

Inácio de Loyola – Construção de uma Iconografia

Como praticamente todas as ordens religiosas até aos dias de hoje, a Companhia de Jesus desejou intensamente a elevação do seu fundador aos altares. A beatificação e posterior canonização significavam que Roma validava e aprovava, não só o percurso de um homem, mas todo um “modo de proceder” derivado da sua acção, que o conduziu à santidade e cuja glória recaía, como estímulo e responsabilidade sobre toda a sua família espiritual particular, a sua “religião”, como outrora se dizia.

Não podia escapar ao olhar de ninguém a novidade que os jesuítas traziam àqueles tempos conturbados de Quinhentos, o seu dinamismo, novidade, ousadia em desbravar territórios inexplorados, coragem, rigor e determinação em (re)conquistar o orbe para a fé católica.

O seu impacto foi imenso e não é exagerado comparar o seu aparecimento com a revolução causada, três séculos antes, por franciscanos e dominicanos. O punhado de companheiros do voto de Montmartre (1534), ou aos pés de Paulo III em 1540 transformaram-se em cerca de mil à data da morte do fundador (1556). E esse milhar multiplicara-se já várias vezes quando o século terminou, das Américas aos confins da Ásia. Esse crescimento exponencial significou também um fortalecimento em influência, notável em eficácia e expresso no trinómio evangelização-cultura-poder. A disponibilidade para o desconhecido da missão, a multiplicação dos colégios, o investimento no saber, a abertura a novos métodos, a atenção às artes da palavra e do olhar estão lá desde o início. E os frutos, que Inácio de Loyola ainda teve tempo de ver, começaram a multiplicar-se, obra paciente dessa multidão crescente de letrados e missionários, pedagogos e teólogos, catequistas e confessores de príncipes.

A presença e o peso específico dos jesuítas no orbe católico em expansão e reestruturação, na Igreja revitalizada saída de Trento, não tiveram paralelo em nenhuma outra estrutura religiosa. Esse sucesso evidente não podia deixar de traduzir o favor celestial, tornando, pois, óbvia a demanda da confirmação por Roma da santidade fecunda de quem estivera na origem e na configuração da Sociedade que soubera gerar tais maravilhas. Nas décadas finais de Quinhentos, os jesuítas começam a operar no sentido da promoção e divulgação dos milagres de Inácio¹, menos conhecidos e menos óbvios do que os do seu companheiro Francisco Xavier, cuja acção determinara as conversões no Oriente, que faziam parmar a Europa.

Desde o início, a par e passo, Inácio e Xavier, como duas faces da mesma moeda, apresentadas à percepção pública como um duplo modelo de eficácia apostólica. Os prodígios no Oriente não teriam podido ter lugar sem a estrutura pacientemente estabelecida e gradualmente reforçada a partir de Roma, de onde o fundador não tornou a sair. O percurso de santidade espectacular, de Lisboa a Goa, de Nagasaki até às portas da China foi feito com os olhos postos em Roma, em filial união com quem, a partir da

¹ O zelo colocado pelos jesuítas na promoção dos seus fundadores foi ao ponto de motivar severa repreensão e advertência por parte de Clemente VIII. Ver adiante nota 3.

base, ia dirigindo a construção da obra global, por entre triunfos e derrotas, políticas mundanas e os meandros da cúria papal, ora propícia, ora hostil.

Há, pois, um paralelismo na promoção da fama e milagres de um e outro, junto da consciência popular católica, na Europa e nos continentes longínquos. Esse esforço promocional revelou grande modernidade e nele estiveram envolvidos alguns jesuítas da primeira e segunda geração, que conviveram com Inácio, com a plena percepção do carácter extraordinário deste homem e das graças por ele recebidas. Daí a pressão para que ditasse a sua *Autobiografia*, a que tentou primeiro resistir por modéstia, acabando por fazê-lo por evidente utilidade, para a Sociedade e para edificação do povo de Deus – mas esbatendo, tanto quanto possível os méritos próprios, antes salientando as insuficiências, suplantadas pelo manancial de graças que a bondade divina fez cair sobre aquele que se nomeia a si próprio na terceira pessoa, o Peregrino.

A divulgação da sua fama de santidade deveu muito ao esforço desenvolvido, nessas décadas finais do século XVI, por três jesuítas espanhóis, que com ele conviveram de perto e que muito fizeram pela estruturação e consolidação da Companhia nesses primeiros tempos – Pedro de Ribadeneyra (1527-1611), Juan de Polanco (1517-1576) e Jerónimo Nadal (1507-1580).

Curiosamente, os dois primeiros jesuítas elevados aos altares não foram Inácio, nem Xavier, mas sim dois noviços mortos em plena juventude: Estanislau Kostka (1550-1568) e Luís Gonzaga (1568-1591)². Desaparecido Clemente VIII, pouco favorável à Companhia³, o recém-eleito Paulo V Borghese promulga a beatificação conjunta (1605). Só já no século XVIII, virão ambos a ser canonizados, de novo na mesma ocasião.

O Ano Santo de 1600 teria sido, aos olhos dos jesuítas a ocasião ideal para a beatificação do fundador e do Apóstolo do Oriente. Na homilia da comemoração anual da morte do primeiro, em 31 Julho 1599, o cardeal Cesare Baronio exprimiu sem reboço esse desejo, mostrando um retrato seu.⁴ Com o novo pontificado e o sinal promissor da dupla beatificação de 1605, os esforços redobram, num exercício de pressão que veio a frutificar enfim em 27 Julho de 1609. Nesse dia, de grande júbilo para a Companhia, Inácio tornou-se o seu terceiro beato e passou a colocar-se com outra ênfase o problema da sua iconografia.

No glorioso dia 12 de Março 1622, os dois primeiros santos da *Societas Iesu* são figurados juntos num estandarte pintado, que será depois levado em procissão, de S. Pedro até ao

² Estes dois jovens nobres noviços inauguraram, pois, a iconografia de santos e beatos da Companhia. Partilham com frequência a roupeta negra, a sobrepeliz branca, o lírio, emblema de virgindade, o crucifixo. Guercino pintou em 1650 um dos mais famosos quadros figurando S Luís Gonzaga (Metropolitan Museum, New York)

³ Filofrancês, Clemente VIII Aldobrandini não apreciava excessivamente uma ordem considerada ainda nesse tempo como demasiado ligada à Espanha e aos Habsburgos. Foi no seu pontificado que se desencadeou a polémica entre dominicanos e jesuítas sobre a graça e o livre arbítrio.

⁴ Cf. Heinrich Pfeiffer, sj, *Iconografia* in AA VV, **Ignazio e l'Arte dei Gesuiti**, Jaca Book, Milão, 2003, p 185.

Gesù e, no dia 6 de Abril, daí até ao Colégio Romano, como dá fé, no seu diário, o estudante Giacinto Giglio.⁵

O homem e o santo

A iconografia de um santo comporta uma abordagem dupla: a figuração, quando possível, dos traços do homem e a sua apresentação como modelo proposto à veneração dos fiéis, através da escolha de episódios, acções, visões, milagres e atributos.

É sabido que Inácio sempre se recusou a deixar-se retratar. O pintor Jacopino del Conte⁶ tê-lo-á desenhado no seu leito de morte. Juntamente com a máscara funerária (de que existe um exemplar na Cúria Generalícia, em Roma), estará na base do retrato por ele pintado nesse mesmo ano, conservado no mesmo lugar⁷. É a representação mais fidedigna do futuro santo, com a sua fronte desguarnecida, o nariz aquilino, a barba curta. Contudo, aparentemente, não terá agradado a Pedro de Ribadeneyra, que, quase trinta anos mais tarde (1585), encomendará outro retrato ao famoso pintor da corte espanhola Alonso Sánchez Coello, para o qual terá fornecido indicações precisas, dando-lhe ainda acesso a uma cópia da máscara funerária⁸. Tal quadro terá sido queimado na Casa Professa de Madrid, durante os graves distúrbios subsequentes à proclamação da República Espanhola, em 1931⁹. Estes terão sido os dois principais protótipos em que se basearam posteriormente diversos artistas e gravadores, para representar o fundador da Companhia.

Merece especial referência um curioso retrato datado de 1543, conservado no Museu Provincial de Sondrio (Valtellina). Pouco conhecido, guarda ainda a preciosa moldura original, com uma inscrição que refere tratar-se da vera efigie de Inácio de Loyola, “pintado sendo ainda vivo”, trazido de Roma pelo padre Nicolás de Bobadilla e oferecido a Giovanni Maria Guicciardi, um importante prelado oriundo de Valtellina, “a título de protecção pessoal e familiar e em testemunho de afecto”¹⁰. Obra de modesto pintor anónimo, apresenta um tipo muito próximo do de Jacopino del Conte. Aqui representado de perfil, o futuro santo evidencia o mesmo tipo de nariz e barba, sendo evidente a calvície avançada, já que tem a cabeça descoberta. O recurso à representação de perfil foi muito comum no Renascimento, sobretudo na medalhística, reportando-se a modelos da Antiguidade. No próprio ano de 1556, foi cunhada em Roma uma medalha de bronze,

⁵ Cf. **Saint, Site and Sacred Strategy**, catálogo da exposição na Biblioteca Apostólica Vaticana, 1990, p. 184. O estandarte é visível numa pintura de Andrea Sacchi de 1639, na Galleria Nazionale di Arte Antica (Barberini) de Roma.

⁶ Jacopino del Conte (1510-1598), pintor maneirista, conhecido principalmente pelo seu retrato de Miguel Ângelo.

