

MELISSA CAMACHO DE BARROS

ESTUDO SOBRE O JUÍZO FINAL NO TÚMULO DE D. INÊS DE CASTRO

UNIVERSIDADE DO ALGARVE
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS
FARO
2021

MELISSA CAMACHO DE BARROS

ESTUDO SOBRE O JUÍZO FINAL NO TÚMULO DE D. INÊS DE CASTRO

Dissertação para obtenção do Grau de Mestre em História e Patrimónios
Trabalho efetuado sobre a orientação do Prof. Doutor Francisco Manuel de Almeida Correia
Teixeira

UNIVERSIDADE DO ALGARVE
FACULDADE DE CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS

FARO

2021

ESTUDO SOBRE O JUÍZO FINAL NO TÚMULO DE D. INÊS DE CASTRO

Declaração de autoria de trabalho

Declaro ser a autora deste trabalho que é original e inédito. Autores e trabalhos consultados estão devidamente citados no texto e constam na listagem de referências incluídas.

(Melissa Camacho de Barros)

Copyright em nome de Melissa Camacho de Barros

A Universidade do Algarve tem o direito, perpétuo e sem limites geográficos, de arquivar e publicitar este trabalho através de exemplares impressos reproduzidos em papel ou de forma digital, ou por qualquer outro meio conhecido ou que venha a ser inventado, de o divulgar através de repositórios científicos e de admitir a sua cópia e distribuição com objetivos educacionais ou de investigação, não comerciais, desde que seja dado crédito ao autor e editor.

Resumo

O túmulo de D. Inês de Castro, localizado no Mosteiro de Alcobaça, constitui uma das grandes obras da escultura funerária Portuguesa do séc. XIV abrigando um programa iconográfico notável, original e complexo. O seu programa iconográfico não só vai materializar o amor de D. Pedro e D. Inês, como entregar um retrato individualizado do monarca, impondo uma iconografia fundamental na doutrina e fé cristãs - O Juízo Final – único exemplar na escultura portuguesa medieval, embora compareça frequentemente por toda a Europa medieval. Tratando-se de um tema de máxima complexidade, visto que encerra a história da Humanidade, a sua construção no imaginário medieval foi sofrendo modificações e as imagens alterando-se na Idade Média.

Este estudo aborda a iconografia do Juízo final no túmulo da nobre galega, analisando-o com outras imagens executadas na Europa medieval. A partir das análises dos exemplos, procuramos abordar as mudanças nos modos de representação do tema do Juízo final até ao séc. XIV. Assume especial importância quando ajustado às transformações das mentalidades do séc. XIV sobre a individualidade e o destino da alma após a morte. Assim, a nossa preocupação neste estudo foi dupla: ora servindo como análise no programa iconográfico, ora refletir sobre o que levou à escolha deste tema, pouco comum na tumulária medieval, procurando entender a função que desempenhava através do seu programa iconográfico.

A estrutura desta dissertação abrange todos os motivos iconográficos do Juízo Final no facial dos pés do monumento funerário, da ressurreição dos mortos, ao Inferno, o Paraíso e, com especial importância, a análise das duas figuras na janela geminada, que nos conduz a questões centrais no estudo da imagem do doador, a representação da Visão Beatífica, assim como a possibilidade de nos encontrarmos perante uma representação do Juízo Particular/Individual ou até mesmo dos dois Juízos representados na mesma imagem.

Palavras-Chave: Juízo Final, D. Inês de Castro, Idade Média, Iconografia, Escultura Funerária;

Abstract

The tomb of D. Inês de Castro, located in the Monastery of Alcobaça, constitutes one of the greatest works of Portuguese funerary sculpture of the 14th century holding a remarkable, original and complex iconographic program. This will not only materialize the love between D. Pedro and D. Inês, but also provide an individualized portrait of the monarch, establishing a fundamental iconography in Christian doctrine and faith - The Last Judgment - the only example in medieval Portuguese sculpture, although it frequently appears throughout medieval Europe. Since this is a highly complex subject, as it closes the history of Humankind, its setting in the medieval imagery undergone some changes and the images shifted in the Middle Ages.

This study approaches the iconography of the Last Judgment on the tomb of the Galician noblewoman, analyzing it to other images executed in medieval Europe. Based on the analysis of the examples, we try to address the changes in the modes of representation of the Last Judgment up to the 14th century. They take on special importance when adjusted to the changes in 14th century beliefs on individuality and what happens to our soul after death. Thus, our concern in this study was twofold: serving as an analysis on the iconographic program and, at the same time, reflecting on what led to the choice of this theme, uncommon in medieval tombs, seeking to understand the function it played through its iconographic program.

The structure of this dissertation covers all of the iconographic motifs of the Last Judgment in the funerary monument, from the resurrection of the dead, to Hell, Paradise and, specially, the analysis of the two figures in the semi-detached window, which leads us to fundamental questions in the study of the image of the donor, the representation of the Beatific Vision, as well as the possibility that we are facing a representation of a Private/Individual Judgment or even both Judgments, represented in the same image.

Key-words: Last Judgment, D. Inês de Castro, Middle Ages, Iconography, Funerary Sculpture;

Agradecimentos

Uma dissertação de mestrado é sempre uma longa viagem. Quem gosta de viajar sabe bem a necessidade de um planejamento e a ajuda de vários indivíduos, facilitando a escolha para o melhor rumo em cada ponto da nossa viagem. Até mesmo os viajantes mais solitários encontram sempre pessoas que facilitam a trajetória. Ninguém está totalmente isolado no mundo.

Seguir nesta viagem não seria possível sem o contributo, apoio, energia e leveza de várias pessoas, a quem agradeço e dedico este projeto de vida. Sou uma pessoa de “sorte”, o que exige ter inúmeros agradecimentos por fazer, pois acredito que a “sorte” não cresce do chão. O que a maioria chama de “sorte” eu corporifico em pessoas concretas, apoio, muito estudo e desabafos. Acima de tudo, o que a maioria chama de “sorte”, eu chamo de Deus, a quem agradeço por tudo. É um Deus que não se insere apenas no medievo, um Deus que não se inscreve apenas nos tímpanos das belíssimas Catedrais francesas ou apaixonantes frescos italianos. Enfim, é Deus que me dá exatamente o que preciso, sempre na hora certa. Faço das palavras do Apóstolo Paulo as minhas: *“Porque dele, e por meio dele, e para Ele, são todas as coisas”* (Romanos 11:36a).

Confesso que, após as múltiplas páginas escritas, relidas e reescritas, os agradecimentos foram os mais trabalhosos de redigir, não porque desgoste de agradecer ou porque não sei como colocar em palavras mas, principalmente, porque considero a gratidão um sentimento de expressão bem íntima e pessoal, difícil de se enquadrar nesta conjuntura. Todavia, o ato de agradecer é também algo nobre e o reconhecimento de que precisámos de alguma ajuda nesta caminhada.

Naturalmente, não poderia começar sem agradecer primeiramente ao orientador da dissertação. Não porque é costume ou porque parece bem, mas essencialmente porque sem o apoio, o tempo dedicado e a prontidão a ajudar em todas as ocasiões por parte do Professor Doutor Francisco Manuel de Almeida Correia Teixeira, dificilmente teria chegado à finalização deste trabalho. O Professor que sempre acreditou em mim, a quem devo especial agradecimento por me instruir, não só durante os anos do mestrado, como também ao longo da licenciatura. A ele devo colossalmente o meu crescimento a nível académico, pautado pelo seu elevado rigor educacional, visão crítica oportuna e construtiva; a personificação da exigência saudável que me permitiu seguir com dedicação sobre todo o trajeto do trabalho realizado, do tratamento das fontes à escolha da bibliografia e metodologia. O que considero um autêntico orientador “em extinção” nos dias atuais, pela dedicação ao aluno, a paciência, perseverança no ensino e equilíbrio perfeito entre a bondade em me incentivar nos momentos em que estagnava no meu

trabalho e o seu rigor que tanto aprecio, levantando dúvidas e direcionando para novos caminhos de investigação que dificilmente saberia seguir sozinha. Desejo verdadeiramente que este trabalho possa dignificar e espelhar o seu valor enquanto professor e orientador.

Agradeço principalmente aos meus pais, Carla Barros e Marcelo de Barros, por me apoiarem incondicionalmente, sem nunca duvidarem ou me impedirem de seguir os meus sonhos, por nunca vetarem as minhas escolhas ainda que o mundo tentasse forçar outros caminhos. A vocês, todo o meu amor, respeito, admiração e gratidão profunda.

Agradeço às minhas irmãs, Camila Barros e Alexandra Barros, por me ensinarem qualidades distintas. A mais velha pelo rigor e organização, a mais nova pela criatividade e por ser a minha primeira aluna-cobaia, que quando criança brincava comigo às escolas no papel de minha obediente aluna.

Agradeço ao meu amigo de longa data, Estevão Sardinha de Araújo, pelo apoio incondicional e motivação diária. Ao partilharmos as nossas dúvidas, frustrações, falhas, acertos e alegrias ajudámo-nos mutuamente, tornando este trabalho numa experiência mais agradável de aprendizagem. Estou profundamente grata pela nossa amizade, dificilmente terminaria este trabalho se não estivesse ao meu lado.

À minha amiga Daniela Martins, também agradeço pela partilha de experiências. Quando sabemos que não estamos sós tudo fica mais leve.

Agradeço aos meus amigos Isa Mara Pires, Pedro Pires, Tiago Candeias, Rafaela Sequeira e Tatiana Guiomar, pelo incentivo e pelo ombro amigo a qualquer momento.

Também dedico um especial agradecimento aos meus avós Maria Helena Camacho e José Camacho, que sempre cumpriram o seu papel com a máxima dedicação, bem como à minha tia Lilian de Barros, não só por me ajudar numa revisão final deste estudo, servindo como “segundos olhos”, como por me lembrar diariamente que sou uma pessoa amada.

Em suma, o meu sincero agradecimento a todas as pessoas que, de alguma forma, contribuíram no percurso desta dissertação, estimulando-me tanto a nível intelectual como a nível emocional. A todos o meu profundo Obrigado.

ÍNDICE

INTRODUÇÃO	1
1. IMPORTÂNCIA PATRIMONIAL DOS TÚMULOS	6
1.1. Os Amores Trágicos de D. Pedro e D. Inês de Castro.....	8
1.2 A atitude de D. Pedro: Datação e Localização	9
1.3. Autoria(s) dos túmulos	12
2. LEITURA ICONOGRÁFICA (GERAL) DOS TÚMULOS	16
2.1. O Programa iconográfico do túmulo de D. Pedro I.....	17
2.1.1. Jacente.....	17
2.1.2. Arca Tumular	18
2.2. O programa iconográfico do túmulo de D. Inês	23
2.2.1. Jacente.....	23
2.2.2. Faces Maiores	24
2.2.3. Cabeceira.....	26
3. O JUÍZO FINAL	29
3.1. O Modelo Francês e o Modelo Italiano	36
4. O JUÍZO FINAL NO TÚMULO DE INÊS DE CASTRO: ANÁLISE ICONOGRÁFICA	52
4.1. A Ressurreição dos Mortos e a Separação dos Eleitos e Condenados	56
4.2. O Inferno.....	68
4.2.1. A Boca do Inferno.....	68
4.2.2. A imagem dos Condenados e dos Pecados	86
4.2.3. Os demónios e o Diabo	94
4.3. O Paraíso.....	101
4.3.1. A porta do Paraíso e a Jerusalém Celeste	101
4.3.2. O Cristo Juiz	108
4.3.3. Arma Christi (Instrumentos da Paixão)	114
4.3.4. O Cortejo dos Eleitos	119
4.3.5. Os Bem-Aventurados, Intercessores e Seres Celestiais	123

4.4. O casal de Amantes	137
4.4.1. A imagem do Doador.....	137
4.4.2. A Visão Beatífica.....	144
5. JUÍZO PARTICULAR E/OU JUÍZO FINAL	150
CONCLUSÃO	167
BIBLIOGRAFIA.....	171

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1 - Disposição do Programa Iconográfico dos túmulos com o respetivo sentido de leitura.	17
Figura 2 - Pormenor invertido da décima segunda edícula da Roda da Vida no túmulo do monarca, com a inscrição [CA:E:AFIN:DO MUDO]......	22
Figura 3 - Vista Geral do Jacente no túmulo de D. Inês de Castro.	23
Figura 4 - Face Maior esquerda, com cenas da Infância de Jesus.....	25
Figura 5 - Face Maior direita, com cenas da Vida Adulta de Jesus e a Paixão.....	25
Figura 6 - Pormenor no painel quatro da face maior direita, com a cena do Beijo de Judas, dividida em três tempos.....	26
Figura 7 - Cena do Calvário no facial da cabeceira do túmulo de D. Inês de Castro.	26
Figura 8 - Tampa de Sarcófago Romano com a imagem do Bom Pastor, Séc. III - IV d.C. Atualmente exposto no Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque.	32
Figura 9 - Painel de marfim, O Último Julgamento, c. 800. Atualmente exposto no Victoria and Albert Museum, Londres.....	33
Figura 10 - Juízo Final no tímpano do Portal. Abadia de Saint-Pierre de Moissac, c. 1110-1130.	38
Figura 11 - Juízo Final no Tímpano do Portal Real, Catedral St. André de Bordéus, Séc. XIII.	39
Figura 12 - Juízo Final no tímpano do Portal Sul do Transepto, Notre-Dame de Chartres, Séc. XII.	40

Figura 13 - Juízo Final no tímpano da Igreja de Rampillon, Séc. XIII.....	41
Figura 14 - Juízo Final no tímpano do Grande Portal, Catedral de Saint-Lazare d' Autun, Séc. XII.	42
Figura 15 - Juízo Final no Portal de Saint-Foy de Conques, Séc. XII.	42
Figura 16 - Juízo Final tímpano portal Catedral Saint-Etienne, Auxerre. Séc. XIII.....	43
Figura 17 - Fresco Juízo Final na Basílica de San Michele Arcangelo, Sant'Angelo em Formis, c. 1080.	45
Figura 18 - Fresco do Juízo Final executado por Giotto, na parede da Capela Arena, Pádua. Séc. XIV.....	46
Figura 19 - Juízo Final no quinto painel do púlpito do Batistério, em Pisa. c. 1259 - 1260....	47
Figura 20 - Juízo Final no gablete sobre o Portal central da Catedral de San Giorgio di Ferrara, Séc. XIII.	48
Figura 21 - Juízo Final no tímpano da Porta central da Igreja de Santa Maria la Real (Sangüesa), Séc. XII.....	49
Figura 22 - Juízo Final no tímpano do Portal Central da Catedral de Santa Maria de Regla de Leão, séc. XIII.....	50
Figura 23 - Juízo Final sobre o arco absidal da Igreja de S. Batista em Clayton, Sussex. Séc. XII.	51
Figura 24 - Representação esquemática do Programa Iconográfico no Juízo Final do Túmulo de D. Inês. Legenda por preenchimento de cor.....	52
Figura 25 - Pormenor. Ressurreição dos Mortos no túmulo de D. Inês.....	60

Figura 26 - Pormenor. Figura de um papa com a tiara, no túmulo de D. Inês.	61
Figura 27 - Pormenor. Figura de um bispo com a mitra, no túmulo de D. Inês.....	61
Figura 28 - Pormenor. Figura de um rei com a coroa, no túmulo de D. Inês de Castro.	61
Figura 29 - Pormenor. Figura masculina com um acessório semelhante a um capelo/galero, no túmulo de D. Inês de Castro.	61
Figura 30 - Pormenor. Figura de um bispo com a mitra a sair do túmulo. Lintel do Portal Real da Catedral de St. André. Bordéus. Séc. III.	62
Figura 31 - Pormenor. Figura feminina de um ressuscitado a puxar os cabelos, túmulo de D. Inês.	63
Figura 32 - Pormenor. Figura masculina de um ressuscitado a puxar a barba, túmulo de D. Inês de Castro.....	63
Figura 33 - Figuras masculinas em gestos de dor pelo acidente de Alexandre. Folio 53v do Livro de Alexandre Séc. XIII.....	64
Figura 34 - Figura de Carlos Magno a puxar a barba em sofrimento pela traição. Séc. XII. Fólio 119r da Canção de Rolando, Cod. Pal. Germ.....	64
Figura 35 - Cena da lamentação do rei e dos infantes, no facial dos pés do túmulo de D. Urraca. Atualmente conservado no Mosteiro de Alcobaça. Séc. XIII.	64
Figura 36 - Facial lateral do túmulo de Gomes Martins, com a Cena da Lamentação, no grupo à direita. Atualmente numa capela da Igreja Matriz de Monsaraz Séc. XIV.	65
Figura 37 - Pormenor. Figuras a sair dos túmulos, com expressões neutras. Portal dos Apóstolos, Catedral de Notre-Dame de Dax. Séc. XII.	66

Figura 38 - Pormenor. Estrada em formato ondulado com a Separação dos Eleitos e dos Condenados (pela direita e pela esquerda de Cristo, respetivamente), no facial dos pés no túmulo de D. Inês.	67
Figura 39 - Pormenor. Boca do Inferno, Juízo Final no facial dos pés no túmulo de D. Inês de Castro.	70
Figura 40 - Boca do Inferno, Fólio 39r do Saltério de Winchester, Cotton MS Nero C IV. Séc. XII.	75
Figura 41 - Pormenor, Boca do Inferno, Portal Central de Catedral de Saint-Lazare d'Autun. Séc. XII.....	77
Figura 42 - Pormenor, Boca do Inferno, Portal da Catedral de Sainte-Foy de Conques. Séc. XII.	77
Figura 43 - Boca do Inferno, capitel do Claustro de Saint-Guilherm-le-Désert, séc. XII-XIII. Atualmente no MET (The Metropolitan Museum of Art).	78
Figura 44 - Pormenor. Boca-Alpendre no friso da Catedral de Lincoln. Séc. XII.....	79
Figura 45 - Pormenor. Boca-Abismo no fólio 3 do Manuscrito de Caedmon, c. 1000.	80
Figura 46 - Boca-Abismo no Fólio 24r da Bíblia de William de Brailes, c. 1250.....	80
Figura 47 - Boca-Caldeirão no Tímpano do Portal Ocidental da Catedral de San Giorgio de Ferrate. Séc. XII.	81
Figura 48 - Pormenor. Boca-Caldeirão no tímpano da Catedral de Notre-Dame de Bourges. Séc. XII-XIII.	81
Figura 49 - Pormenor. Orelha da Boca do Inferno no facial dos pés. Túmulo de D. Inês.	83

Figura 50 - Boca do Inferno no capitel da Descida de Cristo ao limbo. Claustro do Mosteiro de Celas, Coimbra.	84
Figura 51 - Pormenor. Representação do Inferno na Visão de S. Paulo, com os condenados submetidos à tortura da fome. Presente no Saltério Londrino, fólio 001r, B.11.4, no Trinity College, em Cambridge. Séc. XIII.	85
Figura 52 - Pormenor. Avarento a ser torturado por um demónio, manuseando um pau com garra. Presente no facial dos pés no Túmulo de D. Inês de Castro.	87
Figura 53 - Pormenor. Figura feminina de um condenado a ser espetada por um pau com uma garra na ponta. Juízo Final na Capela Arena, em Pádua. Séc. XIV.	87
Figura 54 - Pormenor. Os condenados e as punições no Juízo Final do tímpano do Portal central, na Catedral de Bourges. Séc. XII-XIII.	88
Figura 55 - Pormenor. Demónio assando um condenado empalado, junto à Boca do Inferno. Tímpano do Portal des Libraires, no transepto da Catedral de Rouen. Séc. XIII.	88
Figura 56 - Pormenor. Figura de um Demónio e de Avarento com o saco de dinheiro ao pescoço, a apressar a descida ao Inferno. Juízo Final da Capela Arena, em Pádua. Séc. XIV.	90
Figura 57 - Figura feminina e masculina, representando a luxúria, Juízo Final da Capela Arena, em Pádua. Séc. XIV.	90
Figura 58 - Figura feminina representando a luxúria, com duas serpentes a morder os seios, portal de São Pedro de Moissac. Séc. XII.	91
Figura 59 - Pormenor. Figura feminina condenada com cobras a morder os seios. Representação da luxúria. Tímpano de Saint-Lazare d' Autun. Séc. XII.	91
Figura 60 - Pormenor. Figura de um cavaleiro de cabeça para baixo, a ser retirado do cavalo por dois demónios. Representação da Soberba/Orgulho. Juízo Final no tímpano da Igreja de Sainte-Foy de Conques. Séc. XII.	92

Figura 61 - Pormenor. Representação de sete condenados na Boca do Inferno. Juízo Final no túmulo de D. Inês de Castro.	93
Figura 62 - Pormenor. Figura de um demónio com duas caretas protuberantes no traseiro. Juízo Final no túmulo de D. Inês.	95
Figura 63 - Pormenor. Demónios a alfinetar os condenados na Boca do Inferno; Saltério de Great Canterbury, fol. 11v, MS lat. 8846; presente na Bibliothèque nationale de France em Paris, Séc. XIII- XIV.	96
Figura 64 - Pormenor. Demónio a inflar as chamas infernais. Juízo Final do tímpano do Portal central, na Catedral de Bourges. Séc. XII-XIII.	96
Figura 65 - Pormenor. Demónio com perna híbrida manuseando um pau com garra na mão direita e uma estaca a empalar o condenado, na mão esquerda. Presente no facial dos pés no Túmulo de D. Inês de Castro.	97
Figura 66 - Pormenor. Figura de um Demónio com pernas de equino, na representação do Juízo Final no Mapa-múndi, exposto na Catedral de Hereford. Séc. XIII.	98
Figura 67 - Pormenor. Figura do Diabo no Juízo Final da Capela Arena, em Pádua. Séc. XIV.	100
Figura 68 - Pormenor. Cúpula Gomada no conjunto arquitetónico da Jerusalém Celeste, no Juízo Final do túmulo de D. Inês.	102
Figura 69 - Cúpula Gomada na Grande Mesquita de Cairuão, na Tunísia. Séc. IX.	103
Figura 70 - Cúpula Gomada a coroar o topo do Minarete na Mesquita de Cutubia, em Marraquexe. Séc. XII.	103
Figura 71 - Representação de S. Pedro com a chave do Paraíso e a Jerusalém Celeste, Juízo Final do Liber Vitae da New Minister. Séc. XI.	104

Figura 72 - Pormenor. Microarquitectura da Jerusalém Celeste do Juízo Final aos pés do Túmulo de D. Inês de Castro.....	105
Figura 73 - Pormenor. Representação da Jerusalém Terrena no Facial da cabeceira do Túmulo de D. Inês.....	106
Figura 74 - Capitel da Galeria Norte, Jerusalém Terrena. Claustro de Saint Pierre de Moissac. Séc. XII.....	107
Figura 75 - Pormenor. Representação da Justiça. As Virtudes e os Vícios de Giotto na Capela Arena, em Pádua. Séc. XIV.....	109
Figura 76 - Pormenor. Representação do Cristo Juiz no Ciclo do Triunfo da Morte em Camposanto, Pisa. c. 1336-1340.	110
Figura 77 - Pormenor. Cristo Juiz no tímpano da Igreja de Sainte-Foy de Conques. Séc. XII.	111
Figura 78 - Pormenor. Cristo Juiz no Juízo Final do Túmulo de D. Inês de Castro.	111
Figura 79 - Pormenor. Figura do Rei Entronizado na Roda da Vida/ Roda da Fortuna, na cabeceira do Túmulo de D. Pedro I.....	112
Figura 80 - Conjunto de dois painéis pertencentes a um tríptico devocional privado com a cena da Crucificação e do Juízo Final, de Jacopo del Casentino. The Walters Art Museum. Séc. XIV (c. 1340-1349).	113
Figura 81 - Pormenor. Seis Seres Angelicais, portadores dos Instrumentos da Paixão.	114
Figura 82 - Pormenor. Anjo Portador da Cruz, tímpano do Juízo Final na Catedral de Notre-Dame de Paris. Séc. XIII.....	115

Figura 83 - Pormenor. Anjo Portador dos instrumentos da paixão. Da esquerda portador da coroa de espinhos e na direita a carregar a Cruz. Juízo Final no Tímpano da Catedral de Bourges. Séc. XII-XIII.	115
Figura 84 - Pormenor. Anjo portador de Instrumento da Paixão. Juízo Final no Túmulo de D. Inês.	116
Figura 85 - Pormenor. Anjo portador da coroa de espinhos, tímpano da Catedral de St. André, em Bordéus. Séc. XIII.	116
Figura 86 - Pormenor. Anjo portador dos pregos e chicote da Paixão. Facial do Juízo Final no Túmulo de D. Inês.	117
Figura 87 - Pormenor. Anjos portadores dos instrumentos da Paixão a ladear o Cristo Juiz, tímpano do Juízo Final na Notre-Dame de Paris. Séc. XIII.	118
Figura 88 - Pormenor. Placa da Ressurreição dos mortos do Relicário de Saint-Servais, Basílica de Saint-Servais, Maastricht. Cobre dourado sobre madeira. Séc. XII.	119
Figura 89 - Pormenor. Cortejo dos Eleitos, Tímpano do Juízo Final na Catedral de Notre-Dame de Paris. Séc. XIII.	120
Figura 90 - Tímpano do Juízo Final na Basílica de Saint-Denis, Paris. Séc. XII.	121
Figura 91 - Pormenor. Porta e Microarquitectura do Paraíso/ Seio de Abraão, no Tímpano do Juízo Final, Mosteiro de Saint-Foy de Conques. Séc. XII.	121
Figura 92 - Pormenor. Porta e Microarquitectura da Jerusalém Celeste, Tímpano do Juízo Final, Catedral de Saint-Lazare d' Autun. Séc. XII.	121
Figura 93 - Pormenor. Cortejo dos Eleitos, Facial do Juízo Final no Túmulo de D. Inês de Castro.	122

