

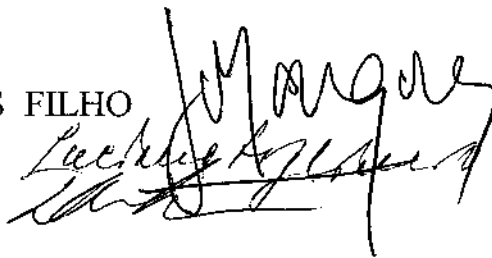
NANCY RIDEL KAPLAN

O SÃO JERÔNIMO EM MEDITAÇÃO NO DESERTO DO MASP

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Departamento
de História do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas
da Universidade Estadual de
Campinas, sob a orientação
do Prof. Dr. LUIZ CÉSAR
MARQUES FILHO.

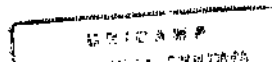
Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
31 / 08 / 1998.

Prof. Dr. LUIZ CÉSAR MARQUES FILHO
Prof. Dr. LUCIANO MIGLIACCIO
Prof. Dr. LEON KOSSOVITCH
Prof. Dr. PAULO CELSO MICELI



CAMPINAS, 1998

9801210



UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	
V.	Es.
IMPRESSO	BC/35550
PAGE	395/98
9	0 [x]
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	23/10/98
N.º CPD	

CM-00118332-B

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

K 141 s **Kaplan, Nancy Ridel**
O São Jerônimo em meditação no deserto do Masp / Nancy Ridel Kaplan . - - Campinas, SP : [s.n.], 1998.

Orientador: Luiz César Marques Filho.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Jerônimo, Santo, 347-419. 2. Mantegna, Andrea, 1431-1506. 3. Arte italiana. 4. Pintura italiana – Séc. XV. 5. Museu de Arte de São Paulo. I. Marques Filho, Luiz César. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

Para meus pais, Nanci e Fernando,
meus filhos, Fayga e José Renato e
Nilce.

AGRADECIMENTOS

Agradeço ao Prof. Luiz César Marques Filho pela oportunidade de desenvolver um trabalho tão fascinante. E pela paciência e sensibilidade com que o orientou .

Ao Prof. Luciano Migliaccio, cujos conselhos e críticas foram fundamentais.

Ao Prof. Jorge Coli pelo generoso incentivo.

Ao CNPq, pelo suporte financeiro.

À FAEP, pelo apoio financeiro que permitiu a viagem de pesquisa a Londres e à Maria Aparecida Ferreira, pelo auxílio no encaminhamento do processo.

A José Carlos Campos Sobrinho pelo incentivo essencial.

Aos amigos

Eduardo Kickhöfel, Elisabetta Fallanga Lopes, Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, Hélio Schonmann, Leonara Borges de Oliveira, Marialice Faria Pedroso, Márcia Mello e Miriam Moreira de Mello por todo o apoio e estímulo.

A Fernanda de Mello Rios, Luiz Eduardo Miki Leite e Sergio Olivier pelo trabalho na área de computação.

ÍNDICE

Introdução	1
I A história recente do <i>São Jerônimo em meditação</i> do Masp	3
1. Exposições internacionais	6
II Inventário dos elementos iconográficos	9
1. Leão	10
1.a. Origem	10
1.b. O leão como atributo de Jerônimo	16
1.c. O leão do <i>São Jerônimo</i> do Masp	22
1.d. Simbologia	23
2. Papagaio	26
3. Objeto devocional: o rosário	29
3.a. A origem do rosário	34
4. Os dois “martelos”	37
5. Lâmpada	40
6. Natureza	41
III Evolução da imagem de Jerônimo até o início do século XVI	45
1. Primeiras biografias	45
2. Primeiras representações	53
3. As representações de Jerônimo eremita e penitente	56

4. Jerônimo entre os livros	60
5. A representação de Jerônimo no studio	61
5.2. No deserto. Síntese entre o Jerônimo erudito e o penitente	66
5.2.1. São Jerônimo em meditação no deserto	67
5.2.2. O Jerônimo no deserto como uma prefiguração da Melancolia	73
 IV O problema do cliente	
As hipóteses de Camesasca e Christiansen	75
1. Camesasca	75
2. Christiansen	85
 V A questão da atribuição hoje	90
1. Primeiras atribuições	90
2. Atribuição a Mantegna	92
2.1. Tancred Borenius	93
2.2. Walter Zanini	94
2.3. Pietro Maria Bardi	95
2.4. Ettore Camesasca	96
2.5. Keith Christiansen	97
3. Atribuição a Zoppo	99
3.1. Liliam Armstrong	99
3.2. Michael Hirst	100
4. Outras atribuições	101
 VI Considerações finais	102
1. A questão da atribuição	102
2. A interpretação da imagem	110

Conclusão	113
Bibliografia	115
Anexo: Ilustrações	

INTRODUÇÃO

O objeto de estudo desta dissertação é o painel renascentista *São Jerônimo em meditação no deserto*, pertencente ao Masp e atribuído a Andrea Mantegna.

Como a bibliografia disponível existente no Brasil fosse insuficiente, a pesquisa foi desenvolvida com material das bibliotecas do Warburg Institute, Courtauld Institute of Art e Witt, pertencentes ao King's College, da Universidade de Londres e das bibliotecas do Victoria and Albert Museum, The British Library, The National Gallery e dos arquivos da Casa de leilões Christie's de Londres.

O primeiro capítulo, “A história recente do *São Jerônimo em meditação* do Masp”, descreve a trajetória do painel, conhecido somente a partir de 1936 quando foi a leilão em Londres, até a sua incorporação ao acervo do museu.

No segundo, “ Inventário dos elementos iconográficos”, esses elementos que compõem a obra são descritos, assim como as fontes literárias que estão na sua origem.

O capítulo terceiro, “Evolução da imagem de Jerônimo até o início do século XVI”, estuda as modificações por que passou a imagem do santo e as fontes literárias e iconográficas dessas transformações.

O quarto capítulo, “ O problema do cliente. As hipóteses de Camesasca e Christiansen”, trata da discussão a respeito da identificação de um possível comitente para a obra nos textos dos dois autores.

O quinto capítulo, “A questão da atribuição hoje”, discorre a respeito do problema da autoria do painel e da controvérsia surgida por ocasião da Exposição *Mantegna* em 1992. Não há a pretensão de se chegar a uma conclusão definitiva, mas sim de historiar a questão.

Nas “Considerações finais”, são discutidas a atribuição e a interpretação do significado da obra.

I A HISTÓRIA RECENTE DO *SÃO JERÔNIMO* DO MASP

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

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

¹ 48 x 36 cm ; dimensões com moldura: 60,4 x 49,3 x 5,6. Peso: 4,800 kg.

O painel não é assinado ou datado.

O estado de conservação do quadro é relativamente bom. Foi limpo logo após a venda na Christie's em 1936. Em 1985, passou por um processo de limpeza e restauro. Segundo o laudo (de 8.11.1991) da conservadora do Masp Eunice Moraes Sophia, o painel e a moldura apresentam pequenas regiões de restauro visível, assim como poucas fissuras, perdas, intervenções e orifícios de insetos inativos.

tamancos que descalçou e o leão, cujo olhar e a atitude o acompanham.

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

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

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

O *São Jerônimo* do Masp não tem a sua história conhecida até novembro de 1936, quando foi levado à

venda na casa de leilões Christie's de Londres.² Em 1938, passou a integrar a coleção do príncipe Paulo da Iugoslávia.³ E no ano de 1951, encontrava-se à venda na galeria Wildenstein⁴, em Nova York.⁵

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

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

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

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

A 27 de maio de 1952, o *São Jerônimo em meditação no deserto* entrou para o acervo do Masp ⁶, por doação da Câmara Municipal de São Paulo.⁷

1. Exposições internacionais

O quadro de Mantegna foi um dos destaques da primeira exposição internacional do Masp: *Chef-d'oeuvre du Musée d'Art de São Paulo*. A mostra organizada pelo Prof. Bardi tinha o objetivo de responder às dúvidas quanto à autenticidade do acervo que vinha sendo adquirido na Europa pós-guerra ⁸, no que foi muito

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

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

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

⁷ Pietro Maria Bardi. *História do Masp*.p.25.

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

⁸ A hipótese de haver falsificações entre as obras do Museu de Arte era sustentada pelos críticos Mário Pedrosa do *Jornal do Brasil* e Ciro Mendes de *O Estado de São Paulo*.

Citado por Fernando Moraes. *Chatô . O rei do Brasil*. p. 582.

bem sucedida. A exposição teve início no Musée de l'Orangerie, Paris, em outubro de 1956, percorrendo a seguir vários países europeus até o encerramento em novembro de 1957 nos Estados Unidos.⁹

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

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

⁹ Instituições em que se realizou a exposição: Musée de l'Orangerie, Paris; Palais des Beaux-Arts, Bruxelas; Utrecht Centraal Museum, Utrecht; Kunstmuseum, Berna; Tate Gallery, Londres; Dusseldorf Allestrabe Kunsthalle, Dusseldorf; The Metropolitan Museum of Art, Nova York e The Toledo Museum of Art, Toledo.

¹⁰ *Paragone*, 1962 pp. 7-21.

¹¹ A exposição percorreu os seguintes museus: *Daimaru*, Osaka; *Aomori Prefectural Museum*, Aomori; *Fukui Prefectural Museum of Art*, Fukui; *Aidri Prefectural Museum of Art*, Aidri; *Kumamoto Prefectural Museum of Art*, Kumamoto; *Fukuoka Cultural Center*, Fukuoka.

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

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

Atualmente (1998), o *São Jerônimo em meditação no deserto* encontra-se exposto no Masp.

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

II INVENTÁRIO DOS ELEMENTOS ICONOGRÁFICOS

No painel do Masp, Jerônimo encontra-se representado em meio a seus principais atributos distintivos e constitutivos: o chapéu cardinalício¹⁴, o leão e a Bíblia.

A maior parte das representações de Jerônimo inclui animais, dentre os quais, o mais frequente é o leão. Alguns dos animais são referências a cartas suas, como os escorpiões do deserto, outros são de difícil interpretação. No *São Jerônimo em meditação*, o santo encontra-se acompanhado pelo leão e quatro aves (coruja¹⁵, papagaio e garças¹⁶), que são pouco habituais no contexto hieronímico. Outros atributos presentes, estes circunstanciais, são o rosário, o crucifixo , a lâmpada e a pena. Há também um par de tamancos e uma prancha de madeira cuja função é desconhecida.

¹⁴ Para chapéu cardinalício, cap. III, p. 50.

¹⁵ Para Coruja, ver cap. IV, pp. 75-76.

¹⁶ Para Garças, ver cap. VII, pp.108-109.

1. Leão

1.a. Origem

Um dos primeiros milagres atribuídos a Jerônimo, a lenda do leão faz parte da *Legenda Aurea*¹⁷, que foi a fonte medieval de vários ciclos de afrescos, principalmente de igrejas franciscanas:

“ Um dia ao cair da tarde, estava Jerônimo junto aos muros do convento lendo para os monges, quando um leão se aproximou do grupo. Assustados todos fugiram, menos o santo que foi ao seu encontro. Percebendo que o animal mancava, ele ordenou a dois frades que lavassem sua pata para examiná-la. Encontraram um espinho e o arrancaram. Desde então, o leão agradecido tornou-se o constante e dócil companheiro de Jerônimo, executando tarefas para o mosteiro.

O convento possuía um burro para o transporte de lenha e água. Era dever do leão acompanhá-lo, como faria um pastor com o seu rebanho. Tendo certa vez adormecido, vieram uns ladrões e roubaram o jumento. Os monges ficaram muito zangados

¹⁷ Jacques de Voragine. *La Légende Dorée*. Trad. do Latim - Theodor de Wyzewa.

Legenda Sanctorum (1260), de autoria do frade dominicano e bispo de Gênova Jacopo da Varazze (Jacobus de Voragine), uma das obras religiosas mais populares e copiadas da Idade Média.

e, julgando que o leão o tivesse devorado, obrigaram-no a substituir o animal de carga e a permanecer fora dos muros. Até que um dia, enquanto carregava seu fardo resignadamente, ele se deparou com a caravana de camelos em que vinham o burro e os homens que o haviam levado. O leão, com rugidos ameaçadores e batendo com a cauda no chão, obrigou que fossem todos até às portas do mosteiro. Os monges arrependidos o receberam de volta. São Jerônimo perdoou os ladrões, que se comprometeram a suprir as necessidades de óleo do convento todos os anos e o leão voltou a integrar a comunidade monástica e a acompanhar o santo.”

O tema do animal selvagem ferido que é curado e a partir de então se torna manso é recorrente. A lenda é mais antiga do que a *Legenda Aurea*: uma fábula de Esopo (cerca de 620-560), *O leão e o pastor* (*Gratidão*) e outra latina, *Androclus e o leão*.¹⁸

Na história de Androclus, um escravo fugitivo tirou um graveto da pata de um leão. Grato, o animal dividiu com ele sua caverna no deserto da Líbia e também toda a caça. O leão comia a carne crua enquanto Androclus cozia a sua em uma pedra

¹⁸ Aulus Gellius. *Noctes Atticae*. Século I.

aquecida pelo sol do deserto. Foram presos separadamente e o homem atirado às feras no circo. O leão reconheceu-o, lambeu-lhe as mãos e protegeu-o das outras feras. Essa história foi cristianizada pelos gregos na *Vida de São Sabas da Palestina* (439- 532) de Cirilo de Scythopolis ¹⁹: Certo dia, junto ao rio Jordão, S. Sabas encontrou um leão que mancava. O animal mostrou-lhe a pata. Ele examinou-a e retirou um espinho. Durante toda a Quaresma, o animal seguiu Sabas como um escravo.

Também na *Vida de São Paulo Eremita* ²⁰, de autoria de Jerônimo, os leões têm uma participação importante: Quando da morte de Paulo, presenciada por Antônio ²¹:

¹⁹ Sabas era um monge eremita venerado no mundo grego e na Itália, principalmente em Nápoles, Monte Cassino e Roma, onde no início do século VII, os monges de S. Sabas mantinham um monastério em uma casa que deve ter pertencido à mãe de Gregório Magno.

²⁰ 228 ? -341. É considerado o primeiro eremita. Aos 15 anos, orfão, Paulo era cristão, culto e herdeiro de grande fortuna. Vivía com a única irmã, cujo marido traiu-o durante as perseguições de Décio (201-251). Refugiou-se no deserto próximo a Tebas, onde permaneceu por cerca de 80 anos em uma caverna que tinha a entrada fechada por uma grande pedra, cobrindo-se com folhas e sobrevivendo graças a uma palmeira e uma fonte, até a sua morte aos 113 anos.

²¹ Santo Antônio Abade, também conhecido como Santo Antão (251 ?- 356) foi um anacoreta egípcio que viveu 45 anos no deserto. Uma noite, quando já estava com 90 anos, sonhou com um eremita e, na manhã seguinte partiu a procurá-lo. Ao segundo dia, Antônio alcançou a caverna e só após muitas súplicas e lágrimas conseguiu que Paulo a abrisse. Os dois abraçaram-se e choraram. Logo, veio um corvo e lhes ofereceu um pedaço de pão. Por 60 anos, Paulo fora assim alimentado, mas naquele dia

“ Ele viu surgirem repentinamente dois leões que corriam das profundezas do deserto (...) (Antônio) sentiu pavor, mas elevou o espírito a Deus e permaneceu calmo como se fossem pombas. Eles vieram direto ao corpo do velho bem aventurado e acariciando-o com as suas caldas, deitaram-se a seus pés, depois deram grandes rugidos para testemunhar que o lamentavam da maneira que podiam. Começaram em seguida a cavar a terra com as garras em um local próximo dali e (...) fizeram uma fossa capaz de receber o corpo de um homem; e ainda mais, como se desejassem a recompensa pelo seu trabalho, eles vieram, agitando as orelhas e com a cabeça baixa, para perto de Antônio e lamberam-lhe os pés e as mãos. Ele compreendeu que lhe pediam que os abençoasse (...)”

a ave trouxe o dobro do que sempre trazia. Paulo sabia que estava para morrer e pediu a Antônio que fosse buscar para si um manto que fora dado pelo bispo Atanásio. Tinha a intenção de poupá-lo do sofrimento de assistir à sua morte. Antônio partiu com muito esforço e voltou o mais rápido que pode, sem ter sequer se alimentado ou dado qualquer explicação aos monges. Quando ia chegando à caverna viu, envolto em luz, um cortejo de anjos e Paulo entre eles. Encontrou o velho eremita de joelhos, os braços estendidos aos céus, mas já sem vida. Foi então que chegaram os leões.

Igualmente na *Vida de Malco, o monge prisioneiro*,²² que Jerônimo relatou em uma carta (Carta XXXVII) para as irmãs do monastério de Paula, uma leoa desempenhou papel fundamental, trucidando os perseguidores do monge e de sua companheira.

Na *Gesta Romanorum* (coleção de de contos moralizantes do fim do século XIII de provável origem oriental), existe uma versão em que o herói é um nobre caçador que se tornou

²² Malco foi um velho monge sírio que Jerônimo encontrou perto de Chalcis, vivendo com uma mulher devotada e castamente. Quando jovem, filho único de pequenos proprietários rurais, os pais queriam vê-lo casado e com descendência. Apesar dos seus pedidos, Malco fugiu para o deserto de Chalcis, onde passou a viver junto a outros solitários, castigando os desejos do corpo com jejuns. Muito tempo depois, contra a vontade do abade, retornou à sua casa para consolar a mãe que enviuvara. Mas no caminho, a caravana em que viajava foi atacada e ele, feito prisioneiro. Como escravo, era seu dever pastorear um rebanho de carneiros, e o fez tão bem, que o seu senhor decidiu recompensá-lo dando-lhe por esposa uma mulher que fora capturada na mesma ocasião. Desesperado, Malco se atirara em prantos ao chão decidido a se matar, quando a mulher propôs-lhe que apenas fingissem que se casavam. Passado muito tempo, surgiu uma ocasião de fuga e os dois a aproveitaram. Esconderam-se em uma caverna sem se aperceberem de que ali já se encontrava uma leoa, que matou os homens que por eles procuravam. Malco e a mulher pensaram então que também iam morrer “e a sua única esperança, em meio a tantos perigos, era a consciência da sua castidade, que lhes servia com um escudo contra a besta furiosa”, que no entanto não os atacou. Saindo da caverna, encontraram os camelos dos perseguidores e, depois de muitas dificuldades, alcançaram o deserto e os monges companheiros de Malco. Ele então se despediu da mulher, mas ela não quis ir ter com o marido, pois que era casada, e implorou para que a deixasse ficar. E desde então, viveram juntos em santidade.

fora da lei nas florestas. Alguns anos depois de ter extraído um espinho da pata de um leão, ambos foram capturados separadamente. O animal foi mantido em jejum por uma semana dentro de uma cova, onde foi atirado o cavaleiro. A fera lambeu as mãos do seu benfeitor. O rei, atônito, perdoou o fidalgo e libertou o leão na floresta. A moral : “o cavaleiro é o homem que todo dia luta para conseguir os bens materiais (o máximo que consegue). O leão claudicante é a raça humana que manca devido aos pecados do primeiro homem. O espinho é o pecado original, de que o homem se liberta através do batismo e a cura é o resultado das boas ações”.

Outra lenda cristã tem uma relação mais direta com Jerônimo: S.Gerásimo²³ chegou à Palestina em 451 para viver como eremita no deserto próximo ao Mar Morto. Lá, fundou uma comunidade de anacoretas. Certo dia, caminhava às margens do rio, quando se deparou com um leão que tinha um espinho na pata. Curou o leão e domesticou-o. O animal passou a comer exclusivamente pão e vegetais cozidos. Ficou sendo o “seu discípulo amado ” até a morte do santo.

²³ Abade Gerásimo, morto em 475.

Essa história aparece em *Pratum spirituale*, coleção de vidas de santos ascetas elaborada por Johannes Moschos e Sophronius, Patriarca de Jerusalém. Segundo Grete Ring,²⁴ P.Alberto Vaccari²⁵ e F.Lanzoni²⁶ explicam a migração de Gerásimo para Jerônimo: antes de ser traduzida do grego, a lenda já era difundida oralmente por peregrinos da Terra Santa e pelos monges de São Sabas, para cujo monastério em Roma Moschos deixou seu livro quando morreu em 619. A semelhança do som em latim vulgar entre Gerasimo e Geronimo, mais familiar, teria causado a confusão entre os santos.

1.b. O leão como atributo de Jerônimo

O leão, um dos atributos constitutivos de São Jerônimo, não faz parte da *Vita prima*. A *Vita secunda*, *Hieronymus noster* (de meados do século IX), e *Plerosque Nimirum* (provavelmente da mesma época ou pouco posterior) são os textos

²⁴ Citado por Grete Ring. *St. Jerome extracting the thorn from the lion's foot*. p. 189.

²⁵ “Le Antiche vite di San Girolamo”, *Miscellanea Geronimiana*, Roma, 1920. p. 13.

²⁶ “La Leggenda di San Girolamo”, *Miscellanea Geronimiana*, Roma, 1920. p.34.

sobreviventes mais antigos em que o leão aparece junto ao santo. Segundo Rice, nenhum dos relatos foi fonte do outro, mas ambos serviram de base para as biografias subsequentes.

Giovanni d'Andrea exemplifica no *Hieronymianus* (última versão em 1342) como Jerônimo deve ser representado: *cum (...) leone mansueto*. As pinturas de Jerônimo que encomendou incluíam versos de sua autoria, muitos referindo-se à lenda do leão. Provavelmente, ele considerou a imagem de Jerônimo com o leão mais adequada à devoção do povo inculto do que o seria a imagem do erudito Doutor.

Os Padres Bolandistas na *Acta sanctorum* ²⁷ estabeleceram a não pertinência da lenda e expurgaram o leão: *“leonem omnino repudiamos, quia leo ille modo prorsus improbabile est conflictus”*.

No século XVI, o Cardeal Baronius sustentou a precedência da imagem sobre o texto, ²⁸ considerando o leão um símbolo das qualidades másculas de Jerônimo. A confusão com a

²⁷ Citado por Grete Ring. Op. cit. pp. 188-189. *Acta sanctorum*. Antuérpia 1765. A *Vida de São Jerônimo* é de autoria do padre Joannes Stiltinck.

²⁸ Cardeal Caesar Baronius (1538 - 1607). *Annales ecclesiastici*. Primeira edição, 1588.

história de Gerásimo teria ocorrido mais tarde. Karl Künstle ²⁹ aventou uma outra hipótese: nos primórdios da Arte Páleo-Cristã, os quatro Doutores Latinos foram frequentemente comparados aos quatro Evangelistas e seus símbolos lhes eram atribuídos. Jerônimo foi associado a Marcos e a seu leão. Um autor medieval que tivesse visto uma pintura de São Jerônimo com o animal de Marcos e desconhecesse o contexto em que ocorrera, poderia ter imaginado uma fábula, baseando-se no fato de que o santo habitara o deserto onde vivem animais selvagens.