⁷ Cf. Thomas M. Lucas, sj no catálogo da exposição **Saint, Site and Sacred Strategy**, acima referida, p. 63.

⁸ Cf. Guido Cornini, na ficha relativa a um retrato anónimo presente na Cúria Generalícia, inserida no catálogo acima referido, p. 127.

⁹ Existe uma cópia oitocentista no Museu do Prado, da autoria de Francisco Jover y Casanova.

¹⁰ Cf. Angela Dell’Oca, “L’immagine di Sant Ignazio di Loyola (1543) al Museo di Sondrio” in **Ignaziana** Pontificia Universidade Gregoriana, vol.18, 2014 (revista *on line*).

A inscrição reza *Vera S Ignatii Loiolae effigies a P Nicolao Bobadilla Roma Ipse adhuc vivente delata et Ioanni Mariae Guicciardi in sui et familiae praesidium ac dilectionis testimonium elargita anno 1543*. A autora admite que o S (Santo) seja uma adaptação do P (Padre) original, feita após a canonização.

com a inscrição *Ignat Societ Iesu Fundat*, indicando a idade e o dia da morte. Lá se encontra o mesmo nariz aquilino e calvície pronunciada¹¹.

Talvez ninguém tenha feito mais do que Pedro de Ribadeneira pela promoção efectiva da causa de beatificação, multiplicando publicações da sua famosa e constantemente ampliada e traduzida *Vita Beati Patris Ignatii Loyolae Religionis Societatis Iesu Fundatoris*. Esboçada no período imediatamente posterior à morte de Inácio, teve uma primeira versão latina em 1572, uma primeira versão castelhana (Madrid) em 1583, ampliada em 1586, traduções em diversas outras línguas e, principalmente duas edições com especial incidência nas imagens gravadas, subalternizando o texto, em Roma (1609) e Antuérpia (1610). A primeira destas edições foi preparada no contexto da iminente beatificação e contém 79 gravuras flamengas, oriundas da oficina de Cornelis Galle, com a muito provável participação do jovem Rubens e a execução de Jean Baptiste Barbé

No ano seguinte, sai em Antuérpia nova versão da *Vita* do agora beato, incluindo 15 gravuras dos prestigiados artistas flamengos Adriaen e Jan II Collaert, Theodor e Cornelis Galle (o Velho) e Carel van Mallery, a partir de quadros encomendados directamente para este efeito a Juan de Mesa, pintor de quem pouco se sabe, falecido em 1624. Os quadros estariam destinados ao Colégio Imperial de Madrid.¹² Quer a versão Rubens/Barbé (Roma 1609), quer a versão Mena/Galle (Antuérpia 1610)¹³ vieram a ser repositórios iconográficos importantíssimos, influenciando ciclos inicianos na Europa, América e Oriente.

Sendo estas as mais relevantes fontes, que permitiram estabelecer a iconografia iniciano, no que se refere a percurso de santidade, episódios marcantes, milagres e visões, importa, contudo, referir que nas edições anteriores, só de texto, surgem, por vezes, retratos gravados de Inácio, que contribuirão para estabelecer padrões de representação. É o caso da edição italiana publicada em Veneza em 1587, que inclui uma estampa de Johannes Sadeler, figurando o futuro santo de perfil diante de um crucifixo¹⁴.

Ribadeneira fornece-nos, no seu famoso texto¹⁵, uma descrição física (e também moral) da grande figura, que tanto marcou a sua vida:

“Fué de estatura mediana, o por mejor decir, algo pequeña, y bajo de cuerpo (...) tenia el rostro autorizado, la frente ancha y desarrugada, los ojos hundidos, encogidos los párpados y arrugados por las muchas lágrimas que continuamente derramaba, las orejas medianas, la nariz alta y combada, el color vivo y templado, y com la calva de muy venerable aspecto. El semblante del rostro era alegremente grave y gravemente alegre (...) Cogeaba un poco de una pierna, pero sin fealdad (...) Tenia los piés llenos de callos

¹¹ **Saint, Site and Sacred Strategy** (op cit), p 132.

¹² Cf. Luís de Moura Sobral, m ”Espiritualidade e propaganda nos programas iconográficos dos Jesuítas Portugueses” in Actas do colóquio internacional **A Companhia de Jesus na Península Ibérica nos séculos XVI e XVII: Espiritualidade e Cultura**. Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004.

¹³ Theodor Galle reeditou a obra em Antuérpia em 1622, no contexto da canonização.

¹⁴ Cf. Carlos A. Page, “Los primeros retratos de Ignacio y los inicios de la iconografía ignaciana” in **IHS. Antiguos Jesuitas en Iberoamérica**, vol. 7, nº 2, Julho/Dezembro 2019, Fig 5.

¹⁵ *Vida del Padre Ignacio de Loyola*, versão castelhana de 1583, incluída nas **Obras Escogidas del Padre Pedro de Ribadeneira**, Madrid, 1868, Cap XVIII, pp 117/8. Cf. Francisco Javier Gómez Díez, “Espiritualidad Ignaciana y primera historiografía jesuítas: pedro de Ribadeneira” in **Cauriensia**, vol. XI, Instituto Teológico da Diocese de Cória/Cáceres e Universidade Francisco de Vitória, Madrid, 2016

y muy ásperos, de haberlos traído tanto tiempo descalzos y hecho tantos caminos. (...) Y porque tratamos aquí de la disposición de Ignacio, quiero avisar que no tenemos ningun retrato suyo sacado tan al próprio, que en todo le parezca, porque aunque se deseó mucho retratarle mientras que él vivió, para consuelo de todos sus hijos, pero nunca nadie se atrevió a hablar dello delante dél, porque se enojara mucho. Los retratos que andan suyos son sacados después dél muerto.”

Obter uma imagem fidedigna, autorizada e eficaz revela-se fundamental.

O objectivo declarado é a subida aos altares do fundador, premissa e corolário da intensa e frutuosa acção apostólica da sua Sociedade, que vive então um período glorioso. Multiplicam-se os retratos, pintados e gravados, numa operação de propaganda e auto-afirmação, com vista a pressionar a Santa Sé. Nesta campanha visual, os jesuítas belgas desempenham um papel muito importante, dado serem os Países Baixos do sul um centro irradiador de arte e Antuérpia uma das capitais mundiais da gravura¹⁶. Não admira, pois, que seja para a Flandres que se voltam os procuradores reunidos em Roma, em busca de encontrar um estereótipo a reproduzir. Na própria cúria provincial de Bruxelas, ainda hoje se encontram dois retratos anónimos do fundador (um dos quais claramente inspirado no protótipo de Jacopino del Conte), datáveis de cerca de 1600, quando a referida campanha ganhou intensidade¹⁷. Na Cúria Generalícia, existe um outro, de anónimo romano, seguindo o mesmo protótipo, com halo, o que sugere uma datação *post* 1622, a menos que o halo seja acréscimo posterior – prática corrente¹⁸. Também na província portuguesa e nas restantes províncias ibéricas existiram, desde o início, retratos do fundador, de que há resquícios e memória.

Outro modo de representação é o do retrato dentro do retrato, de que é excelente exemplo a gravura de Francisco Villamena (1604), que apresenta o cardeal Roberto Bellarmino, tendo por trás, na parede, um retrato de Inácio¹⁹.

Refira-se ainda o retrato imaginário de Inácio pintado pelo holandês Jan de Hoey (1543-1615), neto de Lucas de Leiden e natural dessa cidade, curador das pinturas de Henrique IV de França, país onde passou os últimos anos de vida e onde morreu. O quadro, exposto no Stiftmuseum de Xanten, integra um pequeno ciclo de fundadores de ordens religiosas, em que estão presentes S. Bruno (Cartuxa) e S Norberto (Premonstratenses). A inclusão de Inácio ao lado de dois santos alemães – um de Colónia e o outro da própria Xanten – diz muito da expansão e importância da ordem que justamente em 1609 fundara um colégio nesta cidade renana. O retrato, não datado, mas que deve ser coetâneo da beatificação, mostra-o com uma clepsidra e um livro aberto, para o qual aponta. Ao fundo, uma janela abre para uma cena de milagre: o Peregrino, já trajado de negro, contempla Cristo visível no momento da consagração – visão na missa de Manresa. Esta visão é justamente uma das muitas cenas de acções e milagres, difundidas por todo o orbe graças

¹⁶ Cf Ursula König Nordhoff, **Ignatius von Loyola. Studien zur Entwicklung einer Heiligen-Ikonographie im Rahmen einer Kanonisationskampagne um 1600**, Gebr. Mann, Berlim, 1982. Através da análise de centenas de imagens, a autora sublinha a importância das diversas fontes iconográficas em circulação antes mesmo do início formal do processo de beatificação.

¹⁷ *Idem*, p 66 e Fig 7.

¹⁸ **Saint, Site and Sacred Strategy** (op. cit), p 127.

¹⁹ *Idem*, p 150.

às séries gravadas em Roma e na Flandres e que tanto fizeram para espalhar e consolidar a fama de Inácio de Loyola.

O contributo ibérico.

