UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

DOGLAS MORAIS LUBARINO

O Juízo Final e a Missa de São Gregório (MASP 428P): pintura retabular e Eucaristia no final da Idade Média

Versão corrigida

São Paulo
2015

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

O Juízo Final e a Missa de São Gregório (MASP 428P): pintura retabular e Eucaristia no final da Idade Média

Versão corrigida

Doglas Morais Lubarino

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Social do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para a obtenção do título de Mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Cristina Correia Leandro Pereira

São Paulo
2015

Sumário

Agradecimentos **6**

Resumo **8**

Abstract **9**

Introdução **10**

PARTE I – A "imagem-objeto": história e materialidade de uma pintura tardo-medieval **21**

CAPÍTULO 1: Os documentos textuais sobre o painel do MASP: a história da obra **23**

1.1 A autoria da obra segundo Fernand Mercier 25

1.2 A atribuição de Post: a atual autoria da obra 37

1.3 A datação e proveniência: análises documentais 55

1.4 História da obra no contexto de sua recepção: uma análise sobre os documentos textuais de Pietro Maria Bardi 59

CAPÍTULO 2: A inseparável materialidade do ser-imagem: a confecção e o suporte do painel do MASP **66**

2.1 Descrição material da obra e técnicas de pintura 68

2.2 Definição de retábulo e seu lugar no edifício eclesiástico 76

2.3 Divisões da estrutura retabular 79

2.4 A divisão da estrutura retabular: estratégias de execução e transporte 84

PARTE II – A iconografia da obra *O Juízo Final e a Missa de São Gregório*: realismo eucarístico e salvação do gênero humano no final da Idade Média 87

CAPÍTULO 3 - A *Missa de São Gregório*: iconografia e realismo eucarístico no final da Idade Média 91

3.1 Descrição iconográfica 92

3.2 A *Missa de São Gregório* na iluminura medieval 96

3.3 A *Missa de São Gregório* na pintura retabular 102

3.4 Análise dos elementos da *Missa de São Gregório* 111

CAPÍTULO 4: O realismo eucarístico e o mistério da Paixão: uma proposta de análise para a iconografia da *Missa de São Gregório* 130

4.1 Realismo eucarístico e o mistério da Paixão 133

4.2 O mistério da Paixão e a liturgia eucarística: O *Canon Missæ* 136

4.3 Controvérsias eucarísticas 145

4.4 Devoção eucarística 156

4.5 A *Missa de São Gregório* na retabilística valenciana 159

CAPÍTULO 5: Os espaços da misericórdia divina na geografia do Além: Céu, Limbo e Purgatório 166

5.1 Descrição iconográfica 171

5.2 Apresentação da série e análise comparativa 181

5.3 A pintura do MASP e seu referencial não parusíaco 192

5.4 A *Missa de São Gregório* e a liberação de almas 197

CAPÍTULO 6: O espaço da eterna privação e da imisericórdia: o Inferno 201

6.1 Descrição iconográfica 203

6.2 Análises comparativas 205

6.3 O Inferno e a avareza na pintura do MASP 214

Considerações finais 248

Bibliografia.....252

Anexo 1 258

Lista e referência de imagens 261

Agradecimentos

À Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), pela concessão da Bolsa de Mestrado (processo nº 2012/20027-8) e da Bolsa de Estágio e Pesquisa no Exterior (processo nº 2013/23062-1) e, desse modo, viabilizar a minha pesquisa no Brasil e na França.

De forma geral, a todos que contribuíram de forma direta ou indireta nesta pesquisa e em meu crescimento acadêmico. Não foram poucas as pessoas que colaboraram e colaboram para o meu crescimento intelectual. Deixo registrado aqui o meu muitíssimo obrigado.

À Professora Doutora Maria Cristina Correia L. Pereira, que me acolheu quando o meu projeto de pesquisa não era nem um esboço. Agradeço por toda a atenção, por todo o profissionalismo, pela paciência e pela dedicação na orientação. Sem ela, esse trabalho não existiria.

Ao Professor Doutor Daniel Russo, que me acolheu como supervisor durante meu estágio na *Université de Bourgogne*, propiciando-me uma rica oportunidade de crescimento intelectual e pessoal. Agradeço pela atenção e seriedade durante as nossas reuniões acadêmicas. Agradeço, igualmente, à Professora Doutora Eliana Magnani. Foi uma rica oportunidade de aprendizado, pois pude participar de vários eventos e seminários por eles coordenados.

À Professora Doutora Ana Paula Magalhaes Tavares, por sua presença amiga, sua disponibilidade e por acompanhar desde o início a minha pesquisa bem de perto. Agradeço também pelas valiosas contribuições dispensadas durante a minha qualificação. E também, claro, pelas inumeráveis xícaras de café em sua casa.

Ao professor Doutor Luiz Marques, que me honrou com sua presença na minha banca de qualificação e por sua arguição que foi extremamente rica e muito pertinente ao objeto de estudo dessa dissertação.

À professora Doutora Angelita Visalli, por nossa primeira conversa no evento em Londrina, pela disponibilidade de participar da minha banca de mestrado e pela leitura dedicada e atenciosa da dissertação, o que em muito elevou a qualidade deste trabalho.

A todos os integrantes do LATHIMM (Laboratório de Teoria e História da Imagem da Música Medievais).

Aos responsáveis do setor de acervo e biblioteca do MASP, por disponibilizarem documentos que foram essenciais para o desenvolvimento dessa pesquisa.

Aos responsáveis do *Museu de Belles Arts de València* e aos amigos valencianos, que me ajudaram com valiosas informações no decorrer dessa pesquisa.

Aos responsáveis dos arquivos do *Musée des Beaux-Arts de Dijon*, pela solicitude desde o início da pesquisa por comunicação eletrônica, e depois, por toda atenção dispensada quando estive na Borgonha.

Aos bibliotecários da *Bibliothèque Municipale de Dijon* e da *Bibliothèque Municipale Gaspard Monge* (Beaune).

A todos os funcionários, professores e colegas da *Université de Bourgogne*.

A todos os funcionários, professores e colegas do Departamento de História da USP.

Resumo

Ainda pouco conhecida e estudada, a pintura retabular *O Juízo Final e a Missa de São Gregório* é uma das raras obras tardo-medievais existentes no Brasil, fazendo parte do acervo do Museu de Arte de São Paulo (MASP). Essa obra foi produzida em Valência para ser o painel central de uma abadia na Borgonha, França. Apesar da excelente oportunidade de estudos que ela apresenta para os historiadores da arte medieval, ela não fora até agora objeto de pesquisas detalhadas. O nosso objetivo, portanto, é analisar tal peça, atentando-nos particularmente aos diversos elementos que nela remetem à Eucaristia, e que fazem dela um objeto fértil de estudos sobre esse sacramento no final da Idade Média. Para realizar essa tarefa, fundamentamos o nosso trabalho na análise e na interpretação da obra seguindo os métodos de leitura formal, estilística e iconográfica utilizados na História da Arte, relacionando também o nosso objeto ao contexto histórico de produção e recepção, através de uma revisão da documentação e da sua história até chegar ao acervo do MASP. Para atender esse objetivo, dividimos o nosso trabalho em dois eixos principais. No primeiro, versaremos sobre a imagem enquanto objeto material e estudaremos a sua história e o seu suporte. Já no segundo, analisaremos a sua iconografia em relação ao sacramento eucarístico e sua dimensão salvífica e, desse modo, investigaremos como esse painel se relaciona com o processo de legitimação do realismo eucarístico no contexto no qual a imagem foi produzida e exposta no final da Idade Média.

Palavras-chave: Liturgia, Iconografia, Geografia do Além, Gótico tardio, *Missa de São Gregório*.

Abstract

Still little known and studied, the altarpiece painting The Last Judgment and the Mass of Saint Gregory is one of the rare late-medieval works in Brazil as part of the collection in the Museum of Art of São Paulo (MASP). This work was produced in Valencia to be the central panel of an abbey in Burgundy, France. Despite the excellent opportunity to study it presents for historians of medieval art, it has not been, so far, a detailed research object. Our goal, therefore, is to analyse such piece, paying attention in particular to the various elements in it that refer to the Eucharist, and that makes it a fertile object of study about this sacrament in the late Middle Ages. To accomplish this task, we based our work on the analysis and interpretation of the piece following the formal, stylistic and iconographic reading methods used in Art History, also relating our object to the historical context of production and reception, through a review of the documentation and of its history until it reaches the MASP collection. To reach this goal, we divided our work in two main axes. In the first one, we will discuss about the image as a material object and we study its history and its support. In the second one, we will analyse its iconography relating to the Eucharistic sacrament and its saving characteristic and thereby we will investigate how this panel relates to the process of legitimation of the Eucharistic realism in the context in which the picture was produced and exposed in the late Middle Ages.

Keywords: Liturgy, Iconography, Geography of the Afterlife, Late gothic art, *Mass of Saint Gregory*.

Introdução

Apresentamos nesta dissertação nossas propostas de análise da pintura retabular conhecida como *O Juízo Final e a Missa de São Gregório* (nº de registro no MASP 428 P). Trata-se de uma obra confeccionada a óleo sobre painel de madeira, com aplicações de folhas de ouro, com dimensões de 200 por 130 cm. A autoria dessa imagem é atribuída ao Mestre da Família Artés (pintor ativo em Valência entre 1472-1538[1]).

Quanto à datação, as raríssimas publicações apontam que a pintura foi produzida entre o final do século XV e o princípio do século XVI. Por isso, para melhor localizar o período da nossa investigação, optamos, em alguns momentos, por utilizar no decorrer de nosso trabalho a expressão *final da Idade Média*. E em alguns momentos nos referimos também ao século XV, mas no sentido de um *longo* século XV[2]. Procuramos também, com o uso desses termos, considerar essa obra como parte integrante da imagética medieval do Gótico tardio, uma vez que ela é fruto de uma continuidade que não se remete somente ao ano exato de sua produção. No entanto, salientamos que o nosso recorte temporal não é genérico. Consideramos objetivamente que essa imagem pode nos ajudar a refletir a respeito de alguns aspectos da sociedade ocidental do período pré-tridentino.

Ainda que nossa pesquisa tenha um objeto único, ela se divide em dois eixos– que são totalmente relacionados –, e desse modo, não devem ser compreendidos de maneira desconectada. O primeiro deles é motivado por uma carência quase que absoluta no que se refere à documentação e à história da obra enquanto um *objeto*. A imagem que

---

[1] DEURBERGUE. Maxime. *The visual Liturgy*. Bruxelas: Brepols, 2012, p. 11.

[2] Entendemos aqui como *longo século XV* permanências mesmo em séculos posteriores de uma estética iniciada no século XV e que não se cessa de existir com o simples fato do fim do ano de 1500.

estudamos está conservada em um acervo paulista, sendo o único exemplo da retabilística valenciana do final da Idade Média no Brasil, algo que muito motivou a nossa pesquisa. Além disso, ela carecia de estudos detalhados.

Diante desta perspectiva, dedicamo-nos inicialmente a estudar sua produção e sua trajetória até o MASP, embasados na documentação e na bibliografia – que iremos apresentar mais adiante. Ainda a fim de melhor compreendermos esse objeto, analisamos algumas características do seu suporte, isto é, a sua estrutura – o retábulo.

O segundo eixo, totalmente ligado e articulado com o primeiro, busca analisar a iconografia da obra (não desprezando sua história e materialidade). O painel, *grosso modo*, representa os "lugares do Além" (Céu, Inferno, Purgatório e Limbo) e tem como cena central a *Missa de São Gregório*.

Tanto a materialidade da obra – a estrutura retabular – que é parte do altar, quanto sua iconografia fazem dessa obra um objeto fértil para os estudos a respeito da Eucaristia na sociedade medieval.

Eucaristia (em latim, *Eucharistia*) é uma palavra grega *Eukharistía* (*εὐχαριστία*) que quer dizer "ação de graças". Trata-se de uma palavra dotada de polissemia, mesmo quando é utilizada no âmbito da tradição católica de rito latino. Pode significar tanto a celebração de um ato litúrgico de memória do sacrifício do Cristo – a missa, quanto as espécies sacramentais consagradas. A Eucaristia, assim, é a celebração e o *alimento* de uma *comemoração*[3] da Santa Ceia, uma *reatualização* do mistério da morte e ressureição do Cristo.

A Eucaristia também não é concebida somente como um simples sacramento, mas como o principal deles. A tradição da Igreja e sua sacramentologia propõem amplamente essa relevância. Essa afirmação pode ser atestada, por exemplo, nos

[3] Comemoração no sentido de recordar, de solenizar para recordar.

escritos tomistas. Destacamos o artigo 3 da questão 65, onde o Doutor da Igreja responde: *Se o sacramento da Eucaristia é o primeiro de todos os sacramentos*:

> Absolutamente falando, o sacramento da Eucaristia é o principalmente entre os outros sacramentos. O que resulta de três razões. Primeiro, porque nele está contido o próprio Cristo substancialmente; ao passo que nos outros sacramentos está contida uma certa virtude instrumental participada de Cristo, como do sobredito se colhe. Ora, sempre o essencial é mais principal do que o participado. Segundo isso mesmo resulta da ordem dos sacramentos entre si; pois, todos os outros sacramentos se ordenam para este como para o fim. Pois, é manifesto que o sacramento da ordem tem como fim a consagração da Eucaristia. Quanto ao do batismo, ele se ordena à recepção da Eucaristia. Para o que também nos aperfeiçoa a confirmação, fazendo-nos não temer de nos achegar a esse sacramento. Também a penitência e a extrema unção nos preparam a receber dignamente o corpo de Cristo. O matrimônio, enfim, ao menos pela sua significação, concerne a esse sacramento, enquanto significa a união de Cristo e da Igreja, cuja unidade é figurada pelo sacramento da Eucaristia. Por isso, diz o Apóstolo: este sacramento é grande, mas eu digo em Cristo e na Igreja. Terceiro, o mesmo resulta do rito dos sacramentos. Pois, quase todos os sacramentos, vem a se resumir na Eucaristia, como diz Dionísio; e isso o demonstra o fato de os ordenados comungarem e também os batizados, se forem adultos[4].

Percebemos, então, a centralidade deste sacramento na cultura medieval, pois o sacramento eucarístico supera a característica de *sinal*, como nos outros sacramentos, tornando-se o Cristo presente em meio à comunidade cristã:

> Com a doutrina da transubstanciação, a Presença Real faz da Eucaristia o momento de plenitude e eixo de gravidade dos sete sacramentos, já que se trata, a um só tempo, de significante e significado[5].

Analisaremos este sacramento central da *Ecclesia* medieval sobretudo no que se refere à sua dimensão salvífica. Ora, se o sacramento eucarístico é uma repetição da

---

[4] AQUINO, Tomás. *Suma teológica IX*. São Paulo: Loyola, 2006.

[5] BACCEGA, Marcus. *Logos do Sacramento, Retórica do Santo Gral. A Sacramentalidade Medieval do Mundo e do Homem na Demanda do Santo Gral de Heidelberg (Século XIII).* Tese (Doutorado em História Social). Departamento de História, Universidade de São Paulo, 2011, p.257.

Paixão de Cristo, o Cordeiro Pascal é novamente imolado para a salvação da sua Igreja – representada por seus membros.

Frisamos também que um ponto principal do nosso trabalho é a análise da concepção de realismo eucarístico. Entendemos como realismo eucarístico a afirmação de que o Cristo está presente não de modo espiritual ou simbólico nesse sacramento, mas com o seu corpo real, transformando, assim, a Eucaristia em uma espécie de milagre, uma verdadeira teofania.

Buscando melhor examinar o objeto de estudo desta dissertação e suas relações com o sacramento eucarístico, apresentamos resumidamente a parca bibliografia existente a respeito da pintura – em geral, constando apenas de breves menções, com exceção dos dois textos que citamos a seguir, do início do século XX.

O primeiro é de autoria de Fernand Mercier, que foi curador do Museu de Belas Artes de Dijon. Trata-se do artigo inédito *Un Tableau inédit de Maître François*, que provavelmente é primeiro trabalho que se dedica integralmente à pintura em questão. Esse texto é a base fundamental da primeira seção de nosso capítulo 1, onde examinamos suas ponderações sobre a autoria do painel do MASP. No mesmo capítulo, partindo da publicação jornalística de Bardi, debruçamo-nos novamente sobre este texto francês. Já na primeira seção do capítulo 2 utilizamos o estudo de Mercier para embasar as nossas análises sobre a materialidade da obra ora estuda.

O segundo texto é de Chandler Rathfon Post[6], autor relevante para a compreensão da história da nossa obra. É através do seu estudo que a autoria da pintura que estudamos foi atribuída ao Mestre da Família Artés. Analisaremos essa publicação no capítulo 1 de nosso trabalho.

---

[6] POST, Chandler Rathfon. *History Spanish painting - VII*. Cambridge, (Massachusetts): Harvard University Press, 1938. p. 893.

Outros poucos autores, mais recentes, mencionam o painel ora em estudo. Ressaltamos que esses estudos são de caráter geral, sendo a obra somente mencionada, como exemplo para alguma argumentação. Dentre esses estudos encontramos os artigos de Mónica Domingues Torres[7] e de Jérôme Baschet[8].

Além desses artigos, duas outras obras mencionam o painel em questão. A primeira delas é a tese doutoral de Paulino Rodríguez Barral, intitulada *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón*[9]. Nesse trabalho, o pesquisador analisou 381 imagens, dentre as quais a pintura do MASP. Ao apresentar uma tipologia dos retábulos aragoneses, o pesquisador menciona, em um parágrafo, a pintura, demonstrando as suas semelhanças com os outros retábulos valencianos[10] e a cita, mais adiante, ao analisar as representações do inferno nesses retábulos. Nesse ponto, Rodríguez Barral faz uma sucinta descrição da parte inferior esquerda do painel em questão[11]. Destacamos esse texto por inserir o painel no contexto de outras pinturas da mesma região e época. Além disso, o levantamento realizado por Rodríguez Barral em muito nos ajudou nas nossas análises comparativas e também nos sustentou do ponto de vista histórico. Contudo, sublinhamos que a análise realizada por esse pesquisador focou na evolução da iconografia da antiga Coroa de Aragão e não se relaciona especificamente à retabilística valenciana, nem ao nosso objeto de estudo e tampouco a questões eucarísticas que fundamentam a nossa pesquisa.

---

[7] DOMÍNGUEZ TORRES, Mónica. "Imágenes de dos Reinos: Las interpretaciones del Juicio Universal en el orbe hispánico del Seiscientos". *Archivo Español de Arte*, LXXV/299, 2002, p. 327-334.

[8] BASCHET, Jérôme. «Une image à deux temps. Jugement Dernier et jugement des âmes au Moyen Age», *Images Re-vues* [En ligne], hors-série 1 | 2008, mis en ligne le 01 juin 2008, consulté le 04 octobre 2012. URL : http://imagesrevues.revues.org/878.

[9] RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón.* Tese (Doutorado em Arte). Departamento de Arte, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003.

[10] Idem, *ibidem*, p. 430.

[11] Idem, *ibidem*, p.441.

Além dessa tese doutoral, sublinhamos o livro intitulado *The Visual Liturgy: Altarpiece painting and Valencian Culture*[12]. É outro estudo interessante, pois o autor apresenta um levantamento de pinturas retabulares, citando inclusive a imagem que estudamos[13]. Contudo, ele não se atarda em nenhuma iconografia específica, pouco se atentando para a iconografia da *Missa de São Gregório*, por exemplo. Tampouco há uma análise específica do nosso painel, uma vez mais citado apenas como um exemplo entre um grande número de pinturas.

Também é importante mencionar o *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*, com informações gerais sobre a obra, além dos documentos conservados em arquivos, notadamente no MASP e também os encontrados durante o nosso estágio de pesquisa no exterior, na França. Esses documentos serão mais bem analisados no capítulo 1. Há ainda uma descrição de alguns desses documentos no anexo 1 dessa dissertação.

Embora o objeto de estudo dessa dissertação seja a obra do MASP, chamamos atenção para o fato de que ela não é a única fonte da nossa pesquisa. O nosso trabalho se baseia, igualmente, na comparação com outras produções imagéticas e em leituras de documentos de época, além, certamente, da bibliografia especializada que será referenciada no decorrer das notas do trabalho e integramente no final da dissertação.

Para realizar a análise comparativa que propusemos, um dos autores que nos sustentam metodologicamente é Jean-Claude Schmitt, que argumenta que:

> Somente a comparação pode, de fato, revelar os traços recorrentes ou ao contrário as variações que deveremos explicar. É na comparação que se amarram a interpretação, a análise das imagens e a história social: sua perturbação, a ruptura de uma tradição iconográfica, a discordância inesperada na relação semântica entre texto e imagem, para trazer questões

[12] DEURBERGUE. Maxime. *Op., cit.*

[13] Idem, *ibidem*, p. 61-62.

> fundamentais da função social da obra e dos motivos ideológicos de suas características originais[14].

O estudo da série completa é, assim, bastante eficaz do ponto de vista metodológico, como argumenta Schmitt. É graças à análise comparativa que se pode produzir uma pesquisa consistente, que não se atém somente ao estudo de uma única imagem relacionada a um estilo formal (como, por exemplo, o Gótico), mas na comparação com outras pinturas de mesma geografia e época. Esse aspecto é bastante relevante para a nossa metodologia, pois propomos justamente a compreensão das diversas funções da obra do MASP em relação ao contexto e a época em que foi produzida.

Nessa dissertação, portanto, apresentaremos uma série de imagens (pinturas retabulares, iluminuras) que servirão para apontar as variações existentes nas iconografias que estudamos, conforme as imagens que tivemos contato no decorrer da pesquisa. Nesse trabalho de comparação, uma outra especialidade merece ser mencionada para a compreensão das funções sociais da pintura ora estudada. O nosso trabalho analítico é também fundamentado na Iconografia Cristã, entendida como disciplina – infelizmente muitas vezes considerada como inferior, devido a sua estreita ligação com o simbolismo desta religião e preconceituosamente associada a interpretações esparsas e que não ajudariam na compreensão da realidade social. Talvez essa ideia negativa esteja ligada à arcaica, mas ainda muito presente, concepção de que as imagens são documentos inferiores ao texto. Essa concepção parece-nos infundada, uma vez que o trabalho iconográfico exige um alto nível de compreensão tanto dos

---

[14] « *Seule la comparaison peut en effet révéler les traits récurrents ou au contraire les variations qu'il faudra expliquer. C'est là que se nouent l'interprétation, l'analyse des images et l'histoire sociale : sa perturbation, la rupture d'une tradition iconographique, la discordance inattendue dans le rapport sémantique entre texte et image, ramènent aux questions fondamentales de la fonction sociale de l'œuvre et des motifs idéologiques de ses caractères originaux* ». SCHMITT, Jean-Claude. "Le miroir du canoniste. Les images et le texte dans un manuscrit médiéval". *Annales ESC*, 48/6, 1993, pp. 1471-1495, p. 1472.

aspectos ortodoxos do cristianismo (ligados a documentos, a exegese e hermenêutica bíblica) quanto dos aspectos da piedade laica (lendas, crenças diversificadas), tendo em vista que a interpretação das imagens não pode ser escrava de documentos oficias da Igreja.

Dessa maneira, consideramos que o nosso objeto de estudo não deve ser reduzido a uma mera ilustração de documentos oficiais ou como somente uma síntese de aspectos complexos da doutrina cristã, já que muitos espectadores não tinham a total compreensão da ortodoxia da Igreja. Assim, um de nossos objetivos será analisar a pintura do MASP não somente no que se refere a questões doutrinais, mas em suas características iconográficas que podem auxiliar na compreensão das diversas lógicas que a caracterizam como um objeto de devoção pública ou privada que amplia o valor simbólico do sacramento eucarístico na sociedade cristã. E, com isso, discutir as especificidades dessa pintura na Arte gótica tardia e na História das imagens medievais.

À luz destas fontes e desse panorama teórico e metodológico seguiremos o caminho desse trabalho. Dividimos essa dissertação em duas *partes* e em seis *capítulos*. Dentro de cada capítulo há diversas *seções* e *subseções*. Apresentamos, ainda, uma *conclusão*, *bibliografia* e uma *lista* com as referências das imagens.

Descrevemos resumidamente as etapas do nosso trabalho, conquanto precisemos que todas essas divisões são precedidas de uma apresentação e, desse modo, a explanação não será exaustiva.

Na primeira parte (parte I), intitulada "A 'imagem-objeto': história e materialidade de uma pintura tardo-medieval", apresentaremos a história da obra (capítulo 1). Iniciaremos nosso trabalho estudando como Mercier realizou a primeira atribuição da obra, comparando-a com miniaturas de manuscritos franceses.

Abordaremos, em seguida, uma outra intepretação que define de maneira mais elaborada a autoria da obra, e assim, apreciaremos uma parte da produção imagética valenciana do final da Idade Média, o que nos ajudará nos próximos capítulos desse trabalho. Analisaremos, também, os documentos encontrados no decorrer da nossa pesquisa e que, infelizmente, são insuficientes para responder todas as nossas questões, mas que poderão apresentar algumas pistas para futuros estudos, e que também nos dão informações a respeito da história desse painel. Ainda nessa parte, discorreremos sobre como a tábua[15] conservada no MASP foi confeccionada e o seu suporte (capítulo 2).

A segunda parte é intitulada "A iconografia da obra *O Juízo Final e a Missa de São Gregório*: realismo eucarístico e salvação do gênero humano[16] no final da Idade Média". Percorreremos aqui um caminho que nos conduzirá ao conhecimento da iconografia da *Missa de São Gregório* e sua relação com o sacramento eucarístico, primeiramente em uma análise de suas características formais (capítulo 3) e posteriormente em um sucinto estudo de algumas querelas eucarísticas medievais, da liturgia e da devoção a esse sacramento (capítulo 4).

Finalizaremos essa parte com uma análise dos demais elementos iconográficos do painel do MASP em sua relação ao sacramento do pão. Estudaremos, primeiramente, as relações entre a iconografia da *Missa de São Gregório* e a liberação das almas (capítulo

---

[15] Tábua é uma palavra polissêmica. Esclarecemos, portanto, que o sentido que nos referimos é "superfície para a pintura em madeira". *Tábua* in *Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico* [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2015. [consult. 2015-06-24 01:20:52]. Disponível na Internet: http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/tábua. Assim, a palavra tábua é também sinônimo de painel de madeira. Utilizaremos esse termo para evitar algumas redundâncias em nosso trabalho.

[16] Entendemos como gênero nessa dissertação com os sentidos de: "1. conceito geral que abarca todas as características comuns de um determinado grupo, classe, etc.. 2. conjunto de seres com a mesma origem ou que apresentam características comuns; espécie; família; raça. 3. estilo, tipo". Salientamos que o termo gênero em nosso trabalho não tem o sentido de: "diferenciação social entre homens e mulheres, que varia consoante a cultura e que influencia o estatuto, o papel social e a identidade sexual de cada indivíduo no seio da comunidade em que se insere". *Gênero* in *Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico* [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2015. [consult. 2015-09-28 21:31:12]. Disponível na Internet: http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/gênero.

5). Por fim, examinaremos o lugar mais temido, todavia não menos interessante do Além: o Inferno e sua relação com o pecado da avareza (capítulo 6).

Figura 1: ***O Juízo Final e a Missa de São Gregório*****, Óleo sobre madeira, 200 cm x 130cm, Mestre da Família Artés, Museu de Arte de São Paulo (nº. registro 428P).**

PARTE I – A "imagem-objeto": história e materialidade de uma pintura tardo-medieval

A fim de melhor analisarmos a obra em questão, é fundamental partirmos de seu suporte e de sua história. Ainda que o principal objetivo dessa dissertação seja estudar essa pintura em suas funcionalidades eucarísticas, consideramos de essencial importância a compreensão desse painel em suas características materiais, de circulação e de exposição, para melhor procedermos à análise dessa pintura. Como afirma Jérôme Baschet:

> a imagem medieval não é um quadro pendurado na parede de um museu ou um traço efêmero desfilando na rolagem da tela do computador. Não há, na Idade Média, uma imagem que não seja, ao mesmo tempo, um objeto ou que, pelo menos, não seja *ligada* a um objeto, do qual ela constitui a ornamentação (*décor*) e de cujo uso ela compartilhe[17].

Assim, também entendemos a imagem ora em estudo como um *objeto* integrante da cultura medieval. Esse conceito de "imagem-objeto", utilizado por Baschet, entre outros autores, enfatiza o lugar ocupado pelas imagens na cultura material. Nesse sentido, vai-se muito além da tão repetida noção de "bíblia dos iletrados", expressão baseada – abusivamente – em Gregório Magno, e que acaba por ocasionar um detrimento do real estatuto das imagens, pois as qualifica como uma mera ilustração, totalmente ligada ao texto[18]. Como nos lembra ainda Baschet, a imagem não é somente uma mensagem rigorosamente ensinada, ou detentora de um sentido *a priori*, mas é

---

[17] « *[Car] l'image médiévale n'est pas un tableau accroché sur le mur d'un musée, ni une trace éphémère défilant sur un écran d'ordinateur. Il n'y a pas, au Moyen Âge, d'image qui ne soit en même temps un objet ou, du moins, qui ne soit attachée à un objet, dont elle constitue le décor et dont elle accompagne l'usage* ». BASCHET, Jérôme. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008, p.33.

[18] Idem, *ibidem*, p.27.

também um objeto engajado nas práticas sociais às quais presta suas funcionalidades[19]. Buscamos, portanto, abordar a obra ora em estudo a partir dessas implicações teóricas, ressaltando sua complexidade em tanto que "imagem-objeto". E isso demanda, inicialmente, estudar questões decorrentes de sua materialidade. O objetivo aqui é demonstrar, assim, que nosso painel é um objeto cultural que evidencia em suas cores, em seus materiais e em sua disposição o espaço que o sacramento eucarístico começa a ocupar no seio da sociedade medieval no final da Idade Média.

Concebemos, pois, que a imagem não pode ser entendida como uma ilustração ou um mero ensinamento "escravo" do texto, já que ela é um objeto da cultura material que participa significantemente da sociedade em que foi produzida e na qual é utilizada. Ao estudá-la como um artefato cultural, não podemos olvidar a sua materialidade – algo inseparável e fundamental para a sua compreensão. É por ser um objeto material que a imagem passa de um lugar a outro, podendo ter significações diferentes (desde um templo religioso até um museu). E em todos esses locais, essas imagens prestam suas funcionalidades à sociedade. Trata-se de um objeto que amplia o valor de um edifício cultural, valorizando esse espaço ou até mesmo sacralizando-o.

A partir desse panorama, dividimos essa parte em dois capítulos. No primeiro, "Os documentos textuais sobre o painel do MASP: a história da obra" (capítulo 1), abordaremos as questões museológicas que podem ser respondidas através de documentos sobre a autoria e a trajetória da obra. No segundo, "A inseparável materialidade do ser-imagem: a confecção e o suporte do painel do MASP" (capítulo 2), apresentaremos as discussões sobre as informações presentes na própria obra como dimensões, técnicas e seu suporte: o retábulo.

[19] Idem, *ibidem*, p. 28-31.

CAPÍTULO 1: Os documentos textuais sobre o painel do MASP: a história da obra

Ainda que não seja o foco principal do nosso trabalho, cremos ser importante apresentamos, ainda que brevemente, uma discussão sobre a história da obra. Essa discussão abordará os seguintes temas: autoria, datação e proveniência, e história da obra no momento de sua recepção no acervo do MASP. Deter-nos-emos nesse capítulo na curta bibliografia e nos documentos encontrados nos arquivos consultados, sobretudo nos setores de acervo e de biblioteca do MASP.

No que se refere à autoria, há de frisar-se que não foram encontrados documentos de época que forneçam o nome dos artistas que fizeram a pintura, e tampouco daqueles que a encomendaram. Isso não é nada incomum, uma vez que a noção de autoria não possuía então o valor e o sentido que possui hoje. A indicação do nome do autor, muitas vezes, é dada pela bibliografia secundária e por fontes bem mais recentes. Diante dessa carência documental, analisaremos a questão da autoria à luz da curta bibliografia a esse respeito, notadamente os textos de Fernand Mercier e Chandler Rathfon Post, únicos autores que se debruçaram especificamente sobre a autoria desta obra.

Primeiramente, o painel que estudamos foi atribuído por Fernand Mercier, curador do Museu de Belas Artes de Dijon no início do século XX, a Maître François, pintor ativo na escola de Tours na segunda metade do século XV[20]. Ele faz essa atribuição ao vincular a pintura em questão a um grupo de manuscritos franceses[21], datados de 1473 e conservados na Biblioteca Nacional da França.

Entretanto, algum tempo depois, a autoria dessa obra foi atribuída ao Mestre da Família Artés por Chandler Post, historiador da arte e professor da Universidade de

[20] FERNAND, Mercier. *Um tableau inédit de Maître François*. Texto inédito conservado no arquivo do Masp.

[21] Paris, BnF, MS fr. 18-19.

Harvard entre os anos de 1923 a 1959, e autor de um grande levantamento sobre a arte espanhola, *a History of Spanish painting*. Em 1938, Post incluiu no apêndice de um dos volumes de sua obra a pintura em questão[22]. Uma outra obra atribuída a esse artista catalão teria sido encomendada pela família Artés, dando origem ao nome pelo qual esse pintor anônimo é atualmente conhecido.

Ainda que essa diversidade de designações não cause de fato um problema, tendo em vista que há um consenso sobre a autoria valenciana da pintura, consideramos conveniente apresentar essa análise e assim refletirmos sobre a história do nosso painel através dos raros autores que se dedicaram ao seu estudo.

Analisaremos também a proveniência e datação da obra. Ressaltamos, novamente que a ausência completa de documentos dos praticamente quinhentos anos iniciais da história da obra cria lacunas importantes para seu estudo. Contudo, procurarmos apresentar, ainda que sinteticamente, essa problemática.

Buscando melhor especificar esse cenário, dividimos este capítulo em três seções. Nelas, veremos a atribuição realizada por Mercier a Maître François (1.1) e em seguida analisaremos a atribuição de Chandler Post (1.2) ao Mestre da Família Artés. Nas últimas duas seções, debruçar-nos-emos sobre os documentos que se referem à datação e proveniência da obra (1.3) e concluiremos com uma análise da história da obra durante o processo de sua doação e "recepção" pelo acervo do MASP (1.4).

[22] POST, Chandler Rathfon. *History Spanish painting - VII*. Cambridge, (Massachusetts): Harvard University Press, 1938. p. 893.

1.1 A autoria da obra segundo Fernand Mercier

O texto analisado nessa seção é o artigo francês intitulado *Un Tableau inédit de Maître François*, de Fernand Mercier. Trata-se de um dos únicos trabalhos que se dedicam integralmente à imagem em questão. Esse documento contém nove páginas datilografas e nunca foi publicado, encontrando-se no arquivo do MASP. Nele, Mercier realiza uma descrição iconográfica do painel, seguida de uma pesquisa sobre sua execução, abordando as formas do desenho, da pintura e da aplicação das folhas de ouro, concluindo com um estudo sobre comparações, datações e atribuições.

Fernand Mercier se baseia quase que exclusivamente na obra de Alexandre-Léon-Joseph de Laborde, também conhecido como *Comte* de Laborde, intitulada "*Les manuscrits à peintures de la Cité de Dieu de saint Augustin*" (1909), onde analisa 61 manuscritos da *Cidade de Deus*. Segundo Mercier, Laborde tinha a esperança de um dia encontrar uma "pintura de cavalete" que retratasse o mesmo tema dos manuscritos por ele analisados[23]. E ele acreditava ter realizado tal desejo graças à perspicácia de Georges Wildenstein[24], que "lhe confiara a *honra* de estudar este [a pintura em questão] objeto inédito para a história da pintura francesa, já que é possível encontrar todos os elementos do painel nestas miniaturas[25]".

Ao analisar a iconografia da obra, Mercier compara a pintura em questão com os manuscritos analisados por Laborde. Ele busca criar uma cronologia apresentando uma evolução que conduz à obra que estudamos citando um grupo de oito manuscritos. O primeiro é datado de 1180 e o último, de 1467. Em seguida, afirma que, seguindo essa linha, chega-se a um grupo de manuscritos que tem ainda as mesmas características,

---

[23] FERNAND, Mercier. *Op. cit.*, p. 1.

[24] Pai do doador do painel que estudamos, Georges Wildenstein (1892-1963), era filho de Nathan Wildenstein (1851-1934), fundador da galeria que recebe o mesmo sobrenome. No decorrer desde capítulo analisaremos com mais detalhes a doação e a galeria mencionada.

[25] FERNAND, Mercier. *Op. cit.*, p. 1.

mas com valor artístico distinto, pois foram executados por um artista de "real talento"[26]. Esse artista, como já imaginamos, trata-se de Maître François, que teria sido ativo em Tours na segunda metade do século XV[27].

Na parte III de seu texto, Mercier trata da atribuição do painel. Nesse ponto, ele retoma a sua análise comparativa, ainda baseado nos manuscritos citados por Laborde. A maioria deles está conservada em Paris, contudo há alguns em Nantes, em Genebra e em outros acervos fora da França. Ao iniciar essa parte, o autor argumenta que:

> Esta obra de cavalete, única nesse gênero, está bem dentro da alma dos numerosos manuscritos que reproduzem o mesmo tema. Tudo liga essa imagem a esses manuscritos tanto dentro do conjunto quanto em todos os detalhes. Os exemplos que acabamos de constatar o provam superabundantemente[28].

Ainda nessa parte de seu texto, Mercier enquadra a pintura do MASP em uma das subdivisões de Laborde, que agrupara os manuscritos tidos como encomendados pela mesma família ou feitos pelo mesmo autor: o grupo cinco, onde estariam os seguintes manuscritos:

1. Os manuscritos franceses número 18 e 19 da *Bibliothèque Nationale de France*;
2. O manuscrito número 246 da *Bibliothèque Sainte Geneviève* em Paris;
3. O manuscrito número II do *Museum Meermanno* de Haia;
4. O manuscrito número 18 da *Bibliothèque Municipale de Nantes*;
5. Os manuscritos número 1 e 2 da *Bibliothèque Municipale de Mâcon*.

---

[26] Idem, *ibidem*, p. 2.

[27] Idem, *ibidem*, p. 3.

[28] « *Cette œuvre de chevalet, unique en son genre, est donc bien dans l'âme des nombreux manuscrit qui reproduisent le même sujet. Tout la rattache à eux, aussi bien dans l'ensemble que dans les détails. Les exemples que nous venons de constater le prouvent surabondamment* ». Idem, *ibidem*, p. 7.

Ainda que Mercier enumere todos os manuscritos desse grupo, ele realiza uma comparação somente com os manuscritos 18 e 19 da *Bibliothèque Nationale de France* em seu artigo – provavelmente por serem aqueles que lhe eram mais acessíveis naquele momento. Para melhor entender sua argumentação, buscamos os fólios por ele citados (tendo em vista que não havia a reprodução dessas imagens em seu texto). Primeiramente, ele afirma que quatro pinturas são vizinhas de nosso painel. Na primeira, a do fólio 137, ele conclui que as montanhas do Mar Vermelho lembram as do fundo atrás de São Gregório na obra atualmente no MASP. Observando a parte superior da imagem (Figura 2) do manuscrito francês da *Cité de Dieu* (Paris BnF, Ms. Fr. 18, f. 137), podemos constatar a referida montanhosa (Figura 3) que Mercier julga como semelhante à do nosso painel (Figura 4).

Figura 2: Paris BnF, Ms. Fr. 18, f. 137.

Figura 3: (detalhe da Figura 2).

Figura 4: formação montanhosa (detalhe da Figura 1).

Ainda que haja um conjunto montanhoso, a semelhança parece-nos muito longínqua e um tanto genérica – ainda mais acrescido ao fato de que não há outros pontos em comum entre a pintura que estudamos e a miniatura analisada por Mercier.

Já a imagem do fólio 166 (Figura 5) apresentaria, conforme Mercier, semelhanças no que se refere às asas dos diabos em forma de "leque" (*en éventail*) e também aos pavimentos (Figura 6 e Figura 7). Os pavimentos também são comparados com a miniatura do fólio 180 (Figura 8).

Figura 5: Paris BnF, Ms. Fr. 18, f. 166.

Figura 6: (detalhe da Figura 5).

Figura 7: pavimentos e diabos alados (detalhe da Figura 1).

Figura 8: Paris BnF, Ms. Fr. 18, f. 180.

Se a aproximação entre o desenho das asas dos diabos nas duas obras pode parece-nos um pouco convincente, a aparência geral dos demônios não apresenta semelhanças significativas. No que se refere aos pavimentos, a única semelhança é sua disposição quadriculada e em perspectiva. Contudo, esse recurso é algo comum à época.

Ainda sobre os pavimentos, no nosso painel há, por exemplo, um tipo de ornamentação ausente nas miniaturas – nas quais predomina a cor verde.

Por fim, ele cita a miniatura do fólio 222v (Figura 9) onde, conforme ele, o clérigo que está à esquerda do Cristo (Figura 10), com sua pose e o panejamento de sua roupa, muito se assemelha ao celebrante do painel que estudamos (Figura 11).

Figura 9: Paris BnF, Ms. Fr. 18, f. 222v.

Figura 10: (detalhe da Figura 9).

Figura 11: São Gregório (detalhe da Figura 1).

Novamente, a comparação é-nos questionável e um tanto genérica. O gesto de inclinação do corpo além de bastante usual, não denota uma semelhança significativa. Quanto aos panejamentos, igualmente, não percebemos semelhanças expressivas, ao contrário, notamos disparidades, pois na iluminura não há a os paramentos sacerdotais presentes na nossa obra.

Após esse grupo de comparações, Mercier apresenta o texto "*François Foucquet et la miniature de la Cité de Dieu*" de Louis Thuasne. Trata-se de um artigo da *Revue*

des bibliothèques, publicado em Paris em 1898. Ele cita essa obra no intuito de explicar quem foi Maître François. Também apresenta uma citação de Robert Gaguin, ministro da *Ordem Geral dos Trinitários*, que dá o nome de François a esse pintor[29]. Ele apresenta esses autores para, logo em seguida, traçar algumas características de Maître François.

Neste ponto de seu texto, Mercier questiona seus interlocutores: "A análise na qual procedemos não corresponde a todos esses elementos?" E, em seguida, responde que nenhum elemento falta. Após lançar essa pergunta, quase que retórica, ele finalmente concluiu que o autor da pintura é Maître François[30].

Notamos que Mercier, no afã de cumprir com a tarefa de analisar a obra, baseia-se na bibliografia que tivera acesso e, através dela, atribuiu a autoria da pintura. Ainda que o painel tenha sido atribuído posteriormente a outro autor, como veremos a seguir, não se deve olvidar a possível contribuição da iluminura francesa para o estilo da obra que estudamos, como bem lembrou Luiz Marques no Catálogo do MASP[31]. Notamos que, do ponto de vista estilístico, a análise de Mercier parece apresentar uma possível proximidade entre a iluminura francesa e o artista da obra que estudamos.

---

[29] Idem, *ibidem*, p. 8.

[30] « *L'analyse à laquelle nous avons procédé ne correspond-elle pas rigoureusement à tous ces éléments ? Aucune ne nous manque. Aussi pensons-nous que le nom de Maître François est bien celui de l'auteur du tableau de la Cité de Dieu* ». Idem, *ibidem*, p. 9.

[31] "A atribuição do painel do MASP ao Mestre da Família Artés, embora inquestionável, não deve ofuscar a importância da iluminura francesa, especialmente da Provença e da região do Loire, para o estilo de nosso pintor". MARQUES, Luiz (coord). *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*. São Paulo: Prêmio, 1998, p. 16.

1.2 A atribuição de Post: a atual autoria da obra

Depois da publicação de Post, as raras pesquisas sobre a obra em questão não apresentam Maître François como o pintor do retábulo, mas sim o Mestre da Família Artés. Ressaltamos também que esse autor anônimo é conhecido, além de Mestre da Família Artés, como Mestre dos Artés ou somente Mestre de Artés.

Frisamos ainda que a palavra "Artés" apresenta um problema de homonímia não só nos documentos, mas também nas parcas pesquisas a respeito da pintura. De um lado temos a palavra "Artés" grafada com acento agudo na última vogal. Essa palavra pode significar o nome de uma cidade espanhola da comarca de Barges na Catalunha, além do sobrenome de uma família valenciana do século XV. E ainda, uma variação diacrítica transforma essa palavra dicionarizada como um substantivo próprio no plural, "artes".

Assim, para evitarmos qualquer discrepância no que se refere ao autor, optamos neste trabalho de designá-lo como "Mestre da Família Artés", embora precisemos que a bibliografia a respeito, como vimos, pode nomeá-lo de formas distintas ou olvidar a acentuação gráfica.

1.2.1 Análise do texto de Chandler Post

Ao citar a obra que estudamos, Chandler R. Post, historiador da arte e professor da Universidade de Harvard entre os anos de 1923 a 1959, entra no grupo dos raros autores que mencionam o painel em questão. Na parte dois do sétimo volume de sua obra *A history of Spanish painting*, em um apêndice, ele atribui a pintura ao Mestre da Família Artés[32].

[32] POST, Chandler Rathfon. *Op. cit.*, p. 893.

Antes disso, no capítulo VI dessa obra, Post estabelecera um catálogo do Mestre da Família Artés que provavelmente foi discípulo do Mestre Perea. Trata-se de um pintor anônimo que recebera esse nome devido à encomenda do *Retábulo do Juízo Final*, atualmente conservado no *Museu de Belles Arts de València*, e que proveio da desamortização da Cartuxa de *Porta Cœli*.

Contudo, no volume VII, Post retoma a sua análise informando que, desde a publicação do volume VI, teria aparecido em possessão da Galeria Wildenstein de Nova Iorque um grande painel central de um retábulo[33]. Ele afirma que essa obra superou, não apenas na fineza da sua execução, a sua própria estimativa, mas que também apresenta uma importante contribuição na evolução da iconografia valenciana do *Juízo Final*[34].

Em seguida Post informa os leitores sobre algumas características do painel, buscando, a nosso ver, inserir a obra naquele momento em possessão da Galeria Wildenstein no círculo de pinturas valencianas. Ele compara a pintura a um outro painel retabular do *Juízo Final* de autoria de Mestre Borbortó da igreja paroquial de Torre de Canals, sul de Valência (Figura 12), e também às pinturas do Mestre Cabanyes[35].

Em um ponto da comparação com a produção de Mestre Cabanyes, ele afirma:

> Nós o encontramos tratando-a [a pintura que estudamos] no modo peculiar de Mestre Cabanyes e de seu círculo e talvez na realidade indicando um precedente para eles: por exemplo, ele combina o motivo do *Juízo Final*. A libertação das almas do Purgatório ocupa a parte central baixa do painel, como o Mestre Cabanyes, com uma representação, abaixo do baldaquino da *Missa de São Gregório* e consagra a parte esquerda da composição aos anjos resgatando os fiéis defuntos que saíram do Purgatório em chamas. Na mesma seção da pintura ele introduz até mesmo as crianças não batizadas no Limbo que encontramos posteriormente nas representações do Mestre Cabanyes, e

[33] Idem, *ibidem*.

[34] Idem, *ibidem*.

[35] Mestre Cabanyes também conhecido como Mestre Cabanes foi um pintor anônimo ativo em Valência no final do século XV e princípios do século XVI. Alguns estudos apontam que provavelmente este pintor anônimo possa ser denominado como Vicent Mancip.

ele adiciona ao fosso de fogo a piscina de vítimas que submergem, a qual ele emprega no próprio retábulo de Artés, mas que na pintura de Wildenstein tem um sentido purgatorial, mais do que infernal[36].