Tanto Venturi³⁰ quanto Ficarra³¹, pelo contrário, afirmam que a imagem deriva da literatura, o que explicaria a pequena incidência de leões nas obras do Trecento e a posterior e progressiva inclusão do animal junto a Jerônimo, à medida que surgiam relatos apócrifos que difundiam a lenda.

O leão alado de Marcos, assim como os outros símbolos dos Evangelistas, foi associado a Cristo (que nasceu

²⁹ *Ikographie der Heiligen*, Freiburg, 1926. p. 299. Citado por Grete Ring. Op. cit. p.189.

³⁰ Adolfo Venturi. *L'Arte a San Girolamo*. p. 8.

³¹ Angelo Ficarra *La posizione de San Girolamo nella storia della cultura* II. p.155.

homem, foi sacrificado como um touro, triunfou sobre a morte com a força de um leão e subiu aos céus como uma águia). O leão seria também uma alusão a São João Baptista pregando no deserto, cuja história inicia o Evangelho de São Marcos.

Como Jerônimo foi associado a Marcos, por vezes ocorreu contaminação da imagem, como no relevo de um púlpito de pedra na igreja de Karlstadt³² na Alemanha, em que leões alados estão junto a Jerônimo.

O impulso na representação do leão junto a Jerônimo aconteceu em Bologna com a publicação do *Hieronymianus* e o crescimento da popularidade do santo, mas já havia esculturas de ambos na França e na Alemanha desde o início do século XIV. Na segunda metade do século, o leão ainda aparecia pouco o que indica que Giovanni d'Andrea não alcançou êxito imediato na imposição da imagem.

Adolfo Venturi observou a ausência de leões nas representações do Trecento, mas após a publicação do seu livro em 1924, foram descobertas duas pinturas Vêneto-Bizantinas, em

³² 1523. Aluno de Tilmann Riemenschneider.

que Jerônimo aparece extraindo o espinho da pata do animal. Estão na National Gallery de Londres e na David e Albert Smart Gallery em Chicago(fig.2). A existência dessas pinturas sugere uma fonte bizantina ainda desconhecida.

O leão ocorre na grande maioria das representações de *Jerônimo no deserto, meditando, lendo ou em penitência*, especialmente após os primeiros anos do século XV. O tema foi mais popular em Veneza e no Norte da Itália do que na Toscana, talvez porque Jerônimo fosse considerado um santo do Vêneto.

Também é usual o leão estar presente nas cenas de *Última Comunhão e Morte* do santo.

O tamanho, a proximidade com o santo e a postura do leão variam bastante, inclusive na obra de um mesmo artista, o que sugere tratar-se de uma deliberação do comitente e do autor. Em geral, a atitude do animal corresponde ao estado de espírito de Jerônimo, como para acentuar a carga emocional da obra. Quando em repouso, costuma estar junto ao santo.

Quanto ao grau de naturalismo das imagens, é um leão heráldico que costuma acompanhar as primeiras

representações de Jerônimo como o erudito Doutor da Igreja. O leão se transforma em verdadeiro animal, mas não em uma fera, quando próximo ao santo penitente ou em meditação.

Nas representações de Jerônimo extraindo o espinho houve uma modificação na interpretação da história. O santo passou a cuidar pessoalmente do animal, embora na lenda ele tenha ordenado a dois monges que o fizessem. Pode tratar-se de uma simplificação da imagem ou indicar que a fonte dessas obras seja o *Hieronymianus* em vez da *Legenda Aurea*.

Na ausência do leão, é raro que se encontrem outros animais junto ao santo.

O leão está presente em sete obras de Giovanni Bellini (fig.3 e 4) que retratam o santo no deserto e também em dois desenhos de Jacopo, dos cadernos do Louvre (fig.5 e 6)e do British Museum. Encontra-se na maioria das obras dos pintores de Ferrara e nas pinturas de *São Jerônimo penitente* de Marco Zoppo (fig. 7 e 8).

1. c. O leão do *São Jerônimo* do Masp

O leão está deitado aos pés de Jerônimo, à sua esquerda, na entrada da caverna. Apenas se vêem do animal a cabeça e as patas dianteiras. A cor castanha e a sombra em que se encontra o confundem com a pedra. O olhar triste e submisso que ergue para Jerônimo acompanha o semblante do santo. Tanto a expressão quanto o tamanho fazem pensar mais num animal doméstico, gato ou cachorro, do que numa fera .

Em relação à origem iconográfica do leão, era frequente a representação de leões em monumentos medievais e na decoração de igrejas. Quanto à possibilidade de desenhos de observação, Villard de Honnecourt já os fizera no início do século XIII. Leonardo da Vinci anotou que em Florença havia sempre de 25 a 30 leões. Há desenhos de observação de Pisanello, dos Bellini e de Dürer entre outros.

Na *Santa Eufêmia* ³³ de Mantegna, existe um leão que se assemelha ao do *São Jerônimo* do Masp. O animal alude ao martírio e se encontra à direita da santa, abocanhando seu braço.

³³ Autógrafa. Têmpera sobre tela. 179 x 79. 1454. Galerie Nazionali di Capodimonte. Nápoles. Proveniência: Museo Borgia, de Velletri. No

1.d. Simbologia

O leão tem uma dupla simbologia na iconografia medieval: quando aparece a parte dianteira do animal, o que é o caso do *São Jerônimo em meditação*, em que só são visíveis a cabeça e as patas, a simbologia é positiva, trata-se do próprio Cristo. A parte posterior, mais fraca e portanto negativa, é o homem.

Como todo símbolo, o do leão apresenta bipolaridade. No seu aspecto positivo é solar, significando força, coragem e o poder da sabedoria e da justiça. Nesse sentido, o leão foi a montaria ou trono de divindades e decorava o trono de Salomão e dos reis da França. Nas cátedras dos bispos medievais, a sua presença se justificaria com o trecho do Apocalipse ³⁴:

“ (...) e no meio do trono, e ao redor do trono, quatro animais cheios de olhos, por diante e por detrás. E o primeiro animal era semelhante a um leão.”

século XVIII, a obra sofreu sérios danos durante um incêndio. Passou por um processo de restauração em 1960.

³⁴ Apc. II. 4, 6 e 7.

O leão de Judá se manifestou na pessoa de Cristo, sendo símbolo do Cristo Juiz e do Cristo Doutor, de quem carrega o livro ou o pergaminho.

Já no seu aspecto negativo, ele é símbolo do poder desmedido, das paixões desenfreadas, da força incontrolável e destrutiva que leva à morte, do Anticristo.

É enquanto símbolo da ressurreição que o leão surge nos túmulos cristãos. Indica o retorno do sol e das energias cósmicas numa inversão do simbolismo ctoniano da morte. Com esse sentido de ressurreição, ele está relacionado ao batismo desde o início da arte Páleo-Cristã, tendo sido esculpido nas primeiras pias batismais. A origem se encontra no texto apócrifo *Ato de Paulo*³⁵, do século II:

“Paulo detivera-se para rezar junto a um rio no caminho de Éfeso, quando um imenso e terrível leão dele se aproximou. O Apóstolo indagou-lhe o que desejava e ele respondeu que queria ser batizado. Paulo atendeu a seu pedido. O leão partiu cheio de júbilo e quando encontrou uma leoa não foi ao seu encontro, mas fugiu dela.

³⁵ Citado por Eugene Rice. *Saint Jerome in the Renaissance*. p. 40.

Chegando a Éfeso, Paulo fez um sermão no qual relatou a conversão do leão. Mais tarde, o santo foi perseguido, preso e jogado às feras no circo. Lá se encontrava justamente o leão que ele batizara. A fera o reconheceu e deitou-se a seus pés como um cordeiro. Desabou então uma forte tempestade que dispersou a multidão, sem no entanto atingi-los e eles puderam seguir em paz.”

Os relatos pagãos de Esopo, Androclus e do cavaleiro são apologias à gratidão. As histórias de Gerásimo e Jerônimo são milagres alcançados através de poderes sobrenaturais, pela intermediação da graça divina.

No contexto hieronímico o leão domesticado pode ser visto como o homem, cujos instintos pecaminosos são contidos pela fé e devoção. Assim como Jerônimo libertou o leão do sofrimento, seus escritos e sermões libertam a alma do pecado.

O leão ao lado de Jerônimo no painel do Masp é o emblema do poder da fé sobre as paixões, o domínio da besta selvagem e também da ressurreição, através do batismo e pela força da oração e dos textos sagrados.

2. Papagaio

Os papagaios são raros no contexto hieronímico. Friedmann³⁶ relaciona apenas nove pinturas em que ocorrem e também inclui outras duas com aves semelhantes.

No *São Jerônimo em penitência*³⁷ (fig.9) de Cranach, pintado em 1502 para o humanista da Universidade de Viena Johannes Cuspinian, Friedmann interpreta as duas aves, uma coruja e um papagaio, como emblemas astrológicos do casal.³⁸ A coruja, do planeta Saturno e do temperamento melancólico e o papagaio, do sol e do temperamento sanguíneo, também se encontram nos retratos de Anna e Johannes Cuspinian. Parece razoável que nesses retratos feitos por ocasião de um casamento, a coruja simbolize a sabedoria e o papagaio, a virgindade, já que essa ave esteve relacionada à Imaculada Conceição.

O *Psittacus erithacus*, papagaio cinza da África ocidental, era conhecido na Europa desde a Antiguidade e apreciado pelo fato de imitar a fala humana. Duas dessas aves

³⁶ Herbert Friedmann . *A Bestiary for Saint Jerome*. p. 288 .

³⁷ Viena. Kunsthistorisches Museum. 1502.

³⁸ Para Emblema astrológico ver cap.IV, pp. 75-76.

aparecem na *Madonna e Menino com um Anjo*, de Hans Baldung Grien³⁹, pousadas no ombro esquerdo de Maria e em um parapeito.

O papagaio tornou-se um símbolo da Imaculada Conceição justamente por causa da fala. A concepção não foi física, mas através da Palavra dita pelo anjo e recebida pelo ouvido, como está escrito no Evangelho segundo São Lucas.⁴⁰ O Concílio de Éfeso (431) proclamou a Divina Maternidade de Maria.

Em *Defensorium inviolatae virginitatis Mariae*⁴¹, mitos e fábulas pagãos são usados para justificar dogmas cristãos: "Ainda jovem, já Júlio César caminhando por uma floresta quando encontrou um papagaio que assim o saudou *Ave Caesar*". Trata-se de uma alusão à *Ave Maria*, que "proclama a Virgem Maria como a *Nova Eva*, pelo fato de *Eva*, lido de trás para frente, ser *Ave*".

³⁹ Germanisches Museum, Nuremberg .

⁴⁰ "Anunciação do Messias .

(...) Então o anjo lhe disse: Não temas, Maria (...) disse Maria: Eis aqui a escrava do Senhor, faça-se em mim segundo a sua palavra . (...)

⁴¹ Friedmann.(Op. cit. p. 281-82) cita Panofsky. *Studies in Titian , Mostly Iconographic*. p. 28, que por sua vez cita Franciscus de Retza.

O papagaio apresenta outras características “humanas” além da voz: demonstra afeto, usa uma das patas como mão para segurar a comida. Está também associado ao Oriente na imaginação popular, como Cristo.

No painel do Masp, o papagaio está no canto inferior à direita sobre as pedras, com o perfil voltado para o santo. Ele é visto de cima. A cabeça é vermelha, o bico laranja e as asas bem escuras. O vermelho da cabeça da ave é o mesmo do chapéu de cardeal no outro extremo do quadro e o tom escuro das asas aproxima-se da cor do leão. Não chega a ser propriamente um papagaio, lembrando mais um periquito.

Friedmann ⁴² comenta a respeito do *São Jerônimo* do Masp “Carpaccio’s all-red parrot, and a red one with dusky wings by Mantegna are pure invention: no such species of parrot are known. Although one of the species of large lorries in the south Pacific islands is largely red, this bird was not known to Europeans until centuries later”.

⁴² Herbert Friedmann. Op. cit. p. 281.

Há uma outra obra de Mantegna em que aparece uma ave que apresenta semelhança com a do *São Jerônimo*. Trata-se da *Madonna della Vittoria* ⁴³ (fig.10). O pássaro está no alto da pintura à direita, pousado em uma espécie de grade de vegetação que cerca a cena, entre frutos, flores e outras aves. Encontra-se à esquerda da Virgem. Sua cor é vermelho vivo, o bico laranja e as asas, cinza escuro.

O papagaio sendo um símbolo Mariano, fica explicada a sua situação no contexto hieronímico, já que Jerônimo foi um defensor da Virgindade de Maria e associado ao culto do Presépio.

3. Objeto devocional: o rosário

São dois os objetos devocionais presentes no *São Jerônimo em meditação no deserto*: o rosário e o crucifixo.⁴⁴

⁴³ *Madonna della Vittoria*. 1496. Têmpera sobre tela . 280 x 160 cm Louvre, Paris.

Pala de altar ofertada pelo marquês Francesco Gonzaga à capela da Vitória em Mântua, por ocasião da vitória sobre os franceses em Fornovo a 6 de julho de 1495, e que as tropas napoleônicas levaram para Paris em 1794.

⁴⁴ Para Crucifixo, ver cap. III, p. 59-60 .

O rosário é pouco frequente no contexto hieronímico. Trata-se de um importante símbolo Mariano. O Jerônimo histórico foi um devoto fervoroso da Virgem e do Menino, tendo sido associado à Sagrada Família e ao Presépio.⁴⁵

Na Carta XXII a Eustochium, Jerônimo escreveu: “(...) Ela (Eustochium) deve tomar a Virgem Abençoada como seu exemplo”.

No *Adversus Helvidium*, Jerônimo defendeu a perpétua virgindade de Maria contra Helvídio, que considerava a concepção de Cristo imaculada, mas a vida posterior de Maria, normal. Helvídio igualava o casamento ao celibato, enquanto que para Jerônimo, o celibato e, principalmente, a virgindade eram

⁴⁵ Nos séculos XV e XVI, foram encomendados vários altares com pinturas de São Jerônimo. Muitos deles o mostram junto à Virgem, ao Menino e a São João Baptista. Entre outros, o altar de Francesco d'Antonio de 1430, executado provavelmente para a comunidade dos Gesuati de Florença, do convento e igreja de Trinitá Vecchia na via Guelfa (que ocuparam de 1409 a 1438), por encargo do banqueiro Rinieri. Em 1460, os eremitas de São Jerônimo em Fiesole receberam dos Medici o altar do Mestre da Madonna de Bukingham e, mais tarde, um segundo altar, de Francesco Botticini, doado pelos Rucelai. Em Siena, também há um altar *Madonna entronizada com São Jerônimo e São João Baptista* de Matteo di Giovanni, na capela de São Jerônimo da igreja de São Domingos, oferecido pela família Placidi.

muito superiores ao casamento (o único benefício do casamento seria o nascimento de virgens).⁴⁶

Um pseudo-Jerônimo carolíngio apresentava-se como tradutor do Evangelho secreto de Mateus, que relatava o nascimento e a vida de Maria antes da Anunciação. A informação era confirmada por outro falso autor, que foi mais tarde identificado como Paschasius Radbertus, abade de Corbie, morto em 865, e que também escreveu a respeito da Imaculada Conceição, da Assunção, das virtudes, dignidade e glória da mãe de Jesus.

Para a Idade Média, Jerônimo estava tão ligado a Maria, que seu corpo era tido como enterrado na igreja da Natividade, próximo ao acesso do suposto local do nascimento de Jesus.⁴⁷

No fim do século XIII, surgiu o documento *Taslatio corporis beati Hieronymi*: Como Belém estava em poder dos sarracenos, Jerônimo aparecera em sonho a um monge e

⁴⁶ A devoção de Jerônimo à Virgem Maria era especialmente impopular entre os protestantes. Lutero dizia não conhecer autor que ele odiasse tanto quanto a Jerônimo, que só escrevia a respeito de jejuns e virgindade.

⁴⁷ O fato de ter preferido ser enterrado como as pessoas comuns era uma manifestação da sua humildade, já que havia sido preparado um sarcófago de mármore.

ordenara que se exumasse o seu corpo para ser enviado a Roma onde deveria ser sepultado em Santa Maria Maggiore.

Quando em 431, o concílio de Éfeso declarou Maria mãe de Deus, a igreja Santa Maria Maggiore em Roma foi consagrada à Virgem. Desde o século V, essa igreja possuía uma capela que reproduzia a gruta da Natividade, equipada inclusive com palha da manjedoura. Foi para essa Capela do Presépio que foram trazidos os restos mortais do santo. Vieram em segredo e também secreto foi o sepultamento noturno, por temor que o povo viesse em busca de relíquias. Mas, quem surgiu junto à tumba foi Maria, em meio a luzes e odores de rosas e lírios.

Em 1395, Jerônimo foi reexumado e enterrado sob um altar que lhe era dedicado, junto à Capela do Presépio, obra de Stefano Ottaviani de Guaschi.

Em 1428, o cardeal Pietro Morosini deixou em seu testamento uma doação de 100 florins para que se fizesse uma urna de prata para as relíquias do santo. Trinta e cinco anos depois, o cardeal Guillaume d'Estouville encomendou ao ateliê de Mino da Fiesole um monumento com baixo-relevos narrando a vida de São Jerônimo, que foi demolido em 1587 para facilitar o acesso à capela

que Sixto V construía então para ser o seu próprio túmulo. Os painéis passaram a integrar a coleção do Papa na Villa Montalto. A Capela do Presépio foi transferida para o centro da nova capela, sob a direção do arquiteto Domenico Fontana, de quem há uma gravura *O transporte da Capela do Presépio*, de 1590.

Apesar de terem sido insistentemente procurados, os restos de Jerônimo não foram encontrados. Apenas em meados do século XVIII, foi descoberto um ossuário de prata sem identificação sob a cripta do altar-mór. No ano do jubileu de 1750, a 30 de setembro, dia da festa de São Jerônimo, o Papa Benedito XIV colocou o ossuário junto aos restos de São Mateus Evangelista, no novo altar-mór por ele consagrado em Santa Maria Maggiore.

O mais provável é que ao fim do século XIII, os capelães de Santa Maria Maggiore, que eram devotos de São Jerônimo, tenham resolvido se cercar da proteção e do poder das relíquias do santo, talvez devido a circunstâncias políticas adversas (como a tomada de São João d'Acre pelos infiéis a 29 de maio de 1291). Supõe-se, pelas semelhanças estilísticas encontradas, que os religiosos tenham encomendado a *Translatio corporis beati*

Hieronymi a um membro da ordem dos Dominicanos, também autor das cartas atribuídas a Santo Eusébio de Cremona, Santo Agostinho e São Cirilo de Jerusalém, cartas essas que confirmavam os poderes taumatúrgicos dos restos de Jerônimo e eram extremamente convenientes aos interesses dos religiosos naquele momento crítico.

3.a. A origem do rosário

A palavra rosário aparece pela primeira vez com o sentido de *Jardim das rosas de Maria* em meados do século XIII. A prática do rosário consta de 15 Padre-Nossos, 15 Glórias e 150 Ave-Marias, que correspondem a 165 contas. De acordo com relatos medievais, a recitação do rosário teve início no século IV com Paulo, um eremita, que a cada uma das 300 orações diárias que dizia jogava uma pedra ao chão.

Na Antiguidade, a rosa era consagrada a Afrodite e na Idade Média, passou a simbolizar a virgindade e consequentemente a Virgem Maria.

O uso do rosário foi amplamente difundido por São Domingos⁴⁸ e os Dominicanos a partir do século XIII. Segundo

⁴⁸ Domingos de Gusmão (1170-1221) era espanhol. Inocêncio III encarregou-o de difundir o cristianismo entre os albigenses no Languedoc (Cruzada dos Albigenses, que terminou com um tratado em Paris em

a lenda, a Virgem apareceu ao santo em um sonho antes da Cruzada trazendo o rosário nas mãos como um símbolo da salvação.

Entre o fim do século XIII e o início do XIV foi o auge dessa prática e em 1474, foi fundada a primeira Confraria do Rosário pelo dominicano Jacob Sprenger em Colônia. Nossa Senhora do Rosário está relacionada ao culto da Boa Morte, o rosário promovendo a salvação, a saída do purgatório e a morte se tornando o momento mais importante da vida.

No *São Jerônimo* do Masp, o santo segura um rosário de 15 contas com a mão direita, junto ao corpo, e inclina a cabeça na mesma direção.

1229). Em Toulouse, iniciou a Ordem dos Pregadores, que viria a se transformar na Ordem dos Dominicanos, em 1215. Foi aprovada por Inocêncio III, que mandou que adotassem uma das regras religiosas já existentes. Honório III confirmou a Ordem em 1216. São Domingos foi canonizado por Gregório IX.

Os Dominicanos eram inicialmente uma ordem mendicante, com a missão específica de pregar. Possuíam conventos e igrejas, mas não outros bens, devendo a pobreza ser individual e comunitária. Foram os primeiros a estabelecer casas nas cidades universitárias, ocupando cátedras, inclusive em Pádua. Em 1425, Martinho V abrandou a pobreza de algumas casas. Sixto IV estendeu essa mitigação à toda a Ordem em 1447, que deixou então de ser mendicante. Foram quatro os Papas Dominicanos : Inocêncio V (m. 1276), Bento XI (m. 1304), Pio V (m. 1572) e Bento XIII (m. 1730).

O rosário ocorre em pouquíssimas pinturas de Jerônimo a partir de meados do século XV e no início do XVI.⁴⁹

⁴⁹ -Jan van Eyck (1390-1441). *São Jerônimo em seu studio*. (fig. 11)

-Pisanello (1395 - 1455). *São Jerônimo penitente*. (fig.12)
Atribuição discutida (Bono da Ferrara). The National Gallery. Londres. O santo penitente segura o rosário com a mão esquerda.

-Piero della Francesca (1414/20-92). *São Jerônimo penitente*. (fig.13) Berlin, pouco posterior a 1440. O santo segura o rosário com a mão esquerda e com a direita, a pedra.

-Ghirlandaio (1449-94). *São Jerônimo em seu studio*. (fig.14)
Ognissanti. Florença. 1480. Um rosário dependurado entre outros símbolos Marianos.

-Gentile Bellini (1429-1507). *São Jerônimo em penitência* .
Pinacoteca de Toledo. Ohio. Rosário na mão esquerda.

-Benozzo Gozzoli (1421-97). *São Jerônimo em penitência* .
Montafalco. A mão esquerda segura o rosário enquanto a direita, a pedra .

-Girolamo di Benvenuto. *São Jerônimo penitente*. Musée du Petit Palais. Avignon. Rosário na mão esquerda e a pedra na direita. Entre 1490 e 1500, o ateliê dos Benvenuti em Siena especializou-se em *São Jerônimos* padronizados.