Figura 94 - Pormenor. Bem-Aventurados; Os doze Apóstolos e a Virgem Maria. Facial do Juízo Final no túmulo de D. Inês de Castro.	123
Figura 95 - Pormenor. Figura de S. Pedro a carregar as chaves do Paraíso. Facial do Juízo Final no túmulo de D. Inês de Castro.	124
Figura 96 - Capitel do Martírio de S. Pedro com as chaves do Paraíso aos pés. Claustro do Mosteiro de Celas, Coimbra.	124
Figura 97 - Pormenor. Figura de S. Pedro portando a chave que abre a porta da Jerusalém Celeste, Tímpano do Juízo Final, Catedral de Saint-Lazare d' Autun. Séc. XII.	125
Figura 98 - Pormenor. Os Intercessores (Virgem Maria e S. João) em oração, os anjos portadores dos instrumentos da paixão, ladeando o Cristo Juiz. Tímpano do Juízo Final no Portal Real da Catedral de St. André, Bordéus. Séc. XIII.	127
Figura 99 - Pormenor. Os Intercessores (Virgem Maria e S. João) em oração, juntamente com os anjos portadores dos instrumentos da paixão, ladeando o Cristo Juiz. Portal do Juízo Final na Catedral de Notre-Dame, em Paris. Séc. XIII.	128
Figura 100 - Pormenor. Figura de S. João Batista como Intercessor à esquerda do Cristo Entronizado. Tímpano do Portal Central no Norte do Transepto da Catedral de Reims. Séc. XIII.	129
Figura 101 - Pormenor. Figura da Virgem Maria e de um anjo, junto dos Eleitos. Juízo Final da Capela Arena, em Pádua. Séc. XIV.	130
Figura 102 - Pormenor. Figura da Virgem Maria como Intercessora, Juízo Final no facial dos pés do Túmulo de D. Inês de Castro.	131
Figura 103 - Juízo Final do tímpano no Portal Central da Catedral de Amiens. Séc. XIII.	132
Figura 104 - Pormenor. Dois Seres Angelicais no lado esquerdo do trono de Cristo, representados no Juízo Final do Túmulo de D. Inês.	133

Figura 105 - Pormenor. Figura de um anjo a conduzir os Eleitos até às Portas do Paraíso, representado no Juízo Final do Túmulo de D: Inês.....	134
Figura 106 - Pormenor. Figuras de dois Anjos músicos, na Jerusalém Celeste, a tocar um instrumento musical reconhecido como um órgão positivo. Juízo Final do túmulo de D. Inês de Castro.	134
Figura 107 - Pormenor. Representação de dois músicos a tocar em um órgão positivo, presente no fólio 55r do Saltério de Luttrell. Biblioteca Britânica. Séc. XIV.....	136
Figura 108 - Pormenor. Representação de dois músicos, junto ao cortejo dos Eleitos, a tocar um órgão positivo. Juízo Final do tímpano da Catedral de Santa Maria de Regla de León; segunda metade do Séc. XIII.....	137
Figura 109 - Pormenor. Representação do Casal de Amantes, na janela geminada. Juízo Final do Túmulo de D. Inês de Castro.....	139
Figura 110 - Pormenor. Representação de Enrico Scrovegni, de túnica vermelha, ajoelhado diante de três figuras santas, com a mão direita a oferecer um edifício reconhecido como a própria capela. Juízo Final da Capela Arena, em Pádua. Séc. XIV.	140
Figura 111 - Pormenor. Figura masculina (direita) e feminina (esquerda), reconhecidas como D. Pedro e D. Inês de Castro, respetivamente, em oração na janela geminada. Juízo Final do Túmulo de D. Inês de Castro.....	141
Figura 112 - Pormenor. Imagem de William de Brailes a ser resgatado da condenação pelo anjo. Miniatura presente no Fitzwilliam Museum, Oxford, c. 1230-1250.....	142
Figura 113 - Roda da Vida/ Roda da Fortuna inscrita no manuscrito de William Brailes. c. 1235-1240.....	143
Figura 114 - Ilustração da Visão contemplativa de S. Bento. Biblioteca Vaticana, MS 1202, fol. 79v. Séc. XI.....	148

Figura 115 - Pormenor. Casal de amantes em oração na Janela Geminada. Juízo Final no túmulo de D. Inês de Castro.	152
Figura 116 - Fresco do Juízo Final/Juízo Particular de Maso di Banco, na Capela Bardi di Venio, em Florença. c. 1336-1339.....	154
Figura 117 - Pormenor. Pesagem das Almas no Juízo Final da catedral de Notre-Dame, em Paris. Séc. XIII.	156
Figura 118 - Pormenor. Almas prontas a serem pesadas, aos pés do Arcanjo S. Miguel e de uma figura demoníaca, no Juízo Final da Catedral de Saint-Lazare de Autun. Séc. XII.....	156
Figura 119 - Pormenor. Pesagem das Almas no tímpano da Catedral de Sainte-Foy de Conques. Séc. XII.....	157
Figura 120 - Pormenor. Espaço vazio, entre o anjo que conduz o cortejo dos Eleitos e o Demónio que conduz os Condenados. Juízo Final do túmulo de D. Inês de Castro.....	158
Figura 121 - Juízo Final no tímpano do Portal da Igreja de Notre-Dame de L'Assomption, em Sillé-le-Guillaume. Séc. XII.....	159
Figura 122 - Juízo Final no tímpano do Portal no transepto Norte da Catedral de Reims. Séc. XIII.	160
Figura 123 - Pormenor. Figura de um Ressuscitado a ser extraído do túmulo violentamente por duas garras que o puxam pela cabeça. Juízo Final no tímpano da Catedral de Saint-Lazare de Autun. Séc. XII.....	162
Figura 124 - Pormenor. Pintura a fresco de três figuras mortas com caixões abertos. Conjunto de Frescos do Triunfo da Morte, no Camposanto, Pisa. c. 1330-1340.	163
Figura 125 - Parte do Juízo Final e o Inferno no conjunto de Frescos do Triunfo da Morte, em Camposanto, Pisa. c. 1330-1340.	164

INTRODUÇÃO

As imagens medievais, inicialmente entendidas como complemento à informação escrita, no domínio da História da Arte, foram atravessando as mentalidades até se contemplarem com o propósito de entender melhor a história. A partir do séc. XIX, quando a História da Arte se começa a instituir como disciplina científica, inicialmente relegava-se o estudo das imagens a um lugar secundário. O foco principal dirigia-se à literatura e aos estudos estilísticos, sem grande contexto histórico. Este panorama começa a sofrer alguma mudança no início do séc. XX, em relação à Idade Média através de um grupo de historiadores da arte como Jean-Claude Schmitt, Jérôme Baschet, Michel Pastoureau, Émile Mâle, Jacques Le Goff, Marcello Angeben, entre outros. Em Portugal, dos nomes mais sonantes destaca-se Manuel Vieira Natividade, Reynaldo dos Santos, António de Vasconcelos, Carlos Alberto Ferreira de Almeida, Mário Jorge Barroca, José Custódio Vieira da Silva, Jorge Rodrigues, Francisco Pato de Macedo, Maria José Goulão, Pedro Dias, etc. Estes estudiosos têm proposto os trabalhos mais inovadores e pesquisas reflexivas sobre as imagens medievais, chamando a atenção aos procedimentos comparativos. Para os mesmos, as imagens medievais também interessam, visto que cooperam nas sociedades onde foram inseridas e constituem autênticas experiências não-verbais do conhecimento das culturas¹. Deste modo, é-nos importante analisar as imagens medievais do Juízo Final, com toda a sua carga e complexidade e não apenas nos limitando à sua representação iconográfica. Especificamente sobre as imagens medievais do Juízo Final, permitam-nos que se faça um reparo: estas imagens são importantíssimas fontes na difusão da fé cristã e da evolução das mentalidades sobre a morte e a vida, as virtudes e os vícios, a justiça humana e divina e a própria condição humana. Neste contexto, entendemos que a imagem do Juízo Final enquadra-se numa categoria única, enquanto doutrina encerra a História da Humanidade, num futuro sem previsão.

Tomamos como objeto de estudo o Juízo Final no túmulo de D. Inês de Castro, presente no Interior do Mosteiro de Alcobaça, produzido no século XIV. A escolha deste tema fundamenta-se numa curiosidade pessoal, desde cedo, tanto dos temas escatológicos como da Arte Medieval. Esta dissertação propõe-se a estudar o melhor que existe de ambos os universos: procura encontrar as respostas a determinadas questões escatológicas e entender a sua importância enquanto motivo iconográfico na difusão da fé cristã medieval Europeia e,

¹ Sobre a importância das imagens para o historiador e a sua participação na sociedade onde foi produzida. Cf. SCHMITT, Jean-Claude (2007). *O corpo das imagens. Ensaios sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo: Edusc.

principalmente, Portuguesa. Se por um lado encontramos autores limitando-se apenas a descrever a Cena Apocalítica no facial do monumento funerário, outros enveredam por investigação complementares no estudo da peça escultórica.

Esculpido no facial dos pés do monumento funerário de Inês de Castro, a peça constitui a única representação escultórica desse tema iconográfico em todo o território nacional Português. Além de inaugurar o tema em terras portuguesas do medievo, esta é uma das mais notáveis obras - a par do túmulo de D. Pedro - da escultura do *Trecento*, nacional e internacional, o que faz desta obra um objeto de estudo singular. O interesse e chegada a este tema partiu da constatação de alguns dados:

- a) A disparidade do tema na arte portuguesa, a sua iconografia inovadora e seu isolamento no gótico português e europeu;
- b) Os túmulos alcobacenses, embora sejam objetos de grande interesse por parte dos estudiosos e assunto recorrente nos mais diversos trabalhos sobre a escultura gótica portuguesa, apenas foram abordados de forma geral, raras exceções com trabalhos mais incidentes no túmulo de D. Pedro I, tomados como um todo e marginalizando, de certa forma, o programa iconográfico no Juízo Final no túmulo de D. Inês, sem se fazer um exame detalhado de cada motivo presente;
- c) Classifica-se, à partida, universalmente como a cena de um Juízo Final, sem que se procure fazer uma correspondência do tema com outras obras europeias ou colocando em causa as transformações das mentalidades do séc. XIV sobre a morte e o juízo particular da alma. Parece-nos cativante estudar o tema com o propósito de trazer “luz” a algumas das problemáticas;
- d) Ao se eleger o tema, sabemos o risco que corremos ao analisar, discutir e estudar um assunto já trabalhado, ainda que limitado ao programa iconográfico geral de ambos os túmulos, pelos melhores estudiosos do ramo da Arte Medieval Portuguesa e Internacional;
- e) Sejam quais forem as conclusões e resultados retirados deste estudo, certamente com ele iremos adicionar alguns dados ao tema em Portugal. Assim, ainda que o assunto do trabalho seja o Juízo Final no túmulo de D. Inês, assumiu-se o desafio de agregar outros

dados referentes a outras áreas do conhecimento artístico seja da morte, do Paraíso ou do Inferno, como alguns conceitos teológicos vigentes na época.

Quando nos referimos ao Juízo Final na arca funerária da nobre galega, entramos nas fronteiras cronológicas do século XIV, isto significa que nos debruçamos sobre obras de períodos anteriores ou contemporâneas à mesma, de modo a se permitir fazer um estudo da evolução do tema ao longo da Idade Média e evitando, ao máximo, fazer referência a obras de períodos posteriores.

Para que este estudo siga uma linha coerente e lógica, parece-nos ser importante analisar primeiro a importância dos túmulos, não só para a escultura gótica portuguesa, como também para a escultura gótica europeia, destacando o seu papel na arte funerária. Em todo o caso, o nosso interesse não passa apenas pela beleza extraordinária da obra escultórica, como se foca na individualidade de D. Pedro, a sua percepção da vida e, sobretudo, do seu pensamento sobre o destino da alma após a morte. E, para se compreender melhor essa consciência individual do monarca português na iconografia dos túmulos, mais especificamente no Juízo Final, estudaremos de seguida o programa iconográfico geral dos dois monumentos funerários, engendrados numa leitura unitária e gramática estilística compartilhada².

Para que nos serve dedicar algumas páginas ao programa iconográfico do túmulo de D. Pedro e de D. Inês? A resposta é relativamente simples. Sem essas poucas mas valiosas páginas, ser-nos-á difícil entender o objeto do nosso estudo na sua pluralidade e totalidade. Se o programa iconográfico foi concebido numa leitura conjunta e íntegra, não é concebível ou conveniente isolar o Juízo Final do restante programa.

De seguida, e muito se devendo à difusão do tema na cultura e arte medieval europeia, estudaremos o Juízo Final como tema fundamental na doutrina e fé cristã, abrangendo igualmente a comparação dos modelos vigentes, anteriores e contemporâneos à cena esculpida no túmulo de D. Inês. Estudado o Juízo Final como imagem religiosa fundamental para a reflexão humana, procuramos responder a várias interrogações: O que é? Porquê o seu uso? A quem se destina? O que lá se encontra? Melhor dizendo: Qual o interesse de se representar o tema apocalíptico?

Terminada esta análise, passaremos concretamente para o Juízo Final no túmulo de Inês de Castro, estudando cada motivo iconográfico e espaço do além: A Ressurreição dos Mortos, o Inferno, o Paraíso e o singular motivo do casal de amantes na janela geminada.

² SILVA, José Custódio V. da (1997). Os túmulos de D. Pedro e de D. Inês, em Alcobça. In: *Portugália*, vol. XVII – XVIII, p. 272.

Embora se trate de uma peça conhecida, justamente por se localizar numa das maiores obras escultóricas do Gótico português e inserida também num dos Espaços Religiosos mais emblemáticos do território português, não encontramos muitos estudos aprofundados sobre o Juízo Final propriamente dito, que nos permitam compreender o programa iconográfico, a sua coerência com o que estava sendo praticado pela Europa e a sua exceção.

O prelúdio para o estudo consiste na reunião de uma bibliografia na qual o conteúdo se concentre no programa iconográfico dos túmulos e nos diversos motivos ligados à iconografia do Juízo Final. Parece-nos importante seguir posteriormente para uma seleção de textos e artigos que consideramos relevantes para o nosso estudo. Desta forma, apresentaremos alguns dos exemplos que compõem a nossa bibliografia e alguns dos autores que serão enunciados, assim como as suas investigações efetuadas.

Um dos trabalhos mais relevantes a respeito dos túmulos de D. Pedro e D. Inês é *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*³, do historiador de arte José Custódio Vieira da Silva, embora se destaquem muitos outros estudos do autor. Além de ser um dos maiores especialistas da arte medieval portuguesa, efetuou uma vasta pesquisa dos túmulos existentes no Mosteiro de Alcobaça. Na obra citada, o autor apresenta um estudo pormenorizado sobre o Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça, da galilé ao transepto e à capela dos túmulos. Outras discussões sobre os túmulos alcobacenses expostos no transepto pertencem a Carlos Alberto Ferreira de Almeida, com um estudo dedicado à Roda da Vida/ Roda da Fortuna no túmulo de D. Pedro, Francisco Pato de Macedo e Maria José Goulão com valiosas informações referentes aos monumentos funerários. Também tratando desse tema, com maior incidência na Roda da Vida/ Roda da Fortuna, um estudo detalhado apresentado por Luís Afonso, através do livro *O Ser e o Tempo, As Idades do Homem no Gótico Português*⁴, nas quais discute um tema absolutamente original. Atesta de forma eficaz o método iconológico e traz-nos várias, e valiosas, informações sobre a complementaridade de ambos os túmulos, sobre a individualidade e as percepções do túmulo sobre o sentido da vida e da morte. Um breve, mas interessante, estudo realizado por Emídio Ferreira, no livro *Um pensamento de pedra: Os Jacentes duplos medievais e o túmulo dos Pinheiro na Colegiada de Guimarães*⁵ traz-nos informações sobre o Juízo Final no túmulo de D. Inês. Porém, ainda que trate do tema, vários aspetos são passíveis de discussão principalmente através da leitura que o autor faz da Justiça Divina, da ausência do Arcajo S.

³ SILVA, José Custódio V. da (2003). *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*. Lisboa: IPPAR.

⁴ AFONSO, Luís U. (2003). *O Ser e o Tempo. As Idades do Homem no Gótico Português*. Lisboa: Caleidoscópio.

⁵ FERREIRA, Emídio M. (2013). *Um pensamento de pedra: Os Jacentes duplos medievais e o túmulo dos Pinheiro na Colegiada de Guimarães*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães, pp. 78- 87.

Miguel e ao colocar em hipótese de não se tratar de um verdadeiro Juízo Final. Uma breve, mas elucidativa, descrição do Juízo Final no moimento de D. Inês, mais especificamente a parte Infernal, é tratada por Julie Gonzales na tese *Étude iconographique de la Gueule d'Enfer au Moyen: origines et symboliques (Deux Tomes)*⁶. A autora cita o Juízo Final de D. Inês de Castro com uma das Bocas do Inferno mais caprichadas, enunciando os motivos a que se inspirou. Todavia, além de tratar especificamente da Mandíbula Infernal da arca funerária da nobre galega, também nos trouxe vários aspetos do mundo Infernal e a sua evolução ao longo da Idade Média. Da mesma maneira o tema será cuidadosamente trabalhado na nossa pesquisa.

O historiador Marcello Angheben apresenta múltiplos estudos detalhados sobre a Iconografia do Juízo Final, separando o modelo Francês e o Modelo Italiano. Do mesmo modo, Jérôme Baschet, historiador da arte francês, faz vários estudos comparativos das representações do Juízo Final, com atenção para o estudo *Jugement de l'âme, Jugement dernier: contradiction, complémentarité, chevauchement?*⁷. Nele, apresenta vários exemplos do Juízo Final e do Juízo Particular, até mesmo da complementaridade de ambos os temas.

Finalmente, referências importantes sobre as representações do Juízo Final, a Morte e os espaços do Além são encontradas nos trabalhos da historiadora Tamara Quírico. Nos seus estudos, são discutidas as representações do tema do Juízo Final principalmente na arte italiana.

Assim como explanado, os trabalhos que citam o Juízo Final no túmulo de D. Inês são principalmente portugueses e fazem-no sempre integrando a obra no conjunto geral dos túmulos, sem incluir um conjunto comparativo de imagens do tema iconográfico para além das fronteiras portuguesas, enquadrando-o como único exemplar na arte portuguesa sem associações ou simplesmente citando-o como parte do conjunto escultórico funerário alcobacense. Assim, não se acha nenhum estudo que trate especificamente o facial dos pés da arca de D. Inês, analisando-o detalhadamente, colocando-o numa produção da sociedade portuguesa e europeia do séc. XIV e recorrendo a uma análise comparativa. Neste sentido, sentimos a necessidade de trabalhar o tema, fazer cuidadosamente uma análise por assunto e uma investigação comparativa, que nos permita compreender o programa iconográfico e a sua excecionalidade.

⁶ GONZALES, Julie (2015). *Étude iconographique de la Gueule d'Enfer au Moyen: origines et symboliques (Deux Tomes)*. Tese (Doutorat en Histoire de l'Art) – Université de Pau et des pays de l'Adour, Pau.

⁷ BASCHET, Jérôme (1995). *Jugement de l'âme, Jugement dernier: contradiction, complémentarité, chevauchement?* In: *Revue Mabillon*, Vol. 6, Turnhout: Brepols, pp. 159-203.

1. IMPORTÂNCIA PATRIMONIAL DOS TÚMULOS

Os túmulos de D. Pedro e D. Inês são, sem dúvida, as grandes obras da arte funerária Portuguesa do séc. XIV⁸, concebidas com originalidade e complexidade, enriquecendo a tumulária de Trezentos⁹. A sua iconografia é inovadora, tanto nas faces maiores como nas faces menores, isolando-os na excecionalidade da tumulária gótica portuguesa¹⁰.

Ambos os monumentos funerários rivalizam diretamente com outras produções europeias, materializando o amor intensamente vivido por D. Pedro e D. Inês, perpetuado na memória das gentes a paixão vivida pelo rei de Portugal e pela sua amada¹¹. Não só vão trazer um retrato de um rei profundamente individualizado, capaz de sustentar o amor carnal do Monarca com D. Inês como também eternizar esse mesmo amor que desde cedo se veria condenado¹².

A importância concebida aos túmulos tanto na História da Arte Portuguesa como na europeia e internacional, manifesta-se claramente nas diversas obras Portuguesas, como em algumas internacionais, que atribuem o devido valor aos mesmos, sendo alvo de referências a partir do séc. XV, mediante Fernão Lopes, passando pelos finais do séc. XVIII e atraindo a atenção dos historiadores do séc. XX e XXI merecedores de destaque: Reynaldo dos Santos, António de Vasconcelos, Pedro Dias, Carlos Alberto Ferreira de Almeida, Francisco Pato de Macedo, Maria José Goulão, José Custódio Vieira da Silva, Luís Afonso, Emídio Ferreira, Paulo Pereira, Francisco Teixeira e Manuel Vieira Natividade, este último referindo-se às arcas tumulares como objetos de admiração desde muito cedo, citando um frade do séc. XVII que havia dedicado um códice aos túmulos de D. Pedro e D. Inês¹³. O tema é igualmente perenizado por tantos outros autores, atraídos pela qualidade escultórica destes monumentos funerários. Com efeito, a sua importância estende-se às capas de Livros Internacionais¹⁴, ou em Congressos Internacionais e Nacionais, ostentado através de um artigo inteiramente dedicado à proposta da deslocalização dos túmulos em Alcobaça do II Congresso Internacional dos Mosteiros

⁸ SILVA, José Custódio V. da. (2005). Memória e Imagem: Reflexões sobre Escultura Tumular Portuguesa (séculos XIII e XIV). In: *Revista de História da Arte*, Nº 1, p. 48.

⁹ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria José, (1995). Os Túmulos de D. Pedro e D. Inês. In: Paulo Pereira (dir.) *História da Arte Portuguesa*, Volume 1, Lisboa: Círculo de Leitores, p. 446.

¹⁰ *Id.*, *Ibid.*, p. 446.

¹¹ SILVA, José Custódio V. da (2003). *Op. Cit.*, p. 67.

¹² MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria José, (1995), *Op. Cit.*, p. 454.

¹³ NATIVIDADE, Manuel Vieira (1910). *Ignez de Castro e D. Pedro o Cru: Perante a Iconografia dos seus túmulos*. Lisboa: Conde Barão, p.112.

¹⁴ Os túmulos são objeto de destaque na capa do livro: GUILLOUET, Jean-Marie (dir.) (2014). *Les transferts artistiques dans l'Europe gothique: Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (xiii –xvie siècle)*. Paris: A. et J. Picard.

Cistercienses¹⁵, apresentando-nos uma cronologia do processo de Transladação dos Túmulos desde 1940. De facto, a relevância dos túmulos é tão proeminente que nesse mesmo Congresso se vai realçar a importância da localização desses monumentos funerários, de modo que seriam precisos muitos anos de discussão, divergências, debate (e também alguma burocracia) para decidir onde se trasladariam os túmulos inaugurados, principalmente, na época da visita da rainha Isabel II de Inglaterra ao Mosteiro de Alcobaça em 1957. Esta preocupação demonstra que muitos estariam efetivamente atentos à transladação dos túmulos, onde participaram historiadores cujos nomes são sonantes para os ouvidos dos que se dedicam ao estudo do Património e da Arte, embora se reconheça que a decisão final provavelmente tenha pertencido ao Estado. Ambas as arcas funerárias assumem uma importância concreta no contexto da tumulária medieval portuguesa e europeia¹⁶, merecendo a já mencionada referência pelo cronista Fernão Lopes, que soube desde logo valorizar os monumentos¹⁷, escrevendo a *Crónica de el-Rei D. Pedro I*. Este é um importante testemunho sobre o monarca português, que o cronista tem a atenção de nos entregar com um discurso sobre o carácter justiceiro do rei de Portugal - particularidade que ninguém nega ao soberano - bem como as suas tentativas ao resgatar a memória da sua amada D. Inês de Castro, a que o cronista remete ao cortejo solene que acompanhou os restos mortais de D. Inês para o seu elogiado túmulo em Alcobaça, e aquele a quem devemos conceder parte da responsabilidade na edificação da imagem do rei D. Pedro e de D. Inês que chega até aos nossos dias¹⁸. Outros escreveram sobre os amores de D. Pedro e D. Inês, talvez inebriados pela história dramática que culmina no final trágico desse mesmo amor, como é o caso de Garcia Resende (1479-1536) nas *Trovas à morte de dona Inês de Castro*¹⁹. Do mesmo modo, os túmulos foram objeto de curiosidade por parte dos monarcas quinhentistas, particularmente D. João III e D. Sebastião²⁰, que também não resistiram ao fascínio dos sepulcros. Em todo o caso, a motivação dos investigadores não passa apenas pela beleza extraordinária dos monumentos funerários alcobacenses, mas também na imagem do doador - D. Pedro - sobre o sentido da vida e, principalmente, da morte e o destino da alma, expressas nos moimentos.

¹⁵ PRATA, Jorge Manuel M. P. M. (2019). Os túmulos de D. Pedro e de D. Inês de Castro: Proposta para a sua Des-Localização. In: J. A. Carreiras (coord.), *Cister. Tomo I - Património e Arte*, 1ª ed, Alcobaça: Hora de Ler, pp. 275-292.

¹⁶ SILVA, José Custódio V. da (1997). *Op. Cit.*, p. 269.

¹⁷ *Id.*, *Ibid.*, p. 270.

¹⁸ PIMENTA, Cristina (2015). *Reis de Portugal: D. Pedro I*. Lisboa: Círculo de Leitores, p. 15.

¹⁹ *Id.*, *Ibid.*, p. 18.

²⁰ Ambos os monarcas quinhentistas mandaram levantar as tampas dos túmulos, colocando-se a possibilidade de terem danificado, em todo esse processo altamente invasivo, alguns dos elementos escultóricos. Cf. AFONSO, Luís U. (2003). *Op. Cit.*, p. 18.