A presença da simbologia bélica

Os jesuítas espanhóis estiveram na primeira linha da acção promocional do fundador através da imagem. Para além das iniciativas de Ribadeneyra, já referidas (com destaque para a encomenda das grandes telas de Juan de Mesa), os sevilhanos foram particularmente activos em encomendas para a sua casa professa, de que resultaram obras, como *Visão de La Storta*, de Pablo de Céspedes (1600/4), para a Igreja da Anunciação, hoje integrada na Universidade de Sevilha, *O Beato Inácio de Loyola diante da Santíssima Trindade e da Imaculada* (1610), na igreja sevilhana do Sagrado Coração de Jesus, ou ainda a *Alegoria da Instituição da Eucaristia* de Juan del Castillo (1612), pintada para a capela do Santíssimo Sacramento da Casa Professa e hoje património da Universidade de Sevilha. Nesta tela de originalíssima iconografia, Cristo preside à mesa eucarística, acompanhado por S. João Evangelista e pelo então beato Inácio, representados em composição simétrica.

Também no domínio da escultura, as encomendas sevilhanas geraram obras primas, como a estátua de Inácio, executada por Juan Martinez Montañés (1568-1649), nome cimeiro da escultura barroca espanhola, em 1610, para a mencionada igreja da Anunciação, onde ainda hoje se encontra. Obra de tremendo realismo figurativo, apresenta-nos um Inácio esbelto, calvo e de mãos descarnadas, segurando uma cruz. Ocorrida em 1624 a beatificação de Francisco de Borja (terceiro Geral e quinto jesuíta elevado aos altares), Martinez Montañés produzirá nova estátua, como *pendant* da anterior, a mesma calvície, a mesma cruz, só um gesto diferente na mão esquerda, dois jesuítas austeros, trajados de negro, sem nenhum outro elemento iconográfico, dialogando entre si no ambiente barroco de uma igreja de Sevilha²⁰.

A construção visual da *persona* do grande basco abrangeu várias modalidades, nem sempre consonantes, que se cruzam no personagem e lhe definem a grandeza – o cortesão, o militar, o pobre peregrino, o clérigo, o místico, o taumaturgo.

Na grande maioria das imagens, a natureza eclesiástica predomina: Inácio vestido de negro, ou com casula. A cruz (ou o crucifixo), o livro (por via de regra aberto e deixando ler o lema *Ad Majorem Dei Gloriam*), o monograma IHS.

Raros retratos nos apresentam o cavaleiro Iñigo López de Loyola antes da sua conversão.

Existe um, na Cúria Generalícia, em Roma, que apresenta um jovem de bigode, ainda com cabelo (mas já com algumas entradas), de armadura, no peito da qual se vislumbra o monograma da companhia. Por trás, na parede, uma barra vertical e, nesta, o brasão, tendo por baixo, em maiúsculas D. IGNACIO DE LOYOLA. Esta obra anónima, provavelmente italiana, da 2ª metade do século XVI, foi fonte de variadas réplicas, das

²⁰ Alonso Cano contribuiria, logo em 1624, para a iconografia de Borja, através do magnífico quadro, hoje no Museu de Belas Artes de Sevilha, em que o futuro santo duque contempla a caveira coroadada.

quais podem citar-se uma no Museu de São Roque (Lisboa) e outra no Palácio de Versailles, catalogada como anónimo francês, na qual está pintada num parapeito a legenda *Vera Effigies S. Ignaty Loyolae*. A presença, nestas várias versões, do monograma jesuítico pintado no centro da armadura leva a crer que não serão coevas do retratado, mas produções posteriores, copiadas entre finais de Quinhentos e as primeiras décadas da centúria seguinte.

Na construção iconográfica da figura, o elemento militar continuou presente, mas de outra forma – em numerosas representações do já convertido e, depois, do já canonizado Inácio, será comum ver armas e peças de armadura no chão, ainda presentes, como memória de um passado superado, sendo igualmente alusão ao carácter supostamente “militar” da Companhia, essa nova milícia de Cristo, marcada pela coragem, valentia e disciplina. Um dos primeiros exemplares deste novo tipo figurativo foi executado por Anton Van Dyck e seu atelier (com participação segura de Jan Wildens e Daniel Seghers) cerca de 1622 e encontra-se na Pinacoteca Vaticana, onde faz *pendant* a um retrato de Francisco Xavier das mesmas dimensões, um e outro encomendas resultantes do imenso fluxo de procura de imagens, que sucedeu à canonização de ambos²¹. No quadro, jazem no solo um elmo, um arnês, um guante e uma espada, descartados pelo novo santo, que olha para o céu, onde voam três anjinhos em torno de uma nuvem, onde pode ler-se o já emblemático IHS.

Este tipo de figuração plenamente barroco será mais tarde desenvolvido por diversos pintores. Refira-se, por exemplo, o *S. Inácio em Glória*, da autoria de Claudio Coello, pintor régio de Carlos II de Espanha, datável de cerca de 1680 na capela-mor da Igreja de Valdemoro (Madrid).²² Aqui, um anjinho desfralda a flâmula com o monograma, enquanto um outro brinca com um pedaço de armadura, ladeando o santo, que enverga uma rica casula, com o olhar em êxtase e a mão esquerda pousada no livro aberto, onde pode ler-se a divisa *Ad Majorem Dei Gloriam*. Livro, divisa e monograma foram, desde cedo, os constantes símbolos iconográficos do Padre Fundador.

Contudo, como seria de esperar, as primeiras representações pictóricas do recente beato apresentam-no simplesmente com o traje talar negro e desprovido de qualquer elemento simbólico associado. É assim que o representam os pintores Juan de Roelas (em 1610) e Juan del Castillo (em 1612), por encomenda dos jesuítas de Sevilha, para decoração da sua Casa Professa, como referido anteriormente. O primeiro, em tela que hoje se guarda na igreja sevilhana do Sagrado Coração, apresenta Inácio diante da Imaculada Conceição e da Santíssima Trindade, ajoelhado e inserido num grupo, onde podem ver-se S. João Baptista, S. João Evangelista e S. Fernando, entre outros santos. O contributo sevilhano para a iconografia inaciana prosseguirá em 1628/30 com o sóbrio quadro de Francisco de Herrera, encimado pela Trindade (alusão à visão de La Storta) e onde o monograma, sustentado por um anjo, tem grande centralidade²³.

Em 1631, Jerónimo Jacinto de Espinosa (1600–1671), o maior expoente da pintura barroca em Valência, pintou para a igreja da Casa Professa dos jesuítas dessa cidade uma espectacular *Visão de La Storta*, com mais de 4 metros de altura, que se guarda hoje no respectivo Museu de Belas Artes. A composição vertical desenvolve-se em dois planos.

²¹ Cf Erik Larsen, *L'opera completa di Van Dyck*, Classici dell'Arte Rizzoli, Milão, 1980, n° 394.

²² Cf Edward Sullivan, *Claudio Coello y la pintura barroca madrilená*, Nerea, Madrid, 1989.

²³ Museu de Belas Artes de Sevilha.

No inferior, à esquerda, Cristo com a cruz às costas tem como contraponto, à direita, Inácio ajoelhado, a quem acompanham S. Miguel e o Anjo da Guarda. Uma série de anjos estabelecem a transição para o nível superior, o qual povoam igualmente, rodeando um majestoso Deus Pai e (pouco abaixo) uma Imaculada. Ao centro, encimando a cena, a pomba do Espírito Santo. Trata-se de uma das principais obras-primas da pintura barroca em Valência – e, contudo, não agradou, ou, pelo menos, levantou objecções pela iconografia. Por tal razão, vinte e tal anos mais tarde, o mesmo Espinosa foi encarregado de substituí-la por outra, bastante mais sóbria, pertencente hoje ao mesmo museu²⁴.

Em 1634, surge o retrato do nóvel santo pintado por Francisco de Zurbarán (Royal Collection). Versão provavelmente amputada de um protótipo de corpo inteiro, quase monocromo, segura na mão direita o omnipresente monograma. A ficha do quadro no catálogo *on line* do Royal Collection Trust²⁵ faz referência, como fontes prováveis, ao retrato inserido no frontispício da publicação que contém o relato das festividades sevillanas, por ocasião da beatificação, da autoria de Francisco de Luque Fajardo, bem como a uma cópia da máscara mortuária presente na colecção de Francisco Pacheco, a que Zurbarán poderia ter tido acesso. O quadro, de extrema simplicidade, foi mandado adquirir pela Rainha Vitória, por ocasião da venda da famosa colecção espanhola do destronado Luís Filipe de Orleães, refugiado em Inglaterra.

Há, pois, um forte contributo ibérico para a construção da imagem hagiográfica de Inácio de Loyola. Do lado português, deve citar-se, em primeiro lugar, o ciclo representado no tecto da sacristia nova da Igreja do Espírito Santo, em Évora. Neste espaço reservado, um pintor anónimo representou diversas cenas da vida do fundador dez anos antes da sua beatificação²⁶. A grande ousadia desta empreitada reflecte a enorme confiança dos jesuítas, que não lhes grangeou só admiradores. O artista, que julgo ter sido um irmão jesuíta, representou no tecto 12 episódios da vida de Inácio e, nos dois topos da sacristia, um grande fresco com a aprovação da Companhia por Paulo III e, no lado oposto, em duas lunetas, D. João III recebendo Simão Rodrigues e Francisco Xavier e o Cardeal D. Henrique recebendo Francisco de Borja. Refira-se que não existiam ainda as recolhas de estampas que vieram a estabelecer de facto a iconografia. Em Évora, as fontes para a representação dos milagres só podiam ter sido escritas, nomeadamente os textos laudatórios de Ribadeneira, Juan de Polanco e o famoso *Relato do Peregrino*, nome comum da autobiografia do futuro santo ditada a Luís Gonçalves da Câmara, que ainda vivia em 1573 e que decerto transmitiu oralmente aos jesuítas portugueses testemunhos do seu contacto directo e privilegiado com Inácio²⁷. A iniciativa dos inacianos eborenses só pode ser entendida no enquadramento geral de promoção da figura do fundador, que se intensificava então por toda a Europa, com vista a pressionar a beatificação. Entre os doze episódios referidos, encontram-se duas versões da visão de La Storta, uma cena de auto-flagelação, uma de levitação diante de um crucifixo, uma visão da Ascensão de Cristo, ocorrida na Terra Santa, uma outra da Santíssima Trindade, uma visão de Nossa

²⁴ Cf Alfonso Pérez Sánchez, **Jerónimo Jacinto de Espinosa**, catálogo de exposição no Museu de Belas Artes de Valência, Generalitat Valenciana, 2000.