-Marco Zoppo (1432-78). *São Jerônimo no deserto*. (fig.8).
Bologna. Pela má qualidade da reprodução, é difícil distinguir se o rosário está preso a uma faixa na cintura ou se é sustentado pela mão esquerda (enquanto a direita segura a pedra). *São Jerônimo* .(fig.15) Bergamo. São Jerônimo empunha o rosário com a mão direita e o crucifixo com a esquerda . O santo está de pé e calça tamancos.

-Bartolomeo Montagna (1450- 1523). *São Jerônimo no deserto*. (fig. 16) Brera. Milão. *São Jerônimo*.(fig.17) Accademia Carrara. Bergamo. Ambos muito semelhantes, o santo traz o rosário na mão direita.

-Albrecht Dürer (1471-1528). *São Jerônimo em seu studio* .
Gravuras:1511 e 1514 (fig. 18 e 19). Washington . 1521 (fig. 20).
Berlin. O rosário encontra-se dependurado.

-Carpaccio (1460-1525). *Meditação na paixão de Cristo*
Metropolitan, Nova York. A cópia é bastante ruim, mas parece possível identificar-se um rosário dependurado numa coluna por traz de São Jerônimo (cujos tamancos encontram-se junto aos pés).

-Bernardino Lanino (século XVI). *Sagrada Família*.Turim. O menino, entre Maria, São José e São Jerônimo, segura um terço.

4. Os dois “martelos”

Dentro da caverna, acima do material de escrita e dos livros, existe uma prancha de madeira com moldura entalhada. Está firmemente amarrada a saliências da parede de pedra por cordas que passam pelos dois furos nas extremidades. Apoiados no centro da tábua, há duas espécies de “martelos”, também de madeira. Os cabos cilíndricos são do mesmo tamanho da pena que repousa no tinteiro sobre a mesa de pedra logo abaixo. Os cubos, que se sustentam na madeira, apresentam as faces visíveis entalhadas como molduras. Um deles, o mais à frente, tem o desenho de um “H”.

Esses objetos, prancha e martelos, são uma incógnita. Há duas possibilidades: serem contemporâneos de Jerônimo ou, o que é mais provável, peças anacrônicas, como o chapéu de cardeal, os livros e o rosário. O fato de ocuparem um lugar central no painel, entre os livros e o crucifixo, indica a sua importância.

Para Camesasca⁵⁰, poderiam estar substituindo a pedra: “*Mentre rimangono inspiegati i due mazzuoli in equilibrio*

⁵⁰ Ettore Camesasca. *Pinacoteca do Masp: de Rafael a Picasso*. p. 40.

sul'assicella appesa (strumenti di autopunizione, invece del ciottolo tradizionale? (...))“

Christiansen ⁵¹ descreve o objeto mas não sugere uma função: *“A strongly foreshortened wooden plank, from which hang two wooden mallets, is ingeniously attached to the projecting rocks.”*

Pelo fato de haver o desenho de uma letra H em uma das faces do objeto de madeira, pode-se considerar a possibilidade dele ser um sinête.⁵² Na Bíblia e na literatura cristã, o sinête é visto como símbolo daquilo que pertence a Deus. Foi, assim como a pena, um objeto de uso dos cardeais, sendo um sinal de poder e autoridade. O selo é também um signo de confirmação. Devido à insegurança quanto à autenticidade de documentos no século IV, a assinatura era colocada no fim da obra pelo autor, após esta ter sido lida em voz alta pelo copista. Fazia-se uso do anel sigilar e esse final autógrafo era a prova de autenticidade. Arns⁵³

⁵¹ Keith Christiansen. Catálogo *Mantegna*. p. 115 .

⁵² A hipótese do sinête foi uma sugestão gentilmente feita em comunicação oral pelo Prof. Pedro Paulo Funari da UNICAMP.

⁵³ Paulo Evaristo Arns. *La technique du livre d'après St. Jérôme*. pp.175.76. Carta a Dâmaso.

confirma que Jerônimo também se valesse desse meio, o que corrobora a suposição de tratar-se de um sinête.

Existe uma outra obra no contexto hieronímico em que aparece um sinête. É do século XVII, de Guercino (1591-1666) (fig. 21)⁵⁴. Trata-se de um *São Jerônimo no deserto*, que é descrito por Venturi: “ *Il santo è nella grotta (...) e, curvo, in gnochio, davanti allo scrittoio carico di libri, spiega la sua atletica struttura nel gesto di stampare il sigillo sopra un’epistola. (...)* ”

Uma outra possibilidade para a função dos objetos de madeira seria prender e esticar as extremidades dos rolos de pergaminho (como o que está desenrolado embaixo dos livros), mantendo-os abertos. Em um *São Jerônimo penitente* (fig. 22)⁵⁵ da Escola de Ferrara, anteriormente atribuído a Mantegna por Venturi e Fiocco, existe uma espécie de cavalete no interior da caverna, que parece servir a essa finalidade.

” *L’emploi de l’anneau est familier au saint (...) c’est par l’anneau qu’on nous imprime la ressemblance au Christ selon qu’il est écrit: ‘ vous qui croyez, vous êtes marqués du sceau de l’Esprit Saint de la promesse. ’* ”

⁵⁴ Collezione Spada. Hofmuseum. Viena.

⁵⁵ Têmpera sobre painel. 1511. 76 x 53. National Gallery of Art. A. W. Mellon Coll. Washington.

5. Lâmpada

No *São Jerônimo em meditação*, há uma lâmpada acesa dentro da caverna, muito próxima ao crucifixo. Trata-se de um elemento raro no contexto hieronímico, ocorrendo em poucos *São Jerônimos no studio*, como em uma gravura de Dürer (fig. 18)⁵⁶ em que existe uma vela apagada.

A luz era uma necessidade real de Jerônimo, devido a uma enfermidade dos olhos, mais tarde acrescida dos problemas decorrentes da idade. Ele relatou suas dificuldades na carta que escreveu a Eustochium⁵⁷ “(...)à luz de uma pequena lâmpada (...)Acrescente-se a essa dificuldade em ditar que a velhice obscureceu minha vista: acontece-me algo semelhante ao centenário Isaac: e não posso à noite ler os textos hebraicos, que mesmo de dia me fatigam os olhos devido ao pequeno tamanho dos caracteres.”

Apesar do utilização material da lâmpada, a luz também significa a presença de Cristo (como ocorre nas igrejas) e igualmente a disposição de aguardar o Senhor, como quando

⁵⁶ Albrecht Dürer. *São Jerônimo no studio*. 1511. National Gallery of Art. Washington. Rosenwald Collection.

⁵⁷ Carta XXXIII a Eustochium.

Jerônimo escreveu aos amigos Chromatius, Jovinus e Eusebius⁵⁸, citando a *Parábola das dez virgens*. Jerônimo dirigiu-se aos três amigos (unidos na carta como na vida), cumprimentando suas mães e irmãs: “ (...) Saúdo também suas irmãs, que triunfaram sobre si mesmas e sobre o mundo, e que, com suas lâmpadas repletas de óleo, esperam a chegada do Esposo”.⁵⁹

6. Natureza

No *São Jerônimo em meditação* do Masp, o santo encontra-se sentado no primeiro plano, em uma espécie de plataforma de pedra, na frente da caverna que ocupa mais da metade do quadro. Por trás da rocha, a paisagem com rio e árvores se estende até o horizonte. Pela abertura no fundo da gruta, como se fosse através de um óculo, ela tem continuidade: um caminho, cujas curvas correspondem às do rio, vai terminar em três árvores.

⁵⁸ Carta I.

⁵⁹ Mateus 25-1.3 . *Parábola das dez virgens*: “Então será semelhante o reino dos céus a dez virgens “ (...) Cinco eram loucas e cinco prudentes. Saíram todas a receber o espôso. As loucas não levaram azeite para a lâmpada e não puderam celebrar as bodas. (...) “ Na verdade vos digo, que vos não conheço. Vigiai pois, porque não sabeis o dia, nem a hora.”

O céu escuro e tempestuoso clareia no horizonte. A luz do sol é refletida pela água. Segundo Camesasca⁶⁰, trata-se de uma hora indefinida entre o alvorecer e o pôr-do-sol. Outra fonte de luz, à direita de Jerônimo, ilumina o santo e os livros.

A pintura de paisagem no sentido atual da palavra teve início no século XV. O tema de *São Jerônimo no deserto* muitas vezes se viu como pretexto: o santo ficou cada vez menor em relação à paisagem, até não passar muitas vezes de uma pequena figura perdida na imensidão, como nos *São Jerônimos* de Joachim Patinir.⁶¹ Essas pinturas evoluíram para a representação de paisagens.

Para Longhi⁶², a natureza na pintura de Mantegna é “se não de todo arqueológica, fóssil ao menos, para cercar seus homens lapídeos”. Nessa (*São Jerônimo em meditação*)

⁶⁰ Ettore Camesasca. Op. cit. p. 44.

⁶¹ Joachim Patenier ou Patinir (ativo 1515-m. 1524). *São Jerônimo numa paisagem rochosa*. National Gallery. Londres. *Paisagem com São Jerônimo*. Museu do Prado. Madri. Óleo sobre painel. As paisagens das pinturas são contínuas.

⁶² Roberto Longhi. *Lettera Pittorica a Giuseppe Fiocco su “l’arte del Mantegna”*. *Vita artistica*, nov. 1926.

e em outras obras, ele constrói uma natureza coerente, ela mesma “ histórica ”.

À esquerda de Jerônimo no painel do Masp, há duas árvores. A primeira é seca e os galhos sem folhas apontam para o céu. Mais atrás, junto à margem do rio, fica a segunda árvore, de cujos galhos brota a folhagem.

A árvore é um tema simbólico muito rico. Entre outros significados, é um símbolo do caráter cíclico de toda a existência: nascimento, maturação, morte e transformação. A associação da Árvore da Vida com a manifestação divina encontra-se em quase todas as culturas, inclusive na tradição judaico-cristã. Existe uma analogia entre a Árvore da Primeira Aliança, a Árvore da Vida do Gênesis e a Árvore da Cruz na Nova Aliança. Simbolizando um crescimento desmedido, a Árvore da Vida pode inverter a sua polaridade e tornar-se Árvore da Morte. A Cabala fala de uma Árvore da Morte, da qual Adão tirou as folhas com que se cobriu. É o símbolo do saber mágico, que foi uma das consequências da queda. Está ligada à existência de um corpo físico privado do corpo de luz.

Na pintura do Masp, a árvore seca pode estar simbolizando o homem em pecado, cuja alma não vive na ausência de Deus, em oposição à árvore viva próxima à água purificadora, símbolo da vida. O reflexo da luz do sol na água, corresponderia a Cristo.

III EVOLUÇÃO DA IMAGEM DE JERÔNIMO ATÉ O INÍCIO DO SÉCULO XV

1. Primeiras biografias

O Jerônimo histórico foi um intelectual e erudito pouco afeito a ser o motivo de lendas. Escreveu uma autobiografia e sua vida sempre foi relativamente bem conhecida.⁶³ As primeiras biografias⁶⁴ apenas confundiram datas ou enfatizaram episódios. Na *Cronicon* de Marcellinus Comes, a estadia de Jerônimo em Roma foi reduzida a três ou quatro anos, o que foi repetido pelas biografias que se seguiram. Havia muitos manuscritos de Jerônimo (prefácios e cartas), mas poucas eram as bibliotecas

⁶³ *De Viris Illustribus*, de autoria de Jerônimo, termina com uma autobiografia. São 117 os documentos considerados autógrafos, incluindo as cartas.

Jerônimo nasceu por volta de 350, em Stridon, na fronteira entre a Dalmácia e a Panônia, região que se tornou mais tarde a Iugoslávia. A família era cristã, proprietários de terra. Passou a juventude em Roma, viajou pela Gália e Oriente. Esteve em Roma a serviço do Papa Dâmaso por volta de 382 e depois retirou-se para a Terra Santa. Fundou um monastério em Belém, onde morreu a 30 de setembro de 419 ou 420.

⁶⁴ As biografias de autores anônimos, escritas a partir do fim do século VIII e nomeadas de acordo com as primeiras palavras, *Hieronymus noster* e *Plerosque nimirum*, são as mais antigas.

que possuíam todos. Essas primeiras biografias enfatizaram o aspecto de defensor da Igreja e de monge sábio. À exceção da história do leão, que não era propriamente um milagre, não havia notícia de qualquer outro alcançado por seu intermédio. Jerônimo começou a ser venerado como santo, objeto de culto público reconhecido pela Igreja, no início do século VII. O primeiro martirológio latino importante foi elaborado em meados do século V, no norte da Itália. A obra foi atribuída a Jerônimo e o prefácio trazia cartas apócrifas suas, de Chromatius de Aquilêia e Heliodoro de Atinum. O exemplar existente mais antigo, por volta do ano 600, inclui a festa de Jerônimo a 30 de setembro (não se sabe se já constava do primeiro). Os martirológios do século VIII e IX confirmaram o culto. Os títulos de Jerônimo eram: *sanctissimus*, *eruditissimus*, monge exemplar, tradutor do Livro Sagrado, comentador que explicou o sentido alegórico dos Profetas, oponente dos hereges, um homem santo de vida perfeita.

Em meados do século XII, Nicolò Maniacoria (Nicola Maniacutia),⁶⁵ cisterciense estudioso da Bíblia e devoto de

⁶⁵ Nicolò Maniacoria foi diácono de San Lorenzo in Damaso em Roma. Estudava hebraico e editou uma nova versão do Antigo Testamento a partir do texto original.

Jerônimo, reescreveu a vida do santo, *Vita Hieronymi* (e acrescentou que seu próprio nascimento era devido a uma graça recebida pela mãe que recorrera a São Jerônimo, desde então seu protetor.).⁶⁶

No *Speculum historiale*, do enciclopedista Vincent de Beauvais do século XIII (terminado em 1244), foram transcritas muitas passagens de obras de Jerônimo. A vida do santo fazia parte da *Legenda sanctorum*, a *Legenda aurea* de Jacopo da Varazze.

Entre o fim do século XIII e o início do XIV, a lenda de São Jerônimo foi elaborada com um propósito definido.⁶⁷ Isso ocorreu no contexto cultural Dominicano, quando foram escritos quatro textos apócrifos relacionados ao santo.⁶⁸ O primeiro foi uma carta atribuída a Eusébio de Cremona, o discípulo de Jerônimo, dirigida a Dâmaso, bispo de Portus, e Teodósio, Senador romano,

⁶⁶ *Vita sancti Hieronymi collecta ex tractatibus eius ac sanctorum Augustini, Damasi, Gregorii, Gelasii, et aliorum patrum sanctorum.*

⁶⁷ Anna Morisi Guerra. *La leggenda di San Girolamo. Temi e problemi tra Umanesimo e Controriforma.* p. 7. “(...) la leggenda di san Girolamo fu programmata e costruita secondo un preciso disegno (...)”.

⁶⁸ Em meados do seu pontificado, João XXII (Tiago Duèze, 1249-1334; Papa de 1316 a 1334) foi autor de uma tese polêmica a respeito da visão beatífica.

descrevendo a morte do santo e o confirmando como um combatente de heresias (*Eusebii Cremonensis de morte Hieronymi ad Damasum Portuensem episcopum*). A seguir, surgiu outra, de Agostinho para Cirilo, bispo de Jerusalém, relatando como fora esclarecido pela alma de Jerônimo em questões teológicas da atualidade, como a visão que os bem-aventurados teriam de Deus após a morte, os títulos e as glórias de Jerônimo e como deveria ser ele venerado (*Augustini Hipponenses episcopi ad Cyrillum Jerosolymitanum episcopum de magnificentiis b. Hieronymi*). Continuou a troca de correspondência entre os dois, com Cirilo descrevendo para Agostinho vários milagres de Jerônimo, antes e depois da sua morte (*Cyrilli episcopi Jerosolymitani de miraculis Hieronymi ad S. Augustinum*) e, em mais um texto, a previsão que o santo fizera do traslado de seus restos mortais para Roma (*Translatio corporis beati Hieronymi*).

Pietro Calo da Chioggia (dominicano, m. 1348) no seu *Legendae de Sanctis*⁶⁹ utilizou esses quatro textos e apresentou Jerônimo como um *inquisitor haereticae pravitatis*. Jacopo da

⁶⁹ Manuscrito em dois códices da Biblioteca Vaticana. Cap. *De Sancto Hieronymo*.

Varazze não os conhecia até escrever sua obra, mas eles foram mencionados no *Volgarizzamento della vita di San Girolamo*, escrito no século XIV e que tem por base a *Legenda aurea*. Essas cartas foram copiadas e divulgadas, mais tarde impressas, na Itália, Suíça, Alemanha, Holanda, Espanha, Catalunha, Inglaterra e França e atingiram grande popularidade. Trechos foram lidos em sermões. Tornaram-se a principal fonte iconográfica do Quattrocento. O maior responsável pela difusão da lenda e do culto a Jerônimo, juntamente com Pietro Calo, foi Giovanni d'Andrea, jurista e intelectual repetido em Bolonha, proprietário de terras e benefícios eclesiásticos, muito próximo dos frades Pregadores Dominicanos⁷⁰ e que manteve excelentes relações com João XXII em embaixadas em Avignon. Na volta de uma dessas missões, por volta de 1337, escreveu o *Hieronymianus*. Era ardoroso devoto de Jerônimo e queria difundir seu culto fora dos círculos monásticos restritos em que era conhecido. Giovanni d'Andrea investiu a figura do santo

⁷⁰ Giovanni d'Andrea nasceu em Rifredo na Toscana. Quando ainda era criança, o pai estabeleceu-se com uma escola de gramática em Bolonha. Estudou direito canônico com mestres bolonheses. Por volta de 1307, continuou os estudos em Pádua, onde permaneceu por 9 anos. (Era doutor em ambas as leis.) Foi enterrado na igreja de São Domingos em Bolonha, em um túmulo ornado com um baixo-relêvo de Agostinho e Jerônimo.

com o prestígio dos Cardeais, adquirido recentemente em Avignon. O monge não cessou de existir, um tipo não excluiu o outro. O doutor da Igreja passou a ser representado com o chapéu de Cardeal e com um grande manto vermelho e o leão lendário foi mantido a seus pés. Giovanni d'Andrea fundiu a história do Doutor e erudito com a lenda popular do leão, capaz de atrair os mais simples. Na biografia anônima do fim do século IX, *Plerosque nimirum*, o santo já era Cardeal e Nicolò Manicoria acrescentou que ele o foi de Sant'Anastásia. Para outros, havia sido Cardeal de San Lorenzo in Damaso.

Dos quatro Doutores da Igreja Latina, Jerônimo, foi o menos prestigiado na hierarquia católica por ser apenas monge. O cristianismo medieval resolveu esse problema promovendo-o ao cardinalato, dignidade inexistente à sua época.⁷¹

⁷¹ A palavra cardeal passou a ser usada para os eclesiásticos romanos somente a partir do século VIII e foi no seguinte que adquiriu conotação de status. Pensava-se em Jerônimo como Cardeal e vestido a carater com o chapéu cardinalício vermelho, que se tornou um dos seus atributos mais frequentes na segunda metade do século XIV. O chapéu foi prescrito para os cardeais por Inocêncio IV no Concílio de Lyon em 1245. O vermelho é insígnia dos Cardeais desde o século XIII. Até Paulo II (1464-1471), a *vestis rubea* era uma prerrogativa papal e o cardeal usava violeta ou azul sobre túnica branca ou, caso fosse monge, o hábito de sua ordem. Podiam usar vermelho os que tivessem permissão especial do Papa ou exercessem autoridade papal como embaixadores além-mar.

O *Hieronymianus* de Giovanni d'Andrea é uma biografia e também um programa iconográfico. Consta de quatro partes. Na introdução, lamenta a inexistência da devoção a Jerônimo na Itália, onde raríssimas igrejas lhe são dedicadas.⁷² A seguir, a história da vida de Jerônimo, textos seus, com um pequeno resumo, milagres e as obras em sua honra, poesias, textos litúrgicos e hinos, alguns da autoria de Giovanni. Ao fim, estão citações da obra de Jerônimo em textos de escritores cristãos, o que justifica a sua importância. No *Hieronymianus*, Giovanni d'Andrea determinou como queria ver Jerônimo retratado (*...cum capello quo nunc cardinales tuncur deposito et leone mansueto*). De *Tabulis Sancti Hieronymi representatibus*: “(...) Sou eu quem tem ditado aos pintores a forma segundo a qual é agora representado São Jerônimo em um trono, com um chapéu igual ao que os cardeais têm o costume de usar junto a si e com um leão pacífico a seus pés (...)”.

Para difundir o culto a Jerônimo ⁷³, ele incentivou a construção de igrejas, a dedicação de altares, o

⁷² Giovanni d'Andrea só encontrou três igrejas dedicadas a Jerônimo. Uma delas era o monastério Dominicano em Tróia na Apúlia, construído em 1310.

⁷³ Giovanni d'Andrea tinha uma pintura do sonho de Jerônimo na fachada de sua casa antes de 1334.

batismo de crianças⁷⁴ com o nome do santo e o de noviços, quando ingressavam na vida eclesiástica.⁷⁵ Deu o nome de Jerônimo ao filho adotivo que devia se tornar clérigo. (Um dos filhos de Mantegna também se chamava Jerônimo.)

O humanista Pier Paolo Vergerio (1370-1444), professor das Universidades de Pádua e Bolonha, foi outro difusor do culto a Jerônimo.⁷⁶ Sua família já era devota do santo a quem creditavam terem sido poupados durante a guerra em Chioggia em 1380. Nas prédicas e nas cartas que escreveu a respeito de Jerônimo, Vergerio fez o elogio do homem de letras e moral elevada, do ascético humilde, que sustentava sua crença na importância da educação literária baseada nos clássicos, preconizada no seu tratado de educação *De ingenuis moribus*. Quanto ao problema do *Sonho Ciceroniano*, comumente utilizado

⁷⁴ Peter Burke . *The Italian Renaissance. Culture and Society in Italy* . pp.163-164. Em 600 nomes de batismo estudados por Burke no século XV, Jerônimo é o sétimo em preferência, depois de João, Antonio, Francisco, André, Bartolomeo e Bernardo.

⁷⁵ Anna Maria Guerra. *La leggenda di san Girolamo*.pp. 9-10. Nas ordens religiosas o nome Jerônimo aparece em maior quantidade nos séculos XV e XVI. Era esse o nome de batismo de Savonarola e houve seguidores seus que uniram a veneração dos dois Jerônimos, como a dominicana Lúcia Bartolini (m. 1510).

⁷⁶ John Mcmanamon. *Pier Paolo Vergerio. The Catholic Historical Review*. pp. 353-371.

como argumento contrário ao estudo dos Clássicos, Vergerio o justificava desde que fosse posto a serviço do Cristianismo, ao estudo da Bíblia. A cultura Clássica e a cristã eram compatíveis e não excludentes. Num de seus sermões, ele descreveu os efeitos da imagem que possuía de Jerônimo: com o seu patrono presente ele não dizia, ou mesmo pensava, qualquer coisa de mal. O exemplo do santo inspirava os estudos e as boas ações.

