di colore brunastro costituito come per i campioni precedenti da un miscuglio di terra argillosa pigmentata con ocre gialla, poca ocre rossa e frammenti di nero carbone. Il legante è costituito anche qui da colla animale.
- 2) Stesura pittorica irregolare costituita dallo stesso insieme variegato di particelle riscontrato nel campione DVDM 2A. Disperse in una matrice di terra di siena sono presenti infatti cristalli di biacca e di minio, piaghe rosso scariato di lacca di garanza e numerosi frammenti di nero carbone.
- 3) Sottile ed irregolare stesura superficiale attribuibile a vernice relativamente degradata (appare di colore bruno).

Le zone bianche in superficie sono dovute alla presenza di una cavità e quindi ad un difetto di inglobamento del frammento). Sezione lucida 100 X

Anche nella realizzazione dei manti si osservano numerosissime analogie (la presenza di biacca nel frammento 2 A è presumibilmente dovuta ad una lumeggiatura)



Schemi Esplicativi delle due sezione stratigrafiche



Preparazione:

I due dipinti, oggetto del presente studio presentano una preparazione che si può definire molto somigliante. Si tratta, in entrambi i casi, non della classica preparazione a gesso, ma di una stesura, data a colla, a base di terre argillose rossastre, al cui interno sono presenti frammenti di quarzo, ocre gialla, poca ocre rossa e rari frammenti nero carbone. Da notare che mentre la preparazione del dipinto A (Filosofo) è data in due mani (di cui quella superiore più scura), quella del dipinto B (Filosofo Socratico) sembra essere unica. Il dato però avrebbe bisogno di ulteriori conferme in quanto potrebbe trattarsi di situazioni localizzate.

Imprimiture

In nessuno dei quattro frammenti è stata riscontrata la presenza di uno strato di imprimitura. Presumibilmente l'artista ottiene gli effetti voluti con l'ausilio dello strato di preparazione, già colorato e di cui si è parlato precedentemente.

Incarnati

Gli incarnati di entrambi i dipinti sono realizzati con una mescolanza di pigmenti abbastanza particolare. Si tratta di un insieme di biacca (pigmento principale) cui sono state aggiunte piccole quantità di minio (di colore aranciato) e, cosa relativamente insolita, piccole quantità di lacca di garanza. Tale pigmento di colore rosso-scarlato, nei due dipinti in oggetto viene usato al posto del cinabro (anch'esso di colore rosso scarlato), più frequentemente utilizzato per la realizzazione degli incarnati. Da notare ancora l'autore ha aggiunto frammenti di nero carbone, probabilmente allo scopo di ottenere particolari tonalità cromatiche.

Manti dei filosofi

Anche per quanto riguarda la tecnica realizzativa del colore marrone dei due manti si osservano *numerose somiglianze*. Il colore è steso direttamente sopra la preparazione ed è ottenuto dalla mescolanza di terra di siena, poco minio, alcune plaghe di lacca di garanza e frammenti di nero carbone cristalli di biacca con il probabile intento di schiarire leggermente il lino (lumezzatura?).¹

¹ Traduzimos para o português a partir do texto em italiano:

"Preâmbulo"

Sob encomenda de Giuseppe De Vito de Milão, foi executado um estudo químico-estratigráfico sobre quatro fragmentos pictóricos retirados de duas pinturas sobre tela, atribuíveis ao <<Maestri dell'Annuncio ai pastori>>. O objetivo de tal estudo era o de caracterizar os materiais constituintes, determinar a sequência estratigráfica e comparar a técnica pictórica utilizada para a execução das duas pinturas. Com base nos resultados analíticos também buscou-se destacar alguns detalhes estilísticos aptos a confirmar pelo menos se as obras são executadas pelo mesmo autor. Dois levantamentos são efetuados na tela representando um *Filósofo* (Tela A) e dois da pintura representando um *Filósofo Socrático* (tela B). As películas pictóricas destacadas em nossa pesquisa são em seguida descritas:

Amostra DVDVM 1 A Encarnado

Ponto de levantamento: *Tela A*, da mão direita

Amostra DVDVM 1 B Encarnado

Ponto de levantamento: *Tela A*, da roupa próxima à mão direita

Amostra de DVDVM 2 Fragmento com pintura superficial de cor marrom

Ponto de levantamento: *Tela A*, da roupa próxima ao ombro direito

Amostra DVDVM 2 B Fragmento com pintura de cor marrom

Ponto de levantamento: *Tela B*, da roupa próxima ao ombro esquerdo

A finalidade das pesquisas referidas a cada amostra, são assim resumidas:

Amostra DVDVM 1 A Determinação estratigráfica com identificação dos pigmentos e dos ligantes

Amostra DVDVM 1 B Determinação estratigráfica com identificação dos pigmentos e dos ligantes

Amostra DVDVM 2 A Determinação estratigráfica com identificação dos pigmentos e dos ligantes

Amostra DVDVM 2 B Determinação estratigráfica com identificação dos pigmentos e dos ligantes

Metodologias analíticas adotadas

Estudo ao microscópio ótico em luz refletida sobre preparados em seção lúcida: amostra 1 A, 1 B, 2 A e 2 B

Caracterização dos ligantes, meios, produtos de degradação mediante análise espectro fotométrica por infravermelho e transformada de Fourier (FT/IR): Campione 1 A, 1 B, 2 A e 2 B

Caracterização dos pigmentos, cargas, produtos de degradação mediante análise pela Micro sonda Eletrônica (EDS): amostra 1 A, 1 B, 2 A e 2 B.

Provas micro químicas executadas sobre preparados em seção lúcida a fim de identificar a natureza dos ligantes pictóricos e a sua distribuição no interior da amostra 1 A, 1 B, 2 A e 2 B.

Observação ao microscópio ótico em luz refletida com filtro UV sobre preparados em seção lúcida para evidenciar a presença de substâncias fluorescentes: mostra 1 A, 1 B, 2 A e 2 B.

Modalidades Operativas:

As observações microscópicas são realizadas sobre preparados em seção lúcida transversal preparados segundo a técnica indicada nas *Recomendações Normais* 14/83.

As espessuras dos estratos e as determinações micrométricas são indicadas em milímetros (mm ou em microns, 1mm= 0,001 micron).

Os resultados são relacionados adotando os esquemas descritivos das *Recomendações Normais*

Resultados:

Sigla Amostra: DVD M 1 A

Tipo de levantamento: Encarnado

Ponto de levantamento: Tela A, da mão direita

Objetivo das pesquisas: Determinação estratigráfica com identificação dos pigmentos e dos ligantes

Análises Efetuadas: Estudo em seção lúcida, análise através de FT/IR e de EDS, provas histo-químicas e observação em luz U.V.

Espectrofotometria Infravermelha mediante FT/IR

Utilizando parte do levantamento em questão são executadas as análises espectro-fotométricas pelo I.R com objetivo de determinar a natureza das substâncias orgânicas e/ou inorgânicas presentes.

Os resultados são relacionados a seguir:

Tabela 1: Espectro fotometria infravermelha mediante FT/IR

<u>Sigla Amostra</u>	<u>DVDM 1 A</u>
<u>Tipo de levantamento</u>	<u>fragmento</u>
<u>Carbonato de chumbo</u>	++
<u>Substâncias orgânicas</u>	++
<u>Silicatos</u>	++

Onde os símbolos significam:

+++ = componente principal

++ = componente presente em quantidade média

+ = componente presente em pequena quantidade

- = não revelado

Comentário

A análise espectrofotométrica em infra-vermelho tem revelado a presença de discretas quantidades de Carbonato Básico de Chumbo, de Silicatos e de Substâncias Orgânicas. Enquanto o Carbonato básico de Chumbo, é utilizado nos estratos pictóricos, os silicatos são os componentes do estrato de preparação. As substâncias são atribuíveis seja ao óleo secante (provavelmente óleo de linhaça) seja a colas animais tipo colas de ovo, de coelho ou outro (para a exata definição seria necessário efetuar um aprofundamento da pesquisa).

Observações em seção lúcida coloca em evidência a presença de três estratos que vêm a seguir descritos:

- 1) estrato de preparação realizado em duas mãos, constituído por uma mistura de terras argilosas e fragmentos de quartzo e pigmentado com ocre amarelo e pouco ocre vermelho e raros fragmentos de negro de carvão. Tal composição é confirmada também pelas análises através do EDS que tem colocado em evidência a presença dos seguintes elementos químicos: silício, alumínio, magnésio, cálcio, potássio e ferro. O ligante do estrato é constituído por cola animal revelada pelas análises através de FT/IR assim como pelas provas histo-químicas conduzidas diretamente sobre a secção com Amido Black;
- 2) versão pictórica (encarnado) onde no interior de uma matriz branca de alvaiade, estão presentes cristais alaranjados de minio, fragmentos negros de negro carvão e partes vermelhas carmim de laca de garança. Tais partes estão muito degradadas pelo que a sua coloração às vezes tende para o marrom.

As observações microscópicas são confirmadas pelas análises de EDS que tem feito registrar a presença de chumbo e pouco alumínio

Espessura variável entre 60 e 120 microns

- 3) restos do estrato de verniz constituída por uma resina natural. Espessura 0-15 microns

Sigla Amostra DVDM 1 B

Tipo de levantamento: Encarnado

Ponto de levantamento: Tela B, da mão esquerda

Objetivo da pesquisa: Determinação estratigráfica com identificação dos pigmentos e dos ligantes.

Análises Efetuadas: Estudo em seção lúcida, análise por FT/IR e por EDS, provas histo-químicas e observação em luz U.V.

Espectrofotometria Infravermelha mediante FT/IR

Procedendo com pela amostra precedente são obtidos os seguinte resultados relacionados na tabela seguinte:

Tabela 2. Espectrofotometria IR

<u>Sigla Amostra</u>	<u>DVDM</u>
<u>Tipo de levantamento</u>	<u>fragmento</u>
<u>Carbonato de chumbo</u>	++
<u>Substâncias orgânicas</u>	++
<u>Silicatos</u>	+

Onde os símbolos possuem o mesmo significado

Comentário

Também neste caso, como para a amostra precedente, as análises FT/IR têm revelado que na amostra está presente a alvaiade (estratos pictóricos) e silicatos (estrato de preparação) também aqui as substâncias orgânicas são atribuíveis seja ao óleo secante, seja à cola animal.

Observação em seção lúcida evidencia a presença de três estratos que são a seguir descritos:

- 1) restos do estrato preparatório, também aqueles de cor castanha constituída por uma mistura de terras argilosas e fragmentos de quartzo ligados com cola animal. O estrato parece constituído por restos enquanto os estratos mais internos não são extraídos durante o levantamento. A análise por EDS tem confirmado mais uma vez a composição do extrato enquanto tem feito registrar a presença de silício, ferro alumínio e potássio.
- 2) Estrato pictórico muito uniforme e regular, realizado por uma mão firme e segura, onde no interior de uma matriz branca de alvaiade, reconhecem-se cristais de minio fragmentos de negro carvão e pequenas regiões de vermelho degradadas, de laca de garança. O ligante do estrato é constituído por óleo secante, revelado mediante análise por FT/IR e confirmado pelas observações em luz U.V. Espessura 90-11-microns.
- 3) Sutilíssimo depósito de pólvora (note-se que não está presente nem sob a forma de restos, o estrato de envernizamento). Espessura de poucos microns.

Sigla Amostra DVDM 2 A

Tipo de levantamento: fragmento com película pictórica superficial de cor marrom

Ponto de levantamento: *Tela A*, da roupa próxima ao ombro direito

Objetivo das pesquisas: determinação estratigráfica com identificação dos pigmentos e dos ligantes

Análises efetuadas: Estudo em seção lúcida, análise por FT/IR e por EDS, provas histo-químicas e observação em luz Ultra Violeta.

Espectrofotometria infravermelha mediante FT/IR

Tabela 3: Espectrofotometria I.R

<u>Sigla Amostra</u>	<u>DVDM 2 A</u>
<u>Tipo de levantamento</u>	<u>fragmento</u>
<u>Carbonato de Chumbo</u>	++
<u>Substâncias orgânicas</u>	++
<u>Silicatos</u>	++

Comentário

Notar a perfeita semelhança dos resultados relacionados na tabela em relação às análises correspondentes efetuadas sobre as amostras DVDM 1 A e DVDM 1 B

Observações em seção lúcida correspondentes às análises FT/IR e EDS e de provas histo-químicas

A observação em seção lúcida evidencia a presença de tres estratos que vem a seguir descritos:

- 1) estrato de preparação castanho, estendido em duas mãos, à base de terras argilosas e fragmentos de quartzo. Também aqui o estrato é pigmentado de ocre amarelo e raros fragmentos de ocre vermelho e negro carvão. As análises por EDS, conduzidas diretamente sobre a seção, têm dado os mesmo resultados obtidos na amostra 1 enquanto é registrada a presença de silício, alumínio, magnésio e cálcio, potássio e ferro. O ligante do estrato é constituído mais uma vez por cola animal, revelada pelas análises mediante FT/IR e confirmada pelas provas histo-químicas executadas com Amido Black;
- 2) uniforme e encorpada versão pictórica, obtida pelo óleo, constituída por uma mistura variada de pigmentos. Imersos em uma matriz de terra de Siena, reconhecem-se de fato cristais brancos de garança, alaranjados de minio, vermelho escarlata de laca de garança e numerosos fragmentos, para os mais arredondados, de negro carvão. Também neste caso, as observações microscópicas são confirmadas pelas análises por EDS que tem evidenciado a presença de ferro, silício, alumínio e chumbo.