²⁵ www.rct.uk/collection/402879

²⁶ Cf José Alberto Gomes Machado, “As pinturas a fresco da sacristia nova da Igreja do Espírito Santo de Évora” in **Actas do II Congresso Internacional do Barroco**, Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2001, pp 281/290.

²⁷ *Op Cit*, pp 284/5.

Senhora estando deitado doente, o curioso mergulho no lago gelado, ocorrido em Paris (nele permanecendo até que um certo pecador se arrependesse), a sua cura sobrenatural por acção de S. Pedro após o cerco de Pamplona, o peregrino dormindo no chão sob as arcadas de Veneza e a visão de Francisco Xavier entrando na glória (talvez a mais arrojada e intencionalmente programática de todas estas cenas).

Quase todos os episódios representados nesta sacristia virão a ser objecto das estampas que constituirão, elas sim, o mais poderoso veículo de disseminação da nova iconografia do candidato aos altares.

Vítor Serrão, que refere enfaticamente a importância e qualidade destas pinturas pioneiras, propõe, como hipótese, dar a sua autoria a Custódio da Costa, com eventual participação do flamengo Isbrant de Renoy²⁸. Na presença do que são ainda indícios e possibilidades e na ausência, quer de documentos, quer de elementos comprovativos conclusivos, o ilustre historiador utiliza, no mesmo texto, o nome convencional de *Mestre da Sacristia Nova*.

Como é sabido, era comum que a Companhia recorresse aos serviços de Artistas oriundos das suas próprias fileiras, sendo os casos mais famosos Daniel Seghers e Andrea Pozzo.

Também em Portugal tal caso se verificou. O *Mestre da Sacristia Nova* pode ter sido um jesuíta (admitindo, embora, a pertinência da objecção levantada por V. Serrão a essa possibilidade, por achar pouco credível que mestre de tal qualidade não fosse referido pelo nome nas próprias fontes jesuíticas).

Os dois principais artistas saídos das fileiras portuguesas da Companhia foram Manuel Henriques (1593-1658) e Domingos da Cunha, o Cabrinha (1598-1644). Da mesma geração, ambos nascidos na derradeira década de Quinhentos em que tanto se intensificou o esforço de promoção dos pais fundadores, tiveram ambos relevante papel no estabelecimento da iconografia que nos ocupa.

Manuel Henriques, natural de Nogueira do Cravo (Oliveira do Hospital, bispado de Coimbra), chamado “o pintor santo”²⁹, teve vida aventureira antes de entrar na Companhia. Pintou para o Colégio do Espírito Santo de Évora³⁰, mas foi em Coimbra, no Colégio de Jesus, que produziu a maior parte da sua obra. Na sacristia da que é hoje a Sé Nova de Coimbra, encontram-se diversas obras suas; em primeiro lugar, aqueles que são talvez os dois mais emblemáticos retratos de Inácio e de Xavier executados em Portugal, ambos presentes nesta exposição comemorativa. Sigamos a descrição que deles nos dão António Júlio Trigueiros, sj e Maria de Lurdes Craveiro, na magnífica obra que dedicaram ao edifício³¹: “Paramentados com as mesmas vestes, Santo Inácio segura a cruz com o

²⁸ Vítor Serrão, **Arte, Religião e Imagens em Évora no tempo do Arcebispo D. Teotónio de Bragança, 1578-1602**, Várzea da Rainha Impressores, Óbidos, 2015, pp 213 ss.

²⁹ Cf. António da Rosa, “Quem foi Manuel Henriques, o pintor santo?” in *Comarca de Arganil*, Jan e Fev 2004.

³⁰ Restam hoje no edifício principal da Universidade de Évora, como depósito do Museu Nacional Frei Manuel do Cenáculo, dois retratos, de D. João III e de seu irmão, o Cardeal D. Henrique (ambos particularmente à Companhia), que Fernando António Baptista Pereira com verosimilhança atribui a Manuel Henriques. no catálogo da exposição *Novos Mundos/Neue Welten*, Deutsches Historisches Museum, Berlim, 2007/8.

³¹ Maria de Lurdes Craveiro e António Júlio Trigueiros, sj, **A Sé Nova de Coimbra**, Direcção Geral de Cultura do Centro, Coimbra, 2011.

emblema IHS e um livro com a divisa “*Ad Majorem Dei Gloriam*”, enquanto S. Francisco Xavier ostenta um sol com rosto humano, ambos expressando a espiritualidade intensa de contornos propagandísticos que acompanham também a pintura da Contra-Reforma” (p.131).

Na mesma sacristia, verdadeira pinacoteca e repositório de temáticas ligadas à *Societas Iesu*, comparável à sua congénere lisboeta de São Roque, podem ver-se ainda cinco telas de Manuel Henriques com passos da vida de S. Francisco Xavier (c.1640), muito dependentes da famosa série da autoria de André Reinoso (1619) presente na mencionada sacristia da antiga Casa Professa da capital e que constituem um momento alto e fundamental no estabelecimento da iconografia do *Apóstolo das Índias*, que alcançou a santidade no contexto da presença portuguesa no Oriente³². Não sendo este o lugar para desenvolver as questões referentes ao estabelecimento da iconografia narrativa de Xavier, cabe, todavia, recordar a primazia que nela teve o jovem pintor português André Reinoso, a quem os inacianos confiaram tão importante encomenda, feita na perspectiva da visita régia a Lisboa, ocorrida esse ano e concluída, portanto, **antes** da beatificação do navarro, ocorrida em Outubro desse ano³³. A exemplo do que acontecera a respeito de Inácio (com Ribadeneyra, Polanco, Câmara e outros), também neste caso a raiz iconográfica deverá ser procurada em fontes escritas, com prioridade para a *História da Vida do Padre Francisco Xavier e do que Fizeram na Índia os Mais Religiosos da Companhia de Jesus*, da autoria do Padre João de Lucena, editada pela oficina de Pedro Craesbeeck, Lisboa, 1600. Como vimos, exactamente neste período em torno do Ano Santo, intensificaram-se os esforços promocionais, que levariam à fabricação de numerosas imagens, que se revelaram determinantes para os sucessos romanos de 1609 e 1619.

Domingos da Cunha, o Cabrinha, ingressado na Companhia em 1632, pintou duas séries dedicadas à vida de Inácio, que se encontram na Igreja e na sacristia de São Roque. A primeira é datável de c 1635 e baseia-se em algumas das estampas da *Vita Beati Patrii...* de Ribadeneyra, quer na versão Galle/Antuérpia (1610), quer na versão rubeniana do ano anterior. A segunda, de carácter heteróclito, inclui seis telas do Cabrinha e oito outras anteriores e de outra mão, concebidas em 1619, nas circunstâncias antes referidas da visita régia³⁴. Provém, provavelmente do noviciado da Cotovia, recuperada do incêndio que arruinou a igreja por ocasião do Terremoto de 1755.

Devem-se ainda ao Cabrinha as 15 telas guardadas na sacristia da Sé Nova de Coimbra, datáveis de finais da década de 1630, muito próximas das suas congéneres de São Roque e abordando os mesmos consabidos temas, segundo as mesmas fontes iconográficas. Temática inaciana, artista jesuíta, para espaços da Companhia - pode, pois, falar-se de

³² Sobre este excepcional ciclo xavieriano, vejam-se os estudos de Vítor Serrão, “André Reinoso (c.1590-pós 1650), um ‘pintor de fama’ para a fama de São Francisco Xavier” e de João Miguel Simões, “O ciclo pictórico dedicado a São Francisco Xavier na sacristia da igreja de São Roque de Lisboa: iconologia, ideologia imagética e política no contexto da União Ibérica (1580-1640) in **Missão, Espiritualidade e Arte em São Francisco Xavier**, Santa Casa da Misericórdia de Lisboa, 2020

³³ A tese da primazia de André Reinoso, proposta com grande verosimilhança por Vítor Serrão, foi contrariada por outros autores, mas sem que tenham sido aduzidos argumentos suficientemente convincentes.

³⁴ Cf Luís de Moura Sobral, *op. cit.*, p. 401. A problemática da(s) autoria(s) das telas inacianas da sacristia de S. Roque é bem sintetizada em Francisca Branco Veiga, *Noviciado da Cotovia. O Passado dos Museus da Politécnica (1619-1759)* tese de mestrado em Património Cultural, UCP, 2009 (policopiado).

uma estabilização oficiosa na escolha dos passos da vida de Inácio, a saber: 1) Convalescença e conversão em Loyola; 2) Peregrino em Montserrat; 3) Tido por morto em Manresa; 4) Visão e êxtase na missa em Manresa; 5) Peregrino dormindo nas arcadas em Veneza;³⁵ 6) Viagem apara Jerusalém; 7) Peregrino em Jerusalém; 8) Tomado por espião e humilhado a caminho de Barcelona; 9) Mergulhado em água gelada em Paris; 10) Retratação de Diogo de Gouveia pelo castigo indevidamente infligido; 11) Visão de La Storta; 12) Despedida de Inácio e Xavier; 13) Aprovação da Companhia por Paulo III; 14) Morte; 15) Exéquias.³⁶

É curioso observar que se trata de uma série de visões, êxtases e graças recebidas, acrescidas de uns quantos episódios que denotam virtudes heroicas, como fortaleza, humildade ou piedade, mas não de milagres operados por Inácio. Esses iremos encontrá-los na obra paradigmática de Rubens.