2. Primeiras representações

Não há representações contemporâneas de Jerônimo. As mais antigas existentes são do início do século IX. As primeiras imagens o mostram como o monge sábio, o erudito Doutor, o defensor da Igreja:

-Escola de Corbie. *Beato Jerônimo presbítero*. Sec. IX. Figura completa mais antiga existente. Pergaminho. Manuscrito das cartas de Jerônimo. Proveniência: Abadia de Corbie. Jerônimo encontra-se sentado na cátedra, segurando um livro, emoldurado por um arco e colunas. (fig. 23)

-Escola de Saltzburg. *São Jerônimo*. 800. Pergaminho. Jerônimo encontra-se de pé, sob um arco. (fig. 24)

-Liuthard (?) *São Jerônimo traduzindo os Salmos*.

860. Pergaminho. (fig. 25)

-*Bíblia de Carlos, o Calvo*. 846. Primeira versão.

Pergaminho. Bibliothèque Nationale. Paris. Proveniência: Saint Martin de Tours. (fig. 26)

-*Bíblia de Carlos, o Calvo* (ou de *Carlos, o Gordo*)869. Segunda versão. Pergaminho. San Paolo fuori le mura. Roma. (fig. 27) Essas imagens do frontispício de duas versões carolíngias da Bíblia, são inspiradas em uma fonte comum, possivelmente uma obra italiana do século V. Com pequenas variações, divididas em três faixas, ambas contam a história da partida de Jerônimo para a Terra Santa e o seu trabalho de pregador e difusor da cultura cristã.

Foi como Padre e Doutor da Igreja⁷⁷ que Jerônimo foi retratado antes de 1300⁷⁸. As imagens eram solenes.

⁷⁷ No século VI numa carta para Gregório Magno, o bispo Licinianus de Cartagena relacionava os primeiros Doutores da Igreja. Eram Agostinho, Hilário de Poitiers, Cipriano, Ambrósio, Jerônimo, Gregório de Nazianze e o próprio Papa Gregório Magno. No fim do século VIII, definiram-se os quatro. No século XIII, já eram associados aos quatro maiores Profetas e aos Evangelistas.

⁷⁸ -Colaborador de Giotto (1266-1337) (Rusuti, romano, segundo Venturi). *Quatro Doutores da Igreja*. Afresco. Cerca de 1290. Basílica superior de São Francisco de Assis. (fig. 28)

Os atributos, como dos outros Doutores, eram o livro, simbolizando o trabalho de tradutor, de exegese bíblica e de professor, e a pena, do escritor. A miniatura da Igreja recordava o edifício espiritual que ele construía com seus textos e ensinamentos.⁷⁹

A 20 de setembro de 1295, Bonifácio VIII elevou a festa dos Apóstolos, dos Evangelistas e dos Quatro Doutores a um rito conjunto. Alguns anos mais tarde, no projeto para o programa de decoração da basílica de São João de Latrão, a lista dos santos que deviam ser representados incluía os quatro Doutores que passavam a pertencer ao repertório oficial. As representações de Jerônimo se inserem na tradição da representação dos Evangelistas, como monge a escrever, tanto na forma quanto na função de autoridade introdutória e sempre associado a um deles, em geral a Mateus (Os dois estão enterrados em Santa Maria Maggiore). Como os Evangelistas, Jerônimo foi representado em uma cátedra, lendo, escrevendo, ditando ou ensinando aos monges, muitas vezes entre Paula e Eustochium. Era o tipo universal de sábio cristão, não se diferenciando dos outros Doutores,

⁷⁹ O exemplo mais antigo é o políptico de Lorenzo Veneziano. Século XIV. Berlin. (fig. 29)

Evangelistas e Apóstolos estereotipados em atitude hierática cujo nome inscrito individualizava o personagem. Seguia-se a tradição do retrato de autor.

Nos mosaicos do século XII e nos afrescos do século XIII, a função de Jerônimo era a mesma das outras autoridades: comentar a cena principal, introduzir os fiéis e explicar o que eles viam. A função fez dele um exemplo a ser seguido e um ideal de vida, uma imagem que se fixou na memória.

3. As representações de Jerônimo eremita e penitente

No século XIV, Jerônimo tornou-se o centro de um culto de espiritualidade ascética e apotropaica.⁸⁰

Na segunda metade do século, foram fundadas cinco congregações monásticas: Frati eremiti di San Girolamo a Fiesole⁸¹, Frati Gesuati di San Girolamo, Hieronymitas espanhóis⁸²,

⁸⁰ As igrejas, oratórios e celas monacais possuíam a imagem de Jerônimo, porque ele era poderoso contra o mal. Havia muitas orações pedindo a proteção de Jerônimo para viagens, almas do purgatório, uma vida longa, contra as tentações e os perigos da vida e, as mais frequentes, para se alcançar as virtudes de Jerônimo: humildade, castidade, paciência, convicção na fé e compreensão da vontade de Deus.

⁸¹ Fundada por Carlo di Montegraneli di Bagno (1330-1417), um antigo soldado da Toscana que se tornara franciscano. Em 1406, Inocência VII

Poveri eremiti per amore di Gesù Cristo di Frate Pietro da Pisa ⁸³ e Monaci eremiti di San Girolamo dell'osservanza di Lombardia ⁸⁴, que seguiam o exemplo de Jerônimo, motivadas pelo renovado interesse religioso, que as peregrinações a Roma pelo ano do Jubileu haviam aumentado. As congregações Hieronimitas tiveram todas início semelhante com a conversão súbita do seu fundador à vida ascética.

aprovou a nova congregação, que foi suprimida por Clemente IX em 1668, para conseguir fundos para as lutas contra os turcos. Contava então com 40 casas. O convento de Fiesole mantinha ligações com as famílias mais importantes de Florença.

⁸² A congregação espanhola teve origem na Toscana, com um grupo liderado por um frade franciscano, Tommasuccio da Foligno (1319-1377), que profetizou a vinda do Espírito Santo na Espanha através de uma nova ordem religiosa. O primeiro mosteiro foi fundado em 1370 e, em 1415, já somavam 25. Em Portugal, D. Manuel I fundou em 1499 o Convento dos Jerônimos de Belém como agradecimento à Virgem pelo bom êxito da viagem de Vasco da Gama às Índias. Mais tarde, os jesuítas trouxeram o culto de Jerônimo para o Brasil, onde no sincretismo religioso, ele tornou-se Xangô, poderoso deus dos raios e trovões do Candomblé.

⁸³ Fundada por Pietro Gambacorta (1355-1435), de Pisa, que ergueu um eremitério devotado a Jerônimo. A ordem foi reconhecida por Martinho V em 1421. Quando foi dissolvida, no fim do século XVI, contava com 48 casas.

⁸⁴ Fundada pelo espanhol Lope de Olmedo, que havia sido Geral da ordem espanhola, com a qual se desentendera ao pretender tornar a regra mais restrita, e que se mudara para Roma em 1424. Martinho V deu-lhe o Monastério dos Santos Bonifácio e Alexis, no Aventino, em 1428. Quando a Ordem terminou, no fim do século XVI, possuía 17 casas.

Os primeiros Hieronimitas, que almejavam o ideal de *sancta rusticitas* encontrado em Jerônimo, ignorando a sua erudição e empenho nos estudos, tinham pinturas do *Sonho Ciceroniano* nos conventos como um emblema. Incentivavam a ignorância por considerá-la propiciadora à pureza do coração, não permitiam que monges usassem títulos, os que sabiam ler deviam se ater às Escrituras e aos Santos Doutores. Rejeitavam tudo o que fosse mundano e nisso incluíam a cultura laica.(Mas e m 1571, a *Constitutiones* dos Hieronimitas aprovada por Pio V declarava ser a ignorância raiz e mãe de todos os vícios. Os monges passaram a estudar retórica, filosofia e teologia.)

Fatos da vida de São Domingos e São Francisco foram acrescentados à de Jerônimo. Era visto como taumaturgo, capaz de ressuscitar os pecadores. Foi elevado acima dos outros santos, exceto São João Baptista a quem se equiparava.

Por volta de 1400 na Toscana, surgiram as imagens do eremita e do penitente no deserto, relacionadas às Congregações Hieronimitas, que se empenhavam em imitar a vida de Jerônimo.⁸⁵ A imagem do eremita refere-se ao período em que

⁸⁵ -Giovanni di Francesco Toscani (1426-30). *São Jerônimo penitente*. Traz as armas dos Gaddi e dos Ridolfi (houve um casamento entre essas famílias em 1424).

ele retirou-se para o deserto de Chalcis.⁸⁶ Jerônimo encontra-se defronte ou, mais frequentemente, dentro da gruta, batendo-se com a pedra.

No Vêneto e em Pádua, desde 1450, *Jerônimo penitente* é representado ajoelhado aos pés da cruz, como ocorre nas obras de Marco Zoppo. (fig. 7 e 8)

São atributos do penitente o chapéu de cardeal, o leão e o crucifixo.

A origem do crucifixo é a Carta IX a Eustochium, *Quais as virtudes deve ter uma virgem*. É talvez a carta mais célebre de Jerônimo, em que ele indica o caminho para a consagração da vida das jovens a Deus, faz o elogio da virtude e alerta contra os perigos a que se expõem, acenando com as recompensas futuras que, curiosamente, são o esposo e as riquezas a que se negam em vida.

-Sano di Pietro. *São Jerônimo no deserto*. 1444 . Predela de um políptico para a igreja de São Jerônimo dos Gesuati em Siena. Jerônimo está ajoelhado em frente a uma caverna. (fig. 30)

-Francesco Botticini . *Altar de São Jerônimo*. 1470. Altar com as armas dos Rucellai para a igreja de Fiesole. A parte central encontra-se atualmente na National Gallery de Londres.

⁸⁶ Chalcis, perto de Alepo na Síria., onde permaneceu de dois a quatro anos.

A respeito do crucifixo, Jerônimo escreveu a Eustochium: “Lembro-me de chorar por dias e noites (...). Costumava prostar-me aos pés de Jesus, lavá-los com minhas lágrimas e secá-los com meu cabelo”. Deduziu-se desse trecho que ele se flagelava ⁸⁷ frente a um crucifixo, meditando na paixão e assim participando do sofrimento de Cristo na terra.⁸⁸

Jerônimo penitente foi representado com roupas humildes e cilício, magro, pálido, flagelando-se e chorando.

4. Jerônimo entre os livros

O século XV reconciliou doutrinas cristãs com autores pagãos. Como os intelectuais humanistas, de quem era o patrono, Jerônimo foi representado entre os livros, no deserto ou no studio, fazendo suas preces, lendo, escrevendo ou meditando.

O livro alude à Bíblia⁸⁹, que é um dos atributos de Jerônimo, encontrando-se presente já nas primeiras imagens. O

⁸⁷ A pedra com que Jerônimo se bate e que está presente em praticamente todos os *São Jerônimo penitentes* não é mencionada. Trata-se de uma invenção poética.

⁸⁸ O que explica a presença de Jerônimo em muitas representações da Paixão, junto à cruz ou sustentando o Cristo Morto.

⁸⁹ *Biblia Sacra iuxta Latinam Vulgatam versionem, feita a partir de 382, a pedido de Dâmaso.*

santo pode estar lendo, escrevendo⁹⁰, ditando⁹¹ ou carregando um livro.⁹²

5. A representação de Jerônimo no studio

A origem da imagem do santo no studio encontra-se no retrato de autor, que decorava os manuscritos desde a Antiguidade, escrevendo ou ditando para um secretário.

A maior fortuna desse tema esteve em concordância com a difusão do humanismo. De acordo com Rice,⁹³ no início do século XV, os sermões, as orações, as biografias e os panegíricos em honra de Jerônimo difundiram a imagem do monge eremita, ascético, penitente, mas também do sábio e estudioso, o que veio a ser a fonte das representações do santo no studio. A antiga imagem do Doutor na cátedra transformou-se na do monge

⁹⁰ A pena é uma das insígnias de Doutor da Igreja. É um elemento de retrato de autor, da tradição helenística.

⁹¹ Segundo D. Paulo Evaristo Arns em *La technique du livre d'après St. Jérôme*, Jerônimo não escrevia, ele ditava.

⁹² Jerônimo foi possuidor de uma das maiores bibliotecas de seu tempo.

⁹³ Eugene Rice. *Saint Jerome in the Renaissance*. p.104.

Cardeal no studio, do humanista na biblioteca. O crucifixo tomou o lugar da Bíblia e o leão, o de Paula e Eustochium. A imagem anterior não deixou de existir. A do penitente foi dominante por todo o século XIV e permaneceu até o XVII, subsistindo no XVIII e no XIX. Entre 1400 e 1600, Rice⁹⁴ encontrou 558 exemplos de São Jerônimo em penitência e 133 no studio. Há imagens de Jerônimo no studio anteriores às do penitente. E inclusive um exemplo dos dois tipos no mesmo painel. (fig. 31)⁹⁵

Ainda segundo Rice⁹⁶, a representação do santo no studio deriva do retrato de autor medieval emoldurado por estruturas arquitetônicas e é originária do norte da Itália na segunda metade do século XIV. A mais antiga existente é o afresco de Tomaso da Modena na igreja de S. Nicolò in Treviso por volta de 1352. (fig. 32)

De acordo com Venturi,⁹⁷ o protótipo da representação de Jerônimo no studio teve origem na escola

⁹⁴ Eugene Rice. Op. cit. p.104.

⁹⁵ Escola de Pisa. *São Jerônimo penitente e São Jerônimo no studio*. 1350-80. Museo Nazionale di San Matteo. Pisa .

⁹⁶ Eugene Rice. Op. cit. pp. 104-105.

⁹⁷ Adolfo Venturi . *L'Arte a San Girolamo*. p. 2.

flamenga. Um exemplo importante é o *São Jerônimo em seu studio* de 1435, atribuído a Jan van Eyck. (fig. 11) ⁹⁸ Esse quadro deve ser semelhante ao van Eyck perdido, que foi admirado pelo humanista genovês Bartolomeo Fazio devido a seu realismo. Talvez seja o painel inventariado na coleção Medici em 1492. Jerônimo encontra-se em um interior gótico, absorto na leitura. Sobre a mesa, entre o material de escrita, há uma carta endereçada a Jerônimo “Cardeal de Santa Croce in Gerusalemme”, que vinha a ser o cargo do Cardeal Albergati.⁹⁹ Esse tipo de retrato de eclesiásticos, da alta hierarquia da Igreja e com interesses humanistas, como Jerônimo tornou-se usual.

⁹⁸ Detroit Institute of Arts. Detroit .

⁹⁹ Nicolò Albergati (1375-1443) foi Cardeal dessa igreja de 24 de maio de 1426 até a sua morte. Foi também prior do monastério de São Jerônimo em Casara, Arcebispo da basílica de Santa Maria Maggiore em Roma e Bispo de Bolonha em 1417. Para Panofsky, o retrato foi executado por van Eyck a pedido do próprio Albergati, e quem o terminou foi Petrus Christus. Segundo Rice , o retrato teria sido pintado por encomenda do duque de Burgundy, Filipe o Bom, como presente por ocasião da intervenção de Albergati nas negociações de um tratado de paz durante a Guerra dos Cem anos. Ao fundo, pode-se ler uma data: 5, referência a 5 de agosto, quando foi aberto o Congresso de Arras na abadia Beneditina de S.Vaast no verão de 1435. Entre objetos simbolizando Cristo, há vários símbolos Marianos, como o rosário próximo à garrafa com água (Trata-se de uma frase do *Cântico dos Cânticos* aplicada em geral a Maria: *uma corrente vinda do Líbano, uma fonte de água.*), assinalando a devoção de ambos os Cardeais, Jerônimo e Albergati, à Virgem.

O tríptico *Lomellini* pertencente a Alfonso I foi descrito por Fazio, que se encontrava a serviço do rei de Nápoles, em seu livro *De Viris Illustribus*, de 1456. O painel central trazia uma Anunciação e os laterais, São João Baptista e São Jerônimo no studio. Esse tríptico perdido de Jan van Eyck foi pintado para o genovês Battista di Giorgio Lomellini que em 1444, por ocasião das negociações de paz com Gênova, encontrava-se em Nápoles. “Jerônimo está em uma biblioteca executada com rara arte.”

Pintado entre os anos 40 e 50 do século XV, *São Jerônimo em seu studio com o leão* (fig. 33)¹⁰⁰ de Colantonio foi por sua vez influenciado pelo *Jerônimo* do tríptico *Lomellini*. Esse painel foi mencionado no século XVII como a parte inferior de um altar na igreja de San Lorenzo em Nápoles. Em um studio densamente povoado por objetos, Jerônimo está extraíndo o espinho da pata do leão. Não há referência a qualquer retrato individualizado.

¹⁰⁰ 1440-50. Painel. 125 x 150. Gallerie Nazionali di Capodimonte. Nápoles.

O *São Jerônimo no studio* ¹⁰¹ (fig. 34) de Antonello da Messina (anteriormente atribuído a van Eyck e a Memling), a exemplo do retrato do Cardeal Albergati de van Eyck, é identificado como o retrato do teólogo e filósofo Nicolau de Cusa. O rosto glabro de Jerônimo lembra os traços de Cusa em um tríptico atribuído a Meister des Marienlebens no Hospital S. Nicolau em Kues, que ele fundou para homens idosos na sua cidade natal. É também muito semelhante ao monumento funerário em San Pietro in Vincoli em Roma. O *São Jerônimo* foi descrito pela primeira vez por Marcantonio Michiel em 1529, pertencendo então a Antonio Pasqualino. O quadro deve ter sido um presente para Cusa, e o provável comitente da pintura foi Pio II , que estivera no Congresso de Arras como secretário de Albergati. Nicolau de Cusa manteve estreitas relações com Aeneas Sylvius Piccolomini, cujo Cardinalato apoiou em 1456. Quando em 1458, Pio II partiu para o Congresso que devia efetuar-se em Mântua, Cusa ficou em Roma como seu representante, *Vicarius Generalis in Temporalibus*. No seu testamento em 1464, Cusa legou 2 mil ducados de ouro *Ad honorem Sanct Ieronimi*, de quem se aproximava principalmente pelo desejo da vida contemplativa. O tríptico *Lomellini* de van

¹⁰¹ 1474. Óleo sobre painel. 46 x 36,5. The National Gallery. Londres.

Eyck e o *São Jerônimo* de Colantonio possivelmente influenciaram Antonello da Messina .

O *São Jerônimo em seu studio* (fig. 14) de 1480 de Ghirlandaio(1449-94), na Igreja de Ognissanti em Florença, foi igualmente muito influenciado pelos van Eyck e pelo *São Jerônimo em seu studio* de Antonello da Messina .

A imagem do santo no studio não teve grande permanência após o primeiro quarto do século XVI.

5.2. No deserto. Síntese entre o Jerônimo erudito e o penitente

No Norte da Itália na primeira metade do século XV, surgiu uma variação do *Penitente no deserto*: Jerônimo na solidão, não mais como um asceta, mas com o aspecto de um Hieronimita, com o hábito de monge, entre livros. Os livros já participavam das cenas de penitência ante a cruz, mas nessa versão o santo segura um livro, escreve, lê ou medita. Era idéia corrente em Veneza a renovação da vida religiosa pelo ascetismo e a vida contemplativa.

Na obra *De Politia Litteraria*, de autoria de Angelo Decembrio, aluno do humanista Guarino da Verona, o principal tema do diálogo é a concepção de arte de Leonello d'Este. Descreve o que seria a decoração ideal de uma biblioteca: esfera celeste, pinturas e esculturas de deuses e heróis e recomenda especialmente a imagem de São Jerônimo escrevendo no deserto, como fonte de inspiração, já que ela dirige a mente à solidão, silêncio e atenção necessários ao estudo e à composição literária.

O penitente lendo no deserto apareceu por volta dos anos 50-55 do século XV na região do Vêneto. De acordo com Ridderbos ¹⁰², pinturas de Jerônimo lendo ou meditando no deserto pertencem todas ao mesmo ambiente. (Não há exemplos do santo escrevendo na paisagem).

5.2.1. São Jerônimo em meditação no deserto

O humanista Guarino da Verona (1374-1460) herdou a devoção ao santo de seu professor Giovanni da Ravena.

¹⁰² Bernhard Ridderbos. *Saint and Symbol Images of Saint Jerome in early Italian Arts*. p.20.

Tutor de Lionello¹⁰³ e com uma posição de destaque na corte, de 1429 até a sua morte, introduziu o culto de Jerônimo em Ferrara. Jerônimo era o exemplo por ele utilizado na defesa do estudo dos Clássicos.

Guarino possuía pelo menos uma imagem do santo. Em uma carta de 1427 para Francesco Giuliano em Veneza, ele lembrava a promessa que este lhe havia feito de enviar uma imagem de Jerônimo. Talvez fosse a que Pisanello (1395-1455) pintou para ele e é descrita em um poema. Venturi e Baxandall identificaram-na como o painel de Londres.(fig. 12)¹⁰⁴

No poema, Guarino descreve "(...) a pintura do seu amado Jerônimo. A nobre brancura da sua barba, o severo e moreno semblante santo. Ele está presente e ao mesmo tempo

¹⁰³ A família Este, de condottieri, encontrava-se no comando de Ferrara desde o século XIII. Leonello, que governou a cidade de 1441 a 1450, era o filho mais velho de Nicolò III (1393-1441).

¹⁰⁴ *São Jerônimo na paisagem*. 1440-50. 52 x 48. A pintura é atribuída a Bono da Ferrara pela The National Gallery, com influência de Pisanello e Squarcione, por causa da assinatura à direita, que no entanto difere da do pintor: " BONVS FERARIENSIS PISANI DISIPVLVS ". Venturi fez notar que os caracteres eram falsos, a distribuição deles no espaço insegura e os erros ortográficos estranhos para quem vivia na corte humanista de Ferrara.

parece ausente, tanto aqui quanto em outro lugar: a caverna pode encerrar o seu corpo, mas sua alma tem a liberdade do Paraíso ”.¹⁰⁵

No painel de Londres, Jerônimo está sentado em frente a uma rocha não muito em evidência, descalço, com o rosário nas mãos e o leão a seus pés. Há livros no chão e numa espécie de prateleira natural na pedra. Ao fundo, avista-se um monastério na paisagem.

É dos anos 48-50 o *São Jerônimo e um devoto* (fig. 13) de Piero della Francesca, em que o santo e o devoto encontram-se, com uma paisagem ao fundo. O comitente, na pose tradicional de devoto, era Girolamo Amadi.¹⁰⁶

O *penitente lendo* ocupa em geral o canto inferior, usualmente o esquerdo, como nas obras de Giovanni

¹⁰⁵ *Singula quid refero? presens exemplar habetur
Nobile Hyeronimi munus quod mittis amandi
Mirificum prefert specimen virtutis et artis
Splendida canicies mento, frons ipsa severo
Sancta supercilio quae contemplatio mentem
Abstrahit in superos. Presens quoque cernitur absens
Hic et adest et abest: corpus spelunca retentat
Celo animus fruitur . Quod cum declaret ymago
Picta quidem sed signa tamen vivatia monstrans
Hiscere vix auxim, clausisque susuru labellis
Ne contemplantem celestia regna deumque
Vox interpellet, vociter quoque rusticus asper*

¹⁰⁶ *São Jerônimo e um devoto*. 1448-50. Têmpera sobre painel. 40 x 42. Galleria dell'Academia. Veneza.