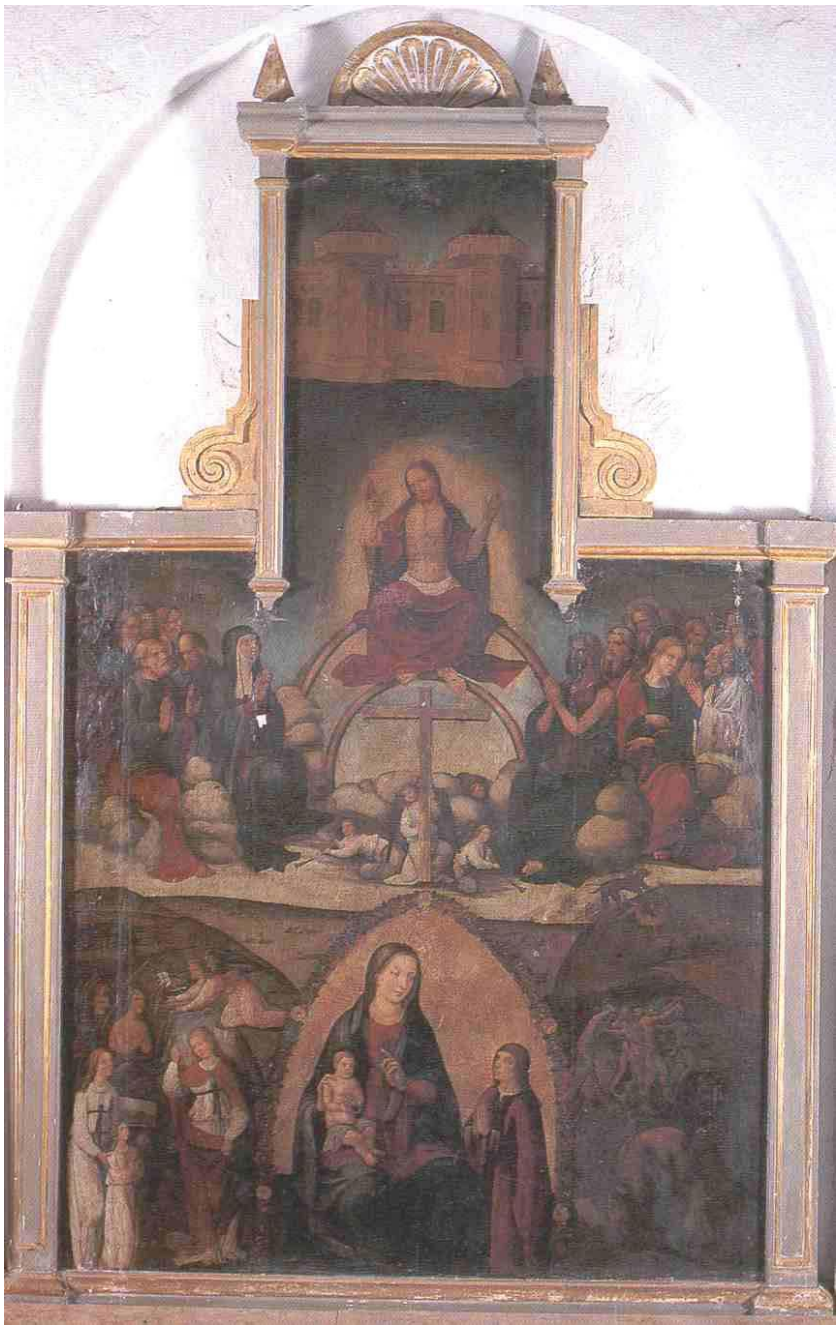

Figura 12: ***Retábulo de Almas do Oratório de Torre de Canals* (*in situ*).**

[36] "*We find him treating it in the peculiar mode of the Cabanyes Master and his circle and perhaps actually setting the precedent for theme: i.e., he combines with the motif of the Last Judgment. The release of souls from purgatory, occupying the lower centre of his panel, like the Cabanyes Master, with a representation, under a baldacchino of the Mass of St. Gregory and devoting the lower left of the composition to angels rescuing the faithful departed from the pit of purgatorial flames. In this same section of the painting he introduces even the unbaptized infants in limbo that we encounter subsequently in the Cabanyes Master's renderings, and he adds to the fiery pit the pool of submerged victims which he employs in the Artés retable itself but which in the Wildenstein picture must have a purgatorial rather than an infernal meaning.*" POST, Chandler Rathfon. *Op. cit*., p. 893.

Refletindo sobre a argumentação de Post e sobre esse trecho, cremos que o autor tem uma finalidade clara: trata-se de um esforço analítico para inserir essa imagem no círculo artístico da Coroa de Aragão do final do século XV. Ele não inicia a sua análise partindo de uma comparação direta com o catálogo do Mestre da Família Artés. Como vimos, procura inicialmente demostrar as semelhanças desta obra com a produção retabilística valenciana do final do século XV e princípio do século XVI, inserindo, desse modo, essa obra tanto do ponto de vista iconográfico quanto estilístico na produção imagética da Valência do final da Idade Média.

Para melhor visualizarmos essa análise, propomos um estudo sobre essas pinturas. Trata-se de um conjunto de retábulos de autoria de Mestre Cabanyes. Nestas imagens (Figura 13 e Figura 14) vemos o Cristo localizado no ático e ladeado pela Virgem e por São João Batista, o *Deësis*. Logo abaixo, vemos um grupo de almas adorando o Cristo. Abaixo e nas laterais encontramos um grupo de anjos que assumem diversas funções: portam os *Arma Christi*, ou tocam trombetas ou conduzem as almas ao Céu.

Há também a *Missa de São Gregório* que se passa no interior de um baldaquino na parte central e o Inferno à esquerda da pintura. Notamos à direta do painel o Limbo que é evocado por uma construção com aberturas semicirculares. Lá também há a presença de um anjo que libera uma alma do que Post denomina como fosso do Purgatório em chamas (*pit of purgatorial flames*).

Esses elementos, de fato, são semelhantes ao nosso painel. A *Missa de São Gregório* se passa no centro, há a presença de um dos *Arma Christi* que é sustentada por um anjo; e há um anjo psicagogo que retira uma alma de um fosso que está presente na parte direita do painel (Figura 15).

Figura 13: ***Retábulo de Almas*****, Final do século XV, Mestre de Cabanyes, igreja paroquial de Onda (*in situ*).**

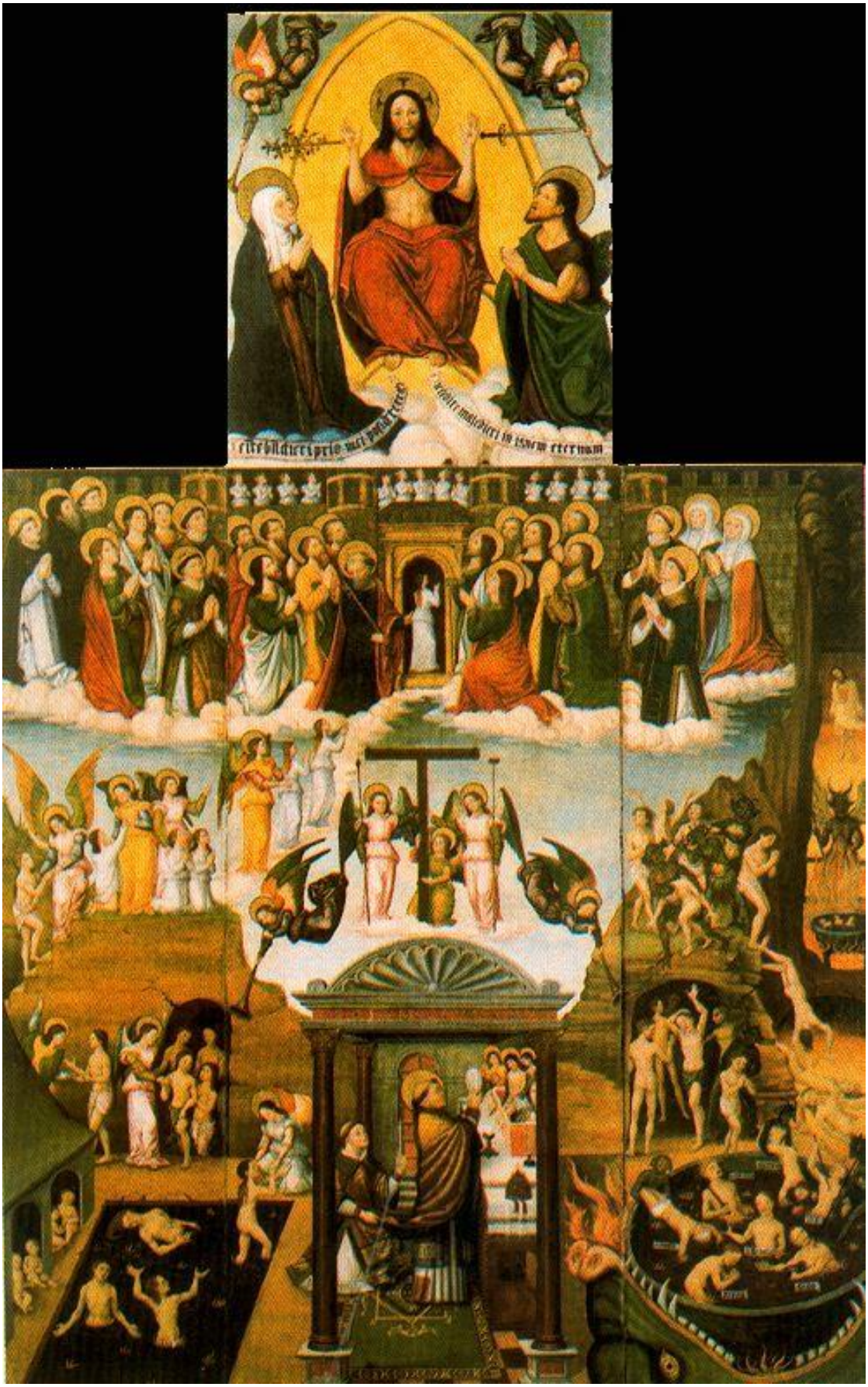

Figura 14: ***Retábulo de Almas*****, Óleo sobre painel, Final do século XV, Mestre de Cabanyes, igreja paroquial de Cortes de Arenoso (*in situ*).**

Figura 15: anjo psicagogo (detalhe da Figura 1).

De toda forma, os retábulos atribuídos ao Mestre Cabanyes não são totalmente semelhantes à obra de Mestre da Família Artés, pois, evidentemente, trata-se de outro artista. Post também se preocupa em elucidar as diferenças entre essas pinturas. Nesse ponto do texto, ele começa a frisar as especificidades da obra em questão no âmbito da retabilística valenciana que ele acabara de analisar.

Segundo ele, o Mestre de Artés difere-se do Mestre Cabanyes na forma de figurar os elementos. Na versão de Artés, a ressurreição dos mortos ocorre na paisagem de

fundo e no Inferno, representado à esquerda, há a figura de Judas enforcado que diferentemente dos outros painéis, porta uma auréola negra.

Novamente basear-nos-emos no estudo dos painéis. O retábulo da Cartuxa de *Porta Cœli* traz figurada a imagem de Judas com a auréola negra (Figura 16) que se assemelha ao painel que estudamos (Figura 17). Post ainda afirma que a forma de punição dos danados é um pouco mais grotesca (*grotesquerie*) e que assim os condenados são retratados de maneira mais literal e misteriosa, assustadora *(uncanny*).

Figura 16: auréola de Judas (detalhe da Figura 19)

Figura 17: auréola de Judas (detalhe da Figura 1)

Seguindo a sua argumentação, buscando reforçar ainda mais a autoria pelo Mestre da Família Artés, Post conclui que o Cristo Juiz (Figura 18) é uma duplicação virtual da

figura correspondente ao retábulo (Figura 19 e Figura 20) que fora encomendado pela família Artés (o retábulo de *Porta Cœli*). Igualmente, ele conclui que a figura de São Gregório (Figura 21) é muito semelhante à de Santo Antônio de Pádua (Figura 22), outra obra que fora por ele atribuída ao Mestre da Família Artés.

Figura 18: Cristo Tronando (detalhe da Figura 1).

Figura 19*: Retábulo do Juízo Final*, Óleo sobre painel, Final do século XV, Mestre da Família Artés, *Museu de Belles Arts de València* (nº. inv. 281).

Figura 20: painel central (detalhe da Figura 19).

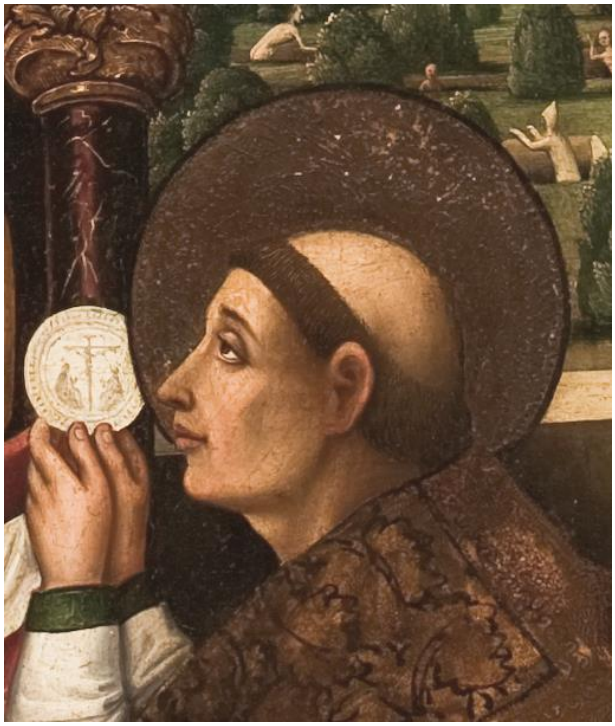

Figura 21: rosto de São Gregório (detalhe da Figura 1).

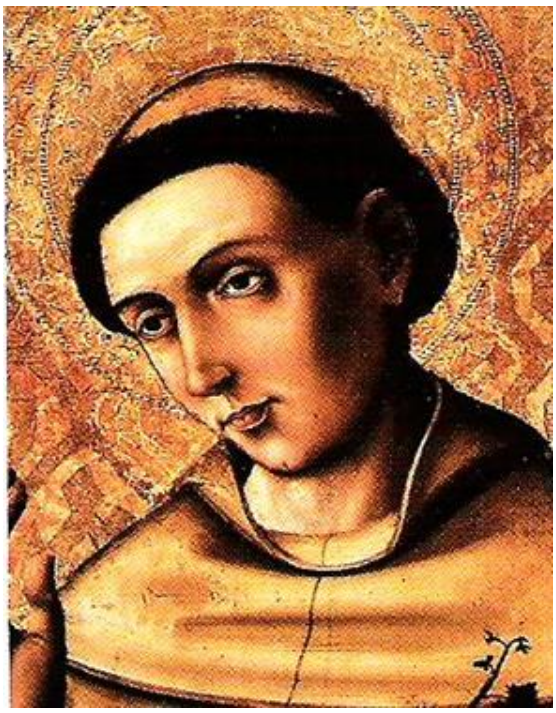

Figura 22: *Santo Antônio* (detalhe do *Retábulo de São Félix de Xàtiva* [*in situ*]).

Post refere-se, no final de seu texto sobre o painel em questão, à representação do baldaquino (Figura 23) afirmando que:

> O baldaquino da *Missa de São Gregório* ainda não revela nenhum elemento que precise ser interpretado como um indicativo de proximidade com a arquitetura Renascentista[37].

Dessa forma, ele reforça sua interpretação da autoria por um artista do séc. XV – e que não era considerado um artista do Renascimento.

Ainda no que se refere ao baldaquino, Post menciona algo significante: a inscrição da *arquivolta*. O autor concluiu em uma nota que não conseguiu decifrar esta inscrição (*I cannot decipher*). Entendemos, pois, que essas letras têm um valor ornamental e não textual. Essa é uma característica especial dessa obra, porquanto não encontramos na série comparativa outro baldaquino com os mesmos elementos.

Figura 23: arquivolta (detalhe da Figura 1).

[37] "*The baldacchino of St. Gregory's Mass does not yet reveal any elements that need to be interpreted as betokening an acquaintance with the architecture of the Renaissance*." Idem, *ibidem*.

Em conclusão, percebemos claramente o trabalho de Post no que se refere à metodologia de atribuição dessa obra. Primeiramente o autor a coloca em um circuito de outras pinturas valencianas no que se refere à sua iconografia, e em seguida analisa a obra em relação ao Mestre da Família Artés indicando que, ainda que essa obra seja semelhante a outras pinturas valencianas, ela se aproxima totalmente da "mão" desse artista, reconfirmando assim a sua autoria. Essa dupla estratégia, iconográfica e estilística, pareceu-nos clara e convincente. De fato, notamos uma proximidade da obra em questão com os demais retábulos atribuídos ao Mestre da Família Artés.

1.2.2 Análise comparativa

Para melhor compreendermos a atribuição de Post analisaremos um grupo de pinturas do Mestre da Família Artés. Utilizaremos nesta subseção imagens não citadas por Post, buscando assim reforçar a sua atribuição e o nosso posicionamento.

Iniciamos por um conjunto de três tábuas retabulares. Gómez Frechina, atual curador do *Museu de Belles Arts de València*, afirma que esses painéis originalmente constituíam o mesmo retábulo[38]. A primeira tábua que foi o painel central dessa estrutura retabular, intitulado *Natividade*, provavelmente após um primeiro desmembramento, fez parte do retábulo da igreja de São Bartolomeu na localidade de Agullent (Valência) e de lá para acervo do *Museu de Belles Arts de València* (nº de inventário 290). Nesta imagem (Figura 24), a representação do nascimento de Cristo se passa dentro de uma construção evocada por aberturas semicirculares. Por essas janelas podemos visualizar um campo aberto onde notamos a cena da *Anunciação aos Pastores*

[38] GÓMEZ FRECHINA, José. "Navidad: Maestro de los Artés". *ARS Longa* n°21, 2012, pp. 148-163, p.148.

(Figura 25). Percebemos algumas semelhanças com a obra do MASP, por exemplo, a forma de retratar os rostos e a confecção das auréolas.

Igualmente, os painéis que ladeavam essa primeira tábula parecem apresentar características semelhantes à nossa pintura[39]. O primeiro trata-se de uma representação de *Santo Francisco e doador* e o segundo de *São Cristóvão* (Figura 26). Por fim, apresentamos a pintura *Virgem com menino entronizada com anjos* (Figura 27) que compõe a rua central do *Retábulo da Igreja de São Félix de Xàtiva* que também denota muita semelhança com nosso painel.

Figura 24: *Natividade*, óleo sobre madeira, 137x 65 cm, Mestre da Família Artés, *Museu de Belles Arts de València* (nº. inv. 290).

[39] Essas duas obras atualmente pertencem a uma coleção particular de Valência e obtivemos acesso a essas tábuas pela instituição que recentemente restaurou essas obras. Agradecemos a instituição que gentilmente nos cedeu a documentação e algumas reproduções fotográficas a respeito desses painéis.

Figura 25: ***Anunciação aos Pastores*** **(detalhe da Figura 24)**

Figura 26: ***Santo Francisco*** **e** ***São Cristóvão*****, óleo sobre madeira, Mestre da Família Artés, Coleção particular em Valência.**

Figura 27: ***Virgem entronada com anjos*** **(detalhe do Retábulo de São Félix de Xàtiva [*in situ*]).**

Ainda que a atribuição de Post não seja discutida, tendo em vista que há um consenso a respeito da origem valenciana do painel ora estudado, consideramos relevante uma análise comparativa entre as outras obras do mesmo artista. Buscamos com esse trabalho atingir duas finalidades: a primeira, inserir uma imagem ainda pouco estuda e atualmente conservada em um acervo brasileiro em seu circuito de origem, e ao mesmo tempo, atualizar os estudos do começo do século passado com outras produções

bibliográficas pouco mais contemporâneas. A segunda, examinar as especificidades dessa pintura na imagética valenciana, visto que essa tarefa vai auxiliar na compreensão das nossas análises comparativas nos próximos capítulos, notadamente o terceiro, o quinto e o sexto.

1.2.3 Pere Cabanes: nome provável do mestre anônimo da Família Artés?

Post, como já sabemos, denominou como Mestre da Família Artés um artista anônimo. Contudo, algumas outras publicações apresentam um provável nome ao Mestre da Família Artés: Pere Cabanes.

No entanto, frisamos que essas menções são esparsas e desconhecemos a existência de obras que se dediquem integralmente à análise desse artista. A maior parte das publicações menciona apenas o nome do autor, sem nenhuma discussão a respeito dessa questão. Assim, encontramos algumas publicações que mantém o nome do nosso autor como Mestre da Família Artés, como o catálogo do MASP, enquanto o *Museu de Belles Arts de València* opta por grafá-lo como "Maestro de Artés (Pere Cabanes ?)". Uma publicação recente denominada *The visual Liturgy*[40] (2012), ao analisar algumas obras do referido autor, opta por denominá-lo também com esse último nome.

Um dos raros autores a se debruçar mais a respeito da identificação do Mestre da Família Artés a Pere Cabanes é Salvador Aldana Fernández, embora o próprio pesquisador reconheça que se trata ainda de uma hipótese[41]. Segundo ele, a encomenda de 1506, onde Pere Cabanes se compromete a realizar o *Retábulo Maior da Igreja de do Convento de Nossa Senhora de Jesus*, referir-se-ia às tábuas que faziam parte do banco

[40] DEURBERGUE. Maxime. *The visual Liturgy*. Bruxelas: Brepols, 2012.

[41] ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. "Iconografía Valenciana Medieval. Un nuevo retablo de Pere Cabanes". *Anales de Historia del Arte*, n.1, 1993, p 525-534.

desta estrutura retabular e que haviam sido atribuídas por Post ao Mestre da Família Artés[42].

Desse modo, é plausível supor que Pere Cabanes seja o Mestre da Família Artés. Contudo, não é o nosso intuito principal esgotarmos essa questão, uma vez que a autoria não é o objetivo principal dessa dissertação. Cremos que o fundamental para essa pesquisa é demonstrar que essa imagem de fato foi produzida na região de Valência entre o final do século XV e princípios do século XVI, a fim de fundamentarmos nossas análises nos próximos capítulos.

[42] Idem, *ibidem*, p. 527.

1.3 A datação e proveniência: análises documentais

Nesta seção apresentaremos as nossas análises sobre os documentos textuais encontrados sobre o painel do MASP. Ainda que, como discutimos, nosso objetivo principal seja a análise iconográfica deste painel, é importante realizar um estudo um pouco mais aprofundado sobre a datação e a proveniência da obra. Como a documentação a seu respeito é muito escassa, temos de limitar-nos a uma breve discussão a respeito dessas questões[43]. Assim, analisaremos os documentos encontrados e suas lacunas – o que impossibilitou, neste momento, um estudo mais aprofundado sobre essa problemática.

Dentre os parcos estudos sobre o painel, destacamos, primeiramente, o artigo de Mercier, onde a obra foi datada em torno do ano 1470, conforme o último parágrafo de seu texto:

> A técnica do painel que conservou tanto [muito] da técnica antiga e perfeita, que não mostra ainda nenhum sinal da decadência do fim do século XV, permite-nos fixar a data de sua execução em torno de 1470. [44]

Mencionamos, também, o catálogo do MASP que, de forma geral, indica que a obra foi produzida entre os anos de 1500 a 1520. Ainda sobre a autoria, há uma menção relevante:

> Nenhuma referência precisa permite datar a obra do Masp, que, no entanto, não se deve separar significativamente de sua companheira do Museu Provincial de Valência, datada, como foi visto de c.1512.[45]

---

[43] No anexo 1 desta dissertação descrevemos os documentos analisados nesta seção, notadamente nos acervos do MASP.

[44] « *La technique du tableau qui a conservé tant de traditions du métier ancien et parfait, qui ne montre encore aucun des signes de la décadence de la fin du XVe siècle, nous permet de fixer la date de son exécution vers 1470.* » MERCIER, Fernand. *Op. cit.*, p. 9.

[45] MARQUES, Luiz (coord). *Op. cit*., p. 16.

Desse modo, temos aqui uma datação aproximativa. O mesmo ocorre na obra *The Visual Liturgy*. Na introdução desta publicação, o autor cita que Pere Cabenes, o provável nome do pintor conhecido também com Mestre da Família Artés, teria produzido suas obras entre os anos de 1472-1538[46]. Contudo, não há uma discussão ou a apresentação de uma documentação que discorra sobre esse período de atividade do artista. No Capítulo 1 da mesma obra, o autor cita o painel que estudamos apontando, na legenda da imagem, a referência "ca. 1510?" [47].

Como vimos, os estudos não precisam uma data exata. Portanto, podemos somente concluir que a obra foi produzida entre o final do século XV e o princípio do século XVI.

A documentação não nos permite, tampouco, traçar a proveniência do painel. Esse dado é somente citado na ficha catalográfica do museu e também nos catálogos de arte que se referem à pintura em evidência[48]. Conforme as citações, a obra em questão foi confeccionada em Valência para ser o painel central de um retábulo em uma abadia da Borgonha, na França[49]. Não há notícias sobre a temática e nem o paradeiro das outras partes do retábulo, mas segundo o mesmo catálogo, a obra foi transferida (em circunstâncias desconhecidas) da Borgonha para uma coleção particular na Bretanha (região do noroeste da França), e de lá, por meio da doação de Daniel Wildenstein, em 1966, para o acervo do MASP[50].

---

[46] DEURBERGUE. Maxime, *Op. cit*., p. 11.

[47] Idem, *ibidem*, p. 62.

[48] Além da ficha catalográfica do MASP, encontramos referências à proveniência da obra em MARQUES, Luiz (coord). *Op. cit.*, p.16, e em GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española fuera de la España*. Madrid: Espasa, 1958, p.109.

[49] MARQUES, Luiz (coord). *Op. cit.*, p.16.

[50] Idem, *ibidem*, p. 16.

Encontramos um único documento no acervo do MASP que versa sobre a proveniência. Trata-se de um documento oficial da Galeria Wildenstein[51] que traz escrito em uma primeira linha: "*Originally from an Abbey in Bourgogne"*, e na segunda linha "*Madame Benar, Chateau de Carantec, near Plougasnou, Bretagne"*. As informações sobre a proveniência se encerram nestas duas linhas.

Assim, não nos é possível concluir se a obra foi apenas confeccionada em Valência como encomenda borgonhesa, ou se teria sido feita para uma igreja valenciana e de lá transferida para uma abadia da Borgonha, passando depois para a coleção privada.

O mesmo problema acompanha a passagem desse painel da abadia borgonhesa para uma coleção particular na Bretanha. Sobre essa coleção, contamos com dados um pouco mais precisos, como sua localização em um castelo na Comuna de Carantec, na Bretanha, e seu nome, coleção de "*Madame Benar*". Entretanto, não existe nenhuma referência a respeito de como a obra foi adquirida por essa coleção, e tampouco alguma informação sobre o período que essa obra esteve no referido castelo. Informamos, igualmente, que não encontramos nenhuma obra ou documento que se referisse a essa coleção particular bretã ou sobre sua proprietária no decorrer da nossa pesquisa.

Tampouco encontramos documentação que apresentem a forma ou a data que a galeria Wildenstein adquiriu a obra. Há somente documentos que se referem à doação da obra da galeria Wildenstein para o acervo do MASP que são correspondências de Pietro Maria Bardi. Essa doação, realizada por Daniel Wildestein, está atestada em um texto manuscrito presente nos arquivos do Acervo do MASP e também nas notícias de jornais e revistas presentes no mesmo arquivo. Há na pasta um documento oficial da galeria Wildenstein de Nova Iorque que apresenta algumas informações a respeito da

[51] O arquivo encontra-se no acervo do MASP. No anexo 1 discorremos sobre os documentos presentes nesta pasta.

autoria da obra, as reproduções da pintura em catálogos e uma exposição ocorrida em 1939 na mesma cidade.

Não encontramos um termo de doação, ou uma data oficial da entrega do painel para o Museu. Apesar de existirem alguns documentos que informem que a obra foi doada no ano de 1966, não há evidência de uma data oficial para esse fato. Por fim, a ficha catalográfica atual do MASP informa que a aquisição da obra ocorreu entre os anos de 1966 e 1967.

1.4 História da obra no contexto de sua recepção: uma análise sobre os documentos textuais de Pietro Maria Bardi

Detemo-nos, nesta subseção, sobre o único dado sobre o qual temos mais documentação: a doação e a recepção da obra no acervo do MASP. Tomamos como peça-chave um texto do responsável por sua vinda para o Brasil, Pietro Maria Bardi, que é analisado com outros documentos, em particular o texto de Fernand Mercier.

A doação da obra *O Juízo final e a Missa de São Gregório* ocorreu durante uma viagem à Europa, no início do ano de 1966, do então diretor do Museu de Arte de São Paulo, Pietro Maria Bardi (1900-1999). Encontramos nos arquivos do MASP um conjunto de documentos que atestam essa viagem, que objetivava a busca de novas obras para o Brasil, além da organização de uma exposição na embaixada brasileira de Londres.

Ainda nessa viagem, na cidade de Paris, Bardi noticia a doação dessa obra, na capa do *Diário de São Paulo* de 27 de fevereiro de 1966. Embora se trate de uma breve notícia de jornal, Bardi dá conta de questões fundamentais para o estudo da obra, sendo esse texto uma das raríssimas publicações a respeito da pintura em questão.

Primeiramente essa notícia traz uma grande reprodução do painel (Figura 28) com a seguinte legenda:

> O grande Retábulo do Mestre Artés (século XV) doado pelo sr. Daniel Wildenstein ao Museu de Arte de São Paulo e que será apresentado na Embaixada do Brasil em Londres. O sr. Daniel Wildenstein (1917-2001), chefe da famosa casa Wildenstein, de Nova York, recusou vender o quadro por 250 mil dólares porque queria oferecê-lo ao Museu de Arte de São Paulo[52].

[52] BARDI, Pietro Maria. O Grande retábulo do Mestre Artés foi doado ao Museu de Arte pelo Sr. Daniel Wildenstein. Diário de São Paulo. São Paulo, 27 fev. 1966. Capa.

O grande Retabulo do Mestre Artes (seculo XV) doado pelo sr. Daniel Wildenstein ao Museu de Arte de São Paulo e que será apresentado na Embaixada do Brasil em Londres. O sr. Daniel Wildenstein, chefe da famosa casa Wildenstein, de Nova York, recusou vender o quadro por 250 mil dolares porque queria oferecê-lo ao Museu de Arte de São Paulo.

Figura 28: *capa*: O Grande retábulo do Mestre Artés foi doado ao Museu de Arte pelo Sr. Daniel Wildenstein. Diário de São Paulo. São Paulo, 27 fev. 1966.

Após essa legenda, Bardi afirma que essa não seria a primeira doação da Galeria para o Brasil. O pai do doador do painel em questão, Georges Wildenstein (1892-1963), que por sua vez era filho de Nathan Wildenstein (1851-1934), fundador da galeria que recebe o mesmo sobrenome, já havia oferecido um conjunto de obras para o empresário e jornalista Assis Chateaubriand (1892-1968). Percebemos que a galeria tinha um histórico de doações para o Brasil, e que aquela que estudamos não era um fato isolado.

Contudo, apesar de não ser a única doação, ela nos parece uma das ofertas mais valiosas da galeria Wildenstein ao Brasil. Analisando a legenda, podemos verificar que Bardi faz uma referência direta ao valor financeiro do painel, indexado em moeda estrangeira de grande prestígio. Acreditamos que essa citação tenha sido intencional, para valorizar a doação e a obra, e talvez mesmo para incentivar ações similares. Da mesma maneira, Bardi novamente dá mostra da singularidade dessa doação, ainda no início do seu texto: "O Museu de Arte de São Paulo acaba de receber, em doação, um retábulo espanhol de **elevadíssimo** valor[53]".

Depois de apresentar essa singular doação, Bardi propõe um estudo sobre esse painel. A sua análise iconográfica e as comparações com os manuscritos franceses feitas por Bardi se assemelham muito às do texto *Un Tableau inédit de Maître François*, como se pode ver na comparação da iconografia da obra com o texto de Santo Agostinho (354-430), feita por Bardi: "Os detalhes que podem ser estudados nesse retábulo são, pelas relações agostinianas, numerosos[54]", enquanto o curador do museu de Dijon assim afirma: "A composição geral é bem semelhante àquela que conhecemos

[53] Idem, *ibidem*, Capa. Os grifos são nossos.
[54] Idem, *ibidem*, 1º Caderno, p. 2.

nos manuscritos pintados (...) tudo corresponde bem ao texto de Santo Agostinho na sua 'Cidade de Deus'"[55].

Essa mesma semelhança é percebida na análise da figura de Judas Iscariotes. No texto de Bardi lemos:

> Num manuscrito de 1410 (Biblioteca Real de Bruxellas, n. 9005-6) numa inicial M vêem-se duas figuras: um monge de missal e cálice na mão representa a bondade, e um ricaço mostrando uma bolsa, a maldade[56].

E vemos, com muita semelhança, na página dois do texto francês a análise do mesmo apóstolo:

> No fólio 10v do manuscrito francês 9005-9006 da Biblioteca real de Bruxelas executado por volta de 1410, uma letra inicial M está ornada de duas figuras: um beneditino[57] segurando um missal e um cálice representa a bondade enquanto um homem mostra uma bolsa: este é o "mau"[58].

E ainda sobre a *Missa de São Gregório*, lemos no texto de Bardi:

> Mas a cena mais empolgante do retábulo é a missa (Bardi se refere aqui à iconografia da *Missa de São Gregório*). Se evidencia a verdadeira significação da Missa (aqui no sentido da celebração litúrgica): o Salvador que transfunde na sua Igreja seu próprio ser[59].

---

[55] "*La composition générale est tout à fait conforme à celle que nous connaissons dans les manuscrits à peinture (...) Tout correspond bien au texte de Saint Augustin dans sa « Cité de Dieu »"*. FERNAND, Mercier. *Op. cit.*, p. 1.

[56] BARDI, Pietro Maria. *Op. cit.*, 1º Caderno, p. 2.

[57] No original em francês *moine noire*. Monge negro pode ser compreendido como o religioso beneditino da OSB (Ordem de São Bento), que se difere das outras ramificações do grupo por usarem um hábito preto, enquanto os beneditinos cistercienses são conhecidos como "monges brancos" devido ao hábito claro.

[58] "*Au Fº 10 Vº du manuscrit français 9005-9006 de la Bibliothèque royale de Bruxelles exécute vers 1410, une lettre initiale M est ornée de deux figures: un moine noir tenant un missel et un calice est la représentation de la bonté tandis qu'un seigneur montre une bourse ; c'est le « mauvais »"*. FERNAND, Mercier. *Op. cit.*, p. 2.

[59] BARDI, Pietro Maria. *Op. cit.*, 1º Caderno, p. 2.

E assim lemos no de Mercier: “Mas a cena mais importante, a mais bela e a mais característica é aquela que está no centro e que representa a *Missa de São Gregório*”[60]. Logo em seguida, Mercier ainda argumenta:

> Santo Agostinho havia proposto em seu texto que o verdadeiro sacrifício da missa ‘... é a vinda do Salvador que se faz todos os dias presente em sua Igreja[61].

Como podemos constatar, há uma expressiva semelhança entre as duas análises. Esse grupo de citações demonstra, então, a influência de Mercier na notícia de Bardi. No entanto, a matéria do Diário de São Paulo avança em alguns pontos, como a autoria, que é uma questão onde Bardi inova e se difere do artigo francês.

Como sabemos (seções iniciais deste capítulo), a autoria da obra que estudamos foi atribuída no texto de Mercier a Maître François, porém em 1938 Chandler Post a atribuiu ao Mestre da Família Artés.

Desde o início de seu texto, Bardi apresenta o Mestre Artés como o autor da obra. No decorrer da notícia, ele afirma:

> Assim, quando foi descoberto na Borgonha o Retábulo de que estamos falando, **pensou-se** em Mestre François que é o mais próximo das ilustrações desses manuscritos[62].

Logo em seguida dessa citação, o antigo diretor do MASP apresenta o que ele denomina como “estudos hodiernos[63]”, estudos esses que atribuem essa imagem a um pintor anônimo catalão. Dessa forma, Bardi realiza uma comparação entre as produções de Mercier e de Post, e opta pela atribuição mais recente, a do último autor.

---

[60] *“Mais la scène la plus importante, la plus belle et la plus caractéristique est celle du centre qui représente la Messe de Saint Grégoire”*. FERNAND, Mercier. *Op. cit.*, p. 2.

[61] *“Saint Augustin n’avait envisagé dans son texte que Le vrai sacrifice de La messe « ...cet avènement du Sauveur qui se fait tous les jours dans son église »”*. Idem, *Ibidem*, p. 3.

[62] BARDI, Pietro Maria. *Op. cit.*, 1º Caderno, p. 2. Os grifos são nossos.

[63] Idem, *Ibidem*, 1º Caderno, p. 2.

No entanto, Bardi preferira seguir Mercier no resto dos estudos, já que Post não havia se ocupado da análise iconográfica da obra, e tampouco das técnicas de pintura e aplicação de ouro. Em seu trabalho, somente afirmava ter encontrado uma obra que pertencia à Galeria Wildenstein e que apresentava uma forte evolução na iconografia valenciana sobre o Julgamento Final[64]. A partir daí ele fizera uma análise comparativa, somente citando alguns elementos e obras (ver seção 1.2 deste capítulo).

Retornando a Bardi, em um ponto seu texto é completamente original: a relação ali realizada entre a obra em questão e a América:

> É uma pintura estupenda que resume a arte dum dos séculos mais vivos, e para nós, americanos, dos mais ligados à nossa história, pois veremos em Quinhentos transportadas essas cenas edificantes às nossas pinturas coloniais. O retábulo do Mestre Artés será apresentado no Museu com uma série de telas do Vice-Reinado do Peru, que servirão para a melhor compreensão do protótipo espanhol[65].

Percebemos neste fragmento uma preocupação clara por parte de Bardi em estabelecer uma relação do painel ao contexto latino-americano. Aparentemente, o autor busca suscitar o interesse dos leitores da notícia pela obra em questão, apresentando-a não somente relacionada ao seu contexto original, europeu, mas também a colocando em um papel de prototípico para a pintura colonial andina. Não encontramos nos arquivos do MASP detalhes sobre essa primeira exposição do painel, nem se ocorrera como Bardi havia previsto. Contudo, ainda que essa exposição não tenha sido realizada, o importante é perceber a intenção do autor de não só conceder mais importância à obra, como vincular mais estritamente a produção colonial à europeia e medieval. Para Bardi,

---

[64] *"In the evolution of the Valencian iconography for the Last Judgment*". POST, Chandler Rathfon. *Op. cit.*, p. 893.

[65] BARDI, Pietro Maria. Op. cit., 1º Caderno, p. 2.

trata-se "ainda uma pintura da Idade Média, elaborada misticamente[66]". Frisar a antiguidade da obra é também uma maneira de valorizá-la, e ao mesmo tempo de valorizar sua aquisição: afinal, ele sustenta que o painel é um documento de "orgulho" para o Brasil.

Assim, a notícia de Bardi, além de corroborar a singularidade da imagem e fornecer alguns dados relativos à obra (ainda que possam ser discutíveis), é importante como testemunha da recepção da obra quando de sua chegada ao Brasil. Tratava-se de um esforço de inserir o país em um circuito internacional de arte, não só como local de exibição de obras europeias, mas também levantando possíveis conexões no que diz respeito ao conteúdo e ao estilo dessas obras com outras latino-americanas.

Realizamos nas primeiras seções desse capítulo um levantamento bibliográfico apresentando também a nossa crítica no que se refere à autoria do painel. Buscamos, assim, reafirmar o nosso posicionamento de seguir a atribuição da obra realizada por Post e designar o artista como Mestre da Família Artés, muito embora esse nome possa variar nas publicações que se referem a este artista.

Procuramos também justificar a impossibilidade de afirmarmos com exatidão a datação e a autoria da obra. A documentação que conseguimos coletar é insuficiente e não nos foi possível posicionar-nos com maior exatidão. Contudo, a documentação encontrada reforça a origem dessa obra como uma tábua pintada em Valência e podemos indicar com precisão a sua datação entre o final do século XV e no máximo para as duas primeiras décadas do século XVI. Trata-se, portanto, de uma imagem produzida em um contexto pré-tridentino e, como tal, pode ser compreendida e analisada com as outras pinturas do mesmo período.

---

[66] Idem, *Ibidem*, 1º Caderno, p. 2.

CAPÍTULO 2: A inseparável materialidade do ser-imagem: a confecção e o suporte do painel do MASP

> *On est vraiment ému de trouver dans un tableau aussi caste toute la perfection de la belle technique médiévale qui s'est plutôt condensée dans des documents de petites dimensions, et c'est un plaisir de voir comment le parfait métier continue jusqu'au dernier quart du XVème siècle*[67].

Com esse trecho, Fernand Mercier conclui seu estudo sobre a execução do painel em questão. É justamente discutindo técnica, da qual o autor considera como "bela" em nossa pintura, que principiaremos esse capítulo. Pretendemos analisar a materialidade do painel não somente à luz do texto do curador dijonense, mas debruçando-nos sobre a bibliografia específica sobre a execução de painéis de madeira no final da Idade Média.

Em seguida, buscamos analisar o suporte da pintura: a estrutura retabular. Ainda que raras e sucintas, como veremos neste capítulo, as referências a esta obra têm um ponto em comum, pois todas endossam que o nosso painel é uma pintura retabular.

Assim, no intuito de melhor estudar essa obra, é de fundamental importância analisar o suporte deste objeto que é o retábulo, ainda mais considerando a carência de bibliografia especializada a seu respeito. Em geral, os estudos privilegiam o conteúdo iconográfico das imagens, não dedicando muita atenção à sua materialidade. Desse modo, o objetivo deste capítulo é estudar este objeto, que faz parte do mobiliário litúrgico, em suas características materiais e tipológicas, para melhor compreendermos o objeto de estudo desta dissertação.

Diante desse panorama, dividimos, como veremos, esse capítulo em quatro seções. Na primeira (2.1) analisaremos as questões materiais do painel em evidência.

[67] MERCIER, Fernand. *Un tableau inédit de Maître François*. Texto inédito conservado no arquivo do MASP, p. 6.

Nas seções seguintes, forcaremos o suporte deste objeto refletindo sobre o seu papel no edifício eclesiástico (2.2), e o estudo específico de suas divisões (2.3) embasados na breve bibliografia específica, e inserindo o nosso painel (2.4) na conclusão desse capítulo, trazendo assim uma contribuição inédita para a comunidade acadêmica.

2.1 Descrição material da obra e técnicas de pintura

Quanto às medidas, conforme o catálogo do MASP, o painel tem 200 centímetros por 130 centímetros[68]. A informação do catálogo, ainda que irrisoriamente, é discrepante com o texto de Mercier, no que se refere à altura. Mercier, em seu texto, afirma que a obra tem 197 centímetros[69]. Num curto documento da Galeria Wildenstein presente no arquivo do MASP as medidas do painel são 77 ½ por 51 ¼ polegadas (*inches*)[70]. Em centímetros, as medidas desse último documento, são 196,85 por 130,175. Cremos que a pequena discrepância do tamanho da obra, presente no catálogo do MASP, possa ser fruto de um arredondamento da metragem do painel.

No que se refere à moldura, conforme a ficha catalográfica presente nos arquivos do museu, a sua medida é de 249 por 170 centímetros[71]. Ainda sobre a moldura, não se sabe se ela é original à confecção do painel, ou se foi acoplada posteriormente. Portanto, não podemos lançar uma hipótese que essa moldura compunha a estrutura retabular original do painel em questão.

As informações sobre a materialidade da obra se limitam à dimensão do painel e da moldura. Na documentação não existe nenhuma informação sobre o tipo de madeira destas partes da obra. Dentre todos os documentos analisados nos arquivos, nenhum deles informa sobre uma possível restauração ou intervenção na obra durante seus quinhentos anos de história.

No que se refere à técnica de pintura, o catálogo do MASP afirma que a imagem em questão foi confeccionada a "óleo sobre painel[72]". Já o texto de Mercier explana de

---

[68] MARQUES, Luiz (coord). Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand. São Paulo: Prêmio, 1998, p.16.

[69] MERCIER, Fernand. *Op. cit*., p. 6.

[70] Documento da Galeria Wildenstein conservado nos arquivos do MASP.

[71] Ficha catalográfica da obra conservada nos arquivos do MASP.

[72] MARQUES, Luiz (coord). *Op. cit*., p.16.

maneira um pouco mais detalhada a confecção da nossa obra. Na parte dois de seu artigo "*Étude de l'exécution du tableau*", ele afirma que o suporte do nosso painel tem uma madeira macia (*tendre*) e que devido à espessura dessa madeira, consideravelmente delicada para a conservação, exigiu do artista uma cuidadosa habilidade[73].

Ainda nos baseando em Mercier, sobre a madeira do painel foi aplicada uma fina base (*assiette*) de giz (*craie*) e em seguida o fundo de ouro e as auréolas. Mercier também afirma que tanto a espessura das folhas de ouro quanto a técnica de aplicação são singulares[74]. O artista, conforme Mercier, fez o relevo das aplicações de folhas de ouro com duas pontas secas, uma bem fina e a outra média. Podemos notar, como afirma Mercier, que ele sublinha partes da aplicação de folhas de ouro com um traço preto, mas para "atenuar" esse efeito, replica uma série de pontos que harmonizam o conjunto da obra[75].

Notamos essa menção de Mercier, por exemplo, nas auréolas dos anjos centrais (Figura 29). Podemos ver as ramagens que foram empregadas na ornamentação do interior destes halos, e que provavelmente foram realizadas com o uso das pontas secas citadas. Também notamos o traço preto e os pontos que circulam as auréolas.

---

[73] MERCIER, Fernand. *Op. cit.*, p. 5.
[74] Idem, *ibidem*.
[75] Idem, *ibidem*.

Figura 29: auréolas dos anjos centrais (detalhe da Figura 1).

Mercier também menciona, ainda a respeito da aplicação das folhas de ouro, a casula de São Gregório (Figura 30). Nela, podemos observar a ornamentação realizada através de ramagens com um tom preto sobre o fundo de ouro. Também notamos que a cruz central deste paramento de São Gregório retoma novamente um grupo de pontos, como os das auréolas que acabamos de mencionar.