Os grandes mestres flamengos. Rubens e Van Dyck

Os jesuítas tiveram a fortuna de contar com os serviços dos dois maiores artistas do período barroco, Rubens e Bernini, ambos pessoalmente muito próximos dos valores e da sensibilidade da Companhia.

O jovem Rubens colaborou activamente no projecto que redundou na publicação em Roma (1609) da obra biográfica de Ribadeneyra com gravuras de Barbé, como vimos. Com informação recebida dos seus amigos jesuítas de Antuérpia – alguns dos quais retratou – o pintor em início de brilhante carreira foi, desse modo, responsável pelo estabelecimento de uma primeira proposta iconográfica. A edição de Antuérpia, no ano seguinte, já pós-beatificação, veio disseminar ainda mais e reforçar um conjunto de episódios, concebidos a partir do texto. Se bem que Rubens não esteja na origem das imagens em que esta nova *Vita* se baseou, a ambiência formal das estampas revela uma adaptação à sensibilidade estética flamenga dos protótipos (hoje perdidos) de Juan de Mesa. No estabelecimento dessa ambiência formal, Rubens teve um papel predominante, como atestam os desenhos anónimos, conservados no Hermitage, em que a edição se baseou³⁷.

Talvez ainda mais importante foi o trabalho que o pintor efectuou para a grande igreja da Companhia em Antuérpia, que se construía ao longo da segunda década de Seiscentos e que viria a ser dedicada ao fundador. Da volumosa e espectacular decoração, boa parte da qual se perdeu no grande incêndio de 1718, ressaltam duas enormes telas, hoje

³⁵ Em texto publicado na **Brotéria**, vol.191-4 Out 2020, Vítor Serrão dá conta da redescoberta de uma tela do Cabrinha, julgada perdida, representando o tema conexo *O Senador Marco Antonio Trevisani, advertido num sonho, encontra Santo Inácio dormindo sob as arcadas de São Marcos em Veneza*. Neste artigo, V Serrão faz um rasgado e merecido elogio às capacidades do Cabrinha como pintor.

³⁶ Cf Craveiro e Trigueiros, *op. cit.*, pp 95 ss.

³⁷ Cf. Catherine Phillips, “Between Madrid and Antwerp: The Life of Ignatius Loyola, Antwerp 1610. Drawings from the collection of Count Charles Cobenzl” in **In Monte Artium** (Journal de la Bibliothèque Royale de Belgique), vol. 11, 2018, Brepols, Bruxelas.

conservadas em Viena³⁸, dedicadas a Inácio e a Xavier. O Kunsthistorisches Museum possui, quer a grande pala de altar (535x395cm), de 1617/18, quer o *modello* (105x74cm), datável de 1615/16. Entre um e outro não há discrepâncias significativas. O então beato surge, de casula, no altar sobre-elevado de uma igreja. A sua mão direita eleva-se num gesto, atrás do qual parecem abrigar-se vários jesuítas trajados de negro. Diante e abaixo de Inácio, separados por uma balaustrada, vê-se um punhado de personagens, velhos, jovens, mulheres com crianças, indigentes, doentes e possessos. No céu esvoaçam anjinhos e fogem demónios exorcizados. Esta composição plenamente barroca intitula-se *Os Milagres do Beato Inácio de Loyola*. Na ficha respectiva do museu vienense (Inv Gemäldegalerie 517), é referido o carácter genérico dos prodígios apresentados, aplicáveis a numerosos reportórios hagiográficos. Desse modo, a imagem confere um selo genérico de santidade, limitando-se o tratamento específico às vestes e ao tipo morfológico – calvície, barba curta, nariz afilado, tal como o representaram tantas gravuras anteriores³⁹. Não deixa de haver, contudo, representação de prodígios específicos, como o “milagre do enforcado”, ocorrido em Barcelona e figurado na base do enorme quadro, à direita.

Concebido como seu par – e com as mesmas dimensões – o intitulado *Milagres de Francisco Xavier* apresenta igualmente uma série de prodígios (ressurreição de um morto, cura de dois cegos e de um paralítico), desta vez no quadro de um Oriente exótico, que se assemelha muito a uma cidade clássica mediterrânica. O KHM possui igualmente o *modello*, datado de 1616/7. Num e noutro, Xavier é apresentado sobriamente vestido de negro, sem atributos iconográficos. Por trás de si, um companheiro sobraça um livro. De notar que o protagonista de tão grande tela, destinada a um altar mor, nem beatificado estava....

A confiança dos inacianos belgas não tinha limites. A igreja ficou completa em 1626. Tinha sido dedicada ao novo santo um ano antes⁴⁰. E fora benzida em 1621...⁴¹ Nesse mesmo ano, morrera, em odor de santidade, o jovem Jan Berchmans, glória da nova província Flandro-Belgica, sediada justamente em Antuérpia e erecta em 1612⁴².

A participação de Rubens no que viria a ser a primeira igreja no mundo dedicada a S. Inácio de Loyola, para além da pintura, incluiu ainda projectos decorativos e desenhos para pormenores da fachada, pelo que terá recebido a soma considerável de 7000 florins⁴³.

Em 1619/20, o pintor, que grangeara já fama europeia, executa nova versão dos milagres de Inácio para a Igreja do Gesù de Génova⁴⁴, por encomenda da família Pallavicino.

³⁸ Adquiridas para a colecção imperial em 1776, na sequência da supressão da Companhia e da política reformadora josefina.

³⁹ Não deixa de ser curioso que, por vezes na mesma série hagiográfica, Inácio é diferentemente apresentado, ora de cabelo e barba longa, como peregrino, ora de barba aparada e quase sem cabelo.

⁴⁰ Hoje Igreja de S. Carlos Borromeu.

⁴¹ Para a encomenda, influência na escolha dos episódios e papel do superior, padre Tirino, cf. Simon Vosters, **Rubens y España**, Cátedra, Madrid, 1990, pp. 283 ss.

⁴² Cf. Gerrit Van den Bosch, *Jesuits in the Low Countries (1542-1773): A Historiographical Essay in Jesuit Historiography Online*, Brill, Dezembro 2016.

⁴³ Para as pinturas e para a participação de Rubens nos diversos aspectos da construção e decoração, cf. Hans Devisscher in **Rubens**, catálogo da exposição no Palais des Beaux-Arts, Lille, 2004, pp 249 ss.

⁴⁴ O Palazzo Ducale de Génova prepara uma grande exposição sobre a presença do artista na cidade, prevista para o período entre 6 Outubro 2022 e 22 Janeiro 2023, sob orientação científica de Anna Orlando e Nils Buttner.

Destinado a uma capela do transepto, onde ainda se encontra, de enormes dimensões, é uma versão mais concentrada, mais barroca na iluminação e com citações compositivas de Caravaggio, com cuja pintura Rubens se confrontara por ocasião da sua visita a Itália. Devido ao protagonismo da mulher possessa, em baixo, à esquerda, o quadro é por vezes designado *Inácio cura uma mulher possessa*. Para o noviciado jesuíta genovês, pintou duas versões diferentes da *Visão de La Storta*, uma ambientada dentro da capela e outra ao ar livre⁴⁵.

As grandes telas de Viena constituem, com alguns anos de antecipação, os mais importantes exemplares da iconografia destes dois novos santos.

Rubens também pintou Inácio separadamente, com a mesma casula e o olhar de místico levantado ao alto, segurando um livro com a regra da ordem, num quadro datável de 1620/22, hoje no Museu Norton Simon, de Pasadena. Dá testemunho da existência de encomendas concretas nesses anos vitais, oriundas, seja de comunidades jesuíticas, seja de particulares, como no caso genovês acima referido.

Pelo impacto da sua personalidade artística e pela precocidade da sua abordagem ao tema, pode afirmar-se que foi Rubens o criador do protótipo da figuração de Inácio, como sacerdote, e de Xavier, como missionário.

Sem ter tido a proximidade do seu mestre à Sociedade, Anton Van Dyck frequentou os mesmos círculos, representou, também ele, padres jesuítas e deixou um par de representações dos dois proto-santos, que se guarda hoje na Pinacoteca Vaticana⁴⁶. Com larga participação de ajudantes, apresentam os dois protagonistas em simetria e ambos trajando de negro, como sacerdotes.

A influência dos jesuítas na sociedade contra-reformista dos Países Baixos do sul traduz-se na existência de muitas obras pictóricas que levam a sua marca e que se intensificam a partir de 1622, espalhando-se ao longo do século. Para citar apenas dois exemplos – o retrato de S. Inácio, por Jan van Balen, circundado por uma grinalda de flores, da autoria do pintor jesuíta Daniel Seghers (1590-1661), que gozava de fama europeia por esse tipo de pintura de cercaduras florais, envolvendo retratos ou cenas religiosas⁴⁷; a *Visão de S. Francisco Xavier* de Erasmus Quellinus (Indianapolis Museum of Art, 1656), ajoelhado aos pés da Virgem com o Menino, amparado por dois anjos e trajando sobrepeliz branca com estola.