Bellini, (1430-1516)¹⁰⁷ deixando gradativamente mais espaço para a paisagem.

O leão continuou a acompanhar o santo. A semelhança fisionômica entre o animal e Jerônimo era do gosto da corte de Ferrara. A expressão do leão concordava e acentuava o estado de espírito do santo.

Em Pádua, entre 1449 e 52, foi pintado o políptico de *Lazara*¹⁰⁸ (fig. 35), atribuído a Squarcione (1397-1468) e encomendado por Leone de Lazara. Jerônimo, absorto, está sentado no studio, tendo por fundo uma paisagem. Apóia o cotovelo direito no livro aberto, enquanto com a mão sustenta a cabeça. Há dúvidas quanto à autoria, é provável que Squarcione tenha assinado o trabalho de algum aluno do seu ateliê. Um deles, Maestro Agnolo di Maestro Silvestro, declarou em 1465 que faltava a Squarcione o sentido da verdadeira perspectiva. A outra pintura existente atribuída a Squarcione é uma *Madona com puto*, assinada, e

¹⁰⁷ - *São Jerônimo lendo em uma paisagem*. 1480. Painel. 47 x 33,7. The National Gallery. Londres. (fig. 3)

- *São Jerônimo lendo em uma paisagem*. 1505. Óleo sobre painel. 149 x 39,4. National Gallery of Art. Washington. (fig. 4)

¹⁰⁸ - *São Jerônimo e santos*. Têmpera sobre painel. Museo Civico de Padova. Pádua.

encontra-se no Museu de Berlim . De acordo com Venturi, há dessemelhança de estilo, o que faz supor que ele recorresse aos alunos. Há documentos confirmando tal hipótese: quadros de Zoppo e de Giorgio Schiavone que foram vendidos como sendo de Squarcione. Para Venturi, a importância de Squarcione é devida unicamente à sua atividade docente; para todos os trabalhos de vulto em Pádua eram chamados pintores de Veneza ou de outro lugar.

São também imagens de *Jerônimo meditando*, provavelmente sob a influência do painel de Pisanello, o *São Jerônimo no deserto* de Francesco dei Franceschi¹⁰⁹ (fig. 36) e o *São Jerônimo no deserto*¹¹⁰ da Escola de Jacopo Bellini.(fig. 37). Jacopo Bellini esteve em Ferrara em 1441 competindo com Pisanello para pintar um retrato de Leonello d'Este.

Jerônimo no deserto medita nos pecados, na morte e no Juízo Final. Um texto apócrifo do século X deu origem à

¹⁰⁹ Painel. Localização desconhecida. Bernhard Ridderbos. *Saint and Symbol*. p. 21.

¹¹⁰ Painel. 1445. Thyssen Collection. Lugano.

representação do santo em meditação. Trata-se de *Os quinze sinais do Juízo Final*.¹¹¹ Esse texto foi incorporado à *Legenda aurea*.

No início do século XIV, era corrente uma oração a São Jerônimo: “Esteja eu bebendo ou comendo, dormindo ou ocupado com o que quer que seja, parece-me sempre ouvir essa terrível voz a ressoar em meus ouvidos, dizendo *Levantai, ó mortos e vinde ao Julgamento !*” Em algumas versões, a trombeta substituiu a voz. É esse texto a fonte das representações de Jerônimo ouvindo as trombetas. Por volta de 1400, Jerônimo aparece em meio a mortos, animais e destruição enquanto o anjo toca um instrumento, como nos afrescos do mosteiro Valombrosiano de Santa Marta em Siena e na capela de Gregório Magno no mosteiro Beneditino de Subiaco.

¹¹¹ O mar transbordará e depois recuará.
Terra, água e céu queimarão.
Árvores sangrarão.
Construções desmoronarão.
Pedras racharão.
A terra tremerá.
As estrelas sairão do seu curso e perderão a luz.
O sol escurecerá.
A lua se transformará em sangue.
Homens e mulheres enlouquecerão de medo.
Quando as sepulturas se abrirem, quatro anjos farão soar as trombetas e Cristo virá no seu corpo humano. Então haverá uma nova terra e um novo firmamento. E os justos irão para o Paraíso.

Em meados do século XV, o tema retornou com Jerônimo meditando no deserto. Reflexão a respeito da morte, em uma imagem que inspira o recolhimento e a meditação.

5.2.2. O Jerônimo no deserto como uma prefiguração da Melancolia

De acordo com Daniel Russo¹¹², essa variante do penitente vai se transformar no século XVI no modelo para o retrato do sábio eclesiástico ou do humanista.

A série de *Jerônimo em meditação* de Bartolomeo Montagna (vivo em 1459-1523) deriva do *São Jerônimo* de Londres atribuído a Pisanello (12) e do *São Jerônimo em meditação* do Masp (fig. 1). Jerônimo encontra-se sentado na pedra em frente à gruta, vestido com o hábito da ordem Hieronimita, com o leão deitado a seus pés, segurando o livro e o rosário.¹¹³

¹¹² Daniel Russo. *Saint Jérôme en Italie*. p. 234.

¹¹³ - *São Jerônimo no deserto*. Galeria Brera. Milão. (fig. 16)
 - *São Jerônimo*. 1515-20. 65 x 59. Accademia Carrara. Bergamo.
 (fig. 17)

No século XVI, a caveira que Dürer (1471-1528) acrescentou ao *São Jerônimo em seu studio*¹¹⁴ de 1514 é mais um signo da meditação na morte e na futilidade da vida, meditação essa que vai se transformar na *Melancolia*.¹¹⁵ Essas duas gravuras estão diretamente relacionadas a uma terceira, *O Cavaleiro, a Morte e o Diabo* de 1513, cujo significado simbólico complementam.

Após os anos 30 do século XVI, não são frequentes as representações de Jerônimo no studio lendo, escrevendo ou meditando. No século XVII, a imagem dominante do santo foi *Jerônimo ouvindo soar as trombetas do Juízo Final*.

¹¹⁴ -*São Jerônimo em seu studio*. 1514. gravura. National Gallery of Art. Washington.(fig. 19)

Outras obras de Dürer:

-*São Jerônimo em seu studio*. 1511. Gravura em metal. National Gallery of Art. Washington. (fig. 18)

-*São Jerônimo*. 1512. Gravura em metal. National Gallery of Art. Washington. (fig. 38)

-*São Jerônimo em seu studio*. 1521. Gravura em metal. Comitente: Rodrigo Fernandez d'Almada, consul português em Antuérpia. Lisboa. (fig.39)

-*São Jerônimo em seu studio*. 1521. Staatliche Museen.Kupferstichkabinett. Berlin. (fig. 20)

¹¹⁵ Albrecht Dürer. *Melancolia I*. 1517. Gravura em metal. National Gallery of Art. Rosenwald Coll. Washington. (fig. 40)

IV O PROBLEMA DO CLIENTE

AS HIPÓTESES DE CAMESASCA E CHRISTIANSEN

Na impossibilidade de se saber para quem foi pintado o *São Jerônimo em meditação no deserto* do Masp, algumas hipóteses foram aventadas.

1. Camesasca¹¹⁶

No texto que escreveu para o Masp, Camesasca sugeriu o nome de um comitente para a obra, Janus Pannonius, e enumerou os motivos que o conduziram a tal raciocínio:

a. O autor destacou a afinidade entre a coruja no alto da gruta e o mocho (*gufo*), que recorda o isolamento, a solidão. Por analogia com o *São Jerônimo* de Cranach (fig. 9), a

¹¹⁶ Ettore Camesasca. *Pinacoteca do Masp: de Rafael a Picasso*. pp. 41-42.

coruja poderia ter o mesmo significado de símbolo astrológico do comitente.

Uma das oito versões¹¹⁷ de *São Jerônimo penitente* de Lucas Cranach, o Velho (1472-1553) o *São Jerônimo em penitência* (fig. 9)¹¹⁸ de 1502 possui uma coruja, com um pequeno pássaro amarelo entre as patas, e um papagaio vermelho e verde entre a folhagem, atrás do santo. Pelo fato de a coruja e o papagaio aparecerem igualmente em dois retratos ¹¹⁹ de Johannes Cuspinian, historiógrafo e humanista da Universidade de Viena, e de sua mulher Anna, retratos esses executados por ocasião de seu casamento, pouco anterior ao *São Jerônimo*, as duas aves foram interpretadas como emblemas astrológicos ou pessoais. A coruja sendo símbolo do planeta Saturno e do temperamento melancólico e o papagaio, do sol e do temperamento sanguíneo. Em razão da coruja não aparecer em outro *São Jerônimo* de Cranach (o papagaio ocorre em mais duas versões, ambas sem relação com Cuspinian),

¹¹⁷ Uma pintura de 1502 e as outras executadas entre 1515 e 27, além de uma gravura de 1509.

¹¹⁸ Viena. Kunsthistorisches Museum. 1502. (fig. 9)

¹¹⁹ Reinhart Collection. Winterthur.

Friedmann ¹²⁰ sugeriu que o *São Jerônimo* tenha sido um presente de casamento para o casal ou encomendado por eles.

Friedmann¹²¹, constatou que a coruja ocorre raramente no contexto hieronímico. Ele encontrou três tipos junto a Jerônimo no deserto. Apesar de serem simbolicamente equivalentes em alguns aspectos, diferem quanto ao seu significado. São elas:

Tyto alba, barn owl, coruja do celeiro, associada à morte.

Otus scops, "eared" owl (tufo de penas sobre a cabeça, recordando orelhas ou chifres) , coruja com "orelhas ", pássaro da escuridão.

Athene noctua, pequena coruja. Signo de Atena, deusa da sabedoria.

Ainda segundo Friedmann, a ave do Masp seria uma coruja do celeiro, comum na Itália: “ *The two remaining paintings of 'Saint Jerome in the Wilderness' that contain owls are one by Andrea Mantegna in São Paolo (sic)(...). In the Mantegna the bird is a barn owl, and is at the very top of the picture on the*

¹²⁰ Herbert Friedmann. *A Bestiary for Saint Jerome*. pp.115..

¹²¹ Herbert Friedmann. Op. cit. pp. 274-280.

rocks towering above the seated figure of the meditating Jerome.”

Devido ao sentimento lúgubre que atribui à obra do Masp, interpreta a coruja como um motivo igualmente sombrio e de simbologia fúnebre.

Já para Camesasca ¹²², a coruja do *São Jerônimo em meditação* é *Athene noctua*: “*tradizionale, infine, la colomba ispiratrice ora sostituita da una civetta, identificabile dal piumaggio grigio; l'uccello di Minerva, della sapienza; o con maggiore puntualità, 'simbolo della riflessione che domina le tenebre.'*” Sob esse ponto de vista, a pequena coruja, que se confunde com as pedras no alto da caverna do painel do Masp, representa a sobrevivência de uma imagem da tradição clássica. Trata-se da ave de Atena, atributo da deusa da inteligência e da razão, ¹²³ o símbolo da sabedoria.

A interpretação de Camesasca é reforçada por Luiz Marques ¹²⁴, que acrescenta: “A assimilação do hermitão ao filósofo chega ao ponto de a pomba da revelação cristã ser

¹²² Ettore Camesasca.. Op. cit. p. 40-41.

¹²³ Pierre Grimal. *La Mythologie Grecque*. p.50.

¹²⁴ Boletim do Instituto de História da Arte do Masp. p.11.

substituída, em nosso quadro, pelo pássaro de Minerva, signo de uma sapiência propriamente filosófica”.

Além do simbologia da coruja, Camesasca aproxima o *São Jerônimo em meditação* de outra obra mantegnesca contemporânea à presença de Pannonius em Pádua. Como foi assinalado pelo autor nos desenhos comparativos que se encontram no arquivo do Masp, o *Martírio de São Tiago* inclui, no alto à direita, uma pequena coruja muito semelhante à do painel de *São Jerônimo*. O afresco localiza-se à direita do altar, na Capela Ovetari da igreja dos Eremitani em Pádua. Pelo que ficara estabelecido em 1449, a pintura deveria ter sido executada por Pizzolo, mas foi Mantegna quem dela se encarregou após a sua morte em 1453 . Há indicações de que Mantegna haja trabalhado no afresco até 1457. Por ocasião do bombardeio em 1944, a pintura foi destruída e os fragmentos recuperados foram aplicados sobre uma película fotográfica colorida.

b. O segundo motivo considerado por Camesasca para a indicação do comitente, um bispo humanista, é

Jerônimo ter sido na Idade Média o patrono dos clérigos, a seguir dos intelectuais e por fim dos humanistas.

O autor refere-se ao histórico de ascetismo e devotamento ao estudo das Escrituras, que tornou Jerônimo o exemplo da vida monástica e do trabalho intelectual para os clérigos por todo o período medieval. Quando no início do século XV, os humanistas italianos entusiasmaram-se pela cultura da Antiguidade, inclusive pelos textos dos primeiros Padres da Igreja Latina, foi principalmente a elegância do estilo, a eloquência e o trabalho de tradução de Jerônimo que admiraram. Manuscritos seus foram procurados em bibliotecas de mosteiros e copiados com o mesmo interesse atribuído aos textos pagãos.

Também Petrarca (1304-1374), apesar da preferência manifesta por Agostinho e de considerar Jerônimo pouco italiano por ter vivido e trabalhado muito mais no Oriente, referiu-se a ele no *De sui ipsius et multorum ignorantia* para demonstrar como se pode unir o *studia humanitatis* e um espírito sinceramente cristão. O *Somnium Ciceronianum* de Jerônimo, que sempre era lembrado como razão para a proibição dos textos da

Antiguidade, foi interpretado por Petrarca para justificar o valor do estudo Clássico.

No sonho, relatado em carta a Eustochium, Jerônimo contava como após deixar sua terra, ele vivera tranquilamente em Antióquia, até ser acometido por uma terrível febre, durante a qual sonhou que era julgado por Jesus. Ao lhe ser inquirida a sua condição, respondeu “ Sou cristão ”, mas o Juiz o acusou “É mentira, és mais ciceroniano que cristão. Onde está o teu tesouro, está o teu coração”. A seguir, mandou que anjos o açoitassem. Jerônimo implorou por piedade e foi perdoado, devido à sua juventude. Quando todos já o consideravam desenganado, acordou restabelecido e decidido a abandonar para sempre os Clássicos e dedicar-se unicamente aos textos sagrados. Muito mais tarde no monastério em Belém quando Rufino de Aquiléia (345-411), já então seu inimigo, acusou-o de não haver mantido a promessa, ele explicou-se dizendo que se tratava apenas de um sonho.

Petrarca explicou o sonho, demonstrando que o coração do cristão deve estar com Cristo, que é o seu tesouro, e não se apaixonar por coisas sem valor, o que não seria o caso da leitura

de Cícero, que pelo contrário é sempre útil. Qualquer outro argumento visaria unicamente justificar a própria ignorância, porque sabe-se que Cícero, ou Platão, teriam sido certamente cristãos se não houvessem vivido em épocas passadas.

Justificado o *Somnium Ciceronianum* por Petrarca, podia Jerônimo ser admirado pelos humanistas por ter fundido em sua pessoa a fé e a cultura, a possibilidade da integração das culturas Clássica e cristã, e tornar-se finalmente o seu patrono.

c. Em terceiro lugar Camesasca ressaltou a quantidade de livros na mão do santo e sobre a mesa, cuja posição é central na composição, considerando a possibilidade da obra ter sido pintada para algum eclesiástico ou estudioso (talvez um prelado dedicado aos estudos). Fazendo notar que “ seria preciso encontrá-lo entre os mais próximos aos livros, por serem justamente os maiores devotos do santo ”.

Devido à existência de uma ode em homenagem a Mantegna, Camesasca pensava particularmente em Janus Pannonius, o bispo húngaro János Csezmicei. O poema em

honra a Mantegna foi escrito entre 1454 e 58, por tê-lo retratado juntamente com o amigo e também poeta Galeotto Marzio, quadro esse que se perdeu.¹²⁵ Para Camesasca, ele poderia ser aquele “*certo vescovo d’Ungheria*” que Vasari descreveu entre os retratos na capela Ovetari. Os argumentos para a identificação de Pannonius como o comitente citados por Camesaca foram a sua poesia latina, que os contemporâneos louvavam pela elegância e cultura humanista, o fato dele ser o sobrinho favorito de János Vitéz, Cardeal muito influente e, além disso, a Pannonia estar entre as regiões que pretendiam ser a terra natal de Jerônimo.

Em *Vite*, Vasari identificou “um certo bispo húngaro” na última cena que Mantegna pintou para a capela Ovetari, o *Martírio de São Cristóvão*. Vasari descreveu o bispo como um homem excêntrico, que costumava vaguear por Roma esmolando o dia todo e deitava-se para dormir como um animal. J. Balogh¹²⁶ num artigo de 1925, localizou Pannonius, entre os personagens à direita da cena.

¹²⁵ *Laus Andreae Mantegnae, Pictoris Patavini*. Elegia II. Lib.I. Edição de Samuel Teleki. Utrecht 1784. pp. 276-278. Citado por J. Cl. Margolin em *Le poète Jamus Pannonius et le peintre Mantegna*. pp. 341-352.

¹²⁶ Revista *Századok*. Traduzido para o italiano em 1927 - *Ritratti ungheresi dipinti dal Mantegna*. Citado por Margolin. Op. cit. p. 351.

De acordo com Margolin, o poema dedicado a Mantegna foi escrito em 1458, pouco após o retorno de Pannonius à Hungria.¹²⁷

Mantegna provavelmente retratou os amigos em Pádua por ocasião da partida de um deles. Não se sabe em poder de qual dos dois a obra ficou. Supõe-se que o quadro tenha sido levado por Pannonius. Nessa ocasião, ele contava vinte e quatro anos, Galeotto, trinta e um e Mantegna, vinte e sete.

A vida atribulada de Marzio e Pannonius, e também o fato do retrato de ambos ter sido comprometedor em determinado momento, poderia explicar o desaparecimento da obra. Pannonius esteve implicado em um complô contra o rei húngaro e

¹²⁷ *Laus Andreae Mantegnae, Pictoris Patavini.*

.....
 (...) em um único painel
 Galeotto e Janus juntos respiram,
 unidos os dois por uma amizade sem falhas

.....
 Graças a ti, por muitos séculos,
 nossos rostos permanecerão vivos,
 apesar da terra que recobrirá nossos dois corpos

.....
 Por seu gênio, a Antiguidade é nobre;
 nobre ela é, pela sua arte
 Mas teu próprio gênio e tua arte triunfam sobre os antigos

precisou fugir precipitadamente, estando já muito doente. Morreu em 1472.

Marzio fez muitas viagens a Budapeste, Espanha, França e Inglaterra. Foi preso em Veneza após um processo da Inquisição devido à publicação de seu livro *De incognitis* em 1477. Os esforços conjuntos do rei Mathias Corvin e Lorenzo de Medici conseguiram salvá-lo. Nada se sabe a respeito de seus últimos anos. É provável que tenha morrido em 1497, há dúvidas se na Boêmia ou em Mântua.

2. Christiansen¹²⁸

Por ocasião da exposição *Mantegna* em 1992, Keith Christiansen também sugeriu, no texto do catálogo, um provável comitente para o quadro. O painel do Masp poderia ter sido pintado para um humanista de Pádua ou para alguém com interesses humanistas, como Ulisse degli Aleotti.

a. Christiansen discordou da hipótese de Camesasca quanto ao comitente porque a presença de Janus

¹²⁸ Keith Christiansen. Op. cit. p.115.

Pannonius em Pádua é conhecida somente a partir de 1454 e ele considera o quadro de 1448-9 [*It must, indeed, be his earliest surviving work, possibly painted while he was still in Squarcione's shop (that is, before 1448)*].

Já Aleotti encontrava-se na cidade no ano de 1447. O literato e humanista veneziano, de quem se desconhece a data de nascimento, fazia parte da chancelaria ducal de Veneza em 1421. Dois anos mais tarde, seu nome era citado entre o dos jovens que deviam assistir ao *Maggior Consiglio*. Foi notário ducal e, em 1447, encontrava-se em missão oficial em Pádua, tendo sido um dos juizes que arbitraram a questão entre Mantegna e Squarcione a 28 de janeiro de 1448.

De acordo com Kristeller,¹²⁹ Squarcione recorreu a fraudes durante o processo e valeu-se de um contrato para assegurar a cooperação ou talvez mesmo o trabalho do seu aluno. Mais tarde em 1456, esse acordo foi considerado sem apoio legal e anulado, por ser Mantegna ainda menor de idade ao tempo em que fora firmado. Um documento dos arquivos do Estado de Veneza registra que “o jovem Mantegna levou seu mestre Squarcione

¹²⁹ Paul Kristeller. *Andrea Mantegna*. p. 29.

perante a corte de justiça e pediu a anulação do contrato que haviam concluído em 1448 ”.

Mantegna havia sido adotado por Squarcione com cerca de dez anos, tendo provavelmente perdido os pais muito cedo. Aparece nos registros da Confraria dos pintores de Pádua como *Andrea fiuolo de M. Francesco Squarzon depentore*. No entanto, de acordo com Kristeller,¹³⁰ ele nunca chamou a si mesmo Squarcione, mas sempre Mantegna, Mantenga ou Mantinia.

Além de Mantegna, Squarcione também adotou Marco Zoppo e, no fim da vida, Giovanni di Vendramin. Zoppo, assim como Mantegna precisou recorrer à justiça para desligar-se do pai adotivo. Outros discípulos deixaram tempestuosamente o ateliê, como Giorgio Schiavone e Dario Treviso. Os filhos adotivos de Squarcione provavelmente nada recebiam pelo seu trabalho, como o comprova o contrato de adoção de Marco Zoppo, no qual ele se comprometeu a não exigir qualquer pagamento por suas pinturas. Quando da ruptura entre os dois, Squarcione foi obrigado a pagar a Zoppo 20 ducados de ouro.¹³¹

¹³⁰ Paul Kristeller. Op. cit. p.20.