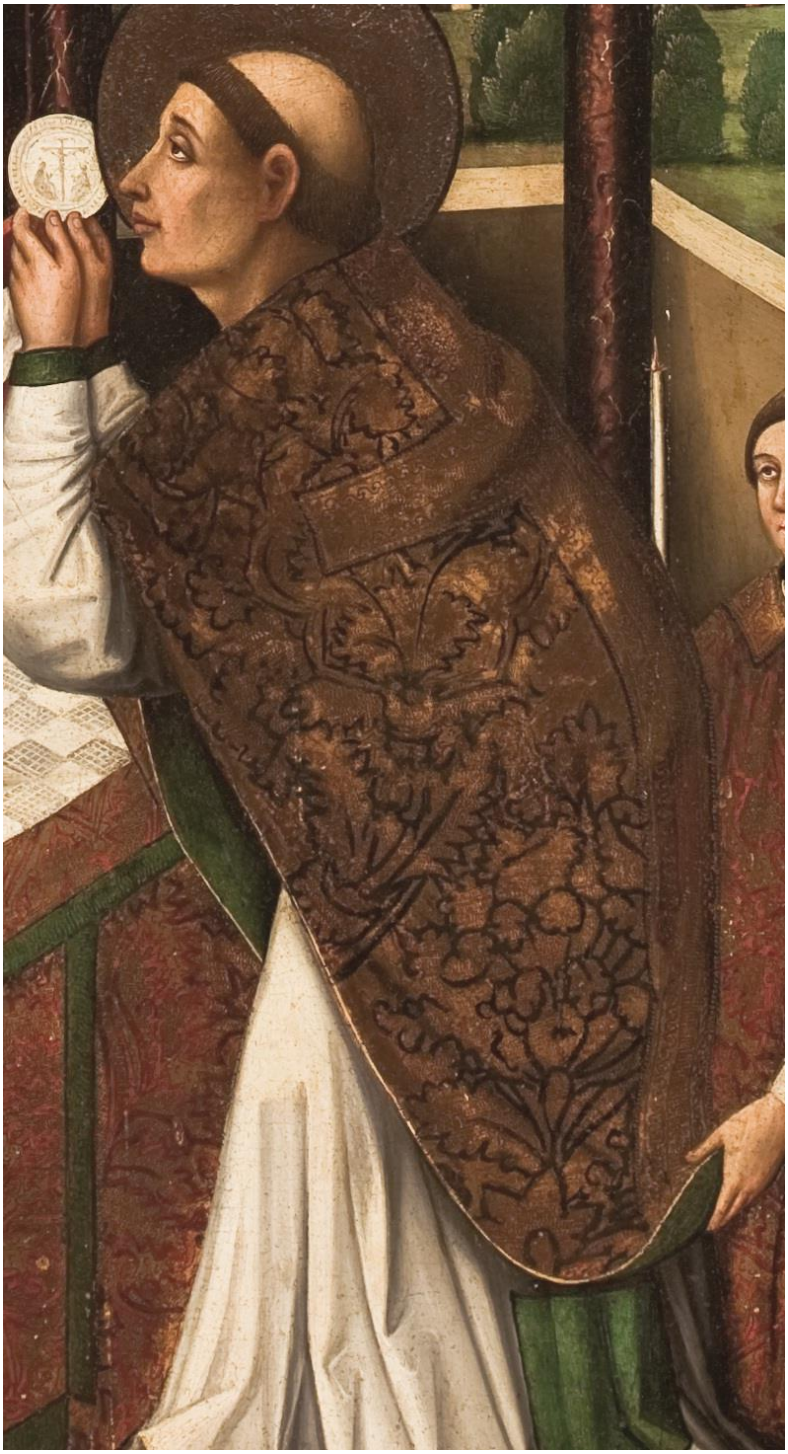

Figura 30: casula de São Gregório (detalhe da Figura 1).

Ainda no que se refere à técnica da folha de ouro, notamos no interior do baldaquino o uso do vermelho sobre o fundo de ouro tanto na ornamentação do altar

(Figura 31) como no paramento do acólito ceriferário[76] (Figura 32). Neles, igualmente, vemos motivos fitomórficos na ornamentação.

Figura 31: ornamentação do altar (detalhe da Figura 1).

Quanto à paleta de cores, ela é bastante reduzida, dependendo muito da habilidade do pintor[77]. Elas são, fundamentalmente, o vermelhão, o ultramarino o ocre amarelo e o

[76] Acólito ceriferário (também denominado como ceroferário) é o ministro (ordinário ou extraordinário) que porta uma vela ou lanterna em diversos momentos de celebrações litúrgicas ou paralitúrgicas. Além da procissão de entrada, esses acólitos também participam da liturgia ao portar a vela ou lanterna em momentos tais como: a proclamação do Evangelho, a procissão de entrada, a procissão com a hóstia no ostensório (Santíssimo Sacramento), durante a elevação da hóstia nas missas mais solenes, etc... Há também funções antes das celebrações, como a responsabilidade de acender e zelar pelas velas. Há uma longa tradição que inclusive liga a função dos ceriferários às mulheres que na Antiguidade acendiam a vela na celebração da *Pessach*.
De toda forma, cremos ser relevante especificarmos que algumas imagens da *Missa de São Gregório* há a presença de acólitos ceriferários, turiferários, ou sem evidenciar a sua função litúrgica. Somente o termo acólito não daria conta, nesse caso, de clarificar a nossa argumentação.

verde cobre. Ainda que o pintor utilize um número limitado de cores, Mercier enfatiza que ele atenuou esse aspecto utilizando o branco de chumbo, o que harmonizou o conjunto de sua obra. O tom negro também é considerado por Mercier como "leve e puro[78]", já que o artista aplicou esse pigmento sobre uma preparação vibrante vermelha.

Ainda no que diz respeito às cores, um detalhe importante analisado por Mercier é o arco íris onde o Cristo está tronado (Figura 33). Para este autor, suas cores são "rudes", já que é formado somente por três cores (verde, vermelho e amarelo), embora harmonizadas com habilidade[79]. No entanto, como demonstraremos no capítulo 5 dessa dissertação, em várias obras do mesmo período o arco-íris onde o Cristo está tronando têm somente três cores, o que significa que não se trata de algo "rude".

---

[77] Idem, *ibidem*, p. 6.

[78] *Son noir est léger parce qu'il l'applique sur une "préparation vibrante rouge"*. Idem, *ibidem*.

[79] Idem, *ibidem*.

Figura 32: paramento do acólito ceriferário (detalhe da Figura 1).

Figura 33: o Cristo tronando (detalhe da Figura 1).

2.2 Definição de retábulo e seu lugar no edifício eclesiástico

A obra *O Juízo Final e a Missa de São Gregório* do MASP foi parte de um retábulo. Essa afirmação está baseada praticamente em toda a bibliografia que estudamos sobre a pintura. Dentre as citações, destacamos Chandler Post que, ao se debruçar sobre essa pintura, afirmou que ela fora o painel central de um retábulo[80]. Igualmente, Paulino Rodriguez Barral, em sua tese de doutorado[81], considera esse painel como parte de um retábulo. Numa recente publicação sobre a retabilística valenciana[82], Maxime Deurbergue incluiu a obra que tratamos[83].

Assim, cremos que é de fundamental importância analisarmos esse objeto relacionando-o ao seu suporte original.

Retábulo é uma construção vertical que fica atrás e acima da mesa do altar. Nele estão encerrados um ou mais painéis que podem ser pintados ou esculpidos. A etimologia desse termo está ligada à posição que esse objeto ocupa: ela vem do espanhol *retablo*, e antes dele do latim *retrotabulum*, que é uma contração dos vocábulos *retro tabula altares*, que significam painel atrás do altar.

Ximo Company i Climent, no texto "*La retablística en la área valenciana*", propõe que os primeiros retábulos datam dos séculos IX e X[84]. Conforme o autor, essas primeiras estruturas eram uma espécie decoração para relicários[85] que se localizavam

---

[80] POST, Chandler Rathfon. *History Spanish painting - VII*. Cambridge, (Massachusetts): Harvard University Press, 1938.

[81] RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón.* Tese (Doutorado em Arte). Departamento de Arte, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003.

[82] DEURBERGUE. Maxime. *The visual Liturgy*. Bruxelas: Brepols, 2012.

[83] Idem, *ibidem*, p. 61.

[84] COMPANY I CLIMENT, Ximo. "La retablística en la área valenciana". Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos, *Grupo Español del IIC*, 2006, pp. 1-16.

[85] "*Los primeros retablos datan de los siglos IX y X, aunque en esta primera época lo que en realidad se hacía era decorar una especie de pequeños o grandes relicarios*". Idem, *ibidem*, p. 2.

geralmente atrás do altar[86]. Este mesmo professor aponta também que os retábulos poderiam ter sido influenciados pela pintura mural[87]: "Cuja forma e estrutura compositiva parecem assemelhar-se aos posteriores e definitivos retábulos de metal, pedra e madeira policromada[88]".

De toda forma, a origem do retábulo parece estar ligada ao frontal ou *antependium* e ao desenvolvimento da arquitetura gótica[89]. Os frontais ou *antependia* são, em geral, esculturas, pinturas ou tecidos incrustados à frente da mesa do altar, e justamente por essa localização recebem esse nome, que em português significa "para pendurar antes". A arquitetura gótica é caracterizada por grandes espaços com vitrais, o que diminui o espaço para a pintura mural, comum, por exemplo, no românico, e em especial na abside, atrás do altar. Dessa forma, o *antependium* se transformou em uma estrutura mais ampla e com uma localização distinta[90]. No entanto, o desenvolvimento dos retábulos não eliminou a existência dos *antependia*. Na verdade, ambos os objetos são extremamente comuns na composição do altar por volta do século XIII[91].

Para melhor compreendermos a disposição desses objetos, apresentamos a seguinte imagem (Figura 34). Neste altar borgonhês vemos um exemplo de frontal (que está incrustrado à frente do altar) e retábulo (que está atrás e acima). Podemos notar também, nesta obra do século XV, uma proximidade entre a forma do frontal e do retábulo, o que de certa forma dá mostra da argumentação dos autores que acabamos de citar.

---

[86] "(…) *estos relicarios estaban en el entorno (generalmente detrás) del altar* (…)" Idem, *ibidem*.

[87] "*Incluso podríamos referirnos a algunas pinturas murales, cuyas formas y estructura compositiva parecen asemejarse a los posteriores y definitivos retablos de metal, piedra y madera policromada*". Idem, *ibidem*.

[88] "*Cuyas formas y estructura compositiva parecen asemejarse a los posteriores y definitivos retablos de metal, piedra y madera policromada*". Idem, *ibidem*.

[89] SERRA DESFILIS, Amadeo; MIQUEL JUAN, Matilde. "La madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos". *Archivo de Arte Valenciano*, XCI, 2010, pp.13-37, p. 15.

[90] Idem, *ibidem*.

[91] KROESEN, Justin E. A.; SCHMIDT, Victor M. *The Altar and its environment*. Turnhout: Brepols, 2009, p. 2.

Figura 34: Retábulo e frontal da Igreja de Saint-Thibault, Século XIV, Saint-Thibault -en- Auxois, Côte-d'Or, Borgonha França.

2.3 Divisões da estrutura retabular

Retábulos, primeiramente, podem ser formados por diferentes quantidades de painéis de madeira dispostas na posição vertical. A classificação dos retábulos ocorre conforme o número de painéis, sendo assim um *díptico* quando é formado por dois painéis, *tríptico* com três e *polípticos* com mais de três painéis. Os painéis, unidos por dobradiças, podem ser fechados, mantendo diferentes tratamentos de ornamentação na parte interna e externa. Neste tríptico do século XV, de autoria de Iheronimus Bosch, podemos observar esta divisão dos painéis e a diferença no emprego da ornamentação na parte interna (Figura 35) e externa (Figura 36) do retábulo.

Figura 35: Tríptico da Adoração dos Magos (ou Tríptico da Epifania), c. 1495; Iheronimus Bosch, Museu do Prado, Madrid (nº de catálogo P02048) – (Tríptico aberto).

Figura 36: Tríptico da Adoração dos Magos (ou Tríptico da Epifania), c. 1495; Iheronimus Bosch, Museu do Prado, Madrid (nº de catálogo P02048) – (Tríptico fechado).

Os retábulos também são divididos em algumas partes (Figura 37 e Figura 38). Em alguns casos encontrarmos na parte inferior do retábulo o chamado *sotabanco*. Ele tem a função de elevar o retábulo do solo (quando ele se encontra apoiado no chão), além de protegê-lo da umidade. Logo acima do *sotabanco* encontramos o *banco* ou a *predela* que em geral é composta por um número ímpar de *casas*. Acima da *predela* encontramos o *corpo* que é subdividido em *ruas*[92] e *entreruas*[93] no sentido vertical. No sentido horizontal as divisões são os *pisos* ou *andares*.

[92] *Calles* em espanhol e *rúa* em galelo.

[93] *Entrecalle* em espanhol e *entrerúa* em galego.

Alguns retábulos são encimados por uma espécie de *andar* formado por um número inferior de *ruas* laterais. Essa parte do retábulo é denominada de *ático*. Outros ainda têm em suas extremidades uma peça inclinada denominada *guardapó*[94] ou *polsera* justamente por ter como objetivo protegê-los da poeira.

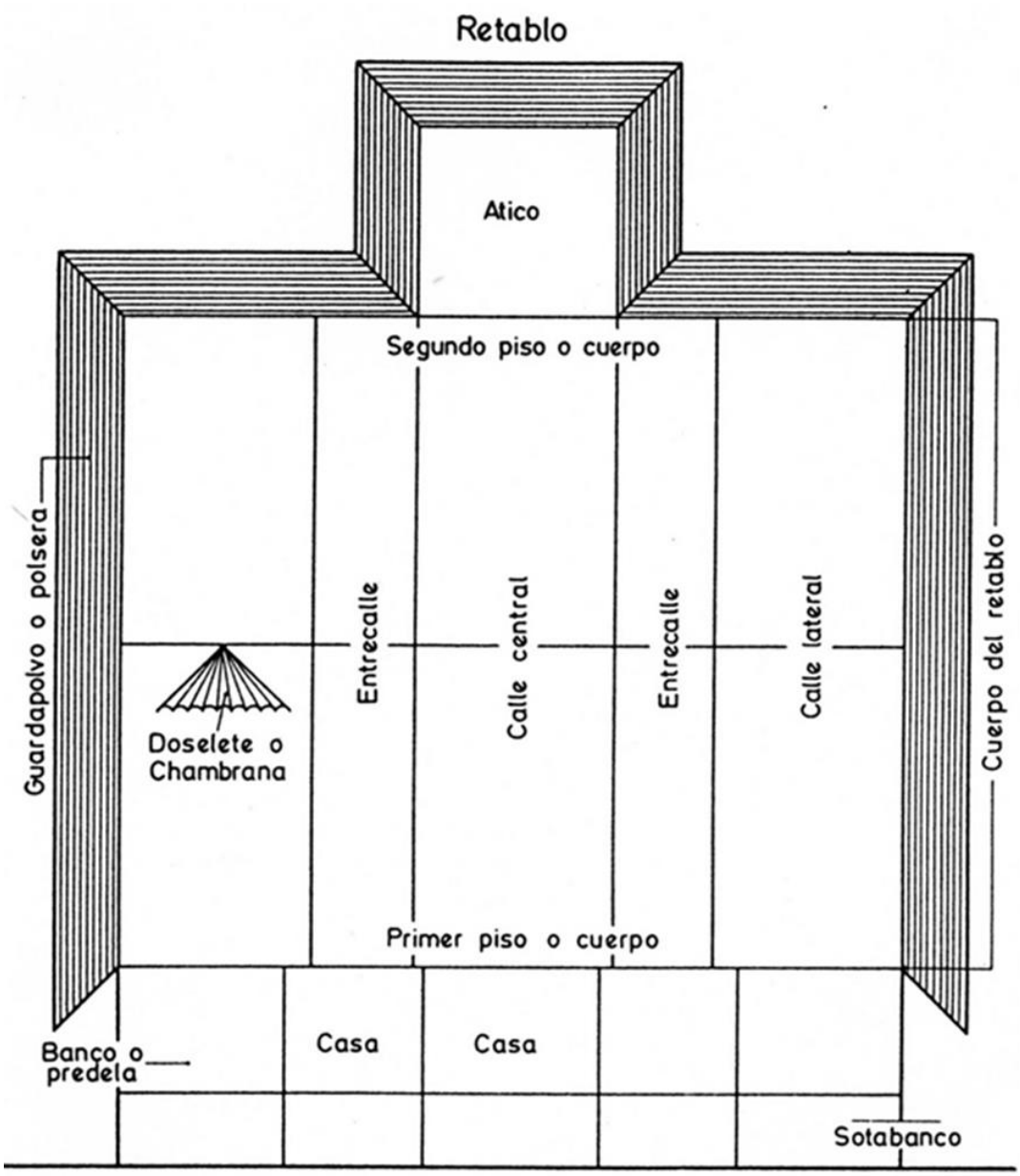

Figura 37: Partes de um retábulo

[94] *Guardapolvo* em espanhol e *guardapó* em galego.

Figura 38: Retábulo da Capela Real de Granada

A divisão que acabamos de citar pode ser constatada na produção artística do final da Idade Média, como examinamos neste trecho[95] de uma instrução da encomenda valenciana de Gil Sánchez ao carpinteiro que realizou o retábulo de santa Cruz em 1400: "De igual modo, que o tabernáculo, bancos, *sotabancos* e *guardapós* sejam

[95] Instrução da encomenda do retábulo de Santa Cruz, 1400, *Arxiu Històric Municipal de València*.

dourados com o ouro mais fino e durável que se possa encontrar[96]". Esse fragmento dá mostra da variedade dos elementos da estrutura retabular, que acabamos de mencionar, já no último ano do século XIV.

Outro tipo de retábulo é aquele cuja rua central se destina a abrigar uma ou mais esculturas. Isso implica uma maior maestria da estrutura retabular e evidencia uma espécie de hierarquia dentro de um mesmo retábulo. Serra Desfilis analisa um grupo de contratos que estão conservados no *Archivo Municipal de Valencia* onde se vê que era possível fazer a opção de painéis centrais pintados ou que a estrutura central fosse reservada para uma escultura[97]. No caso desse tipo de retábulo, podemos perceber que o objetivo dessa estrutura é prestigiar uma ou mais imagens que eram esculpidas no lugar de pintadas.

---

[96] "*Item que el tabernacle, banchs, sotsbanchs e polseres sien daurades del pus fin or e durable que trobar se puxa".*

[97] SERRA DESFILIS, Amadeo; MIQUEL JUAN, Matilde. *Op. cit*., p. 35.

2.4 A divisão da estrutura retabular: estratégias de execução e transporte

Uma das motivações para a divisão do retábulo em um conjunto de painéis é sua feitura. Inicialmente, as tábuas dos primeiros retábulos eram confeccionadas por carpinteiros[98], sem uma especialização aprofundada. Essas primeiras estruturas eram formadas por um único painel, e com um tamanho reduzido, ainda muito próximas de seu antecedente, o *frontal*, e, portanto, tinham um formato retangular que não ultrapassava o tamanho da mesa do altar[99].

Contudo, a partir do século XV, algumas dessas estruturas (sobretudo as destinadas a altares mais prestigiosos), começam a se tornar maiores e mais elaboradas. O retábulo começa a ultrapassar o limite da mesa do altar, passando a ocupar boa parte do espaço do presbitério. A divisão do retábulo em vários painéis facilitava assim a feitura dessas estruturas, como argumenta Serra Desfilis:

> Na oficina os retábulos eram divididos em partes ou seções separadas, o que permitia o trabalho simultâneo do mestre e dos seus oficiais em diferentes partes do retábulo, facilitando assim um melhor progresso. Esta é uma das causas das várias mãos que podem ser vistas no mesmo retábulo. De fato, há documentação que confirma isso e inclusive alguns contratos estipulam a entrega e instalação das peças quando se finalizavam, de acordo com os prazos e pagamentos estabelecidos, assegurando o progressivo término da montagem e controle de qualidade[100].

Para além da divisão para questões de feitura, há uma outra função da divisão da estrutura retabular: o transporte. Devido às dimensões amplas de alguns retábulos do século XV, era praticamente impossível transportar o retábulo completo para o altar de

---

[98] Idem, *ibidem*, p. 17.

[99] Idem, *ibidem*.

[100] "*En el obrador los retablos se dividían en piezas o secciones separadas, lo que permitía el trabajo simultáneo del maestro y sus oficiales en diferentes partes del retablo, facilitando así un mayor avance. Esta es una de las causas de las diferentes manos que es posible apreciar en un mismo retablo. De hecho, hay documentación que así lo confirma e incluso algunos contratos estipulan la entrega y colocación de las piezas según se vayan finalizando, de acuerdo con los plazos y pagos establecidos, lo que les aseguraba la progresiva terminación del conjunto y el control de su calidad*". Idem, *ibidem*, p. 36.

destino. Desse modo, o sistema de divisão em painéis era muito útil para mobilidade dessas tábuas. Com isso, torna-se possível transportar os painéis retabulares para regiões distantes. Esse sistema de trabalho "também induz a pensar na possível montagem do retábulo na igreja ou capela de destino por parte do pintor[101]". Em alguns desses documentos é possível ver, inclusive, que o pintor era também responsável por acompanhar o transporte dessas obras, já que devido às longas distâncias, as pinturas poderiam sofrer danos. Assim, no momento da montagem o mestre ou algum de seus discípulos deveria repará-los.

Refletimos aqui sobre a materialidade da obra em questão. Analisando a sua confecção e o seu suporte buscamos demonstrar que a imagem só pode ser compreendida dentro do seu espaço. Como mencionamos anteriormente, a obra em questão provavelmente foi o painel central de um retábulo. Infelizmente, desconhecemos os outros painéis que compunham a estrutura original da nossa obra. Algo muito comum (e que se revela bastante problemático aos historiadores que se dedicam ao estudo dos retábulos) é a divisão dos antigos painéis em imagens separadas. Geralmente ao se desfazer um retábulo as tábuas são divididas, por razões comerciais, e raramente encontramos retábulos que conservam todos os seus painéis (salvo os retábulos que se encontram ainda "*in situ*"). Em muitos retábulos há tábuas que não existem mais, ou outras que estão em países distintos.

Como já discutimos no capítulo 1 desse trabalho, a trajetória do painel que estudamos ainda é desconhecida. Neste ponto, a seção 2.2 deste capítulo parece apresentar pistas interessantes de algo que, ainda que muito relevante, não foi

[101] *"también induce a pensar en el posible montaje del retablo en la iglesia o capilla de destino por parte del pintor"*. Idem, *ibidem*, p. 37.

totalmente revelado: a trajetória do painel. Sabendo que a estrutura retabular era formada por painéis de dimensão dissemelhante, e também um objeto de prestígio, podemos assumir que a tábua que estudamos teria sido parte de um retábulo que posteriormente foi dividido para fins de venda ou coleção. No capítulo 5 dessa dissertação compararemos a iconografia da pintura do MASP com um conjunto de outras pinturas retabulares – o que reforçará ainda mais a nossa afirmação.

PARTE II – A iconografia da obra *O Juízo Final e a Missa de São Gregório*: realismo eucarístico e salvação do gênero humano no final da Idade Média

> *Accipite et bibite ex eo omnes: Hic est enim calix sanguinis mei noviet æterni testamenti, qui pro vobis et pro multis effundetur in remissionem peccatorum*[102].

Como acabamos de ler na fórmula da consagração eucarística, a finalidade do sacramento da comunhão é a redenção dos pecados. Desse modo, a Eucaristia tem um papel central na principal preocupação do cristão: a sua salvação.

Como veremos, essa salvação não está somente ligada a um fiel, mas sim a toda a cristandade. A salvação da Eucaristia ultrapassa os limites terrenos e, mesmo no Além, pode redimir as almas do Purgatório.

Pensando nesta problemática – extremamente complexa – mas ao mesmo tempo fundamental para a compreensão da sociedade medieval e suas relações com o sagrado, propomos, nos próximos capítulos, uma análise da iconografia do painel ora estudado, relacionando-o com o sacramento eucarístico e sua dimensão sacrifical e salvífica.

Inicialmente, apresentamos uma primeira descrição iconográfica do objeto de estudo da nossa dissertação, mas realizaremos descrições mais detalhadas no decorrer dos próximos capítulos desse trabalho, quando necessário.

A pintura retabular *O Juízo Final e a Missa de São Gregório* (Figura 1), apesar de apresentar cenas correlatas, como veremos, encontra-se dividida em áreas bem distintas, que descreveremos em separado, embora saibamos que sua compreensão só pode ser feita levando-se em conta a imagem como um todo.

---

[102] Fórmula da consagração eucarística conforme o *Canon Missæ* (ver seção 4.2).

Na parte superior do painel está o Céu cercado por uma muralha. Ao centro está o Cristo tronado, vestido com o perizônio e um manto vermelho, e com as cinco chagas à mostra. O Cristo está ladeado por santos: mulheres à sua direita e homens à esquerda. À frente da muralha há sete anjos. Dois deles estão sustentando uma cruz e outros dois tocam trombetas. Mais dois levam as almas para o Paraíso, e o último anjo que descrevemos está contemplando a *Missa de São Gregório*.

Na lateral inferior esquerda desta pintura vemos o Inferno e na parte superior há um grupo de condenados envolvido em uma espécie de nuvem escura. Na parte central e inferior da representação do Inferno vemos um grupo de demônios que fustigam os réprobos com vários instrumentos.

Na lateral direita do painel há o Purgatório e o Limbo que são evocados por uma construção arquitetônica. O Purgatório é representado pelas almas que são purificadas pelo fogo e da água. Vemos também, por meio de uma abertura, o Limbo com quatro crianças sentadas.

Na parte central inferior da pintura há um campo a céu aberto, onde os ressuscitados saem dos seus túmulos. E, finalmente, à frente desse campo, há uma cena que se passa num baldaquino: episódio conhecido como a *Missa de São Gregório* que é a iconografia que mais nos interessa nesse trabalho, muito embora precisemos que ela será analisada juntamente com as demais, uma vez que o painel só pode ser compreendido como um todo.

Como mencionamos na introdução desta dissertação, nosso trabalho iconográfico fundamenta-se em uma análise comparativa. Desse modo, analisaremos nos próximos capítulos a pintura retabular em questão comparada com outras obras da mesma geografia e época, notadamente pinturas retabulares valencianas do final do século XV.

Ainda no que se refere à estruturação desses capítulos, gostaríamos de esclarecer o significado de alguns termos que nos remetemos com frequência. Lembramos, ainda que didaticamente, que todos os sacramentos, no campo do "sensível", têm uma *fórmula* e uma *matéria*. A *fórmula* pode ser considerada a frase ou palavra dita pelo ministro ou pelos ministros do sacramento. Já a *matéria* é aquilo que é visto, por exemplo, a água no caso do Batismo, ou no sacramento da Crisma é o Crisma (o óleo).

Portanto, no que se refere à Eucaristia, a *fórmula* é a consagração, parte da missa (ver seção 4.2). Já a matéria é o pão e o vinho. No caso específico desse sacramento também podemos chamar essas duas *matérias* como *espécies* (espécies sacramentais, eucarísticas, espécie do pão).

Evitamos, também, o termo *oficiante* no sentido do celebrante, pois ele nos parece ambíguo. Optamos por termos como ministro ou celebrante[103].

Para analisar essa iconografia e suas relações com o sacramento eucarístico, dividimos esta parte em quatro capítulos. No primeiro deles, "A *Missa de São Gregório*: iconografia e realismo eucarístico no final da Idade Média" (capítulo 3), estudaremos a iconografia da *Missa de São Gregório* em suas características formais e analisando alguns de seus elementos específicos. O próximo capítulo, "Realismo eucarístico e o mistério da Paixão: uma proposta de análise para a iconografia da *Missa de São Gregório*" (capítulo 4), tratará de uma questão um pouco mais teórica, pois vai se referir aos estudos sobre a afirmação do realismo eucarístico na Idade Média e suas relações com o mistério da Paixão.

Nos dois últimos capítulos desta parte analisaremos os "lugares do Além" da pintura do MASP. Primeiramente, no capítulo "Os espaços da misericórdia divina na geografia do Além: Céu, Limbo e Purgatório" (capítulo 5), analisaremos o Céu, o

[103] De toda forma, o termo o oficiante da missa ou oficiante principal pode ser compreendido como o ministro ou celebrante. Como um exemplo didático há o caso do Matrimônio. Neste sacramento, os noivos são os ministros e o sacerdote ou até mesmo um leigo pode ser um dos oficiantes.

Purgatório e o Limbo como espaços privilegiados nesta “geografia do Além”, dedicando-nos com maior atenção às relações entre a *Missa de São Gregório* e a liberação de almas do Purgatório. Por fim, dissertaremos sobre o Inferno, no capítulo “O espaço da eterna privação e da imisericórdia: o Inferno” (capítulo 6), onde propomos uma análise de um componente específico da representação do Inferno da obra que estudamos: a avareza.

CAPÍTULO 3 - A *Missa de São Gregório*: iconografia e realismo eucarístico no final da Idade Média

A *Missa de São Gregório*, *topos* iconográfico do final da Idade Média, representa um milagre que ocorre no momento da consagração da hóstia, e, portanto, tem uma evidente relação com o sacramento eucarístico e seu processo de legitimação. Acreditamos, assim, que a obra *O Juízo Final e a Missa de São Gregório* esteja também relacionada a essa problemática da sociedade medieval.

Neste capítulo buscamos analisar essa representação em seus aspectos formais, refletindo, ao mesmo tempo, sobre suas variações e sobre sua circulação. Realizamos essa tarefa tendo em vista que, ainda que exista bibliografia a respeito, não encontramos uma análise que se dedique especificamente à pintura retabular e tampouco ao nosso objeto de estudo.

Portanto, para alcançarmos esse objetivo, propomos uma análise comparativa que abranja imagens não somente em retábulos, mas, igualmente em manuscritos. Realizaremos também uma análise específica sobre alguns elementos dessa iconografia.

Assim, dividimos o seguinte capítulo em quatro seções. Nas três primeiras veremos, além de uma descrição iconográfica do tema que estudamos (3.1), uma análise comparativa de uma série de imagens presentes em manuscritos (3.2) e em pinturas retabulares (3.3). Na última seção (3.4) analisaremos especificamente os elementos principais da *Missa de São Gregório* nos baseando, igualmente, na análise comparativa.

3.1 Descrição iconográfica

O tema iconográfico da *Missa de São Gregório*, segundo Dominique Rigaux, surge no século XIV[104]. Trata-se de imagens que apresentam, no momento da transubstanciação – cerne da liturgia cristã –, uma teofania: o Cristo aparece milagrosamente diante do papa Gregório I, geralmente vestido somente com o perizônio, estigmatizado e chagado.

Em algumas imagens (o que não é o caso do nosso retábulo), o sangue do Cristo verte de suas chagas caindo dentro do cálice da missa. A figura do papa Gregório é representada ou de mãos postas ou elevando a hóstia magna. Em algumas imagens, São Gregório utiliza o *triregnum*, e em outras a tiara papal é segurada por um anjo ou auxiliar da missa, ou ainda está na mesa do altar (como é o caso da nossa obra).

Como podemos ver no painel (Figura 39), a tiara papal está sobre a mesa do altar à direita de São Gregório. Logo acima há uma vela acesa. Acima do altar, há a representação do Cristo que sai de um túmulo vermelho. Atrás do Cristo é possível visualizarmos três *Arma Christi*: a lança, a cruz e a esponja (Figura 40). Como auxiliar da missa, vemos um acólito ceriferário que está à esquerda de São Gregório e segura a borda inferior de sua casula (gesto previsto nas rubricas da elevação da hóstia). O celebrante eleva uma hóstia ornamentada (Figura 41) com uma representação da Paixão do Cristo.

[104] RIGAUX, Dominique (org). *Pratiques de l'eucharistie dans les Églises d'Orient et d'Occident*. Paris: Institut d'Études Augustiniennes, 2009, p. 951.

Figura 39: ***Missa de São Gregório*** **(detalhe da Figura 1).**

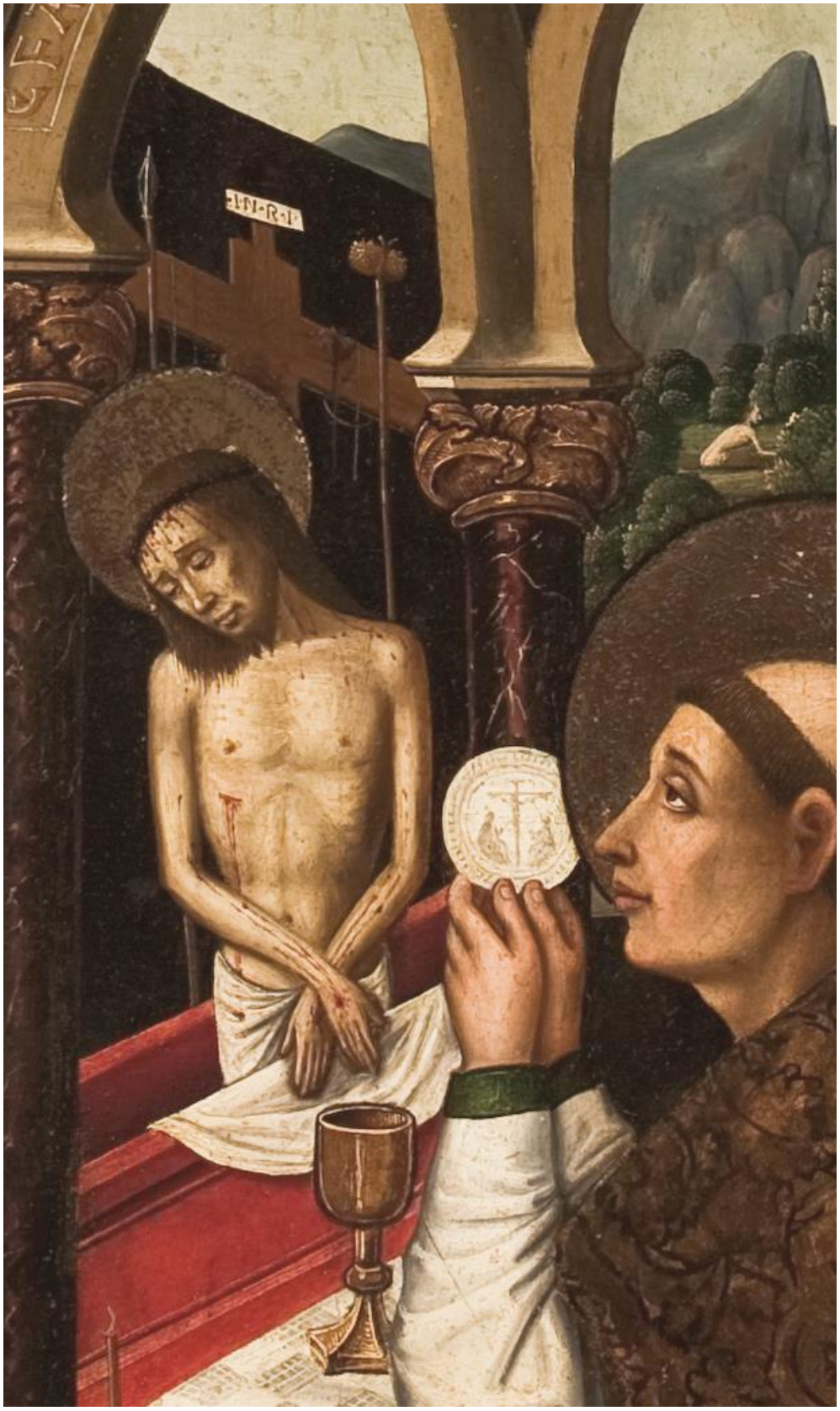

Figura 40: ***Missa de São Gregório*** **(detalhe da Figura 1).**

Figura 41: Hóstia ornamentada (detalhe da Figura 1).

3.2 A *Missa de São Gregório* na iluminura medieval

Para melhor entendermos a iconografia da *Missa de São Gregório* é necessário compreender que este *topos* é uma tradição iconográfica que contém, de certo modo, várias iconografias amalgamadas em uma única imagem.

Para atender esse objetivo, propomos uma análise comparativa entre outras imagens da *Missa de São Gregório*. Iniciamos essa atividade com algumas iluminuras. Trata-se de um grupo de imagens produzidas do século XV e, portanto, do mesmo período do painel do MASP. Buscamos, com essa série, sintetizar algumas das variações existentes nas características formais e estilísticas da iconografia da *Missa de São Gregório* na imagética medieval.

A primeira imagem é uma inicial ornamentada de um missal para uso em Le Mans, datado de 1495, atualmente conservado na *Bibliothèque Municipal de Le Mans* (Le Mans BM, ms. 0254, f. 057). Trata-se de uma letra "T" habitada pelo motivo iconográfico que estudamos (Figura 42). Essa inicial ornamentada é a primeira letra do *Te igitur*, oração que principia a liturgia eucarística (analisaremos este texto litúrgico no capítulo 4 desta dissertação). Nesta imagem, o Cristo surge diante do celebrante e de dois acólitos que estão segurando a casula de São Gregório no momento da elevação da hóstia consagrada. Aqui, a tiara papal está sobre a mesa do altar (como no caso da nossa imagem). Ao fundo vemos diversos *Arma Christi*.

Figura 42: ***Missa de São Gregório*****, missal para o uso em Mans, 1495 (Mans BM, ms. 0254, f.057).**

Na inicial habitada "T" (Figura 43) do *Te igitur* de um breviário romano para uso em Rodez de 1472, conservado na *Bibliothèque Municipal de Clermont-Ferrand* (Clermont-Ferrand BM, ms. 0072, f. 007), há elementos semelhantes aos da iluminura anterior, como a posição do *triregnum* e a presença da hóstia ornamentada nas mãos do celebrante. Contudo, há somente um auxiliar, nesse caso um acólito ceriferário (que se aproxima um pouco do nosso painel).

Já no fólio 003 de um missal para o uso em Rouen, conservado na biblioteca municipal da mesma cidade (Rouen BM, ms. 0308, f. 003), encontramos alguns elementos distintos. Neste caso, a inicial ornamentada é uma letra "P", pois trata-se da conclusão do *Canon Missæ*, ou seja, a última frase da *Doxologia "Per onima sæcula sæculorum"* (como veremos no próximo capítulo). Nesta imagem (Figura 44), o celebrante utiliza a tiara papal e está com as mãos postas. Aqui, vemos que o Cristo é sustentado por um anjo enquanto seu sangue cai no cálice da missa. Diferentemente das imagens anteriores, já que no missal de Mans (Figura 42) não visualizamos o cálice e na

imagem conservada em Clermont-Ferrand (Figura 43) há uma pala sobre esse objeto litúrgico.

Figura 43: ***Missa de São Gregório*****, breviário romano para o uso em Rodez, 1472 (Clermont-Ferrand BM, ms. 0059, f. 053).**

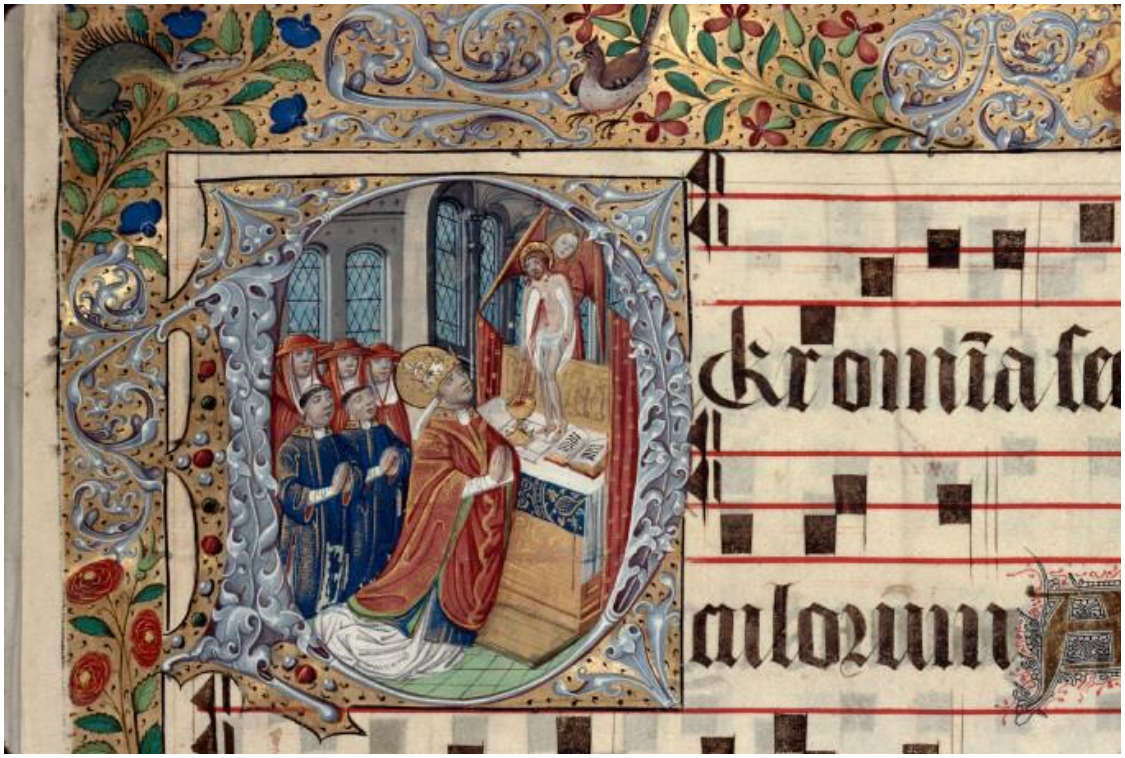

Figura 44: ***Missa de São Gregório*****, missal para o uso em Rouen, 1489 (Rouen BM, ms. 0308, f. 003).**

Outro exemplo é a iluminura (Figura 45) de um livro de horas para uso em Langres (Besançon BM, ms. 0141, f. 066). Nesta imagem também há uma diferença no que se refere à tiara papal, pois ela é sustentada por um anjo. Há igualmente a representação do sangue de Cristo no cálice da iluminura de um missal para uso em Roma (Tours BM, ms. 2104, f. 148v) que está atualmente conservado em Tours (Figura 46). A presença desse último elemento parece-nos clara: trata-se de uma referência ao realismo eucarístico. Temos nessa representação uma carga simbólica, pois ela equipara o vinho consagrado ao sangue de Cristo, como discutiremos na subseção 3.4.2.

No conjunto de imagens apresentado, podemos notar também a posição de São Gregório. Ele está de costas para o espectador nas imagens no manuscrito conservado em Mans (Figura 42) e no de Besançon (Figura 45). Já nos manuscritos das bibliotecas de Clermont-Ferrand (Figura 43) e Rouen (Figura 44), o celebrante é representado de lado direito. E no manuscrito conservado em Tours (Figura 46), de lado esquerdo (como é o caso da obra do MASP).

Figura 45: ***Missa de São Gregório*****, livro de horas para uso em Langres, 1460-1470 (Besançon BM, ms. 0141, f. 066).**

Figura 46: ***Missa de São Gregório*****, missal para o uso em Roma, 1510 (Tours BM, ms. 2104, f. 148v).**

Por fim, percebemos nesta série de imagens que acabamos de analisar a presença desta iconografia em partes da liturgia que se referem diretamente à Eucaristia, como é o caso das três primeiras iluminuras. Essa forte incidência de imagens da *Missa de São Gregório* em textos litúrgicos é mais um indicio do papel delas na teoria de reafirmação do realismo eucarístico.

3.3 *A Missa de São Gregório* na pintura retabular

Como já dissemos, a iconografia da *Missa de São Gregório* pode ser encontrada em vários suportes. Portanto, além dos manuscritos, analisaremos alguns exemplos no âmbito da pintura retabular, pois é o que mais está próximo da nossa pesquisa. Uma primeira imagem é a *Missa de São Gregório* (nº 1976.100.24) conservada no *The Metropolitan Museum of Art* em Nova Iorque (Figura 47). Trata-se de uma pintura retabular espanhola de autoria desconhecida e que está datada entre os anos de 1490 a 1500 e, portanto, do mesmo período da nossa obra. Nesta imagem, é bastante importante notarmos que o milagre ocorre no momento da elevação do cálice e não no momento da elevação da hóstia. Aqui o pão eucarístico está sobre a patena. Podemos ainda notar que o sangue de Cristo está vertendo para dentro do cálice da missa atribuindo à espécie sacramental forte realismo. Notamos igualmente os *Arma Christi*. Cremos que essa imagem priorize a dimensão sacrifical do sacramento eucarístico, como será mais bem analisado na subseção 3.4.2.

Figura 47: *Missa de São Gregório*, Óleo sobre painel, 72,1 x 55,6 cm, c.1490 a 1500, Anônimo espanhol, Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art (nº 1976.100.24).

Passemos agora para uma análise dessa representação no âmbito da retabilística valenciana. Paulino Rodriguez Barral realizou em sua tese de doutorado (2003) um levantamento dos retábulos dessa região chegando a contabilizar aproximadamente vinte que trazem a iconografia da *Missa de São Gregório* e a do *Juízo Final*[105]. Analisaremos algumas dessas pinturas comparando com o nosso objeto principal. A

[105] RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón.* Tese (Doutorado em Arte). Departamento de Arte, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003, p.692-716.

primeira, de autoria de Mestre de Perea, conhecida como *Retábulo de Almas e Missa de São Gregório* (Figura 48), é atualmente conservada no acervo do *Museo Catedralicio de Segorbe* (nº de inventário 4)[106]. Essa obra tem em seu painel central a cena da iconografia que estudamos e o *Juízo Final* ladeados por São João Batista e Santa Catarina de Alexandria. A predela comporta cinco cenas da Paixão de Cristo: Oração no Horto das Oliveiras, Flagelação, Crucificação, o caminho do Calvário e a *Pietà*. Nas polseiras vemos a figura dos apóstolos e os escudos do doador. Trata-se de um retábulo bastante interessante para a nossa pesquisa, pois tem uma grande proximidade formal com a obra que estudamos. Como já demostramos no primeiro capítulo, Post afirma que o autor do retábulo que estudamos foi discípulo do Mestre Perea, que por sua vez é o artista que executa esse retábulo que ora descrevemos.

Detendo-nos na *Missa de São Gregório* deste retábulo, ela se passa igualmente dentro de um baldaquino no momento em que o Papa Gregório eleva a hóstia. Notamos também a presença de três *Arma Christi* (Cruz, Lança e Esponja).

O *Retábulo de Almas* de Cortes de Arenoso (Figura 49) de autoria de Vicent Mancip também traz a união dos temas iconográficos que estudamos. A *Missa de São Gregório* se passa, igualmente, dentro de um baldaquino. Também há um acólito ceriferário que segura a borda inferior da casula de São Gregório. Neste retábulo, os *Arma Christi* não estão atrás do Cristo, como na obra em questão, mas sustentados pelos anjos que estão um pouco acima do baldaquino. Esses elementos também estão presentes no *Retábulo de Almas* da igreja paroquial de Onda (Figura 50), contudo notamos uma diferença: a cor dos paramentos é vermelha, enquanto na maioria das imagens que encontramos a cor litúrgica dos paramentos é branca. Cremos que o autor desta pintura, ao usar especificamente essa cor nos paramentos, quis reforçar o paralelo

[106] OLUCHA MONTINS, Ferran. *Catálogo del Museo catedralicio de Segorbe*. Segorbe: Bancaja, p. 38-39.

com o manto do Cristo tronando na parte de cima do retábulo, também vermelho e atentar as conotações litúrgicas do vermelho: tanto a paixão quanto a infusão do Espírito Santo.

Figura 48: ***Retábulo de almas e Missa de São Gregório*****, século XV, Mestre de Perea,** ***Museo Catedralicio de Segorbe*** **(nº de inventário 4).**

Na reprodução fotográfica deste outro *Retábulo de Almas* (Figura 51), de autoria de Mestre Cabanyes e que foi destruído na Guerra Civil Espanhola em 1936, vemos que o Cristo está sustentado por dois anjos, como nos retábulos anteriores, e que o oficiante principal está acompanhado de dois acólitos. Neste caso também alguns anjos sustentam os *Arma Christi* acima do baldaquino.