1.1. Os Amores Trágicos de D. Pedro e D. Inês de Castro

É na história do amor trágico de D. Pedro e D. Inês de Castro que se concentram a maior parte dos textos literários sobre a vida de D. Pedro I, inspirados num amor que prevaleceu na memória das gentes no decorrer dos tempos. D. Inês de Castro era uma nobre vinda da Galiza, filha de D. Pedro Castro, nobre galego da importante família dos Castros, com poder senhorial. Chega a Portugal em 1340²¹, na comitiva da princesa D. Constança Manuel, esposa de D. Pedro I. Assim se conhecem D. Pedro e D. Inês, inaugurando uma paixão que não passa despercebida, muito menos aos conselheiros de D. Afonso IV, rei de Portugal e pai de D. Pedro I, dado que, não só os amantes eram primos, cometendo incesto proibido pelo Direito Canónico, como consideravam o romance entre o herdeiro ao trono e D. Inês perigoso e comprometedor para a segurança do Estado, uma vez que os Castros eram uma família Galega com poder e fortemente ligados a Castela, colocando em risco a independência do País. Assim, D. Afonso IV (1291-1357) deu a ordem de retirada de D. Inês para a Espanha, hospedando-a no Castelo de Albuquerque onde permanece até à morte de D. Constança, levando D. Pedro a ordenar o regresso de D. Inês, contra a vontade de D. Afonso IV, com quem passou a viver maritalmente. O escândalo do romance entre os dois amantes torna proporções ainda maiores quando D. Pedro I e D. Inês de Castro decidem passar a viver juntos em 1350²². Some-se a tudo isto a união que viria gerar a quatro filhos, ameaçando ainda mais a sucessão legítima de D. Fernando I, filho de D. Constança e herdeiro da coroa portuguesa. Para culminar, os corolários da peste negra mancham o quadro - pelas desgraças que abateram o reino²³ - colocando D. Afonso IV entre o afeto familiar e a pressão exercida pelos conselheiros e pelo povo, presentindo a ameaça à sobrevivência nacional. D. Afonso IV opta por escolher a razão política, mandando assassinar D. Inês de Castro a 7 de Janeiro de 1355²⁴, levando o país a uma guerra civil entre pai e filho, resultante do transtorno de D. Pedro ao ver a sua amada assassinada²⁵.

Em Julho de 1360²⁶, D. Pedro tenta provar que contraíra matrimónio com a amante numa intenção não só de legitimar os filhos que tinha com D. Inês, como desejando honrar a memória da amada. A partir de então, a morte de D. Inês tem provido como tema a muitos autores que a içam a símbolo de um amor verdadeiro e de uma paixão cruelmente condenada.

²¹ COSTA, Adelaide Millan da (s.d). Pedro e Inês: a desconstrução da memória e a salvaguarda do mito. In: *Pedro e Inês- O futuro do Passado, Congresso Internacional*, s.l., pp. 99-110.

²² SERRÃO, Joaquim, V. (1979), *História de Portugal: Estado, Pátria e nação (1080-1415)*. Vol. 1, Lisboa: Editorial Verbo, p. 276.

²³ *Id., Ibid.*, p. 276

²⁴ ALMEIDA, Carlos A. F. de, BARROCA, Mário Jorge (2002). *História da Arte em Portugal: O Gótico*. Lisboa: Editorial Presença, p. 235.

²⁵ SERRÃO, Joaquim, V. (1979), *Op. Cit.*, p. 276.

²⁶ *Id., Ibid.*, p. 281

Deste modo, D. Inês “familiariza-se” com a morte e com a glória que muitos escritores colocaram sobre o seu nome, entrando na memória coletiva, nomeadamente em virtude do túmulo que D. Pedro manda realizar, em Alcobaça. Com o moimento junto ao do próprio monarca declarava-se, de maneira gritante, a sua realeza “*senão de direito, pelo menos de facto*”²⁷. Tal feito seria importante para que a imagem de Inês de Castro fosse reabilitada para a História²⁸.

1.2 A atitude de D. Pedro: Datação e Localização

Na tentativa de “vingar” a morte de D. Inês e de honrar a memória da amada, D. Pedro I vai ordenar a realização de ambos os túmulos, com cerca de três metros de comprimento esculpidos com calcário branco proveniente de Coimbra²⁹. É-nos possível avançar com algumas datas associadas à construção dos túmulos, ainda que restringidas a um intervalo de cerca de dez anos. Parece-nos que D. Pedro manda executar ambos os túmulos entre 1357 e 1366. A determinação da primeira data é importante, sendo este o ano em que D. Afonso IV morre (a 29 de Maio de 1357) e ano da subida de D. Pedro I ao trono³⁰. Já a segunda data estabelecida pertence ao ano anterior à morte de D. Pedro I, em Janeiro de 1367³¹, o que nos leva a crer que os monumentos funerários já estariam prontos à data. Mário Barroca³² e Francisco Teixeira³³ balizam a feitura de ambos os túmulos entre 1358 e 1366, numa data posterior à morte de D. Afonso IV e ascensão de D. Pedro a Rei de Portugal: notabilizando que em 1358 o Rei confirma os seus privilégios no Mosteiro de Alcobaça, já com o intuito de se fazer sepultar no local juntamente com D. Inês. Em 1366, data em que D. Pedro I faz referência ao túmulo no seu testamento, este já se encontraria completamente terminado.

Tudo aponta para que o conjunto dos túmulos possa ter sido realizado a dois tempos: o túmulo de D. Inês ter-se-á concluído primeiro, até 1361 (período da transladação dos restos

²⁷ SERRÃO, Joaquim, V. (1979), *Op. Cit.*, p. 282

²⁸ ALMEIDA, Carlos A. F. de (1991). A Roda da Fortuna/ Roda da Vida do Túmulo de D. Pedro, em Alcobaça. In: *Revista da faculdade de Letras*, séries, Vol. VIII, p. 257.

²⁹ TOMAN, Rolf (ed.) (2000). *A Arte do Gótico: Arquitetura, Escultura, Pintura*. Odelburg: Konemann, p. 284.

³⁰ ALMEIDA, Carlos A. F. de, BARROCA, Mário Jorge (2002). *Op. Cit.*, p. 235.

³¹ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J. (1999). Les tombeaux de Pedro et Inês: La memoire sacralisée d'un amour clandestin. In: *Memory and oblivion of the XXIXth international congress of the History of the Art. Dordrecht*: Kluwer Academic Publishers, p. 493.

³² ALMEIDA, Carlos A. F. de, BARROCA, Mário Jorge (2002). *Op. Cit.*, p. 236.

³³ TEIXEIRA, Francisco (2019). A microarquitectura nos túmulos de D. Pedro e D. Inês de Castro: dos cadernos de modelos à mise en abyme. In: Giulia Rossi Vairo, Joana Ramôa, Maria João Vilhena de Carvalho (Edts), *Congresso Internacional “Almas de Pedra. Escultura Tumular: da Criação à Musealização*, (2 a 4 de Novembro de 2017, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa), IEM, Lisboa., p. 54.

mortais de D. Inês de Coimbra para o moimento finalizado em Alcobaça³⁴), e só depois o/os artista/s se terão dedicado á criação do túmulo de D. Pedro I, entre 1361 e 1366, data também aceite por Carlos Alberto Ferreira de Almeida³⁵, Francisco Pato de Macedo e Maria José Goulão³⁶. A própria data de transladação do corpo de D. Inês para Alcobaça é controversa, sendo aceite pela maioria dos historiadores no ano de 1361; outros preferem os anos pósteros entre 1362 e 1363³⁷. Importa salientar que a criação dos túmulos demorou entre quatro a seis anos³⁸. A famosa transladação finda no “*sermão nas exéquias de D. Inês de Castro*” escrito por D. João de Cardaillac, arcebispo de Braga³⁹, e leva-nos para o ponto seguinte: a escolha de D. Pedro I para o local onde iria permanecer sepultado juntamente com D. Inês.

D. Pedro decide colocar as arcas no interior da Igreja do Mosteiro de Alcobaça⁴⁰, pertencente à ordem de Cister, a mais prestigiada ordem monástica em Portugal durante o Séc. XIV e muito apoiada pelo monarca⁴¹. Surgem então três perguntas importantes a que se deve responder: Porquê Alcobaça? Porquê a escolha do interior da Igreja? E porquê a escolha da localização em frente à capela de S. Bento?

Santa Maria de Alcobaça seria o principal e mais relevante mosteiro cisterciense português e a Ordem mais salvaguardada pelos monarcas⁴², transformando-se na escolha mais óbvia para qualquer rei que desejasse fazer-se sepultar numa Igreja de importante nome. É também em Alcobaça que surge, numa data anterior ao reinado de D. Pedro, o segundo local⁴³ a funcionar como verdadeiro panteão régio: a galilé. D. Afonso II (1185-1223) manda erguer a galilé na entrada da igreja monástica, instalada no exterior junto do portal principal, considerando que à época estaria vedada a tumulação de leigos dentro das igrejas. Este panorama começa a alterar-se quando D. Dinis, falecido a 1325, manda-se sepultar no interior

³⁴ COELHO, Maria H. C., REBELO, António, M. R. (2016). *D. Pedro e D. Inês: Diálogos entre o Amor e a Morte*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, p. 7.

³⁵ ALMEIDA, Carlos A. F. de (1991). *Op. Cit.*, p. 258.

³⁶ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J., (1995). *Op. Cit.*, p. 447.

³⁷ COELHO, Maria H. C., REBELO, António, M. R. (2016). *Op. Cit.*, p. 10.

³⁸ TEIXEIRA, Francisco (2019). *Op. Cit.*, p. 54.

³⁹ COELHO, Maria H. C., REBELO, António, M. R. (2016). *Op. Cit.*, p. 7.

⁴⁰ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J., (1995). *Op. Cit.*, p. 446.

⁴¹ A escolha do mosteiro cisterciense como lugar de último descanso pelo rei D. Pedro não é inovadora, anteriormente a monarquia portuguesa já se fazia sepultar em mosteiros cistercienses, desde São João de Tarouca a Odivelas (onde foi sepultado D. Dinis), todavia foi Santa Maria de Alcobaça quem mais se destacou, pelos rituais litúrgicos cistercienses e teor fúnebre SILVA, José Custódio V. da (1997). *Op. Cit.*, p. 270.

⁴² *Id.*, *Ibid.*, p. 270.

⁴³ O primeiro panteão régio a ser erigido foi em Santa Cruz de Coimbra, contudo, com o fim da hegemonia do Mosteiro de Santa Cruz de Coimbra (pertencente à ordem de S. Agostinho), Alcobaça passa a ser o grande panteão régio da primeira dinastia. Para saber mais sobre os panteões régios portugueses nos séculos XII e XIII. In: *Actas do 2º congresso histórico de Guimarães. Sociedade, administração, cultura e Igreja em Portugal no século XII*, Vol. 4, Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães e Universidade do Minho, pp. 281-295.

do mosteiro de Odivelas, tornando-se o primeiro monarca português a ser sepultado dentro do espaço da igreja⁴⁴, permitindo-nos entender a evolução e a mudança das mentalidades perante a morte ao longo do séc. XIV. Também D. Afonso IV vai-se fazer tumular no interior de um espaço sagrado, neste caso na Sé de Lisboa. Embora o seu pai, D. Afonso IV, e o seu avô, D. Dinis, estivessem sepultados no interior de uma igreja, a escolha de D. Pedro para a colocação do seu túmulo e de sua amada no interior de Alcobaça é totalmente original e constitui uma novidade no cenóbio alcobacense, destacada pela observação de Fernão Lopes na *Cronica de El-Rei D. Pedro I* quando faz notar que os monumentos funerários estariam “*nom á entrada, onde jazem os reis, mas dentro da egreja, á mão direita, a cerca da capella-mór*”⁴⁵.

Sendo Santa Maria de Alcobaça um dos mais importantes mosteiros portugueses, estaria impossibilitada a colocação dos dois túmulos em frente à capela-mor, na medida que dificultava a visão e o trânsito no quotidiano dos monges entre o coro e a capela-mor, acrescido ao respeito⁴⁶ que D. Pedro tinha pelo mosteiro. Os túmulos foram dispostos no braço direito do transepto, em frente à capela de S. Bento⁴⁷, o lugar disponível e o mais oportuno. Segundo José Custódio Vieira da Silva⁴⁸, o braço do transepto constituiria a ligação com o cemitério monástico no exterior da igreja e seria, portanto, local de passagem e de ritos. D. Pedro honra o mosteiro cisterciense pela permissão dada na disposição dos túmulos com a colocação de figura de S. Bento no seu moimento, especialmente na cena da Boa Morte - no facial dos pés da sua arca tumular⁴⁹ - tratando-se da única representação que remete para a mesma ordem em ambos os monumentos.

Todo o aparato da transladação dos restos mortais de D. Inês para Alcobaça juntamente com a criação dos excepcionais túmulos causaram alguma comoção na época. Primeiramente com o desejo de D. Pedro, um leigo, ao fazer-se sepultar no interior da Igreja Cisterciense ainda que a mesma albergasse, à entrada, um panteão régio. Adicionalmente, tanto as dimensões de ambas as arcas funerárias, juntamente com o excepcional programa escultórico seriam incomuns na arte funerária portuguesa. Finalmente, o símbolo mais evidente da determinação de D. Pedro ao legitimar a nobre galega como sua esposa, é encontrado no jacente da arca tumular de D. Inês onde surge coroada como Rainha de Portugal⁵⁰.

⁴⁴ SILVA, José Custódio V. da. (2005). *Op. Cit.*, p. 53.

⁴⁵ LOPES, Fernão (1895). *Chronica de El-Rei D. Pedro I*. Lisboa: Typ Commercio de Portugal, p. 316.

⁴⁶ Evidentemente, a relação de D. Pedro com o mosteiro não seria apenas representada num “mero” respeito, como também em apoio (principalmente financeiro) e múltiplas negociações para que o seu túmulo, juntamente com o de D. Inês, fosse colocado no interior da Igreja.

⁴⁷ SILVA, José Custódio V. da (1997). *Op. Cit.*, p. 270.

⁴⁸ SILVA, José Custódio V. da (2003). *Op. Cit.*, p. 32.

⁴⁹ *Id.*, *Ibid.*, p. 69.

⁵⁰ AFONSO, Luís U. (2003). *Op. Cit.*, p. 25.

Originalmente, os túmulos estariam dispostos um ao lado do outro, no lado direito do transepto, com D. Inês à mão direita de D. Pedro⁵¹ - segundo o código cavalheiresco - e ambos com os pés voltados para a capela de S. Bento, de acordo com os preceitos eclesiásticos. É nesta posição original que se permite fazer uma leitura apropriada dos quadros narrativos, principalmente das faces testeiros, como iremos ver mais adiante. Segundo José Custódio Vieira da Silva⁵², com a colocação dos túmulos nesse local, o acesso aos moimentos e a sua contemplação estava restrita aos monges alcobacenses, dado que o local estava interdito a leigos e, conseqüentemente, a complexidade narrativa e simbólica do trabalho escultórico devia ser dirigida e entendida somente pelos mesmos. Os túmulos mudaram de posição ao longo dos anos, em 1782 e 1786 os monumentos foram trasladados para a Sala dos Túmulos - mais conhecida como Sala dos Reis - onde se conservaram até 1957, época em que são transferidos na data da visita da Rainha Isabel II de Inglaterra a Portugal, cada um para o extremo de um dos braços do transepto: com o túmulo de D. Pedro I no braço direito e o de D. Inês no braço esquerdo⁵³, local onde permanecem até hoje.

1.3. Autoria(s) dos túmulos

A atribuição destas obras de excelência na escultura medieval portuguesa é uma das maiores problemáticas nas investigações feitas em torno dos mesmos, causando algumas disparidades entre os autores. Duas informações são unânimes e vitais de compreender neste quadro: tanto a autoria é desconhecida e apenas especulada por alguns autores, como é reconhecido por alguns autores que ambas as obras foram laboradas por várias mãos, atendendo à desigualdade do trabalho do jacente e da escultura das arcas⁵⁴. Entretanto, autores como José

⁵¹ SILVA, José Custódio Vieira da (1997). *Op. Cit.*, p. 270; PEREIRA, Paulo (coord.), (2014). *Arte Portuguesa: História Essencial*. 1ª edição. Lisboa: Circulo dos Leitores e Temas e Debates, p. 348; LEAL, Telmo M. (2014) *Pequenas Arquiteturas para grandes túmulos: A Microarquitetura no final da Idade Média*. Dissertação (mestrado em História da Arte Medieval) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, p. 57.

⁵² SILVA, José Custódio V. da (1997). *Op. Cit.*, pp. 270-271.

⁵³ *Id.*, *Ibid.*, p. 269. Curiosamente, a posição atual dos túmulos leva muita gente a crer que essa seria a sua posição original, motivados pelas histórias contemporâneas contadas de que D. Pedro pretendia deixar os túmulos com os pés voltados um para o outro até que no fim dos tempos ressuscitasse de frente para a sua amada. Esta é uma das muitas histórias excessivamente romantizadas, que perpetuam o amor condenado do casal.

⁵⁴ Autores como José Custódio Vieira da Silva, Francisco Pato de Macedo e Maria José Goulão sugerem que possam estar envolvidos no trabalho dos monumentos funerários dois mestres. Cf: SILVA, José Custódio V. da. (2005). *Op. Cit.*, p. 77; MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J., (1995). *Op. Cit.*, p. 446.

Custódio Vieira da Silva, Paulo Pereira, Mário Barroca e Pedro Dias referem-se à autoria destes moimentos como sendo desconhecida⁵⁵.

Quanto ao tipo de mão-de-obra, Joana Ramôa⁵⁶ coloca a hipótese de um trabalho realizado por dois mestres diferentes, nas duas arcas, evidenciando a diferença de trabalho escultórico nos frisos onde se inscrevem os escudos de ambas as arcas. Para José Custódio Vieira da Silva⁵⁷ as arcas permitem-nos supor que terão sido realizadas por mãos diferentes, ao contrário dos jacentes, estes últimos realizados provavelmente pelo mesmo artista. Sublinhe-se que nos encontramos claramente na presença de um trabalho dividido entre a arca e o jacente, coerente com outros exemplos portugueses como o caso do túmulo de D. Gonçalo Pereira, com mãos distintas no tratamento da arca e do jacente. No túmulo de D. Pedro e D. Inês, as diferenças nos trabalhos escultóricos⁵⁸ das cenas e respetivas personagens surgem evidenciadas e devem ser interpretadas como um trabalho efetuado por artistas distintos. Este vocabulário utilizado para relatar a ação de vários escultores no trabalho dos túmulos (mão-de obra, mestres, artistas, etc) não nos esclarece rigorosamente a hierarquia das oficinas, contudo, ajuda-nos a colocar a hipótese de se tratarem de dois mestres, com oficinas distintas, a trabalharem em cada arca tumular alcobacense, muito possivelmente auxiliados por um desenho geométrico e um “caderno de modelos”⁵⁹ exercendo a função de elemento de contacto e informação entre os mestres e o encomendador.

São poucos os nomes que se conhecem para a escultura tumular medieval, mencionando-se cerca de dois ou três nomes no território português⁶⁰. A forte possibilidade de uma dupla de artistas na conceção dos túmulos é reforçada por José Custódio Vieira da Silva ao recordar que o mesmo aconteceu com o túmulo de D. Gonçalo Pereira, Arcebispo de Braga, onde trabalharam os mestres Pêro e Telo Garcia, segundo o contrato celebrado em 1334 onde se menciona explicitamente os seus nomes.

Todavia, é na nacionalidade dos escultores onde surgem as divergências quanto à possibilidade de terem operado como responsáveis no túmulo um ou vários artistas estrangeiros e nacionais. Independentemente da excecional riqueza e variedade de temas, únicos no panorama nacional, os túmulos inserem-se, como já foi defendido, na evolução da escultura

⁵⁵ SILVA, José Custódio V. da (2003). *Op. Cit.*, p. 76; PEREIRA, Paulo (coord.), (2014). *Op. Cit.*, p. 347; DIAS, Pedro (1986). *História da Arte em Portugal: O Gótico*. Lisboa: Publicações Alfa, p. 129.

⁵⁶ RAMÔA, Joana Melo (2012). *O Género Feminino em Discussão. Re-presentações da mulher na arca tumular medieval portuguesa: projetos, processos e materializações*. Tese (Tese de Doutoramento em História da Arte Medieval) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, p. 380.

⁵⁷ SILVA, José Custódio V. da (2003). *Op. Cit.*, p. 79.

⁵⁸ TEIXEIRA, Francisco (2019). *Op. Cit.*, p. 61.

⁵⁹ *Id.*, *Ibid.*, p. 63.

⁶⁰ SILVA, José Custódio V. da (2003). *Op. Cit.*, p. 76.

portuguesa do séc. XIV, portanto, não seria de todo incorreto pensar numa possível autoria portuguesa. Para justificar esta evolução, José Custódio Vieira da Silva⁶¹ faz referência ao trabalho de mestre Pêro, que iniciou a série de monumentos deste género: jacentes de grande porte, faces com decoração definida por figuras isoladas e enquadradas em microarquitecturas, tratamento mais naturalista, etc. Embora fortemente argumentadas, as premissas que exaltam o espírito nacional das obras e que tanto agradaram em tempos também não servem para definir a origem portuguesa na autoria dos monumentos funerários. Reinaldo dos Santos, citado na obra de Mário Barroca, não considera estes túmulos como parte evolutiva da escultura tumular medieval portuguesa, referindo-se aos túmulos como “*uma nova arte, cuja génese se não contém e cujos caracteres se não explicam pela evolução precedente*”⁶², apontando para uma possível origem francesa dos mestres.

É certo que os túmulos de Pedro e Inês constituem um “*capítulo à parte na arte medieval portuguesa. [...] Momento único, sem antecedentes e sem continuidade*”⁶³, nos levando a crer que, na possibilidade dos mestres não serem estrangeiros e sim artistas nacionais, pudessem ter formação fora do país ou, pelo menos, contacto direto com outras obras estrangeiras. Luís Urbano Afonso⁶⁴, no seu livro *O Ser e o Tempo*, menciona o forte uso de formulários mouriscos e a exuberância decorativa nos monumentos funerários, o que implicaria numa forte influência peninsular, talvez nacional. Para este historiador da arte, a evolução da tumulária no séc. XIV fica ainda mais evidente se for comparado o trabalho no túmulo de D. Inês ao labor do túmulo de D. Pedro, refletindo a capacidade de evolução e aprendizagem dos autores. Reconhecemos que, independentemente da credibilidade e veracidade de todos estes argumentos, nenhum deles é decisivo, muito menos conclusivo. Por esses motivos, sejam os escultores estrangeiros ou portugueses, a realidade é que ambos os túmulos marcaram uma nova etapa na tumulária nacional, num estilo que posteriormente não se soube imitar. Apenas nos parece importante sublinhar o carácter inovador dos monumentos funerários alcobacenses face à escultura funerária vigente até à data.

Os túmulos foram talhados em calcário da região de Coimbra, algo natural e comum sejam os artistas nacionais ou estrangeiros (pois são muitas vezes solicitados a operar com a matéria-prima local). Segundo Mário Barroca⁶⁵, detetam-se ecos da arte francesa, ítalo-gótica, castelhana, aragonesa, catalã, gótico-mudéjar ou muçulmana.

⁶¹ SILVA, José Custódio V. da (2003). *Op. Cit.*, p. 77.

⁶² ALMEIDA, Carlos A. F. de, BARROCA, Mário Jorge (2002). *Op. Cit.*, p. 236.

⁶³ *Id.*, *Ibid.*, p. 236.

⁶⁴ AFONSO, Luís U. (2003). *Op. Cit.*, p. 164.

⁶⁵ ALMEIDA, Carlos A. F. de, BARROCA, Mário Jorge (2002). *Op. Cit.*, p. 237.

Para Francisco Pato de Macedo e Maria José Goulão⁶⁶ as influências são francesas, hispânicas, italianas, como também nacionais, adquirindo uma plástica original e complexa com uma variedade da expressão plástica que retrata em lirismo a simbologia concecional dos túmulos.

Numa atitude de declarar publicamente e oficialmente o casamento com D. Inês, bem como de fazer perpetuar a memória da mulher amada, D. Pedro vai mandar transladar o corpo da nobre galega para Alcobaça, num solene cortejo, mencionado por Fernão Lopes, na obra de Manuel Vieira Natividade *Ignez de Castro e Pedro o Cru: Perante a Iconografia dos seus túmulos*, como a “*mais honrada Tresladação, que até áquelle tempo em Portugal fora vista*”⁶⁷, acompanhado pela fidalguia e clerezia como se de um funeral de Rainha se tratasse. Vai fazer a amada repousar num túmulo cujo jacente se encontra coroadado, fechando um ciclo de afirmação, campanha e sacralização do casamento entre ambos. A atitude de D. Pedro adquire múltiplos sentidos, seja na escolha deliberada do local, do tipo de túmulo e no programa iconográfico, de modo a reabilitar a imagem de D. Inês como rainha e sua esposa⁶⁸, excluindo qualquer tipo de pecado na relação dos amantes. Esta atitude do monarca, quase em tom de vingança, ordenando a materialização dos monumentos funerários, vai reproduzir a memória contínua da morte e, principalmente, de um amor: o do amor trágico⁶⁹. Aqui se vê manifesta a forte personalidade de D. Pedro, não só através do empenho colocado pelo monarca nos túmulos, como também no aparato da temática narrativa dos mesmos⁷⁰, fortemente individualizados e com uma personalização iconográfica cuidadosamente escolhida⁷¹.

⁶⁶ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J., (1995). *Op. Cit.*, p. 446.

⁶⁷ NATIVIDADE, M. Vieira (1910). *Op. Cit.*, p. 109.

⁶⁸ SILVA, José Custódio V. da (2003). *Op. Cit.*, p. 68.

⁶⁹ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J. (1999). *Op. Cit.*, p. 491.

⁷⁰ ALMEIDA, Carlos A. F. de (1991). *Op. Cit.*, p. 258.

⁷¹ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J. (1999). *Op. Cit.*, p. 492.

2. LEITURA ICONOGRÁFICA (GERAL) DOS TÚMULOS

Dispostos originalmente um ao lado do outro, em frente à capela de S. Bento, os túmulos de D. Pedro e D. Inês permitem-nos fazer uma leitura conjunta dos programas iconográficos, assimilados como uma unidade⁷², garantindo uma gramática iconográfica compartilhada e a sua colocação num espaço singular, conduzindo-nos, mais uma vez, para a mentalização do individualismo no caminhar do séc. XIV - seguindo até ao final da Idade Média⁷³ - e culminando no Renascimento. É nesta posição original que a iconografia nos vai encaminhar para um diálogo de sentidos e de reenvios mútuos que complementam o impressionante programa de imagens em ambos os monumentos funerários, num circuito de sentidos que se “casam”⁷⁴.