Espessura média: 200 microns.

Sigla Amostra DVDM 2 B

Tipo de levantamento: Fragmento com película pictórica superficial de cor marrom

Ponto de levantamento: *Tela B*, da roupa, próxima ao ombro esquerdo

Objetivo das pesquisas: determinação estratigráfica com identificação dos pigmentos e dos ligantes

Análises efetuadas: Estudo em seção lúcida, análise mediante FT/IR e mediante EDS, provas histo-químicas e observações em luz Ultra-Violeta.

Foto 1 Mostra DVDM 1 A. Encarnado.

Tela A (Filosofo) da mão direita

De baixo para cima

- 1) estrato de preparação marrom, estendido em duas mãos, constituído por uma mistura de terras argilosas e fragmentos de quartzo, pigmentado com ocre amarelo e pouco ocre vermelho e raros fragmentos de negro de carvão. O ligante do referido estrato é constituído por cola animal
- 2) versão pictórica (encarnado) onde no interior de uma matriz branca de garança, estão presentes cristais alaranjados de minio, fragmentos negros de negro de carvão e regiões vermelho carmim de laca de garança. A laca de garança substitui o cinábrio, mais difusamente utilizado para a realização dos encarnados.
Notar também que a laca está muito degradada pelo que assume colorações tendentes para o marrom.
- 3) restos do estrato de verniz
Seção lúcida 100X

Esquemas explicativos das duas seções estratigráficas

Foto 2. Amostra DVDM 1B (encarnado)

Tela B (Filosofo socrático) da mão esquerda

De baixo para cima:

- 1) restos do estrato preparatório, também de cor castanha constituído por uma mistura de terras argilosas avermelhadas e fragmentos de quartzo ligados com cola animal. O estrato parece constituído por restos enquanto os estratos mais internos não são extraídos durante o levantamento;
 - 2) estrato pictórico muito uniforme irregular com indício de óleo, onde no interior de uma matriz branca de garança se reconhecem cristais de minio, fragmentos de negro de carvão e pequenas regiões muito degradadas de laca de garança.
 - 3) sutilíssimo depósito de pólvora. Notar que não está presente nem sob a forma de restos, o estrato de envernizamento (a cor marrom superficial é simplesmente devido a um defeito de iluminação do tema)
- Seção lúcida 200X.

As notáveis semelhanças na realização das duas películas pictóricas são observáveis seja no estrato de preparação, seja no estrato pictórico.

Foto 3. Amostra DVDM 1 A. Detalhe da foto 1.

Em evidência na película pictórica superficial reconhecem-se:

Cristais alaranjados de minio, regiões vermelho escarlate de laca e fragmentos de negro de carvão. No alto, os resíduos do verniz (de cor marrom).

Seção lúcida 200X

Foto 4. Amostra DVDM 2A.

Fragmento com película pictórica superficial de cor marrom. *Tela A* (Filosofo) da veste, em proximidade com o ombro direito. De baixo para cima:

- 1) estrato de preparação castanho, estendido em duas mãos, a base de terras argilosas e fragmentos de quartzo. Também aqui o estrato é pigmentado por ocre amarelo e fragmentos de ocre vermelho e negro de carvão. O ligante do estrato é sempre constituído por cola animal.
 - 2) Versão pictórica uniforme, com indício de óleo, formada por um conjunto variado de pigmentos. Imersos em uma matriz de terra de siena são visíveis de fato cristais brancos de garança e alaranjados de minio, regiões vermelho escarlate de laca de garança e numerosos fragmentos, para os mais arredondados, de negro de carvão.
- Seção lúcida 100X

Esquemas explicativos das seções estratigráficas

Foto 5. Amostra DVDM 2 B

Fragmento com película pictórica superficial de cor marrom.

Tela B (Filosofo socrático), da veste, em proximidade com o ombro esquerdo. De baixo para cima:

- 1) estrato preparatório de cor acastanhada constituída como as amostras precedentes, por uma mistura de terra argilosa pigmentada com ocre amarelo, pouco vermelho e fragmentos de negro de carvão. O ligante é também aqui constituído de cola animal.
 - 2) Camada pictórica irregular constituída pelo mesmo grupo variado de partículas encontrado na mostra DVDM 2 A., encontrado na amostra DVDM 2 A. Dispersos em uma matriz de terra de siena estão presentes de fato cristais de garança e de minio, regiões vermelho-escarlate de laca de garança e numerosos fragmentos de negro de carvão.
 - 3) Sutil e irregular camada superficial atribuível ao verniz relativamente degradada (parece de cor castanha). As regiões brancas na superfície ocorrem devido à presença de uma cavidade, e portanto, um defeito de englobamento fragmento.
- Seção lúcida 100X.

Também na realização dos mantos observam-se *numerosíssimas analogias*, (a presença de garança no fragmento 2 A é presumivelmente devido a uma iluminação).

Foto 6. Detalhe da foto n. 4.

(Amostra DVDM 2 A).

Por uma maior ampliação é possível observar todos os componentes do estrato pictórico: terra de siena, minio, laca de garança e fragmentos de negro de carvão e alvaiade.
Seção lúcida 200X.

Espectrofotometria mediante FT/IR

Tabela 4. Espectrofotometria I.R.

Sigla Amostra	DVDM 2 B
Tipo de levantamento	fragmento
Carbonato de chumbo	+
Substâncias orgânicas	++
Silicatos	++

Comentário

Mais uma vez, no fragmento em questão, são reveladas discretas quantidades de silicatos e de substâncias orgânicas. O carbonato básico de chumbo (alvaiade) está presente apenas em pequena quantidade.

Observações em seção lúcida correspondente à análise mediante FT/IR e EDS e mediante provas histo-químicas.

Observação em seção lúcida evidencia a presença de três estratos que vêm a seguir descritos:

- 1) estrato preparatório de cor acastanhada constituída conforme as amostra precedentes por uma mistura de terra argilosa pigmentada com *ocre amarelo*, pouco *ocre vermelho* e fragmentos de *negro de carvão*. O ligante é constituído também de cola animal (a natureza exata exigiria pesquisas ulteriores) evidenciada quer seja mediante as análises FT/IR, que seja mediante provas histo-químicas;
- 2) camada pictórica relativamente irregular constituída também aqui pelo mesmo conjunto variado de partículas encontradas na amostra DVDM 2 A. Dispersas em uma matriz de terra de siena estão presentes cristis de alvaiade, pouco minio, regiões de vermelho escariate de laca de garança e numerosos fragmentos de negro de carvão.
Também neste caso, as observações microscópicas são confirmadas pelas análises mediante o EDS que evidenciou a presença de ferro, silício, alumínio e chumbo.
Espessura 60-90 microns.
- 3) sutil e irregular camada superficial atribuível a verniz relativamente degradado (em seção estratigráfica parecendo de cor castanha)
Espessura 15-25 microns.

Conclusões

Com base nos resultados analíticos chegou-se às seguintes conclusões:

Preparação

As duas pinturas, objetos do presente estudo apresentam uma preparação que se pode definir de modo muito semelhante. Trata-se em ambos os casos, não da clássica preparação em gesso, mas de uma camada feita com cola, a base de terras argilosas avermelhadas, em cujo interior estão presentes fragmentos de quartzo, ocre amarelo, pouco ocre vermelho e raros fragmentos de negro de carvão. Note-se que enquanto a preparação da pintura A (*Filosofo*) é feita em duas mãos, (das quais a superior é a mais escura), aquela da pintura B (*Filosofo socrático*) parece ser única. O dado porém teria a necessidade de ulteriores confirmações enquanto poderia tratar-se de situações localizadas.

Imprimação

Em nenhum dos quatro fragmentos é encontrada a presença de um estrato de imprimação. Presumivelmente o artista obtém os efeitos desejados com o auxílio do estrato de preparação já colorido do qual já se foi falado anteriormente.

Estratos pictóricos

Os encarnados entre ambas pinturas são realizados com uma mistura de pigmentos bastante particulares. Trata-se de um conjunto de alvaiade (pigmento principal) ao qual são acrescentadas pequenas quantidades de minio (de cor alaranjada) e, algo relativamente insólito, pequenas quantidades de laca de garança. Tal pigmento de cor vermelho escarlata, nas duas pinturas em questão é usado no lugar do cinábrio (também este de cor vermelho escarlata), mais freqüentemente utilizado para a realização dos encarnados. Note-se também que em ambos os casos o autor acrescentou fragmentos de negro de carvão, provavelmente com o objetivo de obter particulares tonalidades cromáticas.

Mantos dos filósofos

Também no que diz respeito à técnica de obtenção da cor marrom dos dois mantos, observam-se *numerosas semelhanças*. A cor é espalhada diretamente sobre a preparação e é obtida da mistura de terra de siena e pouco minio, algumas regiões de laca de garança e fragmentos de negro de carvão. No caso da pintura A reforçam-se outros cristais de alvaiade com a provável intenção de clarear ligeiramente o manto (iluminação?).