Um último exemplo seria um outro retábulo do Mestre da Família Artés que está atualmente conservado no *Museu de Belles Arts de València* (nº inventário 129/96). Nesta obra (Figura 52) a *Missa de São Gregório* se passa à direita do retábulo de painel único, tendo o Cristo sobre um túmulo fechado. Vemos quatro *Arma Christi*: a cruz, a

lança, a esponja e os pregos. Também há um acólito ceriferário junto a São Gregório e vemos São Cosme e São Damião com as mãos postas.

As imagens que acabamos de analisar dão mostra, ainda que sinteticamente, da presença da iconografia da *Missa de São Gregório* no âmbito da retabilística valenciana no final da Idade Média. Buscamos com essa série apresentar algumas variações desta iconografia e reforçar a existência de outras pinturas retabulares com a união da *Missa de São Gregório* e os "lugares do Além". Essa articulação entre iconografias distintas será mais bem estudada no capítulo 5 desta dissertação.

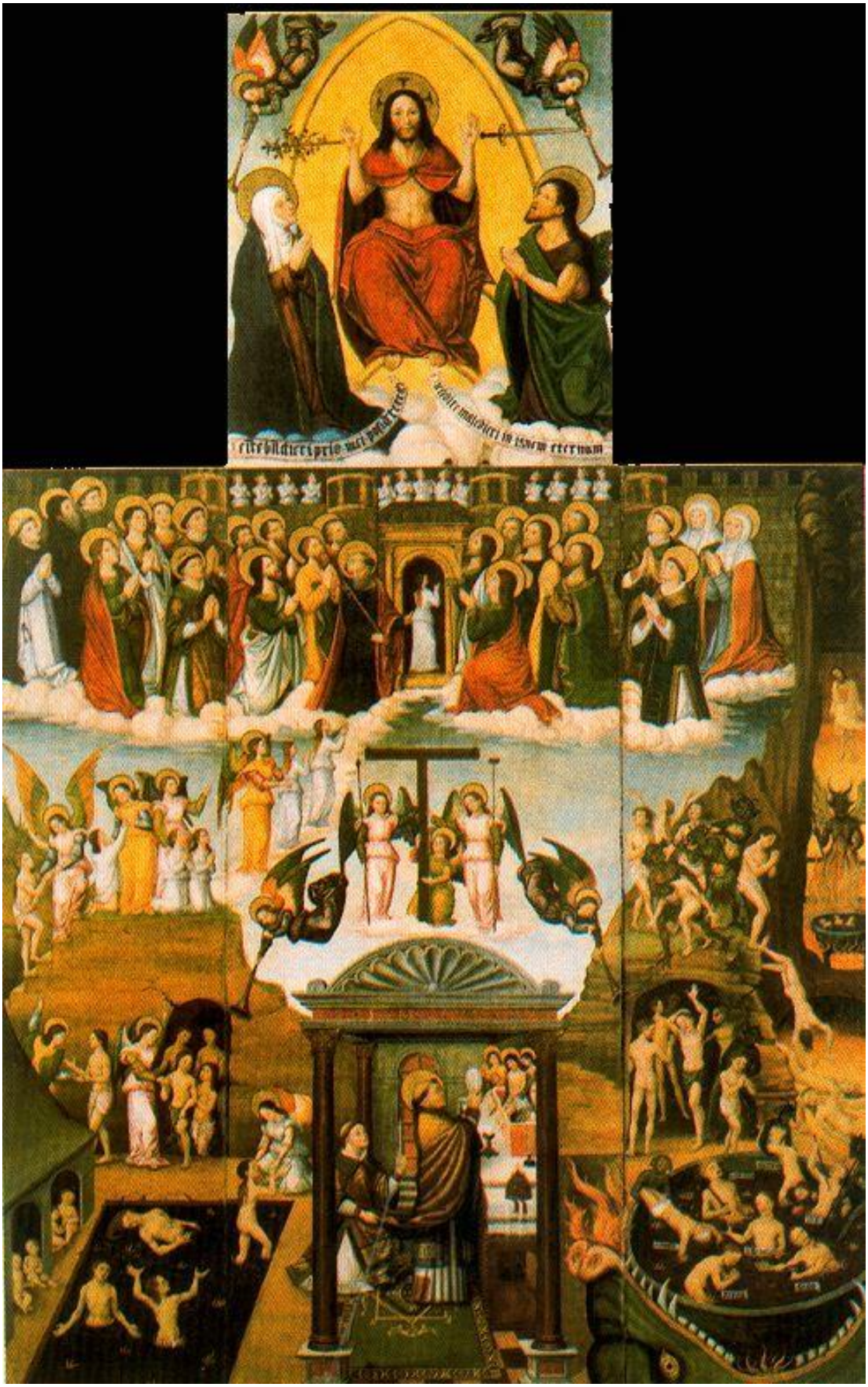

Figura 49: ***Retábulo de Almas e Missa de São Gregório*****, Óleo sobre painel, Final do século XV; Mestre de Cabanyes, igreja paroquial de Cortes de Arenoso (*in situ*).**

Figura 50: ***Retábulo de Almas e Missa de São Gregório*****, Final do século XV, Mestre de Cabanyes, igreja paroquial de Onda (*in situ*).**

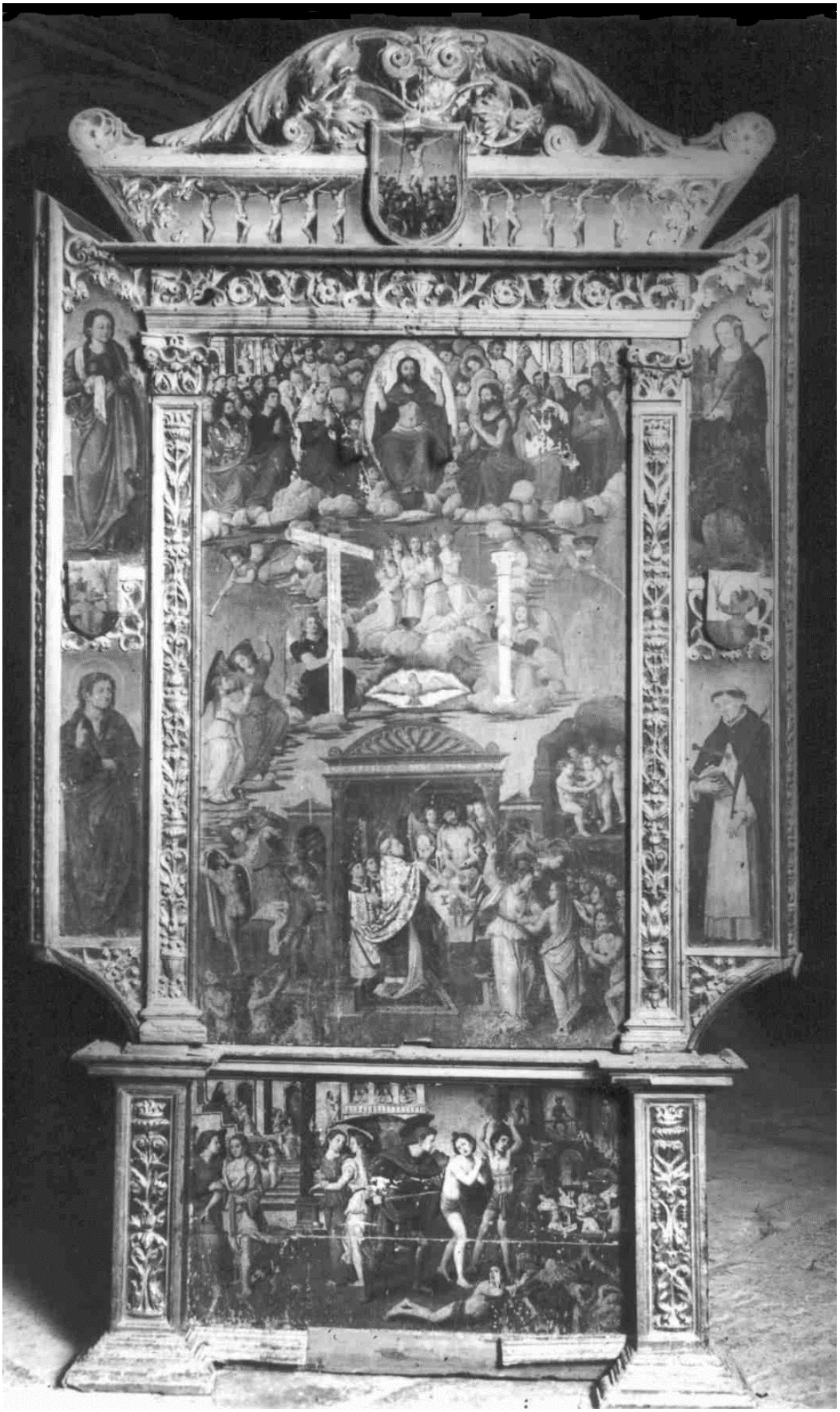

Figura 51: ***Retábulo de Almas*****, Final do século XV, Mestre Cabanyes, antigo retábulo da igreja paroquial de Canet lo Roig (Destruído em 1936).**

Figura 52: ***Retábulo de Almas com a Missa de São Gregório*****, C. 1500, Mestre da Família Artés, Museu de Belas Artes de Valência (Inv. Nº 129/96).**

3.4 Análise dos elementos da *Missa de São Gregório*

Apresentaremos aqui uma análise de alguns dos elementos que compõem a *Missa de São Gregório*. Como já sabemos, essa imagem traz amalgamadas outras tradições iconográficas que evocam a Paixão de Cristo, notadamente a representação do Cristo e os *Arma Christi*.

3.4.1 O Cristo na *Missa de São Gregório*

A *Missa de São Gregório*, como já procuramos demonstrar, pode ser considerada como uma fusão de vários elementos da iconografia medieval – a começar pela própria representação crística nela contida. Elemento fundamental na representação da *Missa de São Gregório*, o Cristo parece ser ele próprio um amálgama de iconografias crísticas medievais. Trataremos aqui das representações referentes à Paixão que mais nos confrontamos durante o decorrer da pesquisa, e que estão ligadas à representação de Cristo na *Missa de São Gregório*.

Na iconografia, há inúmeras formas de representar o Cristo no que se refere aos episódios presentes na narrativa evangélica da Paixão. Esclarecemos que a nomenclatura dessas imagens, em alguns casos, tende a variar. Portanto, uma vez que não há um consenso sobre o nome de algumas representações do Cristo em sua Paixão, apresentamos alguns detalhes sobre a iconografia específica dessas imagens e a sua respectiva narrativa. Não se trata de uma análise aprofundada, uma vez que não seria possível fazê-la nesta dissertação.

Frisamos, também, que as imagens propostas nesta subseção não comportam toda a diversidade de sua iconografia. Ao apresentarmos as respectivas imagens ou séries, buscamos demostrar algumas possibilidades, porém não nos é possível, evidentemente, dar conta de toda a complexidade do motivo iconográfico analisado, uma vez que a

variedade é muito mais ampla, não podendo ser sintetizada em um conjunto reduzido de imagens.

Embasados nesta estratégia metodológica, apresentamos primeiramente a representação do *Ecce Homo*. Essa imagem refere-se à passagem bíblica do Evangelho de São João (Jo. 19, 5). Conforme a versão Vulgata da Bíblia, Pôncio Pilatos pronunciou essas palavras ao apresentar Jesus aos judeus após a sua flagelação. Nessas imagens, o Cristo geralmente tem a coroa de espinhos, um manto[107] e a vara com que foi torturado e zombado (Figura 53). Algumas vezes ele é representado no pretório com outros personagens do julgamento como Pôncio Pilatos (Figura 54 e Figura 55), por exemplo, e em outras imagens ele é representado sozinho, sendo identificado pela presença dos elementos que acabamos de citar. Neste caso trata-se de uma imagem que elucida uma passagem bíblica da Paixão de Cristo.

Uma segunda imagem que parece elucidar a passagem bíblica da Paixão, e, ao mesmo tempo, a tradição católica da *Via Crucis*, é uma representação do Cristo que espera a sua crucificação[108]. Nela, o Cristo porta a coroa de espinhos e geralmente está sentado e despido de suas vestes (Figura 56). Essa imagem é nomeada de diversas maneiras: como *Cristo da Piedade*, por exemplo, ou *Cristo sentado esperando o suplício*.

Já a *Imago Pietatis*[109] representa o Cristo vestido somente com o perizônio, coroado de espinhos e com os cinco estigmas. É, portanto, um Cristo que já passou pela morte de cruz, logo que já fora golpeado pela lança de Longino. Porém, em algumas

---

[107] Geralmente a cor deste manto é vermelha, ainda que tenhamos encontrado um número não negligenciável de representações com outras cores de manto.

[108] Portanto, é uma imagem que estaria entre a Xª e a XIª estação da *Via Sacra*.

[109] Embora não traremos nesta subseção sobre os aspectos teóricos deste motivo iconográfico, esclarecemos que Erwin Panofsky em 1927 demonstrou que esse tipo de imagem é considerado uma imagem devocional que nasce de dois processos diferentes. Posteriormente, Hans Belting, debruça-se sobre a argumentação de Panofsky no capítulo 3 "*Fonctions des imagens mediévales*" de sua obra *L'image et son public au Moyen Âge* (1981).

imagens o Cristo não é representado como morto. E não se pode afirmar que se trata de um “Cristo ressuscitado”, pois não porta a típica bandeira ou flâmula, não usa as vestes brancas e tampouco tem nenhuma forma ou um aspecto triunfal ou Pascal como narram os Evangelhos.

Figura 53: ***Ecce Homo*****, Xilografia Germânica de autoria desconhecida, C. 1480-1490, National Galery of Art, Washington. (Accession No.1943.3.828).**

Figura 54: Châlons-en-Champagne BM, ms. 0336, f. 50, século XV.

Figura 55: ***Ecce Homo*****, 1490, Hieronymus Bosch,** ***Indianapolis Museum of Art*** **(Accession number C10006).**

Figura 56: ***Christ de pitié*****, início do século XVI, Hans Leinberger,** ***Bode-Museum Berlin*****, (inv. no. 8347).**

Essa representação também é conhecida como *Vir Dolorum*. Nesse caso, essa representação crística tem como base a narração bíblica de Isaías 53, 3[110]. Contudo, a representação que ora estudamos não corresponde exatamente ao texto bíblico, sendo justificada pelo esforço exegético ou de hermenêutica bíblica da teologia medieval.

Estamos, pois, diante de uma representação descontextualizada da narrativa bíblica no que se refere às narrativas da Paixão e da Ressureição. Cremos, então, que essa imagem une diversas representações da Paixão com o intuito de ampliar o valor simbólico dos mistérios da morte e da ressureição do Cristo.

Para melhor demonstrar essa hipótese, propomos a análise de um grupo de imagens do final do século XV. A primeira (Figura 57), de autoria de Giovanni Bellini e atualmente conservada na *Accademia Carrara* de Bergamo, apresenta em um fundo escuro a figura de Cristo ladeado pela Virgem e João Evangelista. O túmulo é representado por uma barra horizontal onde se lê *IOANNES-B-*.

As expressões faciais dos personagens que ladeiam o Cristo apresentam a tristeza pelo choro da Virgem que olha o Cristo, e João Evangelista que olha para o espectador. João tem sua expressão facial caracterizada pelo choro e pela testa franzida. Ambos sustentam o corpo do Cristo que apesar de estar em pé tem uma aparência quase que cadavérica.

A segunda imagem que analisamos (Figura 58) é igualmente de Giovanni Bellini e conservada atualmente no *Staatliche Museen* em Berlin. Nessa imagem, há dois anjos sustentando o corpo do Cristo estigmatizado. Enquanto o anjo da direita fita o Cristo o outro anjo mantém o olhar para cima. A imagem tem na parte central inferior um pano vermelho e acima um fundo escuro. O Anjo da esquerda se apoia no corpo do Cristo e apresenta a sua chaga.

---

[110] "Era desprezado, era a escória da humanidade, homem das dores, experimentado nos sofrimentos; como aqueles, diante dos quais se cobre o rosto, era amaldiçoado e não fazíamos caso dele". BÍBLIA. Português. Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2001.

Figura 57*: Imago Pietatis*, 1455, Giovanni Bellini, *Bergamo Accademia Carrara*.

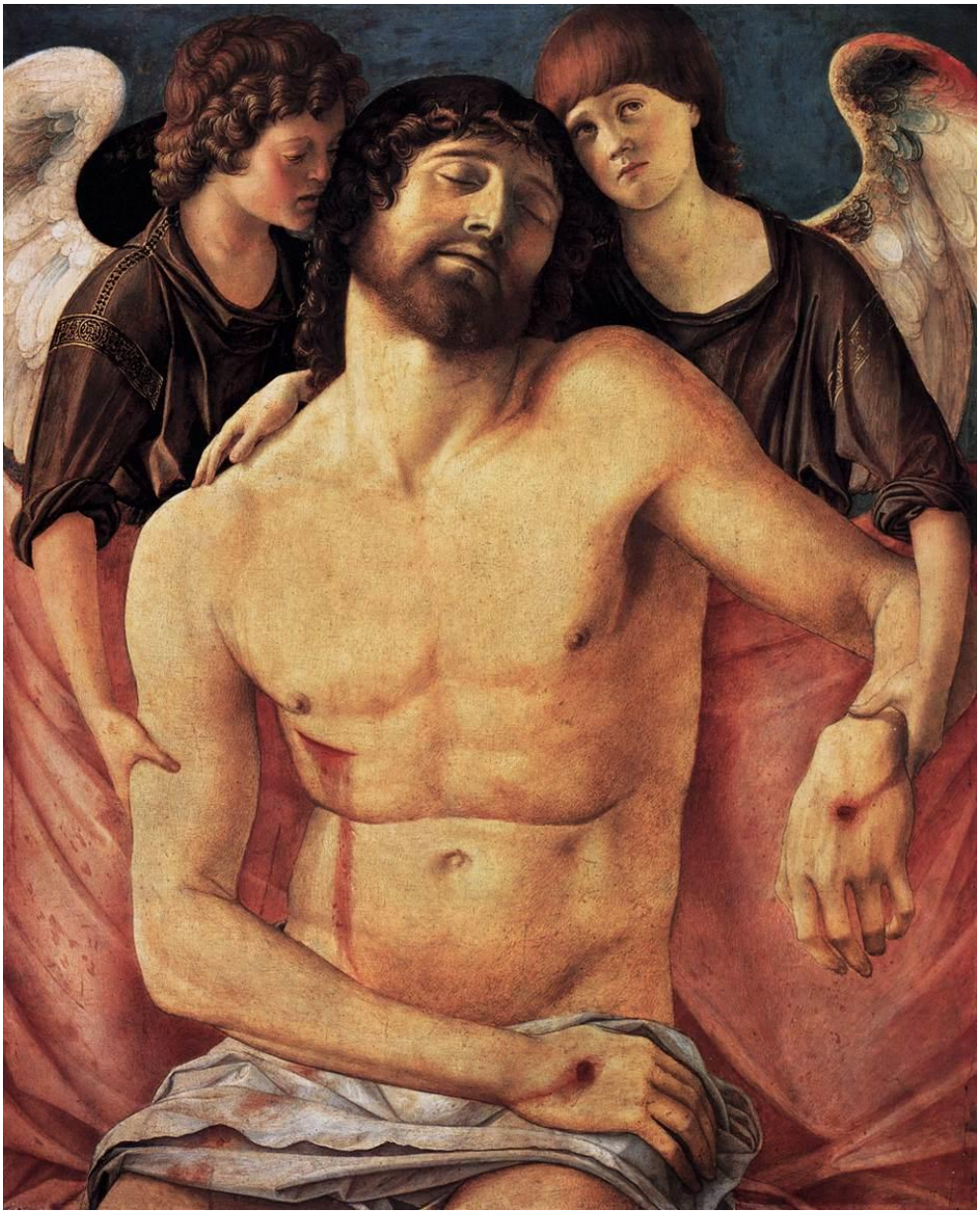

Figura 58: ***Imago Pietatis*****, 1480, Giovanni Bellini,** ***Staatliche Museen Berlin*****.**

Analisamos também a obra de Bartolomeo Bonascia (1450-1527), pintor modenense, uma *Imago Pietatis* (Figura 59) conservada em Módena na *Galleria Estense*. A paisagem dessa imagem tem em sua extrema direita a figura de uma coluna envolvida por uma corda. Ao fundo está o céu e à esquerda vemos uma formação rochosa e três cruzes com uma escada. Na parte inferior há o túmulo branco representado com esculturas zoomórficas ligadas por fitas que se entrelaçam em ramos de folhagens. Sobre o túmulo vemos a lança com a esponja, e dois instrumentos de

açoite. Na parte inferior do túmulo da esquerda para direta, do ponto de vista do espectador, visualizamos uma lanterna aberta com uma vela apagada em seu interior. Logo em seguida um objeto cônico, dois pregos, um martelo, um alicate, um terceiro prego e um vaso. Acima do túmulo encontramos três figuras humanas: a Virgem, o Cristo e João Evangelista. Os dois personagens amparam o Cristo, que permanece com os olhos fechados.

Figura 59: ***Imago Pietatis*****, 1484, Bartolomeo Bonascia, Modena,** ***Galleria e Museo Estense*****.**

A presença dos diversos elementos que descrevemos têm uma estreita ligação com o mistério da Paixão. Diferente das outras duas pinturas que analisamos, a obra de Bonascia apresenta os *Arma Christi* (ver a próxima subseção) espalhados em várias áreas da imagem. Esses objetos que remetem à Paixão de Cristo são um *topos* bastante comum da iconografia cristã medieval. E a sua união com a representação da *Imago Pietatis* reforça ainda mais uma das funções dessa imagem: remeter-se ao sofrimento do Cristo.

Nestas três primeiras imagens o Cristo parece ser representado como morto e só se mantem em pé graças aos anjos ou aos santos que assim o mantém. Porém, como já comentamos, há representações do Cristo vivo. Essas imagens são comuns na *Missa de São Gregório*, como no caso da nossa obra, onde o Cristo está próximo à hóstia elevada de olhos entre abertos e não está sendo sustentado. Dessa forma, a *Imago Pietatis*, mais que uma figuração da Paixão, é uma união de duas concepções distintas: a humanidade e a divindade de Cristo em uma única representação. Essa mesma representação do Cristo "vivo" pode ser atestada em algumas imagens que trazemos neste capítulo (Figura 45, Figura 46 e Figura 62).

Embora amplamente baseada nos outros tipos de representações do Cristo em sua paixão, Louis Réau, ao se debruçar sobre essa representação crística, não a nomeia como *Imago Pietatis*, mas como *Cristo da Missa de São Gregório*[111]. Ele parece reconhecer as especificidades deste tipo de imagem, criando uma categoria específica para essa representação. Ao indicar a procedência lendária desta imagem, ele aponta a sua origem como um ícone bizantino que fora ofertado pelo papa Gregório Magno à *Basilica di Santa Croce in Gerusalemme*. Sobre essa lenda, Hans Belting argumenta que:

> Em Roma, no final do século XIV, falava-se de um pequeno ícone em mosaico da *Imago Pietatis* que pretendia ser a "imagem" que São Gregório havia encomendado (mandado fazer) para guardar a recordação de uma visão. A lenda é em si mesma interessante, já que trata do verdadeiro aspecto de Cristo na Paixão, que havia sido revelado ao papa na mencionada visão. A imagem desta lenda encontrava-se em um lugar muito apropriado: *Santa Croce in Gerusalemme* (...)[112].

---

[111] RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien* (tome seconde). Paris: PUF, 1959, p. 42.

[112] *"En Roma, a finales del siglo XIV, se hablaba de un pequeño icono musivario de la 'Imago Pietatis' que pretendía ser la "imagen" que san Gregorio había encargado para fijar el recuerdo de una visión.*

Muito embora o próprio autor afirme que essa imagem não é contemporânea a São Gregório, uma vez que ela teria chegado à Basílica em 1380[113], é relevante o impacto criado no imaginário cristão criado por essa lenda. Isso parece justificar a presença desta representação crística na *Missa de São Gregório*, unindo mais uma vez, inexoravelmente, o ofício clerical do sacramento eucarístico e o mistério da Paixão. No próximo capítulo desta dissertação esclareceremos melhor essa relação.

3.4.2 Os *Arma Christi*

As imagens da *Missa de São Gregório* comumente apresentam os instrumentos da Paixão, os *Arma Christi*, que são os diversos elementos que representam os objetos utilizados para o suplício de Cristo. Essa iconografia faz referência à Paixão de Cristo, uma narrativa presente nos quatro evangelhos. Já no século IX é possível constatar a existência dessa iconografia no *Saltério de Utrecht* (Utrecht, Universiteitsbibliotheek ms.32, fol. 12r). A imagem (Figura 60 e Figura 61) está no fólio do salmo 21 que exegeticamente faz uma referência direta à Paixão de Cristo.

La leyenda es en sí misma interesante, ya que trata del verdadero aspecto de Cristo en la Pasión, que le había sido revelado al papa en la mencionada visión. La imagen de esta leyenda se hallaba en un lugar muy apropiado: Santa Croce in Gerusalemme (…). BELTING, Hans. *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madri: Akal, 2009, p.452.

[113] Idem, *ibidem*.

Figura 60: ***Saltério de Utrecht*****, Utrecht, Universiteitsbibliotheek ms.32, fol. 12r (detalhe).**

Figura 61: ***Saltério de Utrecht,*** **Utrecht, Universiteitsbibliotheek ms.32, fol. 12r.**

Entre os *Arma Christi* vemos, além de objetos (como a cruz, os pregos, a coroa de espinhos, a lança, martelos), outras representações da narrativa da Paixão, como o sol e a lua (que representam o eclipse solar que ocorre durante a crucificação de Cristo) e o galo (que representa a ave que canta após a negação de Pedro). No nosso painel (Figura 39) eles são representados apenas pela cruz, pela lança e pela esponja.

Para melhor compreender esses elementos, exemplificamo-nos com uma pintura da *Missa de São Gregório* (nº 1976.100.24) conservada no *The Metropolitan Museum of Art* em Nova Iorque (Figura 47). Nela podemos visualizar com clareza os *Arma Christi* (Figura 62) tais como o martelo, a esponja, as moedas e a lança.

Figura 62: *os Arma Christi* (detalhe da Figura 47).

No centro há a representação do *Sudário de Santa Verônica*. Essa representação não está contida nos textos evangélicos, mas se trata de uma lenda que se refere a uma

mulher que enxuga o rosto do Cristo no caminho para o Calvário e milagrosamente tem impresso o rosto do Salvador nesse pano[114].

Logo abaixo, vemos as moedas que representam a traição de Judas e também os dados que fazem referência aos soldados que lançaram a sorte para ter a túnica do Cristo (Mt. 27, 35). Há ainda o jarro com uma bacia que pode ser interpretado com um sentido ambivalente: representa tanto o *Lava Pés*, que tem uma ligação com a Paixão de Cristo e com a Última ceia (Jo. 13, 4-5), que é justamente o momento da instituição da Eucaristia, quanto pode fazer referência ao ato de Pilatos que lava as mãos no julgamento de Cristo (Mt. 27, 24). Há ainda a representação do alicate e dos três pregos que remetem aos *Arma Christi*.

Podemos ver também nesta pintura um elemento presente em algumas imagens da *Missa de São Gregório* que é o sangue de Cristo que verte para o cálice da missa. Além de uma evidente relação entre vinho consagrado e o sangue de Cristo, essa imagem também faz referência a um gesto da liturgia eucarística que está ligado ao mistério da Paixão: a mistura da água com o vinho que ocorre no momento da preparação das oblatas.

A tradição da Igreja atribui a autoria desse gesto a Santo Alexandre I, papa no princípio do século II, mas não há provas disso. De toda forma, a Suma Teológica de São Tomás de Aquino, na questão 74, que trata sobre a matéria do sacramento eucarístico, dá mostra da existência dessa prática litúrgica e sua ligação com a Paixão de Cristo:

> O vinho oferecido neste sacramento deve ser misturado com água por assim convir à representação da Paixão do Senhor. Não deve no cálice do Senhor, ser oferecido vinho só, nem só água, mas ambos

[114] RÉAU, Louis. *Op. cit.,* p. 19.

> misturados; como lemos no Evangelho, ambos verteram do lado de Cristo, na sua Paixão[115].

Percebemos pela argumentação do religioso Dominicano a relação entre esta espécie sacramental e a narração da Paixão do capítulo dezenove do Evangelho de São João que alude ao soldado que golpeia o Cristo morto com uma lança fazendo verter de seu lado aberto sangue e água (Jo 19, 34). Observando ainda a imagem (Figura 63), há a representação de uma credência com duas galhetas. Sendo esses objetos os recipientes para o vinho e a água na celebração eucarística, é possível percebermos mais uma referência à mistura desses elementos no cálice da missa. Ainda no que se refere à Paixão, vemos no livro litúrgico que está acima da mesa do altar (Figura 64) uma imagem que mostra claramente uma crucificação.

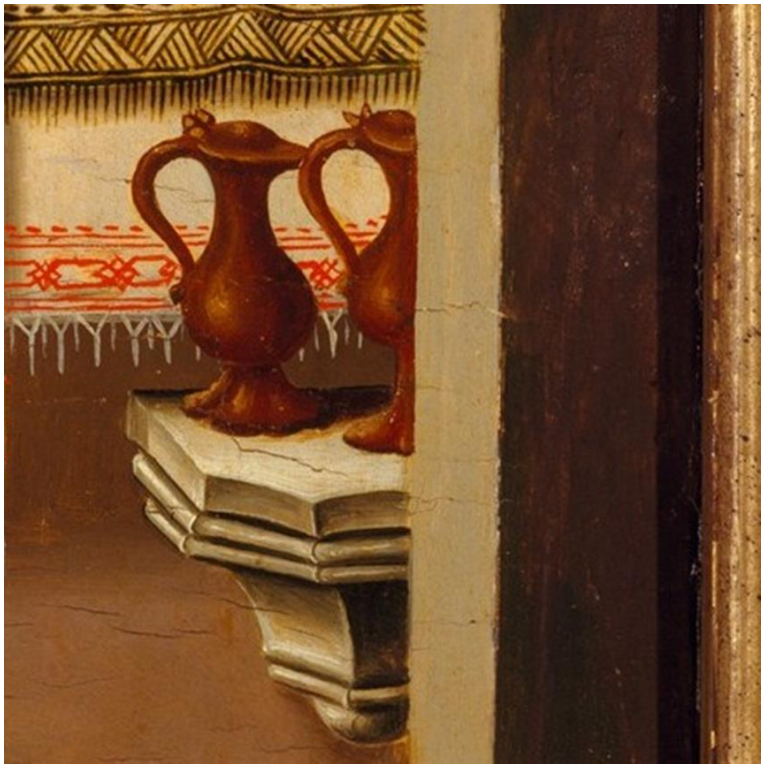

Figura 63: galhetas (detalhe da Figura 47).

[115] AQUINO, Tomás. *Suma teológica IX*. São Paulo: Loyola, 2006, p.235-454.

Figura 64: ***Missa de São Gregório*** **(detalhe da Figura 47).**

Analisamos neste capítulo os aspectos formais da *Missa de São Gregório*. Como vimos, essa representação é caracterizada pela presença de diversos elementos. Esses elementos são amalgamados nessa iconografia com uma funcionalidade "aparente": reafirmar a presença real do Cristo na Eucaristia.

Essa imagem não traz somente a representação do milagre eucarístico. Ao apresentar diversos elementos que se remetem à Paixão de Cristo, ela realiza um esforço exegético de associar esse milagre aos sofrimentos que o Cristo sofreu para a salvação da humanidade.

Portanto, cremos que a obra que estudamos está diretamente ligada a essas questões. No próximo capítulo estudaremos especificamente as relações desta

iconografia e o mistério da Paixão, inserindo o nosso objeto de estudo neste contexto histórico.

CAPÍTULO 4: O realismo eucarístico e o mistério da Paixão: uma proposta de análise para a iconografia da *Missa de São Gregório*

Após nos dedicarmos à análise das questões formais da iconografia da *Missa de São Gregório*, debruçar-nos-emos, neste capítulo, sobre as questões teóricas referentes a essas imagens. Para realizar tal tarefa, examinaremos a história de alguns debates em torno do realismo eucarístico durante a Idade Média.

Em resposta a esses debates, os autores e as autoridades eclesiásticas, como examinaremos, buscaram associar o realismo eucarístico como um mistério intrínseco à Paixão de Cristo. Esta associação parece estar presente na iconografia que estudamos, pois a *Missa de São Gregório* é composta por elementos que se referem à paixão de Cristo, notadamente a *Imago Pietatis* e os *Arma Christi*, como vimos no capítulo anterior. Desse modo, tais imagens parecem atestar essa associação entre realismo eucarístico e a Paixão de Cristo.

Diante dessa questão, consideramos conveniente uma análise que demonstre, ainda que sinteticamente, a discussão que resultou na legitimação do sacramento eucarístico como corpo histórico do Cristo, isto é, do mesmo Cristo que nasceu da Virgem, foi sacrificado na cruz, na sua Paixão. Esclarecemos que essa análise é baseada na historiografia a respeito desse tema e que em alguns momentos utilizaremos de documentos medievais para dar mais rigor a nossa argumentação. Não traremos grandes novidades ao campo científico no que se refere à discussão da natureza eucarística em si, pois o objetivo deste capítulo é situar-nos nesta discussão e assim melhor compreendermos as funcionalidades da iconografia da *Missa de São Gregório* e sua vinculação com o nosso objeto de pesquisa específico, a pintura do MASP.

A partir do século XI, como veremos nesse capítulo, o culto à Eucaristia vai sendo mais acentuado do que sua celebração e comunhão[116]. Como veremos, a partir deste período, alguns teólogos buscam afirmar que o Cristo está presente tanto com seu corpo histórico quanto com seu espírito neste sacramento. Assim, a Eucaristia não é simplesmente um símbolo, mas um verdadeiro milagre, uma teofania.

Tal afirmação, de extremo[117] realismo eucarístico, não é aceita por todos os teólogos medievais. Alguns pensadores, notadamente Berengário de Tours, utilizam-se da argumentação agostiniana para afirmar que a presença crística no sacramento deve ser tomada sem um "realismo exagerado".

Essa discussão não se esgota nos séculos da Idade Média Central. Veremos, nesse capítulo, que alguns documentos frequentemente denotam um esforço papal de reafirmar a presença real do Cristo nas espécies sacramentais. Dessa maneira, argumentaremos que as imagens da Missa de São Gregório são representativas desta questão. Analisaremos essa iconografia não só nesse recorte teórico, mas em relação ao culto eucarístico, que começa a se fortalecer no final da Idade Média.

Diante desse panorama, dividimos esse capítulo em cinco seções. Na primeira (2.1), analisaremos o milagre eucarístico que dá origem à iconografia ora estudada. Seguiremos com um breve estudo da liturgia eucarística (2.2) no âmbito da celebração litúrgica e a sua relação com a dimensão sacrifical da missa.

---

[116] Idem *ibidem*.

[117] Em determinados pontos do nosso texto, utilizaremos palavras como "extremo" ou "ultra". Alertamos que algumas expressões são aditivadas intencionalmente, uma vez que os documentos da Alta Idade Média não parecem pôr em dúvida uma presença crística no sacramento em questão. Consideramos, embasados nos autores e nos documentos, que há uma certa alteração na concepção de realismo eucarístico, que passa a ser compreendido de forma exageradamente real.

A terceira seção deste capítulo (2.3) traz uma sucinta análise sobre algumas querelas eucarísticas e sua relação com o século XV – que se rementem quase sempre à dimensão sacrifical do sacramento e sua relação com a Paixão de Cristo.

Por fim, nas duas últimas seções deste capítulo analisaremos a crescente devoção eucarística, fruto da afirmação da presença real e divina do Cristo no sacramento do pão. Veremos primeiramente, à luz da historiografia a esse respeito, a problemática de uma maneira mais global (2.4). Em seguida (2.5), inseriremos a região de Valência, e como isso, o nosso objeto de estudo como conclusão desta análise.

4.1 Realismo eucarístico e o mistério da Paixão

A origem da representação da *Missa de São Gregório* está ligada à lenda da *Matrona Duvidosa*, que está presente na hagiografia do Papa Gregório Magno[118] (540-604). Desconhecemos a origem dessa lenda, mas ela consta da *Legenda Áurea*[119] de Jacopo de Varazze[120] (1228-1298), embora o autor cite, logo no início de sua explanação sobre São Gregório, que a hagiografia desse papa fora escrita por Paulo Diácono (ca.720-799).

Na *Legenda Áurea* há a narração do milagre da transmutação do pão em carne, diante da *Matrona Duvidosa* no momento da missa:

> Todo domingo uma dama oferecia pão ao bem-aventurado Gregório, e certa vez quando, durante a solenidade da missa, ele lhe dava o corpo do Senhor, dizendo: "Que o corpo de Nosso Senhor Jesus Cristo guarde você para a vida eterna", ela sorriu de forma indecente. Ele imediatamente tirou a mão, pôs o corpo do Senhor de volta no altar e perguntou-lhe, diante de todos, por que ela ousara rir. A mulher respondeu: "Porque você chama de corpo do Senhor o pão que faço com minhas próprias mãos". Gregório então se ajoelhou em prece por causa da incredulidade da mulher, e levantando-se viu que aquele pedaço de pão tinha de convertido em carne com a forma de um dedo, levando assim a mulher a recuperar a fé. Ele rezou novamente e aquela carne foi convertida em pão, dado a mulher[121].

---

[118] São Gregório Magno, também conhecido como papa Gregório I, foi religioso da Ordem de São Bento. É eleito papa em 3 de setembro de 590, tornando-se o primeiro monge a alcançar o pontificado. É proclamado doutor da Igreja em 1295, por Bonifácio VIII. São Gregório é uma figura recorrente em inúmeras imagens medievais. RICHÉ, Pierre. *Petite vie de saint Grégoire le Grand.* Paris: Desclée de Brouwer, 1995.

[119] Legenda Áurea (em latim *Legenda aurea* ou *Legenda sanctorum*) é uma reunião de hagiografias, compiladas por volta de 1260, e que ganha grande popularidade já no século XIV. Um dos capítulos desse trabalho apresenta a vida de São Gregório e a narração do milagre eucarístico. Esse milagre apresenta a transmutação do pão em um dedo humano.

[120] Religioso da Ordem dos Pregadores (dominicanos) atuando como arcebispo de Gênova entre os anos de 1292 a 1298. Foi Beatificado por Pio VII em 1816.

[121] Sobre a narrativa dos milagres de São Gregório, conferir as páginas 280 a 295 de: VARAZZE, Jacopo de. *Legenda áurea: vida de santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Tradução: Hilário Franco Júnior.

No entanto, a narração do milagre na *Legenda Áurea* é diferente do que é representado nas imagens da *Missa de São Gregório*. O trecho da *Legenda Áurea* não faz nenhuma referência direta a alguns elementos que compõem essas imagens como, por exemplo, os *Arma Christi* ou a *Imago Pietatis* (que foram estudados no capítulo anterior).

Michael Heinlen, historiador da arte e professor da Universidade do Norte do Texas, ao se debruçar sobre as origens do tema iconográfico da *Missa de São Gregório*, propõe que a incorporação desses elementos está ligada à afirmação do papado da presença física do Cristo na hóstia. Esse autor realiza um estudo sobre as origens das imagens da *Missa de São Gregório*, e argumenta a estreita ligação que essas representações mantêm com a afirmação da doutrina eucarística através do mistério da Paixão[122].

O pesquisador afirma que é a partir do século XI que as imagens que tratam de milagres eucarísticos começam a surgir na Europa, sendo justamente o momento em que a concepção de realismo eucarístico começa a se fortalecer. Essas primeiras imagens figuram a aparição do Cristo no momento da consagração eucarística, geralmente como uma criança ou como um bebê[123]. Entretanto, a figura infantil do Cristo é gradativamente substituída pela imagem do *Homem das Dores*. Essa mudança, segundo Heinlen, poderia ser entendida como parte da discussão em torno do realismo eucarístico e sua ligação com os sofrimentos da Paixão de Cristo:

> A controvérsia eucarística intensificou um interesse crescente no sofrimento de Cristo. Ao mesmo tempo em que a Igreja estava afirmando a presença

---

[122] HEINLEN, Michael. "An Early Image of a Mass of St. Gregory and Devotion to the Holy Blood at Weingarten Abbey". *Gesta* 37/1, 1998, pp. 55-62, p. 59.

[123] "*Most frequently he appeared as a child (...) or as a beautiful baby*". Idem, *ibidem*. "Cristo aparece miraculosamente na hóstia" [cf. em Cambridge, University Library, Ee.3.59, p.37/fl.27] é um dos exemplos de imagem da transmutação da hóstia em Cristo infante no momento da consagração eucarística.

> física do corpo de Cristo no altar, a literatura devocional e os sermões zelosamente estimulavam as pessoas a meditar no sofrimento de Cristo[124].

Segundo a argumentação do autor, os últimos séculos do medievo apresentam uma ligação entre a Eucaristia e o mistério da Paixão que reafirma a presença física e não simbólica do Cristo nas espécies sacramentais. Dessa forma, a Igreja procura fazer uma ligação entre o Cristo que viveu na Terra e o sacramento eucarístico. Essa ligação quer reforçar que o Cristo não está presente somente espiritualmente, mas com seu corpo material nas espécies sacramentais. Assim, a celebração eucarística transforma-se em uma espécie de repetição literal da Paixão, pois, em cada missa, o Cristo se sacrifica novamente para a salvação da humanidade, doando-se nas espécies sacramentais da Eucaristia. E é por esse sacrifício, que ocorre em toda missa, que é possível aos cristãos a sua salvação.

[124] "*The Eucharistic controversy intensified a growing interest in Christ's suffering. At the same time that the Church was asserting the physical presence of Christ's body at the altar, devotional literature and sermons zealously encouraged people to meditate on Christ's pain*". Idem, *ibidem,* p.62.

4.2 O mistério da Paixão e a liturgia eucarística: O *Canon Missæ*

A própria oração eucarística parece corroborar a ideia do mistério da Paixão e sua relação com a legitimação do realismo eucarístico. Como veremos, o Cânon da missa reflete a dimensão sacrifical – que é utilizada como uma estratégia de afirmação do realismo eucarístico. Também veremos que essa prece tem algumas características próprias, como sua oração em voz inaudível, o que amplia a dimensão do mistério eucarístico.

O *Canon Missae* (também conhecido como oração eucarística) é um conjunto de pedidos (*Memento*) através dos quais o celebrante intercede pela Igreja, por todos os seres vivos, pelos santos, pelos fiéis defuntos, e por si próprio e seus assistentes. Além dessas preces, existe uma oração pela aceitação das oferendas, que na missa são o pão e vinho. O momento mais solene do Cânon é a consagração, que é uma espécie de repetição literal da véspera da Paixão de Cristo (*Anamnese*). É nesse ponto do Cânon que o sacerdote invoca a ação do Espírito e pronuncia a *fórmula* do sacramento eucarístico.

A autoria do Cânon Romano é desconhecida, e também não é possível determinar com precisão os antecedentes diretos desse texto, já que existe uma certa divergência entre os especialistas sobre os possíveis ritos que originariam o *Canon Missæ*[125]. Alguns estudos apresentam que a origem do texto em evidência teria sido influenciada pelo Cânon de Santo Hipólito (c.170-c.236), e por textos eucarísticos da liturgia franco-germânica[126] e hispana-moçárabe[127]. Contudo, Louis Bouyer[128] propõe que o Cânon

---

[125] BORBORIO, Dionisio. *Op. cit.*, p. 339.

[126] ALDAZÁBAL, José. "Influencia franco-germana en la misa romana". In: *La Eucaristía*. Biblioteca Litúrgica: Barcelona, 2007, p.170.

[127] PFEIFER, Cornelius. 'Os textos da tradição mozárabe da Espanha'. In: "O Anjo do 'supplices' do Cânon Romano". *Sapientia Crucis*, 2012, pp. 111-180, p.127.

[128] BOUYER, Louis. *Eucaristía. Teología y espiritualidad de la oración eucarística.* Barcelona: Paulinas, 1969.

Romano teria sido originado de ritos alexandrinos. Para esse autor, o texto do *Canon Romanus* é bastante distinto, sobretudo, do texto de Hipólito:

> Se a liturgia romana tivesse sido, nos séculos II e III, aquela de Hipólito, deveria ter acontecido uma mudança muito radical... e isto em uma Igreja que mais que todas as outras se distinguiu pelo ser conservadora[129].

O *De Sacramentis*, de provável autoria de Santo Ambrósio (340-397), traz um texto "substancialmente idêntico ao Cânon[130]". Essa obra é o testemunho mais antigo do texto do Cânon da missa. No entanto, o *De Sacramentis* não é propriamente um livro litúrgico, mas sim uma obra destinada para fins catequéticos[131]. Assim, a liturgia romana não teria se baseado no texto ambrosiano. É mais provável que Ambrósio tenha refletido em sua obra uma prática já comum nas celebrações romanas[132].

O sacramentário gelasiano é o documento mais antigo que contém o texto do Cânon na forma "definitiva", e o apresenta no uso do contexto da missa e não mais com uma função catequética (como no texto de Santo Ambrósio). A tradição da Igreja atribui a autoria desse missal ao Papa Gelásio I (c.410-496). Porém, os estudos atuais desse sacramentário, revelam que sua redação tenha sido realizada entre os anos de 700 a 715[133].

De toda forma, o texto já padronizado em Roma como oração eucarística no século VIII acabou tornando-se o rito oficial de toda a cristandade ocidental. Apesar da Igreja latina ser caracterizada por inúmeros ritos, existe um processo de unificação que busca padronizar os textos e gestos da celebração eucarística. Esse processo não é marcado por uma fusão, mas sim, por uma imposição dos ritos romanos em detrimento

---

[129] Idem, *ibidem*, p. 196-197.
[130] BORBORIO, Dionisio. *Op. cit*., p. 254.
[131] PFEIFER, Cornelius. *Op. cit*., p.126.
[132] Idem, *ibidem*.
[133] Idem, *ibidem*, p.134.

de diversos ritos também muito tradicionais dentro do catolicismo latino. Esse esforço eclesiástico acaba por tornar o *Canon Romanus* o *Canon Missæ*.

A prece que inicia o Cânon é conhecida como *Te igitur*, que além de principiar a oração mais importante da missa, também marca o início de uma ação litúrgica muito característica: o silêncio. É importante ressaltar que por volta do século XI e até o ano de 1967 o Cânon é uma oração inaudível, sendo somente o *"Per onima sæcula sæculorum"*, última frase da Doxologia, dita ou entoada em voz alta. Essa jaculatória é audível para que a comunidade laical manifeste seu assentimento respondendo "*amen*". E é esse consentimento ao Cânon da Missa a principal aclamação da comunidade na celebração eucarística. Essa resposta à doxologia final é até hoje a resposta mais solene da comunidade cristã na missa[134].

No *Te igitur* o sacerdote roga a Deus, em nome de Cristo, que os dons do pão e do vinho lhe sejam uma oferenda agradável. Ao ler essas palavras: "*hæc ✠ dona, hæc ✠ munera, hæc sancta ✠ sacrificia illibata*" o celebrante realizava três vezes o sinal da Cruz. É bastante comum nos manuscritos medievais que essa ação litúrgica seja representada por uma cruz (*epiclese*)[135] desenhada junto ao texto. Após esse pedido, o celebrante oferece esses dons pela comunidade eclesial. Justamente por esse motivo essa oração também é designada como *Memento* da Igreja.