Não podemos negar a presença de um orientador⁷⁵ na criação do programa iconográfico nestes dois monumentos funerários, com claros e acentuados conhecimentos em Teologia, de modo a permear o trabalho entre o encomendador - D. Pedro I - e os mestres, isto porque, mesmo desempenhando um papel fundamental, o encomendador não teria naturalmente a total capacidade artística e teológica, muito menos disponibilidade, para estar regularmente a acompanhar a obra⁷⁶, tendo em conta a complexidade dos programas iconográficos.

Ao contemplarmos os monumentos funerários de D. Pedro e D. Inês compreendemos que a escultura tumular portuguesa do séc. XIV adquire grande originalidade, principalmente na conceção plástica, seja na iconografia das faces, como dos próprios jacentes. A partir do séc. XIII, em Portugal, as arcas funerárias monumentalizam-se, principalmente com a execução dos jacentes⁷⁷. Estes favoreciam uma imagem social que procurava fornecer a idealização que cada patrocinador pretendia passar. O seu objetivo seria desempenhar o papel de “máscara” da personagem, aos olhos dos outros, e não a realidade física da pessoa⁷⁸. Esta tradição iconográfica parece-nos uma tentativa de constante afirmação social e artística, em que os jacentes seriam esculpidos como forma de manter viva a memória da pessoa, veiculada também às orações do clero, de modo a não fossem esquecidos em seu pensamento e suas preces. Dos jacentes conservados de monarcas da primeira dinastia portuguesa, chegamos até aos dias de

⁷² Quem primeiramente analisou esta mesma concepção conjunta dos dois túmulos foi José Custódio Vieira da Silva. Cf. SILVA, José Custódio V. da (2003). *Op. Cit.*, pp. 67-93.

⁷³ SILVA, José Custódio V. da (1997). *Op. Cit.*, p. 272.

⁷⁴ NATIVIDADE, M. Vieira (1910). *Op. Cit.*, p. 18.

⁷⁵ TEIXEIRA, Francisco (2019). *Op. Cit.*, p. 56.

⁷⁶ Ainda que determinante na escolha dos programas iconográficos, o rei, como encomendador, não teria toda a capacidade para dar indicações aos mestres pedreiros sobre o tipo de elementos arquitetónicos a escolher nas arcas, sendo certamente dada liberdade aos artífices no que diz respeito aos pormenores. Cf. TEIXEIRA, Francisco (2019). *Ibid.*, p. 55.

⁷⁷ SILVA, José Custódio V. da. (2005). *Op. Cit.*, p. 49.

⁷⁸ *Id.*, *Ibid.*, p. 56.

hoje apenas dois: D. Dinis e D. Pedro I⁷⁹, com destaque para as coroas nas suas cabeças como únicos atributos que os afirmam como reis. Infelizmente, o túmulo de D. Afonso IV, desaparecido após um terramoto, não nos permite testemunhar dessa mesma evolução.

Devemos considerar que a criação do Juízo Final no moimento de D. Inês só será compreendida na totalidade se conhecermos a situação a que foi esculpido, a história trágica dos amores, o programa iconográfico do túmulo de D. Pedro em unidade com o de D. Inês [Fig. 1], bem como o que estaria a ser produzido na Europa sobre o tema. Torna-se mais acessível a devida assimilação das funções desempenhadas pelas imagens do Juízo Final na cultura medieval.

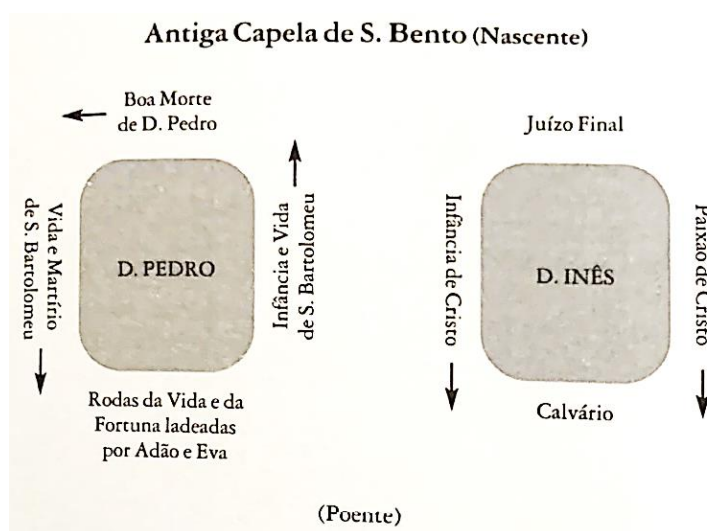


Figura 1 - Disposição do Programa Iconográfico dos túmulos com o respetivo sentido de leitura. [Fonte: AFONSO, Luís U. (2003). *O Ser e o Tempo. As Idades do Homem no Gótico Português*. Casal de Cambra: Caleidoscópio, p. 29]

2.1. O Programa iconográfico do túmulo de D. Pedro I

2.1.1. Jacente

A figura de D. Pedro, no jacente do monumento funerário, surge coroada, com os olhos abertos, cabeça a repousar sobre dupla almofada, sem a proteção de um baldaquino como manifesto no jacente de D. Inês. Encontra-se escoltado por seis anjos turibulários, que elevam a alma, elevando o seu corpo e a incensar com turíbulos⁸⁰. Aos pés de D. Pedro I figura um cão, com a cabeça erguida, contrastando pelo seu tamanho com os cães de companhia presentes no jacente de D. Inês. O rei de Portugal preserva junto dele a espada, obliquamente sobre o seu

⁷⁹ SILVA, José Custódio V. da. (2005). *Op. Cit.*, p. 59.

⁸⁰ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria José, (1995). *Op. Cit.*, pp. 450-451.

corpo e apresenta vestes reais compridas bem modeladas⁸¹, numa constituição uniforme de grande parte das personagens masculinas dos leigos cujos jacentes chegam aos nossos dias⁸². Todo ele com um tratamento plástico de vigor e naturalista: aqui o artista tratou de representar o monarca como um homem maduro, mais uma vez destoando da conceção do jacente de D. Inês, em que é tratada como uma mulher mais jovem.

No seguimento da tampa da arca funerária, imediatamente abaixo do jacente de D. Pedro I, deparamo-nos com um friso corrido com símbolos heráldicos dos escudos de Portugal. Este friso arquitetónico com formas quadrilobadas, semelhantes ao túmulo de D. Dinis⁸³, surgem com o intuito de estabelecer a sua linhagem, através da memória individual e familiar. Todavia é na decoração da arca que a iconografia religiosa mais se avulta, seja na pluralidade de propostas como na qualidade estética dessa composição⁸⁴, destacando a sua riqueza e variedade plástica ao nível da decoração das paredes das arcas.

2.1.2. Arca Tumular

A arca de D. Pedro I, semelhante à de D. Inês, é ligeiramente maior do que a mesma em dimensão, permitindo que fossem criadas maiores zonas de sombra, culminando em um trabalho escultórico com maiores possibilidades na criação de mais relevos e contrastes, variando apenas no programa iconográfico⁸⁵. A sua verticalidade também se vê acentuada pelos gabletes mais agudos e, conseqüentemente, maior espaço livre ente os mesmos. A arca é composta por uma belíssima e inovadora microarquitectura que percorre as edículas largas nas faces maiores, de modo a criar espaços para as figuras que fazem parte da narrativa⁸⁶. A sua decoração abunda de composições originais, proporcionadas pela presença das edículas largas, onde emergem os episódios historiados. Entre cada edícula larga encontram-se edículas estreitas onde figuram personagens únicas, inseridas dentro de uma microarquitectura com ligeiras variações entre as edículas maiores⁸⁷, mais simplificadas que no túmulo de D. Inês de Castro.

Nas faces maiores estão representadas cenas da vida de S. Bartolomeu, santo protetor do monarca, não apresentando qualquer tipo de correspondência a nível iconográfico com as

⁸¹ ALMEIDA, Carlos A. F. de, BARROCA, Mário Jorge (2002). *Op. Cit.*, pp. 238-239.

⁸² SILVA, José Custódio V. da. (2005). *Op. Cit.*, p. 61.

⁸³ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria José, (1995). *Op. Cit.*, p. 447.

⁸⁴ SILVA, José Custódio V. da. (2005). *Op. Cit.*, p. 67.

⁸⁵ TEIXEIRA, Francisco (2019). *Op. Cit.*, p. 60.

⁸⁶ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria José, (1995). *Op. Cit.*, p. 447.

⁸⁷ *Id.*, *Ibid.*, p. 448.

representações das faces maiores da arca de D. Inês⁸⁸. São ao todo doze edículas, seis em cada lado, nas faces maiores do túmulo de D. Pedro I, com a representação da vida de S. Bartolomeu desde o seu nascimento até à sua morte. A narrativa da vida de S. Bartolomeu inicia-se pelo lado direito da Roda da Vida/Fortuna⁸⁹, segue-se com o Encontro de S. Bartolomeu no alto da montanha e a libertação da possessão demoníaca na filha do rei Polímio⁹⁰. No lateral esquerdo, a narrativa segue com o episódio dos Sacerdotes a derrubar o ídolo, a Destruição do ídolo, a Exaltação da Cruz, o Interrogatório do Santo, e, por fim, a morte do Santo. Sobre esta última cena, António José Saraiva, referenciado por Francisco Pato de Macedo e Maria José Goulão, interpreta a representação como uma referência à “*sobrevivência espiritual da que, depois de morta foi rainha (D. Inês)*”⁹¹.

Na cabeceira e face dos pés encontramos duas das representações mais excepcionais da escultura portuguesa: aos pés da arca a representação da Boa Morte do Rei, segmentada em dois tempos e, na cabeceira, a extraordinária Roda da Vida/ Roda da Fortuna⁹². A cena da Boa Morte do Rei manifesta-se em edículas maiores divididas por uma edícula mais estreita onde irrompe a figura de S. Bento, única menção à ordem monástica que acolhe os seus túmulos no interior da igreja. Aqui, o monarca emerge representado no seu leito rodeado de clérigos, amigos e familiares, confrontado com os sacramentos da Igreja de modo a fazer cumprir os preceitos da Boa Morte (extrema unção e Viático). Esta cena é comum na iconografia medieval, percebida como a forma ideal de morte na Idade Média, permitindo-nos identificar o forte carácter religioso do monarca⁹³ e favorecendo, em muito, a já mencionada conceção unitária dos túmulos. A representação é analisada como se tratando de uma execução sobre a redenção de D. Pedro, pontuada pela figura de D. Bento, ascende ao Céu, redimindo-se dos pecados praticados em vida⁹⁴. A redenção dos erros em vida, através da santa morte, faz clara correspondência à cena do Juízo Final no túmulo de D. Inês, onde os justos receberão o galardão da vida eterna em beatitude no Paraíso, com maior força de interpretação se aceitarmos a cena dos personagens (aprofundados mais adiante) na janela geminada de Jerusalém Celeste, tratando-se de D. Pedro e D. Inês. Ambos representam toda a tragédia e suplício em torno do seu amor condenado, recompensado pelo vínculo definitivo do amor eterno, no Paraíso⁹⁵.

⁸⁸ SILVA, José Custódio V. da (1997). *Op. Cit.*, p. 272.

⁸⁹ *Id.*, *Ibid.*, p. 272.

⁹⁰ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria José, (1995). *Op. Cit.*, p. 451.

⁹¹ *Id.*, *Ibid.*, p. 451.

⁹² PEREIRA, Paulo (coord.), (2014). *Op. Cit.*, p. 349.

⁹³ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria José, (1995). *Op. Cit.*, p. 451.

⁹⁴ SILVA, José Custódio V. da (1997). *Op. Cit.*, p. 271.

⁹⁵ *Id.*, *Ibid.*, p. 271.

Segundo Carla Varela Fernandes, na iconografia gótica a “Boa Morte”, preparada e assistida, pretendia passar uma mensagem à sociedade, seja daquilo que “*lhes sobrevive*”⁹⁶, como também ao próprio Cristo, que na derradeira qualidade de Juiz consideraria esse bom exemplo do cristão e lhes daria um lugar na Jerusalém Celeste, assim que sucedesse o dia do Juízo Final. Maior força ganham estas imagens se forem incluídas, eventualmente, em consonância com o facial oposto da Roda da Vida/Roda da Fortuna, com a representação da morte súbita, dura e violenta⁹⁷ de D. Inês, contrária à morte de D. Pedro.

Todavia, é na cabeceira da arca que se encontra o maior tema, representando a Roda da Vida/ Roda da Fortuna, um tema comum na época medieval⁹⁸, numa das mais egrégias e ricas realizações plásticas medievais de toda a Europa⁹⁹ e elemento único no género da tumularia europeia¹⁰⁰. Ao intervir ativamente nas opções iconográficas deste programa específico na cabeceira do túmulo, como provavelmente noutras opções temáticas dos dois túmulos, o rei terá contado, na primeira pessoa¹⁰¹, a história do seu amor com D. Inês, tragédia e vingança resultantes da sua relação com a nobre galega. A Roda da Vida resulta tanto dos diagramas que rotineiramente ilustravam a obra de Isidoro de Sevilha, “*Natura Rerum*” como da inspiração dos desenhos das rosáceas nas igrejas, repetindo o mesmo esquema¹⁰². É nessa contemplação filosófica dos altos e baixos da vida humana que se vai explicar a excecional representação autobiográfica da tragédia dos amantes na Roda da Vida na cabeceira do túmulo de D. Pedro I¹⁰³. O tema está representado numa rosácea, com dupla rodada figurativa, onde distingue-se a representação envolvida dos amores de Pedro e Inês, cada uma delas com uma estrutura narrativa própria¹⁰⁴.

É comum, nas representações da Roda da Vida, a figuração, no topo, de um rei acompanhado pela legenda “*regno*” (reino), e em baixo a representação de um homem sem coroa ou com a mesma caída, acompanhada da legenda “*sum sine regno*” (sem reino)¹⁰⁵. Do mesmo modo, na Roda traduzida da cabeceira no túmulo de D. Pedro, ainda que não se

⁹⁶ FERNANDES, Carla Varela (2015). *Op. Cit.*, p. 241.

⁹⁷ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria José, (1995). *Op. Cit.*, p. 451.

⁹⁸ ALMEIDA, Carlos A. F. de (1991). *Op. Cit.*, p. 256.

⁹⁹ SILVA, José Custódio V. da. (2005). *Op. Cit.*, p. 78.

¹⁰⁰ PEREIRA, Paulo (coord.), (2014). *Op. Cit.*, p. 349.

¹⁰¹ FERNANDES, Carla Varela (2015). Lugares da eternidade. Escatologia e redenção na iconografia tumular portuguesa dos séculos XI(?) a XIV. In: Samuel Dimas (Dir.), *Redenção e Escatologia no Pensamento Português*, Vol. 1, Tomo 2, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, p. 250.

¹⁰² PEREIRA, Paulo (coord.), (2014). *Op. Cit.*, p. 351.

¹⁰³ SILVA, José Custódio V. da (2003). *Op. Cit.*, p. 73.

¹⁰⁴ ALMEIDA, Carlos A. F. de (1991). *Op. Cit.*, p. 259

¹⁰⁵ *Id., Ibid.*, p. 256.

encontrem as inscrições, podemos observar o rei coroado no topo e, no lado oposto (em baixo da mesma roda), o rei sem a coroa.

A leitura da Roda da Vida/ Roda da Fortuna deve ser realizada na globalidade, não atendendo à cronologia¹⁰⁶, concentrando-se no centro as cenas mais importantes. Deve ser feita no sentido ascendente, da esquerda para a direita, com os momentos mais felizes no sentido ascendente e os momentos de adversidade e drama no sentido descendente¹⁰⁷. Acompanhando esta interpretação, comecemos pelo círculo interno, composto por uma longa estrutura radial com seis pétalas rematadas por uma moldura bilobada, referente à Roda da Fortuna, onde se localiza a estrutura narrativa de maior destaque¹⁰⁸. Trata da vida conjunta dos amantes e possui um carácter mais nobre e com sentidos mais profundos e trágicos que a roda exterior¹⁰⁹. No que diz respeito ao círculo exterior, encontra-se retratada de forma mais rica e rigorosa, a Roda da Vida. São doze pétalas distintas com remate trilobado onde figuram as diferentes fases da vida do próprio monarca e várias referências a D. Inês, como parte integrante da vida do soberano português.

Para quem faz a leitura da Roda, é necessário o conhecimento das duas realidades representadas em simultâneo: a do Homem, nos termos mais genéricos e a realidade particular de D. Pedro. No sexto nicho, correspondente ao eixo da roda, encontramos uma figura masculina em majestade, atribuída a D. Pedro, sentada num trono marcando o alto mais simbólico da sua vida. Esta imagem, comum na ilustração do esplendor das Rodas da Vida, assemelha-se visualmente ao Cristo Juiz no Juízo Final do túmulo de D. Inês, não só em termos compositivos como também em termos conceptuais, considerando que o monarca ficaria posteriormente conhecido pelo cognome de “O Justiceiro”¹¹⁰. Estabelece-se aqui uma importante analogia entre ambas as imagens, não só apresentando o mesmo tipo de indumentária e pregas, de posição frontal e rígida e os mesmos gestos. Embora a imagem de D. Pedro entronizado se encontre fortemente destruída, a analogia é reconhecível, parece-nos que o monarca português procurava tirar algum partido do carácter justiceiro de Cristo na *Parousia* ou legitimar-se como Soberano dessa justiça em terra¹¹¹. Resumidamente, a sua legitimidade para aplicar a justiça terrena estaria em consonância com a responsabilidade de Cristo no Juízo

¹⁰⁶ ALMEIDA, Carlos A. F. de (1991). *Op. Cit.*, p. 259.

¹⁰⁷ SILVA, José Custódio V. da (2003). *Op. Cit.*, p. 88; MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria José, (1995). *Op. Cit.*, p. 452.

¹⁰⁸ ALMEIDA, Carlos A. F. de (1991). *Op. Cit.*, p. 259.

¹⁰⁹ *Id.*, *Ibid.*, p. 263.

¹¹⁰ BULE, Lara M. (2019). *Inês de Castro: A Imagem e o Mito nas Artes Visuais*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, p. 13.

¹¹¹ AFONSO, Luís U. (2003). *Op. Cit.*, p. 49.

Final. Os restantes seis nichos, em sentido descendente, culminam na derradeira oposição do Rei em majestade, com D. Pedro no repouso eterno, de barbas compridas, braços cruzados e amortalhado. Tal imagem constitui o desfecho mais óbvio e natural de todo o ser humano - associando ao jacente do túmulo - além de ser rica em sentidos e consiste na representação do indivíduo tumulado. Logo abaixo da figura amortalhada, pode ler-se a inscrição “*A(qui) E(spero) A FIN DO MU(n)DO*” [Fig. 2], totalmente coerente com o programa dos túmulos, onde o monarca esperaria pelo Juízo Final, numa afirmação tenaz sobre a verdade mais fundamental da religião cristã: a da ressurreição dos mortos no Último Dia¹¹². Têm relação simbólica e direta com o Juízo Final de D. Inês como se o rei ali repousasse até o dia Apocalíptico¹¹³.



Figura 2 - Pormenor invertido da décima segunda edícula da Roda da Vida no túmulo do monarca, com a inscrição [CA:E:AFIN:DO MUDO]. [Fonte: AFONSO, Luís U. (2003). *O Ser e o Tempo. As Idades do Homem no Gótico Português*. Lisboa: Caleidoscópio, p. 54]

Esta representação da Roda da Vida/ Roda da Fortuna, única na escultura tumular, deverá ser assimilada como se tratasse da redenção do Homem desde o pecado original de Adão (figurado no lado esquerdo do facial), como também um símbolo do vínculo conjugal do casal¹¹⁴. Deste modo, são muitos os investigadores que ao longo dos tempos se vão vergar sobre o tema e tentar, dentro do possível, interpretar e compreender toda a leitura narrativa da representação. O programa iconográfico estabelecido pelo monarca favorece, em muito, a conceção unitária, que se vai ver presente no túmulo de D. Inês¹¹⁵. Esta breve menção ao programa iconográfico do túmulo de D. Pedro é essencial para que possamos compreender

¹¹² SILVA, José Custódio V. da (1997). *Op. Cit.*, p. 271.

¹¹³ ALMEIDA, Carlos A. F. de (1991). *Op. Cit.*, p. 262.

¹¹⁴ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria José, (1995). *Op. Cit.*, p. 454.

¹¹⁵ *Id.*, *Ibid.*, p. 447.

melhor a iconografia do túmulo de D. Inês, o discurso complementar dos túmulos e o programa do Juízo Final no túmulo da nobre galega.

2.2. O programa iconográfico do túmulo de D. Inês

2.2.1. Jacente

O programa iconográfico do túmulo de D. Inês e o seu local de sepultura manifestam as claras intenções de D. Pedro de reabilitar a imagem da amada, contemplando-se nos diversos atributos distribuídos em torno da arca e do jacente. Tanto a arca como o jacente de D. Inês consomem uma formulação retórica, num claro reavivamento da memória pessoal e afirmação isócrona da respetiva linhagem¹¹⁶.

O jacente de D. Inês [Fig. 3] apresenta esta dama deitada de costas, vestida com uma túnica delicadamente trabalhada com botões e um manto que a cobre. A sua cabeça está assente sobre duas almofadas, a mão direita num gesto elegante, entretida com o colar que lhe desce do pescoço e a mão esquerda a segurar a luva pertencente à mão direita, conforme a etiqueta cortês. Todos estes detalhes no jacente de D. Inês representam uma situação totalmente inédita em Portugal e também rara na Europa¹¹⁷. O Mestre, sob o comando de D. Pedro, procurou esculpir o jacente preferindo representá-la na suavidade destes gestos ao invés da habitual pose das mãos em oração ou lendo um livro, comum nos jacentes das damas nobres. É, no entanto, na cabeça de D. Inês que se encontra o elemento mais revelador da mensagem que D. Pedro I deseja passar ao longo das gerações: a coroa. Aponta para a sua teimosia e insistência de reiterar publicamente e oficialmente o casamento com D. Inês e a legitimidade de ser lembrada como Rainha de Portugal¹¹⁸. É amparada por quatro anjos e outros dois que a incensam, com um turíbulo presente na mão

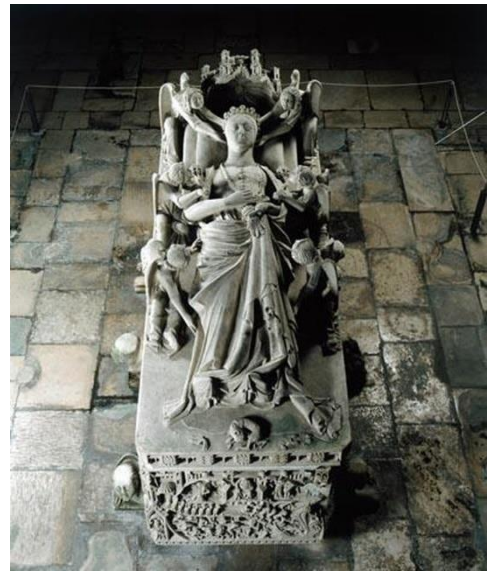


Figura 3 - Vista Geral do jacente no túmulo de D. Inês de Castro. [Fonte: <http://www.patrimoniocultural.gov.pt/pt/patrimonio/patrimonio-imovel/pesquisa-do-patrimonio/classificado-ou-em-vias-de-classificacao/geral/view/70185>]

¹¹⁶ SILVA, José Custódio V. da. (2005). *Op. Cit.*, p. 81.

¹¹⁷ *Id.*, *Ibid.*, p. 80.

¹¹⁸ *Id.*, *Ibid.*, p. 81.

esquerda dos anjos e a naveta à direita¹¹⁹. Aos seus pés os restos do que seriam três pequenos cães, deitados a desempenhar habitual papel como cães de companhia, dentre os quais apenas nos resta um.

A tampa da arca funerária de D. Inês contém, no friso logo abaixo, uma decoração heráldica com os sinais da linhagem a que pertence D. Inês de Castro. São as armas de Portugal e as arruelas dos Castros, alternados entre pequenas janelas geminadas¹²⁰.

2.2.2. Faces Maiores

Sobre o programa iconográfico nos faciais da arca tumular da rainha póstuma, encontram-se representados episódios da vida de Cristo, quer nos frontais, quer nos faciais, completando-se o percurso sacralizado do túmulo de D. Inês, resumido no discurso narrativo¹²¹. No entanto, nos faciais do sarcófago esta manipulação dos símbolos ganha mais sentido.

D. Pedro opta por mandar dispor na arca de D. Inês a representação da vida de Cristo, mantendo assim a tradição dos primeiros sarcófagos cristãos com características romanas e paleocristãs, apresentando uma série de imagens de extrema importância cristã, que contam a história e vida de Jesus. Nas faces maiores desde a infância até à Paixão e terminando na cabeceira com uma notável representação da Paixão de Cristo no calvário¹²².

Sobre as faces maiores do sarcófago estão representadas cenas do Novo Testamento, esculpidas dentro de uma microarquitectura complexa, num trabalho exemplar. São seis edículas em cada face maior, divididas por pilastras que por sua vez, apresentam também um pequeno nicho. A microarquitectura é diferente em cada edícula, facilitando a leitura de cada cena e demarcando o devido prestígio para o túmulo em si¹²³, de forma a dignificar as mesmas. Dentro das edículas sustentadas por pilastras estão abrigadas representações de figuras do Antigo Testamento, profetas¹²⁴, cada uma delas segurando na mão um filactério simbolizando o seu respetivo texto sagrado.

Nas edículas mais amplas, com arcos trilobados e gabletes estão representadas as já mencionadas cenas da Vida de Cristo: na face da esquerda [**Fig. 4**] a Anunciação, o Sonho de São José, a Adoração dos Magos e Herodes decretando a morte dos inocentes, completando assim o tempo da infância de Jesus; já na face direita [**Fig. 5**], caracterizando a idade adulta de

¹¹⁹ SILVA, José Custódio V. da (2003). *Op. Cit.*, p. 85.