ANEXO DE IMAGENS

Adoração dos pastores

Juan Dò/Maestro dell' Annuncio ai pastori

Óleo sobre tela, 2,77X1,66

Museu de Arte de São Paulo

Figura 01



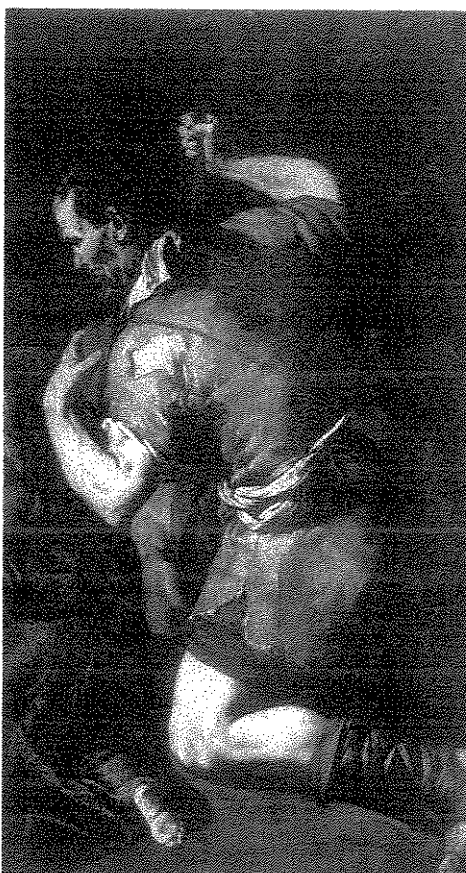
Adoração dos pastores

Juan Dò/Maestro dell'Annuncio ai pastori

Óleo sobre tela, 2,66X1,77

Museu de Arte de São Paulo/ MASP

Figura 01, detalhe



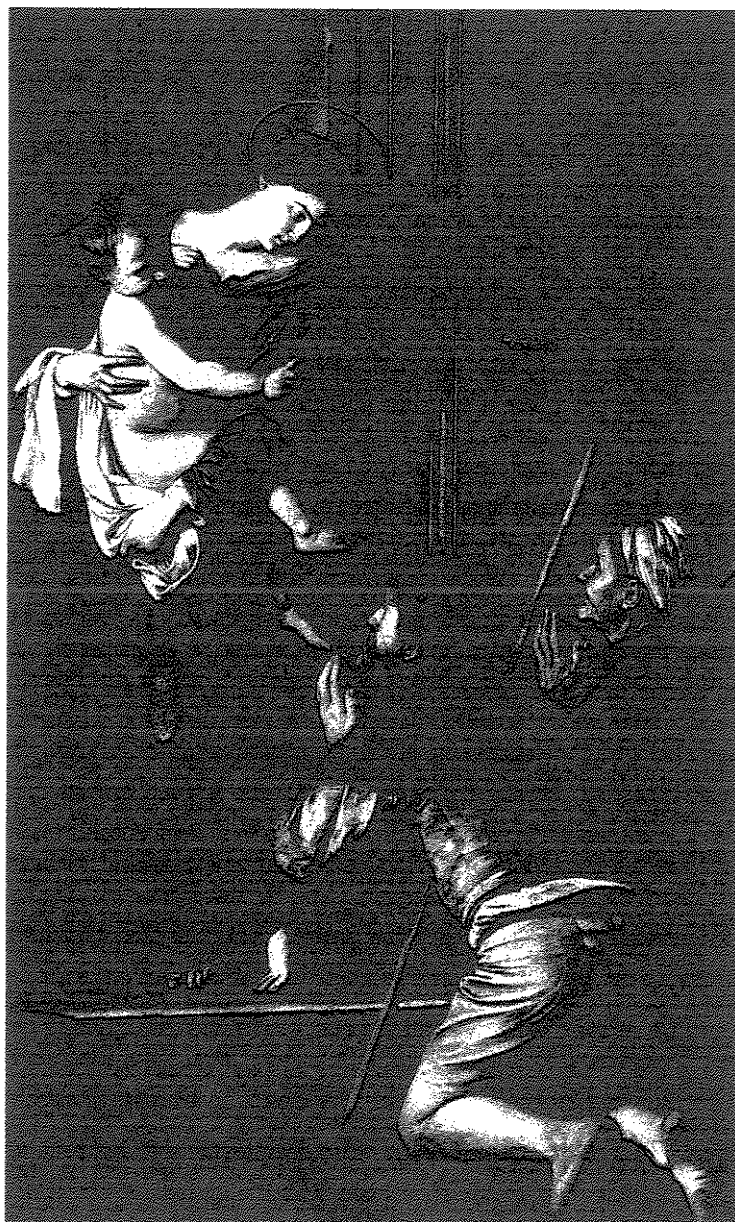
Virgem de Loreto

Michelangelo Merisi da Caravaggio

Óleo sobre tela, 2,60X 1,50

Igreja de San Agostino, Roma

Figura 02



Virgem de Loreto

Michelangelo Merisi da Caravaggio

Óleo sobre tela, 2,60X 1,50

Igreja de San Agostino, roma

Figura 02, detalhe



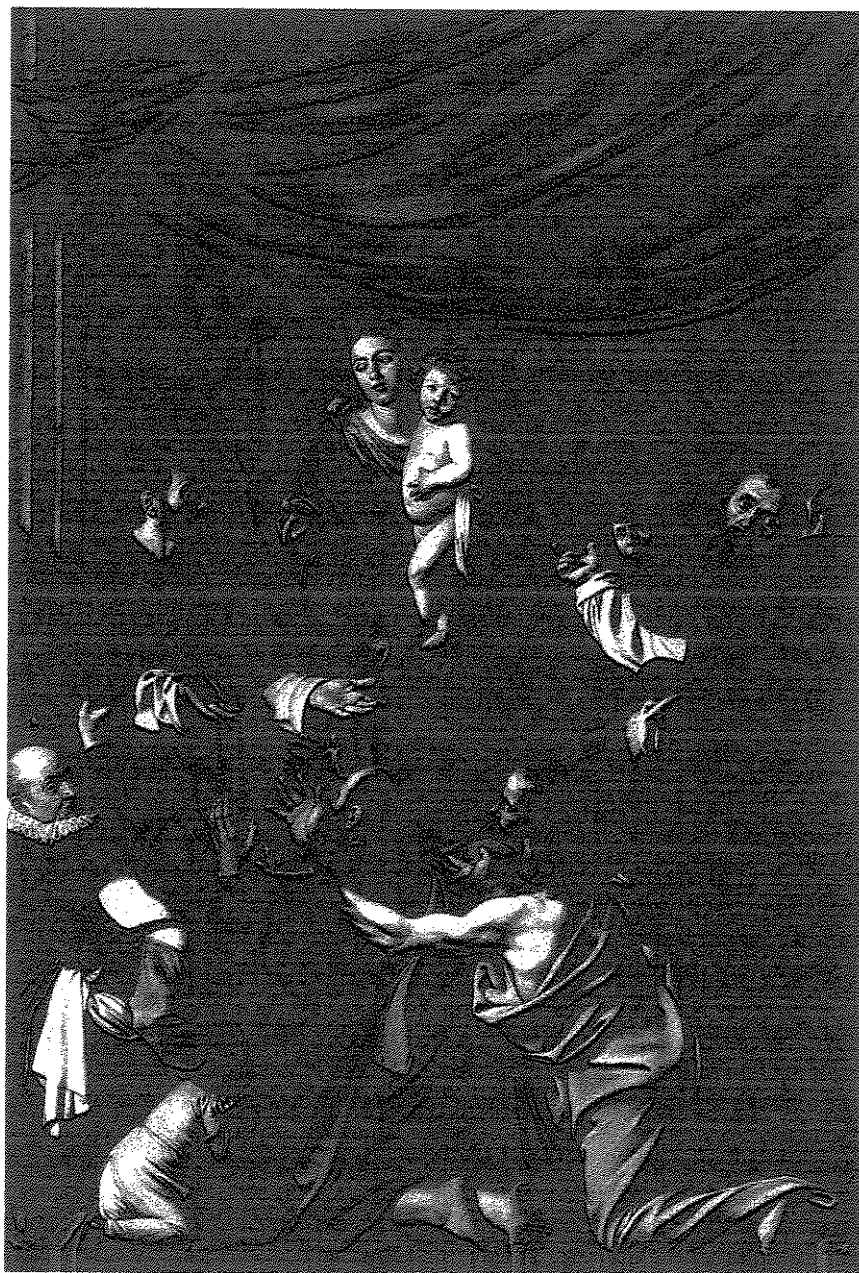
Virgem do Rosário (1606-1607)

Michelangelo Merisi da Caravaggio

Óleo sobre tela, 3,64X2,49

Gemaldgalerie, Kunsthistorisches Museum, Viena

Figura 03



Virgem do Rosário (1606-1607)

Michelangelo Merisi da Caravaggio

Óleo sobre tela, 3,64X2,49

Gemaldgalerie, Kunsthistorisches Museum, Viena

Figura 03, detalhe



Sete obras de misericórdia

Michelangelo Merisi da Caravaggio

Óleo sobre tela, 3,90X2,60

Igreja do Pio Monte della Misericórdia, Nápoles

Figura 04



Sete Obras de misericórdia

Michelangelo Merisi da Caravaggio

Óleo sobre tela, 3,90X2,60

Igreja do Pio Monte della Misericordia, Nápoles

Figura 04, detalhe



Sete obras de misericórdia

Michelangelo Merisi da Caravaggio

Óleo sobre tela, 3,90X2,60

Igreja do Pio Monte della Misericordia, Nápoles

Figura 04, detalhe



Sete obras de misericórdia

Michelangelo Merisi da Caravaggio

Óleo sobre tela, 3,90X2,60

Igreja do Pio Monte della Misericórdia, Nápoles

Figura 04, detalhe



Sete obras de misericórdia

Michelangelo Merisi da Caravaggio

Óleo sobre tela, 3,90X2,60

Igreja do Pio Monte della Misericórdia, Nápoles

Figura 04, detalhe



São Martinho dividindo o manto com um mendigo

Ribera

Igreja de San Andrea Parma

Figura 05



O aleijado

Ribera

Óleo sobre tela, 1,64X0,93

Museu do Louvre, Paris

Figura 06



Olfato

Ribera

Óleo sobre tela, 1,15X0,88

Coleção D. Juan Abelló, Madri

Figura 07



Demócrito

Ribera

Óleo sobre tela, 1,02X0,76

Coleção Particular, Londres

Figura 08



Adoração dos pastores

Ribera

Óleo sobre tela, 2,26X3,17

Monasterio di San Lorenzo el Real del Escorial, Patrimonio Nacional, Madri

Figura 09



Tusnelda

Gravura

Figura 10



Juízo Final

Michelangelo Buonarroti

Afresco, teto da capela Sistina, Roma

Figura 11, detalhe



Virgem do Rosário (1609)

Giovan Bernardo Azzolino

Igreja de San Luigi Gonzaga, Nápoles

Figura 12



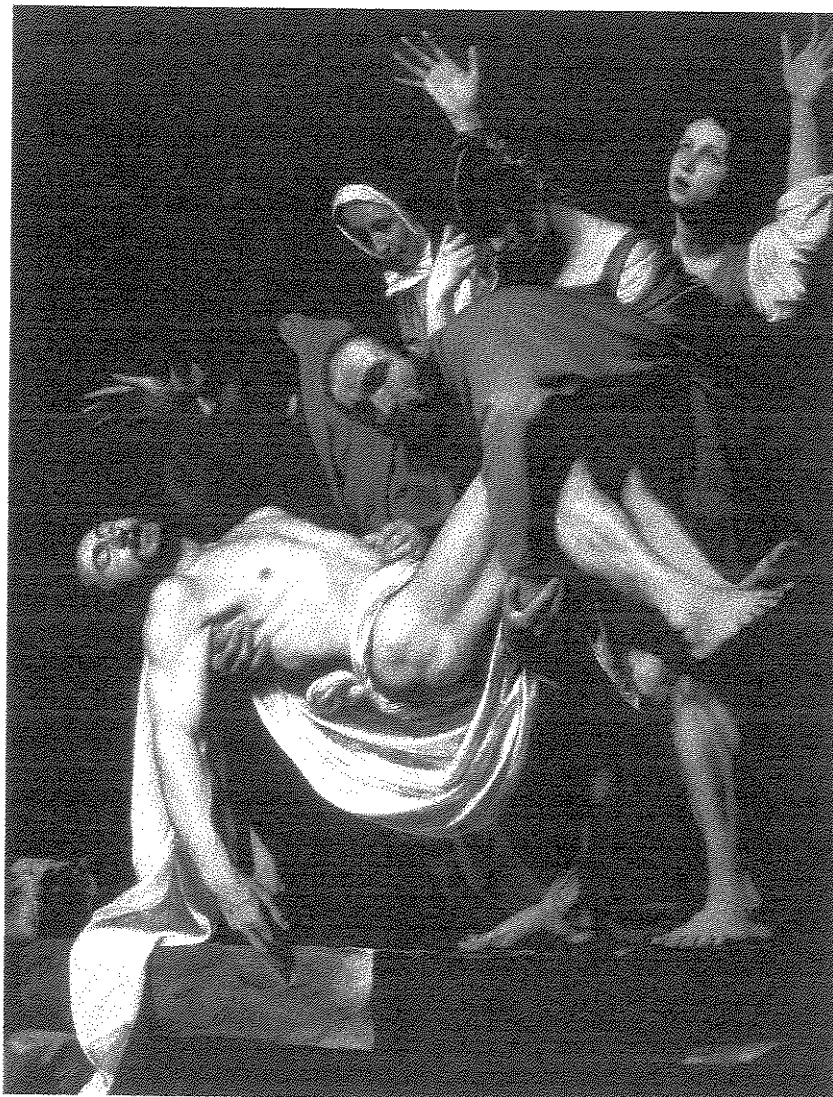
Deposição (1602-1603)

Michelangelo Merisi da Caravaggio

Óleo sobre tela, 3,00X2,30

Pinacoteca do Vaticano, Roma

Figura 13



Transfiguração (1520)

Rafael Sanzio

Óleo sobre tela, 4,05X2,78

Figura 14

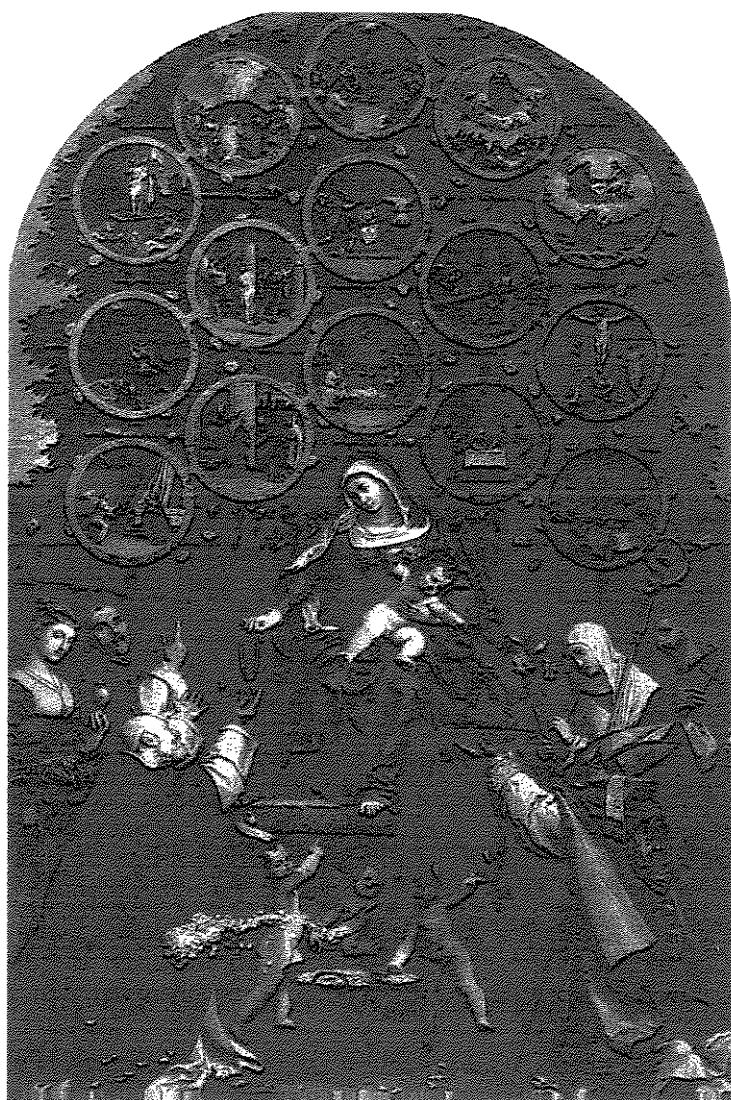


Virgem do Rosário

Lorenzo Lotto

Cingoli, Macerata

Figura 15, detalhe



Virgem com o menino no trono e com santos

Lorenzo Lotto

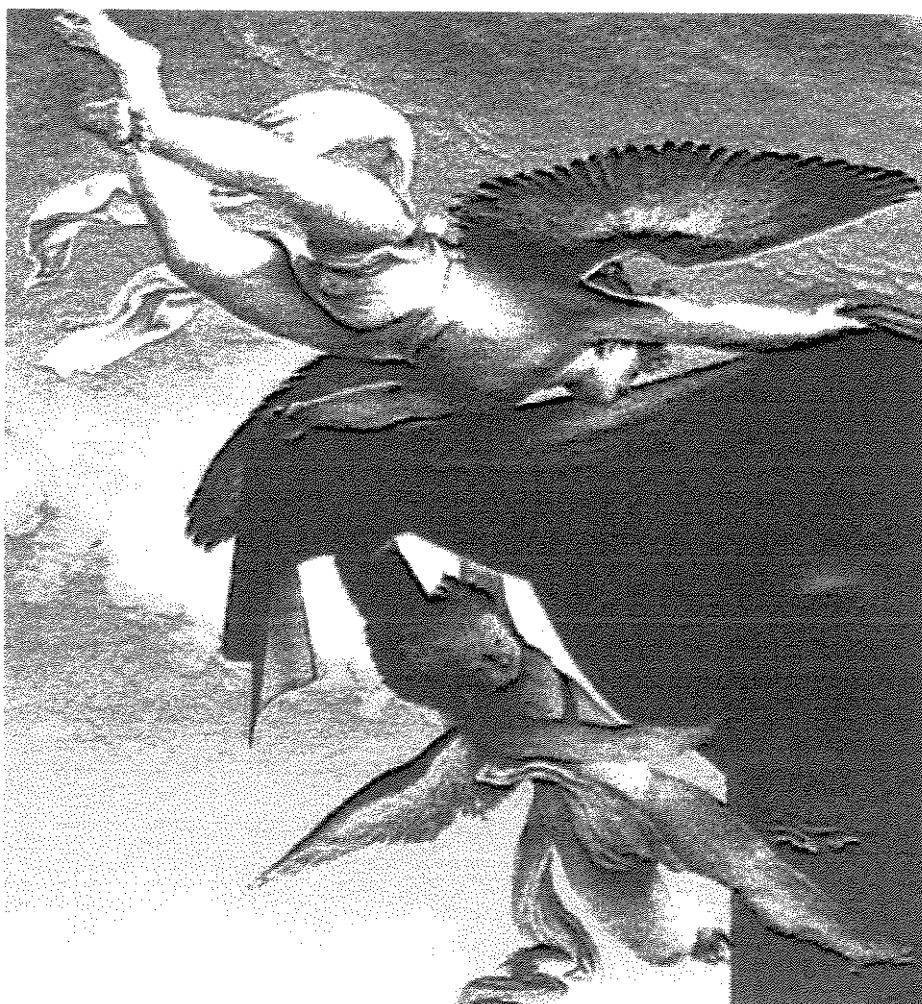
Figura 16



Virgem com o menino no trono e com santos

Lorenzo Lotto

Figura 16, detalhe



Martírio de São Mateus (1599-1600)