Para melhor entendermos essas questões, apresentamos alguns fólios de manuscritos medievais. Primeiramente, o fólio 053 (Figura 65) do *Missal para uso em Rodez* (Rouen - BM - ms. 0276). Trata-se de um fólio que já analisamos no capítulo três desta dissertação, pois sua inicial ornamentada tem figurada uma *Missa de São Gregório*. Vemos nessa imagem a presença das três cruzes que marcam o gesto litúrgico que mencionamos.

---

[134] BORBORIO, Dionisio. "A doxologia final da oração". In: *Op. cit.*, p. 269-270.
[135] Idem, *ibidem*, p. 246.

Figura 65*: Missa de São Gregório, Missal Romano para o uso em Rodez,* **1472. Clermont-Ferrand – BM – ms. 0059, f. 053.**

No fólio 022 (Figura 66) de um Missal para uso em Rouen a haste da inicial ornamentada "T" divide a personificação da sinagoga e da Igreja (Figura 67). À direita da letra vemos a sinagoga com os olhos vendados, e tendo na mão esquerda um

estandarte com a haste quebrada em vários pedaços. Na mão direta, ela parece estar segurando as tábuas da lei. Do outro lado, está a Igreja coroada, um cálice com uma hóstia na mão direita (fazendo uma referência direta à Eucaristia, como símbolo da Igreja que triunfa sobre a sinagoga), e também segurando um estandarte. Percebemos aqui uma clara evidência antijudaica – tema bastante presente na iconografia medieval e também amplamente atestada na liturgia católica, como, por exemplo, na Sexta-Feira Santa (*Feria Sexta in Parasceve*), que frequentemente associou os judeus à cegueira, e os cristão à luz, pois reconheceram o Cristo e estão libertos das trevas graças à sua Esposa: a Igreja.

Em sentido ambivalente, podemos também compreender essa representação como uma exegese visual que busca atentar que a Igreja é o dom supremo da nova e eterna aliança de Deus para com a humanidade. Neste caso, há uma relação direta entre o texto e a imagem, pois essa inicial está ornamentada justamente no *Memento* da Igreja.

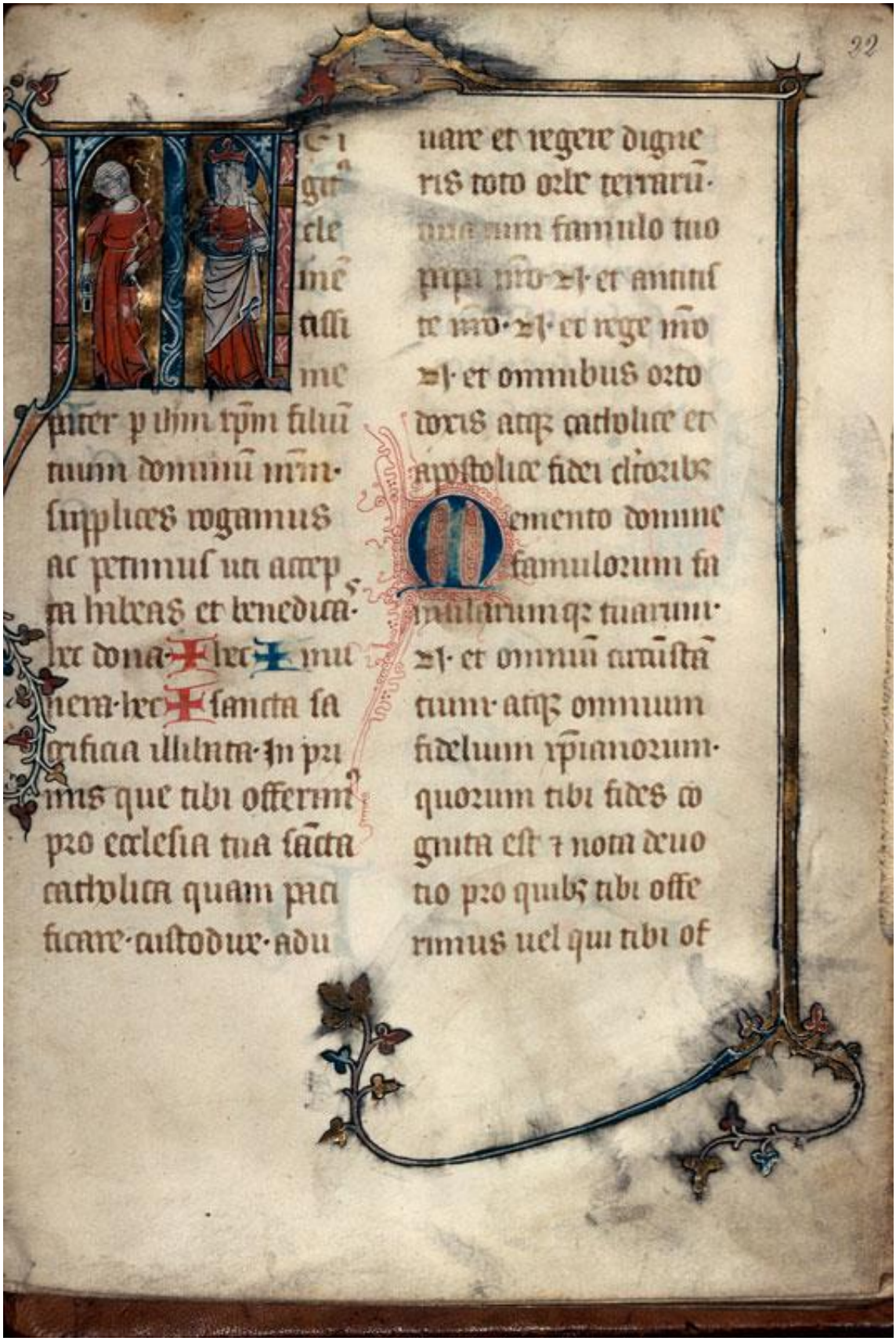

Figura 66: Início do Cânon, *Missal para uso em Rouen*, 1326. Rouen - BM - ms. 0289 f. 022.

Figura 67: Inicial "T" ornamentada (detalhe da Figura 66).

De toda forma, vemos na página inteira deste fólio, na primeira coluna, as três cruzes que mencionamos. Igualmente no fólio 140v de um Missal para uso da abadia de Mont-Saint-Michel vemos as referidas cruzes em um tom vermelho (Figura 68). Neste último fólio, a letra inicial é uma inicial habitada e figura o *Akedá* ou *Atadura de Isaac* (Gn. 22), que também é denominado como *Sacrifício de Isaac*. Percebemos, aqui, um exemplo de "exegese eucarística": a ligação do sacrifício de Cristo ao que Abraão estava disposto a fazer por seu filho. Sendo a celebração eucarística uma repetição

literal do sacrifício de Cristo na cruz, essa imagem, no início da oração eucarística, tem uma forte carga simbólica.

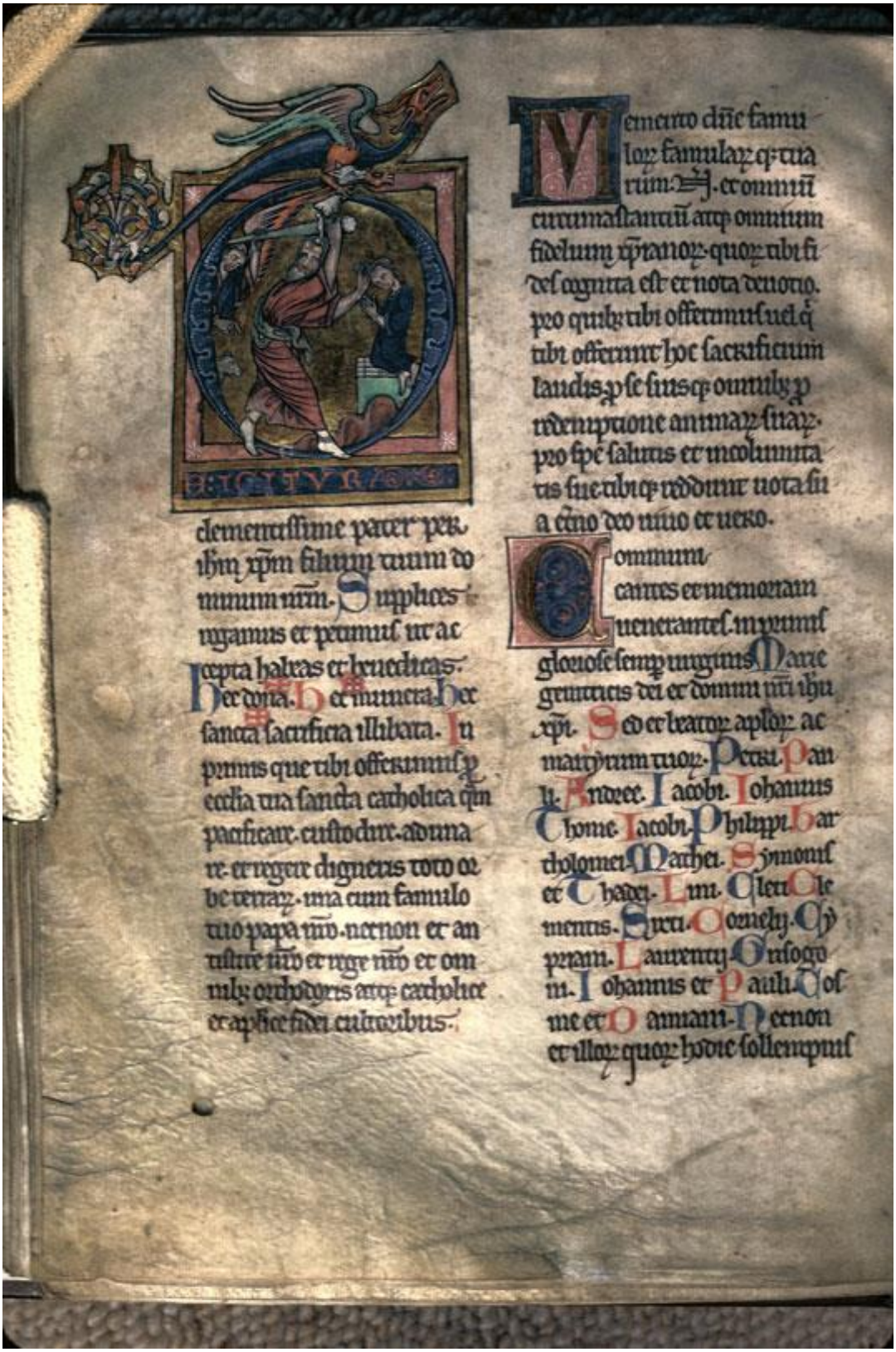

Figura 68: **Início do Cânon,** ***Missal para uso da abadia de Mont-Saint-Michel*****, séc. XIII, Avranches - BM - ms. 0042 v.**

Percebemos aqui uma exegese que busca uma ligação entre uma passagem vetero-testamentária e a narrativa da Paixão evangélica. O Cristo é novamente imolado em cada celebração e oferecido como alimento. Podemos, assim, entender que o realismo eucarístico transforma a hóstia no objeto mais sagrado e, ao mesmo tempo, em um "alimento" imprescindível para a redenção da humanidade. Sendo a salvação a principal preocupação da prática cristã, a Eucaristia se reveste, ainda mais, de um poder simbólico. Assim, a principal finalidade do cristianismo, que é a salvação do gênero humano, passa pela celebração da Eucaristia que remete ao sacrifício de Cristo que ocorre em cada missa.

4.3 Controvérsias eucarísticas

As imagens da *Missa de São Gregório*, como já vimos, parecem reafirmar a presença real do Cristo na matéria do sacramento eucarístico. Essas imagens, desse modo, podem ser entendidas como um esforço em legitimar essa proposição de não fácil aceitação. Analisaremos brevemente alguns aspectos dessa discussão baseando-nos sobretudo na historiografia e em alguns documentos medievais. Salientamos que essa seção não abrange toda a complexidade da questão eucarística medieval, pois somente buscamos localizar essa discussão para melhor compreendermos as funcionalidades da iconografia que estudamos e o papel do nosso objeto de estudo nesse panorama sacramental.

Inicialmente, conforme a historiografia sobre a temática, a celebração eucarística era concebida como uma celebração de memória. Embasados em alguns autores[136] observamos que, conforme a visão agostiniana, existe uma diferença bem definida entre a hóstia e corpo histórico do Cristo[137]. Assim, "para Agostinho, o Cristo está presente no sacramento como figura, de modo que entre a hóstia e o corpo de Cristo existe a mesma diferença que entre um signo e a coisa que ele significa"[138].

Debruçando-nos especificamente sobre um texto do Bispo de Hipona lemos:

> Talvez surja em alguém esta ideia: como pode ser que este pão seja seu corpo e este vinho seu sangue? Estas coisas, irmãos meus, chamam-se sacramentos, porque uma coisa dizem aos olhos e outra à inteligência. O que os olhos veem tem aparências corporais, mas encerra uma graça espiritual. Se quereis entender o que é o corpo de Cristo, escutai o apóstolo. Vede o que dizem os fiéis: "vós sois o corpo de Cristo e seus membros (1Cor 12,27). Se, pois, vós sois o corpo e os membros de Cristo, o que está sobre essa mesa santa é um símbolo de vós mesmos, e o que recebereis em vosso mistério. Vós mesmos

[136] RUBIN, Miri. *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992; BORBORIO, Dionísio (org). *Op. cit.*; BASCHET, Jérôme. *Op. cit.*

[137] BASCHET, Jérôme. *Op. cit.*, p. 359.

[138] Idem, *ibidem*.

> o referendais assim ao responder: amém, assim é. Sede, pois, membros de Cristo para responder com verdade: amém. (...). Foi assim que quis unir-nos em sua pessoa e consagrou sobre sua mesa o mistério simbólico da paz e da união que deve reinar entre nós[139].

A visão agostiniana sobre a Eucaristia parece-nos clara nesse trecho. O corpo de Cristo não é tomado como a carne, mas como um elemento de união eclesial. A citação da Carta aos Corintos embasa nas Escrituras a argumentação do Bispo de Hipona que reforça a concepção da Eucaristia como um elemento que constituiu a Igreja como católica. Assim, o comungante é chamado a fazer parte do corpo de Cristo e não a consumir o seu corpo histórico. Responder amém ao receber o corpo de Cristo seria aceitar fazer parte da Igreja que está intimamente ligada ao Cristo – cabeça e esposo da comunidade eclesial.

Ainda que alguns estudos, notadamente a historiografia "católica" que nos deparamos[140], procurem enfatizar que Santo Agostinho nunca afirmara que o Cristo não está presente na Eucaristia, percebemos claramente que não há um acento ultrarrealista na interpretação agostiniana sobre o sacramento eucarístico e que de fato havia uma concepção simbólica ou espiritual do sacramento, o que se difere do período posterior como veremos a seguir.

Surge, no século IX, uma primeira controvérsia sobre a concepção da Eucaristia sobre a qual encontramos documentação e análises na historiografia. Não podemos afirmar a existência de outras querelas eucarísticas nos períodos anteriores ao século IX, já que há um certo "silêncio" documental e historiográfico. Ainda que encontremos documentação sobre a Eucaristia em períodos anteriores ao século IX, não nos

---

[139] BORBORIO, Dionisio. *Op. Cit.*, p. 222. (*Apud*).

[140] Referimo-nos a alguns textos que consultamos nessa dissertação como, por exemplo, BORBORIO, Dionisio. Op., cit., mas, igualmente, a algumas obras de caráter geral, onde podemos notar uma certa preocupação em salientar que não há nenhuma referência clara na Patrística sobre uma presença somente simbólica do Cristo nas espécies sacramentais. Contudo, nosso objetivo nesse capítulo é o de demonstrar uma certa alteração na concepção de realismo eucarístico, sem comparar, nesse momento, a discrepância na argumentação dos Primeiros Padres da Igreja com os religiosos da Escolástica.

deparamos com informações que expusessem situações conflituosas. Cremos que as concepções eucarísticas existentes, nesse período anterior, possivelmente não eram divergentes, uma vez que não havia um acento tão realístico no que se refere a esse sacramento como veremos agora.

Amalário de Metz (c.775-850) expõe uma visão materializada da hóstia como *corpus triforme*:

> Triforme é o corpo de Cristo, deles naturalmente são os que hão de morrer e os mortos: o primeiro, evidentemente, santo e imaculado, que foi assumido da virgem Maria; o segundo o que caminha sobre a terra; o terceiro o que jaz nos sepulcros. Pela partícula de hóstia imersa no cálice [aqui ele se refere a um rito litúrgico que ocorre no *Agnus Dei*] se mostra o corpo de Cristo que já ressuscitou dos mortos; pela comida pelo sacerdote ou pelo povo, o que ainda caminha pela terra; pela que fica sobre o altar, o que jaz no sepulcro[141].

Assim, embasados nesse autor medieval, o Cristo eucarístico estaria dividido em três partes: o corpo espiritual, o material e o que jaz no sepulcro, e estando em comunhão com esse *corpus triforme* os membros vivos da Igreja e os fiéis defuntos. Percebemos, ainda, pela argumentação desse autor, um esforço de ampliar a importância da Eucaristia. Amalário de Metz ultrapassa a visão agostiniana, pois além de considerar a Eucaristia como elemento da vida eclesial na Terra e no além, ele afirma também que as espécies sacramentais consagradas são o mesmo Cristo nascido da Virgem.

---

[141] "*Triforme est corpus Christi, eorum scilicet qui gustaverunt mortem et morituri sunt: primum videlicet, sanctum et immaculatum, quod assumptum est ex Maria virgine; alterum, quod ambulat in terra; tertium, quod jacet in sepulcris. Per particulam oblatae immissam in calicem, ostenditur Christi corpus, quod jam resurrexit a mortuis; per comestam a sacerdote vel a popolo, ambulans adhuc super terram; per relictam in altari, jacens in sepulcris*" AMALÁRIO DE METZ. *Liber Officialis*, III,29,7. In: HANSSENS, Jean Michel. *Amalarii episcopi opera liturgica omnia III*. Cidade do Vaticano: Biblioteca Apostólica Vaticana, 1952. p. 357.

Também nesse mesmo período, Pascásio Radberto (c.792-865), monge da Abadia de Corbie[142], defende a presença real da carne e do sangue de Cristo nas matérias do sacramento no primeiro tratado teológico sobre a Eucaristia[143], intitulado *De Corpore et Sanguine Domini* (831-833c.)[144]. Nesse tratado, ele procura afirmar que as oblatas, são, após a consagração pela palavra de Cristo através do Espírito Santo divino[146], o mesmo Jesus nascido de Maria e que está presente na Eucaristia com o seu corpo físico. Primeiramente, ele afirma que o corpo de Cristo que foi crucificado e sepultado é transformado[145] em carne pela consagração deste sacramento e após[146], afirma que:

> Se verdadeiramente acreditas que aquela carne foi concebida sem semente (*sêmen*) no útero da Virgem Maria com o poder do Espírito Santo para que o Verbo se fizesse carne, de fato, creia verdadeiramente que isso se produziu com o Verbo pelo Espírito Santo, através do mesmo corpo de Cristo que surgiu de uma virgem[146].

Podemos perceber aqui que tanto Pascásio Radberto quanto Amalário de Metz buscam ampliar o realismo eucarístico através de uma relação entre o sacramento do pão e o nascimento do Cristo, ou seja, relacionam a Eucaristia ao mistério da Encarnação. Aqui, além do mistério da Paixão, há também uma comparação com o mistério da Encarnação. Isso nos ajuda a compreender que, ainda que não seja o caso do

---

[142] CARVALHO, Joaquim Félix. "Sacramentalidade da fé e simbólica eucarística". *THEOLOGICA*, 2.ª Série, 43, 1, 2008, pp. 65-102, p.83.

[143] Idem, *ibidem*.

[144] Idem, *ibidem*.

[145] Nesse momento, o termo transubstanciação ainda não fora criado.

[146] "*Vera utique Christi caro, quae crucifixa est et sepulta, vere illius carnis sacramentum, quod per sacerdotem super altare in verbo Christi per Spiritum sanctum divinitus consecratur: unde ipse Dominus clamat: Hoc est corpus meum (Luc. XXII, 19) Et ne mireris, o homo, neque requiras naturae ordinem; Si carnem illam vere credis de Maria virgine in utero sine semine potestate spirictus sancti creatam, ut Verbum caro fieret, vere crede et hoc quod conficitur in verbo Christi per Spiritum Sanctum corpus ipsius esse ex virgine*". *Pascasius Radbertus. De corpore et sanguine Domini. Epistola ad Fredugardum* (CCCM 16). CARVALHO, Joaquim Félix. *Op. cit.*, p.83. (*Apud*).

nosso painel, muitas imagens sobre Eucaristia apresentem o Cristo como um bebê, como argumenta Heinlen (ver seção anterior).

De toda forma, tal concepção extremamente realista gera reações em alguns religiosos da época, como os monges Rábano Mauro (c.776-856) e Ratramno de Corbie[147] (c.800-c. 865), que procuram manter a concepção simbólica do sacramento[148]. A polêmica sobre a Eucaristia do século IX, que oscila entre o simbolismo e a presença real, acaba por esgotar-se sem uma definição doutrinal, ou uma intervenção incisiva por parte das autoridades eclesiásticas naquele momento[149].

Contudo, o embate ressurge no século XI, momento em que a teologia eucarística começa a se fortalecer. Nesse período, a problemática eucarística é marcada por um embate filosófico sobre a concepção de *substância* e *acidentes* em se tratando de Eucaristia. Essa discussão concebe *substância* como a parte intrínseca de um objeto, e *acidentes* como aparências "supérfluas" e externas a ele. Conforme essa visão, a *substância* é entendida como algo que constituiu efetivamente um objeto, ou seja, a quididade do ente. A *substância*, então, é a essência de um objeto. Ainda nessa concepção, os sentidos, algumas vezes, não apreendem todo o significado do objeto. Eles podem somente alcançar os *acidentes*, portanto, as aparências. Segundo essa compreensão, caberia à inteligência, e não somente aos sentidos, o entendimento da plena essência de um objeto. A definição de *substância,* como vimos, acaba por criar uma justificativa para a inteligibilidade do realismo eucarístico. Assim, a *substância* da Eucaristia transforma-se realmente no corpo e sangue terreno do Cristo, mesmo que a apreensão por parte dos sentidos (as aparências) não revele essa "metamorfose". Dessa

---

[147] Ratramno de Corbie assume a ênfase agostiniana, que entende a Eucaristia como um *sinal* efetivo da presença de Cristo e não identificava os elementos do pão e do vinho com o corpo terreno de Jesus.

[148] BORBORIO, Dionísio (org). *Op. cit.*, p. 96.

[149] RUBIN, Miri. *Op. cit.*, p.16. Também em BORBORIO, Dionísio (org). *Op. cit.*, p.96. E em BASCHET, Jérôme. *Op. cit.*, p.360.

definição, constata-se o neologismo *transubstationis*[150], que é atestado pela primeira vez na obra *Sententiarum Theologicarum Libri Octo,* do teólogo Roberto Pullus, em 1140[151].

Berengário de Tours (c. 998-1088), no entanto, gera um debate que ecoará até por volta da década de 40 do século XI, ao afirmar que o sacramento eucarístico é somente um símbolo, pois as espécies consagradas do pão e do vinho não têm sua substância alterada[152]. Elas são o corpo e o sangue de Cristo em termos espirituais e não materialmente. Essas declarações geram oposições incisivas de outros pensadores, como Lanfranc du Bec (c.1010-1089), que são apoiados pelos papas Leão IX e Gregório VII[153]. As concepções do simbolismo berengariano contra o realismo eucarístico são condenadas, sendo que em 1059[154] é imposta a Berengário de Tours a assinatura de uma confissão:

> Eu Berengário, indigno diácono da igreja de São Maurício *Andegavensis*, conhecendo a verdadeira e apostólica fé, anatematizo toda heresia, principalmente aquela de que até aqui tenho tido infamado (caluniado). A qual defende que o pão e o vinho, que no altar se põe, depois da consagração somente é Sacramento e não o verdadeiro corpo e sangue de Nosso Senhor Jesus Cristo e que eles só podem ser tocados pelas mãos dos sacerdotes e comidos (*fidelium dentibus atteri*) no sacramento (de forma sacramental, simbólica) (...).[155]

---

[150] Transubstanciação.

[151] BASCHET, Jérôme. *Op. cit.*, p.360.

[152] RUBIN, Miri. *Op. cit.*, p.18-19.

[153] BASCHET, Jérôme. *Op. cit.*, p.360.

[154] GIRAUDO, Cesare. *Num só corpo: tratado mitológico sobre a Eucaristia*. São Paulo: Edições Loyola, 2003, p.431.

[155] *"Ego Berengarius, indignus Diaconus Ecclesiæ Sancti Mauritii Andegavensis, cognoscens veram et Apostolicam fidem, anathematizo omnem Hæresim, præcipue eam de qua hactenus infamatus sum. Quæ adstruere conatur panem et vinum, quæ in Altari ponuntur, post consecrationem solummodo Sacramentum et non verum Corpus et Sanguinem Domini nostri Iesu Christi esse, nec posse sensualiter, nisi in solo Sacramento, manibus Sacerdotum tractari, vel frangi, aut fidelium dentibus atteri. Consentio autem sanctæ Romanæ Ecclesiæ et Apostolicæ Sedi , et corde et ore profiteor de Sacramento Dominicæ mensæ eam fidem me tenere, quam Dominus et Venerabilis Papa Nicolaus , et hæc sancta Synodus auctoritate Evangelica et Apostolica tenendam mihi firmavit : Scilicet panem et vinum , quæ in Altari ponuntur , post Consecrationem , non solum Sacramentum , sed etiam verum Corpus et Sanguinem Domini nostri Iesu Christi esse, et sensualiter non solum Sacramento, sed inveritate manibus Sacerdotum*

Esse trecho da confissão realizada por Berengário no concílio de Roma pelo Papa Nicolau II afirma que o pão e o vinho colocados sobre o altar após a consagração são não só um sacramento (sinal), mas o verdadeiro corpo e sangue de Cristo, que são tomados, partidos e literalmente mordidos pelos fiéis[155]. Vemos aqui, claramente uma concepção de extremo realismo eucarístico, pois a presença do Cristo não é mais simbólica ou espiritual, mas indubitavelmente real. Ainda que as afirmações dos Primeiros Padres da Igreja não contradissessem a afirmação da presença do Cristo no sacramento, percebemos pela análise dos autores e pela confissão assinada por Berengário uma defesa de uma presença ultrarrealista do Cristo – literalmente consumido pelos fiéis. Essa concepção realista é legitimada pelo dogma da transubstanciação[156]. Desse modo, é verdade incontestável a mudança total da substância da matéria do sacramento (pão ázimo e vinho) no corpo e sangue de Cristo, sendo mantidas somente as aparências acidentais[157].

Para o que interessa à questão eucarística, convém ainda analisar a visão tomista. Santo Tomás de Aquino (1225-1274) defende na questão 75 da Suma Teológica que o Cristo está realmente presente no sacramento, esclarecendo que a visão agostiniana fora mal interpretada por parte dos simbolistas:

> Fundados nessa autoridade, os referidos heréticos foram induzidos em erro, por entenderem mal as palavras de Agostinho. Pois, quando Agostinho diz - *Não havereis de comer este corpo que vedes* - não teve a intenção de negar

---

tractari, et frangi et fidelium dentibus atteri , iurans per sanctam et homousion Trinitatem, et per hæc Sacrosancta Christi Evangelia . Eos vero , qui contra hanc fidem venerint, cum dogmatibus, et sectatoribus suis, æterno anathemate dignos esse pronuntio . Quod si ego ipse aliquando aliquid contra hæcsentire , ac prædicare præsumpsero , subiaceam Canonum severitati .Lecto et perlecto sponte subscripsi." LUPUS, Chretien. *Synodorum generalium ac provincialium decreta, et canones*. Venetiis: prostant apud Jo. Baptistam Albritium q. Hieron. et Sebastianum Coleti, 1724, p. 107.

[156] Em 1215 (IV Concílio de Latrão).

[157] Sobre a discussão da doutrina eucarística cff.: RUBIN, Miri. *Op. cit.*, p 14-35. Cff também em VASCONCELLOS, Manoel Luís Cardoso. *Fides Ratio Auctoritas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005, p. 28-61.

> que o corpo de Cristo o fosse verdadeiramente; mas que não ia ser comido sob a forma em que eles o viam. E pelo que acrescenta - O sacramento de que vos falei vos vivificará, entendendo-o em sentido espiritual, não quis dizer que o corpo de Cristo estivesse neste sacramento só na sua significação mística, mas espiritualmente, isto é, invisivelmente, e por virtude do espírito. Por isso, expondo aquilo do Evangelho - *A carne para nada aproveita* - diz: Mas do modo por que o entenderam. Pois, entenderam que a carne deve ser comida no sentido em que a cortamos do animal morto, ou como é vendida no açougue, e não no sentido em que nutre o nosso espírito. Que o espírito nela penetre e de muito aproveita; pois, se a carne de nada aproveitasse, o Verbo não se faria carne para habitar entre nós.[158]

Esse trecho além de explicitar que há, conforme Tomás de Aquino, uma interpretação equivocada por parte dos simbolistas da visão eucarística agostiniana, apresenta-nos uma consideração relevante: o corpo de Cristo presente no sacramento não se refere somente à carne, mas, igualmente, ao espírito do Cristo. Assim, a presença real é ainda mais valorizada, pois a Eucaristia pode ser entendida como uma espécie de teofania: o Cristo presente em corpo e espírito no sacramento do pão.

Nessa mesma questão, São Tomás de Aquino apresenta algo interessante no que se refere à concepção de realismo eucarístico. Já no século XIII podemos atestar que a figura de Berengário de Tours tornara-se como uma espécie de arquétipo dos simbolistas eucarísticos considerados como hereges:

> (...) certos disseram que o corpo e o sangue de Cristo não está neste sacramento senão como num sinal. Opinião que deve ser rejeitada como herética, por contrária às palavras de Cristo. Por isso Berengário, primeiro autor desse erro, foi depois coagido a abjurá-lo e a confessar a verdade da fé[159].

De toda forma, o religioso dominicano, apesar de não pôr em dúvida a transubstanciação, apresenta uma síntese mais elaborada sobre a polêmica, afirmando,

---

[158] AQUINO, Tomás. *Suma teológica IX*. São Paulo: Loyola, 2006, p.270.
[159] Idem, *ibidem*.

como vimos, que de fato o corpo histórico do Cristo é comido pelos fiéis, mas de forma invisível, ou seja, sacramental:

> Por onde, este sacramento é o máximo sinal da caridade e o sublevamento da nossa esperança pela união tão familiar de Cristo conosco. Em terceiro lugar convém à perfeição da fé, que tem por objeto tanto a divindade de Cristo quanto a sua humanidade, segundo aquilo do Evangelho: *Se credes em Deus crede também em mim*. E como a fé tem por objeto o invisível, do mesmo modo que Cristo nos revela a sua divindade invisivelmente, assim também neste sacramento nos dá a conhecer a sua carne de um modo invisível[160].

Percebemos aqui um esforço da argumentação tomista em, inicialmente, afirmar que Santo Agostinho nunca negara a presença real do Cristo no sacramento do pão. Com isso, ele busca criar um campo de inteligibilidade para essa questão, argumentando que de fato o Cristo está presente na hóstia, mas, estando invisível aos olhos humanos, caberia à fé a aceitação desse mistério sacramental. Vemos uma dupla argumentação. De um lado, ele apresenta dados que buscam "comprovar" a presença real do Cristo, mas de outro lado este Doutor da Igreja propõe que este sacramento só pode ser totalmente compreendido e aceito através de uma real experiência de fideísmo a que o cristão é chamado pelas Escrituras (*Se credes em Deus crede também em mim*)[161], a cumprir. Desse modo, depois da consagração, não haveria mais pão nem vinho, mas permaneceriam somente as espécies ou aparências, sem as substâncias antigas. E assim, do pão e do vinho só se constata o que cai sob os sentidos, isto é, a forma, a cor, o cheiro e o sabor[162].

Mesmo como doutrina oficial da Igreja, o realismo eucarístico é constantemente refutado nos últimos séculos da Idade Média. A Eucaristia é tema recorrente nos

---

[160] Idem, *ibidem*, p.269.

[161] Jo. 14, 1.

[162] Ainda sobre as concepções tomistas de Eucaristia cf.: AQUINO, Tomás. *Op. cit.*, p.235-454. A sequência das páginas 267-285 do referido texto demonstra a nossa análise e a discussão entre aparências e substancia na matéria do sacramento eucarístico.

documentos papais, da Baixa Idade Média, como se pode constatar no início do século XV, quando Papa Martinho V admoesta em um decreto de 22 de fevereiro de 1418, a respeito das concepções heréticas de João Wyclif (1320-1384):

> 1. A substância material do pão, como também a substância material do vinho permanecem no sacramento do altar; 2. No mesmo sacramento, os acidentes do pão não permanecem *sine subiecto*; 3. Cristo não está presente neste sacramento de modo idêntico e real como na sua presença corporal[163].

Percebemos nesse trecho a busca papal de alertar a respeito de uma heresia acerca da Eucaristia. Esse esforço evidencia a relevância desse sacramento na sociedade europeia do século XV. Novamente, em 20 de fevereiro de 1431, na bula *Inter cunctas*, o Papa Martinho discorre sobre a polêmica da doutrina eucarística entre os seguidores de Jan Hus (1369-1415) e João Wyclif:

> Igualmente, se crê que, depois da consagração pelo sacerdote, no sacramento do altar, sob o véu do pão e do vinho, não estão o pão material e o vinho material, mas, em plena identidade, o Cristo, que padeceu sobre a cruz e está sentado à direita do Pai[164].

Este último fragmento é representativo do esforço por parte do papado em combater os movimentos heréticos que se opunham à doutrina do realismo eucarístico e à ortodoxia da Igreja Oficial. Dessa forma, a Igreja conclui que o Cristo está presente na hóstia não somente em espírito, mas também presente com seu corpo histórico, o mesmo corpo que sofreu e padeceu na cruz pela redenção dos nossos pecados: *qui fuit in cruce passus.* Assim, compreendemos que a associação da Eucaristia ao sacrifício de

---

[163] "*1.Substantia panis materialis et similiter substantia vini materialis remanente in sacramento altares; 2. Accidentia panis non manent sine subiecto in cordem sacramento. 3. Christus non est in eodem sacramento identice et realiter in própria praesentia corporali*". DENZINGER, Heinrich. *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum.* São Paulo: Paulinas, 2007

[164] "*Item, utrum creadat, quod post consecrationem sacerdotis in sacramento altaris sub velamento panis et vini non sit panis materialis et vinum materiale, sed idem per omnia Christus, qui fuit in cruce passus et sedet ad dexteram Patris. (...) Et quod disentes pertinaciter oppositum praemissorum, tamquam haeretici vel sapientes haeresim, sint arcendi et puniendi*". DENZINGER, Heinrich. *Op. cit.*

Cristo é uma das formas que representam o esforço eclesiástico em buscar a legitimação da presença do corpo histórico do Cristo na matéria desse sacramento.

A discussão sobre a natureza eucarística resulta na associação do sacramento eucarístico ao Cristo Sofredor. E essa associação está presente nas representações da *Missa de São Gregório*. Assim, podemos entender que essas imagens são uma união da lenda da *Matrona Duvidosa* com a teologia eucarística dos últimos séculos da Idade Média. Compreendemos, então, que a representação não-literal daquela lenda nas representações da *Missa de São Gregório* está de acordo com algumas das funções dessas imagens: apresentar, propagar e fortalecer a concepção de realismo eucarístico.

4.4 Devoção eucarística

A afirmação do extremo realismo eucarístico parece justificar a exaltação do culto à Eucaristia. Sendo a hóstia o corpo histórico do Cristo, isto é, o mesmo corpo que nasceu da Virgem, a transubstanciação pode ser entendida como uma espécie de teofania. Diferentemente de qualquer outra matéria sacramental, a hóstia contém substancialmente o corpo de Cristo, não entendido somente como um pedaço de carne, mas como o Cristo Ressuscitado, sendo assim digna do culto de *latria*. Desse modo, o culto devido à hóstia é o de adoração, pois o Cristo está nela presente em corpo, alma e divindade.

Desse modo, os últimos séculos da Idade Média são marcados por uma crescente devoção à Eucaristia. O culto à hóstia torna-se mais acentuado do que a sua própria celebração e comunhão. Uma das mais consideráveis atestações dessa devoção é a *Festa de Corpus Christi* que é caracterizada por uma procissão. A primeira procissão ocorreu em Liège, em 5 de junho de 1249. Algumas décadas mais tarde seu prestígio cresce e a festa é oficializada em toda a Igreja, pelo papa Urbano IV, na bula *Transiturus de hoc mundo*, em 11 de agosto de 1264, na qual o Pontífice afirma que a Eucaristia, alimento da alma, é sinal da promessa do Cristo de permanecer junto a sua Igreja, através de sua presença corpórea na matéria do sacramento do altar[165].

Essa novidade do calendário litúrgico foi assim analisada por Jacques Le Goff:

> O poderoso dispositivo das festas e do calendário constitui o quadro temporal fundamental de toda a sociedade. Entre esses momentos excepcionais que são os dias feriados (do latim cristão *feriatus*, dia de festas), *Corpus Christi* coroa

[165] "*In hac vero sacramentali Christi commemoratione Iesus Christus præsens sub alia quidem forma, in propria vero substantia est nobiscum. Adscensurus enim in cœlum dixit Apostolis et eorum sequacibus: Ecce ego vobiscum sum omnibus diebus usque ad consummationem sæculi* [Mt 28, 20], *benigna ipsos promissione confortans, quod remaneret et esset cum eis etiam præsentia corporali*." *Bulla Transiturus de hoc mundo.* Urbanus Quartus.

> um longo esforço da Igreja. Urbano IV o instaura para marcar com clareza a importância da Eucaristia[166].

A análise apresentada por esse célebre medievalista parece demonstrar que essa festa marca uma "vitória" do ultrarrealismo eucarístico. A hóstia não é considerada, nesse momento, como alimento espiritual, mas como o Cristo histórico. Assim, a procissão mostra visível a todos a presença do próprio redentor, que permanece com sua Igreja conforme suas promessas registradas no próprio Evangelho. Além do mais, o Cristo, rei do Universo, está em meio ao mundo terreno, criando uma natural organicidade ao mundo medieval:

> O Santíssimo Sacramento tem, nessa festa, uma entrada verdadeiramente real, seguido pela comunidade urbana que se dá em espetáculo a si mesma em torno do Corpo de Deus. Porque uma procissão medieval põe em cena toda a hierarquia: cada um com seu lugar, suas cores, suas insígnias, etc; dos mais importantes aos mais humildes[167].

Essa devoção não é somente atestada no calendário litúrgico. Além de missas votivas ao sacramento eucarístico que ocorriam em datas móveis, havia práticas paralitúrgicas como a exposição da hóstia no ostensório que permanecia sobre a mesa do altar após a celebração da missa para a adoração particular dos fiéis.

Quando não exposta no ostensório, os fiéis a partir do século XIII devotavam suas orações no sacrário (ou tabernáculo). Essa é uma pratica distinta de períodos anteriores, já que anteriormente os fiéis rezavam diante do altar, sendo o sacrário destinado a conservar hóstias para a comunhão dos doentes[168]. Trata-se de práticas devocionais novas, que denotam o brilho adquirido pelo sacramento eucarístico.

---

[166] LE GOFF, Jacques. *Em busca da Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008, p. 130

[167] Idem, *ibidem*.

[168] BROUARD, Maurice. *Eucharistia: Enciclopédia da Eucaristia*. São Paulo: Paulus, 2006, p. 261.

Além disso, a partir do século XIV, surge a adoração perpétua. Essa prática paralitúrgica consiste em nunca deixar o sacrário ou ostensório sem a presença de adoradores[169]. Há também a criação e a multiplicação de confrarias que buscavam assegurar a devoção ao sacramento eucarístico[170].

Fora da igreja, a hóstia era fruto de uma devoção especial. Já no século XIII, quando o ministro levava o viático a um doente, os fiéis podiam ajoelhar-se no momento da sua passagem ou ainda podia-se formar um pequeno cortejo[171].

Tanto a alteração no calendário litúrgico (Festa de *Corpus Christi*) quanto as novas práticas devocionais ou paralitúrgicas dão mostra do valor que o sacramento eucarístico começa a ocupar na sociedade medieval no final da Idade Média. Cremos que a iconografia que estudamos e o objeto especifico de estudo do nosso trabalho, a pintura do MASP, estão diretamente ligados a essa devoção eucarística que está associada ao mistério da Paixão de Cristo.

---

[169] Idem, *ibidem*, p. 263.
[170] Idem, *ibidem*.
[171] Idem, *ibidem*, p. 262.

4.5 A *Missa de São Gregório* na retabilística valenciana

A mesma questão acerca da problemática e da devoção eucarística parece estar presente na sociedade valenciana do Final da Idade Média. Estudaremos nesta seção algumas possíveis relações da (re)afirmação do sacramento eucarístico quanto corpo histórico do Cristo e o mistério da Paixão.

Ximo Company i Climent, historiador da arte medieval e renascentista, e Borja Franco Llopis, professor de História da Arte da Universidade de Valência, apontam Valência como uma região em que se constata uma expressiva devoção eucarística[172]. Conforme esses autores, o culto eucarístico em Valência pode ser verificado nas *Vitæ Christi* de autoria de Francisco Eximenis, franciscano da OFM que viveu na região no século XIV, e Isabel de Villena, religiosa Clarissa que viveu em Valência entre os anos de 1430 a 1490. Nessas obras que tratam sobre a vida e os ensinamentos de Cristo, é possível observar, como eles argumentam, uma exaltação do momento da instituição da Eucaristia como cume de toda a vida de Cristo, como antecipação do sacrifício que suportará para a salvação da humanidade[173]. Vemos aqui, novamente, uma sensível associação entre a devoção eucarística e a Paixão de Cristo que culmina na salvação do gênero humano.

Para esses historiadores da arte, a devoção eucarística não estaria somente presente na literatura. A procissão da festa de *Corpus Christi* em Valência desde o século XIV apresenta-se como a principal festa do calendário litúrgico daquela região. Além dessas procissões, o culto popular é bem caracterizado pela formação de

---

[172] COMPANY I CLIMENT, Ximo; FRANCO LLOPIS, Borja. "Un nuevo Salvador Eucarístico de Nicolás Borrás". *ARS Longa* n°19, 2010, pp. 73-81, p.76.

[173] Idem, *ibidem*, p. 76-77.

confrarias que ampliavam o valor simbólico do sacramento em questão e assim reafirmavam a presença de Cristo na hóstia[174].

Detendo-nos ainda na argumentação desses autores, a defesa do culto eucarístico se reflete também nas representações figurativas, sendo o território valenciano marcado por "representações iconográficas que apresentam a elevação da hóstia no momento da transubstanciação"[175].

Embasados na argumentação desses autores, propomos algumas que tocam à retabilística valenciana. Como acabamos de ver, a crescente afirmação da presença de Cristo nas espécies sacramentais corroborou para uma devoção eucarística na qual argumentamos que a imagem ora estudada estava inserida.

Além da nossa obra, a relação entre a Paixão e o realismo eucarístico pode ser analisada no *Retábulo de Almas* (Figura 69) da igreja paroquial de Cortes de Arenoso (localizada na região noroeste da atual comunidade autônoma de Valência na Espanha) do pintor Vicent Mancip. Nele, vemos novamente o tema do *Juízo Final* e da *Missa de São Gregório* que está na parte inferior central do painel. Logo acima do baldaquino há dois anjos portando os *Arma Christi*. A presença desses elementos parece-nos clara: uma união de diversos temas iconográficos que relacionam o sacramento eucarístico com a Paixão de Cristo e a salvação das almas.

---

[174] Idem, *ibidem*, p. 83.

[175] Idem, *ibidem*, p. 84.

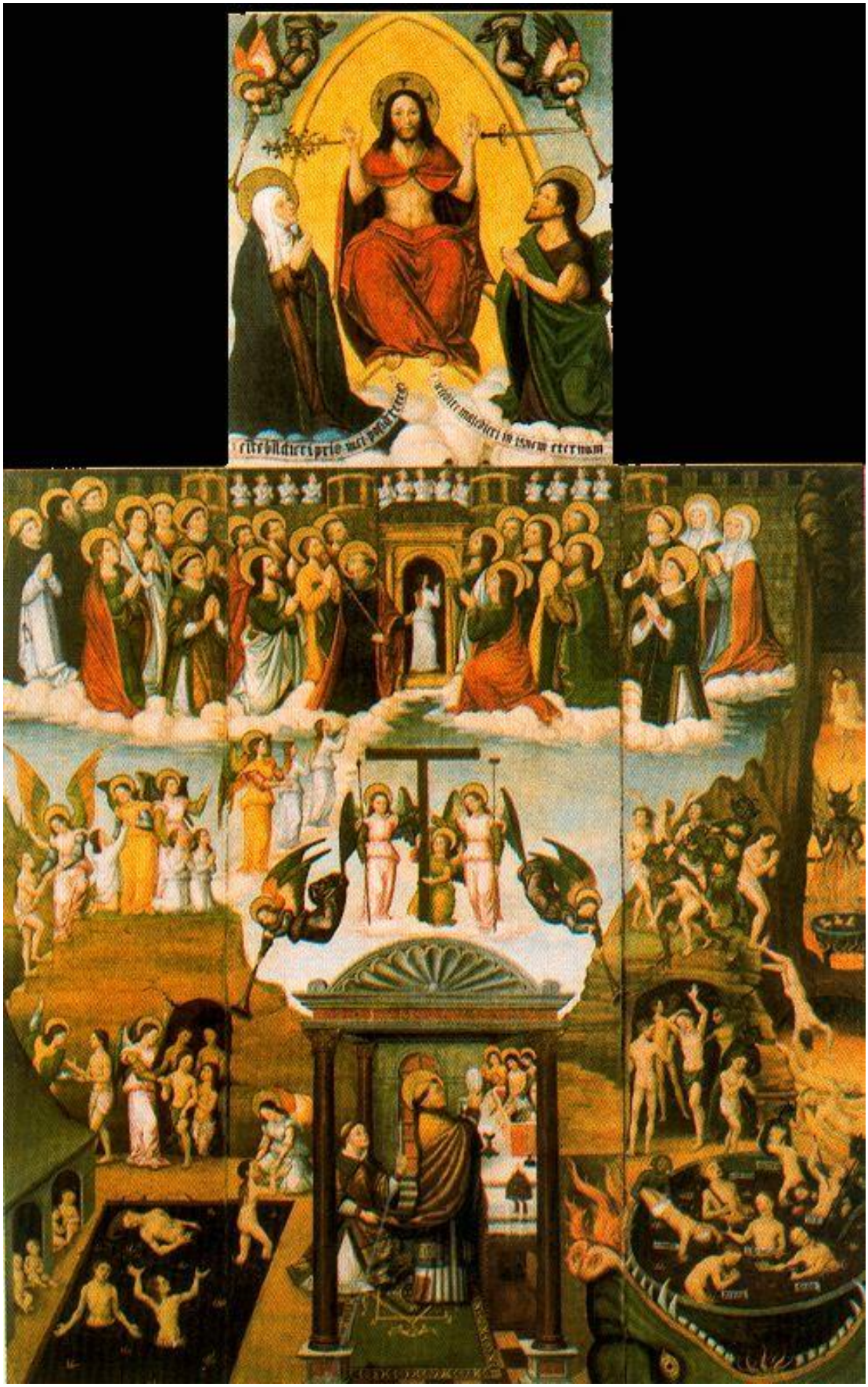

Figura 69: ***Retábulo de Almas*****, Óleo sobre painel, Final do século XV, Mestre Cabanyes, igreja paroquial de Cortes de Arenoso (*in situ*).**

Igualmente, o antigo *Retábulo de Almas* (Figura 70) da igreja paroquial de Canet lo Roig (localizada na região nordeste da atual comunidade autônoma de Valência) pintado pelo Mestre Cabanyes é um outro caso onde podemos visualizar com clareza a ligação da Paixão de Cristo com a concepção de realismo eucarístico e a salvação das almas. Trata-se de um retábulo do final do século XV e que foi destruído em 1936. Através da fotografia, vemos novamente a união dos temas iconográficos. Vemos também anjos sustentando dois *Arma Christi* representados pela cruz e pela coluna. Além dessa figura, o ático deste retábulo também faz uma menção direta à Paixão de Cristo pela representação da Crucificação. E a cena da crucificação parece quase ser multiplicada pela presença de um conjunto de imagens tanto à esquerda como à direita do ático. Ainda que não possamos afirmar que essas imagens sejam uma espécie de espelhamento da imagem de Cristo crucificado no *guardapolvo* superior deste retábulo, já que essa iconografia pode representar a lenda do *Centurião Acássio e o martírio dos 10 mil legionários*, percebemos uma evidente exaltação ao sacrifício de Cristo. A celebração eucarística tem aqui um alcance ainda mais amplo. Trata-se de uma união com a Igreja terrestre que se relaciona com a celeste ao repetir a Paixão do próprio Cristo na celebração da Eucaristia, e assim, faz memória de seu sacrifício e dos demais mártires da Igreja.