¹²⁰ ALMEIDA, Carlos A. F. de, BARROCA, Mário Jorge (2002). *Op. Cit.*, pp. 237-238.

¹²¹ COELHO, Maria H. C., REBELO, António, M. R. (2016). *Op. Cit.*, p. 26.

¹²² SILVA, José Custódio V. da. (2005). *Op. Cit.*, p. 78.

¹²³ TEIXEIRA, Francisco (2019). *Op. Cit.*, pp. 60-63; LEAL, Telmo M. (2014). *Op. Cit.*, p. 57.

¹²⁴ ALMEIDA, Carlos A. F. de, BARROCA, Mário Jorge (2002). *Op. Cit.*, pp. 238-239.

Cristo e a Paixão, estão representadas a última ceia, a oração no Horto¹²⁵, a prisão de Jesus, o julgamento de Pilatos e o caminho do calvário¹²⁶. Deve ser mencionada a curiosa cena do beijo



Figura 4 - Face Maior esquerda, com cenas da Infância de Jesus.



Figura 5 - Face Maior direita, com cenas da Vida Adulta de Jesus e a Paixão.

¹²⁵ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria José, (1995). *Op. Cit.*, p. 449.

¹²⁶ ALMEIDA, Carlos A. F. de, BARROCA, Mário Jorge (2002). *Op. Cit.*, p. 238.

de Judas [Fig. 6] no túmulo de Inês, com uma ação que se fraciona em três tempos distintos¹²⁷: com o beijo de Judas a Jesus, posteriormente a orelha do soldado cortada por S. Pedro, finalizando com o fim trágico de Judas suspenso na árvore onde se enforcou, onde se pode observar uma interessante e rara imagem do Diabo a remover a sua alma da barriga¹²⁸ de Judas.

Nas pequenas edículas observam-se pequenos instrumentistas seculares. A sugestão do movimento é dada pela articulação e harmonia das diferentes partes do corpo de cada uma das personagens em cada uma dessas cenas, todas elas enquadradas em esplendorosas composições arquitetónicas com desenhos minuciosos.

2.2.3. Cabeceira

Na cabeceira encontramos representado o Calvário de Cristo, também este redirecionando modo, para o tema escatológico do facial dos pés, levando-nos a um futuro que, para o cristianismo, é o derradeiro ato de redenção da humanidade¹²⁹. A morte violenta de D. Inês de Castro acaba por assumir um martírio sacrificado¹³⁰, no seu jacente observa-se o corpo envolto na mortalha, mimetizando com o próprio Cristo. A cena do Calvário [Fig. 7] completa a mensagem essencial do Evangelho: com o sacrifício do

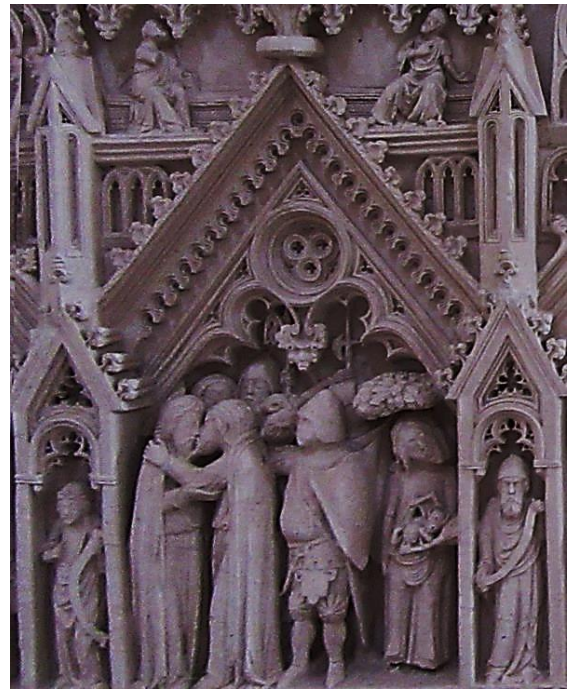


Figura 6 - Pormenor no painel quatro da face maior direita, com a cena do Beijo de Judas, dividida em três tempos. [Fonte: <https://www.visitaportugal.pt/leiria/alcobaca/alcobaca/tumulos-pedro-ines-castro>]

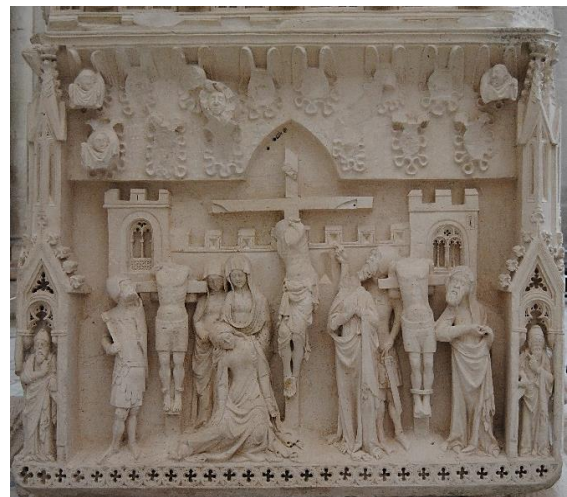


Figura 7 - Cena do Calvário no facial da cabeceira do túmulo de D. Inês de Castro.

¹²⁷ SILVA, José Custódio V. da. (2005). *Op. Cit.*, p. 80.

¹²⁸ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J., (1995). *Op. Cit.*, p. 449.

¹²⁹ SILVA, José Custódio V. da (2003). *Op. Cit.*, p. 81-82.

¹³⁰ ALMEIDA, Carlos A. F. de, BARROCA, Mário Jorge (2002). *Op. Cit.*, p. 238.

próprio Cristo toda a humanidade pode se redimir do pecado original¹³¹.

Poderemos sugerir, como já foi interpretado por Maria Helena Coelho e António Rebelo, que o próprio D. Pedro pretendia fazer paralelo entre a morte de D. Inês, por amor a um Homem, e a morte de Jesus por amor a todos os Homens¹³². No pano de fundo estão as muralhas, representando a Jerusalém terrena, igualmente em consonância com a cena do Juízo Final do lado oposto da arca, onde se encontra representada a Jerusalém Celeste¹³³, realçando mais uma vez a originalidade e a leitura conjunta da obra. Sobre as muralhas estariam catorze anjos, nos quais nos restam apenas três deles¹³⁴.

Existe toda uma composição em torno do crucificado: ao lado de Cristo, assim como conta o Evangelho de S. Mateus 27: 38, dois ladrões estão representados como crucificados, cada um flanqueando a figura de Jesus. Ao redor estão dois conjuntos de personagens diferentes: no lado direito de Cristo está a Virgem¹³⁵ e outras duas santas mulheres, bem como a imagem de um soldado, pronto para partir as pernas de um dos ladrões.

Do lado esquerdo de Cristo observa-se S. João com as mãos postas em oração, com um centurião romano e um judeu na sua retaguarda, a que José Custódio Vieira da Silva coloca a hipótese de se tratar da figura de José de Arimateia¹³⁶. Com as vestes trabalhadas com delicadeza e posição equilibrada, aqui vemos a elegância na figura de Cristo, encontrando-se com a cabeça inclinada, os braços abertos e os pés pregados juntos, numa expressão que só se estabelece no período Gótico. Os braços são atualmente elementos em falta, deixando à mostra a parte que representa a madeira na cruz. Nesta porção podem ser observadas duas reentrâncias que sugerem o trabalho à parte dos dois braços, colados à obra posteriormente¹³⁷. O Calvário conecta-se com a cena da Roda da Fortuna no túmulo de D. Pedro de modo que as funções representativas simbólicas se completam. No facial dos pés de D. Inês encontra-se figurado o tema do Juízo Final¹³⁸, a que dedicaremos o trabalho.

Assim, pela escolha das imagens, abre-se a possibilidade de se fazer uma leitura conjunta e íntegra, que segundo José Custódio Vieira da Silva¹³⁹ teria demasiadas coincidências formais para se poder aludir a um mero capricho ou casualidade na inspiração do(s) mestre(s), acrescida à acentuada vertente autobiográfica com uma iconografia lida quer isoladamente,

¹³¹ SILVA, José Custódio V. da (1997). *Op. Cit.*, p. 271.

¹³² COELHO, Maria H. C., REBELO, António, M. R. (2016). *Op. Cit.*, p. 29.

¹³³ SILVA, José Custódio V. da (2003). *Op. Cit.*, p. 81.

¹³⁴ *Id.*, *Ibid.*, p. 81.

¹³⁵ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J., (1995). *Op. Cit.*, p. 450.

¹³⁶ SILVA, José Custódio V. da (2003). *Op. Cit.*, p. 82.

¹³⁷ SILVA, José Custódio V. da (1997). *Op. Cit.*, p. 272.

¹³⁸ DIAS, Pedro (1986). *Op. Cit.*, pp. 128-129.

¹³⁹ SILVA, José Custódio V. da (1997). *Op. Cit.*, p. 272.

quer no conjunto dos túmulos. Ambos os temas, seja do Juízo Final ou o da Roda da Vida/Roda da Fortuna, são duas obras de espetacularidade única: a Roda da Vida/ Roda da Fortuna pois não existe tema na tumulária Portuguesa ou Europeia que lhe faça par¹⁴⁰ e o Juízo Final como tema singular na escultura medieval portuguesa, exclusivo na temática em Portugal (nenhum tímpano de igreja românica ou gótica se ousou plasmar nesta representação), assunto curioso visto que no resto da Europa é um tema de extremo relevo, presente em grande parte dos tímpanos das Catedrais¹⁴¹.

¹⁴⁰ ALMEIDA, Carlos A. F. de (1991). *Op. Cit.*, p. 263.

¹⁴¹ Para saber mais sobre os temas predominantes na escultura românica e gótica da idade média no continente europeu conferir: WILLIAMSON, Paul (1997). *Escultura Gótica: 1140-1300*. Madrid: Manuales Arte Cátedra; QUÍRICO, Tamara (s.d). As funções do Juízo Final como imagem Religiosa. In: *História*, Vol.29, Nº1, São Paulo, p. 132.

3. O JUÍZO FINAL

Durante os séculos, os historiadores vão debruçar-se sobre o estudo das imagens e dos objetos na elaboração do conhecimento histórico. As imagens foram, durante muito tempo, entendidas como meros complementos à informação escrita, atravessando uma mudança de mentalidades principalmente ao longo do séc. XX, quando passa a ser gradualmente compreendida a competência do uso das imagens, analisadas com o propósito de ajudar a entender a história¹⁴². Queremos com isto dizer que essas mesmas fontes visuais, originadas dos objetos artísticos, são significativas matrizes historiográficas e totalmente basilares não só por disporem, muitas vezes, uma origem em eventuais fontes escritas, como também por nos concederem informações importantes nas formas de manifestação da vida social e no reconhecimento das metamorfoses de uma determinada sociedade, com uma noção - não total - mas menos fragmentada dessa mesma comunidade. São sempre experiências não-verbais do conhecimento das culturas. Isto serve para mostrar que as obras do Juízo Final não são meras ilustrações, mas também um meio de difusão da doutrina cristã e da evolução das mentalidades em relação à morte.

O Juízo Final, na doutrina cristã, encerra a história da Humanidade, o momento conclusivo na qual o todo o homem atravessa do estado efémero e miserável da vida humana para o estado eterno e inevitável do pós-morte¹⁴³, seja na comunhão eterna com Deus ou na sentença eterna abstendo o condenado dessa mesma união. O Dia Apocalíptico emerge como conclusão lógica de toda a Narrativa Bíblica¹⁴⁴.

Condizente ao que já foi apresentado, a maneira como olhamos para essas imagens hoje, distancia-se largamente de como essa imagem era compreendida no séc. XIV. Entender adequadamente a imagem do Juízo Final e dos elementos presentes significa entender melhor a narrativa histórica que a produziu. Deste modo é preciso dominar a iconografia do Juízo Final, assim como os motivos iconográficos acrescentados ou retirados à tradição iconográfica inicialmente criada ao longo da Idade Média. Por outras palavras, a fim de compreendermos a mensagem passada pelo tema, devemos relacionar-nos com os códigos culturais e a tradição iconográfica.

¹⁴² QUÍRICO, Tamara (s.d). *Op. Cit.*, pp. 120-121.

¹⁴³ MAURY, Alfred (1844). Recherches sur l'origine des représentations figurées de la Psychostasie ou Pèsement des Ames et sur les Croyances qui s'y rattachaient. Deuxième Article. In: *Revue Archéologique*, Vol. 1, N°1, p. 307; CHRISTE, Yves (1995). Giudizio universale. In: *Enciclopedia dell'arte medievale*, Pt. VI, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, p. 791.

¹⁴⁴ BASCHET, Jérôme (2007). La distinction des sexes dans l'au-delà medieval. In: *Clio, Histoire, Femmes et Sociétés*, 26, p. 17; HEBERT, David. K. (2009). "The Need for Teaching the Eschatological Gospel of Both Comings of Jesus Christ in the Twenty-First Century, Especially As We See the Day of His Parousia Approaching.". D.Th. thesis (degree of Doctor in Theology) - University of South Africa, Pretoria, p. 102.

O Juízo Final é uma das doutrinas mais relevantes para o Cristianismo, uma crença que é marcada desde o início no livro Bíblico de Génesis, na criação dos céus e da terra e pelo pecado do primeiro Homem que o levou ao afastamento de Deus, passando por vários dos textos bíblicos até ser plenamente restaurado com a chegada da *Parousía*, isto é, a segunda - e última - Vinda de Jesus¹⁴⁵.

A visão da morte no séc. XIII e XIV sofre alterações principalmente com a chegada da Peste Negra e das várias revoltas, mudando gradualmente as mentalidades da sociedade europeia na interpretação de alguns historiadores¹⁴⁶. Deste modo, passa-se a ver a morte com proximidade e ganha-se um forte desejo de alcançar a salvação eterna¹⁴⁷, interpretando a própria Peste Negra como sinal premonitório do fim dos tempos ou punição de Deus para os pecados cometidos pela Humanidade¹⁴⁸, explicando a teologia de um Deus terrível corroborado pelos infortúnios no Ocidente, a partir da Peste¹⁴⁹, e que pretende assim penalizar os homens, numa ideia tão antiga quanto a civilização. Tanto a Peste Negra como o avançado número de mortes derivados da doença revelaria que nenhum homem, por mais influente que fosse, poderia escapar à morte e sucessivo julgamento de Deus. De facto, todos estes acontecimentos geraram mudanças das mentalidades medievais e o cultivo da crença na chegada eminente de Cristo para julgar a Humanidade¹⁵⁰. Com efeito, há uma certa unanimidade entre os historiadores que tomam por certo uma difusão mais larga no séc. XIII e XIV do “terror” dos Últimos Tempos, propagando-se as imagens referentes, evocadas principalmente nas paredes dos edifícios religiosos ou tímpanos das igrejas¹⁵¹.

O tema do Juízo Final conserva um enorme destaque na arte Ocidental desde o início do período Medieval, principalmente nas mencionadas Catedrais Francesas, fazendo-se difundir essencialmente no período românico e renovando-se em importância no gótico¹⁵² como

¹⁴⁵ QUÍRICO, Tamara (2016). *Para além da religião? Justiça de Deus, justiça do homem e as representações visuais do Juízo Final*. Antíteses, p. 80.

¹⁴⁶ DELUMEAU, Jean. Trad. Maria L. Machado, (2009). *História do Medo no Ocidente 1300-1800: Uma cidade Situada*. São Paulo: Companhia de Bolso, p. 302.

¹⁴⁷ QUÍRICO, Tamara (2012). Peste Negra e escatologia: os efeitos da expectativa da morte sobre a religiosidade do século XIV. In: *Mirabilia*, Nº14, p. 136.

¹⁴⁸ *Id.*, *Ibid.*, p. 147.

¹⁴⁹ DELUMEAU, Jean. Trad. Maria L. Machado, (2009). *Op. Cit.*, p. 335.

¹⁵⁰ MÂLE, Émile (1972). *The gothic image: Religious Art in France of the Thirteenth century*. Colorado: Westview Press, p. 355.

¹⁵¹ DELUMEAU, Jean. Trad. Maria L. Machado, (2009). *Op. Cit.*, p. 304.

¹⁵² GOMBRICH, Ernst H. (2005). *A História da Arte*. Lisboa: Público, p. 215; QUÍRICO, Tamara (2014). The representation of Heaven and Hell in Last Judgement scenes. In: M. Piccat, L. Ramello (Org.) *Memento Mori. Il genere macabro in Europa dal Medioevo a oggi*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, p. 215.

também ganha o seu devido destaque na Itália, muitas vezes na forma de frescos ou esculturas com claras influências Bizantinas¹⁵³.

Este tema atinge proporções maiores nos séculos seguintes, sobretudo nos primeiros anos do séc. XIII, como principal tema das imagens esculpidas nas igrejas¹⁵⁴, aparecendo incontestavelmente mais numerosos, tanto na fachada Ocidental como nos portais Laterais e dominando totalmente os tímpanos das fachadas das igrejas¹⁵⁵. Institui-se, por vezes, no centro dos conjuntos de três portais, como é o caso de Paris, Amiens, Bourges, Portiers, Charroux, Bazas, etc. É fundamentalmente popularizado aquando a construção do portal do Mosteiro de S. Pierre de Moissac, na qual o crente certamente sentiria uma grande perturbação espiritual ao entrar na igreja após observar o Cristo Juiz na Parousía¹⁵⁶.

Estas imagens compreendem uma função de memória, de maneira a relembrar os fiéis que haverá um Julgamento para cada Homem¹⁵⁷ e que só se conseguirão preparar para ele caso cumpram os preceitos da Igreja e se afastem dos pecados que levam à condenação eterna. É nesta função doutrinária e instrutiva que as representações devem desencadear em cada observador o temor do Cristo Juiz, acabando por comover as almas dos fiéis de modo profundo¹⁵⁸, tornando-se uma poderosa ferramenta de conversão.

O Juízo Final é um tema relevante e único pois difere das restantes imagens religiosas principalmente num ponto específico: embora grande parte da iconografia cristã possa ser classificada como imagem devocional, seja uma imagem de Cristo, da Virgem, ou de um Santo, o Juízo Final surge como tema bastante diverso. Não só diz respeito ao futuro, em virtude de ser um episódio ainda por suceder e a que ninguém poderá escapar¹⁵⁹, como é também uma representação coletiva, não se restringindo a uma figura específica, narrativa ou facto ocorrido no passado, mas uma representação de toda a humanidade num acontecimento ainda por vir. Deste modo, o Dia Apocalíptico corresponde a um tema considerado como fundamental para a reflexão humana, carregando múltiplas dificuldades na sua transição para a representação visual.

¹⁵³ GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Claude (coords.). trad. Hilário F. Júnior, (2006). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru: Edusc, p. 130.

¹⁵⁴ ANGHEBEN, Marcello (2016). L'Iconographie du Jugement Dernier. In: Markus Schlicht (dir.), *Le Portail Royal de La Cathédrale de Bordeaux, Redécouverte d'un chef-d'œuvre*. Bordeaux: Ausonius Editions, p. 87; CHRISTE, Yves (2014). Marcello Angheben, D'un Jugement À l'autre, La Représentation du Jugement Immédiat dans les Jugements Derniers Français: 1100-1250. In: *Bulletin Monumental*, Tome 172, N°3, p 272.

¹⁵⁵ HECK, Christian (dir.), (1996). *Moyen Âge: Chrétienté et Islam*. Paris: Flammarion, p. 242.

¹⁵⁶ TOMAN, Rolf (ed.), (2000). *Op. Cit.*, p. 302.

¹⁵⁷ QUÍRICO, Tamara (s.d). *Op. Cit.*, p. 132.

¹⁵⁸ MÂLE, Émile (1972). *Op. Cit.*, p. 355.

¹⁵⁹ QUÍRICO, Tamara (s.d). *Op. Cit.*, p. 144.

As representações visuais do Juízo Final no Cristianismo, significativas para a teologia cristã¹⁶⁰, são usadas desde o fim do período romano. Uma das primeiras representações da temática encontra-se num sarcófago cristão do final do séc. III e início do séc. IV, hoje pertencente ao Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque [Fig. 8], com a imagem de Cristo a separar o rebanho, não como o Cristo Juiz da Humanidade, mas sim como o Bom Pastor, que vem separar os bodes das ovelhas, como descrito na passagem bíblica de S. Mateus 25: 31-46¹⁶¹.



Figura 8 - Tapa de Sarcófago Romano com a imagem do Bom Pastor, Séc. III - IV d.C. Atualmente exposto no Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque. [Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/466583>]

São imagens que refletem, não apenas a teologia do destino da alma e do corpo ressurecto, como também a situação política e económica da sociedade¹⁶². É necessário sublinhar que a iconografia efetiva do Juízo Final manifesta-se tardiamente no Ocidente Medieval, a partir do séc. IX, mas apenas ocupa real notoriedade no séc. XIII. Esta mesma narrativa da representação do Julgamento Coletivo confia-se por uma extensa ausência, em que o exemplo mais vetusto, como o conhecemos na Idade Média, está representado sobre um marfim, a que não se sabe ao certo onde terá sido realizado (presumivelmente na Inglaterra, na Alemanha ou norte da Itália) por volta do ano de 800¹⁶³, exposto atualmente no acervo do *Victoria and Albert Museum*, em Londres [Fig. 9].

¹⁶⁰ QUÍRICO, Tamara (2015). A representação do Juízo Final como imagem devocional. In: *XXVIII simpósio nacional de História, Lugares dos Historiadores: Velhos e Novos desafios*, Florianópolis, p. 2.

¹⁶¹ QUÍRICO, Tamara (2009). *Inferno e Paraíso, Dante Giotto e as Representações do Juízo Final na Pintura Toscana do séc. XIV*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade federal do rio de Janeiro, Rio de Janeiro, p. 23.

¹⁶² ELLIOTT, Janis J. (2000) *The Last Judgment Scene in central Italian painting, c. 1266-1343: The impact of guelf politics, Papal power and Angevin iconography*. Thesis (Degree of Doctor of Philosophy in History of art) – Department of the History of Art, University of Warwick, Warwick, p. 249.

¹⁶³ QUÍRICO, Tamara (2013). A representação do Cristo juiz em pinturas toscanas do Trecento ao Cinquecento. In: *Concinnitas*, vol. 2, No. 23, p. 25.



Figura 9 - Painele de marfim, O Último Julgamento, c. 800. Atualmente exposto no Victoria and Albert Museum, Londres. [Fonte: <https://collections.vam.ac.uk/item/O90891/the-last-judgement-panel-unknown/>]

Para a Igreja Cristã, baseada numa teologia profundamente ligada à Remissão dos pecados, levando os homens e mulheres a viverem uma vida preocupada com o que acontecerá no pós-morte, o cuidado por essa mesma salvação não concernia apenas ao “estado” de cada pessoa na morte, mas principalmente à localização das suas almas e corpos na vida futura¹⁶⁴. O fim do mundo foi desde sempre considerado pelo cristianismo, reunindo legados vindos tanto do paganismo greco-romano, crenças orientais, como do Antigo Testamento e sobretudo afirmado no Novo Testamento, mais especificamente nos Evangelhos e no livro de Apocalipse. As escrituras¹⁶⁵ ensinam que haverá um julgamento final no qual todos os homens serão

¹⁶⁴ GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Claude (coords.). trad. Hilário F. Júnior, (2006). *Op. Cit.*, p. 21.

¹⁶⁵ Podemos encontrar a promessa de um Julgamento Final presidido por Cristo entronizado em vários textos bíblicos como: Daniel 7:9, Hebreus 9:27-28, S. Mateus 25:31-33, ou em Apocalipse 20:11-15.

apresentados perante o trono de Cristo, para que sejam julgados. Santo Agostinho, um dos grandes impulsionadores da doutrina Escatológica, consagrou um livro inteiramente dedicado à vida após a morte, *A cidade de Deus*, para manifestar a certeza de que esse prazo, que estaria próximo, era decisivo e irrevogável, meditando no fim da história humana como foi profetizada nos diferentes escritos apocalípticos.

São várias as passagens bíblicas que anunciam a Última Vinda de Jesus: encontram-se em S. Mateus, mais especificamente os capítulos 24 e 25, também aqueles que mais inspiraram a iconografia do Juízo Final nos tímpanos do séc. XII e XIII¹⁶⁶; nos textos paralelos dos evangelhos de S. Marcos e S. Lucas; nos livros proféticos de Isaías, Ezequiel, Daniel; nos Salmos, especificamente o salmo 50; em algumas epístolas do Novo Testamento, especialmente as cartas de Paulo aos Coríntios; e, evidentemente, o livro de Apocalipse. Os artistas medievais pedem emprestada a representação do Juízo Final principalmente ao evangelho de S. Mateus, com “peças” fundamentais e apropriadas para os modelos visuais e plásticos, com detalhes conseguidos de Apocalipse¹⁶⁷. Desta união das passagens proféticas descritas na Bíblia, produziram-se imagens cada vez mais ricas e perenemente mais trágicas do remanescente dia final da história humana, conforme nos acercamos do séc. XIV.

A ideia do Juízo como um dos temas mais relevantes para o homem cristão é principalmente estabelecido com o Credo estipulado pelo Concílio de Nicéia, desde 325 d.C.¹⁶⁸. Acrescido a tudo isto, a própria prática da justiça divina é muito característica da sociedade medieval, principalmente na época feudal em que o papel do juiz não seria o de proferir o direito, mas ser uma espécie de intermediário entre ambas as partes do conflito, de forma pura e simplesmente arbitral¹⁶⁹. Esta escatologia tradicional estava intrínseca na doutrina eclesiástica medieval, atuando como meio competente na influência da população¹⁷⁰, embora a cosmografia medieval e cristianização do universo tenha passado por um processo demorado¹⁷¹. A estrutura do Universo, desenvolvida na época medieval, é alterada no séc. XII com a história da salvação e só nessa altura começamos a ter uma divisão do espaço cósmico em dois lugares eternos: o Paraíso Celestial e o Inferno como local de todos os tormentos¹⁷².