Michelangelo Merisi da Caravaggio

Óleo sobre tela, 3,23X 3,43

Capela Contarelli, Igreja de San Luigi dei Francesi, Roma

Figura 17, detalhe

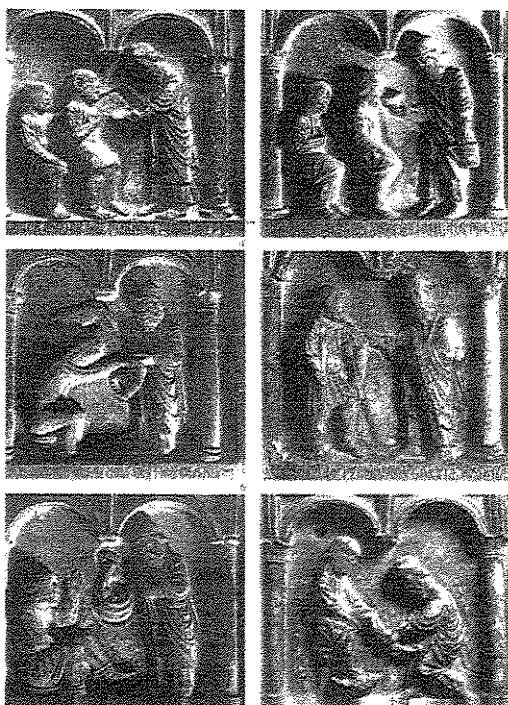


Seis Obras de Misericórdia

Benedeto Antelami

Escultura, Portal Ocidental do Batistério de Parma

figura 18



Dar de beber aos sedentos

Maarten de Voss

Gravura

Rijksmuseum, Amsterdam

Figura 19



Vestir os nus

Maarten de Voss

Rijksmuseum, Amsterdam

Figura 20



Acolher os peregrinos

Maarten de Voss

Rijksmuseum, Amsterdam

Figura 21



Dar de comer aos famintos

Maarten de Voss

Rijksmuseum, Amsterdam

Figura 22



Visitar os enfermos

Maarten de Voss

Rijksmuseum, Amsterdam

Figura 23



Visitar os presos

Maarten de Voss

Rijksmuseum, Amsterdam

Figura 24



Enterrar os mortos

Maarten de Voss

Rijksmuseum, Amsterdam

Figura 25



Sete obras de misericórdia

Pieter Brueghel, o Jovem

Leilão da Christhies

Figura 26



Virgem do purgatório

Pedro Machuca

Museu do Prado, Madri

Figura 27



Adoração dos pastores

Bartolomeo Passante

Óleo sobre tela, 0,99X1,31

Museu do Prado, Madri

Figura 28

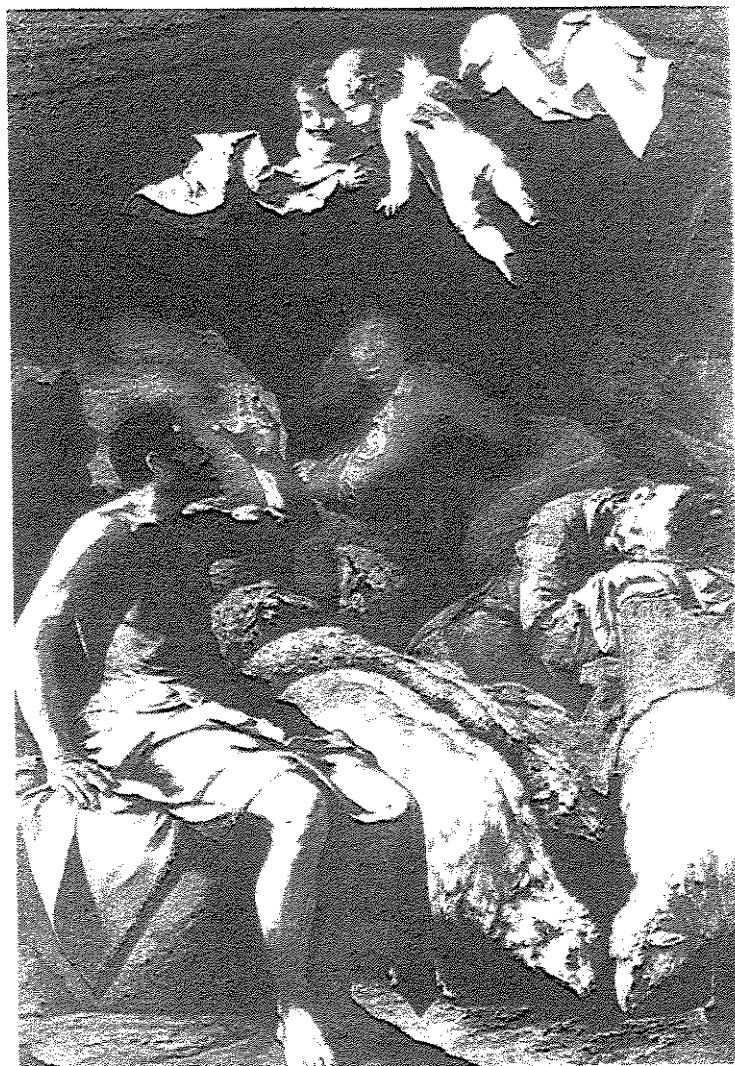


Anunciação aos pastores

Juan Dö/Maestro dell' Annuncio ai pastori

Art Gallery, Birmingham

Figura 29



Tocador de Bandolim

Juan Dö/Maestro dell'Annuncio ai pastori

Óleo sobre tela, 1,10X 0,78

Coleção Mont, Nova Iorque

Figura 30



Anunciação aos pastores

Juan Dö/Maestro dell'Annuncio ai pastori

Alte Pinakothek, Mönaco

Figura 31

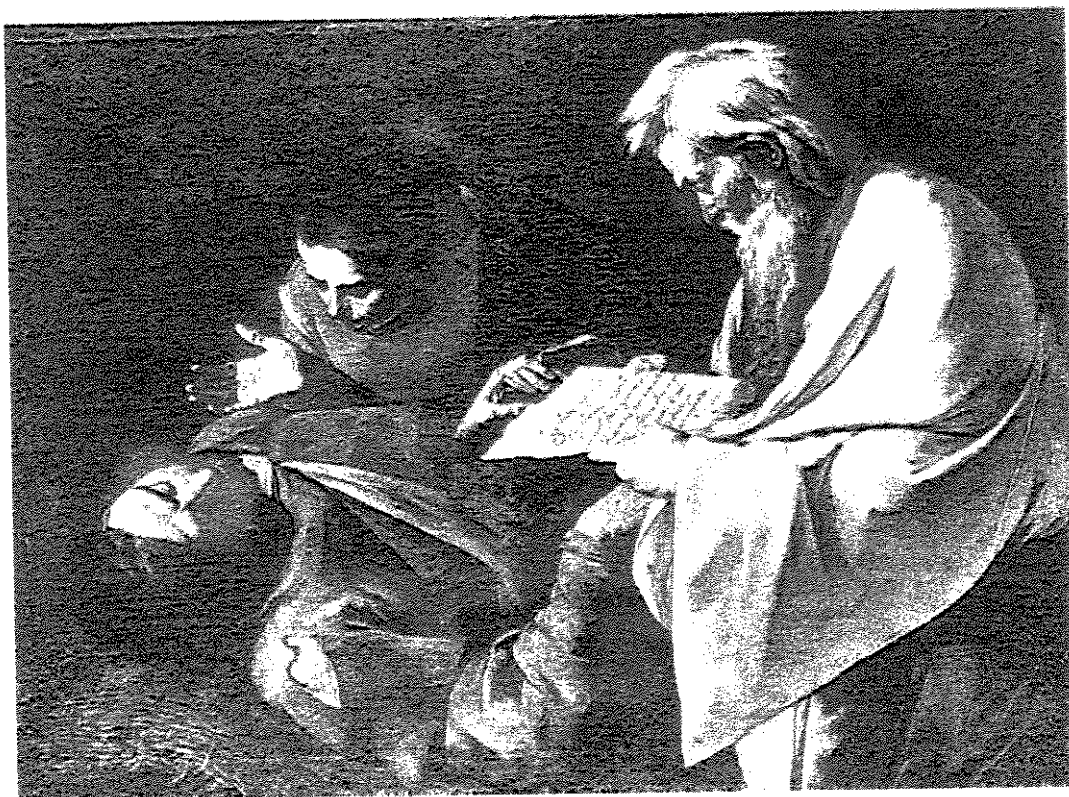


Santo Aleixo

Juan D6/Maestro dell' Annuncio ai pastori

Castelo de Opcno, Rep6blica Tcheca

Figura 32



Natividade

Juan Dö/Maestro dell' Annuncio ai pastori

Coleção Fondazione Roberto Longhi, Florença

Figura 33, detalhe

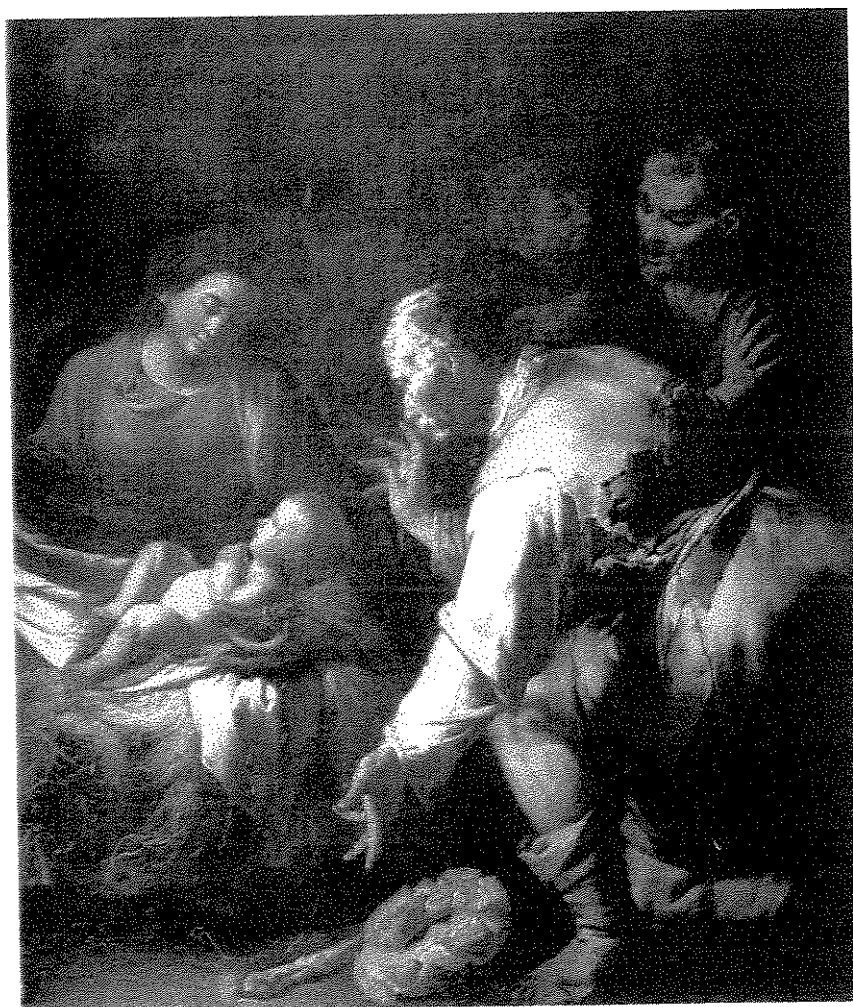


Natividade

Juan Dö/Maestro dell'Annuncio ai pastori

Coleção Fondazione Roberto Longhi, Florença

Figura 33, detalhe



Jacó e o rebanho (1632)