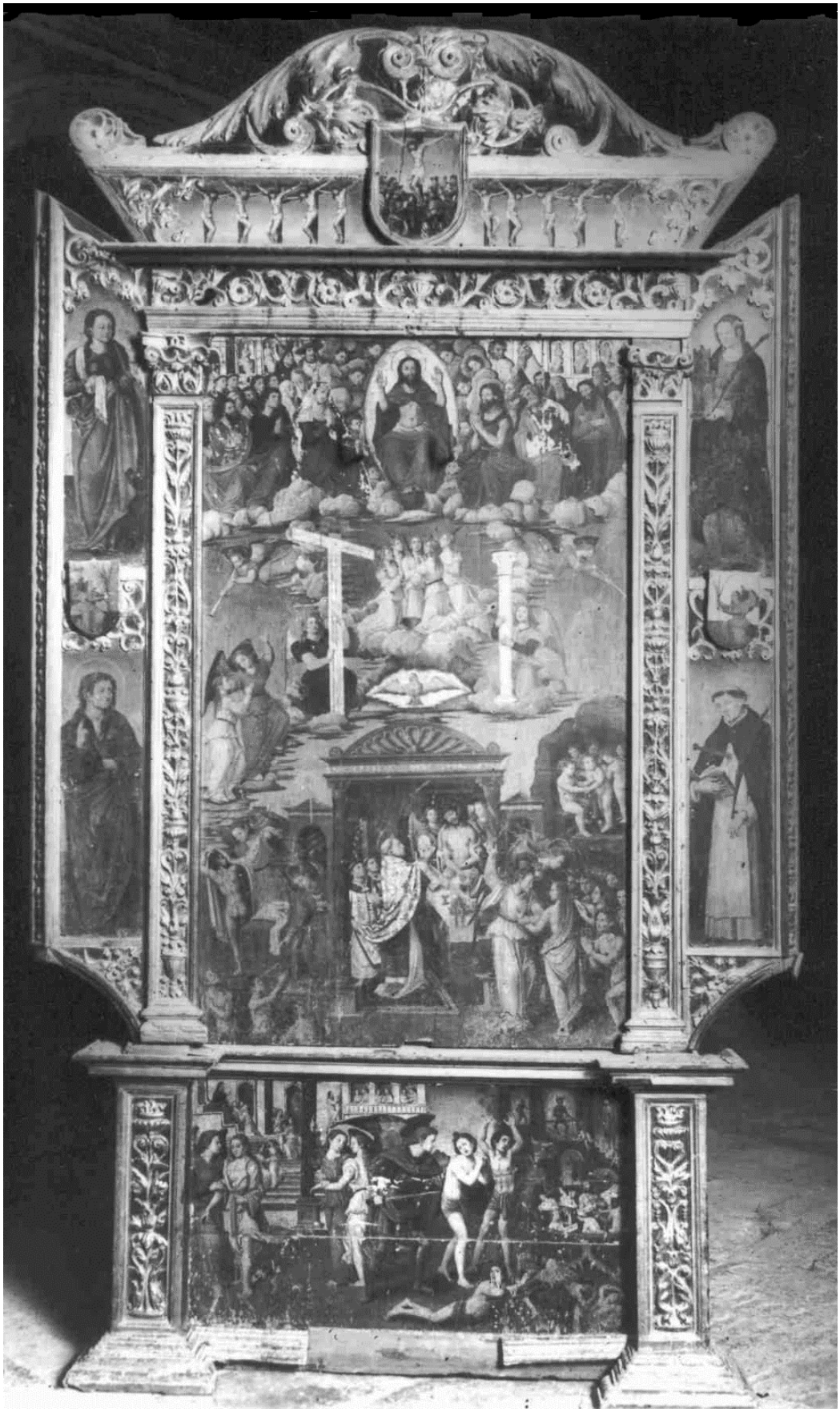

Figura 70: ***Retábulo de Almas*****, Final do século XV, Mestre Cabanyes, antigo retábulo da igreja paroquial de Canet lo Roig (Destruído em 1936).**

Figura 71: ***O Juízo Final e a Missa de São Gregório*****, Óleo sobre madeira, 200 cm x 130cm, Mestre da Família Artés, Museu de Arte de São Paulo (nº. registro 428P).**

Este mesmo amálgama de sentidos, no que se refere à Paixão de Cristo, parece estar presente na obra que estudamos (Figura 71). Notamos nela as mesmas representações iconográficas que acabamos de analisar. Dessa maneira, podemos entender que a nossa obra está inserida em um círculo de produções imagéticas que tem, como um de seus objetivos, afirmar a ideia da presença real do Cristo na hóstia.

Através das informações fornecidas pela bibliografia e pela análise das obras, é possível compreendermos uma relação entre a Paixão de Cristo e a reafirmação do sacramento do pão na obra do MASP. Deste modo, o nosso painel é um objeto que evidencia em sua materialidade e em sua iconografia o espaço que o sacramento eucarístico começa a ocupar no seio da sociedade medieval, e sobretudo, na região de Valência no final do século XV. Assim, podemos compreender que, além de um objeto de culto, a união de diversos elementos que remetem à Paixão de Cristo aponta-nos a uma plausível função da obra do MASP: propagar, reforçar e fortalecer a concepção do realismo eucarístico.

CAPÍTULO 5: Os espaços da misericórdia divina na geografia do Além: Céu, Limbo e Purgatório

Analisaremos neste capítulo o que chamamos, por oposição ao Inferno, de "espaços privilegiados" da geografia do Além figurados na pintura: ou seja, o Céu, o Limbo e o Purgatório.

É certo que há uma hierarquia entre estes lugares, sendo o Céu o superior, representado como uma muralha encimada por uma série de santos ladeando o Cristo. Quanto aos outros dois, o Limbo[176] é o lugar destinado às crianças que morrem sem o Batismo e sem ainda terem atingido a idade do discernimento ou idade da razão. Essas almas são privadas da visão beatífica, reservada somente aos batizados, pois não escaparam à "mancha" do pecado original. Contudo, ao serem destinadas ao Limbo, essas almas não têm a mesma sorte destinada aos réprobos. Trata-se de um lugar eterno, mas sem tormentos. Para ilustrar essa questão, muito presente na tradição da Igreja, destacamos um trecho de uma carta do papa Inocêncio III, de 1201, ao arcebispo Imberto de Arles:

> Fazendo uma distinção, dizemos que há um dúplice pecado, o original e o atual: o pecado original, que é contraído sem o consentimento, e o atual, que é cometido em virtude do consentimento. O pecado original, portanto, como é contraído sem o consentimento, sem o consentimento é perdoado em virtude do sacramento; o atual, porém, que é contraído em virtude do consentimento, não é de modo algum perdoado sem o consentimento. (...) A

[176] Limbo pode ter outras conotações ou representar outros "lugares no Além". Há, igualmente, uma interpretação de que haveria um Limbo (Limbo dos Profetas) que seria habitado pelas almas dos justos que haviam morrido antes do sacrifício do Cristo, sendo por ele libertadas após a crucificação. Há também o Limbo dos Padres, algo ainda pouco conhecido e estudado, mas quase sempre mencionado quando nos deparamos com textos que abordam sobre uma geografia do Além. De toda forma, não esgotamos aqui a questão do Limbo das Crianças, algo complexo, do qual, nesta dissertação, somente situamos a discussão para clarificar nossas análises.

> pena do pecado original é a privação da visão de Deus, enquanto a pena do pecado atual é o tormento do Inferno eterno[177].

O outro é o Purgatório, um lugar passageiro, onde as almas batizadas purgam suas penas temporais. Resumidamente, o pecado, conforme a tradição da Igreja, tem dois efeitos: a culpa e a pena. A culpa (também chamada de pena eterna) é perdoada pelo sacramento da Confissão[178]. Já a pena (pena temporal), *grosso modo*, é expiada, ou seja, é necessário se "cumprir" essa pena. Os sofrimentos e a dificuldade da vida, por exemplo, são um modo de expiar essa pena temporal. As indulgências parciais e plenárias lucradas em vida também são outros modos de expiação das penas temporais. Essas penas temporais, se não forem totalmente "pagas" em vida, seriam, conforme essa visão da tradição da Igreja, purificadas no Purgatório.

Depois desta purificação, essas almas serão dignas de ter a visão beatífica na glória eterna. Trata-se do lugar que mais nos interessa nessa análise, pois tem, como veremos, uma estreita relação com a *Missa de São Gregório*. É importante lembrar que havia uma crença já bastante arraigada na sociedade do final da Idade Média de que a missa poderia servir como um instrumento de liberação ou de diminuição do período de purificação purgatorial, uma vez que, um fiel poderia lucrar indulgências para si mesmo ou aplica-la como sufrágio para um falecido.

---

[177] « *Hic vero dicimus distinguendum, quod peccatum est duplex, originale scilicet et actuale; originale, quod absque consensu contrahitur, et actuale, quod committitur cum consensu. Originale igitur, quod sine consensu contrahitur, sine consensu per vim remittitur sacramenti; actuale vero, quod cum consensu contrahitur, sine consensu minime relaxatur (...) poena originalis peccati est carentia visionis Dei; actualis vero poena peccati est gehennae perpetuae cruciatus*. » DENZINGER, Heinrich. *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum.* São Paulo: Paulinas, 2007, p.274.

[178] Lembramos que, conforme a tradição da Igreja, no sacramento do Batismo todo o pecado pré-existente é perdoado (tanto a culpa como a pena). Contudo, esse sacramento só pode ser ministrado uma única vez, e cremos que no século XV já era algo extremamente usual o Batismo de lactentes, e, portanto, seguindo essa lógica tradicional, a única saída seria a expiação terrena (pelos sofrimentos, indulgências, etc.).

Como dissemos antes, a imagem que ora estudamos evoca a representação do *Juízo Final*, também nomeado como *Parusia*[179] ou *Segunda Vinda de Cristo*. Trata-se de uma passagem presente em alguns livros do Novo Testamento, como o Evangelho de São Mateus:

> Logo após estes dias de tribulação, o sol escurecerá, a lua não terá claridade, cairão do céu as estrelas e as potências dos Céus serão abaladas. Então aparecerá no céu o sinal do Filho do Homem. Todas as tribos da terra baterão no peito e verão o Filho do Homem vir sobre as nuvens do céu cercado de glória e de majestade. Ele enviará seus anjos com estridentes trombetas, e juntarão seus escolhidos dos quatro ventos, duma extremidade do céu à outra[180].

Essa mesma passagem encontra sua concordância nos outros Evangelhos Sinóticos. Tanto o Evangelho de São Mateus quanto as passagens lucanas[181] e marcanas[182] fazem referência direta a um *Juízo Final* precedido de uma espécie de ressurreição universal. Há também passagens no Apocalipse de São João[183], livro do Cânon Católico com forte carga simbólica.

Encontramos também várias referências a uma *Segunda Vinda de Cristo* nas Epístolas Canônicas tradicionalmente atribuídas a São Paulo, como por exemplo:

---

[179] *Parusia* é uma palavra grega que significa "chegada". É um termo extremamente usual nos estudos de escatologia sendo associado à *Segunda Vinda do Cristo*. Encontramos alguns documentos onde o termo recebe um acento agudo na sua segunda vogal. Contudo, nesta dissertação, seguimos o dicionário da Porto Editora que opta por grafá-lo sem o sinal diacrítico. *Parusia*. In: *Dicionário da Língua Portuguesa com Acordo Ortográfico* [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2015. [consult. 2015-06-22 13:28:34]. Disponível na Internet: http://www.infopedia.pt/dicionarios/lingua-portuguesa/parusia.

[180] Mt. 24, 29-31.

[181] Lc. 21, 25-28.

[182] Mc. 13, 24-27.

[183] O livro, como discutimos, é bastante alegórico. Os capítulos 7 e 8 fazem referência a um retorno de Cristo e provavelmente influenciaram a iconografia medieval no que se refere ao *Juízo Final*. Contudo, há outras referências como, por exemplo, o capítulo 20.

> Num instante, num abrir e fechar de olhos, ao som da trombeta final; sim, a trombeta tocará, e os mortos ressurgirão incorruptíveis, e nós seremos transformados[184].

No entanto, a presença do Purgatório e da *Missa de São Gregório* faz-nos atentar a uma outra camada de sentido desta pintura. Trata-se da liberação de almas. Argumentaremos neste capítulo que essa imagem pode ser compreendida também fora de uma referência parusíaca, ou seja, dentro de um juízo particular, ou o juízo *post mortem*.

Esse "julgamento individual" não tem abundante fundamentação nas Escrituras, existindo, não obstante, algumas referências. A principal delas é a *Parábola do rico e de Lázaro*, presente no Evangelho de São Lucas:

> Havia um homem rico que se vestia de púrpura e linho finíssimo, e que todos os dias se banqueteava e se regalava. Havia também um mendigo, por nome Lázaro, todo coberto de chagas, que estava deitado à porta do rico. (...). Ora, aconteceu morrer o mendigo e ser levado pelos anjos ao seio de Abraão. Morreu também o rico e foi sepultado. E estando ele nos tormentos do Inferno, levantou os olhos e viu, ao longe, Abraão e Lázaro no seu seio. Gritou, então: - Pai Abraão, compadece-te de mim e manda Lázaro que molhe em água a ponta de seu dedo, a fim de me refrescar a língua, pois sou cruelmente atormentado nestas chamas. Abraão, porém, replicou: - Filho, lembra-te de que recebeste teus bens em vida, mas Lázaro, males; por isso ele agora aqui é consolado, mas tu estás em tormento. Além de tudo, há entre nós e vós um grande abismo, de maneira que, os que querem passar daqui para vós, não o podem, nem os de lá passar para cá[185].

---

[184] "*In momento, in ictu oculi, in novissima tuba; canet enim, et mortui suscitabuntur incorrupti, et nos immutabimur"* I Cor 15, 52.

[185] Lc. 16, 19-31.

Outra passagem lucana[186] parece fazer referência a um *Juízo Individual*: uma promessa que o Cristo haveria feito, conforme a narrativa evangélica da Paixão, a um dos crucificados que é conhecido pela tradição da Igreja por São Dimas.

No afã de esclarecer, ainda que parcialmente, essas questões e assim melhor compreender o objeto ora estudado, dividimos o capítulo em quatro seções. Na primeira (5.1), analisaremos a iconografia do nosso painel e em seguida, iremos compará-la com uma série de retábulos valencianos do mesmo período (5.2). Embasados nessas análises e na bibliografia especializada, estudaremos as relações entre a iconografia da *Missa de São Gregório* e a liberação das almas (5.3). Frisamos, por conseguinte, que nosso breve estudo versará sobre uma interpretação dos "lugares do Além" não somente ligada a uma concepção de *Juízo Final*, mas também fora de um contexto parusíaco – relacionado, neste caso, diretamente a um juízo *post mortem* (5.4).

[186] Jesus respondeu-lhe: Em verdade te digo: hoje estarás comigo no paraíso. Lc. 23,43.

5.1 Descrição iconográfica

A parte central superior do painel que estudamos tem representado o Céu (Figura 72). A figura central é o Cristo, tronando sobre um arco-íris, portando um manto vermelho e vestindo um perizônio. Podemos ver também os estigmas nas mãos, pés e de seu lado direito. Sua aréola é cruciforme.

Figura 72: Céu (detalhe da Figura 1).

Do lado direito do Cristo há a representação de cinco santas, das quais a primeira parece ser a Virgem – por sua posição privilegiada, mais perto do Cristo, e por estar de véu. Em seguida podemos ver Santa Maria Madalena Mirófona (portadora de mirra) e em seguida Santa Catarina de Alexandria (Figura 73). À esquerda do Cristo, o primeiro personagem é São João Batista (Figura 74). E em seguida há outros dois personagens masculinos.

Figura 73: Santas (detalhe da Figura 1).

Figura 74: São João Batista (detalhe da Figura 1).

A divisão do Empíreo é evocada por uma construção amuralhada, com um pórtico de duas torres em uma extremidade e uma torre na outra extremidade. Do lado de dentro podemos ver por entre as ameias e merlões um grupo de almas que adoram ao Cristo

(Figura 75). À direita do Cristo, no centro do pórtico, está São Pedro Apóstolo recebendo uma alma no Paraíso (Figura 76).

Figura 75: muralhas (detalhe da Figura 1).

Figura 76: São Pedro (detalhe da Figura 1).

Por esta porta da direita vemos uma espécie de caminho que conduz as almas que estão no Purgatório à glória eterna (Figura 77).

Figura 77: caminho celeste (detalhe da Figura 1).

A parte direita do painel é configurada por uma construção arquitetônica que está solidificada sobre água (Figura 78).

Figura 78: Purgatório (detalhe da Figura 1).

Nessa superfície aquática vemos um grupo de almas, sendo que algumas delas estão quase que totalmente submersas na água, e outras três têm parte de seu corpo projetado para fora da água. Uma olha para baixo, outra para o alto e a terceira, com mãos postas, para a *Missa de São Gregório*.

Logo acima da água, dentro da construção, vemos, por uma abertura semicircular, o Limbo, com quatro crianças sentadas. Acima, no cume desta construção, há um grupo de almas que, como na água, estão dispostas em diversos níveis de submersão. Podemos verificar a presença de dois tonsurados, que estão quase que completamente submersos nas chamas purgatoriais. Em outro caso, podemos visualizar completamente o rosto das almas, sendo que algumas estão fitando o Cristo presente na *Missa de São Gregório*. Uma alma tem uma cobra no pescoço – o que possivelmente possa relacioná-la ao pecado da luxúria. Uma outra está quase totalmente emersa e também está vestida parecendo ser liberada do Purgatório por um anjo psicagogo.

É importante frisar que a água também é um elemento purificador nas representações do Purgatório, como argumenta Michel Vovelle[187]. Em muitas representações (como é o caso da nossa obra) há uma dupla purificação[188], tanto pelo fogo quanto pela água. Ademais, Vovelle também afirma que no século XV já existe uma tradição iconográfica que associa as duas formas de purificação[189]. Uma particularidade dessa obra é que o Limbo está no meio dos dois lugares – sendo o único que está seco, e em que seus habitantes têm uma atitude de espera, notadamente a segunda criança à esquerda.

---

[187] VOVELLE, Michel. *As almas do Purgatório*. São Paulo: UNESP, 2008.
[188] Idem, "O fogo ou a água". In: *ibidem*, p. 83-90.
[189] Idem, *ibidem*, p. 84.

Cremos que esse espaço todo possa ser interpretado como um lugar para a "misericórdia" divina. Sobretudo, o purgatório que é um lugar de transição, onde, graças à purificação, as almas serão liberadas para a glória eterna.

Se observarmos a parte inferior do painel do MASP, vemos uma diferença importante no que se refere à representação do Inferno e à do Purgatório e Limbo (Figura 79). O Inferno é formado por um conjunto rochoso, enquanto os outros espaços são evocados por uma construção arquitetônica. No entanto, é interessante observar que a forma da abertura na rocha, com um arco, emula a estrutura arquitetônica do outro lado – provavelmente para, paradoxalmente, melhor reforçar a diferença entre eles. O mesmo pode ser dito em comparação com o segundo fosso infernal, de forma cônica, que é seco em oposição à agua que purifica as almas do Purgatório. Cremos que essa característica busca demostrar uma diferença nesses "lugares do Além".

Figura 79: comparação entre os "lugares do Além" (detalhe da Figura 1).

Dentro dessa lógica de valores arquitetônicos, é o Céu que, logicamente, tem o maior grau de investimento arquitetônico, pois é representado por uma espécie de

muralha – que é carregada de diversos valores simbólicos, notadamente a concepção de Jerusalém Celeste[190] (Figura 72).

[190] "*No faltan entre ellos, amén* (*sic*.) *de la imagen de Cristo entronizado, la Deesis, una corte celestial más o menos nutrida, las murallas de la Jerusalén Celeste*". RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *Op. cit*., p. 428.

5.2 Apresentação da série e análise comparativa

Um número significativo de retábulos levantinos e aragoneses trazem em sua iconografia as mesmas cenas do painel conservado no MASP. Debruçar-nos-emos sobre todos as pinturas retabulares encontradas que apresentam uma expressiva paridade com a nossa obra e que foram produzidas na região de Valência entre o final do século XV e o princípio do XVI.

No entanto, ainda que haja pontos muito semelhantes, essas outras obras têm características particulares, não se tratando, evidentemente, de pinturas idênticas. Desse modo, destacaremos as disparidades encontradas entre essas pinturas retabulares valencianas, observando com mais rigor as que se refiram ao nosso painel.

Principiamos a nossa análise pelo *Retábulo de Almas* da igreja paroquial de Borbotó (nordeste de Valência). Nesta imagem (Figura 80) há o Cristo tronado sobre o arco íris, elemento presente em todas as imagens analisadas, sobre um fundo celeste estrelado (talvez fazendo referência ao texto evangélico que citamos na introdução deste capítulo). O Cristo, único personagem a habitar o ático dessa estrutura, tem um ramo de lírio e uma espada. Estes elementos fazem uma referência direta ao *Juízo Final*, onde o ramo simboliza a misericórdia e a espada o julgamento ou a justiça destinada aos condenados[191]. Logo abaixo do Cristo, vemos um grupo de santos. Destacamos a figura da Virgem e de São João Batista, como uma evidência do *Deësis*. A divisão entre santos masculinos e femininos se assemelha muito ao nosso painel.

[191] Idem, *ibidem*.

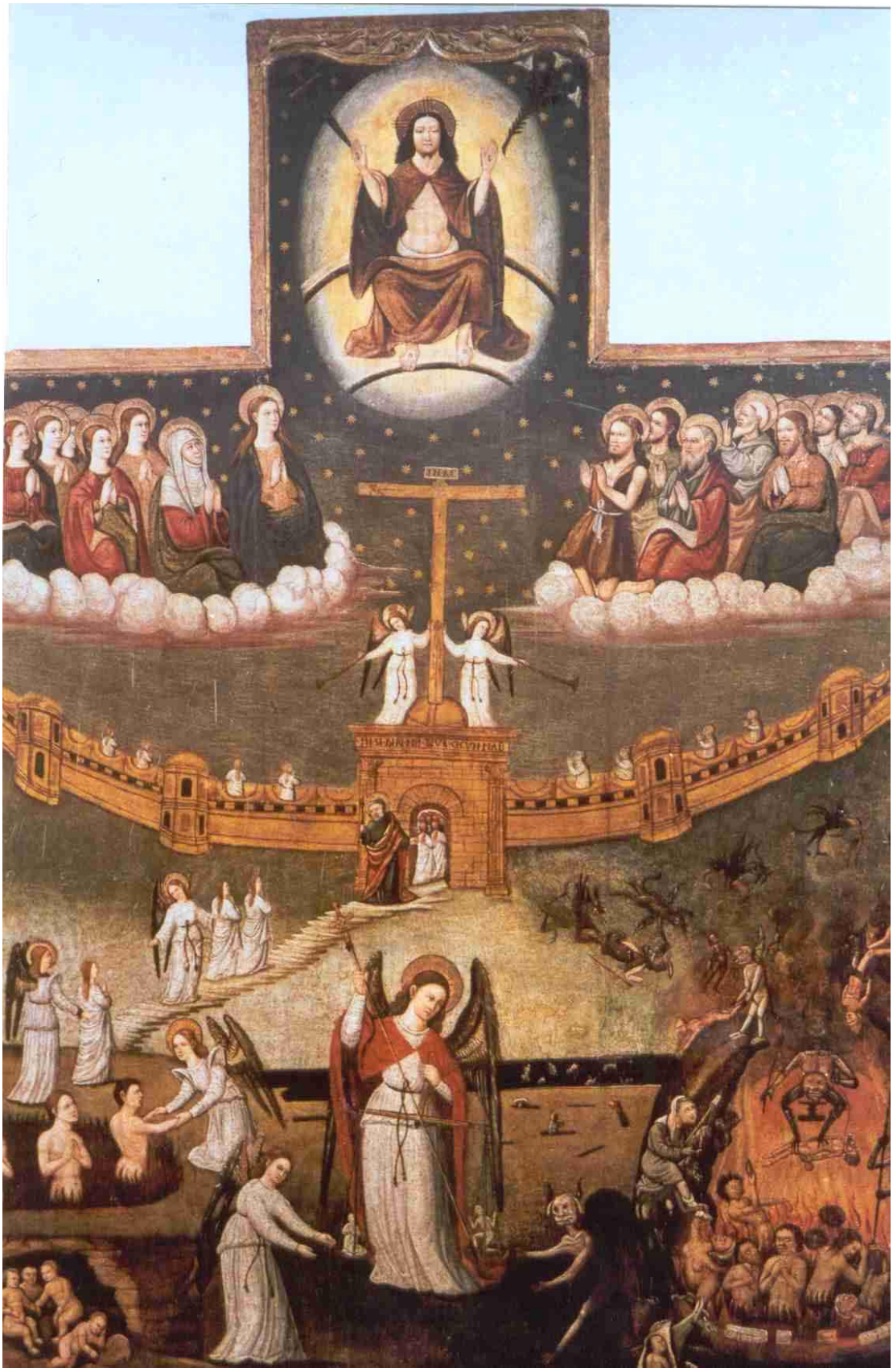

Figura 80: ***Retábulo de Almas*** **da igreja paroquial de Borbotó (*in situ*).**

O Céu também é dividido por uma muralha onde podemos ver algumas almas, entre as ameais, que contemplam o Cristo. A porta celeste está localizada no centro do painel com a presença de São Pedro. Desta porta, vemos uma nuvem que é uma espécie de caminho das almas que são libertadas do Purgatório por anjos psicagogos. Abaixo do Purgatório, podemos identificar o Limbo por uma espécie de abertura em meio a uma formação rochosa onde verificamos almas infantis. À esquerda do painel há uma representação do Inferno em uma espécie de boca de Leviatã, onde podemos identificar alguns pecados, tais como a luxúria a avareza e a preguiça. Ao centro está São Miguel Arcanjo pesando as almas, sendo ladeado por um anjo e um demônio. No que se refere à iconografia geral, estamos diante de uma representação da *Parusia*. A presença dos anjos trombeteiros e dos ressuscitados confirma essa afirmação, assim como a de São Miguel Arcanjo e dos elementos do ramo e da espada busca evocar o Julgamento da *Segunda Vinda de Cristo*.

Essa mesma noção escatológica é notada no antigo *Retábulo de Almas* da igreja paroquial de Catarroja (centro-oeste de Valência). Trata-se de uma obra destruída em 1936, de modo que podemos, ao menos, aproximar-nos de sua iconografia através de uma reprodução fotográfica (Figura 81). Nela, vemos muitos elementos presentes no retábulo de Borbotó. Contudo, ela traz um elemento diferente e que é fundamental para a nossa pesquisa – a *Missa de São Gregório* ao centro. Neste retábulo, São Miguel Arcanjo está um pouco à direita, ainda pesando as almas como no anterior. Uma outra diferença relevante é uma a representação da figura mariana no Céu. Neste painel, diferentemente de todos os outros da série, e de outras pinturas retabulares que nos deparamos, a Virgem está quase que tronando ao lado de Cristo. Uma intepretação propõe que essa obra apresentaria duas vezes a Virgem[192]. Ainda que não refutemos

[192] "*En la tabla de Catarroja la figura de la Virgen se da por partida doble. Aunque aparece formando parte de la Deesis, su presencia se reitera a la diestra de Cristo donde, entronizada, parece oficiar como*

essa proposição, tratar-se-ia, nesse caso, de uma iconografia bastante excepcional. Sugerimos que a santa ajoelhada à esquerda (do ponto vista do espectador), poderia ser Santa Ana, mãe de Maria (conforme o Protoevangélio de São Tiago), ou mesmo Santa Isabel, mãe de João Batista, que está fazendo par com ela, na mesma posição, do outro lado do Cristo.

---

su más directa asesora". RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón.* Tese (Doutorado em Arte). Departamento de Arte, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003, p.433.

Figura 81: antigo *Retábulo de Almas* da igreja paroquial de Catarroja.

Figura 82: ***Retábulo de Almas com a Missa de São Gregório*****, C. 1500, Mestre da Família Artés, Museu de Belas Artes de Valência (Inv. Nº 129/96).**

Um outro retábulo da série traz seguramente uma dupla representação mariana a nível do Empíreo[193] – embora nesse caso haja também uma divisão do Céu em dois registros. Trata-se do *Retábulo de almas com a Missa de São Gregório*, que teria como autor o mesmo artista da obra que estudamos, e está conservado no *Museu de Belles Arts de València* (Inv. Nº 129/96). Ele apresenta em seu ático a coroação da Virgem pelas três Pessoas da Santíssima Trindade (Figura 82). Logo abaixo, vemos o Cristo tronado e ladeado por santos e por almas que estão dentro de uma espécie de muralha. Há um grupo de almas que estão sendo liberadas do Purgatório e conduzidas ao Céu. Na parte inferior direita dessa imagem há uma representação da *Missa de São Gregório* e na parte inferior esquerda, o Inferno com a figura destacada de Judas enforcado.

Para além da duplicação da imagem da Virgem e do Cristo, há outro elemento que destacamos neste retábulo. Nesta obra não há uma referência parusíaca. Não existem anjos trombeteiros e tampouco ressureição dos mortos. Estamos, pois, diante de uma liberação de almas do Purgatório, que aqui é representado por uma espécie de lago.

Essa mesma liberação de almas, mas agora em um Purgatório com purificação aquática e de fogo, está presente no *Retábulo de Almas com Missa de São Gregório*, de autoria de Mestre Perea, para a igreja paroquial de El Toro (no extremo sul de Valência, mas atualmente no *Museo Catedralicio de Segorbe*, com número de inventário 4), de maneira bastante próxima ao objeto de pesquisa dessa dissertação (Figura 83). À direita do painel central desta estrutura, vemos as almas purificadas pela água e pelo fogo do Purgatório havendo no centro uma representação do Limbo. Essa divisão assemelha-se muito com a do painel que estudamos. Vemos também uma alma que está sendo liberada do Purgatório com um anjo psicagogo, tal como em nossa obra.

[193] Há também um terceiro retábulo, do qual nos deparamos, com uma representação duplicada da Virgem. Trata-se do *Retábulo de Almas do Oratório de Torre de Canals* (Figura 12). Contudo, essa representação não está no Céu, mas na parte inferior central da tábua.

Figura 83: ***Retábulo de almas e Missa de São Gregório*****, século XV, Mestre de Perea, Museo Catedralicio de Segorbe (nº de inventário 4).**

Essa liberação é igualmente visualizada nos retábulos (Figura 84 e Figura 85) das igrejas paroquiais de Onda (sudoeste de Valência) e Canet lo Roig (nordeste de Valência).

O Retábulo de Almas de Cortes de Arenoso (região noroeste de Valência) também traz à sua direita uma representação do Purgatório e do Limbo (Figura 86). Contudo, o Limbo é evocado por uma construção arquitetônica, enquanto o Purgatório é representado por um grupo de almas que estão em meio à agua. Mas se observarmos atentamente podemos ver algumas chamas que parecem unir, no Purgatório, duas formas distintas de purificação: o fogo e a água. Vemos aqui mais um indício da argumentação de Michel Vovelle.

Figura 84: ***Retábulo de Almas*****, Final do século XV, Mestre de Cabanyes, igreja paroquial de Onda (*in situ*).**

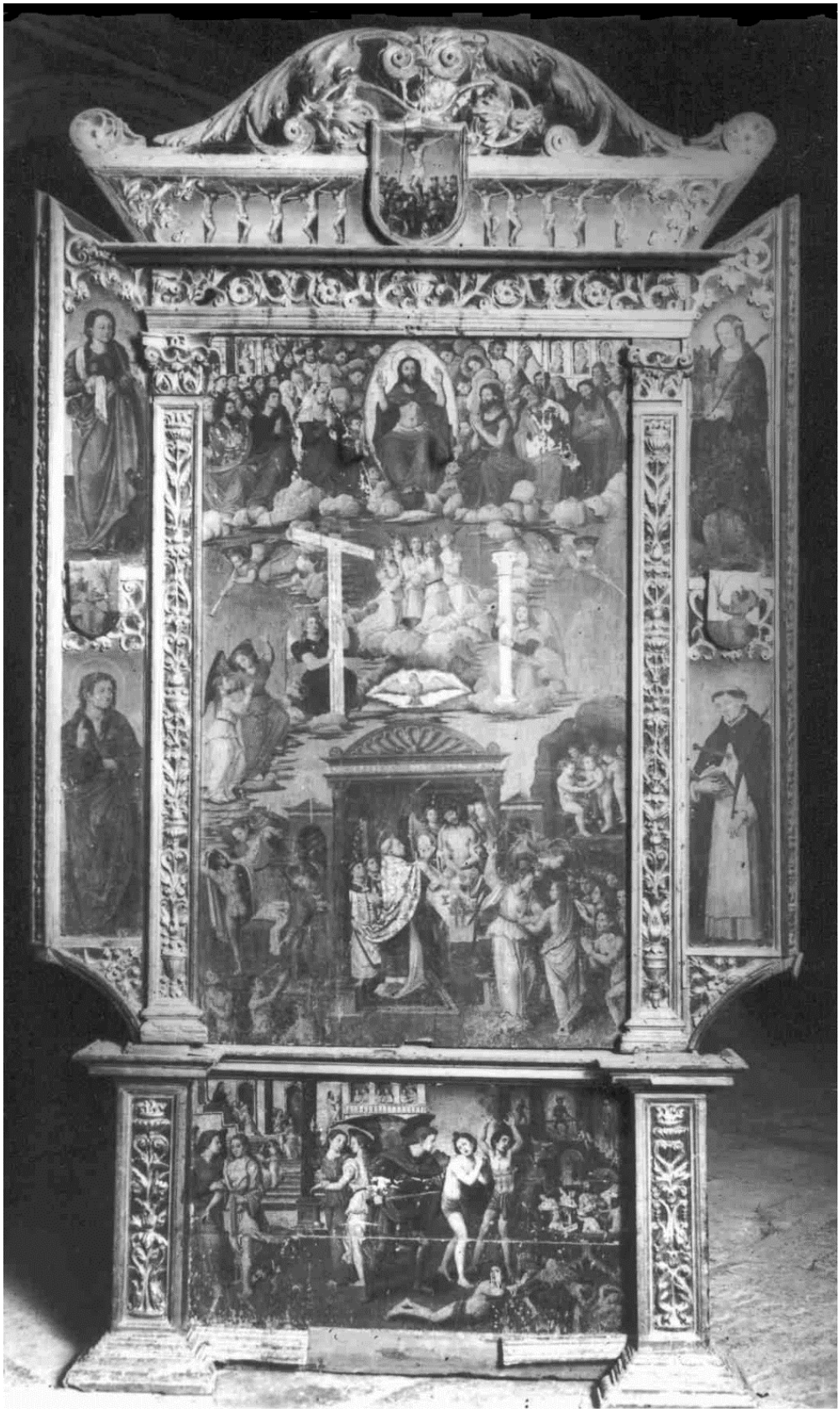

Figura 85: ***Retábulo de Almas*****, Final do século XV, Mestre Cabanyes, antigo retábulo da igreja paroquial de Canet lo Roig (Destruído em 1936).**

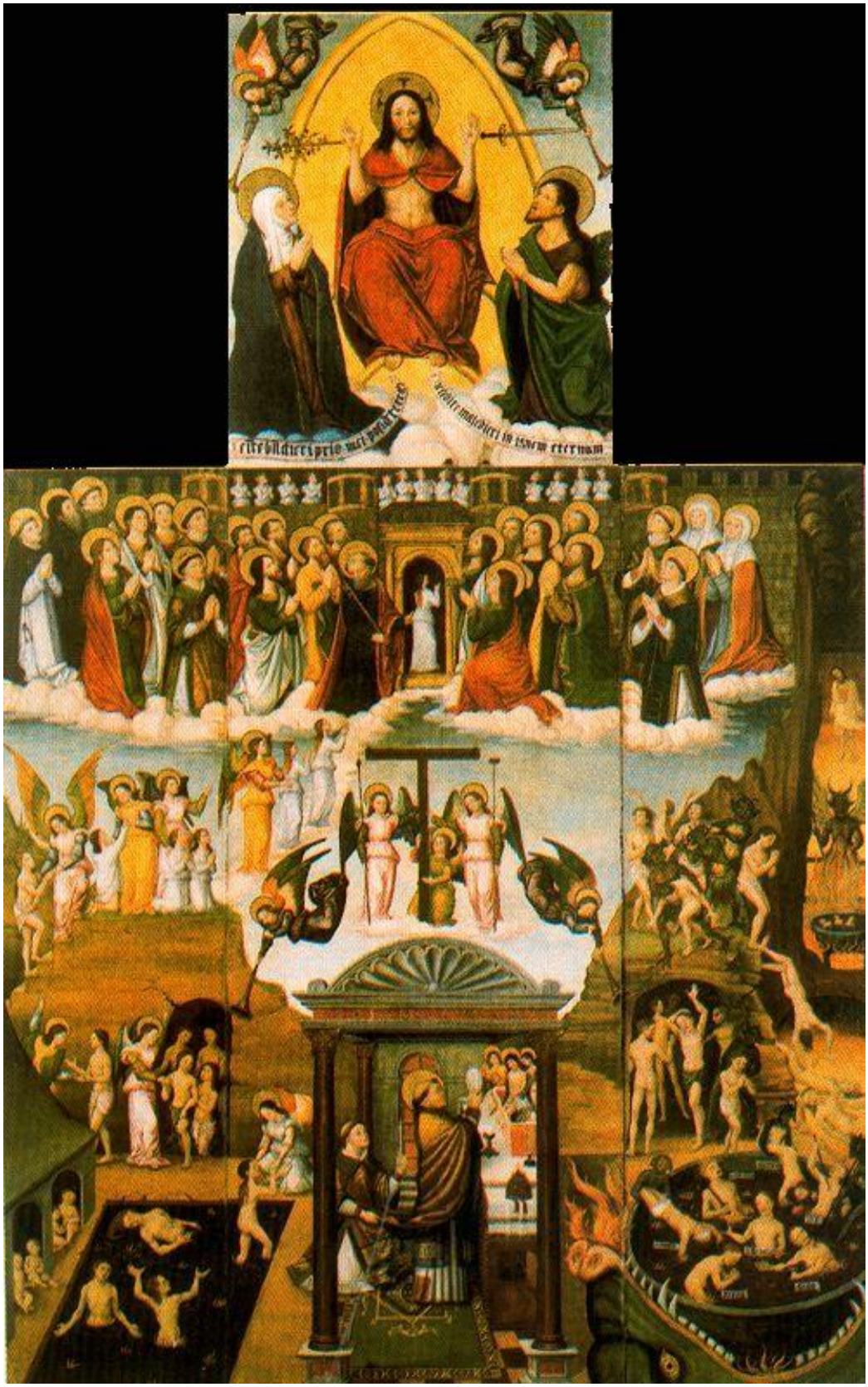

Figura 86: Retábulo de Almas, Óleo sobre painel, Final do século XV, Mestre de Cabanyes, igreja paroquial de Cortes de Arenoso (*in situ*).

5.3 A pintura do MASP e seu referencial não-parusíaco

A série que acabamos de analisar dá mostra de algumas variações no que se refere à concepção do *Juízo Final* e do juízo particular. Alguns retábulos da série sequer apresentam uma ressureição dos mortos e anjos trombeteiros – remetendo-se somente a um juízo *post mortem*. Além do *Retábulo de Almas com Missa de São Gregório* (Figura 52), conservado no *Museu de Belles Arts de València* (Inv. Nº 129/96), há uma outra pintura que não apresenta uma conotação parusíaca na sua iconografia. Trata-se do antigo *Retábulo de Almas* da igreja arciprestal de São Mateus (norte de Valência) que foi quase integralmente destruído na Guerra Civil Espanhola, restando um pequeno fragmento (Figura 87) ainda na mesma cidade[194]. A fotografia (Figura 88) permite ter uma ideia de sua iconografia original, onde vemos um grupo de almas que são libertas do Purgatório por anjos psicopompos. Há igualmente a representação de São Miguel Arcanjo e a *Missa de São Gregório*. Essa imagem representa, novamente, uma liberação de almas sem uma conotação parusíaca, ou seja, sem uma evocação à *Segunda Vinda de Cristo*.

A imagem do MASP, apesar de apresentar o *Juízo Final*, pode ser compreendida, igualmente, como uma representação de um juízo particular. Nela, vemos uma liberação de almas (Figura 77), através de anjos psicagogos por uma espécie caminho em forma de nuvem (elemento presente em outros retábulos).

A presença do Purgatório e da liberação de almas nas imagens do *Juízo Final* é um elemento que comprova a nossa afirmação, pois a presença deste lugar seria

[194] RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *Op. cit.*, p. 692.

contraditória caso se tratasse apenas do *Juízo Final*. Com o fim dos tempos, o Purgatório, espaço provisório, cessaria de existir[195].

Figura 87: fragmento do *Retábulo de Almas* da igreja arciprestal de São Mateus. Mestre de Xàtiva(?) (*in situ*).

[195] BASCHET, Jérôme. «Une image à deux temps. Jugement Dernier et jugement des âmes au Moyen Age», *Images Re-vues* [En ligne], hors-série 1 | 2008, mis en ligne le 01 juin 2008, consulté le 04 octobre 2012. URL : http://imagesrevues.revues.org/878, p. 8.

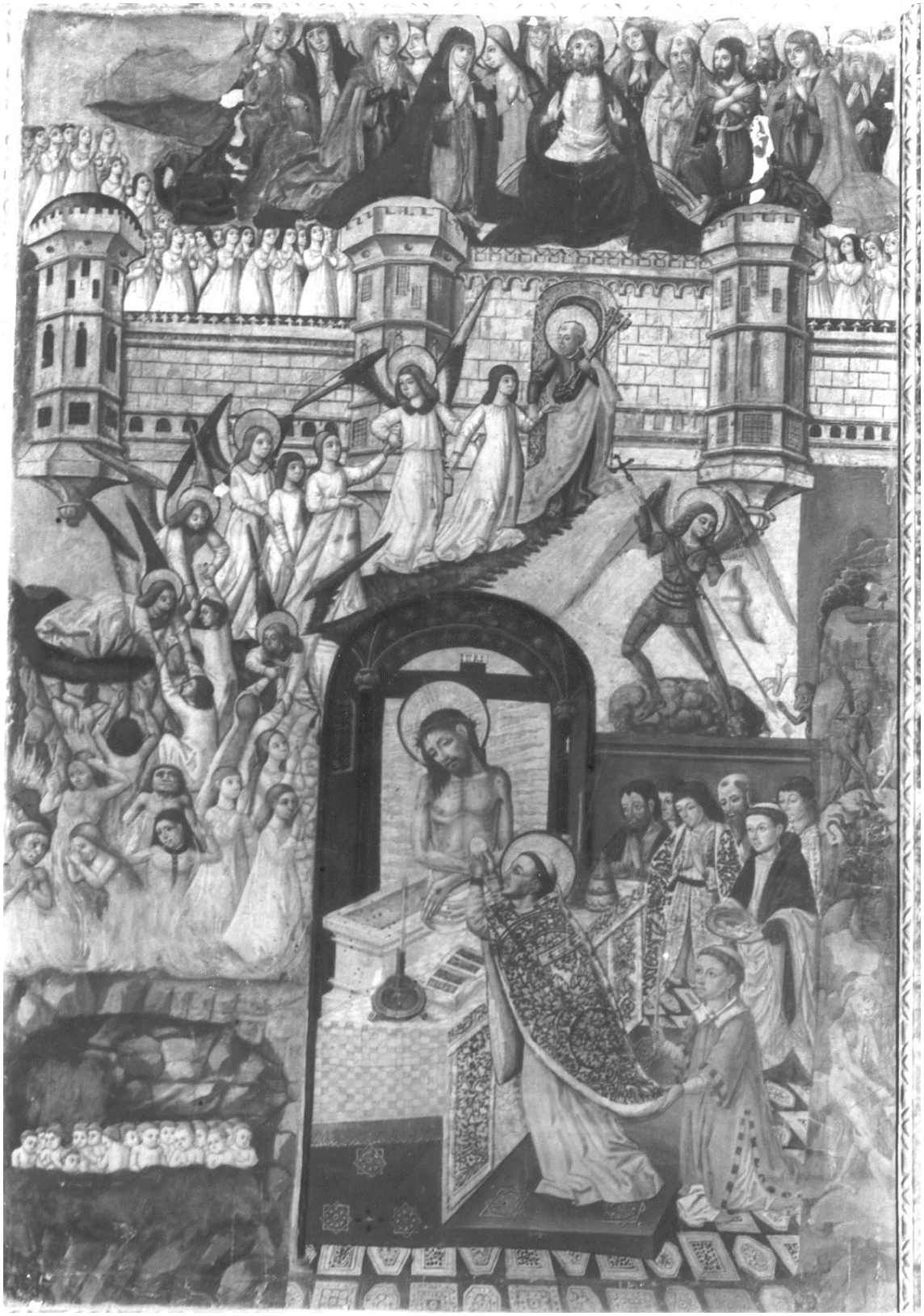

Figura 88: antigo *Retábulo de Almas* da igreja arciprestal de São Mateus. Mestre de Xàtiva(?). Destruído quase que integralmente em 1936.

Desse modo, a presença do Purgatório pode ser considerada como um indício do juízo *post mortem* ou particular. Rodríguez Barral argumenta que:

> A irrupção do Purgatório transforma a lógica penal binária imperante até então em uma outra de caráter terciário, em que o terceiro lugar passa a desempenhar um papel chave nas crenças relativas à morte, ao pecado, ao prêmio e ao castigo e às relações entre vivos e mortos[196].

Sendo esse um espaço de relação entre os vivos e os mortos, caberia aos vivos devotar sufrágios para as almas, a fim de ajudá-las na expiação de suas penas temporais. Desse modo, vemos uma clara implicação escatológica na iconografia que estudamos, porém sem um referencial direto à Parusia, ou seja, à *Segunda Vinda de Cristo*.