¹⁶⁶ DELUMEAU, Jean. Trad. Maria L. Machado, (2009). *Op. Cit.*, p. 308.

¹⁶⁷ MÂLE, Émile (1972). *Op. Cit.*, p. 365.

¹⁶⁸ QUÍRICO, Tamara (2013). *Op. Cit.*, p. 24.

¹⁶⁹ GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Claude (coords.). trad. Hilário F. Júnior, (2006). *Op. Cit.*, p. 306.

¹⁷⁰ *Id.*, *Ibid.*, p. 364

¹⁷¹ OBSTRIT, Barbara (2015). The physical and the spiritual universe: “Infernus” and Paradise in Medieval Cosmography and it’s visual representations (VII-XIV). In: *Studies in Iconography*, Vol. 36, Michigan, p. 68.

¹⁷² GONZALES, Julie (2015). *Op. Cit.*, p. 42.

Tanto o Paraíso como o Inferno estabelecem espaços com filias antagônicas. O Inferno determinado como estância eterna, esquizomórfica e desordenada, já o Paraíso surge como local místico, onde reina a calma e a ordem divina, apenas reservado para os eleitos que estabeleceram em vida um comportamento segundo a vontade de Deus¹⁷³. Deste modo, a vida após a morte vai se resumir essencialmente sobre estes dois domínios do Além, após um julgamento que decidirá qual o destino eterno de cada um, de acordo com os Evangelhos: principalmente na versão de S. Mateus (25: 31-46) em que Jesus colocará os bons à sua direita e jogará os maus à sua esquerda para o fogo eterno e as suas punições¹⁷⁴.

Anexado às imagens do Último Julgamento encontramos a ressurreição dos mortos, onde cada pessoa será restaurada e a alma conciliada com o corpo¹⁷⁵. Depois dessa ressurreição no fim dos tempos, Cristo virá julgar os vivos e os mortos¹⁷⁶, onde os ditos “bons” vivem eternamente no Paraíso, enquanto os “maus” são arremessados para o lugar eterno das condenações, o local dos suplícios, o Inferno.

Os espaços do Além foram, desde muito cedo, grandes áreas do imaginário medieval, cativando os artistas medievais a realizar brilhantes iconografias e testemunhando a abundância da atividade criativa¹⁷⁷. Como principais imagens da iconografia do Juízo Final e da peleja escatológica do cristianismo encontra-se: O Cristo Juiz, entronizado, predominantemente numa escala superior às restantes imagens¹⁷⁸; anjos músicos, regularmente a tocar as trombetas e trazendo os instrumentos da paixão¹⁷⁹; A ressurreição dos mortos, saindo dos sarcófagos, restaurando a alma e o corpo¹⁸⁰; o ato do julgamento propriamente dito, com a representação da pesagem das almas e posteriormente a separação dos eleitos e condenados, conduzidos numa “estrada” para os respetivos lugares eternos¹⁸¹; e a intercessão da Virgem e S. João -

¹⁷³ DON, Gérard le (Oct.-Dec. 1979). Structures et significations de l’imagerie médiévale de l’Enfer. In: *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 22e année, N°88, p. 367.

¹⁷⁴ GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Claude (coords.). trad. Hilário F. Júnior, (2006). *Op. Cit.*, p. 21.

¹⁷⁵ BASCHET, Jérôme (2007). *Op. Cit.*, p. 18; MÂLE, Émile (1908). *L’art religieux de la fin du Moyen Age en France*. Paris: Librairie Armand Colin, p. 477.

¹⁷⁶ BRILLIANT, Virginia (Apr. 2009). Envasing the Particular Judgment in Late-Medieval Italy. In: *Speculum*, Vol. 84, N°2, p. 314.

¹⁷⁷ GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Claude (coords.). trad. Hilário F. Júnior, (2006). *Op. Cit.*, p. 24.

¹⁷⁸ ANGHEBEN, Marcello (2011). L’iconographie du Jugement dernier au portail central de la Cathédrale d’Auxerre. In: C. Sapin (ed.), *Saint-Étienne d’Auxerre, La seconde vie d’une cathédrale, Auxerre et Paris*, p. 413; QUÍRICO, Tamara (2013). *Op. Cit.*, p. 26; DELUMEAU, Jean. Trad. Maria L. Machado, (2009). *Op. Cit.*, p. 309; FELTMAN, Jennifer M. (ed.) (2016). *The North Transept of Reims Cathedral: Design, Construction, and Visual Programs*. New York: Routledge, p. 117.

¹⁷⁹ DELUMEAU, Jean. Trad. Maria L. Machado, (2009). *Op. Cit.*, p. 309; ANGHEBEN, Marcello (2011). *Op. Cit.*, p. 413;

¹⁸⁰ CHRISTE, Yves (2014). *Op. Cit.*, p. 272; FELTMAN, Jennifer M. (ed.), (2016). *Op. Cit.*, p. 117.

¹⁸¹ GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Claude (coords.). trad. Hilário F. Júnior, (2006). *Op. Cit.*, p. 25; ANGHEBEN, Marcello (2011). *Op. Cit.*, p. 413; QUÍRICO, Tamara (2013). *Op. Cit.*, p. 26; DELUMEAU, Jean. Trad. Maria L. Machado, (2009). *Op. Cit.*, p. 309; FELTMAN, Jennifer M. (ed.), (2016). *Op. Cit.*, p. 117.

maioritariamente representado por S. João Batista, outras vezes S. João Evangelista - como também os apóstolos e sábios a rodear o Cristo entronizado.

O Juízo Final é distintamente identificado pela recorrência de alguns destes elementos especificados, ainda que haja, dependendo da obra, mais destaque para alguns elementos em detrimento de outros, ou até mesmo a supressão de alguns destes elementos, umas vezes retirados, outras vezes acrescentados¹⁸². Com efeito, nem todos os elementos comparecem em todas as cenas do dia apocalíptico, embora a conciliação de alguns dos motivos deva ocorrer de modo que possam ser identificados como a representação do Juízo Final e não uma outra representação apocalíptica (como é o caso da *Maiestas Domini*). Elementos como o Cristo Juiz e os anjos músicos a anunciar o dia escatológico são fundamentais para essa mesma identificação.

Nestes mesmos motivos é fundamental fazer-se uma observação dos corpos como unidade de descrição, atendendo aos gestos das mãos, dos braços, das cabeças e dos pés em proporção às outras imagens, considerando-se igualmente o tamanho das representações iconográficas em relação a outras, eventualmente quanto maiores forem, mais relevantes serão para a composição e de maior destaque no tema¹⁸³.

No mundo ocidental, as representações do Juízo Final entre o séc. XI e XII são geograficamente diluídas, com maior foco na França e Itália, sendo estes dois modelos os grandes responsáveis pela propagação das imagens do Julgamento Final por toda a Europa, servindo como referência.

3.1. O Modelo Francês e o Modelo Italiano

Antes de analisar os modelos e se fazer uma comparação entre imagens, é necessária uma observação sobre a noção da palavra *modelo*, frequentemente aplicada na história da arte de modo a pensar as produções imagéticas medievais. A palavra modelo, no sentido estrito, designa uma figura a ser reproduzida, compreendendo, no entanto, também um conjunto de variações e derivações. Isto é, o artista medieval deveria ser capaz de captar esse mesmo modelo pela memória e adequá-lo ou atualizá-lo à sua obra, selecionando dentro desse molde as referências que mais lhe convinham à realidade do ambiente a que estava sujeito. Adotar um modelo não seria, de todo, executar uma “cópia” ou imitação, mas utilizar o mesmo, com

¹⁸² QUÍRICO, Tamara (2013). *Op. Cit.*, p. 27.

¹⁸³ SCHMITT, Jean-Claude (1984). Garnier (François) Le Langage de l'Image au moyen Age: Significations et Symbolique. In: *Archives de Sciences Sociales des Religions*, N°57/2, pp. 231-232.

liberdade artística para se elaborar alterações e adequar ao espaço, material e contexto. Devemos atender para a importância da noção de cópia, proveniente da arte moderna, baseada na função que a educação artística vai desempenhando desde o começo das academias, ainda mais se contarmos que, ao se falar da existência de “cópias” ou “réplicas” pressupunha-se que existiria um mercado onde se atribuiria um valor singular a algumas obras, em detrimento de outras, com valor de imitação. Mas, na Idade Média uma “cópia” exata era rara, isto porque todos os trabalhos seriam considerados, em certo sentido, uma “cópia”, visto que o artista medieval utilizava-se, como já mencionado, de outras obras como *modelo* e enquadrar-se-ia como intérprete ao mesmo tempo que seria também criador¹⁸⁴. Esta realidade faz prevalecer a ideia de que todas as obras estavam, de certo modo, ligadas à tradição artística, ainda mais evidente se mencionarmos as várias pessoas que intervinham na realização de uma determinada obra, começando no desenho do projeto e o contrato (documento de referência a todos os colaboradores), até ao escultor, encomendador ou orientador. Deste modo, o “modelo” deve acompanhar mais a concepção de tradição iconográfica e não uma base a ser literalmente duplicada.

O tema do Juízo Final foi, como já referido, principalmente desenvolvido tanto nos tímpanos das Catedrais francesas, capitéis, manuscritos¹⁸⁵, como nos frescos italianos. Na França, antes de se difundir as imagens do Juízo Final, maioritariamente presentes nos tímpanos das igrejas Românicas e Góticas, encontram-se algumas representações nos capitéis historiados. Alguns detalhes sobre o modelo francês devem ser realçados, de modo sumário, e posteriormente aprofundados: As representações do Juízo Final na França são maioritariamente repartidas em três registros; existe uma clara preferência para o movimento oposto dos grupos, com uma imagem mais clara da separação, espaços do Além em destaque, ainda que com a representação do Paraíso a “empurrar” o Inferno para fora da imagem do julgamento¹⁸⁶, marginalizando; dá-se preferência na representação do Inferno, na arte monumental como na arte da iluminura, como metáfora do animal devorador evocado pela Boca do Leviatã; há uma confusão das implicações e significados das imagens bizantinas sobre o motivo do pesar das almas¹⁸⁷, com a participação do Arcanjo Miguel na psicostasia; e o uso, especialmente ao longo

¹⁸⁴ RECHT, Roland (1999). *Le Croire et le Voir. L' Art des cathédrales (XII -XV siècles)*. Paris: Gallimard, p. 382.

¹⁸⁵ GONZALES, Julie (2015). *Op. Cit.*, p. 83.

¹⁸⁶ BASCHET, Jérôme (1990). Les Justices de L'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècles). In: *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, Vol. 5, p. 6.

¹⁸⁷ O motivo do pesar das almas em Bizâncio seria utilizado para descrever o julgamento imediato após a morte, já na França, com a confusão das implicações e significados das imagens, passa a ser utilizado somente no Juízo Final, sem descrever propriamente o julgamento particular.

do séc. XIII, de S. João Evangelista na *Deesis*, como exemplos mais relevantes do Juízo Final de Chartres, Notre-Dame de Paris, Amiens, Bourges, etc.¹⁸⁸.

Posto isto, apresentaremos algumas representações do Juízo Final Francês, baseados nesse mesmo modelo, nas principais regiões medievais: Bordéus, Chartres, Paris, Conques, Autun, Moissac, Auxerre e Vézelay. Para Émile Mâle¹⁸⁹, um dos primeiros e melhores exemplos do Juízo Final francês é o presente no tímpano de *Saint-Pierre de Moissac* [Fig. 10], com o Cristo Entronizado, os anjos, as bestas místicas, que representam os quatro evangelistas - o touro para S. Lucas, o anjo para S. Mateus, a águia para S. João e o leão para S. Marcos - e os anciãos a cercar o trono. A decoração escultórica do tímpano representa retorno de Jesus Cristo, esculpido com um diadema bizantino, abençoando com a mão direita e a esquerda apoiada sobre o Livro.

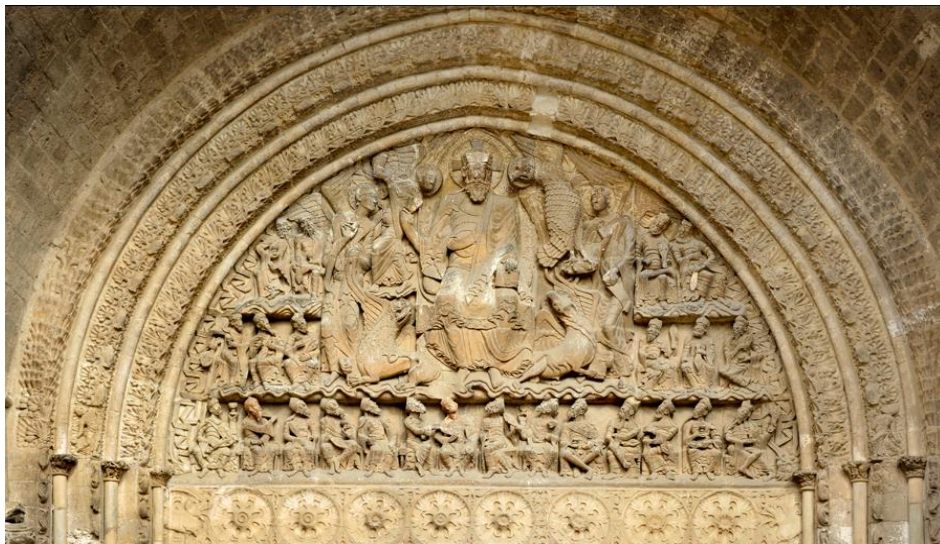


Figura 10 - Juízo Final no tímpano do Portal. Abadia de Saint-Pierre de Moissac, c. 1110-1130. [Fonte: <https://www.panoramadelart.com/portail-de-l-abbaye-de-saint-pierre-de-moissac>]

No tímpano da Catedral de Bordéus, o tema desenvolve-se em três registos, executados no lintel e no tímpano do Portal [Fig. 11], alargando-se para as quatro arquivoltas. Como veremos, o desenvolvimento do Juízo Final obrigou, na organização das fachadas, a utilização das arquivoltas para a representação de várias imagens cuja presença se tornou espacialmente impossível no espaço do Tímpano. Os três registos centrais são: a ressurreição dos mortos, imediatamente no lintel, o tribunal divino no registo médio, que domina pela sua altura e os anjos no topo. Segundo Marcello Angheben, são quatro as especificidades da composição de Bordéus, duas delas principalmente estruturais e outras duas referentes ao tratamento do tema:

¹⁸⁸ FELTMAN, Jennifer M. (ed.), (2016). *Op. Cit.*, p. 126.

¹⁸⁹ MÂLE, Émile (1972). *Op. Cit.*, p. 356.

com a atribuição dos dois registos ao tribunal divino, como imagem central, a ausência da separação dos condenados e dos eleitos com a respetiva “estrada do além”, as atitudes dos ressuscitados e os objetos litúrgicos expostos pelos anjos¹⁹⁰.



Figura 11 - Juízo Final no Tímpano do Portal Real, Catedral St. André de Bordéus, Séc. XIII. [Fonte: <http://www.socra.fr/pierre/bordeaux-cathedrale-portail-royal/>]

Estas especificidades só são esclarecedoras quando confrontadas com os dois portais apontados como as principais fontes de inspiração dos Juízos Finais da França no séc. XIII: Notre-Dame de Chartres e Notre-Dame de Paris. Para Marcello Angheben¹⁹¹ o Portal Sul do Transepto de Chartres adquire um papel muito mais importante do que o que lhe é usualmente atribuído, por sua complexidade, e explica que a evolução do tema vai muito mais avante da questão da filiação com esses modelos. No caso de Chartres, existem dois registos [Fig. 12], o primeiro inteiramente consagrado ao Cristo em Majestade rodeado pelos intercessores e o segundo, no lintel, ocupado pelo cortejo dos Eleitos e dos Condenados, relegando a ressurreição dos mortos às arquivoltas. Aqui encontramos uma visão de um juízo imediato, muito em conta pela posição da separação dos eleitos e condenados e do próprio espaço do Paraíso, sob a

¹⁹⁰ ANGHEBEN, Marcello (2016). *Op. Cit.*, p. 88.

¹⁹¹ ANGHEBEN, Marcello (2016). *Op. Cit.*, pp. 95-96.

ressurreição dos mortos. Já na fórmula Parisiense, a separação dos eleitos e dos condenados é gradualmente abandonada. Entretanto, o portal da Igreja de Rampillon [Fig. 13] parece constituir como intermediário nessa supressão do tema da separação.



Figura 12 - Juízo Final no tímpano do Portal Sul do Transepto, Notre-Dame de Chartres, Séc. XII.
[Fonte: ANGHEBEN, Marcello (2016). L'Iconographie du Jugement Dernier. In: Markus Schlicht (dir.), *Le Portail Royal de La Cathédrale de Bordeaux, Redécouverte d'un chef-D'oeuvre*, Bordeaux: Ausonius Editions, p. 90]



Figura 13 - Juízo Final no tímpano da Igreja de Rampillon, Séc. XIII. [Fonte: <https://www.templedeparis.fr/2015/01/20/rampillon-la-v%C3%A9ritable-origine-de-la-commanderie/>]

Os tímpanos de Sainte-Foy de Conques e Saint-Lazare de Autun também são fortes representações do tema,¹⁹² e influentes no séc. XIII. O tímpano da Catedral de Autun parece não ter precedentes nas representações do Juízo Final do Ocidente, que segundo Don Denny, reflete o modelo do Juízo Final Bizantino¹⁹³, com muitas características semelhantes às formas, revelando que o artista muito provavelmente teria acesso direto a trabalhos bizantinos. Os registos do tímpano [Fig. 14] dividem-se, à semelhança do tímpano de Bordéus, em três: na parte inferior, o lintel, com a ressurreição; o registro do meio com o julgamento propriamente dito; e o registro superior com a finalização do Juízo já no Paraíso, num movimento que resulta numa sequência cronológica, com clara ascensão dos níveis de espiritualidade¹⁹⁴; Entre os dois últimos registos, a figura do Cristo Juiz interrompe, preenchendo ao centro.

¹⁹² BASCHET, Jérôme (1998). Vision beatifique et Representations ou Paradis (XIé-XVé siècle). In: *La visione e lo sguardo nel Medio Evo, Micrologus*, VI. Suisse: Lausanne, p. 78.

¹⁹³ DENNY, Don (Jul., 1982). The Last Judgment Tympanum at Autun: its sources and meaning. In: *Speculum*, Vol. 57, N°3, p. 532.

¹⁹⁴ *Id.*, *Ibid.*, p. 540.



Figura 14 - Juízo Final no tímpano do Grande Portal, Catedral de Saint-Lazare d' Autun, Séc. XII. [Fonte: <https://cathedrale.autun-art-et-histoire.fr/manieres-de-voir/toucher-le-tympan.htm>]

A divisão no tímpano também é feita pela direita e esquerda, com referência aos eleitos e condenados, usual na maioria das representações do Juízo Final. Da mesma maneira, o Julgamento Final do tímpano de Sainte-Foy de Conques [Fig. 15] encontra-se também organizado em três registos: no topo quatro anjos em um padrão radial, ao centro o Cristo juiz, os salvos à direita, com os eleitos (vestidos) dirigindo-se à porta do Paraíso e os condenados, à esquerda, a serem empurrados pelas potestades monstruosas até a Boca do Inferno¹⁹⁵; por fim o registo inferior também dividido entre o Céu e o Inferno, enquadrado por microarquitectura.



Figura 15 - Juízo Final no Portal de Saint-Foy de Conques, Séc. XII. [Fonte: <http://histoire-geo-ensemble.overblog.com/2016/01/le-tympan-de-sainte-foy-de-conques.html>]

¹⁹⁵ ROQUE, Maria (Junho 2014). Dar corpo à alma: representações na Iconografia Medieval. In: *Gaudium Sciendi*, Nº6, p. 220.

J rome Baschet, referido na obra de Julie Gonzales¹⁹⁶, também salienta a importância da representa o do Juízo Final nos portais franceses do séc. XIII, com ênfase na distribui o dos eleitos e dos condenados, estes últimos seguindo para um inferno mais marginalizado, como   o caso das Catedrais de Notre-Dame des Miracles em Saint-Omer, de Poitiers, Notre-Dame de Vienne, Notre-Dame d'Amiens e Notre-Dame de Strasbourg.

No tímpano do Portal da Catedral de Saint-Etienne, em Auxerre [Fig. 16], do séc. XIII, os principais componentes são essencialmente os anteriormente mencionados: a ressurrei o dos mortos, a separa o dos condenados e dos eleitos nos referidos cortejos antag nicos que se afastam do local de pesagem das almas, de modo a se juntarem às estadias eternas do Além, onde figura o tribunal divino com Cristo ladeado por dois anjos carregando os instrumentos da paixão e, logo abaixo, o Inferno. Nos arcos aparecem os espaços do além: o Paraíso no lado direito e o Inferno no lado esquerdo, dominado por anjos nos dois primeiros arcos e por santos nos próximos quatro. Segundo Marcello Angheben¹⁹⁷, esta mesma fórmula torna-se rapidamente um sucesso excepcional, não apenas na França, mas também nos países vizinhos.



Figura 16 - Juízo Final tímpano portal Catedral Saint-Etienne, Auxerre. S c. XIII. [Fonte: <https://photos-eglises.fr/Bourgogne/89/Auxerre/Cathedrale/portails.htm>]

¹⁹⁶ GONZALES, Julie (2015). *Op. Cit.*, p. 261.

¹⁹⁷ ANGHEBEN, Marcello (2011). *Op. Cit.*, p. 413.

Enquanto o Juízo Final francês localiza-se principalmente nas fachadas das igrejas, o Juízo Final no modelo Italiano é executado principalmente nos seus interiores, precisamente no reverso da fachada. Na Itália, o tema escatológico também é amplamente representado, todavia desenvolve-se sobre um modelo diferente. A sua arte é inspirada em Bizâncio, à qual os artistas italianos absorveram e adotaram¹⁹⁸ o uso bizantino dos motivos, através de uma influência no modelo italiano apelida por Marcello Angheben¹⁹⁹ de “modelo bizantino clássico”. Os componentes do modelo bizantino do Juízo Final adotados pela maioria dos artistas italianos são: a separação em registos horizontais, onde se encontra a *Deesis* nos registos superiores, com Cristo Juiz flanqueado pela Virgem e por S. João Batista; a apresentação da Etimasia, isto é, um trono vazio também reconhecido como o trono de Salomão²⁰⁰; o esquema italiano do Juízo Final faz prevalecer a dualidade entre o Inferno e o Cristo Juiz²⁰¹, optando por não dispor de uma imagem muito clara da separação²⁰²; a psicostasia como elemento da iconografia do tema do Juízo Final não vai conhecer particular desenvolvimento nas imagens italianas; por fim, o modelo italiano não mostra interesse pela representação da Boca do Inferno (ao contrário do modelo francês, que popularizou o motivo), preferindo evocar o Inferno com a figuração de um lugar amplamente indistinto, à exceção de Satanás, marcado pelo acumulo de corpos de pecadores nesse mesmo espaço.

Como exemplos do modelo italiano do Juízo Final, realçamos três imagens: o fresco na Basílica de San Michele, em Sant’Angelo, um dos mais antigos exemplos de pintura monumental em fresco com a representação do julgamento a chegar à atualidade; a capela Arena de Pádua; e o púlpito do batistério de Pisa.

O primeiro fresco, na Basílica de San Michele Arcangelo [Fig. 17], mostra-nos o Cristo Juiz entronizado, ao centro, com os anjos na Jerusalém Celeste, os apóstolos e a Virgem Maria do lado direito, bem como as almas condenadas no Inferno, no canto inferior esquerdo de Cristo, em claro sofrimento. Deve-se considerar que, ao transferir o tema do Juízo Final de uma ampla superfície mural para um painel, o que era comum por toda a Europa, a composição da cena precisou ser condensada, implicando no sacrifício da monumentalidade característica do Juízo Final em prol dos elementos mais distintivos e fundamentais para a compreensão da imagem.

¹⁹⁸ GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Claude (coords.). trad. Hilário F. Júnior, (2006). *Op. Cit.*, p. 130.

¹⁹⁹ ANGHEBEN, Marcello (2002). Les Jugements derniers byzantins des XIe -XIIe siècles et l’iconographie du jugement immédiat. In: *Cahiers Archeologiques*, N° 50, Paris: A. et J. Picard, p. 105.

²⁰⁰ RAGUSA, Isa (1977). Terror Demonum and Terror Inimicorum: The two lions of the Throne of Solomon and the open Door of Paradise. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 40, bd., H.2, p. 113.

²⁰¹ BASCHET, Jérôme (1990). *Op. Cit.*, p. 6.

²⁰² Ao contrário do modelo francês, que apresenta um movimento oposto dos grupos bastante claro, o modelo italiano do Juízo Final opta por prevalecer a dualidade entre o Inferno e o Cristo Juiz, com mais destaque para o Espaço do Além, da Condenação e das suas punições.



Figura 17 - Fresco Juízo Final na Basílica de San Michele Arcangelo, Sant' Angelo em Formis, c. 1080. [Fonte: QUÍRICO, Tamara (2015). A representação do Juízo Final como imagem devocional. In: *XXVIII simpósio nacional de História, Lugares dos Historiadores: Velhos e Novos desafios*, Florianópolis, p. 4]

O segundo exemplo italiano da representação do Juízo Final encontra-se na parede oeste da Capela Arena de Pádua²⁰³ [Fig, 18], executado por Giotto, que segundo Janis J. Elliott²⁰⁴ mistura tradições e inovações. Das tradições ocidentais o Cristo entronizado e o grupo dos eleitos numa procissão até ao Paraíso e, das tradições da arte bizantina, o rio do fogo. Como

²⁰³ DERBES, Anne, SANDONA, Mark (2015). Triplex Periculum: The Moral Topography of Giotto's Hell in the Arena Chapel, Padua. In: *Journal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 78, London, p. 42.