Ribera

Óleo sobre tela, 1,64X 2,19

Monasterio de San Lorenzo El Real del Escorial, Madri

Figura 34



Natividade

Bartolomeo Passante

Igreja de Kalmar, Suécia

Figura 35, detalhe



Natividade

Bartolomeo Passante

Igreja de Kalmar, Suécia

Figura 36



Anunciação aos pastores

Juan Dò/ Maestro dell' Annuncio ai pastori

Óleo sobre tela, 1,81X2,61

Museo e Gallerie Nazionale di Capodimonte, Nápoles

Figura 37



Dois pastores com um rebanho

Bartolomeo Passante

Gravura reproduzida em fotografia

Fototeca da Fondazione Roberto Longhi, Florença

Figura 38



Dois pastores com um rebanho

Bartolomeo Passante

Gravura reproduzida em fotografia

Fototeca da Fondazione Roberto Longhi, Florença

Figura 39

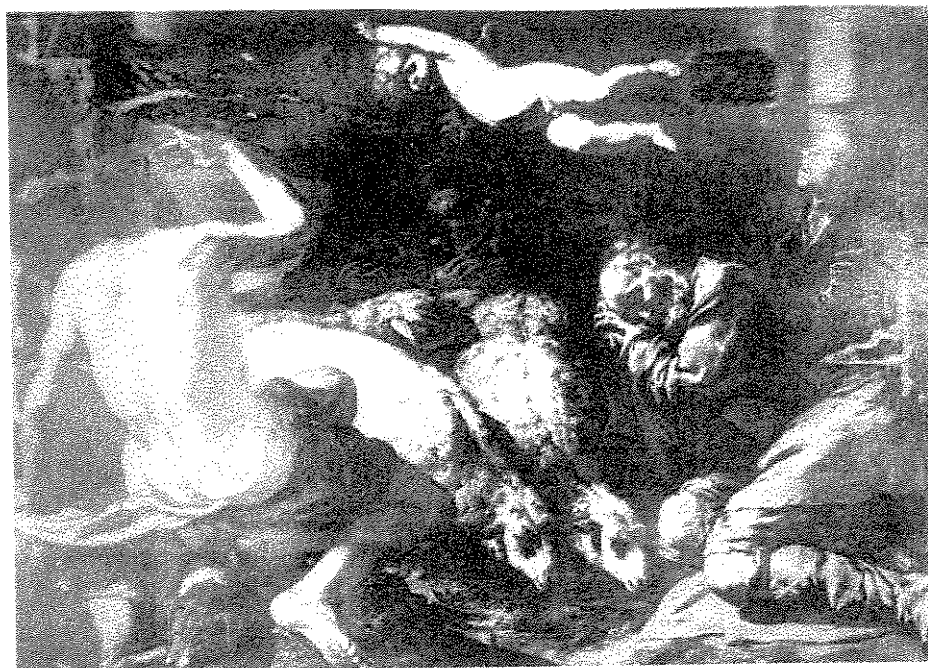


Anunciação aos pastores

Juan Dò/Maestro dell Annuncio ai pastori

Brooklyn Museum, Nova Iorque

Figura 40

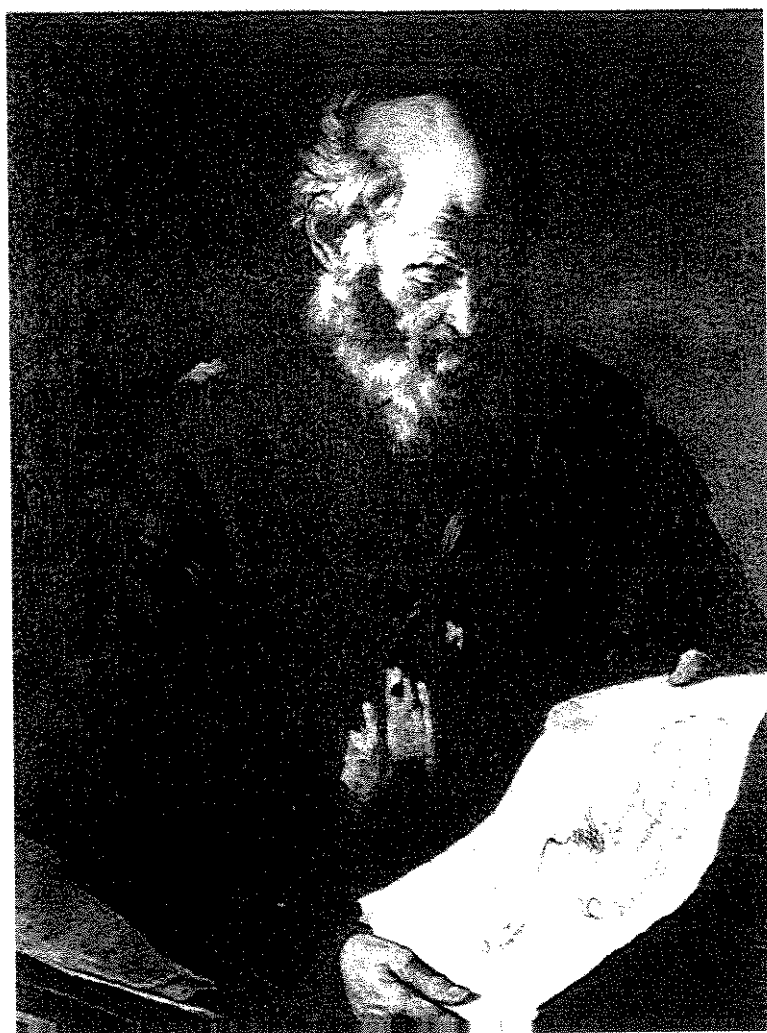


Velho meditando com uma carta

Juan Dò/Maestro dell'Annuncio ai pastori

Coleção particular, Milão

Figura 41

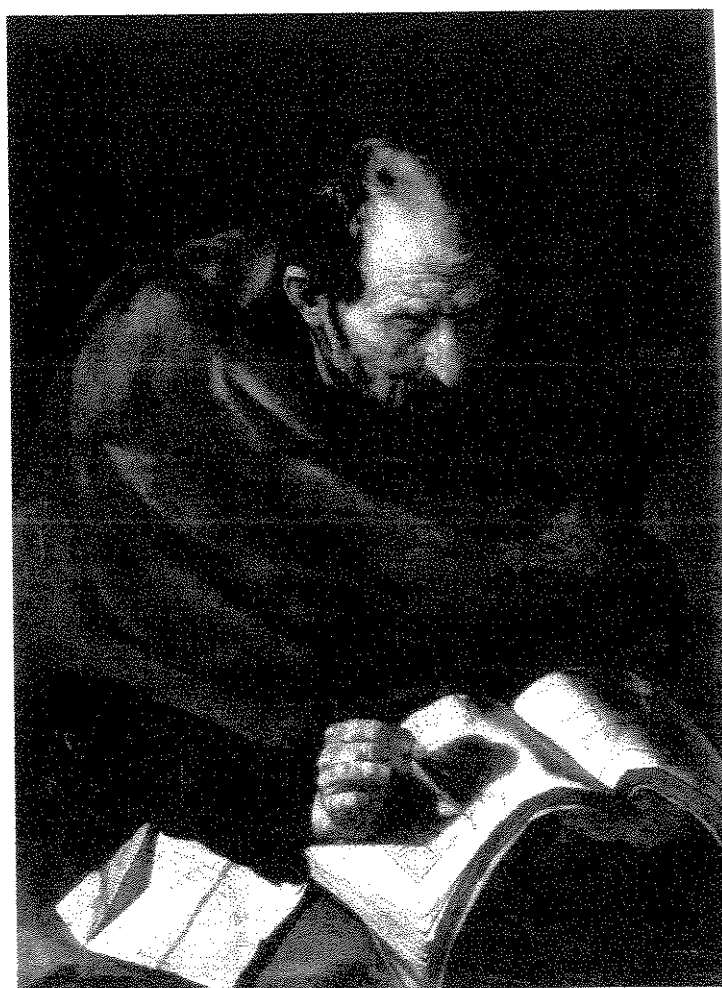


Heráclito ou Pitágoras

Juan Dò/Maestro dell'Annuncio ai pastori

Kunsthistorisches Museum, Viena

Figura 42

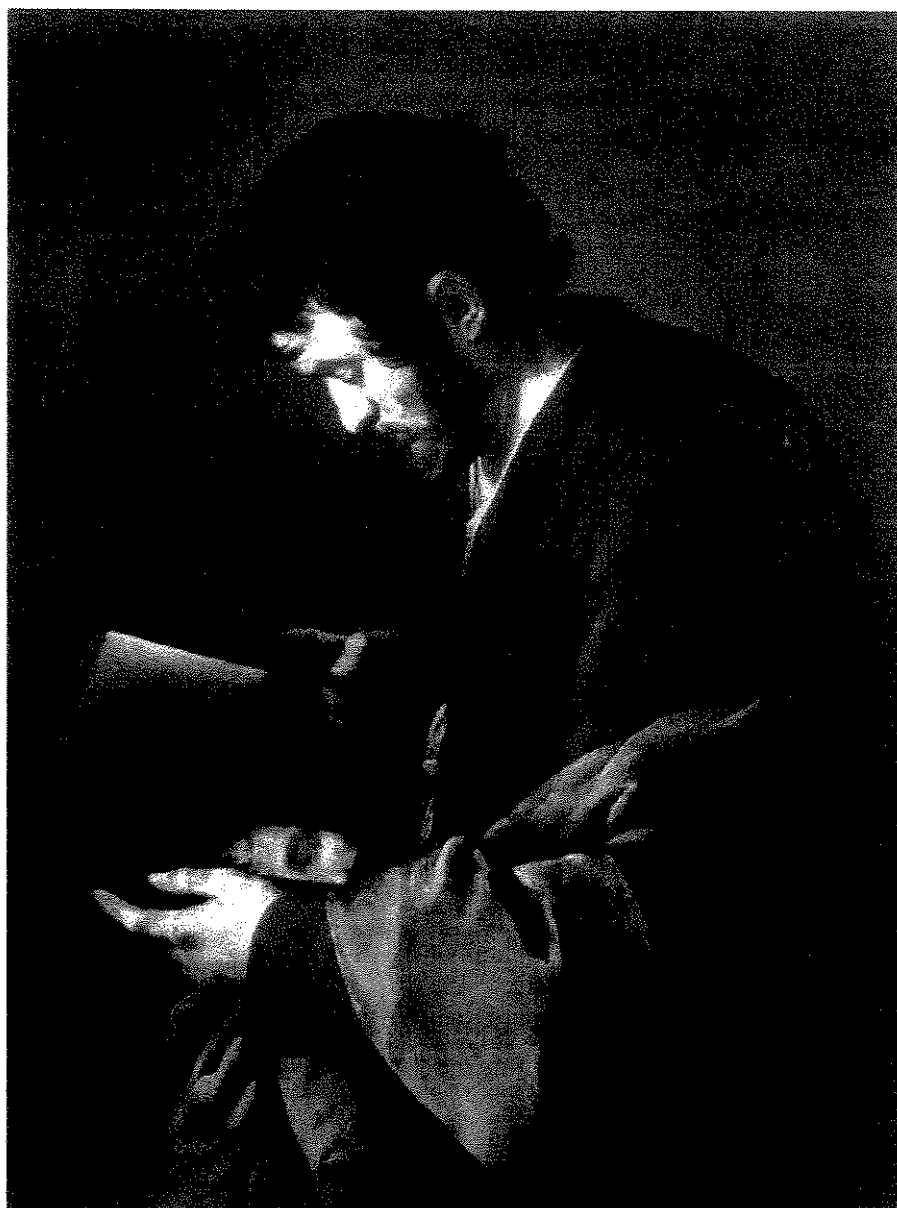


Filósofo socrático

Juan Dò/Maestro dell'Annuncio ai pastori

Coleção particular, Milão

Figura 43



Pitágoras ou Heráclito

Juan Dò/Maestro dell'Annuncio ai pastori

Kunsthistorisches Museum, Viena

Figura 44, detalhe



Arquimedes
Juan Dò/Maestro dell'Annuncio ai pastori
Galeria Regional, Tamov
Figura 45