¹³¹ Adolfo Venturi. *Storia dell'arte italiana*. Parte III . p. 56.

b. Além de Aleotti ter sido árbitro no litígio entre Mantegna e Squarcione em 1448, há mais um motivo que corrobora a hipótese de Christiansen . Trata-se da existência de 47 sonetos sob o nome de “ Ulisse ” no *Código Estense III*, inclusive uma ode a Mantegna: *Pro Andrea Mantegna dicto Squarciono*. A. Segarizzi¹³² identificou o poeta Ulisse como Aleotti, não havendo encontrado em documentos da época outro Ulisse em Veneza. Venturi¹³³ também atribuiu os sonetos ao “notário Ulisse Aleotti”, baseado no fato do poeta invocar as “ondas salgadas” que recordam Veneza e, principalmente, por haver uma dedicatória a Mantegna. De acordo com Segarizzi, Aleotti foi um seguidor de Petrarca e distinguía-se entre os poetas de Pádua e Veneza na primeira metade do século XV. A ele são igualmente atribuídos os versos de Ulisse “de Alootis ”. Pouco mais se conhece da vida de Aleotti. Apenas que, em 1459, seu nome constava entre os presentes a uma

¹³² A. Segarizzi. *Ulisse Aleotti, rimatore del sec. XV* em *Giorn. Stor. de letter. ital.*, XLVII (1906), pp. 44-66. Citado por *Dizionario Biografico degli Italiani*. vol.2. p. 155.

¹³³ Adolfo Venturi. *Op. cit.*. p. 87

Assembléia em Mântua e que sua morte ocorreu em Veneza no ano de 1488.

Christiansen, na ausência de qualquer fato novo, assegura que não há como se verificar a procedência da sua afirmação. Aleotti seria “o homem certo no lugar e momento adequados”.¹³⁴

¹³⁴ Comunicação escrita gentilmente feita pelo Prof. Christiansen, do Metropolitan Museum of Art, Nova York.

VI A QUESTÃO DA ATRIBUIÇÃO HOJE

1. Primeiras atribuições

Quando da venda na Christie's em 1936, o *São Jerônimo* foi atribuído a Andrea Mantegna¹³⁵ por Tancred Borenius¹³⁶, que o situou como obra de juventude, contemporâneo dos afrescos da capela Ovetari (1449-56).¹³⁷ Logo a seguir, Fiocco

¹³⁵ Andrea Mantegna nasceu provavelmente entre 1430 e 31 (Numa pintura, perdida, de 1448 ele declarou ter 17 anos) em Isola di Carturo (que atualmente tem o seu nome), próximo a Vicenza e Pádua. De família muito pobre (o pai era carpinteiro), entrou para o ateliê de Francesco Squarcione (1397-1468) por volta dos dez anos de idade como filho adotivo. *Sarto e ricamatore*, Squarcione tornou-se o “pai dos pintores “, mais empresário que artista, personagem intrigante por se desconhecer praticamente tudo a seu respeito. Nascido em 1397, era conhecido como pintor em 1429 e possuía um ateliê desde 1431. Foi tempestuosa a relação entre os dois e terminou judicialmente em 1448, com a emancipação de Mantegna. Casou-se com Nicolosia, filha de Jacopo Bellini em 1453 e, em 1457, aceitou o convite de Ludovico Gonzaga para fixar-se como pintor da corte em Mântua, para onde se mudou definitivamente em 1460. Exceto por duas viagens à Toscana em 1466 e 67 e um período entre 1488 e 90, em que esteve em Roma a pedido do papa Inocêncio VIII para decorar uma capela no Vaticano (mais tarde demolida), residiu em Mântua até a morte a 13 de setembro de 1506 e, foi ali sepultado na sua capela funerária em Sant'Andrea.

¹³⁶ Tancred Borenius. *St. Jerome in the wilderness by Andrea Mantegna*. Burling. Mag. pp.105-106.

¹³⁷ A capela Ovetari é uma capela funerária na igreja dos Eremitani em Pádua. Tem 11,10 m de profundidade por 8,85 m de largura. Foi dedicada aos santos mártires e peregrinos Tiago e Cristovão no fim de 1372 no testamento de Alberto Bono Ovetari.

declarou ser a autoria de Zoppo¹³⁸, por volta dos anos 70 do século XV, tendo mais tarde mudado de opinião.¹³⁹ Estava instaurada a disputa quanto à atribuição.

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

¹³⁸ Marco de Rugeri ou Marco Antonio di Rugero era o verdadeiro nome de Marco Zoppo, *zoppo* significando manco, coxo ou defeituoso. Não se sabe se o apelido era por motivo físico ou de caráter, sendo ele considerado um excêntrico pelos contemporâneos, como o atesta a carta de Felice Feliciano citada por Fiocco no seu artigo de 1954: “*A titre de curiosité nous pourrions ajouter que cette nouvelle maison de l'artiste était aussi renommée par ses méchants et turbulents chiens vivants, que par les chiens empaillés - lugubres et effrayants - décorant son vestibule. C'est ce que nous apprend une lettre de Felice Feliciano, de 1475 environ, que j'ai eu la chance de découvrir dans un petit codex, aux châteaux de Bevilacqua.*”

2. Atribuição a Mantegna¹⁴⁰

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

¹³⁹ Giuseppe Fiocco. *Mantegna, Valori Plastici*. Milão, 1937.

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

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

¹⁴⁰ Atribuem o painel a Mantegna:

Tancred Borenius. *Burlington Mag.* M.72:105-17 Mr.38. pp.105-106.

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

Italian painters of the Renaissance.
Londres, 1952.

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

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

Ettore Camesasca. *Mantegna*. Milão, 1964.

Walter Zanini. *O Estado de São Paulo*. “O ‘São Jerônimo’ do Museu de Arte”. São Paulo, 4 de abril de 1964.

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

Keith Christiansen. *Andrea Mantegna*. Catálogo da exposição realizada na Royal Academy of Arts, Londres e no Metropolitan Museum of Art, Nova York. Milão, 1992. p.p115-116.

Roberto Longhi. 1954-55.

2.1. Tancred Borenius

Primeiro a fazer a atribuição em 1936, Borenius chamou a atenção para a relação da figura de *São Jerônimo* com os afrescos da capela Ovetari, especialmente a cabeça do velho que está à esquerda no *Batismo de Ermógenes* (fig. 41)¹⁴¹ (que Camesasca também citou em 1964.) e com o *Simão da Apresentação no Templo* de Berlim (fig. 42)¹⁴²; é o mesmo tratamento dos cabelos e barba brancos e o desenho da mão

¹⁴¹ Tancred Borenius. “ St. Jerome in the Wilderness by Andrea Mantegna”.p.105-17.

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

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

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

¹⁴² *Apresentação no Templo*. 67 x 86 . Têmpera sobre painel. Staatliche Museen . A crítica concorda com a autoria de Mantegna, inclusive com a hipótese de que o homem ao fundo seja um auto-retrato e a mulher no outro extremo, Nicolosia Bellini. Há concordância também quanto à provável data de 1465-66.

esquerda de ambos (*Jerônimo* e *Simão*) é muito semelhante. Borenius compara a “liberdade pictórica “ do quadro com os primeiros trabalhos de Giovanni Bellini e salienta a diferença entre Mantegna e Zoppo.¹⁴³

2.2. Walter Zanini

A propósito da semelhança do *São Jerônimo* com as figuras mantegnescas, Zanini¹⁴⁴ o compara ao *São Gregório* da capela Ovetari: “ No *São Jerônimo* a definição formal e psicológica é mais vigorosa e moderna “. “(O *São Jerônimo*) tem a agudez dos anciãos de Mantegna”, “a concepção do homem idoso de Mantegna“, como o *São Pedro* da capela Ovetari e o *São Bento* do políptico de *São Zeno*. Zanini faz notar a importância da luz ao contrário do que ocorre com a cor (“subalterna ”), características de toda a obra mantegnesca. Situa o painel como pouco posterior aos afrescos da capela Ovetari, não mais do que 1460. Descarta a

¹⁴³ Borenius: “At the same time a comparison between the present picture and Marco’s Zoppo St. Jerome panels brings out with particular clearness the whole difference which exists between a minor artist and one of the greatest and most powerful of Italy’s masters.”

¹⁴⁴ Walter Zanini. “O ‘São Jerônimo’ do Museu de Arte “. *O Estado de São Paulo*. 4 de abril de 1964.

possibilidade de Zoppo ser o autor, comparando o quadro do Masp com o seu *São Jerônimo* de Bolonha (fig. 8), que não possui a “ plasticidade construtiva (...) em contraste com o senso mais sintético na elaboração da forma de Zoppo “. Também não aceita a atribuição a Pizzolo, que considera “ insuficiente e arcaico para criar a intensidade espiritual e gráfica do macróbio barbudo”.

2.3. Pietro Maria Bardi

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

2.4. Ettore Camesasca

Camesasca situa a obra no início dos anos 50 (entre 1449-50) e sob a influência de Piero della Francesca (1410/20-1492) quanto à luz que “cria unidade entre a figura e o ambiente”. A paisagem que se desenvolve à esquerda do *São Jerônimo* deve muito a Piero. O rio que serpenteia e a árvore à sua margem recordam o seu *São Jerônimo penitente* de Berlim (fig.43)¹⁴⁵ e o centro da *Batalha de Constantino e Massenzio* (fig.44 e 45)¹⁴⁶.

A influência de Rogier Van der Weyden (1400-64)¹⁴⁷ é percebida no detalhe de “inspiração nórdica” do tamanco na “soleira”, na excessiva magreza do santo e na estrutura das rochas.

Em maio de 1449, antes de executar os afrescos com os episódios da vida de São Tiago, *Vocação e Prédica aos demônios*, na capela Ovetari, Mantegna se encontrava em

¹⁴⁵ 51 x 38. Painel. 1450 ? Staatliche Museen. Berlim.

¹⁴⁶ Parte da *História da Verdadeira Cruz* (1452 e 1466) Provavelmente 1458.
322 x 764. Afresco. Igreja de São Francisco. Arezzo.

¹⁴⁷ Ou Rogier de Pasture.

Ferrara pintando o retrato, hoje desaparecido, de Lionello d'Este¹⁴⁸. Piero della Francesca talvez estivesse trabalhando nos afrescos igualmente perdidos do castelo dos Este e na igreja de Santo Agostinho, obras que aparecem em miniaturas ferrarenses de 1448. Rogier Van der Weyden também poderia estar a esse tempo em Ferrara, havendo um pagamento do marquês para ele no ano seguinte, quando já estava de volta a Bruxelas.

2.5. Keith Christiansen

No catálogo da exposição *Andrea Mantegna* (1992), Christiansen considerou o *São Jerônimo* do Masp a mais antiga obra existente de Mantegna¹⁴⁹, talvez ainda do tempo do ateliê de Squarcione, sob a influência de Pizzolo. Em 1448, Nicolò Pizzolo era o artista paduano mais avançado e “o guia no estilo introduzido por Donatello em Pádua ”. Como Pizzolo, Mantegna concebeu a figura de São Jerônimo em termos tridimensionais.

¹⁴⁸ Trata-se de um pequeno painel com o retrato de Lionello d'Este, marquês de Ferrara de um lado e do outro, de Folco da Villafora, camerlengo e favorito do marquês. É citado em um documento da corte de Ferrara de 24 de maio de 1449 como da autoria de “Andrea da Padova”.

¹⁴⁹ “It must, indeed, be his earliest surviving work, possibly painted while he was still in Squarcione's shop (that is, before 1448).”

Christianssen estabelece uma ligação entre a luz nos tamancos, a paisagem com rochas e “ medida pelas curvas do rio ” e os desenhos de Jacopo Bellini (fig. 5 e 6), com quem Mantegna muito provavelmente se encontrara em Veneza, quando lá estivera com Squarcione em 1447.

Ele descarta a atribuição a Zoppo porque não considera que em sua produção comprovadamente autógrafa haja “such a command of figure construction and coherent articulation of space”.

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

Havia nessa exposição um desenho atribuído com reservas a Mantegna, um *São Jerônimo*¹⁵⁰, em que o santo se encontra sentado, lendo, com o leão junto a si. Segundo Christiansen, poderia ser um desenho preparatório para o *São Jerônimo* do Masp, ou talvez mais provavelmente a cópia desse

¹⁵⁰ 172 x 135 mm . 1448-49. Giz-pastel preto. Staatliche Museen Preussischer Kulturbesitz, Kupferstichkabinett, Berlin. Proveniência: coleção Von Beckerath.

desenho, já que os primeiros desenhos de Mantegna eram em geral executados com pena e tinta.

3. Atribuição a Zoppo¹⁵¹

3.1. Liliam Armstrong

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

¹⁵¹ Atribuem o painel a Marco Zoppo:

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

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

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

3.2. Michael Hirst ¹⁵²

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

“Earlier attributions to Marco Zoppo were rejected on the grounds of the work’s incompatibility with the Thyssen St. Jerome (fig. 46). But Zoppo’s style is eclectic and

¹⁵² O conhecimento da opinião do Prof. Hirst através do artigo citado, e o desenvolvimento da pesquisa daí decorrente, só foi possível graças à contribuição de Eduardo Kickhöfel, do IFCH, UNICAMP.

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

Hirst afirma ter certeza de que o autor da cabeça do Cristo da *Ressurreição de Cristo* (fig. 47) da coleção Rasini de Milão (atribuída a Mantegna em 1954 por Fiocco e que ele e Armstrong julgavam ser de Zoppo) é igualmente autor do *São Jerônimo*.¹⁵³

4. Outras atribuições¹⁵⁴

Além de Marco Zoppo, também Niccolò Pizzolo (fig. 48) é apontado cautelosamente como possível autor por Alberta Salmazo, ou então seria um artista “ *with a Paduan-Venetian formation* ” (Ronald Lightbown) ou alguém “*du cercle de Giambellino*” (Fiocco).

¹⁵³ Comunicação oral gentilmente feita pelo Prof. Michael Hirst, Courtauld Institute of Art, Londres.

¹⁵⁴ Atribui o painel a “alguém próximo a Bellini” :
Giuseppe Fiocco. *Gazette des Beaux-Arts*. Tome XLIII. Paris, 1954. p. 224.

Atribui o painel a “um artista de formação vêneto-paduana” :
Ronald Lightbown. *Mantegna*. Milão, 1986

Atribui o painel com reservas a Nicollò Pizzolo:
Alberta Salmazo. *Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna*. Pádua, 1993. pp. 63-65.

VII CONSIDERAÇÕES FINAIS

1. A questão da atribuição

A favor da hipótese da autoria de Zoppo contribui o fato dele ser miniaturista e ter pintado pequenos painéis de devoção particular ou para altares de igrejas, tendo por tema santos eremitas, principalmente Jerônimo. (fig. 7, 8, 15, 46, 49 e 50)

Muitas são as concordâncias entre Mantegna e Zoppo. Foram amigos, segundo relatou Vasari¹⁵⁵ na biografia de Mantegna, e frequentaram o ateliê de Squarcione (que adotou a ambos e com quem romperam tempestuosamente). Além da formação comum no ambiente paduano, havia a influência da pintura de Ferrara e Veneza. Zoppo, mais jovem um ou dois anos, admirava Mantegna profundamente e desejava igualá-lo. Isso fica claro numa carta enviada a Bárbara Gonzaga (de 16 de setembro de 1462) em resposta a uma encomenda de cassoni e que se encontra

¹⁵⁵ Giorgio Vasari. *Le vite*. p. 508.

nos arquivos de Mântua: “(...) *e bastariami lanimo a fare chose che stariano a preso le sue non desprexiando lui*”.¹⁵⁶

Quando se comparam as obras de Zoppo com o painel do Masp, encontram-se semelhanças nas formações rochosas, no corte superior da caverna, na plataforma, no caminho sinuoso, no rio que serpenteia, nos tamancos, nos brancos que iluminam as pedras, barbas e cabelo do santo (o que é comum aos pintores de Ferrara). Isso indica que Zoppo deve ter visto o *São Jerônimo* e não que seja necessariamente o seu autor, já que todas essas características são também encontradas em obras comprovadamente autógrafas de Mantegna.¹⁵⁷

¹⁵⁶ Eberhard Ruhmer. *Marco Zoppo*. pp. 11-12.

¹⁵⁷ a. Formações rochosas, corte superior da caverna e plataforma de pedra:

-*Madona das rochas* (fig. 51). 1489. Têmpera sobre painel. 29 x 21,5. Uffizi. Florença.

-*Adoração dos reis magos* (fig. 52) 1462. 76 x 76,5. Têmpera sobre painel. Uffizi. Florença.

b. Brancos que iluminam as pedras, barbas e cabelo do santo, nuvens: -*Agonia no Horto* (fig. 53). 1455. Têmpera sobre painel. 63 x 80. The National Gallery. Londres.

c. Paisagem (Caminho sinuoso, rio que serpenteia, árvores):

-*Adoração dos pastores* (fig. 54). 1449-50. Têmpera. 40 x 55,5. Metropolitan Museum. Nova York.

-*Agonia no Horto* (fig. 53). 1455-60. Têmpera sobre painel. 63 x 80. The National Gallery. Londres.

Quanto à presença de tamancos no painel do Masp, essa é uma característica do círculo próximo a Jacopo Bellini. Jerônimo penitente ou em meditação foi representado usualmente descalço¹⁵⁸, ao contrário do cardeal erudito. Em cerca de trezentas imagens, não se encontram mais do que meia dúzia em que haja sandália ou tamanco. No *São Jerônimo em meditação* do Masp, o santo está com os pés nus e no chão a seu lado, próximo ao chapéu de cardeal, encontra-se um par de tamancos. Há um *São Jerônimo*(fig. 15) de Zoppo em Bergamo, em que o modelo de calçado é idêntico ao do painel do Masp, assim como num seu desenho (*Um eremita com dois cavalheiros*) (fig. 56), do Fogg Museum de Cambridge. Em ambos, os pés estão calçados, ao contrário do painel de Mantegna, em que o santo tirou os tamancos, já por si um signo de humildade, em respeito ao local de oração.

Os tamancos, como notou Camesasca¹⁵⁹, assinalariam uma ascendência nórdica, através de Rogier Van der

Oração no Horto (fig. 55). 1457-60. Painel da predela da Palla de São Zeno. 70 x 92 . Musée des Beaux-Arts. Tours .

¹⁵⁸ Eugene Rice. *Saint Jerome in the Renaissance*.p. 75. Entre 1400 e 1600, existem por volta de 550 exemplos de Jerônimos penitentes ou em meditação.

¹⁵⁹ Ettore Camesasca.. *Pinacoteca do Masp: de Rafael a Picasso*. p. 43 .

Weyden, cujos trabalhos Mantegna teria tido ocasião de estudar em Ferrara. Há também a descrição de dois *São Jerônimos* atualmente perdidos pintados por Jan van Eyck (ativo 1422-m.1441) em que o santo, que está a ler, também tirou os tamancos.

Por outro lado, existe um desenho de Jacopo Bellini (1430-49) no Museu do Louvre (*São Jerônimo no deserto*) (fig.5) apontado por Christiansen ¹⁶⁰ como possível fonte do *São Jerônimo* de Mantegna, pela semelhança da localização da figura, postura do santo e também dos tamancos junto aos pés descalços.

Nota-se uma tendência britânica em atribuir a Zoppo trabalhos anteriormente considerados da autoria de Mantegna, como alguns dos desenhos do British Museum. Aqueles que atualmente atribuem o painel a Zoppo (como Armstrong e Hirst), consideram-no um trabalho maior, de um momento excepcionalmente feliz do pintor, posterior a 1475 e fortemente influenciado pelo *São Jerônimo em seu estúdio* de Antonello da Messina (fig. 34).¹⁶¹

¹⁶⁰ Keith Christiansen. Catálogo *Andrea Mantegna*. p. 115 .

¹⁶¹ Ativo 1456-m.1479. Em 1475-6, Antonello estava trabalhando em Veneza. O *São Jerônimo em seu estúdio* foi pintado por volta de 1475. Óleo sobre painel. 48x36. The National Gallery. Londres.

O *São Jerônimo em meditação no deserto* tem maior proximidade com a obra mantegnesca do que com a de Zoppo. A inegável qualidade do painel do Masp aponta para um artista com a superioridade do desenho de Mantegna, o que não é o caso de Zoppo, cujo desenho em muitos momentos apresenta problemas com a estruturação do espaço entre as figuras, como no desenho do British Museum. (fig. 57)

Não são apenas o velho, do *Batismo de Hermogenes* (fig. 41)do afresco da capela Ovetari, e o *Cristo*, da *Ressureição de Cristo* (fig. 41 e 47) da Coleção Rasini de Milão, que guardam muita semelhança com o *Sao Jerônimo* do Masp. É notável também a proximidade com o *São João Baptista* do *Triptico de São Zeno*. (fig. 58).¹⁶²

¹⁶² O Tríptico de *São Zeno* foi encomenda de Gregório Correr, abade de São Zeno em Verona, para o altar principal da basílica. Há uma menção ao tríptico numa carta de Mantegna a Ludovico Gonzaga de 5 de fevereiro de 1457. O trabalho deve ter sido terminado no início dos anos 60. *São João Baptista* está na cena à esquerda de *Maria e o Menino*, juntamente com *São Bento*, *São Lourenço* e *Sao Gregório* num painel pintado com têmpera de 220 x 115 cm, provavelmente de 1457-59.

As aves do painel do Masp merecem atenção.

No *São Jerônimo em meditação*, há duas pequenas garças brancas de aproximadamente 6 mm de altura. Estão bem à direita dentro d'água, na altura média do quadro, e mantêm relação visual com a árvore seca.

Essas aves tanto podem ser garças quanto cegonhas ou grous. Nenhum dos três aparece com muita frequência no contexto hieronímico e sua significação também não é muito clara. Friedmann¹⁶³ em seu livro dedicado ao bestiário de Jerônimo, não incluiu o *São Jerônimo em meditação no deserto* do Masp entre as obras que possuem garças (Citou o leão, a coruja e o papagaio vermelho). É natural, já que ele viu uma reprodução onde seria quase impossível perceber as duas aves. Friedmann enumerou 6

¹⁶³ Herbert Friedmann. *A Bestiary for Saint Jerome*. pp. 204, 224 e 297.

pinturas de São Jerônimo em que aparecem garças¹⁶⁴, 3 com cegonhas¹⁶⁵ e outras 3 com grou¹⁶⁶.

Entre as 12 obras incluindo garças, cegonhas ou grou que Friedmann relaciona, há um *São Jerônimo em penitência* de Marco Zoppo (fig. 7). No primeiro plano, 4 pequenas

¹⁶⁴ Garças: *Casmerodius albus*, a garça branca e *Ixobrychus minutus*, a garça que tem o bico mais curto. A garça corresponderia à fé inabalável porque não varia a alimentação. Obras em que ocorre:

- Duas pinturas de Hieronymus Bosch. Gand e Veneza.
- Pintura do ateliê de Bastiani.
- Tapeçaria de Bruxelas. Século XVI. San Idelfonso Museum.
- Pintura da Escola de Bosch. Bruges.
- Perugino. *Crucificação com São Jerônimo e São Cristovão*.