²⁰⁴ ELLIOTT, Janis J. (2000). *Op. Cit.*, p. 151.

inovação, encontra-se o papel mediador da Virgem, situada na Procissão dos Eleitos, ao contrário da tradicional posição ao lado do Cristo Juiz. Giotto decide eliminar as faixas horizontais que dividem a maioria das composições bizantinas em tiras e vai transformar numa cena mais unificada. Os eleitos são representados como figuras superiores em tamanho, a subir para o Paraíso e os condenados e demónios, com a exceção de Satanás, estão representados mais pequenos e sem emoção, precipitando-se para o Inferno²⁰⁵.



Figura 18 - Fresco do Juízo Final executado por Giotto, na parede da Capela Arena, Pádua. Séc. XIV.
[Fonte: https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/4lastjud/index.html]

²⁰⁵ SHORR, Dorothy C (dec. 1956). The Role of the Virgin in Giotto's Last Judgment. In: *The Art Bulletin*, Vol. 38, Nº4, New York, p. 207.

O terceiro, e último, exemplo encontra-se no púlpito do batistério de Pisa, de 1259, executado por Nicola Pisano. Mostra-nos a Crucificação e o Juízo Final [Fig. 19] como os dois principais temas. É no quinto painel do púlpito que se encontra o Juízo Final, onde se incluem a maioria dos motivos padrão mencionados: o Cristo entronizado ao centro, rodeado por dois anjos, pela Virgem e por S. João Batista, com anjos a segurar nos instrumentos da paixão, à sua esquerda demónios a empurrar os condenados até à presença de Satanás, enquanto outros demónios atacam e devoram os mesmos; os doze apóstolos sentam-se à direita de Cristo; e a ressurreição dos mortos, com os corpos dos ressurectos nus. Segundo Creighton Gilbert²⁰⁶, o púlpito Nicola Pisano oferece uma visão dinâmica na qual o bem detém mais espaço que o mal.



Figura 19 - Juízo Final no quinto painel do púlpito do Batistério, em Pisa. c. 1259 - 1260. [Fonte: https://www.wga.hu/html_m/p/pisano/nicola/1pisa_5.html]

Entretanto, em Itália, a influência francesa também se vai fazer sentir, embora em menor intensidade. Na Catedral de Ferrara, o Juízo Final no gablete [Fig. 20] situado sobre a porta central da fachada, têm clara influência do modelo francês com programa semelhante, ainda que ligeiramente abreviado, ao Juízo Final de *Notre-Dame* de Paris. Este contém todos os elementos canónicos da iconografia do juízo final no modelo francês: o Cristo Juiz cercado pelos anjos portadores dos instrumentos da paixão, a Virgem e S. João; os anciãos do Apocalipse; os Eleitos e os condenados nas respectivas procissões, os primeiros para o Seio de

²⁰⁶ GILBERT, Creighton E. (2000). The Pisa baptistery Pulpit Addresses Its public. In: *Artibus et Historiae*, Vol. 21, Nº 41, p. 14.

Abraão e os restantes para a condenação eterna na forma da Boca do Inferno; os anjos a tocar as trombetas a anunciar o dia escatológico e a despertar os mortos; e S. Miguel a pesar as almas. Assim, este Juízo Final é um claro exemplo (ainda que tardio) da inspiração do modelo francês em Itália²⁰⁷, no séc. XIII.



Figura 20 - Juízo Final no gablete sobre o Portal central da Catedral de San Giorgio di Ferrara, Séc. XIII. [Fonte: Fotografia de Calvin Kramer; https://ca.wikipedia.org/wiki/San_Giorgio_de_Ferrara]

No mundo ocidental, são vários os modelos do Juízo Final, embora geograficamente mais diluídos. Em Espanha encontramos alguns exemplos, com destaque para o tímpano da Igreja de Santa Maria la Real, em Sangüesa e o tímpano da Porta central da Catedral de Leão, com iconografia semelhante ao modelo francês, dado que o forte contacto entre artistas espanhóis e franceses se dá principalmente através do caminho de Santiago de Compostela a França, também conhecido como o “caminho francês”, onde vamos encontrar muitos monumentos com clara inspiração na escultura francesa²⁰⁸.

No tímpano da Igreja de Santa Maria la Real de Sangüesa, da segunda metade do séc. XII²⁰⁹, está inscrita a cena do Juízo Final [Fig. 21], que inclui alguns dos motivos padrão, como o Cristo, sentado no centro, cercado por quatro anjos que tocam as trombetas de modo a

²⁰⁷ WILLIAMSON, Paul (1997). *Op. Cit.*, p. 357.

²⁰⁸ *Id.*, *Ibid.*, p. 187.

²⁰⁹ *Id.*, *Ibid.*, p. 190.

anunciar o Dia Apocalíptico. Aos pés do Cristo entronizado, em ambos os lados, existem duas fileiras: à direita os Eleitos/ Abençoados e na sua esquerda, os condenados, conforme o texto bíblico de S. Mateus 25: 34-41. As duas filas de Justos, à direita, encontram-se vestidas e olham para Cristo, na chamada visão beatífica. Os condenados nus, à esquerda de Cristo, vão sendo levados para a Boca do Inferno, largamente aberta pronta para devorar as almas dos perdidos. Junto à boca infernal, do seu lado direito, encontra-se a imagem de S. Miguel a pesar as almas, sob a forma de uma pomba da pureza²¹⁰.

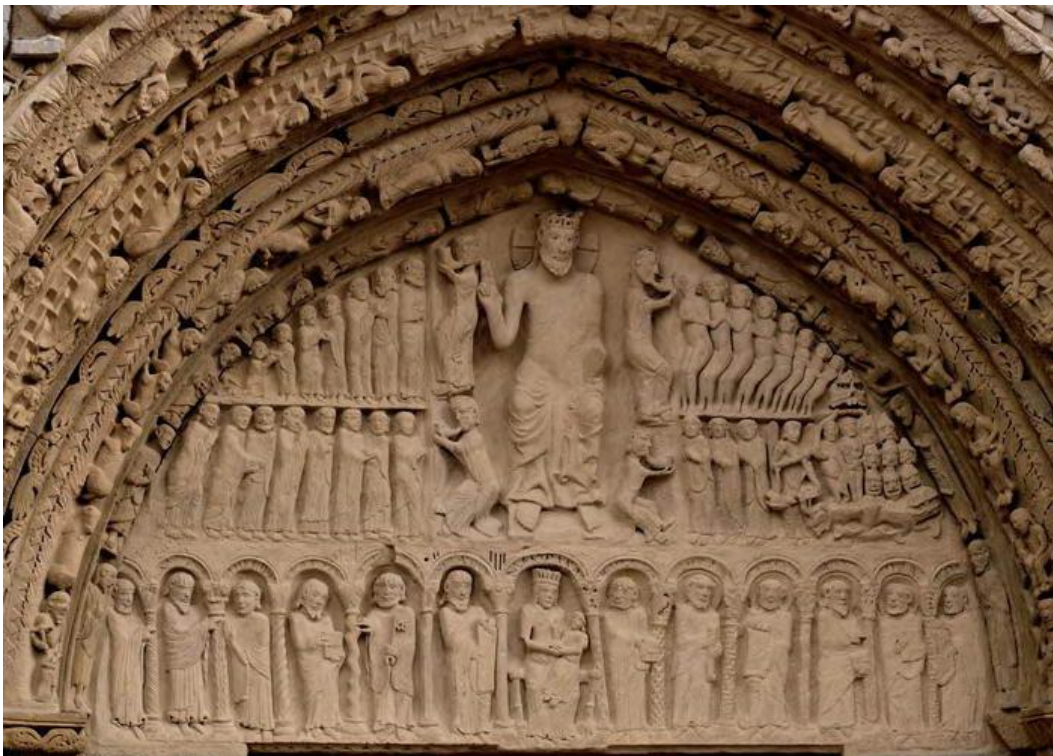


Figura 21 - Juízo Final no tímpano da Porta central da Igreja de Santa Maria la Real (Sangüesa), Séc. XII. [Fonte: <http://www.arquivoltas.com/6-Navarra/Sanguesa1.htm>]

No séc. XIII, o centro mais importante²¹¹ para a escultura gótica espanhola vai ser encontrado na Catedral de Santa Maria de Regla, em Leão, com três portas esculpidas na fachada ocidental dedicadas ao Juízo Final e a cenas da vida da Virgem. A porta central, também desenhada seguindo o modelo francês²¹², contém um tímpano dedicado ao Juízo Final [Fig. 22], com Cristo sentado ao centro, rodeado por anjos portadores dos instrumentos da paixão e, nas extremidades, os intercessores (Virgem e S. João). No lintel encontra-se a

²¹⁰ WEBER, Cynthia Milton (1959). La portada de Santa María la Real de Sangüesa. In: *Diputación Foral de Navarra, Institución Príncipe de Viana*, ed. Revista Príncipe de Viana, Navarra, p. 154.

²¹¹ A par da Catedral de Burgos, Cf: WILLIAMSON, Paul (1997). *Op. Cit.*, pp. 335-342.

²¹² *Id.*, *Ibid.*, p. 344.

separação dos Eleitos e dos Condenados, com S. Miguel ao centro a pesar as almas dos falecidos. À esquerda de Cristo, como habitual, os condenados são sujeitos aos terrores infernais, devoradas por entidades demoníacas e jogadas para caldeirões fervendo. No lado direito do Cristo Juiz, os Eleitos seguem até S. Pedro, que aparece no extremo dando as boas-vindas pelas portas do Paraíso²¹³.



Figura 22 - Juízo Final no tímpano do Portal Central da Catedral de Santa Maria de Regla de Leão, séc. XIII. [Fonte: <https://viajarconelarte.blogspot.com/2015/11/la-historia-y-las-fachadas-de-la.html>]

Em Inglaterra o tema destaca-se nos manuscritos, marfins e também nas pinturas. Um conjunto de pinturas do início do séc. XII do arco absidal da Igreja de S. João Batista em Clayton (Sussex), das mais antigas pinturas murais de toda a Inglaterra, ostenta os terrores do Juízo Final [Fig. 23], centralmente colocado acima do arco da capela-mor, com a imagem do *Maiestas Domini* envolto pela mandorla, rodeado de anjos e apóstolos. Na parede norte da nave, uma procissão em direção à Jerusalém Celeste, assistida por anjos e santos e, na parede do lado sul, o cortejo dos condenados.

²¹³ WILLIAMSON, Paul (1997). *Op. Cit.*, p. 335.



Figura 23 - Juízo Final sobre o arco absidal da Igreja de S. Batista em Clayton, Sussex. Séc. XII.
[Fonte: Fotografia de Roy Reed; <https://reeddesign.co.uk/paintedchurch/clayton.htm>]

Em Portugal, o Juízo Final aos pés da arca Tumular de D. Inês de Castro, cuja construção iconográfica discutiremos mais adiante, é um exemplar raro²¹⁴ e apresenta o tema isoladamente²¹⁵ no território português, ao contrário do que se verifica no restante espaço medieval europeu, em que a iconografia do dia escatológico é frequente nos tímpanos das catedrais²¹⁶, frescos, saltérios, iluminuras ou marfins, acentuando o carácter excecional do programa iconográfico no monumento funerário.

²¹⁴ Embora o tema do Juízo Final esteja habitualmente presente nos tímpanos dos Portais das Catedrais, nos frescos, marfins ou saltérios na Idade Média, o seu uso é raro na tumulária medieval, encontrando-se poucos exemplos, dos quais o túmulo de D. Inês faz parte.

²¹⁵ SILVA, José Custódio V. da (1997). *Op. Cit.*, p. 274.

²¹⁶ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J., (1995). *Op. Cit.*, p. 450.

4. O JUÍZO FINAL NO TÚMULO DE INÊS DE CASTRO: ANÁLISE ICONOGRÁFICA

Definida a estrutura histórica e social, para podermos avançar com a investigação iconográfica é necessário esclarecer o programa figurativo do Juízo Final no túmulo de D. Inês de Castro [Fig. 24], escolhido por D. Pedro no séc. XIV, onde se consagra a eternidade dos amores de D. Pedro e D. Inês, resumida na iconografia do Último Dia Apocalíptico²¹⁷.

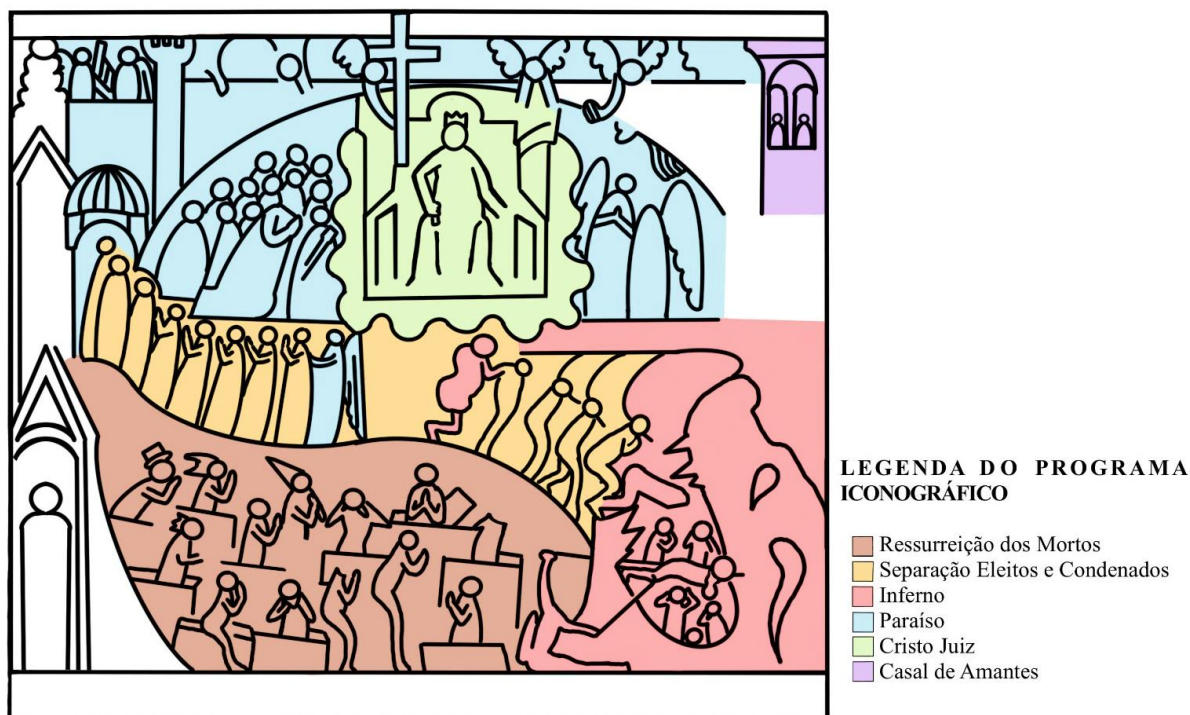


Figura 24 - Representação esquemática do Programa Iconográfico no Juízo Final do Túmulo de D. Inês. Legenda por preenchimento de cor.

Como destacámos anteriormente, o Juízo Final do túmulo de Inês é uma obra incomum, tanto por conter um programa iconográfico ímpar na iconografia medieval portuguesa como também por retratar um tema pouco representado na arte funerária europeia²¹⁸. O tema indicado pelo monarca para o monumento funerário de D. Inês conduz à reflexão, numa tentativa evidente de D. Pedro para consertar as iniquidades sofridas pelo casal, de forma a efetivar a união de ambos na eternidade, sob a bênção e abrigo divino²¹⁹.

²¹⁷ COELHO, Maria H. C., REBELO, António, M. R. (2016). *Op. Cit.*, p. 30.

²¹⁸ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J. (1999). *Op. Cit.*, p. 493-495.

²¹⁹ *Id.*, *Ibid.*, p. 491

Mário Barroca explica toda a cena como um itinerário narrativo num formato em S, onde o Cristo Juiz, que ocupa o eixo central²²⁰ frontal e assente num trono sobre as nuvens está a julgar todas as almas. “...que assenta sobre uma nuvem e, ao seu lado, uma grande cruz, símbolo do triunfo. À sua direita, a Virgem Ajoelhada, cercada de Anjos e Apóstolos, que intercedem através das suas preces”²²¹. O Cristo Juiz, coroadado, encontra-se sentado num mobiliário decorado por formas de arquitetura com frestas pequenas em arco de volta perfeita peraltado e em companhia de algumas trilobadas no interior²²². A figura imponente de Cristo é semelhante à imagem do rei entronizado na Roda da Vida e Roda da Fortuna do túmulo de D. Pedro, trazendo, mais uma vez, o programa complementar de ambos os túmulos²²³. Está acompanhado, ao seu lado esquerdo por dois anjos e ao seu lado direito pela Virgem ajoelhada em intercessão pelos culpados e rodeada por Apóstolos²²⁴. O mesmo Cristo que surge para julgar as almas, está envolto por seis anjos que erguem os instrumentos da paixão²²⁵ (dos quais hoje apenas visíveis a cruz, os pregos e o chicote), indicando o papel de um Deus ambivalente, aquele que está em majestade como também o Deus crucificado da paixão. Este destaque da dor de Jesus na crucificação assegura o seu poder para julgar os vivos e os mortos no Juízo Final, poder esse validado nos estigmas e *Arma Christi*, símbolos do martírio de Cristo.

Na composição, o artista abandona o esquema dos registros horizontais e opta pela dicotomia do plano inclinado, semelhante ao modelo Francês num movimento oposto dos grupos, com uma imagem mais clara da separação no formato em S, corroborando a ideia do bem, em ascensão, e do mal, na queda²²⁶. Traçam-se os limites entre o Paraíso e o Inferno nessa mesma polarização simbólica, seja na representação da parte inferior e superior, como na esquerda e direita, numa dicotomia tradicionalmente usada pelas representações do Juízo Final, com os condenados à esquerda de Cristo, e os eleitos à sua direita²²⁷. Esta polarização é baseada num sistema de relações entre as personagens. A sua disposição no campo iconográfico obedece a um conjunto de ordens “simbólicas”, nada supérfluas ou evidentes. Isto nos diz que a relação entre centro/periferia, esquerda/direita e cima/baixo é sempre discutível.

²²⁰ Segundo Tamara Quírico não é possível encontrar-se uma representação do Juízo Final sem a presença de Cristo Juiz. Ver: QUÍRICO, Tamara (2013). *Op. Cit.*, p. 29.

²²¹ ALMEIDA, Carlos A. F. de, BARROCA, Mário Jorge (2002). *Op. Cit.*, p. 238.

²²² LEAL, Telmo M. (2014). *Op. Cit.*, p. 59.

²²³ COELHO, Maria H. C., REBELO, António, M. R. (2016). *Op. Cit.*, p. 33.

²²⁴ NATIVIDADE, M. Vieira (1910). *Op. Cit.*, p. 27.

²²⁵ SILVA, José Custódio V. da (2003). *Op. Cit.*, p. 80.

²²⁶ GONZALES, Julie (2015). *Op. Cit.*, p. 11; MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J. (1999). *Op. Cit.*, p. 494.

²²⁷ MÂLE, Émile (1972). *Op. Cit.*, p. 381.

A relação de centro/periferia não se reduz necessariamente a uma oposição positiva/negativa contudo, no caso do Juízo Final, a figura do Cristo Juiz - numa posição onde o olhar é imediatamente atraído para a figura central - realça a sua importância no conjunto da cena. Devemos destacar que, à medida que nos afastamos do centro, as imagens podem ser também positivas, conversando sempre com a figura central. Cada compartimento e lugar iconográfico pode reproduzir, numa variação infinita, um diálogo entre as figuras²²⁸.

A dicotomia esquerda/direita, muito utilizada nas representações do Juízo Final, também merece alguma atenção. Embora não seja uma construção específica da cultura medieval do Ocidente, torna-se parte integrante nas relações sociais. A dualidade esquerda/direita no Juízo Final vai depender da figura central, o Cristo juiz, e é frequentemente utilizada como dialética do mau e do bom, com os condenados à esquerda²²⁹ e os eleitos à direita. E se nesta dualidade esquerda/direita se pode utilizar uma dialética do mal/bem, na oposição cima/baixo abre-se um conjunto de possibilidades ainda maior, que vão desde os opostos “cima positivo” e “baixo negativo”, até relações de continuidade ou complementaridade. No caso do Juízo Final, essa relação entre a oposição cima/baixo e o positivo/negativo é expressa através do Paraíso (no topo) e a Boca do Inferno (no fundo). Estas polarizações nas composições iconográficas permitem-nos observar as hierarquias, que podem ser dispostas num conjunto de similaridades ou em oposições absolutas²³⁰.

A estrutura em S, que separa o mundo celeste do mundo terrestre, por onde se dividem as procissões dos Eleitos e dos Condenados é curiosamente chamada de “Estrada/Rota do Bem e do Mal”²³¹ por Manuel Vieira Natividade, Maria José Goulão e Francisco Pato de Macedo. O termo foi empregue pela primeira vez por Manuel Vieira Natividade, para descrever o caminho ondulado com as respetivas filas e, mais tarde, difundido pelos autores. Contudo, termos semelhantes são frequentemente empregues no caminho dos eleitos e dos condenados por historiadores da arte como Jérôme Baschet e Marcello Angeben.

No mundo terrestre, ocupando a maior parte da base da representação do Juízo Final, está representada a ressurreição dos mortos no Último Dia, que se erguem de seus túmulos,

²²⁸ MÉHU, Didier (2015). Les rapports dans l’image. In: Jérôme Baschet et de Pierre-Olivier Dittmar (dirs), *Les images dans l’Occident médiéval*, Turnhout: Brepols Publishers, p. 276.

²²⁹ Com isto não queremos dizer que do lado esquerdo de Cristo só se encontrem condenados ou figuras negativas. No caso do Juízo Final no túmulo de D. Inês encontramos, logo à esquerda de Cristo, duas figuras angelicais. Estas figuras não são, claramente, associadas à maldade e condenação, mas mostram-nos que a dualidade esquerda/direita e negativo/positivo é complexa e variável e não deve ser aplicada pelo investigador de maneira rigorosa e exaustiva.

²³⁰ MÉHU, Didier (2015). *Op. Cit.*, p. 278.

²³¹ NATIVIDADE, M. Vieira (1910). *Op. Cit.*, p. 28; MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J. (1999). *Op. Cit.*, p. 494.

numa interessante perspectiva aérea. São ao todo treze figuras nuas esculpidas, uma das quais profundamente danificada; sobre a cabeça de três das personagens, manifesta-se a hierarquia social, num esforço de exprimir a ideia de que todos são iguais perante a Justiça divina, inculcando uma maior responsabilização perante a morte²³². A hierarquia social retratada observa-se através da cobertura na cabeça das figuras: do papa (tiara), o bispo (mitra) e um rei (coroa), indicando que ninguém está isento do Julgamento Divino.

Os gestos corporais das figuras são cruciais para a compreensão da imagem e do seu destino no dia do julgamento. Assim, algumas figuras estão com as mãos postas em frente, em oração e confiantes nas virtudes que praticaram em vida, em contraste, outras duas aparecem representadas com a expressão de desespero e de raiva pela sua consciência, sabendo da condenação que os espera: uma mulher puxa os cabelos e um homem puxa a barba²³³.

Logo abaixo dos pés do Cristo juiz identificam-se os corpos ressuscitados dos justos, com mãos postas em oração e entrega, que sobem em comitiva para a Jerusalém Santa, conduzidos por um anjo, posicionado no final da procissão dos eleitos, onde são recebidos logo à porta por anjos músicos. Segundo José Custódio Vieira da Silva, logo abaixo do Cristo entronizado, no espaço vazio, devia figurar o arcanjo Miguel a pesar as almas²³⁴. Já os condenados, nus e em desespero, são empurrados por um demónio até a garganta do Inferno, engolidos pela boca Infernal, também conhecida como Leviatã. Junto às Mandíbulas do Inferno, no espaço reservado para a ressurreição dos mortos, figura outro demónio com um pau com garra na mão direita, manuseando-o para torturar o condenado, e na mão esquerda uma estaca para empalar, que manuseia para cozinhar o condenado nas chamas.

Para Mário Barroca e José Custódio Vieira da Silva o Inferno sob a forma do monstro assemelha-se à figuração esculpida nos capitéis do claustro do Mosteiro de Celas em Coimbra²³⁵. No Mosteiro de Celas, a boca identifica-se com o Limbo onde Cristo, após a morte, desceu para resgatar as almas, diferente da Boca do Inferno representada no túmulo de D. Inês. Embora representem episódios diferentes, quer num caso, quer no outro, ambas são demonstrações plásticas do terror intenso de se ser devorado pelo monstro ou besta na Idade Média. Ainda assim, a boca do Inferno no Mosteiro de Celas continua a ser praticamente o único exemplo invocado pela maioria dos autores, esquecendo algumas das diferenças entre as imagens (a que dedicaremos posteriormente maior atenção).

²³² MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J., (1995). *Op. Cit.*, p. 450.

²³³ SILVA, José Custódio V. da (2003). *Op. Cit.*, p. 80.

²³⁴ *Id.*, *Ibid.*, p. 80.

²³⁵ ALMEIDA, Carlos A. F. de, BARROCA, Mário Jorge (2002). *Op. Cit.*, p. 238; SILVA, José Custódio V. da (2003). *Op. Cit.*, p. 80.

Por toda a composição encontramos uma clara diferença dos corpos são e vestidos dos eleitos em contraste com os corpos nus e deformados dos condenados e dos demónios. Na perspectiva medieval, o corpo era o espelho da alma, revelando os diferentes códigos visuais.

As figuras que mais controvérsia provocam, o casal em oração, estão posicionadas no canto superior esquerdo da composição. Segundo Francisco Pato de Macedo e Maria José Goulão²³⁶ estas duas figuras são a representação de D. Pedro e D. Inês, como se de espectadores se tratassem, espectadores num Juízo Final onde os seus inimigos em vida seriam julgados pelas suas ações, enquanto o casal repousa para a eternidade na Jerusalém Celeste. Já Mário Barroca²³⁷ não atribui nome às personagens, indicando apenas a possibilidade das figuras serem de facto os amantes, mas salientando que entrar-se-ia no campo da especulação. Para José Custódio Vieira da Silva²³⁸ a hipótese das figuras representarem Inês e Pedro poderia reforçar a conceção autobiográfica que presidiu à elaboração dos túmulos, encontrando assim, uma possível imagem do doador.