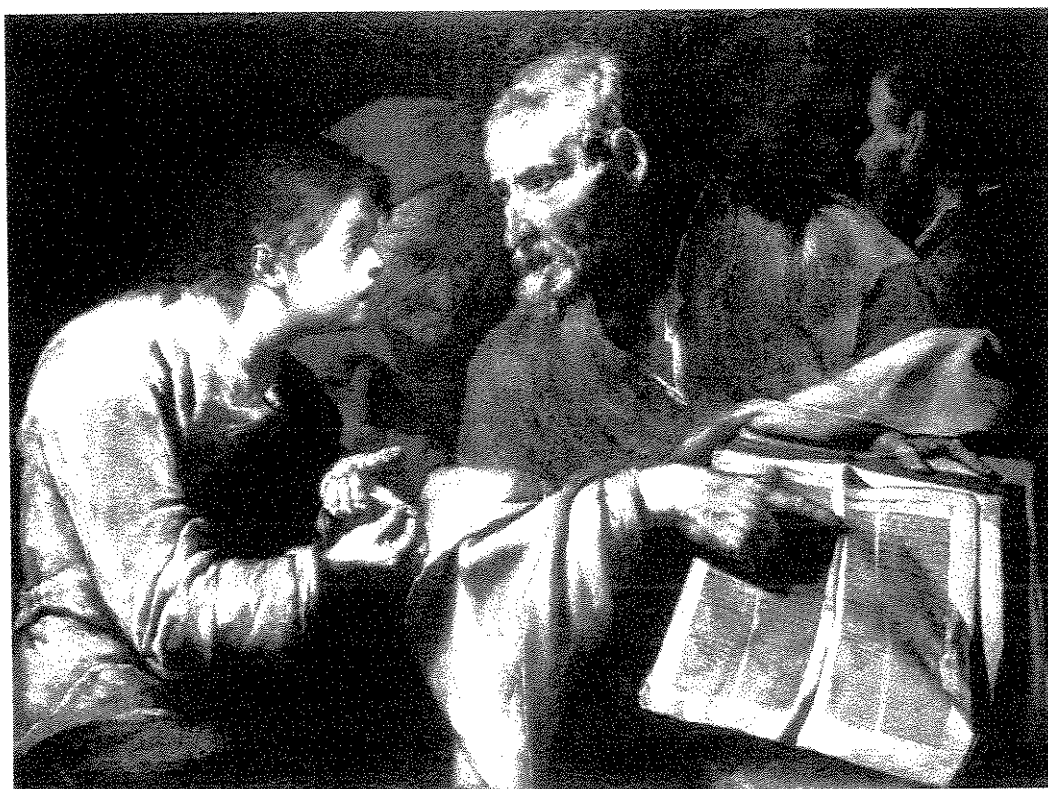


Jesus entre os doutores

Juan Dò/Maestro dell'Annuncio ai pastori

Museu de Belas Artes, Nantes

Figura 46



O retorno no filho pródigo

Juan Dò/Maestro dell Annuncio ai pastori

Óleo sobre tela, 1,00X1,26

Museo e Gallerie Nazionale di Capodimonte

Figura 47

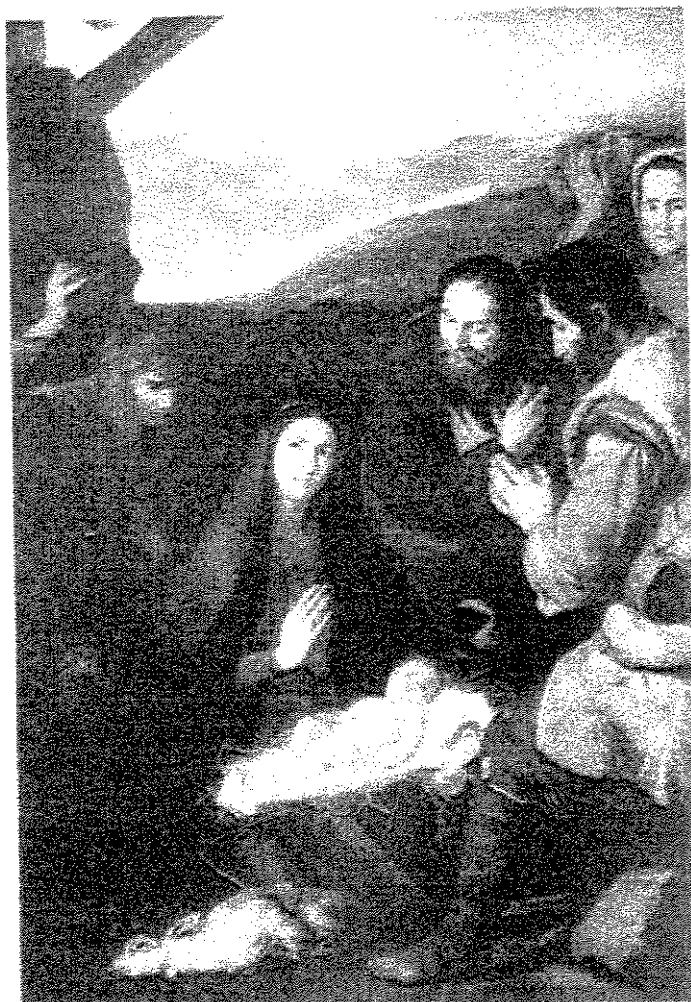


Natividade

Ribera

Museu do Louvre, Paris

Figura 48



Adoração dos pastores

Juan Dò/ Maestro dell'Annuncio ai pastori

óleo sobre tela, 1,23X1,78

Pinacoteca Comunale, Rímini

Figura 49



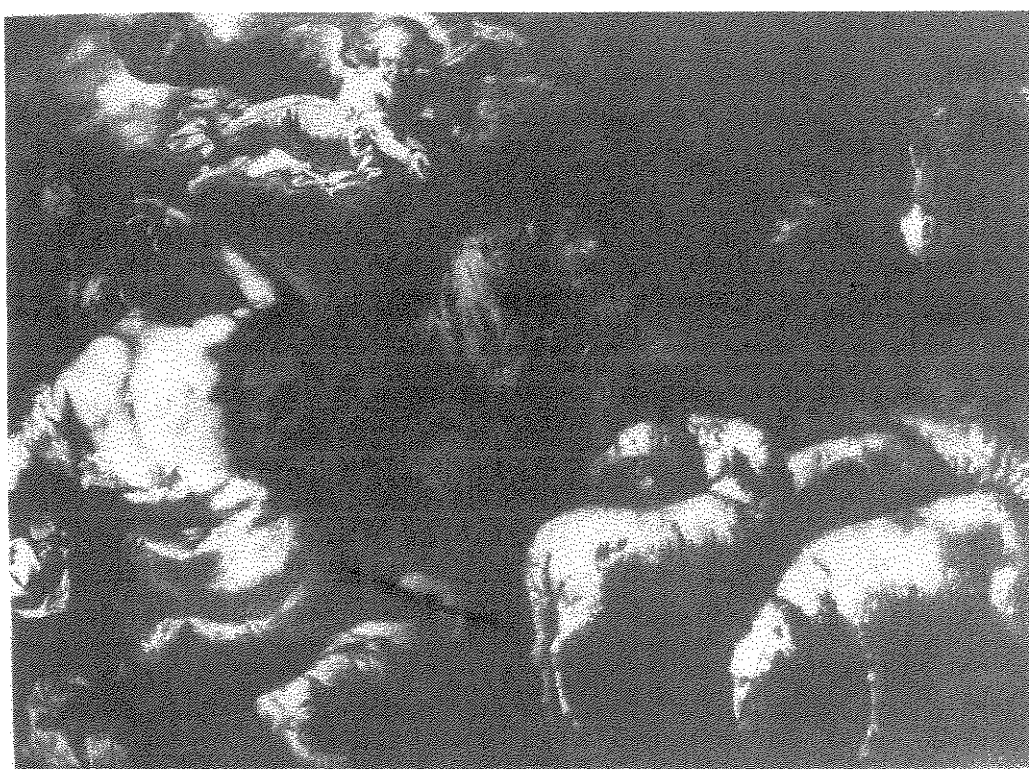
Anunciação aos pastores

Juan Dò7Maestro dell' Annuncio ai pastori

Óleo sobre tela, 1,75X2,37

Museu de Belas Artes e Arqueologia, Besançon

Figura 50



Pastores e rebanho

Juan Dò/Maestro dell' Annuncio ai pastori

óleo sobre tela, 0,78X 1,01

Sala de Santa Petronilla, Musei Capitolini, Roma

Figura 51



Anunciação aos pastores

Juan Dò/Maestro dell'Annuncio ai pastori

Coleção Gianone

Óleo sobre tela, 0,84X0,74

Figura 52



Jacó, Raquel e Labão

Juan Dò7Maestro dell'Annuncio ai pastori

Colção Particular, Barcelona

Figura 53



Jacó pedindo a mão de Raquel

Juan Dò/Maestro dell'Annuncio ai pastori

Museu Granet, Aix en Provence

Figura 54



Rebeca e Eleazar

Juan Dò/Maestro dell' Annuncio ai pastori

Coleção particular, Milão

Figura 55



Raquel, Jacó e o rebanho de Labão

Juan Dò/Maestro dell' Annuncio ai pastori

Galleria Regionale, Palermo

Figura 56



José e seus irmãos

Juan Dò/Maestro dell' Annuncio ai pastori

Localização atual ignorada

Figura 57



Jacó na casa de Labão

Juan Dò/Maestro dell' Annuncio ai pastori

Coleção Hernani, Madri

Figura 58



Encontro de Jacó e Raquel

Juan Dò/Maestro dell'Annuncio ai pastori

Coleção Hernani, Madri

Figura 59



Retorno do Filho pródigo

Juan Dò/Maestro dell' Annuncio ai pastori

Óleo sobre tela, 1,00X1,26

Museo e Gallerie Nazionale di Capodimonte

Figura 60



O retorno no filho pródigo

Juan Dò/Maestro dell Annuncio ai pastori

Óleo sobre tela, 1,00X1,26

Museo e Gallerie Nazionale di Capodimonte

Figura 61



Filho pródigo

Juan Dò/Maestro dell' Annuncio ai pastori

Óleo sobre tela, 1,01X1,27

Galeria da Cidade, Bristol

Figura 62



Jesus entre os doutores

Juan Dò/Maestro dell' Annuncio ai pastori

Museu de Belas Artes, Nantes

Figura A, detalhe

Sileno Ébrio(1626)