¹⁶⁵ Cegonha: *Ciconia alba*, a cegonha branca européia. A cegonha, relacionada ao conceito de procriação, seria símbolo da devoção filial. Relacionada a Jerônimo, Friedmann sugere uma aproximação com a interpretação dada à cegonha que luta com a serpente na *Madonna do Prado* de Basaiti (Marco Basaiti, 1496-1530). Sendo a cegonha uma ave que ataca a víbora, corresponde a uma virtude positiva. Obras em que ocorre:

- Lucas Cranach, o Velho. (1472-1553). *São Jerônimo em penitência*. Innsbruck.
- Pier Francesco Sacchi. *São Jerônimo com Santo Antônio abade e um outro santo*.
- Francesco di Giorgio. (1439-1501/2) *São Jerônimo em penitência*. Relevo em bronze

¹⁶⁶ Grou: *Grus grus*. O grou representaria a vigilância e lealdade, ou o desejo de ascender a ideais elevados. Obras em que ocorre:

- Carlo Crivelli (1430s-1494?). *São Jerônimo em penitência*. The National Gallery. Londres.
- Marco Zoppo (1432-1478). *São Jerônimo em penitência*. Walters Art Gallery. Baltimore.(fig.7)
- Luca Cranach, o Velho *São Jerônimo*.Innsbruck. Nesta, as aves estão voando em formação de flecha, como Jerônimo preconizou que os monges deveriam fazer, emulando as os grou.

aves brancas estão se alimentando na água, uma em posição diferente da outra.

Na *Agonia no Horto* (fig. 53 e 59) ¹⁶⁷ de Mantegna, há também duas garças brancas. Como no *São Jerônimo*, elas encontram-se dentro d'água, só que na parte inferior direita do painel. As aves da *Agonia no Horto* simbolizariam a purificação através da água do batismo.

É esclarecedora a comparação entre as três obras (fig. 1, 7 e 59),principalmente em relação à qualidade do desenho das aves, sem dúvida menos elaborado no *São Jerônimo* de Zoppo. No quadro de Mantegna na The National Gallery, as aves (de 3 cm de altura) foram pintadas com o rigor de detalhes de um desenho de observação. No *São Jerônimo* do Masp, ao contrário elas foram construídas com pinceladas rápidas, mas guardam notável semelhança de forma com as da *Agonia no Horto*, como obras feitas pela mesma mão.

¹⁶⁷ *Agonia no Horto*. Aproximadamente 1455. Painel pintado com têmpera. 63x 80. The National Gallery. Londres.

a fusão de dois tipos, o asceta e o erudito, o momento de transformação do santo *Penitente no deserto* em *Erudito no studio*.

Uma possibilidade para a interpretação da figura de Jerônimo meditando, prefiguração da *Melancolia*,¹⁶⁸ no painel do Masp seria a permanência de uma imagem da Antiguidade, a do Velho Sábio.

Como explica Panofsky¹⁶⁹, a mitologia clássica transformou-se em alegorias da salvação cristã. Durante os séculos XII e XIII, na Itália e na França, motivos clássicos e temas pagãos foram convertidos em temas cristãos. Com a moralização dos deuses, criou-se uma certa equivalência entre as divindades pagãs e a cultura cristã. Ainda mais frequente do que a cópia direta foi a sobrevivência de motivos clássicos usados sucessivamente para uma grande variedade de imagens cristãs.

Desde o século III aC, com o sincretismo religioso e cultural greco-romano, Saturno, o deus das sementeiras, foi identificado com Cronos,¹⁷⁰ o Velho, o Tempo personificado, a

¹⁶⁸ Para *Melancolia*, ver cap. III, p. 74.

¹⁶⁹ Erwin Panofsky. *Meaning in the Visual Arts*. p. 73.

¹⁷⁰ Pierre Grimal. *La mythologie grecque*. p. 24.

morte, mas também rei da Idade do Ouro, da paz e da justiça.¹⁷¹ Essa dualidade, fez com que Saturno se tornasse o exemplo de comportamento, bom e mau, para os clérigos.¹⁷² E, como na Idade Média, Jerônimo foi o santo padroeiro dos monges e clérigos e, mais tarde durante o Renascimento, dos intelectuais e humanistas, é razoável que se faça uma associação entre os dois.

De acordo com Panofsky¹⁷³, essas imagens apresentavam em geral alguma afinidade iconográfica. A de Saturno¹⁷⁴ devia ilustrar os dois aspectos da natureza saturniana, o

¹⁷¹ Ainda citando Panofsky (Op. cit. pp. 70-71), havia uma tradição representativa e textual. Desde o fim do Império, a mitologia greco-romana era encarada pelos intelectuais como metáforas e quem quisesse se aprofundar no assunto teria que consultar compêndios. Por toda a Idade Média, os deuses pagãos foram descritos segundo seus aspectos mais terríveis e próximos das forças demoníacas. Progressivamente, foi-se instalando uma moralização das divindades clássicas. Por volta de 1340, um teólogo francês, que mantinha relações pessoais com Petrarca, Pierre Bersuire escreveu *Ovidio Moralizado*, com um capítulo introdutório a respeito dos deuses pagãos, com moralizações cristãs (*Albricus, Libellus de Imaginibus Deorum*). Editado separadamente da obra, tornou-se muito popular. Petrarca, quando descreveu os deuses romanos teve de se valer de um compêndio inglês, tão afastada das fontes clássicas se encontrava a cultura da época.

¹⁷² Erwin Panofsky. *Op. cit.* p. 73.

¹⁷³ Erwin Panofsky. *Op. cit.* p. 71.

¹⁷⁴ Giulio Campagnola (1482-1510) gravador, aluno de Mantegna. *Saturno*. gravura. (fig. 60)

aspecto cruel e sombrio e o sublime e profundamente contemplativo.¹⁷⁵ Essa atitude contemplativa é a da imagem da *Melancolia*, cuja cabeça inclinada e a face sombria, *facies nigra propter melancholiam*, são antecipadas pelo *São Jerônimo em meditação* do painel do Masp.

¹⁷⁵ Raymond Klibansky, Erwin Panofsky et Fritz Saxl. *Saturne et la Mélancholie*. p. 452.

CONCLUSÃO

a. A atribuição a Mantegna. Não havendo surgido um fato novo, torna-se difícil estabelecer com absoluta segurança a autoria, mas há muitos indícios de que se trata de obra mantegnesca. A hipótese de Zoppo pode ser descartada devido às diferenças fundamentais entre o seu desenho e o do *São Jerônimo em meditação*.

b. O painel do Masp pode ser interpretado como uma síntese da devoção religiosa e do empenho intelectual. Representa a fusão de dois tipos de imagem de Jerônimo, o asceta e o erudito, o momento de transformação do santo *Penitente no deserto* em *Erudito no studio*.

c. Uma possibilidade para a interpretação da figura de *Jerônimo meditando*, prefiguração da *Melancolia*, seria a

permanência de uma imagem da Antiguidade, a do Velho Sábio, identificado com Saturno e Cronos.

BIBLIOGRAFIA

Obras gerais

-ARIÈS, PHILIPPE e DUBY, GEORGES. *História da vida privada do Império Romano ao ano mil*. Cia. das Letras. São Paulo, 1990.

- MORAES, FERNANDO. *Chatô. O rei do Brasil*. Companhia das Letras. São Paulo, 1995.

Obras sobre a História da Arte

-GOMBRICH, ERNST. *A História da Arte*. Ed. Guanabara. Rio de Janeiro, 1993.

-LANGMUIR, ERIKA. *The National Gallery Companion Guide*. National Gallery Publ. Londres, 1996.

-*Enciclopédia dos Museus. Galeria Nacional. Londres*. Mirador. São Paulo, 1969.

- *Dizionario Biografico degli Italiani*. Giovanni Treccani. vol. 2. Roma, 1960.

Obras sobre o Renascimento

- BAXANDALL, MICHAEL. *O olhar renascente. Pintura e Experiência social na Itália do Renascimento*. Col. *Oficina das Artes*. Vol. VI. Paz e Terra. 1991.
- BUONO, ORESTE DEL. *L'Opera completa di Piero della Francesca*. *Classici dell'Arte*, 9. Rizzoli. Milão, 1967.
- BURKE, PETER. *Patronage in Renaissance Italy*. Polity Press. Cambridge, 1994.
- BURKE, PETER. *History of Italian Art* - vol. I e II. Polity Press. Cambridge, 1996.
- CLARK, KENNETH. *El arte del humanismo*. Alianza Forma. Madri, 1989.
- HILL, GEORGE. *Drawings by Pisanello*. Dover. Toronto, 1965. Reedição. Les Éditions G. Van Oest. Paris, 1929.
- LONGHI, ROBERTO. *Officina Ferrarese*. Sansoni. Primeira ed., 1934. Florença, 1980.
- MANDEL, GABRIELE. *L'Opera completa di Antonello da Messina*. *Classici dell'Arte*, 10. Rizzoli. Milão, 1967.

- ROMANO, GIOVANNI. *Storia dell'arte italiana: da Mantegna a Raffaello*. Vol. II. G. Einaudi Ed. Milão, 1976 .
- VASARI, GIORGIO. *Le vite de piú eccellenti pittore, scultori ed architetti*. Grandi Tascabili Economici Newton. Roma, 1993.
- VENTURI, ADOLFO. *Storia dell'arte italiana. VII La pittura del Quattrocento*. Parte III. Giulio Einaudi Primeira ed, 1914. Reimpressão Kraus-Thomson. Millwoold, N.Y., 1983.
- Col. *Gênios da Pintura. Pisanello*, 32. Abril Cultural. São Paulo, 1967.
- I Maestri del Colore. Montagna*, 55. Fratelli Fabri Ed. Milão, 1964.

Obras sobre Mantegna

- BELLONCI, MARIA e GARAVAGLIA, NINY. *L'opera completa del Mantegna. Classici dell'arte*, 8. Rizzoli. Milão, 1979.
- BISTOLETTI, SANDRINA BANDERA, org. *Il polittico di San Luca di Andrea Mantegna in occasione del suo restauro*. Cantini. Florença, 1989.
- BOCCAZZI, FRANCA ZAVA. *Mantegna*. Thames and Hudson.

Londres, 1971.

-CAMESASCA, ETTORE. *Mantegna*. Club del Libro. Milão, 1964.

-CAMESASCA, ETTORE. *Mantegna*. Becocci. Florença, 1981.

-CAMESASCA, ETTORE. *Mantegna*. Scala. Milão, 1992.

-FIOCCO, GIUSEPPE. *Mantegna*. U. Hoepli. Milão, 1937.

-FIOCCO, GIUSEPPE. *Mantegna : la cappella Ovetari nella chiesa degli Eremitani*. Ed. d'Arte A. Pizzi. Milão, 1953.

-KRISTELLER, PAUL. *Andrea Mantegna*. Longmans, Green and Co. Londres, 1901.

-MARGOLIS, JEAN CLAUDE. *Le poète Janus Pannonius et le peintre Mantegna*. Acta Litteraria Academie Scientiarum. Hungaricae Tomus 14. Hungria, 1972.

-SALMAZO, ALBERTA DE NICOLO. *Il soggiorno padovano di Andrea Mantegna*. Programma. Pádua, 1993.

-PUPPI, LIONELLO. *Il trittico di Andrea Mantegna per la Basilica di S. Zeno Maggiore in Verona*. Centro per la formazione professionale grafica di Verona. Verona, 1972.

-RIZZATTI, MARIA. *I geni dell'arte - Mantegna*. A. Mondadori Ed. Milão.

-SALMI, MARIO e PACCAGNINI, GIOVANNI. Cassa di Risparmio. Milão, 1961.

-VIA, CLAUDIA CERI. *Art e Dossier - Mantegna*. Giunti Gruppo Ed. Florença. Marzo, 1991.

-TIETZE-CONRAT, E. *Mantegna - paintings, drawings, engravings*. The Phaidon Press. Londres, 1955.

-ZUFFI, STEFANO. *Mantegna*. Electa. Milão, 1993.

-Col. *Gênios da Pintura*, 35. *Mantegna*. Abril Cultural. São Paulo, 1968.

-*Mantegna and the 15th century court culture. (Lectures delivered in connection with the Andrea Mantegna exhibition at the Royal Academy of Arts, London, 1992)*. Depart. of Art History. Birbeck College, University of London. Londres, 1993.

Periódicos

-CHRISTIANSEN, KEITH. *The case for Mantegna as a printmaker*. The Burlington Mag. Sep. 1993.

- HALLIDAY, ANTHONY. *The literary sources of Mantegna's triumphs of Ceasar*. Annale della scuola normale superiore di Pisa. serie III - vol. XXIV. Pisa, 1994.
- HARTT, FREDERICK. *Mantegna's Madonna of the rocks*. Gazette des Beaux-Arts. Vol. IXXI - n.4. Jul.,1985.

Obras sobre Marco Zoppo

- ARMSTRONG, LILIAN. *The paintings and drawings of Marco Zoppo*. Library of Congress Cat.USA, 1976.
- RUHMER, EBERHARD. *Marco Zoppo*. Neri Pozza Editore. Vicenza, 1966.
- VIGI, BERENICE GIOVANNUCCI. *Catálogo Marco Zoppo*. Nuova Alfa Editoriale. Cento, 1993.

Periódico

- FIOCCO, GIUSEPPE. *Notes sur les dessins de Marco Zoppo*. Gazette des Beaux-Arts. Series VI, XLIII. Avril, 1954 .

Obras sobre Mitologia

-CHEVALIER, JEAN & GHEERBRANT, A. *Dicionário de Símbolos*. José Olympio Ed.

Rio de Janeiro, 1988.

-GRIMAL, PIERRE. *La Mythologie Grecque*. Presses Universitaires de France. Paris, 1965.

Obras de Jerônimo

-LABOURT, JÉRÔME, *Saint Jérôme - lettres*. Les Belles Lettres. Paris, sd .

-LAGRANCE, F. *Lettres choisies de Saint Jérôme*. J. de Gagordi. Paris, 1921.

Obras sobre Jerônimo

-ARNS, PAULO EVARISTO. *La technique du livre d'après St. Jérôme*. Boccard Editeur. Paris, 1953.

- CUTTS. E. *St. Jerome*. Soc. for promoting Christian knowledge. Londres, 1961.
- GORCE, DENYS. *St. Jerome et son environnement artistique et liturgique*. Institute of Cistercian studies. Michigan, 1979.
- JACQUES DE VORAGINE. *La Légende Dorée*. Trad. do Latim - Theodor de Wyzewa. Perrin e Cie. Libraires Éditeurs. Paris, 1910.
- KELLY, J. N. *Jerome*. The Trinity Press. Londres, 1975.
- SHIEL, JAMES. *St. Jerome : church and state in the 4th century A.D.* History today - vol. XI. Londres, 1961.

Periódico

Temi e La leggenda di San Girolamo problemi tra Umanesimo e contrariforma. Extrato da *Clio* ano XXIII N.1. Gennaio - marzo, 1987.

Obras sobre a Iconografia de São Jerônimo

- FRIEDMANN, HERBERT. *A Bestiary for Saint Jerome*. Smithsonian I. P. Washington, 1980.

- KAFFAL, George. *Saints in Italian Art*. Vol. III. 1978.
- MARQUES, LUIZ. *Pintura Italiana anterior ao século XIX no Museu Nacional de Belas Artes*. Vol.I, Tomo I . Área Editorial Ltda.,1992 .
- RAYMOND KLIBANSKY, ERWIN PANOFSKY ET FRITZ SAXL. *Saturne et la Mélancolie*. Gallimard. Paris, 1989.
- RICE, EUGENE F. *St. Jerome in the Renaissance*. Baltimore/Londres, 1985.
- RIDDERBOS, BERNHARD. *Saint and symbol*.
Images of St. Jerome in early Italian Art. Groningen, 1984.
- RUSSO, DANIEL. *St. Jérôme en Italie. Étude d'iconographie et de spiritualité (XIIIe - XVe siècles)*. Centre de recherches comparées sur les sociétés anciennes et l'École Française a Rome.
Paris- Roma, 1987.
- PANOFSKY, ERWIN. *Meaning in the Visual Arts*. Peregrine.
Londres, 1970.
- VENTURI, ADOLFO. *L'arte a San Girolamo*. Treves Ed. Milano, 1924.

Periódicos

-MC MANAMON, JOHN. *Pier Paolo Vergerio (The Elder) and the beginnings of the humanist cult of Jerome*. The Catholic Historical Review.

-RING, GRETE. *St. Jerome extracting the thorn from the lion's foot*. Reprinted from the art Bulletin. vol. XXVII - no.3.

Sep. 1945.

-ZOVATTO, PAOLO LINO. *San Girolamo - nella pittura e nell'incisione - del 1500, 1600 e 1700*. U.C.A. Pádua.

-Suplemento Mais. *Jornal Folha de São Paulo*.

São Paulo, 20.12.1992 .

Obras sobre o São Jerônimo em meditação do Masp

-BARDI, PIETRO MARIA. *História do Masp*. Instituto Quadrante.

São Paulo, 1992.

-CAMESASCA, ETTORE. *Pinacoteca do Masp : de Rafael a Picasso*. Paolo Pilliterei Etio. Mazzotta. Milão, 1987.

-CIPRIANI, RENATA. *All the paintings of Mantegna*. Oldbourne. Londres, 1964.

-MARTINEAU, JANE, ed. SUZANNE BOORSCH; KEITH CHRISTIANSEN; DAVID EKSERDJIAN; CHARLES HOPE; DAVID LANDAU. *Catálogo Andrea Mantegna*. Exposição *Mantegna* realizada na Royal Academy of Arts, London ; e no Metropolitan Museum of Art, New York, 1992. Olivetti, Electa. Milão, 1992.

Periódicos

-BORENIUS, TANCRED. *St. Jerome in the wilderness by Andrea Mantegna*. Burlington Mag. Mr., 1938.

-HIRST, MICHAEL. *London and New York Mantegna*. The Burling. My, 1992.

-Boletim do Instituto de História da Arte do Masp. *Arte Italiana em coleções brasileiras -1250-1950* . Edição inaugural. São Paulo, nov. 1996.

ERRATA

Por problemas técnicos, falta um trecho do
cap.VII (p. 109)

2. A interpretação da imagem

O quadro do Masp pode ser interpretado como uma síntese da devoção religiosa (o rosário que o santo empunha com a mão direita) e do empenho intelectual (o livro que ele segura com a outra mão). Jerônimo em meditação no seu ambiente árido de penitência, ao mesmo tempo escritório de labor, representa a fusão de dois tipos, o asceta e o erudito, o momento de transformação do santo *Penitente no deserto* em *Erudito no studio*.

NANCY RIDEL KAPLAN

O SÃO JERÔNIMO EM MEDITAÇÃO NO DESERTO DO MASP

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Departamento
de História do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas
da Universidade Estadual de
Campinas, sob a orientação
do Prof. Dr. LUIZ CÉSAR
MARQUES FILHO.

Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
31 / 08 / 1998.

Prof. Dr. LUIZ CÉSAR MARQUES FILHO
Prof. Dr. LUCIANO MIGLIACCIO
Prof. Dr. LEON KOSSOVITCH
Prof. Dr. PAULO CELSO MICELI



CAMPINAS, 1998

UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	
V.	Ex.
T. MEX BC/	35550-A
PREZ.	3957-98
C	D ☒
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	23/10/98
N.º CPDE	MCC/183328

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

K 141 s **Kaplan, Nancy Ridel**
O São Jerônimo em meditação no deserto do Masp / Nancy
Ridel Kaplan . -- Campinas, SP : [s.n.], 1998.

Orientador: Luiz César Marques Filho.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Jerônimo, Santo, 347-419. 2. Mantegna, Andrea, 1431-1506.
3. Arte italiana. 4. Pintura italiana – Séc. XV. 5. Museu de Arte
de São Paulo. I. Marques Filho, Luiz César. II. Universidade
Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.
III. Título.

ANEXO : ILUSTRAÇÕES

Índice de Ilustrações

- fig. 1. Andrea Mantegna. *São Jerônimo em meditação no deserto*
- fig. 2. Vêneto-Bizantino. *São Jerônimo e o leão.*
- fig. 3. Giovanni Bellini. *São Jerônimo lendo na paisagem.*
- fig. 4. Giovanni Bellini. *São Jerônimo lendo na paisagem.*
- fig. 5. Jacopo Bellini. *São Jerônimo no deserto.*
- fig. 6. Jacopo Bellini. *São Jerônimo no deserto.*
- fig. 7. Marco Zoppo. *São Jerônimo penitente.*
- fig. 8. Marco Zoppo. *São Jerônimo no deserto.*
- fig. 9. Lucas Cranach, o Velho. *São Jerônimo em penitência*
- fig. 10. Andrea Mantegna. *Madonna della Vittoria.*
- fig. 11. Jan van Eyck. *São Jerônimo em seu studio.*
- fig. 12. Pisanello ? Bono da Ferrara ? *São Jerônimo na paisagem.*
- fig. 13. Piero della Francesca. *São Jerônimo e um devoto.*
- fig. 14. Domenico Ghirlandaio. *São Jerônimo no studio.*
- fig. 15. Marco Zoppo. *São Jerônimo.*
- fig. 16. Bartolomeo Montagna. *São Jerônimo no deserto.*
- fig. 17. Bartolomeo Montagna. *São Jerônimo.*
- fig. 18. Albrecht Dürer. *São Jerônimo em seu studio.*
- fig. 19. Albrecht Dürer. *São Jerônimo em seu studio.*
- fig. 20. Albrecht Dürer. *São Jerônimo em seu studio.*
- fig. 21. Il Guercino. *São Jerônimo.*
- fig. 22. Escola de Ferrara. *São Jerônimo penitente.*

- fig. 23. Escola de Corbie. *Beato Jerônimo presbítero.*
fig. 24. Escola de Saltzburg. *São Jerônimo.*
fig. 25. Liuthard ? *São Jerônimo traduzindo os Salmos.*
fig. 26. *Bíblia de Carlos, o Calvo.*
fig. 27. *Bíblia de Carlos, o Calvo (ou de Carlos, o Gordo)*
fig. 28. Colaborador de Giotto. Rusuti ? *Quatro Doutores da Igreja.*
fig. 29. Lorenzo Veneziano. *São Jerônimo.*
fig. 30. Sano di Pietro. *São Jerônimo penitente no deserto.*
fig. 31. Escola de Pisa. *São Jerônimo no studio e São Jerônimo penitente.*
fig. 32. Tomaso da Modena. *São Jerônimo em seu studio.*
fig. 33. Colantonio. *São Jerônimo em seu studio com o leão.*
fig. 34. Antonello da Messina. *São Jerônimo no studio.*
fig. 35. Francesco Squarcione. *Político de Lazara.*
fig. 36. Francesco dei Franceschi. *São Jerônimo no deserto.*
fig. 37. Escola de Jacopo Bellini. *São Jerônimo no deserto.*
fig. 38. Albrecht Dürer. *São Jerônimo.*
fig. 39. Albrecht Dürer. *São Jerônimo.*
fig. 40. Albrecht Dürer. *Melancolia I*
fig. 41. Andrea Mantegna. *Batismo de Hermogenes.*
Andrea Mantegna. *São Jerônimo em meditação .*
Andrea Mantegna. *Ressurreição de Cristo .*
fig. 42. Andrea Mantegna. *Apresentação no Templo.*
fig. 43. Piero della Francesca. *São Jerônimo penitente.*
fig. 44. Piero della Francesca. *Batalha de Constantino e Massenzio.*
fig. 45. Piero della Francesca. *Batalha de Constantino e Massenzio.*
fig. 46. Marco Zoppo. *São Jerônimo penitente.*
fig. 47. Andrea Mantegna. *Ressurreição de Cristo.*

- fig. 48. Nicolò Pizzolo. *São Jerônimo*.
- fig. 49. Marco Zoppo. *São Sebastião, com São Jerônimo e São Cristóvão*.
- fig. 50. Ateliê de Marco Zoppo. *São Jerônimo*.
- fig. 51. Andrea Mantegna. *Madona das Rochas*.
- fig. 52. Andrea Mantegna. *Adoração dos reis magos*.
- fig. 53. Andrea Mantegna. *Agonia no Horto*.
- fig. 54. Andrea Mantegna. *Adoração dos pastores*.
- fig. 55. Andrea Mantegna. *Oração no Horto*.
- fig. 56. Marco Zoppo. *Um eremita e dois cavalheiros*.
- fig. 57. Marco Zoppo.
- fig. 58. Andrea Mantegna. *Bento, Lourenço, Gregório e João Baptista*.
- fig. 59. Andrea Mantegna. *Agonia no Horto*.
- fig. 60. Giulio Compagnola. *Saturno*.