O contributo italiano. Domenichino, Guercino, Guido Reni

⁴⁵ Uma ainda de posse do Noviciado da Companhia em Génova, a outra nas reservas das Bayerische Staatsgemäldesammlungen, em Munique. Cf. Pfeiffer, *op. cit.*, p 193.

⁴⁶ Ver nota 19 *supra*.

⁴⁷ 1643, Museu Real de Belas Artes de Antuérpia. Ver ficha do artista na página online do Nederlands Instituut voor Kunstgeschiedenis (RKD), <https://rkd.nl>

Os grandes mestres italianos da pintura barroca não poderiam ter ficado alheios ao forte impacto da Companhia na própria Roma papal, intensificado após esse ano charneira de 1622.

O bolonhês Domenico Zampieri, chamado Domenichino, esteve particularmente activo na década de 1620, em Roma, onde gozou da protecção do seu compatriota Alessandro Ludovisi, reinante como Gregório XV (1621/23). Nesse ano vital, que marca o ponto alto do breve pontificado, Domenichino recebeu, do Cardeal Odoardo Farnese, a encomenda para o altar-mor da pequena capela privada da Casa Professa romana. A chamada *Cappellina Farnese* fora construída e decorada desde o início do século, comportando uma série de telas de origem flamenga, narrando passos da vida de Inácio, segundo a *Vita Beati Patri Ignatii* várias vezes citada⁴⁸. No centro visual da pequena capela, o pintor bolonhês executou aquela que é talvez a primeira representação pictórica da *Visão de La Storta*. Sem qualquer atributo específico, o chapéu e o bordão deitados por terra, Inácio ajoelhado na estrada, contempla a visão celestial do Pai e de Cristo com a cruz às costas, sobre uma nuvem, com dois anjos e um *angelotto*. À esquerda, de forma indistinta, vê-se a capela epónima. Ao fundo, à direita, dois companheiros jesuítas, Pedro Fabro e Diego Laynez..

Esta importante tela (166x98cm) está hoje no Los Angeles County Museum of Art⁴⁹.

Giovanni Francesco Guerrieri, chamado Guercino, foi outro dos artistas de primeira plana ligados a Bolonha, que souberam aproveitar a oportunidade proporcionada por um Papa oriundo da cidade. Morto o pontífice, regressou à sua região, onde veio a pintar uma obra de extrema originalidade, quanto à sua iconografia: *S. Gregório o Grande entre dois santos jesuítas*, datável de 1625/26 e encomenda provável da família Ludovisi, para comemorar o ponto alto do reinado do seu parente e protector Gregório XV. É isso que explica o inusitado do tema. De facto, S. Gregório o Grande, Doutor da Igreja, era o ilustre antecessor de todos os outros pontífices que usaram o seu nome. Além disso, decerto não por acaso, foi no dia da sua festa litúrgica, 12 de Março, que ocorreu a múltipla canonização de 1622.

Sentado num trono sobrelevado, com um livro aberto no regaço, o grande Papa vira a cabeça para olhar a pomba do Espírito Santo. Em cima, à esquerda, um santo músico empunha um violino, numa alusão clara à reforma da música litúrgica empreendida no seu pontificado, que criou o chamado “canto gregoriano”. Em baixo, ladeando o trono, os dois primeiros santos da Companhia: ajoelhado à mão direita de S. Gregório, S. Inácio de Loyola segura o livro fechado das constituições e dirige o olhar ao observador, erguendo a mão direita no gesto de abençoar. A calvície e a barba curta estão aqui presentes, como elementos identificativos, tal como, três anos antes, no quadro de Domenichino. À esquerda do pontífice, S. Francisco Xavier, trajado de negro, tal como o seu companheiro, segura um par de lírios. A postura dos dois novos santos simboliza claramente a especial ligação de obediência da *Societas Iesu* à pessoa do Papa.

⁴⁸ Cf. Pfeiffer, *op. cit.*, p.185..

⁴⁹ Cf. Richard Spear, **Domenichino**, Yale University Press, New Haven, 1982, nº 117 (com referência ao desenho preparatório a sanguínea, na Royal Collection). Oferta da Ahmanson Foundation, tem no LACMA o nº de inventário M.89.59.

A grande tela (296x211cm) foi possivelmente pensada para a nova Igreja de S. Inácio, cuja primeira pedra foi benzida em Agosto de 1626, pelo Cardeal Ludovico Ludovisi, sobrinho do defunto Papa. Sabe-se, contudo, que nunca lá foi exposta, tendo sido oferecida, pouco anos depois, pelo Príncipe Niccolò Ludovisi a Don Juan Enríquez de Cabrera, Grande Almirante de Castela e Vice-Rei de Nápoles, que a transportou para Espanha. Roubada pelos franceses por ocasião da Guerra Peninsular, chegou pouco depois a Inglaterra, onde foi, enfim, comprada (1941) pelo grande historiador de arte e colecionador Sir Denis Mahon, que a legou à National Gallery.⁵⁰

Em 1631/32, coube a Guido Reni representar Inácio e Xavier num contexto bem diferente: misturados com diversos outros santos, na celebrada Pala da Peste (382x242cm), pintada sobre seda e encomendada pelo município de Bolonha, em acção de graças pelo fim da terrível epidemia de 1630, que vitimou quase um terço da população da cidade⁵¹. Concebida como um estandarte pintado, destinava-se a ser levada em procissão e representa os santos protectores de Bolonha. Aos pés da Virgem coroada com o Menino e rodeada de anjinhos, dispõem-se, num círculo visual, os tradicionais advogados da cidade, Petrónio, Próculo e Floriano, Francisco e Domingos, a que se juntam agora Inácio e Xavier. O basco, de pé, enverga sobrepeliz e casula; o navarro, de joelhos, traja sobrepeliz com estola e segura um lírio. Entre o nível celeste e o terrestre, surge um arco-íris de forma circular, traço de união entre o céu e a terra. Considerada de forma unânime uma das grandes obras-primas de Guido Reni, teve diversas cópias, com alterações pontuais⁵². A presença dos dois novos santos jesuítas marca a sua entrada no Olimpo iconográfico cristão, neste caso, não tanto pela presença dos protectores antigos semilendários, mas, sobretudo, pela figuração ao lado dos fundadores das duas grandes ordens mendicantes.

O contributo francês

Alguns dos maiores pintores franceses do Grand Siècle trabalharam para os jesuítas⁵³.

Nicolas Poussin, ainda bastante jovem, recebeu uma importante encomenda para o colégio parisiense de Clermont (mais tarde, Lycée Louis le Grand), por ocasião da canonização de 1622. Segundo as fontes, tratava-se de seis grandes composições a têmpera, hoje perdidas, com temas como *S. Inácio em êxtase*, *S. Inácio escrevendo* ou ainda *Aparição da Virgem a S. Inácio e a S. Francisco Xavier*.⁵⁴ Anos mais tarde, já célebre, o artista receberá uma nova encomenda, desta vez para a nova capela do

⁵⁰ Cf. Gabriele Finaldi e Michael Kitson, **Discovering the Italian Baroque – The Denis Mahon Collection**, National Gallery, Londres, 1997.

⁵¹ Conserva-se na Pinacoteca Nacional de Bolonha, com o n.º de inv. 448. Ver página *online* <https://pinacotecabologna.beniculturali.it>

⁵² Cf. Edi Baccheschi, **L'opera completa di Guido Reni**, Classici dell'Arte Rizzoli, Milão, 1971, n.º 149a e seguintes. Uma análise mais recente da obra, suas características e significado, pode encontrar-se em Gérard-Julien Salvy, **Guido Reni**, colecção Maîtres de l'Art, Gallimard, Paris, 2001, pp 26 e 27.

⁵³ Cf. Gauvin Alexander Bailey, "Il contributo dei gesuiti alla pittura italiana e il suo influsso in Europa 1540-1773" in **Ignazio e l'Arte dei Gesuiti**, op. cit., p 146 ss.

⁵⁴ Giovanni Pietro Bellori e André Félibien, referidos em Jacques Thuillier, **L'opera completa di Poussin**, Classici dell'Arte Rizzoli, Milão, 1974, p 83 e n.º 2-7.

noviciado na capital, construída segundo projecto do irmão jesuíta e arquitecto Étienne Martellange. Financiada pelo superintendente das obras públicas François Sublet de Noyers, grande amigo da Companhia, será ornada por três telas da autoria de três dos mais importantes artistas franceses do momento (1641). Caberá a Poussin executar o grandioso *Milagre de S. Francisco Xavier*, hoje no Louvre e também chamado *S. Francisco Xavier chamando à vida a filha de um habitante de Kagoshima*. Destinado ao altar mor, era acompanhado, à esquerda e à direita, pela *N^a Sr^a dos Jesuítas*, de Simon Vouet (desaparecida – conhecida através de gravura de Michel Dorigny)⁵⁵ e pelo *Menino Jesus no Templo* de Jacques Stella, hoje na igreja de Notre Dame de Les Andelys, terra natal de Poussin. Segundo escreve Léonore Losserand, “*cette triade de tableaux des trois plus grands maîtres de la peinture de cette époque a contribué, plus encore que sa qualité architecturale, à la renommée de cette chapelle*”.⁵⁶

Para além da citada obra desaparecida, Simon Vouet pintaria para a igreja da Casa Professa de Paris, (St Louis), uma apoteose deste santo, hoje no Museu de Rouen e bastante criticada...⁵⁷

É, contudo, a Claude Vignon que se deve o mais importante contributo francês para a iconografia dos primeiros santos da Companhia.