Podemos, assim, concluir que essa obra pode ser analisada também, ainda que parcialmente, sem conotações parusíacas. Contudo, não estamos negando a camada de sentidos: ao contrário, pensamos, como Jéssica Ruiz Gallegos[197], pesquisadora da Universidade Politécnica de Valência, Jacques Le Goff[198], Jérôme Baschet[199] e Paulino Rodriguez Barral[200], que as noções de juízo particular e *Juízo Final* podem ser compreendidas em um sentido ambivalente.

Mais especificamente no terreno das imagens, como sustentam Rodríguez Barral e Baschet, as imagens podem representar uma camada de sentidos ou uma concepção amalgamada entre os dois juízos, onde o juízo particular não exclui a ideia de um *Juízo Final*. Baschet apresenta ainda a ideia de "uma imagem em dois tempos"[201], ao analisar

---

[196] "*La irrupción del purgatorio transforma la lógica penal binaria imperante hasta entonces en otra de carácter ternario en la que el tercer lugar pasa a desempeñar un papel clave en las creencias relativas a la muerte, el pecado, el premio y el castigo y las relaciones entre vivos y muertos*". RODRÍGUEZ BARRAL, Paulinio. *Op. Cit.*, p. 425.

[197] RUIZ GALLEGOS, Jéssica. "La justicia del más allá a finales de la Edad Media a través de fuentes iconográficas". *Clio & Crimen*, nº 7 (2010), pp. 191-242.

[198] LE GOFF. Jacques. *La naissance du Purgatoire*. Paris : Gallimard, 1981.

[199] BASCHET, Jérôme. *Op. cit*., p. 8-21.

[200] RODRÍGUEZ BARRAL, Paulinio. *Op. Cit.*, p. 428-453.

[201] « *Une image à deux temps* ». BASCHET, Jérôme. *Op. cit*., p. 13.

a união entre os dois juízos. Seu trabalho ainda nos é mais interessante pelo fato de ele mencionar o painel que estudamos (informando ter tido contato com essa série pela tese doutoral de Rodríguez Barral), defendendo a união, nele, dos temas iconográficos da *Missa de São Gregório* e da liberação das almas do Purgatório.

5.4 A *Missa de São Gregório* e a liberação de almas

A historiografia, de um modo geral, apresenta um consenso no que se refere à relação entre *Missa de São Gregório* e à liberação das almas de suas penas temporais. Autores como Michel Vovelle[202], Jacques Le Goff[203] e Louis Réau[204] já apontaram essa relação entre São Gregório e o Purgatório. Este último autor apresenta detalhes da sua lenda e conclui que sua popularidade se dá principalmente pela sua relação com as almas do Purgatório[205].

Mais precisamente, interessa para os objetivos desta dissertação analisar a historiografia versando sobre essa temática na Valência do século XV. Um dos autores que destacamos é Pere Saborit Badenes, pesquisador da Universidade de Valência. Ao analisar um grupo de testamentos da região noroeste de Valência entre o final do século XIV e princípios do XVI, ele aponta uma grande quantidade de missas que os testadores deixaram ordenadas crendo que sua alma poderia padecer no Purgatório[206]. Esse número de demandas expressa como os valencianos da época acreditavam no auxílio sobrenatural da missa para a sua salvação[207]. Entre as missas solicitadas têm especial destaque as devotadas à Virgem (com o seu evidente papel de intercessora), mas igualmente as dedicadas a São Gregório, pela sua particular relação com o Purgatório[208].

---

[202] VOVELLE, Michel. *Op. cit.*, p. 66-72.

[203] LE GOFF. Jacques. *Op. cit*.

[204] RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien* (tome seconde). Paris: PUF, 1959, p. 610.

[205] « *Mais sa popularité tenait surtout à la vertu qu'on lui attribuait de soulager par la prière les* ***âmes du Purgatoire****. Ce culte se basait sur la légende de l'empereur Trajan qu'il aurait arraché, pour le récompenser de sa justice, aux flammes du Purgatoire* » (…) Idem, *ibidem*. (Os itálicos, que aqui marcamos em negrito, são do autor).

[206] SABORIT BADENES, Pere. *Morir en el Alto Palancia. La religiosidad popular a través de los testamentos*. Segorbe: Ayuntamiento 1991, p. 298.

[207] RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *Op. cit.*, p. 125.

[208] Idem, *ibidem*, p. 125-126.

Ainda no que se refere à documentação, cabe apresentar a análise[209] de Raquel Sigüenza Martín, pesquisadora da Universidad Complutense de Madrid. Ela afirma que este vínculo tão íntimo entre a missa daquele santo e seus benefícios sobre as almas penitentes pode ser atestado nos livros de horas do século XV, onde assuntos eucarísticos são acompanhados de orações que teriam sido criadas por São Gregório e que, através dessas orações, seria possível lucrar indulgências parciais de até 15.000 anos[210]. Em seguida, a mesma autora trabalha sobre a imaginária valenciana[211], também fundamentada em Paulino Rodríguez Barral e mencionando entre um grupo de retábulos a obra do MASP[212].

Embasados na argumentação dos autores, cremos, como, discutimos na introdução desta dissertação, que a Eucaristia não pode ser somente entendida como a hóstia consagrada. Ela é também uma celebração – a missa. E essa celebração é, além de um memorial, um meio de sufragar as almas.

Se ampliarmos ainda mais nosso escopo de comparação, veremos que a incidência de imagens da *Missa de São Gregório* associadas à representação dos "lugares do Além" – e, portanto, sublinhando a relevância do realismo eucarístico na lógica da salvação e em sua relação com a temática escatológica – não se limita a Valência, sendo comum em outras regiões da Coroa de Aragão no século XV.

Ainda sobre essa questão, como aponta Mónica Dominguez Torres, historiadora da arte espanhola e professora na Universidade de Delaware (EUA), as imagens espanholas da *Missa de São Gregório* se unem à representação do Além devido ao valor

---

[209] SIGÜENZA MARTÍN, Raquel. *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escurialense de investigaciones históricas y artísticas, 2014.

[210] Idem, *ibidem*, p. 77.

[211] Idem, *ibidem*, p.78.

[212] Idem, *ibidem*, p. 83.

simbólico que o papa Gregório Magno concede à salvação das almas[213]. Para essa autora, essa união justifica-se por São Gregório Magno ser considerado como um dos primeiros autores que tratam do fim último das almas[214].

Miguel Ángel Ibáñez García, professor de História da arte medieval da Universidade do País Vasco, ao apresentar um estudo sobre esses temas iconográficos na arte espanhola, propõe que a união dessas representações está ligada também à afirmação do realismo eucarístico[215]. Conforme Ibáñez García, a busca pela salvação individual e das almas dos falecidos, desde o século XIII, mas sobretudo a partir do século XIV, ganha uma "exaltação na piedade popular[216]". Dessa forma, para ele, a celebração eucarística se torna um canal para a salvação tanto individual quanto dos fiéis falecidos. Avançando ainda mais nessa questão, ele argumenta que a ampliação da crença na missa como meio de sufrágio para a salvação das almas estaria ligada à possibilidade de se obter indulgências tanto para si mesmo como para um fiel defunto participando da missa. Assim, a celebração eucarística transforma-se em uma espécie de repetição literal da Paixão, pois, em cada missa o Cristo, sacrifica-se novamente para a salvação da humanidade, doando-se nas espécies sacramentais da Eucaristia. E é por esse sacrifício, que ocorre em toda a missa, que é possível aos cristãos a sua salvação e também a dos mortos que padecem no Purgatório.

Assim, essa crença, atestada na atividade testamentária e devocional da região, corresponde, no plano iconográfico, à união dos temas da *Missa de São Gregório* e da liberação das almas do Purgatório. Desse modo, embasados nas comparações e na

---

[213] DOMÍNGUEZ TORRES, Mónica. "Imágenes de dos Reinos: Las interpretaciones del Juicio Universal em el orbe hispânico del Seicientos". *AEA*, LXXV/299, 2002, p. 330.

[214]Idem, *ibidem*, pp. 327-334, p. 330-331.

[215] IBÁÑEZ GARCÍA, Miguel Ángel. "La Misa de San Gregorio: Aclaraciones sobre un tema iconográfico". *Norba-arte* 11, 1991, pp. 7-18, p.10.

[216] Idem, *Ibidem*.

documentação de época, podemos afirmar que há uma associação entre Eucaristia e a escatologia, no que se refere a um juízo particular, na pintura do MASP. A união desses temas parece corroborar a ideia da missa como um modo de sufragar pelas almas do Purgatório, algo muito comum, como vimos, na região de Valência no século XV.

Ainda que sinteticamente, tendo em vista que a problemática escatológica é bastante complexa e não foi totalmente esgotada aqui, podemos mesmo assim concluir que a Eucaristia tem um papel fundamental na compreensão do painel atualmente conservado no MASP. Trata-se, primeiramente, de uma celebração, no sentido de ação de graças (ver a introdução desta dissertação), e de um sacramento que está intimamente ligado à missa e que através dela pode oferecer aos falecidos uma forma de liberá-los do Purgatório. Também funciona como um elemento de coesão eclesial, pois une em um mesmo corpo os fiéis vivos e falecidos que fazem parte do corpo de Cristo – compreendido como o corpo místico da Igreja. E, por fim, ela também se apresenta como um alimento essencial para a salvação terrena e que pode ainda se estender, pela sua celebração, à salvação dos falecidos.

CAPÍTULO 6: O espaço da eterna privação e da imisericórdia: o Inferno

No último capítulo desta dissertação, analisaremos a representação do Inferno na obra do MASP. Diversamente dos outros lugares do Além que analisamos no capítulo anterior, há quase um consenso da tradição cristã de que o Inferno é um lugar de perpétuo tormento e de eterna privação da visão beatífica. Há várias referências nas Escrituras Canônicas a respeito desse lugar, nomeado como *Hades*, *Geena* ou *Sheol* e traduzido indistintamente, em algumas compilações bíblicas, como Inferno. Destacamos uma passagem que interessa a nossa análise:

> De fato, justo é que Deus dê em paga aflição àqueles que vos afligem; e a vós, que sois afligidos, o alívio, juntamente conosco, no dia da manifestação do Senhor Jesus. Ele descerá do Céu com os mensageiros do seu poder, por entre chamas de fogo, para fazer justiça àqueles que não reconhecem a Deus e aos que não obedecem ao Evangelho de nosso Senhor Jesus. Eles sofrerão como castigo a perdição **eterna**, longe da face do Senhor, e da sua suprema glória[217].

Neste trecho da Carta aos Tessalonicenses, o autor, a nosso ver, fortemente influenciado pela mitologia hebraica, anima e admoesta os fiéis de Tessalônica – que terão sua recompensa e sua "vingança" em Cristo, já que os réprobos não terão da visão divina, mas a perdição eterna. A retribuição de Deus assume nesse espaço uma irascibilidade que torna a mensagem crística de compaixão uma mera divagação.

A iconografia medieval, de um modo geral, representa frequentemente esse lugar de tormento do Além. Desse modo, a imagem que estudamos, assim como outras representações do mesmo período, atesta a difusão, no imaginário tardo-medieval, da ideia do fim último das almas que não obtiveram a comiseração de um deus que faz "justiça".

[217] II Ts. 1, 6-9 (os grifos são nossos).

Mas há algo que se difere no painel que estudamos: a ênfase na representação do castigo por parte dos condenados pela avareza. Esse será, portanto, o eixo central de nossa análise nesse capítulo: a avareza e sua associação a Judas Iscariotes, já que esse apóstolo teria traído o Cristo motivado pela avareza conforme o Evangelho de São Mateus[218] e uma narrativa marcana[219]. Essa mesma associação, direta ou indiretamente, é relacionada aos judeus, como analisaremos a seguir.

Além disso, considerando o grande número de imagens e textos que mencionam a profanação feita por judeus à Eucaristia, iremos aproximar esse conjunto do tema central de nosso trabalho, a afirmação da presença real do Cristo nas espécies sacramentais.

Para melhor analisar essa questão presente na sociedade medieval espanhola do final da Idade Média, dividimos esse capítulo em três seções. Na primeira (6.1) analisaremos a iconografia do painel do MASP em relação ao Inferno. Em seguida (6.2), veremos um estudo comparativo com outras pinturas retabulares que compuseram a série do capítulo anterior. Buscamos analisar as diversas nuances das representações do inferno nestes retábulos comparando-os com a obra do MASP.

A última seção (6.3) será uma análise específica da figura de Judas e a avareza – pecado que é apresentado de forma reiterada na obra que estudamos. Essa questão parece ser muito pertinente, sobretudo se levarmos em conta o paradigma de *Iudas-Iudei* – que qualifica os judeus como "herdeiros" de Judas.

[218] Mt. 26,14-16.
[219] Mc.14, 10-11.

6.1 Descrição iconográfica

Na lateral inferior esquerda da imagem em questão (Figura 89), em uma espécie de formação rochosa, está representado o Inferno com dois poços. No primeiro, de diâmetro menor, os danados são açoitados por dois demônios e no outro, logo acima deste, há condenados em meio às chamas. Dentre esses condenados, podemos reconhecer alguns eclesiásticos. Além das almas tonsuradas, há uma figura portando um galero e outra um *triregnum*, ambos de cor preta. Vemos, pois, claramente a representação de um cardeal e de um papa nas chamas infernais.

Há também um condenado nesse poço que é fustigado por um diabo que verte em sua boca metal fundido. Na parte superior desta representação há um grupo de almas que está envolvido a uma espécie de nuvem escura. Vemos também a representação de Judas Iscariotes vestido com uma túnica vermelha, portando uma bolsa no pescoço e está sendo fustigado por um demônio.

Figura 89: Inferno (detalhe da Figura 1).

6.2 Análises comparativas

Como vimos no capítulo anterior, há uma série de retábulos que apresentam substancialmente a união dos temas iconográficos que estudamos. Retomaremos esta série aqui, analisando como essa representação do Inferno é concebida na retabilística do período e também atentando aos elementos que são distintos em relação ao objeto de estudo desta dissertação.

Principiamos a nossa análise pela representação do Inferno presente no *Retábulo de Almas do Oratório de Torre de Canals*. Nesta pintura (Figura 90), o Inferno está representado em meio a uma construção rochosa, havendo somente a presença dos condenados, sem nenhuma conotação aos seus pecados e os tormentos específicos.

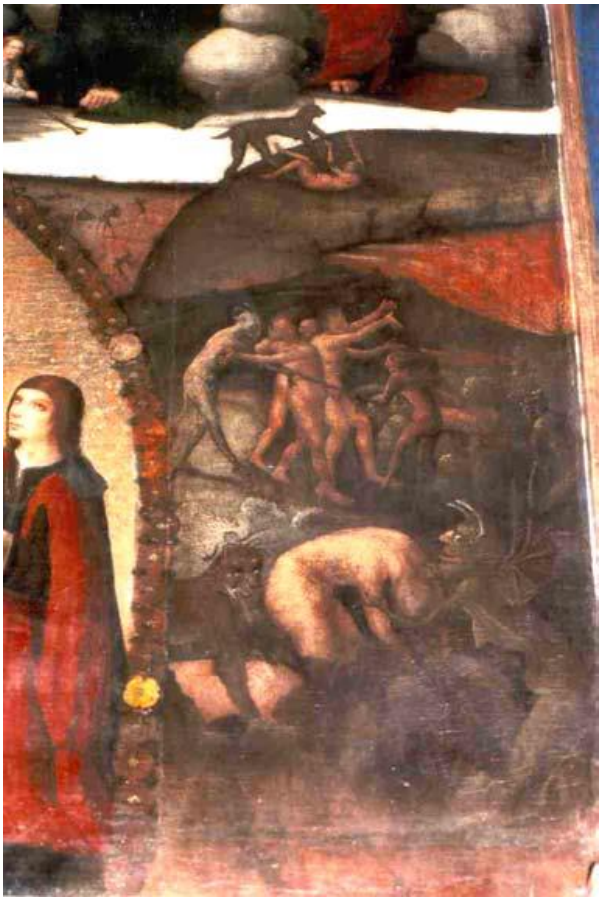

Figura 90: Inferno (detalhe da Figura 12).

Igualmente, a representação infernal do *Retábulo de Almas com Missa de São Gregório*, conservado no *Museo Catedralicio de Segorbe* (nº de inventário 4), não traz uma divisão entre os pecadores e suas respectivas penas (Figura 91 e Figura 92). Alguns danados são representados com grilhões presos em mãos, pés e no pescoço. Contudo, sobre essa representação há uma observação. Na parte superior (Figura 93), podemos visualizar uma figura masculina presa por um grilhão ao pescoço. Cremos que essa representação se refira a Judas Iscariotes – o que será trabalhado na próxima seção.

Figura 91: Inferno (detalhe da Figura 83).

Figura 92: Inferno (detalhe da Figura 83).

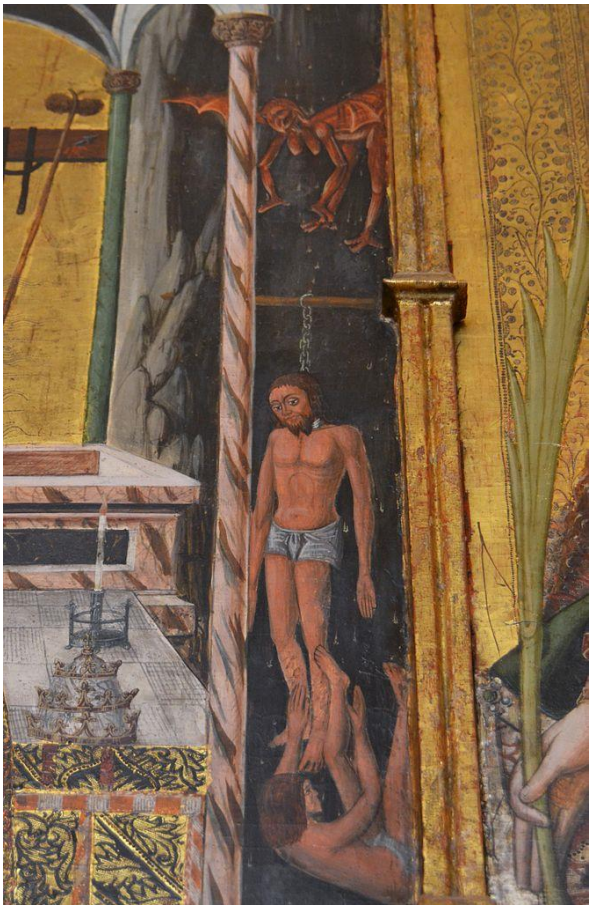

Figura 93: Inferno (detalhe da Figura 83).

Diferentemente dessas representações sem identificação dos condenados, apresentamos, primeiramente, o *Retábulo de Almas* da igreja paroquial de Borbotó. Nessa pintura (Figura 94), o Inferno é representado no interior da boca de Leviatã. Na parte superior desta representação há a figura de Judas sendo fustigado por Satã. Aqui, Judas não está enforcado, mas tem a bolsa de dinheiro pendurada pouco abaixo de sua cintura, o que faz associar a avareza ainda mais a conotações negativas. Ainda nessa representação, Satã está "tronando" sobre um banco tendo como cetro uma espécie de tocha. Um dado relevante nessa análise é uma certa "precisão" dos pecados no âmbito dessa estrutura infernal. Vemos um condenado que se olha para um espelho, fazendo referência ao pecado da vaidade. Há também uma representação feminina que faz clara referência à luxúria. Vemos igualmente um demônio zoomórfico tendo dentro de si um condenado pelo pecado da preguiça. A imagem feminina acima, montada em um

cavalo, também pode ser compreendida como uma mulher preguiçosa que não se atenta às suas obrigações maritais[220]. Assim, compreendemos que essa imagem apresenta não só o Inferno, mas um conjunto de pecados que justificam o motivo dessas almas merecerem o tormento eterno.

Figura 94: Inferno (detalhe da Figura 80).

Esses pecados parecem ser ainda mais especificados na representação do Inferno do *Retábulo de Almas* da igreja paroquial de Cortes de Arenoso (Figura 95). Vemos nessa representação a figura de Judas enforcado e um grupo de almas que é lançado por demônios. Mas o que mais nos interessa nessa análise é a representação da parte inferior

[220] RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *La imagen del judío en la España Medieval*. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2009, p. 438.

do Inferno. Há uma junção entre a boca de Leviatã e uma espécie de caldeirão. Podemos visualizar os sete pecados capitais, que além de representados, são nomeados por inscrições. Vemos também a presença desses elementos no antigo *Retábulo de Almas* da igreja paroquial de Canet lo Roig (Figura 96).

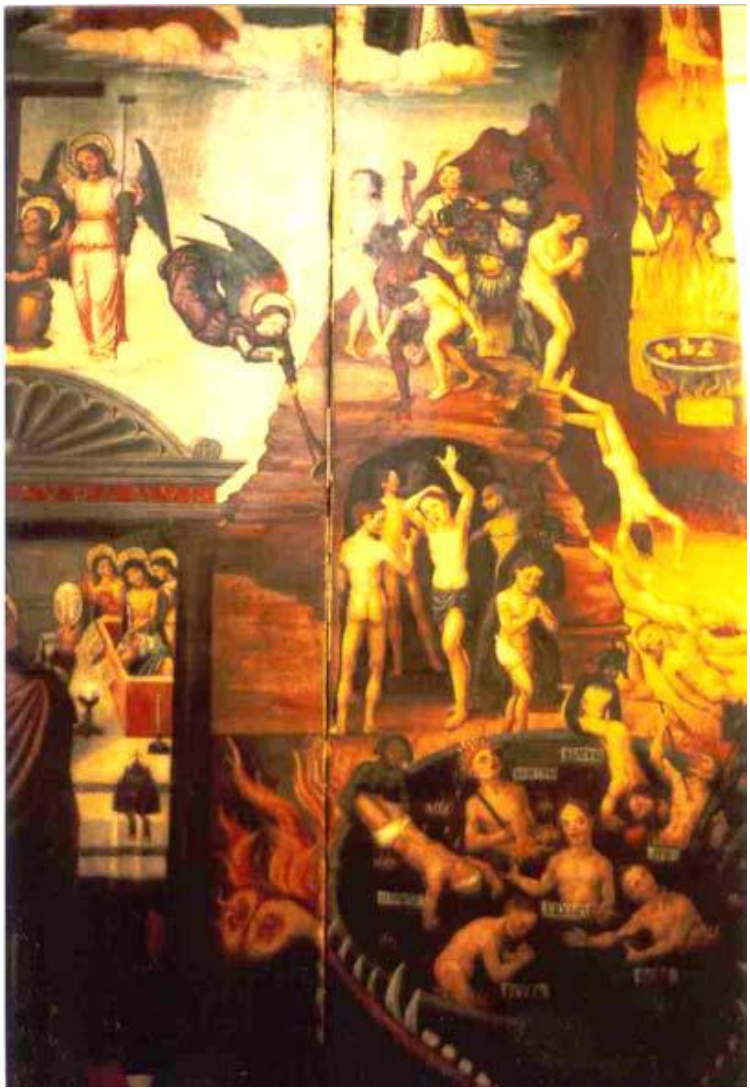

Figura 95: Inferno (detalhe da Figura 86).

Figura 96: Inferno (detalhe da Figura 85).

A representação do Inferno do *Retábulo de Almas com Missa de São Gregório* conservado no *Museu de Belles Arts de València* (inv. 129/96), apesar de não fazer uma referência direta aos pecados, traz um elemento interessante: uma referência aos papeis sociais dos réprobos. Vemos nessa representação (Figura 97) uma clara menção aos eclesiásticos, representados por um bispo (portando uma mitra) e por um cardeal (portando um galero). Há igualmente a representação de um homem coroado, que pode fazer referência a uma personagem da realeza.

Figura 97: Inferno (detalhe da Figura 82).

A representação do Inferno do nosso objeto de estudo parece ter uma dupla referência. Nela, primeiramente, vemos alguns clérigos, dentre os quais um cardeal e um papa, o que denota claramente o papel social dos condenados. E, além disso, reconhecemos um tipo específico de pecado: a avareza. Podemos reconhecer esse pecado, inicialmente, pela figura de Judas, portando uma bolsa de dinheiro, fazendo alusão ao pecado da avareza. Mas não só o Iscariotes tem a bolsa que simboliza a busca pelos bens materiais. Ao lado dele há um personagem tonsurado que está sendo lançado ao inferno pelo evidente pecado da avareza simbolizado pela bolsa. Além disso, a

imagem do Inferno apresenta um demônio que verte metal fundido na boca de um condenado. Essa tortura é na iconografia tardo-medieval uma forma de representar o castigo pela avareza.

Como vimos, e diferentemente dos outros retábulos analisados, o único pecado que pode ser reconhecido na representação do Inferno no Painel do MASP é o da avareza e de maneira bastante reiterada. Cremos que essa especificidade da obra que estudamos deve ser mais bem analisada, e por isso, propomos uma análise sobre esse pecado na seção a seguir.

6.3 O Inferno e a avareza na pintura do MASP

Como acabamos de examinar, uma característica que faz diferir a obra em questão dos outros retábulos estudados é a identificação do pecado da avareza que é representado de maneira reiterada (punições e condenados com a bolsa de dinheiro). Nessa análise, tomaremos como base a representação de Judas e sua relação com o Judeu.

A representação de Judas como figura emblemática do povo hebreu é uma representação comum em imagens medievais. Nelas, a figura do apóstolo traidor tem traços fisionômicos marcantes, como o nariz aquilino, e porta uma bolsa de dinheiro presa ao pescoço. Ele transmite, pois, um conjunto de significados que vão além da intenção de representar a ojeriza cristã à traição que resultou no sacrifício de Cristo. Trata-se de uma representação negativa do povo judaico como culpado e herdeiro desse deicídio.

Judas enforcado (Figura 98), no nosso painel, está representado com uma túnica vermelha, com uma bolsa presa no pescoço e com uma auréola negra, além da hipertrofia nasal (Figura 99) que o distingue dos outros personagens da pintura.

Figura 98: Judas enforcado (detalhe da Figura 1).

Figura 99: Face de Judas (detalhe da Figura 1).

Como lembra Carlos Espí Forcen, professor de História da Arte da Universidade de Múrcia, na Espanha, e autor de vários trabalhos sobre as representações dos judeus, essa forma de figurá-los é um fenômeno da Baixa Idade Média e está diretamente ligada à urbanização e à associação dos judeus a credores usurários[221].

Este mesmo traço facial foi analisado em uma imagem de Judas Iscariotes por Jérôme Baschet no afresco *A morte ignominiosa de Judas* de Giovanni Canavesio, localizado na parede esquerda da capela de *Notre-Dame des Fontaines* e situado em La Brigue, na França (Figura 100), pintado no século XV. Essa imagem apresenta Judas

[221] *"Respecto a la fisiognomía del judío, el rasgo facial satirizado por antonomasia fue indudablemente la nariz, frecuentemente relacionada con el pecado de la usura, atribuido a los judíos por su labor de prestamistas"*. ESPÍ FORCEN, Carlos. Érase un hombre a una nariz pegado: la fisonomía del judío en la Baja Edad Media. In: Congreso Internacional de Imagen y Apariencia, 2008, Múrcia. *Congresos Científicos de la Universidad de Murcia*, Múrcia: EDITUM, 2009, pp. 1-15, p.2.

enforcado e vestido com uma túnica amarela (Figura 101), com o ventre aberto e as vísceras expostas, tendo sua alma arrancada por um demônio. Como afirma Baschet:

> O traidor Judas oferece a ocasião de um ataque contra os judeus: ele é representado com um longo nariz aquilino que lhes é atribuído e mesmo a sua alma reproduz seus traços nefastos[222]".

Também em nosso painel, a figura de Judas enforcado representa, além do apóstolo traidor, o povo judeu condenado por sua avareza. Mas não só o Iscariotes tem a bolsa que simboliza a busca pelos bens materiais. Ao lado dele há um personagem tonsurado que está sendo lançado ao Inferno pelo evidente pecado da avareza simbolizado pela bolsa. Além disso, a imagem do Inferno apresenta um demônio que verte metal fundido na boca de um condenado. Essa tortura é na iconografia tardo-medieval uma forma de representar o castigo pela avareza. Assim, ainda que os outros personagens do painel em questão não tenham o traço judaizante do nariz, podemos propor, na nossa imagem, uma relação entre Judas e as demais figuras do Inferno que se remetem à avareza.

[222] BASCHET, Jérôme. *Op. Cit.*, p.437.

Figura 100: ***A morte ignominiosa de Judas*****, Giovanni Canavesio, localizado na parede esquerda da capela de** ***Notre-Dame des Fontaines*****.**

Figura 101: ***A morte ignominiosa de Judas*****, Giovanni Canavesio, localizado na parede esquerda da capela de** ***Notre-Dame des Fontaines*** **(imagem central).**

6.3.1 O paradigma de *Iudas-Iudei*

Para Paulino Rodríguez Barral, estamos diante de uma união de recursos iconográficos que têm como objetivo a criação de um estereótipo que, transcendendo a personalidade do apóstolo traidor, gera um paradigma do judeu[223]. Segundo ele, essa tradição iconográfica é algo que a plástica gótica busca na literatura *aversos iudaeos*, que desde São Jerônimo ou São João Crisóstomo tendeu a fazer de Judas uma representação do judeu, vindo daí o termo *Iudas-Iudei*[224].

Como ainda discorre o autor, essa associação da figura dos Judeus com a de Judas é frequente na Idade Média:

> Assim, Rabanus Maurus ao rechaçar a qualidade dos judeus como descendentes de Abraão (eles haviam perdido essa qualidade por sua incredulidade, de modo que os cristãos seriam, por sua fé em Cristo, os atuais detentores de tal condição) nega-lhes o direito de derivar seu nome da tribo de Judá, para colocá-lo em relação com o nome de Judas. Igualmente Guilherme de Bouges em seu *Librum bellorum Domini* sustenta que se até Cristo o nome dos judeus derivava-se do patriarca Judá, a partir da Paixão deve derivar-se de Judas: *vocati sunt a Iuda traditore*[225].

Observando a argumentação dos autores medievais apresentada por Rodríguez Barral, podemos compreender que os judeus perdem a sua ascendência patriarcal e passam a ser uma espécie de descendentes de Judas. Esta questão parece-nos ser justificada por dois pontos. Em um primeiro ponto, os hebreus negam a graça de pertencerem ao povo de Deus não crendo em seu Messias, aquele que veio cumprir a

---

[223] RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *La imagen del judío en la España Medieval*. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2009, p. 119.

[224] Idem, *ibidem*, p. 119.

[225] *"Así Rabanus Maurus al rechazar la cualidad de los judíos como descendientes de Abraham (la habrían perdido por su incredulidad, de modo que los cristianos serían, por su fe en Cristo, los actuales detentadores de tal condición) les niega el derecho a derivar su nombre del de la tribu de Judá, para ponerlo en relación con el de Judas. Igualmente Guillermo de Bourges en su Librum bellorum Domini sostiene que si hasta Cristo el nombre de los judíos derivaba del patriarca Judá, a partir de la Pasión debe hacerse derivar de Judas: vocati sunt a Iuda traditore".* Idem, *ibidem*, p. 119.

Aliança divina no meio de seu povo escolhido. Em um segundo ponto, eles são qualificados como herdeiros da traição do avaro Judas. Judas é o apostolo que trai o Cristo por dinheiro (Mt 26, 14-16). É a avareza do Iscariotes que o leva a cometer esse crime. Assim, os judeus são considerados como incrédulos e avaros, e, além disso, deicidas. Essa relação com Judas reforça a ideia dos judeus como portadores de uma natureza cristocida, como descentes deste apóstolo. E essa questão se revela como algo muito importante na análise da obra do MASP, uma vez que Judas e o pecado da avareza recebem uma posição de destaque na representação do Inferno que analisamos.

6.3.2 *Iudas-Iudei* na pintura retabular

A representação de Judas de maneira destacada no Inferno é algo presente não somente na obra que acabamos de citar, mas em outras pinturas retabulares do mesmo período. Em geral, Judas é representado da mesma forma com o que descrevemos na nossa pintura e com as mesmas conotações judaizantes. Dois painéis retabulares do mesmo autor da obra do MASP apresentam a mesma imagem de Judas no Inferno. Um primeiro é o painel central do *Retábulo do Julgamento Final* (Figura 102) do acervo do *Museu de Belles Arts de València* (Inv. Nº 281). Neste painel (Figura 103), a figura principal é o Cristo tronado e envolvido por uma mandorla de anjos e santos. Logo abaixo, os anjos trombeteiros chamam as almas que saem de seus túmulos para o seu destino final. Focando-nos na representação do Inferno (Figura 104) que está do lado esquerdo do painel, vemos em meio a uma formação rochosa uma sombria representação de Judas enforcado e envolvido a um grupo de almas. Seu rosto é quase imperceptível, mas é possível verificar a presença de uma auréola negra em torno de sua cabeça (o que faz um notável contraste com as auréolas douradas dos anjos e dos santos) e que sua túnica seja em um tom vermelho.

Figura 102: ***Retábulo do Juízo Final*****, Óleo sobre painel, Final do século XV, Mestre da Família Artés,** ***Museu de Belles Arts de València*** **(nº. inv. 281).**

Figura 103: ***Retábulo do Juízo Final*** **(detalhe da Figura 102)**

Figura 104: *Judas* (detalhe da Figura 102).

O segundo é o *Retábulo de almas com a Missa de São Gregório* e é também do acervo do *Museu de Belles Arts de València* (Inv. Nº 129/96). Ele (Figura 105) apresenta em seu ático a Coroação da Virgem pelas três Pessoas da Santíssima Trindade. Logo abaixo, vemos o Cristo tronado e ladeado por santos e almas salvas que estão dentro de uma espécie de muralha. Há um grupo de almas que está sendo conduzido aos Céus por anjos. Na parte inferior dessa imagem há uma representação da *Missa de São Gregório* e na parte inferior esquerda há uma representação do Inferno com a figura destacada de Judas enforcado (ainda sobre a descrição da imagem, ver capítulo 5 dessa dissertação).

Figura 105: ***Retábulo de Almas com a Missa de São Gregório*****, C. 1500, Mestre da Família Artés,** ***Museu de Belles Arts de València*** **(Inv. Nº 129/96).**

Entretanto, essa última imagem apresenta Judas vestido com uma túnica amarela. Rodríguez Barral, ao analisar essa questão em alguns retábulos do final da Idade Média, argumenta que o amarelo da roupa de Judas é generalizado devido a uma tradição iconográfica que considera essa cor como a dos traidores e dos judeus[226]. Michel Pastoureau assim se refere às conotações negativas da cor amarela no medievo:

> O amarelo não é muito a cor do sol, das riquezas e do amor divino. Ele se torna sobretudo a cor da bile, da mentira, da traição e da heresia. É também a cor dos grandes mentirosos, das prostitutas, dos judeus e dos criminosos. É, enfim, a cor do prazer. O amarelo é a cor do ouro falso (...). O amarelo simboliza a transgressão da norma[227].

Ou seja, a cor amarela da túnica de Judas tem uma forte conotação negativa. Como vimos acima, a representação do Iscariotes na capela de *Notre-Dame des Fontaines* (Figura 101) tem a vestimenta da mesma cor. Em outra imagem de Judas que analisaremos neste texto (Figura 115), novamente veremos as conotações negativas desta cor no que se refere aos hebreus.

Contudo, a obra do MASP (Figura 98) não apresenta a cor amarela na túnica de Judas, e sim a cor vermelha. Rodríguez propõe, ao analisar a figura de Judas de um conjunto de tábuas produzidas em Valência, que a cor vermelha teria, igualmente, conotações negativas:

> Unicamente no painel de São Paulo [Judas] veste uma túnica de um tom vermelhão. Esta cor também não deixa de ter um caráter negativo:

---

[226] RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón.* Tese (Doutorado em Arte). Departamento de Arte, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003, p.443.

[227] « *Le jaune n'est plus guère la couleur du soleil, des richesses et de l'amour divin. Il est surtout devenu la couleur de la bile, du mensonge, de la trahison et de l'hérésie. C'est aussi la couleur des laquais, des prostituées, des juifs et des criminels. C'est enfin la couleur de la jouissance. Le jaune c'est le mauvais or (....). Le jaune évoque la transgression de la norme* ». PASTOUREAU, Michel. « Formes et couleurs du désordre: le jaune avec le vert ». *Médiévales*, v. 1, n°4, 1983, pp. 62-73, p. 69.

> une as piores conotações do vermelho (cor do diabo) com as do amarelo[228].

Ainda no que se refere à cor vermelha, embora Judas seja representado com vestimenta amarela (Figura 105), a tonalidade de seus cabelos é ruiva[229]. Estamos, pois, diante de uma cor que parece unificar dois tons que evocam conotações negativas no que se refere à representação de Judas e dos judeus: o amarelo e o vermelho[230].

6.3.3 Função eucarística do retábulo e suas relações com a figura de Judas-Judeu

Propomos também que a presença da representação dos judeus em algumas pinturas retabulares pode estar ligada à funcionalidade eucarística do retábulo. Apesar de que as imagens que acabamos de analisar não apresentem diretamente uma narração de profanação à Eucaristia, a retabilística do Gótico tardio tem um número significativo de representações de judeus profanando a hóstia. Essas narrativas de profanação estão ligadas às concepções de realismo eucarístico. Como vimos no capítulo 4, o Cristo está presente substancialmente nesta matéria sagrada. Sendo a hóstia o corpo histórico do Cristo, os judeus poderiam repetir seu "crime" neste sacramento, como argumenta Espí Forcen:

> Se com a consagração a hóstia se convertia, ao menos em substância, no verdadeiro corpo e sangue de Cristo, os judeus poderiam utilizá-la

---

[228] "*Unicamente en la tabla de São Paulo viste una túnica de un tono bermellón. Color este que tampoco deja de tener un marcado carácter negativo: conjuga las peores connotaciones del rojo (color del diablo) con las del amarillo*". RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *Op. cit.*, p.443.

[229] Idem, *ibidem*.

[230] Ainda sobre as conotações negativas sobre essas cores, Rodríguez Barral propõe um estudo de Pastoureau: "Rouge, jaune et gaucher. Note sur l'iconographie médiévale de Judas". Couleurs, Images, Symboles. *Etudes d'histoire et d'anthropologie*, Paris, pp. 69-83.

para infringir, uma vez mais ao Messias, os escárnios que Ele havia sofrido até sua morte[231].

Para melhor entendermos esta questão, analisaremos um par de painéis provenientes da capela de *Corpus Christi* de *Vallbona de les Monges* e que atualmente são conservados no *Museu Nacional d'art de Catalunya* (MNAC). Trata-se de um retábulo e de um frontal produzidos para o mesmo altar e que estão datados entre os anos de 1335-1345. O retábulo (nº de inv. 009920-000) está dividido em sete *ruas* e dois *andares* (Figura 106). Contudo, a rua central é formada por um único andar (como evidente forma de destaque) e traz figurada uma representação da Santíssima Trindade unida a uma espécie de ostensório que é centralizado por uma hóstia e que é sustentado por quatro anjos. Essa representação amplia a concepção de realismo eucarístico, pois, a nosso ver, essa imagem parece relacionar a espécie sacramental como uma presença física do próprio Deus Trino.

Figura 106: *Retábulo de Corpus Christi*, Têmpera sobre madeira, 108 cm x 222 cm, Século XIV, Maestro de Vallbona de les Monges (Guillem Seguer ?), *Museu Nacional d'art de Catalunya* (Inventário 009920-000).

[231] "*Si tras la consagración la hostia se convertía, al menos en sustancia, en el verdadero cuerpo y sangre de Cristo, los judíos podrían utilizarla para infligir una vez más al Mesías los escarnios que había sufrido hasta su muerte*". ESPÍ FORCEN, Carlos. *Op. cit.*, p.7.

Percebemos, igualmente, a concepção de realismo eucarístico nas demais cenas deste retábulo. Ele traz cenas de alguns milagres eucarísticos, o que reforça essa questão. Há também uma representação da procissão de *Corpus Christi* (Figura 107) no andar superior da rua da extrema direita. Vemos, igualmente, uma representação da *Santa Ceia* (Figura 108) que está à direita do painel central no andar inferior e é a única cena figurada ao mesmo tempo em duas ruas. Esse destaque parece prestigiar a cena da *Santa Ceia*, já que ela trata da instituição da Eucaristia pelo próprio Cristo. Um outro elemento relevante (ainda que muito comum nas imagens do Cristo portando a Eucaristia) é a hóstia ornamentada. Esse elemento está descontextualizado da Ceia do ciclo da Paixão, porém parece relacionado ao gesto litúrgico da elevação da hóstia que acaba de ser consagrada para a adoração dos fiéis, ampliando assim a concepção de que o Cristo instituiu a Eucaristia e associando a figura sacerdotal a uma espécie de *Alter Christus* ou *in persona Christi*.

Figura 107: procissão de *Corpus Christi* (detalhe da Figura 106).

Figura 108: a *Santa Ceia* (detalhe da Figura 106).

Além dessas representações, há nesse retábulo cenas de profanações da hóstia por judeus, no andar inferior das duas ruas da extrema esquerda. Nestas duas imagens (Figura 109) os judeus podem ser identificados pela barba e também pelo característico traje que portam. Em uma primeira cena, a hóstia é profanada com uma faca e na segunda com uma lança. Em ambas as imagens, a matéria profanada pelos judeus sangra, o que reafirma que a hóstia é o corpo real do Cristo, atribuindo assim à Eucaristia um forte realismo. Além de evidenciar um milagre eucarístico, o sangue que verte da espécie profanada pode ser interpretado, portanto, com conotações antijudaicas. A natureza cristocida dos judeus é novamente elucidada nestas representações. Atacam novamente a Cristo através da profanação de seu verdadeiro corpo – a Eucaristia. A imagem que apresenta o judeu profanado a hóstia com a lança é ainda mais singular para analisar essa questão. Ela faz referência à passagem do Evangelho de São João que alude ao soldado que golpeia o Cristo morto com a lança (Jo 19, 34). Ainda que,

simbolicamente, essa cena apresenta a concepção de realismo eucarístico e a profanação da matéria sagrada pelos judeus. Estes, por sua natureza cristocida, e também por serem descendentes de Judas, repetem o mesmo crime na hóstia de ferir o verdadeiro corpo do Salvador.

Figura 109: Cenas de profanações (detalhe da Figura 106).

Essa mesma ideia antijudaica unida ao realismo eucarístico pode ser visualizada no frontal (nº de inv. 009919-000) deste par de painéis. Ainda que seja um frontal, ele está divido no mesmo esquema do retábulo anterior. A parte central desse painel (Figura 110) apresenta a imagem da Virgem com o Cristo, e pode ser também interpretada, além da evidente devoção mariana, pelas concepções eucarísticas. As justificativas teológicas em torno do sacramento eucarístico buscam reforçar a ideia de que a hóstia consagrada contém substancialmente o mesmo corpo do Cristo que nasceu da Virgem (ver capítulo

4). Da mesma forma, pode ser interpretada a cena da anunciação que está localizada na parte esquerda inferior em relação à imagem da Virgem com o menino (Figura 111). Maria é a primeira pessoa que recebe o Cristo. Mais que isso, ela é escolhida por sua virtude e seu reto comportamento. Além disso, as passagens evangélicas, especialmente as lucanas, apontam que a bem-aventurança da Virgem está ligada à sua crença na vinda do Salvador: "Bem-aventurada aquela que acreditou, pois será cumprido o que o Senhor lhe prometeu" (Lc 1, 45). Dessa forma, Maria é um modelo de perfeição cristã por acreditar. E por crer, ela recebe a graça inigualável de conceber o próprio Cristo. O cristão é assim chamado a imitá-la. A graça milagrosa de receber o próprio corpo de Cristo requer como consequência um reto comportamento cristão e, sobretudo, crer como a Virgem. Essa questão reforça também a imagem negativa em relação aos judeus, uma vez que eles são incrédulos do ponto de vista dos cristãos. Eles negam a encarnação de Cristo e continuam negando a vinda do Messias ao não acolherem o Cristo na Eucaristia.

Figura 110: Frontal do *Retábulo de Corpus Christi*, Têmpera sobre madeira, 106,5 cm x 223,2 cm, Século XIV, Maestro de Vallbona de les Monges (Guillem Seguer ?), *Museu Nacional d'art de Catalunya* (Inventário 009919-000).

Figura 111: ***Anunciação*** **(detalhe da Figura 110).**

A mesma relação com o realismo eucarístico pode ser entendida na cena da *Epifania* (Figura 112) que está localizada à direita do painel central no andar inferior. Vemos os três personagens com seus presentes, sendo que um deles aponta para a imagem do painel central, como que convidando o espectador a adorar o Cristo. Esta cena, também, parece revestir-se de um sentido simbólico, pois o espectador é chamado

a adorar aquele que está acima, o Cristo. E esse Cristo simbolizado pela imagem está no altar, presente corporal e verdadeiramente no pão eucarístico. Podemos compreender essa questão pensando na materialidade desse painel. Por se tratar de um frontal[232], ele estava incrustado à frente da mesa do altar e, por isso, a nossa hipótese é plausível. Podemos, também, propor uma análise dos presentes dos Reis Magos. O verdadeiro cristão é convidado a presentear com sua credulidade o Cristo que se faz presente em carne naquele altar. E isso ao contrário dos incrédulos judeus que, como veremos, se propõem a vendê-lo, e assim, imitam o nefasto crime do avarento Judas.

[232] No capítulo 2 trabalhamos especificamente sobre a materialidade dos retábulos e especificamos a posição do frontal em relação ao altar.

Figura 112: *Epifania* (detalhe da Figura 110).

Nas cenas localizadas na parte inferior esquerda do espectador podemos relacionar a profanação da hóstia à avareza (Figura 113). Na da extrema esquerda vemos um judeu que porta uma bolsa de dinheiro. Essa imagem parece ser precedida pela cena localizada do seu lado direito. Nela, vemos um homem com uma hóstia na mão esquerda e com a mão direita sobre uma mesa com dados.

Figura 113: judeus e a hóstia (detalhe da Figura 110).

É possível compreender a primeira cena como um homem cristão que pretende vender a hóstia a um credor judeu para saldar uma dívida de jogo, conforme Marisa Melero Moneo[233]. Na imagem seguinte vemos um homem que parece deter a outro (provavelmente judeu, segundo a autora) que tem consigo a bolsa de dinheiro que mencionamos[234]. Ainda que não estejamos totalmente certos, uma vez que a imagem está incompleta, sendo impossível ver o fim dessa trama, parece-nos presumível uma relação entre a avareza e a profanação da matéria sagrada através de uma provável compra que se assemelha muito à traição de Judas, e desta vez por parte de um cristão. Essa hipótese revela-se muito importante para a nossa argumentação. De um lado vemos os judeus que, devido a sua natureza cristocida, repetem o crime de oferecer

[233] MELERO MONEO, Marisa. Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges. *LOCVS AMŒNVS*, v. 6, nº1, Barcelona, 2002, pp. 21-40, p. 35.

[234] Idem, *ibidem*.

dinheiro para obter o Cristo. E de outro, um cristão assume o papel de Judas, ao vender o Cristo verdadeiramente presente na matéria sagrada.