1

Andrea Mantegna (1430/31-1506)

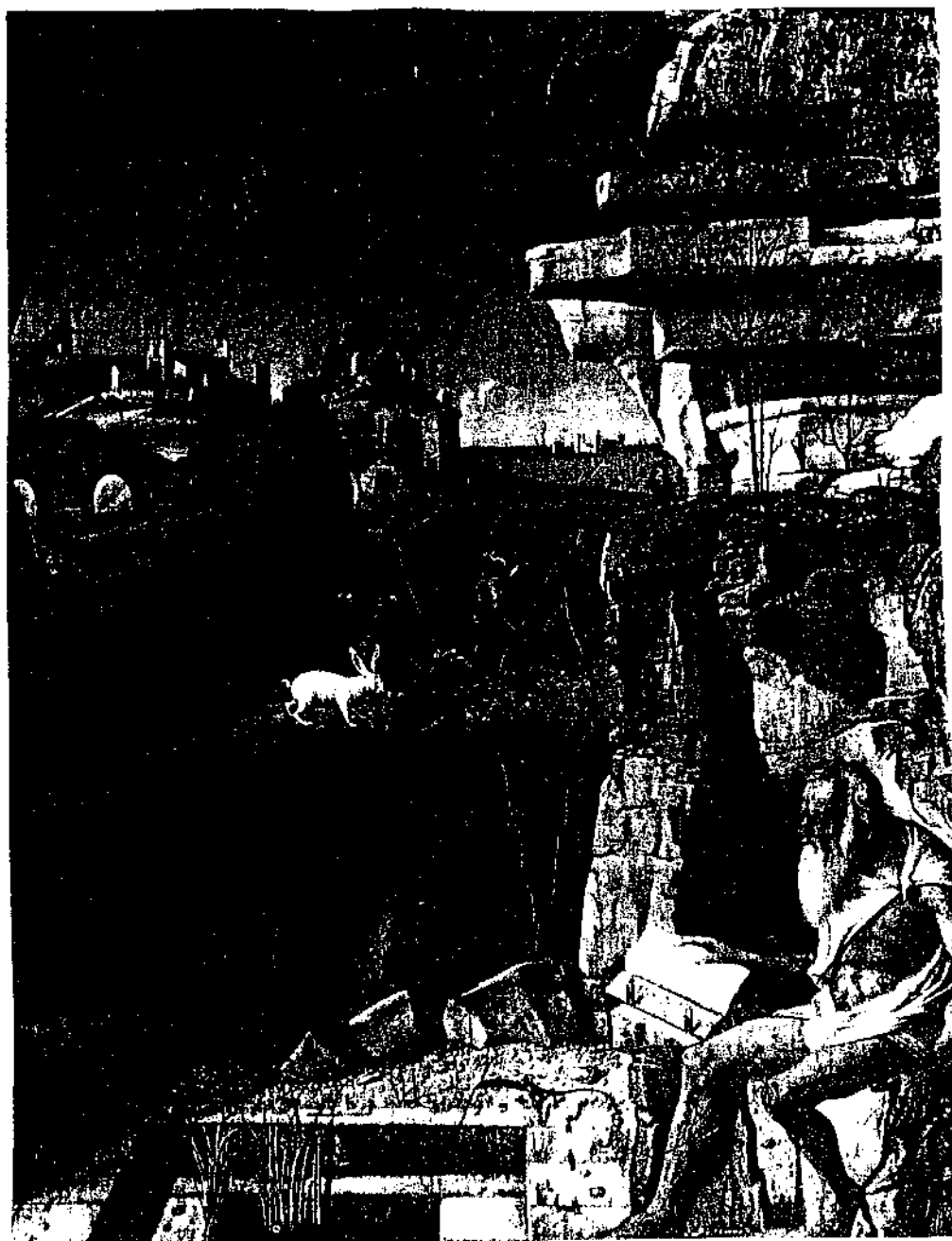
São Jerônimo em meditação no deserto. 1450. Têmpera sobre painel. 48x

36

Masp . São Paulo. Proveniência: col. Paulo da Yugoslávia .















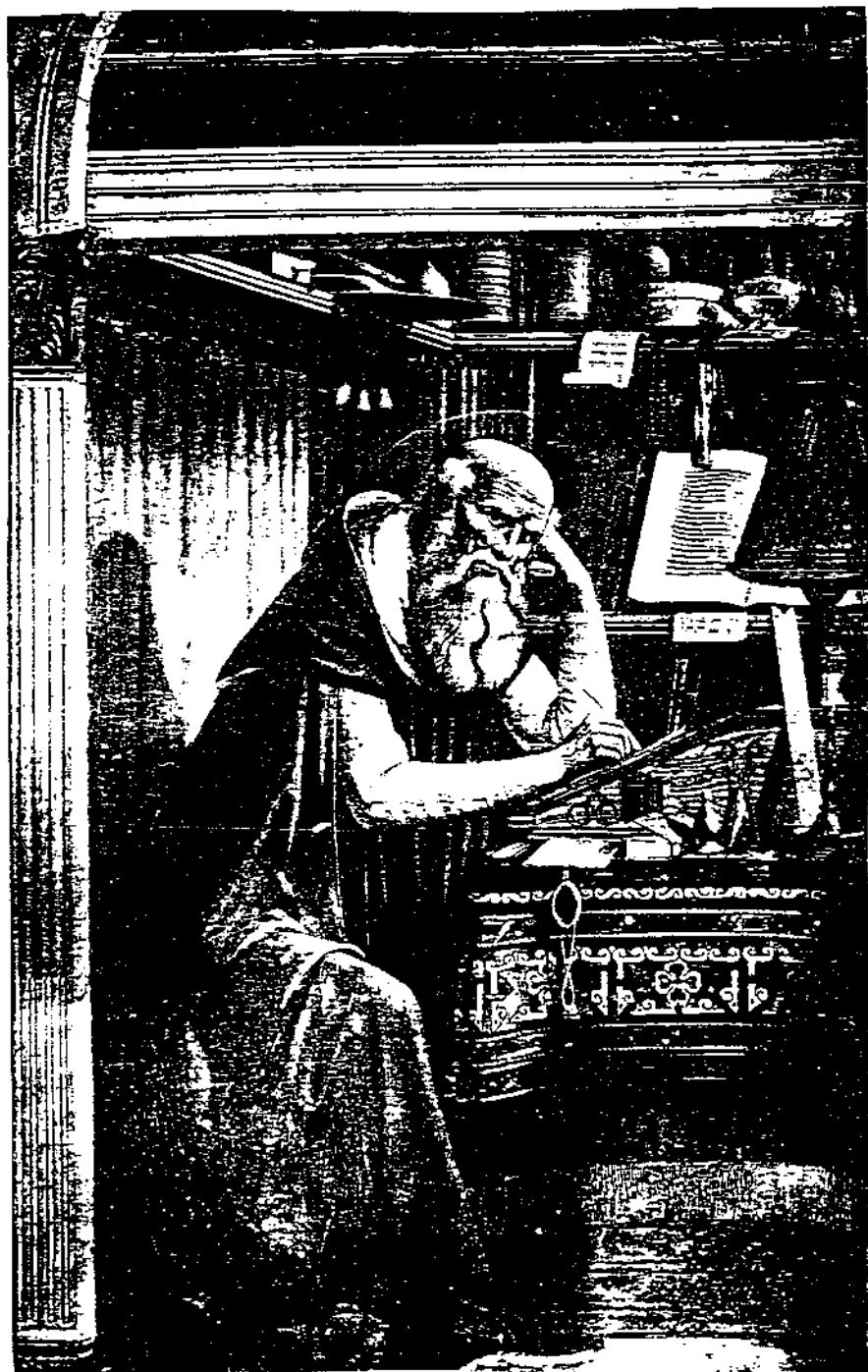








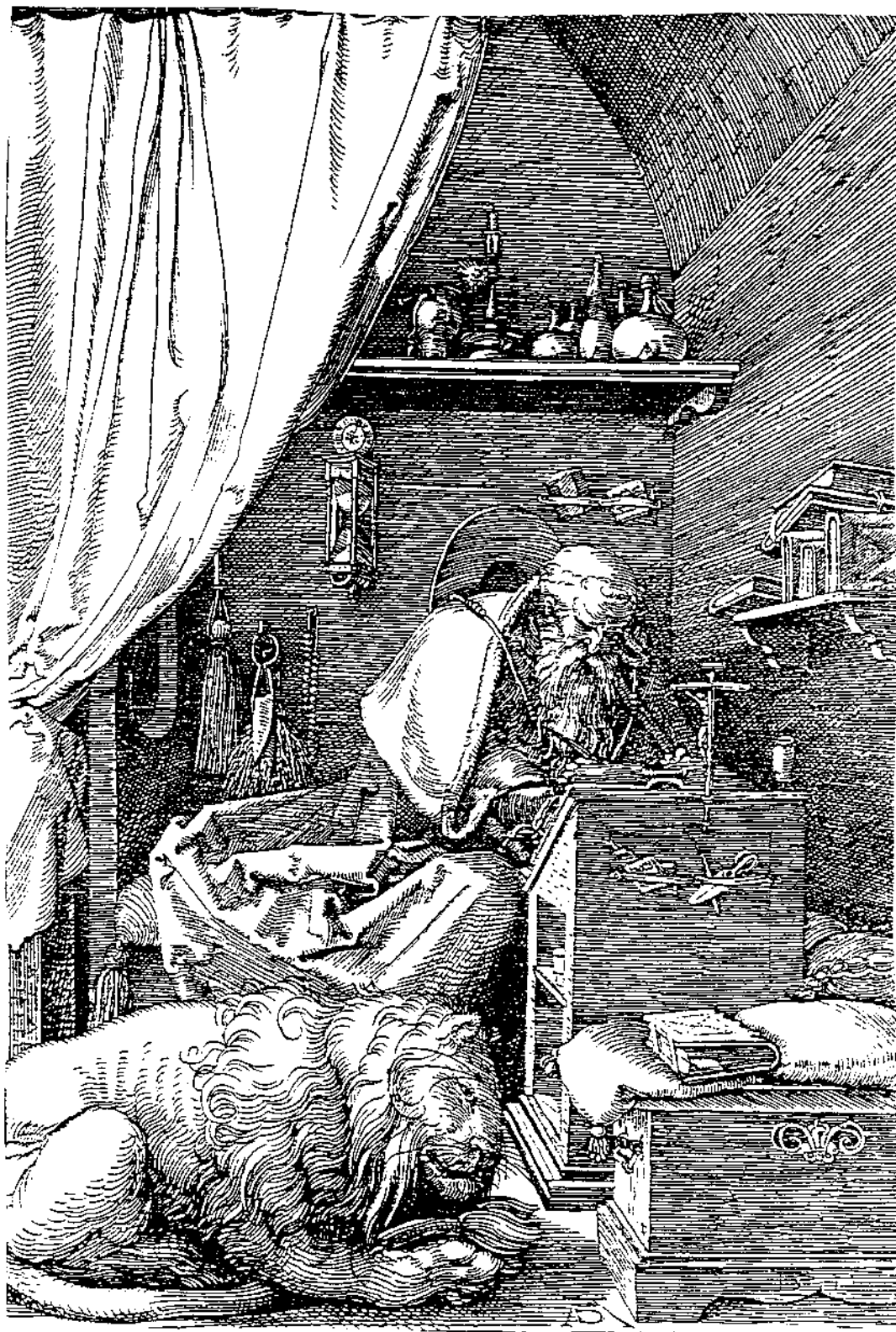


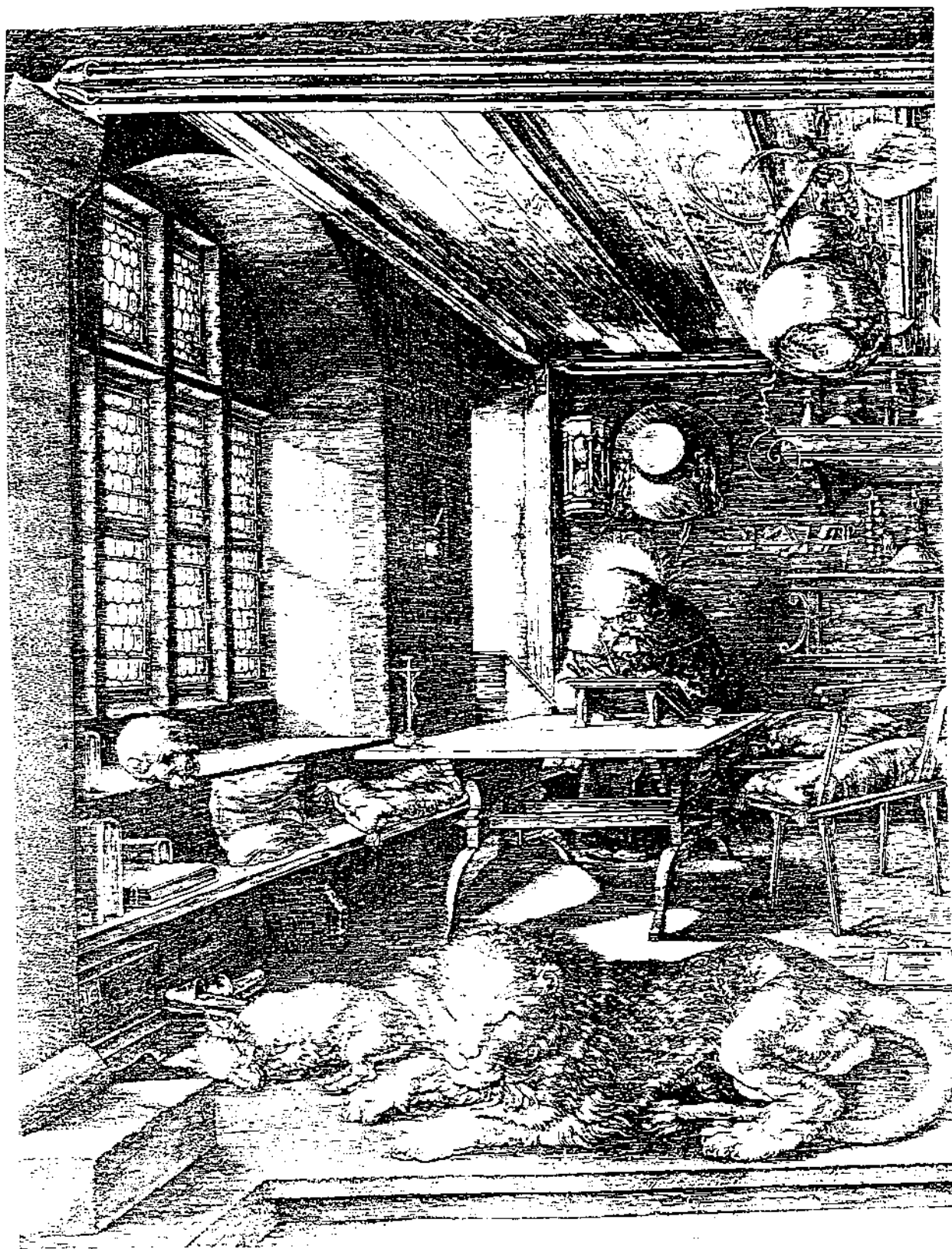


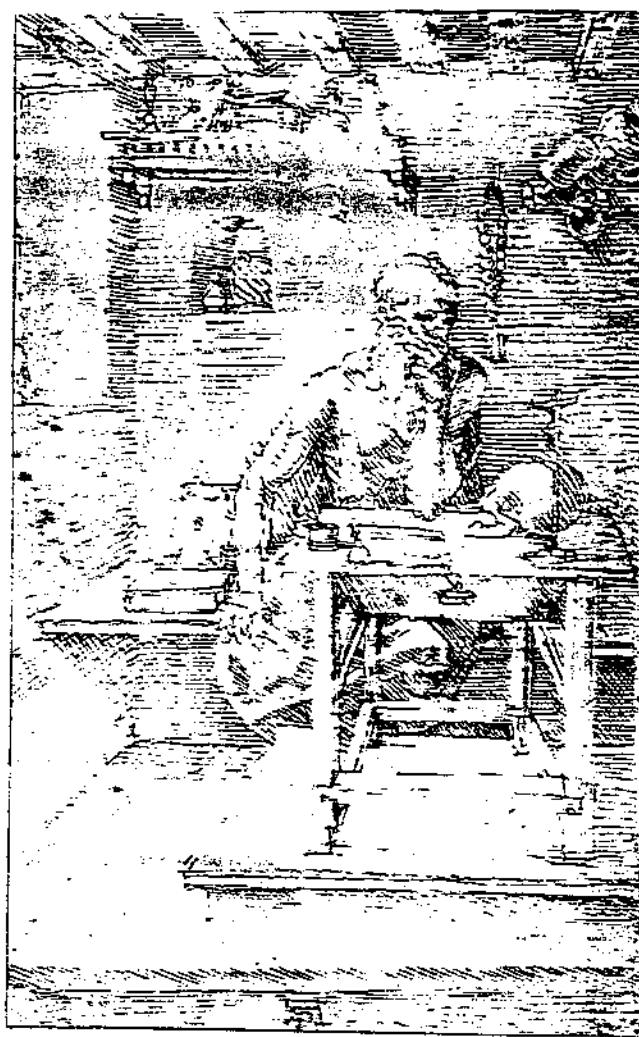


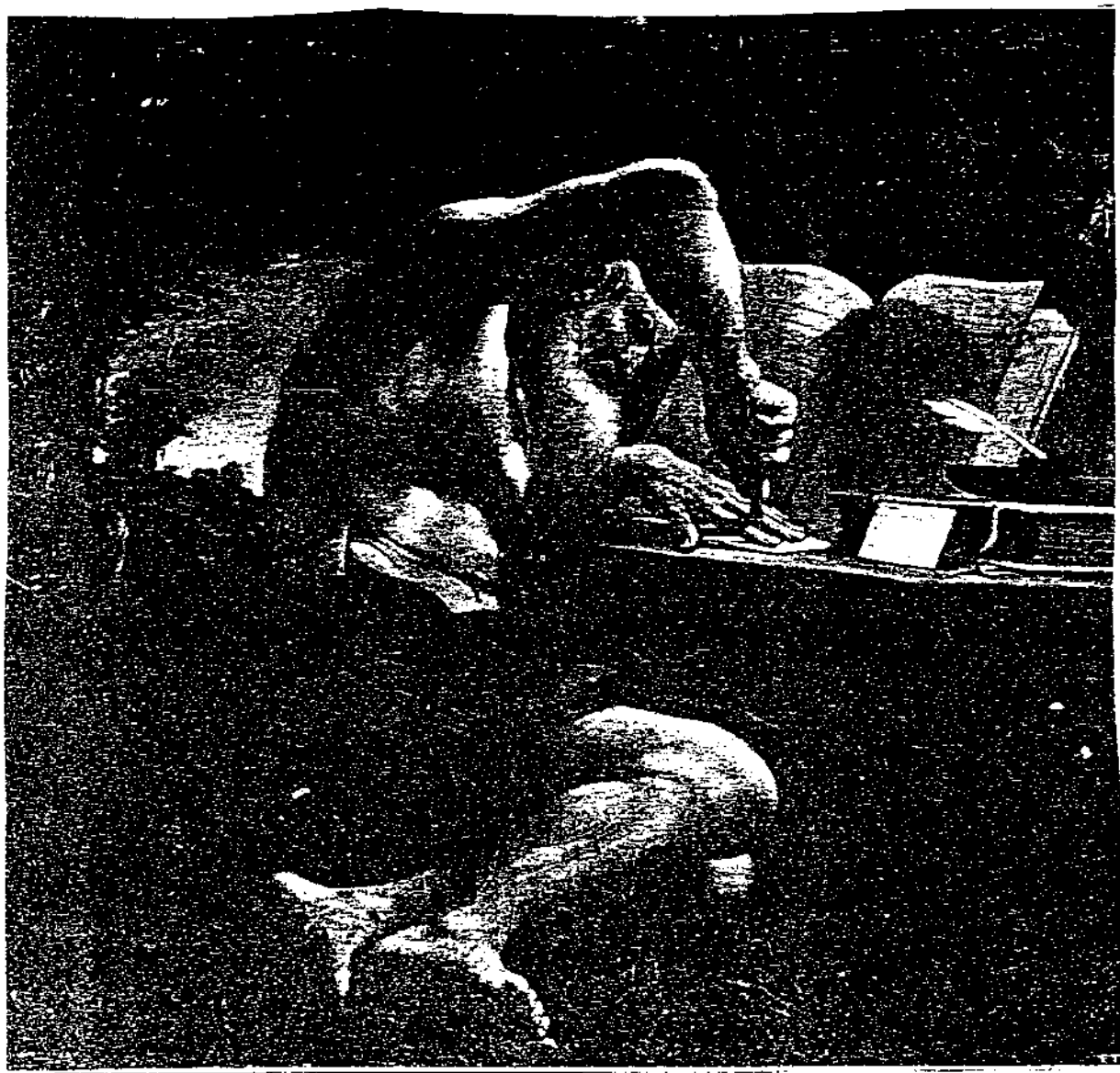






















† XII HIERONIMUS ROMA CONDISCIPULUS † HIERUSALEM HEBRAEAE LEGIS HONORIFICUS



† EUSTOCHIO NECNON FAVLE DIVINA SALUTIS † URADAT ALTI THRONE EULTUS VBIQUE DŌ



† HIERONIMUS TRANS LATAS VI QUAE TRANSULITALM † OLLIS HIC TRIBUIT QUI SEACON POSUIT