Ribera

Figura B, detalhe



Jesus entre os doutores

Juan Dò/Maestro dell'Annuncio ai pastori

Powercourt, Dublin

Figura 64



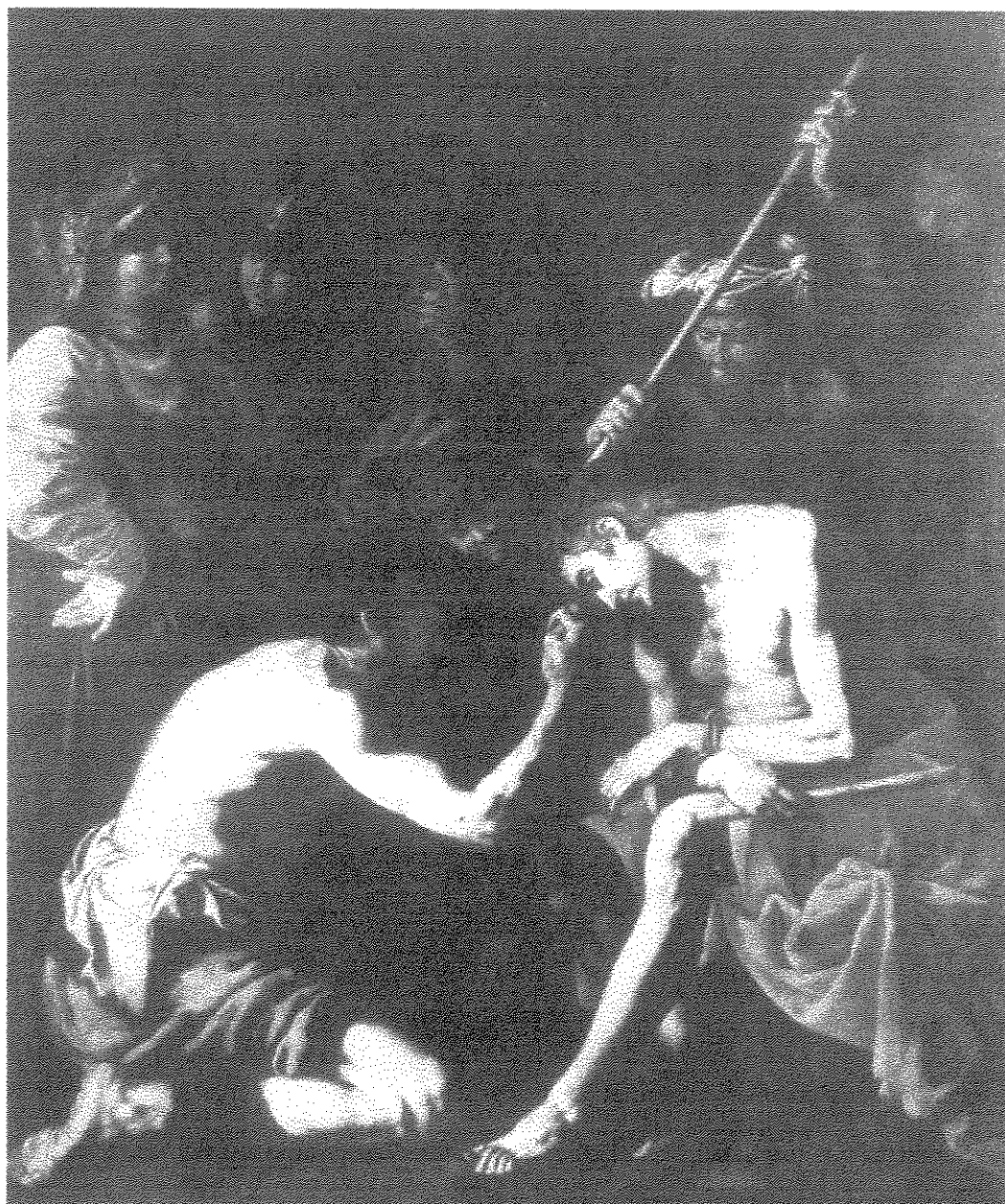
Cristo Ultrajado

Juan Dò/Maestro dell'Annuncio ai pastori

Óleo sobre tela, 2,35X1,81

Museu do Louvre, Paris

Figura 65



Um rei mago

Juan Dò/Maestro dell'Annuncio ai pastori

Coleção Marsicola, Roma

Figura 66

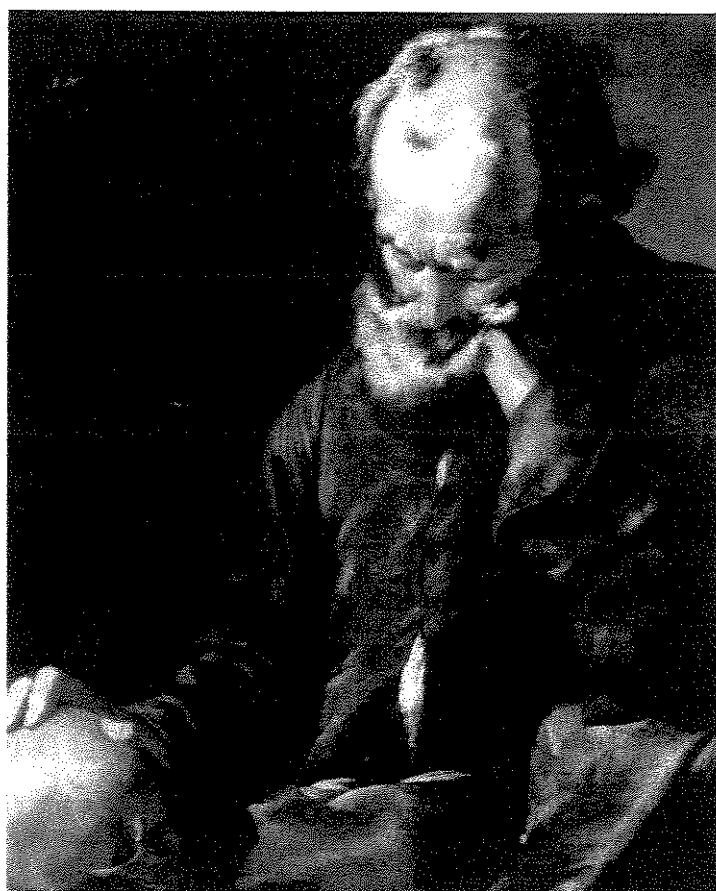


Homem em meditação

Juan Dò/Maestro dell'Annuncio ai pastori

Coleção Hays Town, Baton Rouge

Figura 67



Moça com espelho

Juan Dò/Maestro dell' Annuncio ai pastori

Óleo sobre tela, 0,75X0,63

The Metropolitan Museum of Art, Nova Iorque

Figura 68



Moça com flor

Juan Dò/Maestro dell' Annuncio ai pastori

Óleo sobre tela, 1,03X0,78

Coleção De Vito, Milão

Figura 69



Natividade de Maria

Juan Dò/Maestro dell'Annuncio ai pastori

Óleo sobre tela, 2,88X2,10

Igreja de Santa Maria della Pace, Castellamare di Stabia

Figura 70

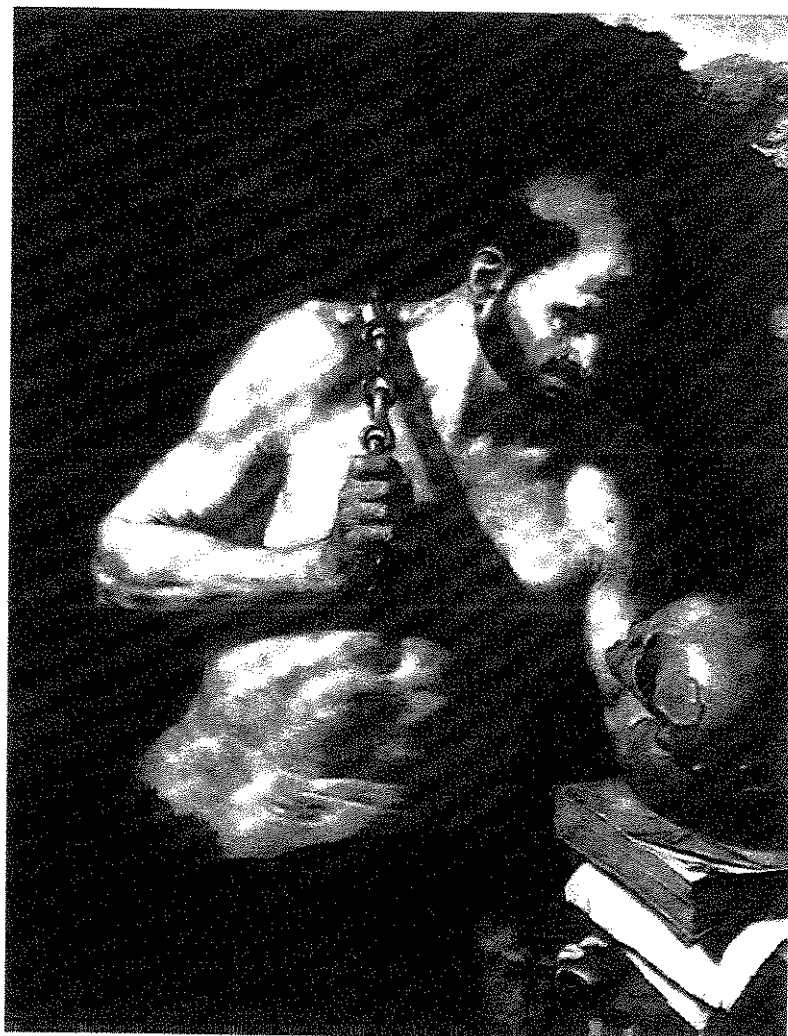


São Domingos penitente

Juan Dò/Maestro dell'Annuncio ai pastori

Localização atual ignorada

Figura 71



Jacó e Raquel

Juan Dò/Maestro dell'Annuncio ai pastori

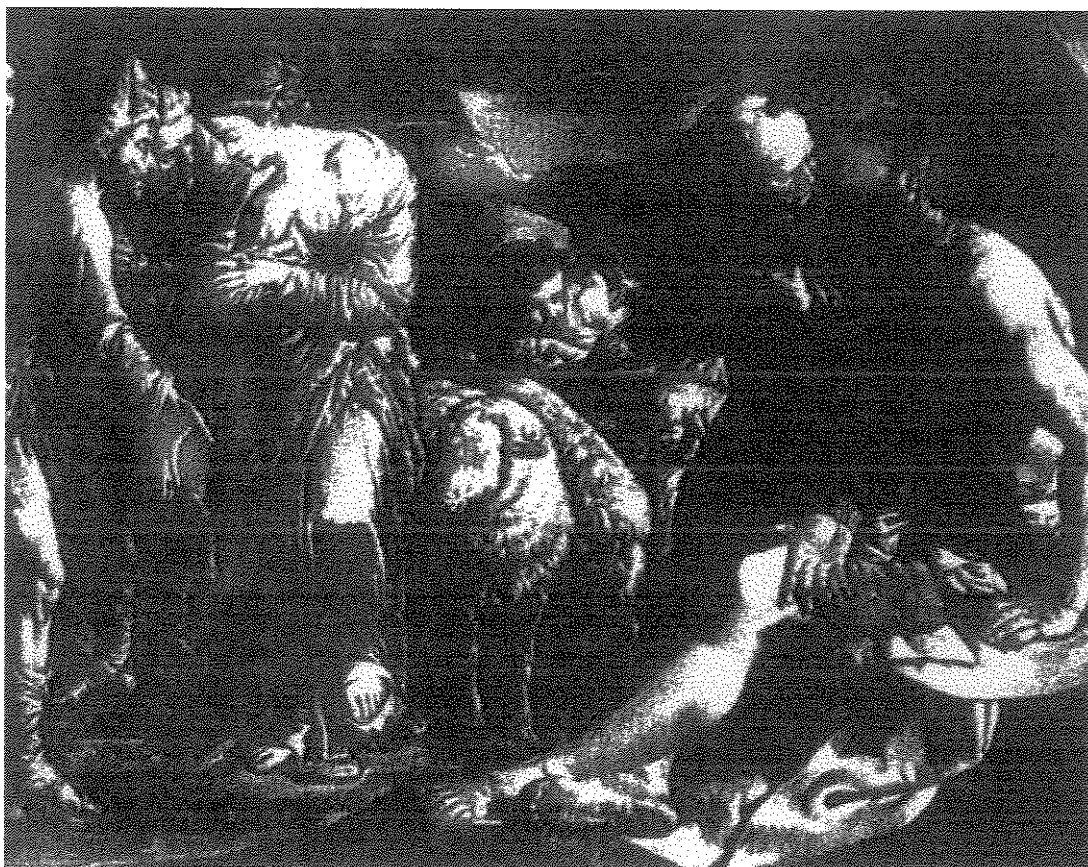
Gravura

Coleção J. B. Boyer d'Aiguilles

Jacobus Coelemans

Aix en Provence

Figura 72



Adoração dos pastores

Massimo Stanzione

Óleo sobre tela, 2,55X2,10

Museo e Gallerie Nazionale di Capodimonte, Nápoles

Figura 73



Sileno Ébrio (1626)

Ribera

Museo e Gallerie Nazionale di Capodimonte, Nápoles

Figura 74



São Mateus e o anjo (1602)