Para o altar-mor da capela do colégio jesuíta de Orleães, pintou o *Triunfo de S. Inácio* (392x251 cm), conservado no Museu de Belas Artes da cidade (Inv 869). É uma composição concebida a partir da visão de La Storta (o pintor terá possivelmente visto em Roma a tela do Domenichino), ampliada, de modo a incluir a figura da Virgem (como fará três anos depois Jerónimo Jacinto de Espinosa no quadro de Valência antes referido) e também S. Francisco Xavier, em lugar de destaque, um pouco abaixo do protagonista principal – aliás, o quadro surge também, por vezes, referido como *Apoteose de S. Inácio de Loyola e de S. Francisco Xavier*.

Cabe agora mencionar uma obra desaparecida, de que restou uma elucidativa gravura anónima, intitulada *Le Triomphe de Saint Ignace et de Saint François Xavier d’après le tableau de Claude Vignon qui est au Collège de Louis le Grand, rue St Jacques, à Paris*.⁵⁸

Trata-se de uma representação única, na sua espectacularidade barroca, muito anterior no tempo à grande glorificação do fundador, executada por Andrea Pozzo no tecto da igreja romana que leva o seu nome (1685).

No quadro desaparecido de Claude Vignon, Inácio e Xavier são conduzidos à glória celestial, cada um em seu carro triunfal, puxados por cavalos alados, acompanhados por figuras alegóricas e coroados por anjos. No topo, a Trindade com a Virgem, ladeados por numerosos anjos e santos, tendo por baixo a costumeira legenda *Ad majorem Dei*

⁵⁵ A obra representa, no nível inferior, um conjunto de jovens noviços, dois dos quais, pelo destaque compositivo, poderão ser os proto-beatos da Companhia, Luís Gonzaga e Estanislau Kostka. O Département des Arts Graphiques do Louvre conserva um desenho preparatório de Vouet, representando um noviço ajoelhado em contemplação. RF 28209.

⁵⁶ Léonore Losserand, “Le noviciat des Jésuites (1610-vers 1806), un fragment d’histoire du Paris disparu” in *Bulletin de la Société de l’Histoire de Paris et de l’Ile-de-France*, 2014, pp 91/108.

⁵⁷ Simon Vouet, *Apoteose de S. Luís*, Musée des Beaux Arts, Rouen, Inv.803.21

⁵⁸ A gravura é posterior a 1682, quando o Colégio de Clermont adoptou o nome Luís o Grande, na sequência da visita do Rei Sol. A ficha relativa ao exemplar conservado no Metropolitan Museum of Art (New York) refere simplesmente “anónimo francês do sec. XVII”. Nº de entrada 61.622.30

Gloriam. Na base da imagem, reforçando o seu aspecto apoteótico, quatro figuras alegóricas, simbolizando os continentes, contemplam a ascensão dos novos santos. O referencial heróico clássico é aqui bem patente, sabiamente contrariado pela sóbria roupeta negra de um e outro, tendo por únicos símbolos, o lírio para Xavier e um ramo de verdura para Inácio, símbolo da vitória sobre a morte e sobre o mal.⁵⁹

É sintomático que o mais espiritual dos grandes pintores franceses de Seiscentos, Philippe de Champaigne, pouco se tenha ocupado de temas jesuíticos. A sua sensibilidade austera estava muito próxima do ascetismo jansenista de Port Royal, que tão bem soube representar nas suas obras. Muito longe, portanto, de visões barrocas de apoteose e glória, como aquela que acabámos de referir e que constitui, ela mesma, uma raridade no percurso iconográfico dos fundadores da Companhia. Contudo, há notícia de que terá pintado uma *Anunciação* para o noviciado parisiense, sito no Faubourg St Germain.⁶⁰, bem como as *Almas do Purgatório*, para a igreja parisiense de St. Louis (384x255cm), hoje no Musée des Augustins de Toulouse. É um quadro construído por planos verticais e em que Cristo e a Virgem apresentam a sóbria e estática dignidade majestosa característica do artista.

Num nível superior, à esquerda de Cristo, Inácio e Xavier sobressaem da multidão das almas, rezando de joelhos, um de mãos postas e sobrepeliz, o outro, de casula, com a calvície identificadora e abrindo a mão esquerda, num gesto enfático.⁶¹

O controle da figuração iconográfica exercido pelos próprios jesuítas, através das instruções e fontes gravadas facultadas aos pintores, traduz-se por uma relativa homogeneidade na representação, quer se trate de espanhóis, italianos, flamengos ou franceses. É na envolvimento, num eventual rasgo compositivo, no espírito mais ou menos barroco, nas especificidades formais, que se podem notar as diferenças, tendo, porém, sempre por fundo, uma identidade de representação hagiográfica comum.

Em par e em grupo

Desde o início, como vimos, encontramos associadas as figuras de Inácio e de Xavier, como os dois pulmões da Companhia, os dois grandes construtores, um pregando e baptizando em partes remotas, outro fechado na Cúria Generalícia, escrevendo textos fundacionais e milhares de cartas. Dois tipos de santidade, a interioridade e a exterioridade, a oração sempre, a escrita e a pregação, a política e a aventura.

⁵⁹ Cf. Gaston Duchet-Suchaux e Michel Pastoureau, **La Bible et les Saints. Guide Iconographique**, Flammarion, Paris, 1994, p 269.

⁶⁰ Cf. Lorenzo Pericolo, **Philippe de Champaigne**, Renaissance du Livre, Tournai, 2002, p.103. Tal encomenda viria do poderoso Sublet de Noyers, já mencionado.

⁶¹ Transferência do Estado para o Museu de Toulouse em 2004. Nº de Inv. 2004.1.218. Há divergência quanto à sua datação. A própria ficha do museu regista duas hipóteses, que acabam por abranger quase todo o percurso do artista: 1626/ 1650 ou 1651 /1675. A construção e decoração daquela que se chama hoje Igreja de Saint Paul / Saint Louis, ocupou toda a década de 1630. A primeira missa foi celebrada em 1641 pelo Cardeal Richelieu. Contudo, em pleno reinado de Luís XIV, novos trabalhos de embelezamento foram efectuados.

Dentro da nova ordem religiosa em afirmação e expansão, há a consciência evidente destes dois modelos, que se reforçam um ao outro. Os árduos trabalhos e a morte de Xavier em 1552 fazem dele o primeiro candidato natural à santidade. Ele é o mais evidente testemunho da fecundidade evangelizadora da *Societas Iesu*, disposta a ganhar o mundo para Cristo, através de um novo “modo de proceder”. Mas na origem de tudo, está a intuição genial, a capacidade de liderança e a perseverança heroica de Inácio, que todos os seus companheiros reconhecem. Sem ele, não haveria jesuítas.

O impacto provocado pela nova agremiação era já enorme à data da morte de Inácio, 15 anos mais velho que Xavier, apenas quatro anos depois. A sua expansão na Europa, Ásia e América fazia-se a um ritmo impressionante, o que tornava mais urgente a tarefa de alcançar em Roma o selo da aprovação divina. Acresce ainda a consciência do impacto provocado, em tempos de grande turbulência, na Igreja e na sociedade, só comparável à revolução trazida pelas duas grandes ordens mendicantes três séculos antes. O fervor dos inacianos era acompanhado por esta consciência, bem como pelo desejo de sempre maior eficácia e edificação, que só teriam a ganhar com a intercessão celeste dos dois fundadores, tão óbvios receptores de tamanhas graças. A estratégia de evangelização conferia uma grande importância ao poder da imagem, num mundo que continuava a ser esmagadoramente composto por iletrados.⁶²

No interior de uma Casa Professa, como forma de identificação e consciência de grupo, era normal a presença do retrato de Inácio, gravado ou pintado. Para os altares das capelas e igrejas, requer-se, não o fundador e primeiro prepósito geral, mas o santo, frequentemente acompanhado pelo seu companheiro (na vida e na data de canonização).

É assim nas telas de Guercino, Claude Vignon e Philippe de Champaigne antes referidas. E será assim em numerosas fachadas e retábulos, esculpidos, entalhados ou pintados.

Merecem referência particular algumas curiosidades iconográficas:

- Duas grandes pinturas *namban*, muito semelhantes entre si, representando a Virgem, circundada por 15 cenas marianas e tendo na base, Inácio e Xavier adorando a Eucaristia e acompanhados por S. Matias e S. Luzia. Executadas no Japão do início de Seiscentos, apresentam ambos os protagonistas com traços orientalizantes.⁶³ Igualmente do período da primeira implantação do cristianismo no país, um retrato de Xavier em aguarela sobre papel, com o coração em chamas, o crucifixo, o monograma jesuítico e, saindo da sua boca, a exclamação *Satis es, Domine, satis es*.⁶⁴ Nestas pinturas nipónicas com influência

⁶² Cf. Gauvin Alexander Bailey, “The Iconography of Jesuit Saints in the Church of San Pedro in Lima” in **Studies: an Irish Quarterly Review**, vol. 104, nº 416, 2015/2016, p 468: “They believed that images could create miracles, and they had a savvy understanding of the way that a painting, sculpture or print of a holy figure or episode could confirm people in their faith, give them solace, encourage introspective meditation and urge them towards good works. (...) they needed arresting, rousing visual imagery to inspire young novices to bring Catholicism to the four corners of the Earth”

⁶³ Executada em duas versões, para as famílias conversas. Harada (Museu da Universidade de Kyoto) e Higashi (Museu Municipal da Herança Cristã, Ibaraki/Osaka)..