Analisando ainda outra pintura retabular também do acervo do MNAC podemos ver a mesma relação. Trata-se do *Retábulo da Virgem* (nº de inv. 015916-CJT), datado entre os anos de 1367-1381, que é divido em uma rua central onde vemos a imagem da Virgem com o Menino ladeada por Santa Catarina de Alexandria e Santa Maria Madalena Mirófona e tendo aos seus pés o provável comitente do retábulo (Figura 114). Acima, vemos o ático com a figura da Crucificação. As quatro entre-ruas estão divididas em três andares e apresentam cenas da vida de Maria e do Cristo. No que se refere à iconografia, como já discutimos acima, além da devoção mariana, esse retábulo apresenta a forte relação entre a Virgem e o sacramento eucarístico. Mas é a predela deste retábulo a parte que mais nos interessa nesta análise. Ela está dividida em cinco casas, sendo a central a figuração da *Santa Ceia* (Figura 115), e as laterais, cenas de milagres e de profanações à Eucaristia por judeus. Na *Santa Ceia*, o Cristo porta um cálice com uma hóstia – uma cena que nos parece propositalmente descontextualizada em relação à última ceia, mas relacionada a um gesto litúrgico, como já vimos.

Figura 114: ***Retábulo da Virgem*****, Têmpera sobre madeira, 346,3 cm x 321 cm, Século XIV, Jaume Serra,** ***Museu Nacional d'art de Catalunya*** **(Inventário 015916-CJT).**

Figura 115: *Santa Ceia* (detalhe da Figura 114).

A figura de Judas nessa imagem tem igualmente as conotações negativas do amarelo e do nariz. Além disso, seu caráter negativo é reforçado pela presença de um diabo a seu lado, e que apresenta o mesmo nariz proeminente. Essa representação, além de evidenciar a relação entre Judas e o demônio, pode também relacionar o próprio povo judaico como semelhante e influenciável pelo diabo. Do mesmo modo, esse demônio parece orientar Judas a colocar a mão no prato que está no centro dessa imagem. Cremos que essa cena está relacionada à passagem bíblica de São Mateus "vai me trair aquele que come no mesmo prato que eu" (Mt 26, 23). Até mesmo a maneira de figurar o animal que está nesta bandeja parece apresentar essa ojeriza a Judas (Figura 116) e sua traição ao Cristo.

Figura 116: mão de Judas sobre a bandeja (detalhe da Figura 114).

Parece-nos bastante provável, analisando esse conjunto imagético, uma relação entre os judeus e a figura de Judas evidenciada pela mesma motivação da traição do Iscariotes: a avareza. Ainda que essa afirmação possa ser discutida do ponto de vista teológico, ela parece estar presente, ao menos no imaginário medieval. Judas é a pessoa que trai o Cristo por sua avareza. Mas, além desses elementos, o suporte desta imagem, o retábulo, apresenta-nos outras questões que podem ser mais bem estudadas:

> Os retábulos que representam a profanação da hóstia condenam abertamente ao credor judeu. (...). Estas pinturas sobre a profanação da hóstia, uniam, inegavelmente, uma vez mais, os judeus com os pecados da usura e da avareza[235].

Pela argumentação do autor e através de nossas análises, podemos concluir que a imagem do judeu está associada de modo negativo à avareza. Com efeito, parte da

[235] "*Los retablos que representan la profanación de la hostia condenan abiertamente al prestamista judío. (...) Estas pinturas sobre la profanación de la hostia unían inexorablemente una vez más a los judíos con los pecados de la usura y de la avaricia*". ESPÍ FORCEN, Carlos. *Op. cit.*, p. 7.

retabilística gótica representa uma imagem negativa do povo hebreu por considerá-lo avaro. E, na pintura retabular, além da associação à imagem de Judas, essas representações, como a profanação da hóstia, reforçam a visão negativa do povo judaico.

Ainda que a obra do MASP não apresente diretamente cenas de profanação à hóstia, essa questão também nos parece pertinente, diante das nossas análises nessa seção. Judas, como representante dos judeus, carrega consigo um amálgama de valores simbólicos, o que reforça a nossa proposta principal de analisar a obra do MASP em sua funcionalidade eucarística.

Percebemos pelos elementos presentes nessa imagem uma crítica clara à busca de bens materiais e o fim último das almas que cometem esse pecado. Essa censura não está somente ligada aos judeus. Afinal, o painel em evidência apresenta personagens que se referem claramente ao grupo clerical, incluindo os personagens da mais alta hierarquia eclesiástica como um cardeal e um papa. É o único retábulo da série que estudamos que apresenta um sumo pontífice nas chamas infernais (Figura 117). Essa representação infernal dá mostra de uma forte crítica aos membros da Igreja, pois eles são claramente identificados tanto no Inferno quando no Purgatório, sendo que no céu, as almas são totalmente "neutras" no que se refere ao seu status social, sendo que reconhecemos somente alguns santos que adoram o Cristo. Estamos, pois, diante de uma clara crítica à corrupção no ministério eclesial. Cremos que essa crítica esteja relacionada à prática de simonia por parte do clero, o que de certa forma pode associar os eclesiásticos ao "crime" de Judas: a avareza.

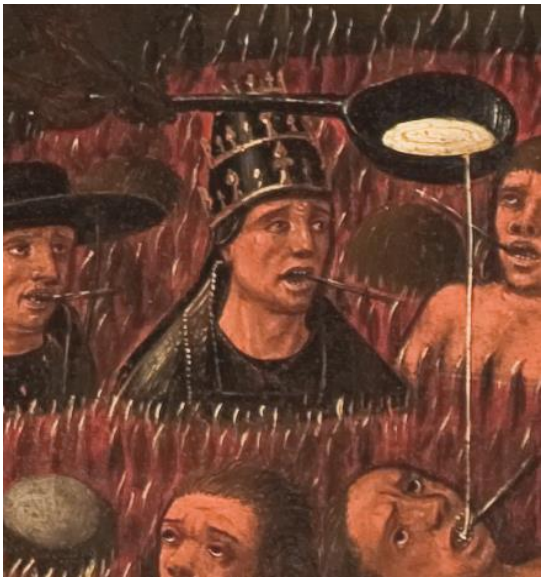

Figura 117: Inferno (detalhe da Figura 1).

Ainda no que se refere à representação do Inferno convém mencionar uma concepção eclesiológica. Conforme uma visão tradicional no que se refere à teologia escatológica da Igreja, a *Ecclesia* é composta por bons e maus, ou santos e pecadores. Conforme essa visão, a Igreja é santa pois *o Cristo é a sua cabeça e nós* [no sentido de todos os integrantes independentemente da posição eclesiástica] *seus membros*[236]. Assim, a Igreja é santa, pois tem o Cristo como sua cabeça e esposo, mas pecadora, pois seus membros são humanos. A salvação está na Igreja, mas somente ser membro da comunidade eclesial não garante a salvação.

Para além desta evidente relação, interessa atentar para um os objetivos dessa dissertação, a possível relação entre o personagem Judas e ao pecado da avareza. Embora devamos lembrar que há uma nítida distinção no que se refere aos conceitos de infiel, herege e pecador, sendo que um cristão não pode ser confundido com um judeu, cremos, ainda que hipoteticamente, que o pecado da avareza parece evocar o crime de Judas. Lembramos também que nem sempre as imagens podem ser compreendidas

[236] Rm. 12, 15.

como um espelho exato da ortodoxia da Igreja, pois nem sempre as crenças populares e tampouco os artistas tinham domínio de questões doutrinais.

Lembremos, pois, que há uma figura de um tonsurado com uma bolsa de dinheiro ao lado de Judas Iscariotes (Figura 118). Há, nessa representação, uma clara comparação entre o pecado do religioso e o pecado de Judas. Ambos têm a bolsa de dinheiro, desse modo, ambos são avaros.

Analisando ainda a imagem do tonsurado percebemos que ele é o único personagem que é representado em pleno movimento de queda (Figura 119). Inclusive, vemos a bolsa que, de certo modo, parece pesar e junto ao cajado de um diabo o conduz à danação eterna. Estamos, assim, diante de uma alma que foi condenada ao inferno devido à sua avareza. Essa figura provavelmente pode representar um eclesiástico simoníaco, e desse modo, compara o simonia com a avareza do Iscariotes.

Figura 118: inferno (detalhe da Figura 1).

Figura 119: inferno (detalhe da Figura 1).

Desse modo, a representação de Judas enforcado, que pelo paradigma de *Iudas-Iudei* tem uma evidente relação com o povo judaico, parece fazer-nos atentar a uma questão: uma possível comparação dos cristãos pecadores (com destaque aos avarentos) ao Judas-judeu que é incrédulo, traidor, avaro, profanador e, sobretudo um inimigo comum da cristandade. Essa mesma questão se associada tanto à iconografia quanto ao suporte desta pintura – o retábulo – pode nos atentar a concepções eucarísticas. O pecador é aquele que, assim como o incrédulo judeu, profana o corpo de Cristo, não somente no sentido da hóstia consagrada, mas ao corpo místico da Igreja.

Assim, pois, considerando a Eucaristia como um elemento de coesão da cristandade e a figura de Judas como representante emblemático do povo judeu, e como símbolo de alteridade, podemos, ainda que parcialmente, entender o papel dessa representação neste painel. Trata-se de um esforço de condenar às atitudes contrárias à moral cristã associando os pecadores à imagem de Judas que traz amalgamada a figura do judeu, fortemente marcada por visões negativas. A busca de uma padronização de comportamentos no seio da sociedade medieval insere o grupo de pessoas do qual a Igreja incorre pecado em uma retórica visual que, além de condená-los à danação eterna, compara-os às personagens às quais a cristandade atribui fortes conotações negativas.

Essas camadas de sentidos, presentes na representação ora estudada, parecem ser amalgamadas na concepção de Eucaristia – Eucaristia não somente como o corpo real do Cristo, mas como elemento intrínseco à eclesiologia cristã. Percebemos, então, que esse sacramento se reveste, ainda mais, de poder na sociedade medieval. Trata-se do corpo de Cristo e da sua união com a Igreja que pode ser corrompida pela simonia (encarada como uma traição) e pela existência de infiéis, grupo que não faz parte do corpo místico da Igreja e que são relegados ao tormento eterno.

Considerações finais

No final de cada capítulo desta dissertação, avançamos conclusões ainda parciais e que não configuram um caminho totalmente finalizado. Retomamo-las aqui sinteticamente, chamando a atenção para as estratégicas metodológicas que nortearam nosso trabalho, que visava analisar uma das raras obras tardo-medievais conservada no Brasil, e ainda pouco conhecida.

A primeira delas diz respeito a considerar não somente a iconografia, mas também o suporte onde se encontrava a obra, o objeto que a abrigava. Neste caso, a pintura ora estudada era parte de um painel retabular, sendo importante considerar os possíveis e prováveis usos e funções desta imagem-objeto, seu lugar de produção e de destino, e sua história até a contemporaneidade. Ainda que nem todas essas informações tenham sido encontradas, apesar da ampla pesquisa arquivística, tais questões estiveram sempre presentes em nossa investigação. Foi fundamental levar em consideração que se trata de um retábulo – e que, portanto, ocupava um papel de destaque no altar – e que foi produzido em Valência no final da Idade Média para a demonstração de nossa hipótese central: a de que essa imagem-objeto é parte de um discurso, forte naquele contexto, em defesa da presença real do Cristo nas espécies sacramentais da Eucaristia. Aquele objeto, que tem além de uma função de culto explícita, estaria diretamente relacionado a um projeto de fortalecer, propagar e reforçar a concepção de realismo eucarístico.

A segunda – que serviu para demonstrar, igualmente, a (re)afirmação do realismo eucarístico através da pintura – foi colocar em relação texto e imagem, ou seja, analisar os vários discursos eclesiásticos sobre Eucaristia, a fim de compará-los com as especificidades próprias do discurso imagético. Cremos que essa comparação aclarou a compreensão da iconografia dessa imagem e sua estreita relação com a sacramentalogia

eucarística, sobretudo no que se refere a um esforço da ortodoxia da Igreja em sustentar que as espécies sacramentais são corpo e o sangue terreno do Cristo e que não deveriam ser tomados de forma simplesmente simbólica. Desse modo, nossas comparações buscaram aclarar a questão da Eucaristia, argumentando sobre a existência de querelas eucarísticas e o esforço da ortodoxia da Igreja em sustentar o realismo eucarístico concebido como o corpo terreno do Cristo.

A última, – mas sem que isso implique em uma escala de valores – foi traçar comparações com outras obras figurativas de mesma temática, para que pudessem ser mais bem percebidas singularidades. A pintura que estudamos não pode ser compreendida fora da imagética medieval no interior da qual foi concebida e, portanto, realizamos uma comparação com um grupo significativo de retábulos valencianos que sobreviveram a cinco séculos de história e incluímos até reproduções fotográficas de retábulos que foram destruídos na Guerra Civil Espanhola. Buscamos também comparações fora do âmbito da retabilística com uma série de iluminuras que demonstrassem a diversidade desta iconografia. Esse conjunto de imagens guiou-nos na análise dos elementos importantes desta iconografia: o Cristo e os Arma Christi.

Não obstante, apesar de termos alcançado os objetivos do nosso trabalho, não esgotamos totalmente a problemática eucarística e suas relações com a Missa de São Gregório, já que uma pesquisa de mestrado é limitada a um curto período de tempo. Portanto, dedicar-nos-emos a avançar nesse trabalho futuramente. Várias pistas de investigação podem ser apontadas. Uma delas seria o estudo de uma série de imagens que dessem a ver com mais detalhes as especificidades desta iconografia em suportes como a pintura mural e a escultura (apesar de raros, há exemplos escultóricos da Missa de São Gregório). Alguns outros elementos da iconografia estudada poderiam ser mais bem examinados, por exemplo, o túmulo que remete ao altar e também a uma dimensão

crística de redenção. No que se refere a uma análise do sacramento eucarístico, ela poderia ser mais alargada comportando não somente o Cânon da missa, mas elucidando melhor aos gestos litúrgicos que têm estreita relação com a iconografia que estudamos, como, por exemplo, a elevação da hóstia.

De toda forma, considerando as análises realizadas nesse trabalho e as do porvir, podemos associar de maneira clara conceitos como o realismo eucarístico e a Paixão de Cristo. Além disso, não devemos olvidar que essa afirmação é norteada por documentos eclesiásticos oficiais, o que põe em evidência uma inquietação por parte dos sacerdotes, únicos eclesiásticos que podem realizar o milagre de transmutar pão e vinho no próprio Cristo histórico.

Assim, pois, considerando a Eucarística e suas relações com a Paixão de Cristo concebidas no âmbito do sacerdócio católico, podemos entender, ainda que parcialmente, as funcionalidades nosso painel. Trata-se de um grande esforço de legitimar a presença que seria mais que simbólica, sacramental e espiritual do Cristo na Eucarística: seria também a presença do Cristo histórico, uma vez que a substância das espécies sacramentais é totalmente alterada com a transubstanciação. Os eclesiásticos, na difícil tarefa de inscrever como verdade algo ininteligível, impõem dogmas e formulações incontestáveis como estratégia de sensibilizar o fideísmo da sociedade medieval – o que pode ser atestado em uma retórica visual que associa os sofrimentos do Cristo à Eucaristia. Assim, o nosso painel pode ser compreendido como um objeto com diversas funções: paralitúrgicas, litúrgicas, ornamentais e que procura pôr em evidência uma preocupação fundamental para a casta sacerdotal medieval (e para o recorte temático da nossa investigação atual e posterior): a afirmação incontestável da doutrina da presença real de Cristo na Eucaristia, não compreendida como um elemento

de união com o Cristo que se doa à Sua Igreja, mas ao contrário, transformada em um fundamento do poder reivindicado pelo clero em detrimento da comunidade laica.

Bibliografia

ALDANA FERNÁNDEZ, Salvador. "Iconografía Valenciana Medieval. Un nuevo retablo de Pere Cabanes". *Anales de Historia del Arte*, n.1, 1993, pp. 525-534.

ALDAZÁBAL, José. *La Eucaristía*. Biblioteca Litúrgica: Barcelona, 2007.

_____. *Dicionário elementar de liturgia*. São Paulo: Paulinas, 2008.

AQUINO, Tomás de. *Suma Teológica*. São Paulo: Loyola, 2006.

ARIÈS, Philippe. *História da Morte no Ocidente*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1977.

BACCEGA, Marcus. *Logos do Sacramento, Retórica do Santo Gral. A Sacramentalidade Medieval do Mundo e do Homem na Demanda do Santo Gral de Heidelberg (Século XIII)*. Tese (Doutorado em História Social). Departamento de História, Universidade de São Paulo, 2011.

BARDI, Pietro Maria. O Grande retábulo do Mestre Artés foi doado ao Museu de Arte pelo Sr. Daniel Wildenstein. Diário de São Paulo. São Paulo, 27 fev. 1966. Capa.

BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal*. São Paulo: Globo, 2006.

_____. *L'iconographie médiévale*. Paris: Gallimard, 2008.

_____. *La Chrétienté médiévale. Représentations et pratiques sociales*. Paris: La Documentation française, 2005.

_____. *Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIe-Xve siècle)*. Rome: École française de Rome, 1993.

_____. *Lieu sacré, lieu d'images. Les fresques de Bominaco (Abruzzes, 1263): thèmes, parcours, fonctions.* Paris: La Découverte/ Ecole Française de Rome, 1992.

_____. «Une image à deux temps. Jugement Dernier et jugement des âmes au Moyen Age», *Images Re-vues* [En ligne], hors-série 1 | 2008, mis en ligne le 01 juin 2008, consulté le 04 octobre 2012. URL : http://imagesrevues.revues.org/878.

BELTING, Hans. *Imagen y culto: Una historia de la imagen anterior a la era del arte*. Madri: Akal, 2009.

BÍBLIA. Português. Bíblia de Jerusalém. São Paulo: Paulus, 2001.

BONNE, Jean-Claude. "À la recherche des images médiévales". *Annales* ESC 46/2, 1991, pp. 353-373.

_____. "De l'ornement à l'ornementalité. La mosaïque absidiale de San Clemente de Rome". In : *L'ornement dans la peinture murale*. Colloque Saint-Lizier, 1-4 juin 1995. Poitiers : Université de Poitiers, 1997, pp. 103-119.

_____. *L'art roman de face et de profil. Le tympan de Conques.* Paris: Le Sycomore, 1984.

BORBORIO, Dionísio. *A Celebração na Igreja: Sacramentos*. São Paulo: Edições Loyola, 1988.

BOUYER, Louis. *Eucaristía. Teología y espiritualidad de la oración eucarística.* Barcelona: Paulinas, 1969.

BROUARD, Maurice. *Eucharistia: Enciclopédia da Eucaristia*. São Paulo: Paulus, 2006.

CARVALHO, Joaquim Félix. "Sacramentalidade da fé e simbólica eucarística". *THEOLOGICA*, 2.ª Série, 43, 1, 2008, pp. 65-102.

COMPANY I CLIMENT, Ximo. "La retablística en la área valenciana". Los retablos: Técnicas, materiales y procedimientos, *Grupo Español del IIC*, 2006.

DENZINGER, Heinrich. *Enchiridion symbolorum definitionum et declarationum de rebus fidei et morum.* São Paulo: Paulinas, 2007.

DEURBERGUE. Maxime. *The visual Liturgy*. Bruxelas: Brepols, 2012.

DICIONÁRIO DA LÍNGUA PORTUGUESA COM ACORDO ORTOGRÁFICO [em linha]. Porto: Porto Editora, 2003-2015.

DIDI-HUBERMAN, Georges. Ante el tiempo. Historia del arte o anacronismo de las imágenes. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2006.

_____. O que vemos, o que nos olha. São Paulo: Ed. 34, 1998.

DOMÍNGUEZ TORRES, Mónica. "Imágenes de dos Reinos: Las interpretaciones del Juicio Universal em el orbe hispânico del Seicientos". *AEA*, LXXV/299, 2002.

ESPAÑOL BERTRAN, Francesca. *Artistas y obras entre la Corona de Aragón y el Reino de Francia*. IN: COSMEN ALONSO, María Concepción. *El intercambio artístico entre los reinos hispanos y las cortes europeas en la Baja Edad Media*. León: Editores Universidad de León, 2009.

ESPÍ FORCEN, Carlos. Érase un hombre a una nariz pegado: la fisonomía del judío en la Baja Edad Media. In: Congreso Internacional de Imagen y Apariencia, 2008, Múrcia. *Congresos Científicos de la Universidad de Murcia*, Múrcia: EDITUM, 2009, pp. 1-15.

FRANCASTEL, Pierre. *La figura y el lugar. El orden visual del Quattrocento*. Caracas: Monte Avila Editores, 1969.

FRANCO LLOPIS, Borja ; COMPANY I CLIMENT, Ximo. "Un nuevo Salvador Eucarístico de Nicolás Borrás". *ARS Longa* n°19, 2010, pp. 73-81.

GAYA NUÑO, Juan Antonio. *La pintura española fuera de la España*. Madrid: Espasa, 1958.

GIRAUDO, Cesare. *Num só corpo: tratado mitológico sobre a Eucaristia*. São Paulo: Edições Loyola, 2003.

GÓMEZ FRECHINA, José. "Navidad: Maestro de los Artés". *ARS Longa* n°21, 2012, pp. 148-163.

HEINLEN, Michael. "An Early Image of a Mass of St. Gregory and Devotion to the Holy Blood at Weingarten Abbey". *Gesta* 37/1, 1998, pp. 55-62.

IBÁÑEZ GARCÍA, Miguel Ángel. “La Misa de San Gregorio: Aclaraciones sobre un tema iconográfico”. *Norba-arte* 11, 1991, pp. 7-18.

KROESEN, Justin E. A.; SCHMIDT, Victor M. *The Altar and its environment*. Turnhout: Brepols, 2009.

LE GOFF, Jacques. *Em busca da Idade Média*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2008.

_____. *O nascimento do purgatório*. Lisboa: Estampa, 1995.

LUBAC, Henri. *Corpus mysticum. L’Eucharistie et l’Église au Moyen Âge*. Paris: CERF, 2010.

MACY, Gary. *The Theologies of the Eucharist in the Early Scholastic Period*. Oxford: Clarendon Press, 1984.

MARQUES, Luiz (coord). *Catálogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand*. São Paulo: Prêmio, 1998.

MEIER, Esther. *Die Gregorsmesse: Funktionen eines spätmittelalterlichen Bildtypus.* Köln: Böhlau, 2006.

MELERO MONEO, Marisa. Eucaristía y polémica antisemita en el retablo y frontal de Vallbona de les Monges. *LOCVS AMŒNVS*, v. 6, nº1, Barcelona, 2002, pp. 21-40.

MERCIER, Fernand. *Um tableau inédit de Maître François*. Texto inédito conservado no arquivo do Masp.

MIQUEL JUAN, Matilde. *Retablos, prestigio y dinero: Talleres y mercado de pintura en la Valencia del gótico internacional*. Valencia: PUV, 2008.

OLUCHA MONTINS, Ferran. *Catálogo del Museo catedralicio de Segorbe*. Segorbe: Bancaja.

PASTOUREAU, Michel. « Formes et couleurs du désordre : le jaune avec le vert ». *Médiévales*, v. 1, n°4, 1983, pp. 62-73.

_____. “Rouge, jaune et gaucher. Note sur l’iconographie médiévale de Judas”. Couleurs, Images, Symboles. *Etudes d’histoire et d’anthropologie*, Paris, p. 69-83.

PEREIRA, Maria Cristina Correia Leandro. “A ornamentalidade do sangue em imagens tardo-medievais e barrocas da Paixão”. In: *Actas del III Simposio Internacional sobre religiosidad, cultura y poder*, Buenos Aires, 2010, pp. 1-20.

_____. “Uma arqueologia da história das imagens”. In: GOLINO, William (org). *A importância da teoria para a produção artística e cultural*. Vitória, 2006.

PFEIFER, Cornelius. ‘Os textos da tradição mozárabe da Espanha’. In: “O Anjo do ‘supplices’ do Cânon Romano”. *Sapientia Crucis*, 2012, pp. 111-180.

POST, Chandler Rathfon. *History Spanish painting - VII*. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1938.

RÉAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien* (tome seconde). Paris: PUF, 1959.

RICHÉ, Pierre. *Petite vie de saint Grégoire le Grand.* Paris: Desclée de Brouwer, 1995.

RIGAUX, Dominique (org). *Pratiques de l’eucharistie dans les Églises d’Orient et d’Occident*. Paris: Institut d’Études Augustiniennes, 2009.

RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *La imagen de la justicia divina. La retribución del comportamiento humano en el más allá en el arte medieval de la Corona de Aragón.* Tese (Doutorado em Arte). Departamento de Arte, Universidad Autónoma de Barcelona, 2003.

_____. “*La imagen del judío en la España Medieval*. El conflicto entre cristianismo y judaísmo en las artes visuales góticas. Barcelona: Universidad de Barcelona, 2009.

ROSA, Lúcia Maria Cardoso. *Arquitetura religiosa tardo-medieval e pintura mural: relações litúrgicas e espaciais.* Porto: CTP, 2003.

RUBIN, Miri. *Corpus Christi: The Eucharist in Late Medieval Culture*. Cambridge: Cambridge University Press, 1992.

RUIZ GALLEGOS, Jéssica. “La justicia del más allá a finales de la Edad Media a través de fuentes iconográficas”. *Clio & Crimen*, nº 7, 2010, pp. 191-242.

RUSSO, Daniel. "O altar, a igreja. Reflexões acerca da temática do altar na iconografia cristã". *Signum* 6, 2004, pp. 89-103.

SABORIT BADENES, Pere. *Morir en el Alto Palancia. La religiosidad popular a través de los testamentos*. Segorbe: Ayuntamiento, 1991.

SAXON, Elizabeth. *The Eucharist in Romanesque France: iconography and theology.* New York: The Boydell press, 2006.

SCHMITT, Jean-Claude. “Le miroir du canoniste. Les images et le text dans un manuscrit médiéval”. *Annales* ESC, 48/6, 1993, pp. 1471-1495.

_____. *O corpo das imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média.* São Paulo: Edusc, 2007.

_____. *Os vivos e os mortos na sociedade medieval.* São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SERRA DESFILIS, Amadeo; MIQUEL JUAN, Matilde. “La madera del retablo y sus maestros. Talla y soporte en los retablos medievales valencianos”. *Archivo de Arte Valenciano*, XCI, 2010, pp.13-37.

SIGÜENZA MARTÍN, Raquel. *El mundo de los difuntos: culto, cofradías y tradiciones*. San Lorenzo del Escorial: Instituto Escurialense de investigaciones históricas y artísticas, 2014.

SUBES, Marie-Pasquine. “Le flabellum et l’ostension de la patène dans le ceremonial de la messe”. *Bibliothèque de l’École des chartes* t.162, 2004, pp. 97-118.

VARAZZE, Jacopo de. *Legenda áurea: vida de santos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Tradução: Hilário Franco Júnior.

VASCONCELLOS, Manoel Luís Cardoso. *Fides Ratio Auctoritas*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2005.

VOVELLE, Michel. *As almas do Purgatório*. São Paulo: UNESP, 2008.

<u>Anexo 1</u>: Descrição dos documentos da pasta 428P[237]

A pasta número 428 conservada no Setor de Acervo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand é a que contém os documentos referentes à obra *O Juízo Final e a Missa de São Gregório* e é intitulada: "Mestre de Artes – O Juízo Final e a Missa de São Gregório". Dentre os poucos documentos ali presentes, encontramos algumas notícias a seu respeito tanto em jornais quanto em revistas do ano de 1966. Há também três cartas solicitando uma reprodução da obra para a publicação em catálogos de arte ou para futuros estudos acadêmicos. Vemos também algumas fotos da pintura, sendo duas delas durante suas exposições no MASP. Também constam neste conjunto alguns documentos do transporte da obra, alguns textos datilografados, um texto totalmente manuscrito, e a ficha catalográfica da obra.

As notícias de jornais e revistas que constam na pasta são relacionadas à doação por Daniel Wildenstein. A primeira delas se refere à chamada de uma nota do Diário de São Paulo de 27 de fevereiro de 1966: "O Sr. Daniel se recusou a vender o quadro por 250 mil dólares para doá-lo ao MASP". Em geral, estas publicações apresentam, além da reprodução da obra, uma breve descrição iconográfica. As reportagens ainda exaltam a importância e a raridade da obra doada ao MASP, e geralmente apresentam o agradecimento seja por parte do museu, da população paulistana, ou até do próprio então prefeito de São Paulo, o senhor Faria Lima, pela doação da obra à cidade de São Paulo.

As cartas de solicitação foram enviadas por editoras. Estes documentos apresentam uma descrição e o endereço da empresa que solicita uma reprodução da

[237] Atividade realizada no primeiro semestre de nosso mestrado. Agradecemos à D. Eunice e à Tariana, do setor de Acervo do MASP, pela disponibilidade e por suas valiosas orientações.

obra. Além destes dados, os remetentes dissertam sobre como e onde utilizarão a reprodução da imagem solicitada.

Existem também na pasta em questão algumas fotos do painel que estudamos. Todas as imagens da pasta estão em preto e branco. Em duas delas é possível ver o painel na sua forma de exposição antiga, estando fixado sobre um expositor transparente preso no chão. Apenas em algumas fotografias, como no caso daquela da exposição, é possível ver a obra com sua moldura.

Existem três documentos sobre o transporte da obra. Esses documentos atestam que o retábulo estava em Salvador no ano de 1965 e que depois seguiu através da transportadora FINK para o MASP. Podemos verificar nesses documentos alguns dados como o peso, o tamanho, e os valores do transporte, já que um deles é um orçamento da transportadora.

Os textos datilografados são documentos nunca publicados. Um deles, de autoria de Fernand Mercier, que foi curador do Museu de Belas Artes de Dijon, no início do século XX, refere-se a um Maître François, considerando-o o autor do painel em questão. O outro é uma carta de Pietro Maria Bardi, curador do MASP no ano de 1966, informando ao museu que havia conseguido a doação de uma "pintura de grande valor" para o MASP. Ele a escreveu durante uma viagem a Paris. Os demais textos não têm autor. Um deles apresenta um texto de um parágrafo intitulado "Artes Master", no qual informa que o pintor do painel do *Juízo Final* e da *Missa de São Gregório* é o mesmo autor de um outro *Juízo Final* presente no Museu Provincial de Valência. E o último traz a citação de dois livros que têm a reprodução da pintura em questão (*The great tradition of French painting*, 1939 e *La pintura española fuera de la España*, 1952).

Por fim, encontramos uma ficha catalográfica da obra, confeccionada em 1984, com sucintas informações sobre a bibliografia, proveniência, e autoria da obra. Não existem informações de restauração, e tampouco o peso total da obra.

Lista e referência de imagens

A lista que segue aqui faz referência a todas as obras desta dissertação. Para facilitar o trabalho do leitor, repetimos algumas imagens (tanto completas quanto alguns detalhes) no decorrer dos capítulos. Salientamos que todos os créditos das imagens estão em notas de fim de texto. As imagens reproduzidas apenas em detalhe não foram dispostas novamente em nota de fim de texto, pois o leitor pode se referenciar pelo número da figura, já que todas as reproduções parciais têm, entre parênteses, o número da reprodução completa.

Figura 1: *O Juízo Final e a Missa de São Gregório*, Óleo sobre madeira, 200 cm x 130cm, Mestre da Família Artés, Museu de Arte de São Paulo (nº. registro 428P) [A].... 20

Figura 2: Paris BnF, Ms. Fr. 18, f. 137 [B]. 28

Figura 3: (detalhe da Figura 2). 28

Figura 4: formação montanhosa (detalhe da Figura 1). 29

Figura 5: Paris BnF, Ms. Fr. 18, f. 166 [B]. 30

Figura 6: (detalhe da Figura 5). 31

Figura 7: pavimentos e diabos alados (detalhe da Figura 1). 31

Figura 8: Paris BnF, Ms. Fr. 18, f. 180 [B]. 32

Figura 9: Paris BnF, Ms. Fr. 18, f. 222v [B]. 33

Figura 10: (detalhe da Figura 9). 34

Figura 11: São Gregório (detalhe da Figura 1). 35

Figura 12: Retábulo de Almas do Oratório de Torre de Canals (in situ). [C] 39

Figura 13: *Retábulo de Almas*, Final do século XV, Mestre de Cabanyes, igreja paroquial de Onda (in situ). [D] 41

Figura 14: *Retábulo de Almas*, Óleo sobre painel, Final do século XV, Mestre de Cabanyes, igreja paroquial de Cortes de Arenoso (in situ). [E] 42

Figura 15: anjo psicagogo (detalhe da Figura 1). 43

Figura 16: auréola de Judas (detalhe da Figura 19) 44

Figura 17: auréola de Judas (detalhe da Figura 1) 44

Figura 18: Cristo Tronando (detalhe da Figura 1). 45

Figura 19: *Retábulo do Juízo Final*, Óleo sobre painel, Final do século XV, Mestre da Família Artés, Museu de Belles Arts de València (nº. inv. 281). [F] 46

Figura 20: painel central (detalhe da Figura 19). 46

Figura 21: rosto de São Gregório (detalhe da Figura 1). 47

Figura 22: Santo Antônio (detalhe do Retábulo de São Félix de Xàtiva [*in situ*]) [G]. 47

Figura 23: arquivolta (detalhe da Figura 1). 48

Figura 24: *Natividade*, óleo sobre madeira, 137x 65 cm, Mestre da Família Artés, Museu de Belles Arts de València (nº. inv. 290). [H] 50

Figura 25: Anunciação aos Pastores (detalhe da Figura 24) 51

Figura 26: *Santo Francisco e São Cristóvão*, óleo sobre madeira, Mestre da Família Artés, Coleção particular em Valência.[I] 51

Figura 27: *Virgem entronada com anjos* (detalhe do Retábulo de São Félix de Xàvita [*in situ*]) [J] 52

Figura 28: *capa*: O Grande retábulo do Mestre Artés foi doado ao Museu de Arte pelo Sr. Daniel Wildenstein. Diário de São Paulo. São Paulo, 27 fev. 1966. 60

Figura 29: auréolas dos anjos centrais (detalhe da Figura 1). 70

Figura 30: Casula de São Gregório (detalhe da Figura 1). 71

Figura 31: ornamentação do altar (detalhe da Figura 1)..... 72

Figura 32: paramento do acólito ceriferário (detalhe da Figura 1)..... 74

Figura 33: o Cristo tronando (detalhe da Figura 1). 75

Figura 34: Retábulo e frontal da Igreja de Saint-Thibault, Século XIV, Saint-Thibault - en- Auxois, Côte-d'Or, Borgonha França. [K]..... 78

Figura 35: Tríptico da Adoração dos Magos (ou Tríptico da Epifania), c. 1495; Iheronimus Bosch, Museu do Prado, Madrid (nº de catálogo P02048) – (Tríptico aberto). [L] 79

Figura 36: Tríptico da Adoração dos Magos (ou Tríptico da Epifania), c. 1495; Iheronimus Bosch, Museu do Prado, Madrid (nº de catálogo P02048) – (Tríptico fechado). [L] 80

Figura 37: Partes de um retábulo [M] 81

Figura 38: Retábulo da Capela Real de Granada [N]..... 82

Figura 39: *Missa de São Gregório* (detalhe da Figura 1)..... 93

Figura 40: *Missa de São Gregório* (detalhe da Figura 1)..... 94

Figura 41: Hóstia ornamentada (detalhe da Figura 1)..... 95

Figura 42: *Missa de São Gregório*, missal para o uso em Mans, 1495 (Mans BM, ms. 0254, f.057). [B]..... 97

Figura 43: *Missa de São Gregório*, breviário romano para o uso em Rodez, 1472 (Clermont-Ferrand BM, ms. 0059, f. 053). [B]..... 98

Figura 44: *Missa de São Gregório*, missal para o uso em Rouen, 1489 (Rouen BM, ms. 0308, f. 003). [B]..... 99

Figura 45: *Missa de São Gregório*, livro de horas para uso em Langres, 1460-1470 (Besançon BM, ms. 0141, f. 066) [B]. 100

Figura 46: *Missa de São Gregório*, missal para o uso em Roma, 1510 (Tours BM, ms. 2104, f. 148v). [B] 101

Figura 47: *Missa de São Gregório*, Óleo sobre painel, c.1490 a 1500, Anônimo espanhol, Nova Iorque: The Metropolitan Museum of Art (nº 1976.100.24) [O]. 103

Figura 48: *Retábulo de almas e Missa de São Gregório*, século XV, Mestre de Perea, *Museo Catedralicio de Segorbe* (nº de inventário 4). [P] 105

Figura 49: *Retábulo de Almas e Missa de São Gregório*, Óleo sobre painel, Final do século XV; Mestre de Cabanyes, igreja paroquial de Cortes de Arenoso (*in situ*). [E] .. 107

Figura 50: *Retábulo de Almas e Missa de São Gregório*, Final do século XV, Mestre de Cabanyes, igreja paroquial de Onda (*in situ*). [D] 108

Figura 51: *Retábulo de Almas*, Final do século XV, Mestre Cabanyes, antigo retábulo da igreja paroquial de Canet lo Roig (Destruído em 1936).[Q]..... 109

Figura 52: *Retábulo de Almas com a Missa de São Gregório*, C. 1500, Mestre da Família Artés, Museu de Belas Artes de Valência (Inv. Nº 129/96). [R] 110

Figura 53: *Ecce Homo*, Xilografia Germânica de autoria desconhecida, C. 1480-1490, National Galery of Art, Washington. (Accession No.1943.3.828). [S] 113

Figura 54: Châlons-en-Champagne BM, ms. 0336, f. 50, século XV [B]. 114

Figura 55: *Ecce Homo*, 1490, Hieronymus Bosch, *Indianapolis Museum of Art* (Accession number C10006). [L]..... 115

Figura 56: *Christ de pitié*, início do século XVI, Hans Leinberger, *Bode-Museum Berlin*, (inv. no. 8347). [T]..... 116

Figura 57*: Imago Pietatis*, 1455, Giovanni Bellini, *Bergamo Accademia Carrara*. [L]. 118

Figura 58: *Imago Pietatis*, 1480, Giovanni Bellini, *Staatliche Museen Berlin*. [L] 119

Figura 59: *Imago Pietatis*, 1484, Bartolomeo Bonascia, Modena, *Galleria e Museo Estense*. [L] 120

Figura 60: *Saltério de Utrecht*, Utrecht, Universiteitsbibliotheek ms.32, fol. 12r (detalhe). 123

Figura 61: *Saltério de Utrecht*, Utrecht, Universiteitsbibliotheek ms.32, fol. 12r. 124

Figura 62: *os Arma Christi* (detalhe da Figura 47). 125

Figura 63: galhetas (detalhe da Figura 47). 127

Figura 64: *Missa de São Gregório* (detalhe da Figura 47). 128

Figura 65*: Missa de São Gregório*, *Missal Romano para o uso em Rodez*, 1472. Clermont-Ferrand – BM – ms. 0059, f. 053. [B] 139

Figura 66: Início do Cânon, *Missal para uso em Rouen*, 1326. Rouen - BM - ms. 0289 f. 022. [B] 141

Figura 67: Inicial "T" ornamentada (detalhe da Figura 66). 142

Figura 68: Início do Cânon, *Missal para uso de da abadia de Mont-Saint-Michel*, séc. XIII, Avranches - BM - ms. 0042 v. [B] 143

Figura 69: *Retábulo de Almas*, Óleo sobre painel, Final do século XV, Mestre Cabanyes, igreja paroquial de Cortes de Arenoso (*in situ*). [E] 161

Figura 70: *Retábulo de Almas*, Final do século XV, Mestre Cabanyes, antigo retábulo da igreja paroquial de Canet lo Roig (Destruído em 1936). [Q] 163

Figura 71: *O Juízo Final e a Missa de São Gregório*, Óleo sobre madeira, 200 cm x 130cm, Mestre da Família Artés, Museu de Arte de São Paulo (nº. registro 428P). [A]. 164

Figura 72: Céu (detalhe da Figura 1). 171

Figura 73: Santas (detalhe da Figura 1). 172

Figura 74: São João Batista (detalhe da Figura 1). 173

Figura 75: muralhas (detalhe da Figura 1)..... 174

Figura 76: São Pedro (detalhe da Figura 1)..... 174

Figura 77: caminho celeste (detalhe da Figura 1)..... 175

Figura 78: Purgatório (detalhe da Figura 1). 176

Figura 79: comparação entre os "lugares do Além" (detalhe da Figura 1). 179

Figura 80: *Retábulo de Almas* da igreja paroquial de Borbotó (*in situ*). [U] 182

Figura 81: antigo *Retábulo de Almas* da igreja paroquial de Catarroja. [V] 185

Figura 82: *Retábulo de Almas com a Missa de São Gregório*, C. 1500, Mestre da Família Artés, Museu de Belas Artes de Valência (Inv. Nº 129/96) [R]. 186

Figura 83: *Retábulo de almas e Missa de São Gregório*, século XV, Mestre de Perea, Museo Catedralicio de Segorbe (nº de inventário 4). [P] 188

Figura 84: *Retábulo de Almas*, Final do século XV, Mestre de Cabanyes, igreja paroquial de Onda (*in situ*). [D] 189

Figura 85: *Retábulo de Almas*, Final do século XV, Mestre Cabanes, antigo retábulo da igreja paroquial de Canet lo Roig (Destruído em 1936). [Q]..... 190

Figura 86: Retábulo de Almas, Óleo sobre painel, Final do século XV, Mestre de Cabanyes, igreja paroquial de Cortes de Arenoso (*in situ*). [E]..... 191

Figura 87: fragmento do *Retábulo de Almas* da igreja arciprestal de São Mateus. Mestre de Xàtiva(?) (*in situ*) [W]. 193

Figura 88: antigo *Retábulo de Almas* da igreja arciprestal de São Mateus. Mestre de Xàtiva(?). Destruído quase que integralmente em 1936. [X]..... 194

Figura 89: Inferno (detalhe da Figura 1). 204

Figura 90: Inferno (detalhe da Figura 12). 205

Figura 91: Inferno (detalhe da Figura 83). 206

Figura 92: Inferno (detalhe da Figura 83). 207

Figura 93: Inferno (detalhe da Figura 83). 208

Figura 94: Inferno (detalhe da Figura 80). 209

Figura 95: Inferno (detalhe da Figura 86). 210

Figura 96: Inferno (detalhe da Figura 85). 211

Figura 97: Inferno (detalhe da Figura 82). 212

Figura 98: Judas enforcado (detalhe da Figura 1). 215

Figura 99: Face de Judas (detalhe da Figura 1). 216

Figura 100: *A morte ignominiosa de Judas*, Giovanni Canavesio, localizado na parede esquerda da capela de *Notre-Dame des Fontaines* [Y]. 218

Figura 101: *A morte ignominiosa de Judas*, Giovanni Canavesio, localizado na parede esquerda da capela de *Notre-Dame des Fontaines* (imagem central).[Y] 219

Figura 102: *Retábulo do Juízo Final*, Óleo sobre painel, Final do século XV, Mestre da Família Artés, *Museu de Belles Arts de València* (nº. inv. 281). [F] 222

Figura 103: *Retábulo do Juízo Final* (detalhe da Figura 102)..... 223

Figura 104: *Judas* (detalhe da Figura 102). 224

Figura 105: *Retábulo de Almas com a Missa de São Gregório*, C. 1500, Mestre da Família Artés, *Museu de Belles Arts de València* (Inv. Nº 129/96). [R] 225

Figura 106: *Retábulo de Corpus Christi*, Têmpera sobre madeira, 108 cm x 222 cm, Século XIV, Maestro de Vallbona de les Monges (Guillem Seguer ?), *Museu Nacional d'art de Catalunya* (Inventário 009920-000).[Z]..... 228

Figura 107: procissão de *Corpus Christi* (detalhe da Figura 106). 230

Figura 108: a *Santa Ceia* (detalhe da Figura 106). 231

Figura 109: Cenas de profanações (detalhe da Figura 106). 232

Figura 110: Frontal do *Retábulo de Corpus Christi*, Têmpera sobre madeira, 106,5 cm x 223,2 cm, Século XIV, Maestro de Vallbona de les Monges (Guillem Seguer ?), *Museu Nacional d'art de Catalunya* (Inventário 009919-000).[Z] 233

Figura 111: *Anunciação* (detalhe da Figura 110). 234

Figura 112: *Epifania* (detalhe da Figura 110). 236

Figura 113: judeus e a hóstia (detalhe da Figura 110)..... 237

Figura 114: *Retábulo da Virgem*, Têmpera sobre madeira, 346,3 cm x 321 cm, Século XIV, Jaume Serra, *Museu Nacional d'art de Catalunya* (Inventário 015916-CJT).[AA] 239

Figura 115: *Santa Ceia* (detalhe da Figura 114). 240

Figura 116: mão de Judas sobre a bandeja (detalhe da Figura 114)..... 241

Figura 117: Inferno (detalhe da Figura 1). 243

Figura 118: inferno (detalhe da Figura 1)..... 245

Figura 119: inferno (detalhe da Figura 1)..... 246

[A] Autorização (INT 570/12) – Fotografia : João L. Musa : Coleção : Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand.

[B] http://www.enluminures.culture.fr/documentation/enlumine/fr

[C] RODRÍGUEZ BARRAL, Paulino. *Op. cit.*, p. 716.

[D] http://caminatasalas8.blogspot.com.br/2008_03_23_archive.html acesso em 27.06.2015.

[E] RODRÍGUEZ BARRAL. *Op. cit.*, p. 701.

[F] http://fotos.subefotos.com/ef415acd3e01b808c1c19aeeedd507f8o.jpg acesso em 27.06.2015.

[G] http://www.seudexativa.org/index.php?option=com_content&view=article&id=351:-el-retablo-mayor..

[H] GÓMEZ FRECHINA, José. "Navidad: Maestro de los Artés". *ARS Longa* n°21, 2012, pp. 148-163, p.152.

[I] "Colección privada de Valencia" Alícia Hernández Andrada y Òscar Benavent Benavent restauradores de Valencia, España.

[J] http://www.seudexativa.org/index.php/patrimonioartistico/retablosanfelix/354-el-retablo-mayor-de-la-iglesia-de-san-felix-espejo-de-una-epoca

[K] https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/be/Saint-Thibault_-_Retable_1.jpg

[L] http://www.wga.hu/

[M] http://www.jerezsiempre.com/images/9/99/Partes_Retablo.jpg

[N] http://www.arqhys.com/construcciones/fotos/construcciones/Partes-de-un-retablo.jpg

[O] http://www.metmuseum.org/collection/the-collection-online/search/437722

[P] http://www.jdiezarnal.com/catedraldesegorberetablodelasalmas01.jpg

[Q] RODRÍGUEZ BARRAL. *Op. cit.*, p. 704.

[R] http://museobellasartesvalencia.gva.es/index.php?option=com_content&view=article&id=552%3Aretablo-de-almas-con-la-misa-de-san-gregorio&catid=53%3Arenacimiento-temprano&Itemid=79&lang=es

[S] https://www.artsy.net/artwork/german-15th-century-ecce-homo/download/ecce-homo-ca-1480-1490.jpg

[T] https://fr.wikipedia.org/wiki/Christ_de_piti%C3%A9#/media/File:Leinberger_Christus_im_Elend.jpg

[U] RODRÍGUEZ BARRAL. Paulino. *Op. cit.*, p. 695.

[V] IDEM, *Ibidem*, p. 694.

[W] IDEM, *Ibidem*, p. 692.

[X] IDEM, *Ibidem*, p. 693.

[Y] http://i.telegraph.co.uk/multimedia/archive/03255/JUDAS_3255631b.jpg

[Z] http://www.monestirs.cat/monst/urgell/cur18mari.htm

[AA] https://grisoscohen.files.wordpress.com/2012/04/1-jaume-serra-retablo-de-la-virgen-entre-1362-y-1375 -pint.jpg