Michelangelo Merisi da Caravaggio

Óleo sobre tela, 2,95X1,95

Capela Contarelli, Igreja de San Luigi dei Francesi, roma

Figura 75



São João Batista

Leonardo da Vinci

Óleo sobre tela, 0,69X 0,57

Museu do Louvre, Paris

Figura 76



Filósofo Estóico

Juan Dò/Maestro dell'Annuncio ai pastori

Kunsthistorisches Museum, Viena

Figura 77



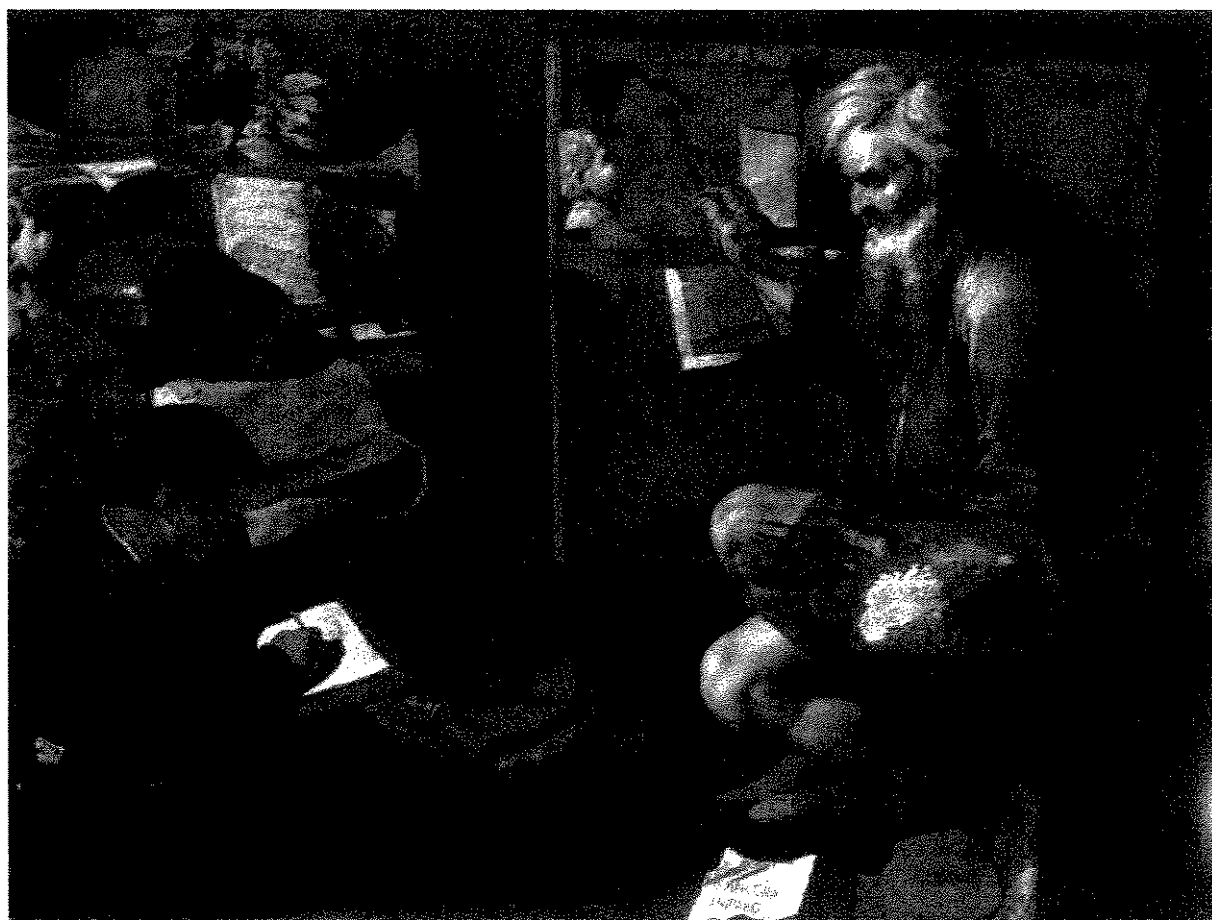
O atelier do artista

Juan Dò/Maestro dell'Annuncio ai pastori

Óleo sobre tela, 1,44X1,95

Coleção particular, Londres

Figura 78



Adoração dos pastores

Juan Dò/Maestro dell'Annuncio ai pastori

Óleo sobre tela, 2,25X1,80

Museo e Gallerie Nazionale di Capodimonte, Nápoles

Figura 79



Triunfo

Bartolomeo Passante

Coleção particular, Roma

Figura 80



Jacó ao poço

Juan Dò/Maestro dell'Annuncio ai pastori

Coleção particular

Tegernsee

Figura 81



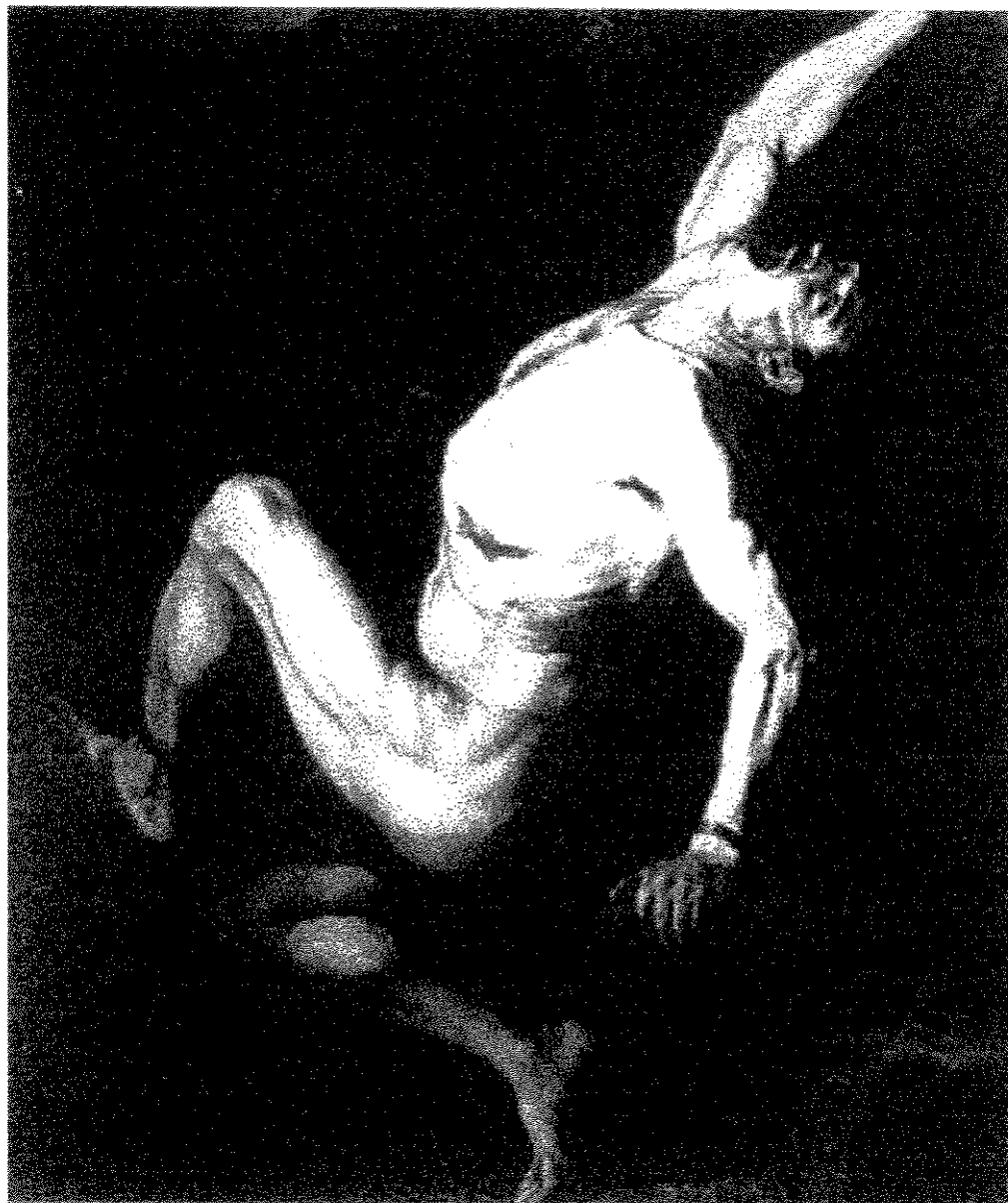
Prometeu

Ribera

Óleo sobre tela, 1,94X1,55

The Barbara Piasecka Johnson Collection, Princeton

Figura 82



O aleijado (1642)

Ribera

Óleo sobre tela, 1,64X0,93

Museu do Louvre, Paris

Figura 83



Hagar e Ismael

Giovan Battista Spinelli

Óleo sobre tela, 1,45X1,14

Coleção Novelli, Nápoles

Figura 84



Davi

Giovan Battista Spinelli

Óleo sobre tela, 1,10X0,95

Museo e Gallerie Nazionale di Capodimonte

Figura 85



Judite desembainhando a espada para decapitar Holofernes

Giovan Battista Spinelli

Óleo sobre tela, 1,12X0,86

Coleção particular, Florença

Figura 86



São Martinho

Ribera (cópia?)

Igreja de San Andrea, Parma

Figura 87



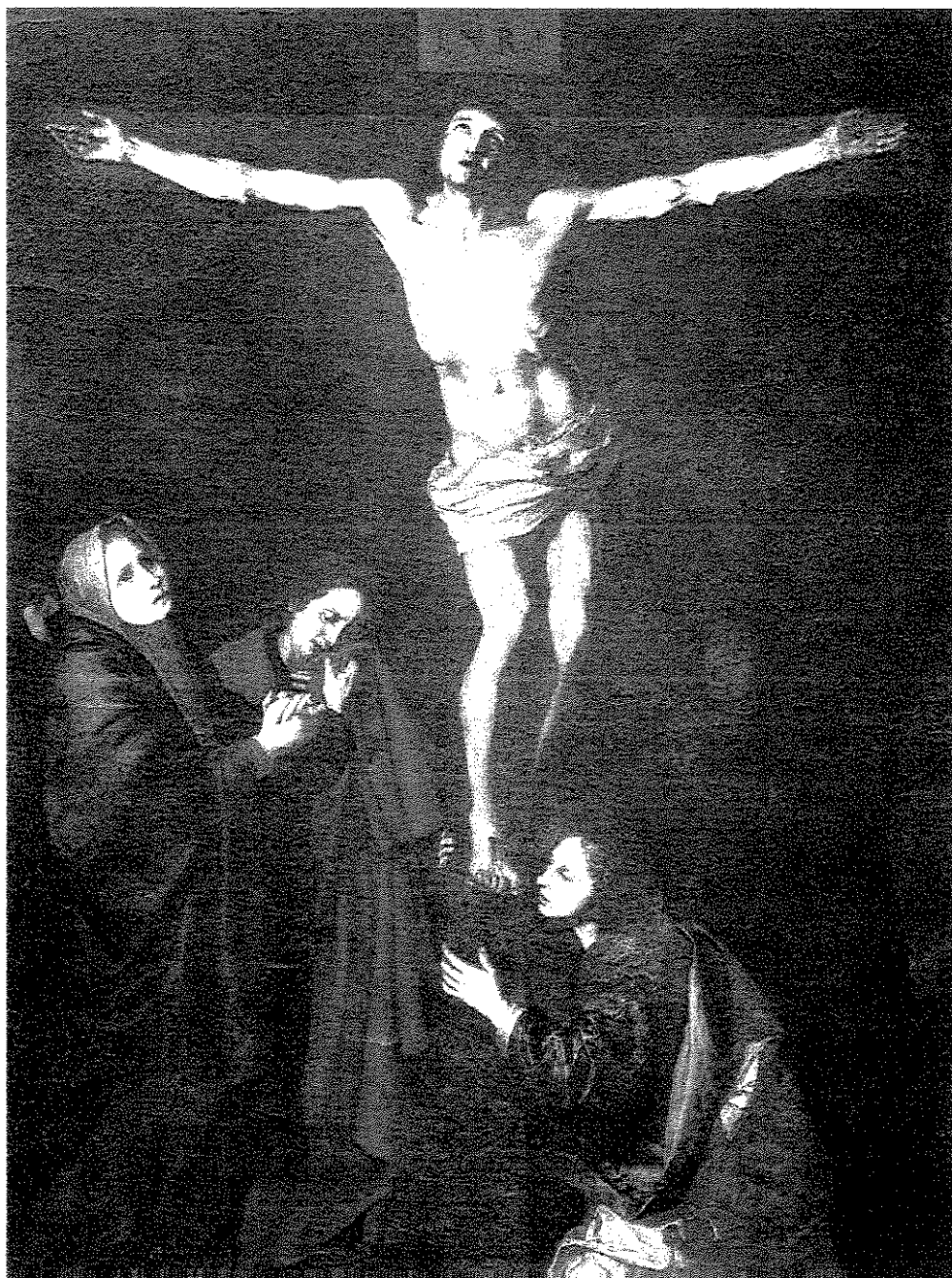
Calvário

Ribera

Óleo sobre tela, 3,36x 2,30

Patronato de Osuna, Sevilha

Figura 88



Tato

Ribera

Óleo sobre tela

Museu do Prado, Madri

Figura 89



São Sebastião

Ribera

óleo sobre tela, 1,27X1,00

Museu do Prado, Madri

Figura 90



Calvário

Ribera

Óleo sobre tela, 3,36X2,30

Patronato de Arte de Osuna, Sevilha

Figura 91, detalhe



Trinitas Terrestris

Ribera

Óleo sobre tela, 3,93X2,62

Museo e Gallerie Nazionale di Capodimonte, Nápoles

Ribera

Figura 92



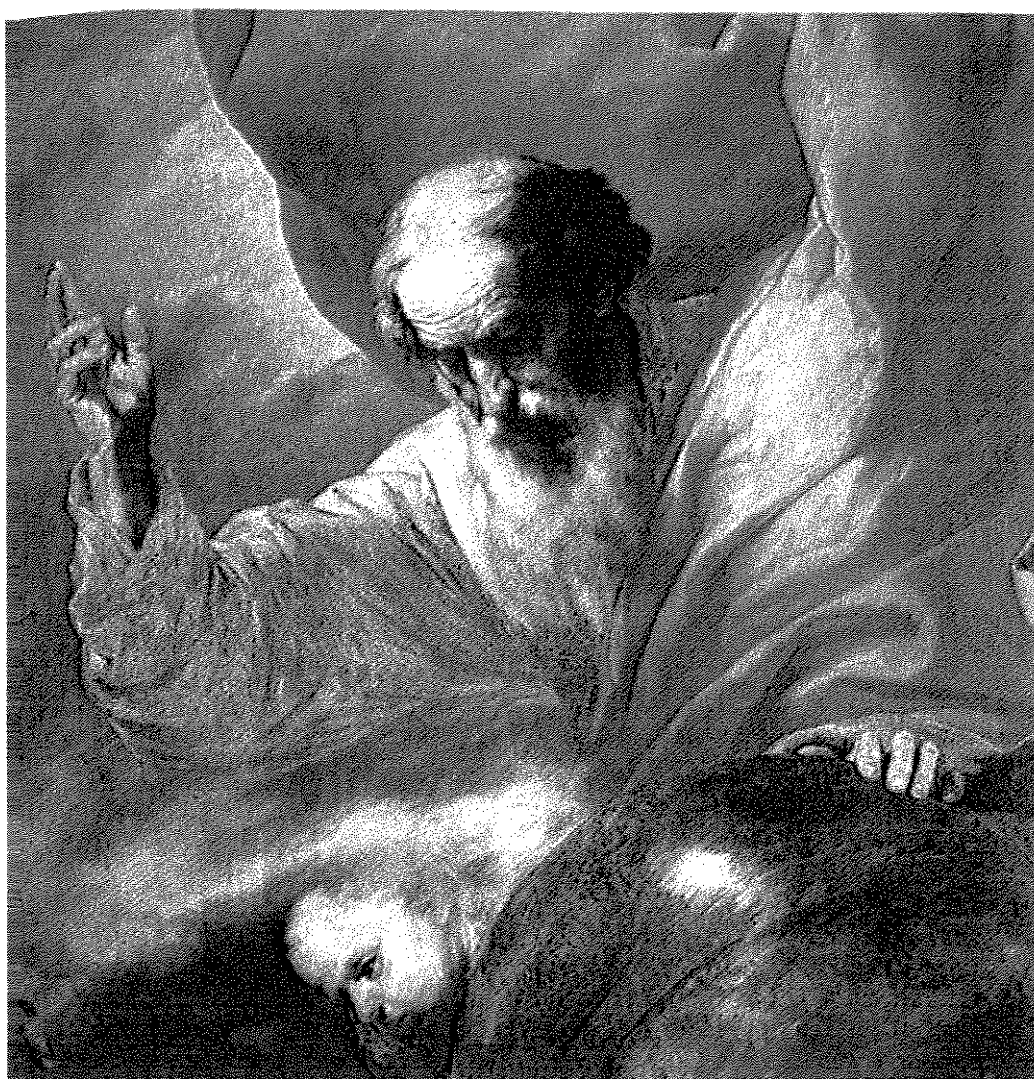
Eterno Pai

Ribera

Óleo sobre tela, 1,09X1,09

Museo e Gallerie Nazionale di Capodimonte, Nápoles

Figura 92



São Jerônimo e o anjo do juízo

Ribera

Óleo sobre tela, 2,62X1,64

Museo e Gallerie Nazionale di Capodimonte, Nápoles

Figura 94



Santa Irene

Ribera

Sanguínea sobre papel branco amarelado, 3,11X2,07

Christ Church Picture Gallery, Oxford

Figura 95



Olfato

Ribera

Óleo sobre tela, 1,15X0,88

Coleção Dom Juan Abelló

Figura 96



Mullher Barbuda

Ribera

Óleo sobre tela, 1,96X1,27

Palácio Lerma, Fundación Casa Ducal de Medinaceli, Toledo

Figura 97