Cf. Noboyuki Kamba, “Research on the Painting of the Madonna with the Infant Jesus and Her Fifteen Mysteries owned by the University of Kyoto” in **Bulletin of the National Museum of Japanese History** nº 76, Tóquio, 1998, cit in Rie Arimura, “Nanban Art and its Globality”, **Historia y Sociedad** nº 36, Universidad Nacional de Colombia, Medellín, 2019.

⁶⁴ No Museu Municipal de Kobe. Cf Grace Vlam, “The Portrait of St Francis Xavier in Kobe” in **Zeitschrift für Kunstgeschichte**, 42, nº 1, Munique, 1979, pp 48-60.

européia, encontramos, nas respectivas legendas, a menção *S.P. Ignatius* e *S.P. Franciscus Xaverius*, compreensíveis no contexto da forte campanha com vista à beatificação. Seria pouco provável que algum clérigo, ou cristão mais zeloso das formas, objectasse nessas paragens ao uso atrevido do *S(anctus* por antecipação...

- Atribuída ao círculo do pintor napolitano Pacecco de Rosa (1607-1656), uma *Nossa Senhora na Glória com S Inácio de Loyola e S Francisco Xavier* apresenta a particularidade de envergarem ambos a sobrepeliz branca, com casula para o primeiro e simples estola para o segundo. A Virgem entrega o lírio a Xavier e o Menino brinca com o livro, que Inácio lhe estende.⁶⁵

- O profícuo pintor napolitano Luca Giordano pintou, em 1681, uma grande pala de altar (421x315cm) figurando os milagres de Xavier, a que assiste, extático, Borja, que tem aos pés armadura e elmo, simbolizando o abandono do estatuto militar e cortesão – elementos que, como vimos, são, por norma, associados a Inácio. Foi executada para a igreja da Companhia em Nápoles, consagrada aos dois santos homónimos, rebaptizada depois da supressão, como de S. Fernando, sita na actual Piazza del Plebiscito.⁶⁶

Sendo mais comum, a associação Inácio / Xavier não será a única. Desde 1605, propaga-se igualmente a representação do par Luís Gonzaga / Estanislau Kostka. Nos Países Baixos, o tipo iconográfico do jovem noviço terá associado outro protagonista, João Berchmans.

Do mesmo modo, (principalmente) na Península Ibérica, a partir de 1624, multiplicam-se as representações de Francisco de Borja, que será esculpido nesse mesmo ano por Juan Martinez Montañés para fazer par com S. Inácio numa igreja sevilhana, como vimos. E, na mesma cidade, o santo duque será pintado, ao lado do fundador, por Juan Valdés Leal adorando o nome de Jesus, perante o próprio Menino e a Virgem (1671, Museu de Belas Artes de Sevilha).

Em igrejas portuguesas, espanholas e latino-americanas, será, pois, comum encontrar os dois pares Inácio/Xavier e (bastante menos) Gonzaga/Kostka, com a introdução ocasional de Borja, normalmente em vez do noviço polaco.

A consagração iconográfica definitiva manifesta-se na representação dos novos santos em companhia de outros eleitos, de há muito objecto da veneração dos fiéis. É o caso patente da Pala da Peste de Guido Reni, já referida, ou das telas sevilhanas de Juan de Roelas e Juan del Castillo, entre muitas outras. A mistura com outros santos terá na origem sempre razões específicas da encomenda, formas de afirmação comunitária, ligação a tradições antigas e veneráveis, características do local, ou simplesmente, vontade, da parte dos comitentes, de honrar determinados patronos celestiais. Entre os diversos exemplos seiscentistas, refira-se o fresco de Andrea Sacchi para a farmácia velha

⁶⁵ Adquirido na Christie's em 2010 por um casal filipino e doado em seguida à Xavier School de Manila.

⁶⁶ Veja-se o artigo “Luca Giordano in cammino: dalle chiese di Napoli al Museo di Capodimonte”, publicado por Patrizia Piscitello e Alessandra Rullo no *blog* do grande museu napolitano, a que pertence o quadro, por ocasião da inauguração virtual da exposição *Luca Giordano. Dalla Natura alla Pittura.*, Abril 2020. Um catálogo de 1785 identificara a figura de negro ajoelhada como S. Inácio e não S. Francisco de Borja. Cf. <https://capodimonte.cultura.gov.it> acesso em 30/12/2021.

do Colégio Romano, cujo *modello* se encontra no Institute of Arts de Detroit,⁶⁷ onde Inácio e Xavier figuram na companhia dos santos médicos Cosme e Damião.

À guisa de conclusão

Em dois importantes textos, o grande historiador jesuíta John W. O'Malley reflecte sobre o significado e a estratégia da primeira iconografia inaciana.⁶⁸ Fica clara a aposta da emergente Companhia na centralidade da figura do Padre Fundador, em cuja promoção aos altares, a imagem desempenha um papel fundamental⁶⁹. É uma clara atitude contra-reformista, nesse revigorar pós-tridentino em que os jesuítas são protagonistas. A consciência desse protagonismo neste momento histórico de revitalização e expansão do catolicismo é traduzida na própria iconografia, que agora se constrói. Não só os episódios miraculosos, ou de manifestação de virtude heroica, mas igualmente os êxtases e visões, que colocam a clara marca da santidade excepcional neste fundador de uma família, que se expande pelo mundo inteiro. Estabelecido um tipo somático predominante (calvo, magro, nariz pronunciado, barba curta) – só contrariado na fase de peregrino, com cabelo comprido e barbas; definido o pequeno grupo de elementos distintivos (crucifixo, armas tombadas no chão, monograma IHS, livro, lema *Ad Majorem Dei Gloriam*), importava ainda estabelecer um paralelismo com S. Francisco de Assis **enquanto fundador de uma Ordem fundamental da Cristandade**, tema, aliás, bastamente tratado na pintura. As representações da *Aprovação da Companhia de Jesus pelo Papa Paulo III* são, pois, a versão actualizada para os novos tempos, da *Confirmação da Ordem Franciscana pelo Papa Honório III*.⁷⁰ A importância iconográfica do episódio, tantas vezes repetido, radica no carácter de especial ligação dos novos companheiros de Jesus ao romano pontífice. A tipificação compositiva é evidente – em todos os casos, os fundadores são apresentados diante do Papa confirmante sentado num trono, símbolo do exercício de uma indiscutível autoridade. De pé, ou de joelhos, apresentam a regra ou recebem-na já aprovada. É o que pode ver-se, entre tantas outras, na antes mencionada tela de Domingos da Cunha, o Cabrinha, presente na igreja lisboeta de S. Roque (1630).

Alcançado em 1622 o triunfo da dupla canonização, os anos e as décadas imediatos assistiram a um proliferar de representações dos novos santos, sós, em par, ou associados a beatos jesuítas e a outros santos da Igreja universal. A temática visual que servira na grande campanha, desde finais do século anterior e que acelerara nas duas primeiras décadas de Seiscentos, continuou a ser utilizada no exponencial aumento de imagens,

⁶⁷ Cf. Ann Sutherland Harris, “Andrea Sacchi and Emilio Savonanzi at the Collegio Romano” in **Burlington Magazine** vol. 110, n° 782 (Maio 1968), pp 249/257 e Eve Straussman-Pflanzer e Blair Bailey, “The Oil Sketches of Andrea Sacchi and the Early Modern Italian Painting” in **Bulletin of the DIA**, vol.4, n°1, Julho 2020.

⁶⁸ John W. O'Malley, sj e James Walsh, sj, **Constructing a saint through images. The 1609 illustrated biography of Ignatius of Loyola**, St. Joseph's University Press, Filadélfia, 2008 e John W. O'Malley, sj, “The many lives of Ignatius of Loyola, future saint”, texto introdutório ao catálogo várias vezes citado, **Saint, site, strategy**

⁶⁹ O autor não deixa de sublinhar o facto de não terem sido efectuadas canonizações durante mais de meio século, entre 1523 e 1588.

⁷⁰ Curiosamente, a aprovação da Ordem dos Pregadores pelo mesmo Papa, ocorrida em 1216 (7 anos antes da validação dos franciscanos) deu origem a um muito menos amplo tratamento iconográfico. Veja-se, como melhores exemplos,, o quadro de Leandro Bassano na sacristia da igreja veneziana de SS Giovanni e Paolo e o fresco de Gregorio Pagasi no claustro da igreja florentina de Santa Maria Novella.

estampas, pinturas, relevos, medalhas, estátuas, levando a toda a parte a figura de S. Inácio de Loyola.

Esta iconografia do novo santo, a um tempo sóbrio e triunfante, austero no traje e barroco na expressão visual, espanhol na figura e flamengo ou romano na envolvência de nuvens e anjos, será um elemento determinante da própria imagem mental auto-gratulatória da Companhia, que vivia então o seu máximo tempo de esplendor e que ganhou forma nessa obra notável, a **Imago Primi Saeculi Societatis Iesu**, produzida e publicada pelos jesuítas flamengos em Antuérpia (1640).⁷¹ Ou não estivesse ele, afinal, na base e origem desta ordem em expansão e afirmação, que se caracteriza a si mesma, sucessivamente, nos capítulos desta obra, como *Societas nascens, societas crescens, societas agens, societas patiens e societas honorata*.

José Alberto Gomes Machado

Universidade de Évora

⁷¹ Johannes Bolland, Jean de Tollenaer et.al., **Imago Primi Saeculi Societatis Iesu: a provincia Flandro-Belgica eiusdem Societatis repraesentata**. Ex Officina Plantiniana Balthasar Moreti, Antuérpia, 1640.