Destarte, passaremos para a análise iconográfica por ordem de assunto: a ressurreição dos Mortos e Separação dos Eleitos e Condenados, o Inferno, o Paraíso e o Casal de Amantes.

4.1. A Ressurreição dos Mortos e a Separação dos Eleitos e Condenados

“Multidões que dormem no pó da terra ressuscitarão: uns para a vida eterna, e os outros para a vergonha e horror eterno.” (Daniel 12:2)

Como crença fundamental e componente essencial da Escatologia, a Ressurreição dos mortos é prometida aos que creem em Cristo e a certeza de que os mortos irão ser vivificados. Este evento é testemunhado tanto no Novo Testamento como no Antigo Testamento.

Existem três tipos de iconografia da ressurreição geral dos mortos: o tipo associado à crucificação de Cristo e criação da Igreja; a ressurreição dos mortos em baixo da Cruz onde são contemplados três sarcófagos; e a iconografia mais comum, no Juízo Final, em que a ressurreição é tratada com figuras nuas e enfraquecidas que se levantam dos túmulos ao soar das trombetas²³⁹.

²³⁶ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J., (1995). *Op. Cit.*, p. 450.

²³⁷ ALMEIDA, Carlos A. F. de, BARROCA, Mário Jorge (2002). *Op. Cit.*, p. 238.

²³⁸ SILVA, José Custódio V. da (2003). *Op. Cit.*, p. 80.

²³⁹ BYNUM, Caroline Walker (1995). *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*. New York: Columbia University Press, p. 118.

Para o cristianismo, a promessa da ressurreição dos mortos no Último Dia é basilar e principalmente difundida por S. Paulo na Carta de I Coríntios, capítulo 15²⁴⁰ propondo dois planos ligados, exprimindo de igual modo a reunificação da alma e do corpo ressurecto, como também o reencontro do Homem com Deus, ou no caso dos condenados a separação eterna de Deus.

Já nos Evangelhos sinóticos (S. Mateus, S. Marcos e S. Lucas), a versão de S. Mateus (25: 31-46) refere-se ao Juízo Final como o dia em que o próprio Cristo separará as ovelhas/ benditos, dos bodes/ malditos, sentando os primeiros à sua direita e lançando os malditos para a sua esquerda, o local do tormento eterno. O Evangelho de S. João (5: 25-29) volta a reforçar a ideia de que na ressurreição de todos os mortos, no Último Dia, serão separados todos os Homens da terra, em diferentes trilhos e destinos eternos²⁴¹. A ressurreição dos mortos constitui uma das doutrinas mais elaboradas e mencionada em quase todos os livros do Novo Testamento. É facto de que o Credo de Niceia veio reiterar a defesa da Igreja na crença da ressurreição universal dos mortos no Juízo Final, como já tinha sido escrito no livro bíblico de Atos 24:15 “...há de haver uma ressurreição tanto dos justos como dos injustos.”. Esta crença é ensinada em duas realidades: a de que Jesus ressuscitou com o mesmo corpo (S. Lucas 24:39), ressuscitando em forma física e não apenas em forma espiritual, como muitos especulariam; e o facto de que todo o ser humano terá um corpo igual, implicando na ressurreição uma continuidade entre o corpo carnal de agora e o corpo ressurecto. Não se afastando muito desta ideia, os teólogos medievais faziam a clara distinção entre a carne, a terra fértil do pecado, e o corpo, que foi criado originalmente por Deus, sem defeito, onde permaneceriam eternamente. Deste modo, a crença seria que todos ressuscitavam no mesmo corpo que foi seu na terra e criado por Deus, mas um corpo glorioso para os eleitos, contrapondo o corpo “animal” terrestre, enfermo e deformado dos condenados.

Na iconografia medieval da Ressurreição dos Mortos, é invulgar serem representadas crianças ou idosos, do séc. XIII e adiante, tornando todos os ressuscitados das tumbas aparentemente jovens e com formas saudáveis²⁴². A representação dos mortos a sair dos sarcófagos em forma de esqueletos, nus²⁴³ ou seminus, muitas vezes com objetos que apontassem para o estatuto social do ressurecto, como uma coroa, uma mitra ou tiara papal

²⁴⁰ GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Claude (coords.). trad. Hilário F. Júnior, (2006). *Op. Cit.*, p. 256.

²⁴¹ *Id.*, *Ibid.*, p. 23.

²⁴² MÂLE, Émile (1972). *Op. Cit.*, p. 375.

²⁴³ BYNUM, Caroline Walker (1995). *Op. Cit.*, p. 119.

acima das cabeças²⁴⁴ de modo a sublinhar que perante Cristo todos são iguais, independentemente do estatuto social e religioso que tiveram na vida terrena.

Na Idade Média, tanto a oralidade como a gestualidade eram os dois maiores veículos em que o Homem se apresentava, comunicava e difundia as mensagens²⁴⁵. Os gestos interpretam um importante papel na representação visual da cultura medieval, também regularmente denominada de “*cultura dos gestos*”²⁴⁶. Na nossa cultura, os gestos preenchem um papel ideológico e práticas cruciais, servindo à coletividade como termos da comunicação não-verbal, todavia, esses mesmos gestos alteram-se de um tempo para o outro e de lugar para lugar, muitos deles desaparecendo ao longo da história outros a emergir na história. Neste sentido, a gestualidade na iconografia adquire uma importância primordial, acabando por potenciar a força da imagem e de estipular uma transmissão eficiente dos significados da imagem. É de salientar que, enquanto o termo *gestus* está associado ao conceito positivo dos gestos, os termos *gesticularius* e *gesticulatio* são usados pelos autores nos contextos em que os gestos ganham uma conotação negativa ou pejorativa²⁴⁷. A tendência para animar as atitudes e os movimentos estaria impregnada em toda a arte medieval, mas torna-se mais clara e intensa na representação de alguns temas específicos. Um dos temas mais fulcrais no processo da gestualidade é o Juízo Final.

Nas imagens do Juízo Final, a gestualidade cria uma linguagem que pode conter diversas leituras simbólicas, herdando as ideias da Antiguidade Clássica²⁴⁸, principalmente de Platão e Aristóteles, na qual sugeriam que as atitudes do corpo eram o espelho do que sentia a alma²⁴⁹. Portanto, um gesto é uma ação que projeta um sinal visual aos espectadores, num ato que é visto por alguém para poder comunicar algo a esse mesmo espectador. Como afirma Alicia Cavero, o gesto está “*ao serviço da comunicação*”²⁵⁰, mas da comunicação não-verbal, manifesta na expressão facial e orientação, nas posturas, no espaço, no tato e no olfato. Serve para exprimir as emoções como a cólera, a vergonha, a surpresa, a tristeza, o medo, a alegria

²⁴⁴ MÂLE, Émile (1972). *Op. Cit.*, pp. 373-374.

²⁴⁵ CAVERO, Alicia Miguélez (2015). On bodies and images in the Middle Ages. In: *DigitAR*, N°2, p. 157.

²⁴⁶ SCHMITT, Jean-Claude (1991). The rationale of gestures in the West: third to thirteenth centuries. In: Jean N. Bremmer & Herman Roodenburg (ed.), *A Cultural History Of Gesture: From Antiquity to the Present Day*. Cambridge: Polity Press, p. 59; SANZ, María Teresa (2017). Art and Gesture in the libro del Acedrez, dados e tablas by Alfonso X the Wise. In: *Laboratorio de Arte* 29, p. 26.

²⁴⁷ CAVERO, Alicia Miguélez (2015). *Op. Cit.*, p. 153; SCHMITT, Jean-Claude (1991). *Op. Cit.*, p. 60.

²⁴⁸ FERNANDES, Carla Varela (2015). *Op. Cit.*, p. 248.

²⁴⁹ SANZ, María Teresa (2017). *Op. Cit.*, p. 27.

²⁵⁰ CAVERO, Alicia Miguélez (2010). *Gesto y gestualidade en el arte románico de los reinos hispanicos: lectura y valoracion iconográfica*. Madrid: Círculo Románico, p. 27.

ou até mesmo o nojo e é definido como “*movimentos conscientes ou inconscientes principalmente com a cabeça, com o rosto (incluindo o olhar) e as extremidades*”²⁵¹.”

Na iconografia da Ressurreição dos Mortos não existem gestos mecânicos ou aleatórios, sendo sempre representados com um objetivo e significado concreto, enviando permanentemente uma mensagem para o espectador. Enquanto os eleitos permanecem calmos e em oração, os condenados frequentemente aparecem com gestos violentos. Na arte do séc. XIII e XIV abundam os gestos violentos expressando lesões autoinfligidas, apropriadas para a representação dos condenados no Juízo Final²⁵². Consequentemente, a ressurreição dos Mortos do Juízo Final de D. Inês apresenta-se semelhante ao modelo Francês, com os mortos a elevarem-se dos túmulos (de simplicidade estética, apenas com sarcófago e tampa), nus. As imagens medievais não rejeitavam completamente a nudez do corpo, considerando-a como demonstração de alguma carência, essencialmente presentes nas imagens de Adão e Eva, na ressurreição dos mortos ou nas almas dos condenados ao Inferno. Existiam múltiplos debates teológicos durante os períodos medievais acerca do corpo ressurecto e se realmente seria necessário representa-lo vestido ou nu. Nestes casos entendeu-se que a representação da nudez ou seminudez seria necessária particularmente na representação dos corpos ressurectos e dos castigos infernais²⁵³, como vemos no Juízo Final das Catedrais de Saint André em Bordéus²⁵⁴, de Rampillon, Dax, Saint Denis, ou na Capela Arena de Pádua. De maneira a esclarecer melhor esta ideia, compreendemos que desde o início, no momento da criação de Adão e Eva, ambos não andavam vestidos pelo Éden. Só após a Queda do Homem é que se aperceberam que careciam de roupa e se envergonharam de estar nus²⁵⁵, associando a nudez ao afastamento do Homem de Deus.

Manuel Vieira Natividade apelida de “*Vale de Josaphat*”²⁵⁶ ao local onde ressuscitavam os mortos no túmulo da nobre galega. Este Vale tem raízes na tradição Hebraica (livro de Joel 3:2) e constituía o espaço onde se acreditava que teria lugar o Juízo Final. Neste mundo terrestre, treze figuras erguem-se dos túmulos²⁵⁷ [Fig. 25], numa perspetiva incomum, onde são facilmente identificadas quatro personagens graças à cobertura da cabeça, três delas com

²⁵¹ CAVERO, Alícia Miguélez (2010). *Op. Cit.*, p. 30.

²⁵² BARASCH, Moshe (1976). *Gesture of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*. New York: New York University Press, p. 1.

²⁵³ CAVERO, Alícia Miguélez (2015). *Op. Cit.*, p. 156.

²⁵⁴ ANGHEBEN, Marcello (2016). *Op. Cit.*, p. 105.

²⁵⁵ AMBROSE, Kirk (2012). Male Nudes and Embodied Spirituality in Romanesque Sculpture. In: Sherry Lindquist (ed.), *Meanings of Nudity in Medieval Art*, Burlington, VT: Ashgate, p. 70.

²⁵⁶ NATIVIDADE, M. Vieira (1910). *Op. Cit.*, p. 28.

²⁵⁷ Das treze figuras, todas elas com alguns sinais visíveis de destruição, apenas uma se encontra profundamente danificada, restando o corpo.



Figura 25 - Pormenor. Ressurreição dos Mortos no túmulo de D. Inês.

acessórios que revelam a hierarquia social a que pertencem: o papa com a tiara [Fig. 26], o bispo com a mitra [Fig. 27] e o rei com a coroa²⁵⁸ [Fig. 28]. Entretanto, observa-se uma outra figura com a cabeça coberta por um acessório [Fig. 29] semelhante ao capelo/galero cardinalício, contudo, não se sabe se a figura representaria mais um elemento do clero ou apenas um indivíduo comum. Uma quinta figura facilmente reconhecida é a de um religioso (possivelmente um frade), graças ao penteado da cabeça, reconhecido como a tonsura. Esta hierarquia social presente passa a ideia-chave na ressurreição dos mortos do túmulo de D. Inês: que todos serão comprometidos pessoalmente e individualmente pela Justiça Divina²⁵⁹ independentemente do estatuto social a que pertenceram em vida, assegurando a responsabilidade de todos na morte.

Semelhantemente ao Juízo Final na arca funerária de D. Inês, o Portal Real da Catedral de Santo André em Bordéus integra uma visão dos mortos levantando-se dos túmulos, onde algumas figuras carregam sobre a cabeça objetos que os identificam socialmente, dando destaque para uma figura coroada, um papa com a tiara e um bispo com a mitra [Fig. 30].

²⁵⁸ PEREIRA, Paulo (coord.), (2014). *Op. Cit.*, p. 350.

²⁵⁹ COELHO, Maria H. C., REBELO, António, M. R. (2016). *Op. Cit.*, p. 34.



Figura 26 - Pormenor. Figura de um papa com a tiara, no túmulo de D. Inês.



Figura 27 - Pormenor. Figura de um bispo com a mitra, no túmulo de D. Inês.



Figura 28 - Pormenor. Figura de um rei com a coroa, no túmulo de D. Inês de Castro.



Figura 29 - Pormenor. Figura masculina com um acessório semelhante a um capelo/galero, no túmulo de D. Inês de Castro.



Figura 30 - Pormenor. Figura de um bispo com a mitra a sair do túmulo. Lintel do Portal Real da Catedral de St. André. Bordéus. Séc. III. [Fonte: <https://www.acchla-arthistoire.org/gallery/le-portail-royal-de-la-cathedrale-saint-andre-de-bordeaux/>]

Além da evidente hierarquia social da Ressurreição dos Mortos no túmulo de D. Inês, todas as treze figuras gesticulam, fazendo a diferença entre bons e os maus²⁶⁰. Estes gestos, particularmente das mãos e do rosto, convertem-se num artifício visual que nos possibilita entender as emoções, as intenções e os sentimentos dos protagonistas. Contém maior capacidade e carga expressiva da linguagem não-verbal, além de estarem relacionados com três ideias principais: o futuro, as ações e as realizações²⁶¹. Deste modo, dez figuras estão com as mãos postas em oração, num gesto transmitido tanto pela cultura copta e bizantina, como pela do Ocidente Medieval²⁶² de adoração a Deus. A figura orante é considerada como natural, atribuída a muitas personagens - especialmente aos santos – sempre com o mesmo sentido de adoração e exposição diante da divindade²⁶³. As duas figuras restantes estão representadas numa expressão de desespero pela sua consciência, sabendo da condenação que os espera: uma figura feminina puxa os cabelos [Fig. 31] e uma figura masculina puxa a barba [Fig. 32].

O gesto de puxar a barba ou os cabelos, na cultura medieval, está conectado com o sofrimento²⁶⁴, o terror e a dor interna, expressando exteriormente a emoção violenta que as personagens estão a sentir internamente e sempre representado quando se pretendia transmitir

²⁶⁰ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J. (1999). *Op. Cit.*, p. 494.

²⁶¹ SANZ, María Teresa (2017). *Op. Cit.*, p. 28 e p. 31; CAVERO, Alícia Miguélez (2010). *Op. Cit.*, p. 39.

²⁶² CAVERO, Alícia Miguélez (2010). *Op. Cit.*, p. 113.

²⁶³ SCHMITT, Jean-Claude (1991). *Op. Cit.*, p. 68.

²⁶⁴ O gesto de puxar os cabelos e a barba ligado ao sentimento de dor e sofrimento também está presente no texto bíblico de Esdras 9:3: “E ouvindo tal coisa, rasguei as minhas vestes e o meu manto, e arranquei os cabelos da minha cabeça e da minha barba, e me assentei atônito”.



Figura 31 - Pormenor. Figura feminina de um ressuscitado a puxar os cabelos, túmulo de D. Inês.



Figura 32 - Pormenor. Figura masculina de um ressuscitado a puxar a barba, túmulo de D. Inês de Castro.

uma situação de dor extrema²⁶⁵. Encontramos reproduzida esta mesma atitude no puxar das barbas num dos fólios da obra “*El libro de Alexandre*” do séc. XIII²⁶⁶ presente na Biblioteca Nacional de Madrid. Uma figura masculina puxa a barba [Fig. 33] em dor, pelo acidente do herói clássico. Também no manuscrito da *Canção de Rolando*, ilustrado no *Cod. Pal. Germ. 112*, do séc. XII, presente em Heidelberg, observamos um momento em que Carlos Magno, o famoso monarca carolíngio, puxa a barba [Fig. 34] num sinal de desespero após descobrir que tinha sido traído e atraído para uma paz enganadora²⁶⁷. No contexto português, a tumulária possui alguns exemplos maioritariamente através das narrativas das lamentações. O primeiro exemplo conhecido em Portugal com a iconografia da lamentação pertence ao túmulo de D. Urraca²⁶⁸ [Fig. 35], esposa de D. Afonso II e falecida em 1220, atualmente conservado no Mosteiro de Alcobaça. Aqui, o monarca apresenta-se, ao centro e com dimensões superiormente maiores, sentado num trono, coroado e trajado com vestes longas. Encontra-se rodeado pelos

²⁶⁵ CAVERO, Alícia Miguélez (2010). *Op. Cit.*, p. 388.

²⁶⁶ Esta cena mencionada pode ser encontrada no fólho 53v do manuscrito, que foi copiado nos finais do séc. XIII e início do séc. XIV pelo Frei Lorenzo de Astorga.

²⁶⁷ Esta representação está presente no fólho 119r do manuscrito do séc. XII na *Universitätsbibliothek*, Alemanha.

²⁶⁸ Mário Jorge Barroca afirma, de maneira segura, que o túmulo pertence a D. Urraca, ao contrário do que estaria a ser reputado por outros autores como José Custódio Vieira da Silva, que o vinculavam a D. Beatriz de Gusmão. Cf: BARROCA, Mário Jorge (1997). *Cenas de Passamento e de Lamentação na Escultura Funerária Medieval Portuguesa (Séc. XIII a XV)*. In: *Revista da Faculdade de Letras*, Porto: Universidade do Porto, Faculdade de Letras, pp. 667-668.

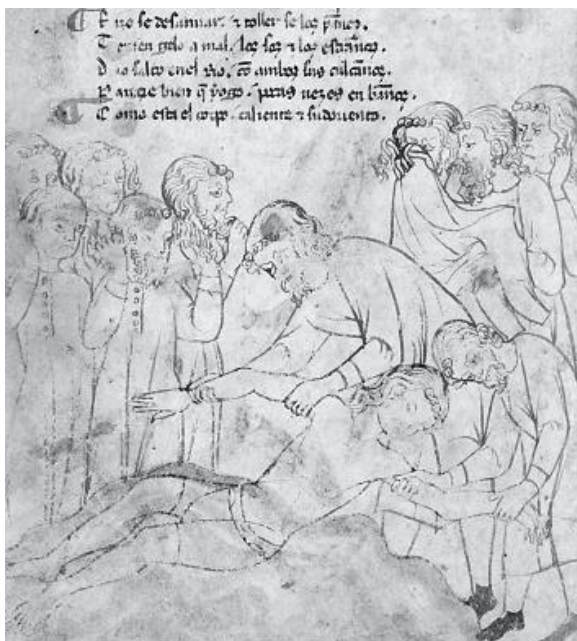


Figura 33 - Figuras masculinas em gestos de dor pelo acidente de Alexandre. Folio 53v do Livro de Alexandre Séc. XIII. [Fonte: RIGALL, Juan Casas (ed.) (2014). *Libro de Alexandre*. Madrid: Real Academia Española, p. 668.]

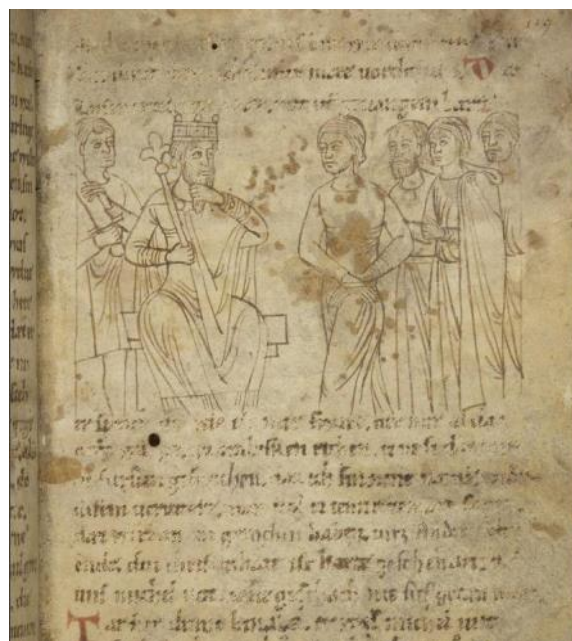


Figura 34 - Figura de Carlos Magno a puxar a barba em sofrimento pela traição. Séc. XII. Fólho 119r da Canção de Rolando, Cod. Pal. Germ. [Fonte: *Biblioteca Universitária de Heidelberg*. Canção de Rolando. Cod. Pal. Germ. 112, fol. 119r.]



Figura 35 - Cena da lamentação do rei e dos infantes, no facial dos pés do túmulo de D. Urraca. Atualmente conservado no Mosteiro de Alcobça. Séc. XIII. [Fonte: fotografia de Bernardo de Oliveira Nunes]

quatro filhos e por uma quinta figura, que segundo Mário Barroca²⁶⁹ poderia ser a Ama do Infante D. Fernando. Todas as figuras exteriorizam, através dos gestos, a dor e o desespero pela morte da jovem Rainha. D. Afonso II leva a mão direita ao coração e a sua mão esquerda arranha a face. Já os infantes, representados no lado direito do monarca português, levantam as mãos para puxar os cabelos, em sinal de desespero e dor. Outro monumento funerário português portador de uma Cena de Lamentação pertence a Gomes Martins [Fig. 36], conservado hoje na Igreja Matriz de Monsaraz, e do séc. XIV. Ao longo do facial lateral encontramos vários grupos coesos. Um primeiro grupo à esquerda, representado por oito religiosos, um segundo grupo composto por três personagens e, por fim, um terceiro grupo com seis personagens com vestes civis que exteriorizam, através de gestos, a dor pela morte de Gomes Martins, um primeiro com a mão direita a puxar os cabelos, outro a arranhar a face ou puxar as barbas com a mão esquerda e o último a puxar as barbas, em claro sinal de dor e desespero. Este tipo de iconografia corresponde a um período da tumulária portuguesa que se estende desde meados do séc. XIII aos finais do séc. XIV ou inícios do séc. XV. As cenas de Lamentação dizem respeito a uma “atitude-padrão do homem medieval perante a morte”²⁷⁰.



Figura 36 - Facial lateral do túmulo de Gomes Martins, com a Cena da Lamentação, no grupo à direita. Atualmente conservado na Igreja Matriz de Monsaraz Séc. XIV. [Fonte: <https://falcoariapatrimonio.pt/arca-tumular-de-gomes-martins-silvestre/>]

²⁶⁹ BARROCA, Mário Jorge (1997). *Op. Cit.*, p. 669.

²⁷⁰ *Id.*, *Ibid.*, p. 679.

Assim, para se compreender se os ressuscitados conhecem o seu destino - ou suspeitam de tal no exato momento em que se levantam dos seus túmulos - deve-se olhar às atitudes e gestos, seja de serenidade e em oração ou com medo, raiva e aflição - no puxar das barbas e do cabelo. A manifestação desses sentimentos é, na sua maioria, bem explícito na iconografia dos ressuscitados no túmulo de D. Inês. Contudo, nem sempre se reflete de maneira tão literal, pois em alguns casos as expressões e gestos estão longe de serem radicais, como no caso do Juízo Final do Portal de Notre Dame de Dax, em que as bocas ora estão excepcionalmente sorridentes, ora neutras [Fig. 37] ou curvadas para baixo e poucos os casos onde os ressuscitados manifestam o seu infortúnio uivando de dor. Nessa configuração, os ressuscitados passam gradualmente de um estado de medo pela condenação até ao sofrimento insuportável causado pelo Inferno²⁷¹.



Figura 37 - Pormenor. Figuras a sair dos túmulos, com expressões neutras. Portal dos Apóstolos, Catedral de Notre-Dame de Dax. Séc. XII. [Fonte: [https://www.tripadvisor.in/LocationPhotoDirectLink-g196507-d9563759-i335324417-Cathedrale Notre Dame-Dax Landes Nouvelle Aquitaine.html](https://www.tripadvisor.in/LocationPhotoDirectLink-g196507-d9563759-i335324417-Cathedrale_Notre_Dame-Dax_Landes_Nouvelle_Aquitaine.html)]

Acima do mundo terrestre no Juízo Final do túmulo de D. Inês, de onde os mortos saem dos túmulos, encontramos um percurso ondeado²⁷², em formato de S, por onde os eleitos e os condenados seguem nas respetivas filas, separados até aos seus destinos eternos pela “*estrada do bem e do mal*”²⁷³ [Fig. 38], curiosamente apelidado por Manuel Vieira Natividade.

²⁷¹ ANGHEBEN, Marcello (2016). *Op. Cit.*, p. 99.

²⁷² PEREIRA, Paulo (coord.), (2014). *Op. Cit.*, p. 350.

²⁷³ NATIVIDADE, M. Vieira (1910). *Op. Cit.*, p. 28.



Figura 38 - Pormenor. Estrada em formato ondulado com a Separação dos Eleitos e dos Condenados (pela direita e pela esquerda de Cristo, respetivamente), no facial do pés no túmulo de D. Inês.

Localizamos nesta mesma “estrutura bipolar” o julgamento já definido, com a separação dos eleitos e dos condenados para o polo celeste e o polo infernal, respetivamente. A dicotomia entre Céu e Inferno é representada tanto na separação do Inferno em baixo e do Céu, elevado no alto como também pela esquerda e pela direita²⁷⁴. Os eleitos são organizados numa posição ascendente, num cortejo para a salvação eterna até ao pórtico com cúpula gomada onde se dá a derradeira entrada para o Paraíso, por outro lado os condenados descem, receosos, para as Mandíbulas Abertas do Inferno. Esta ideia patente de um “caminho/ estrada” que levaria dois grupos de pessoas aos destinos opostos é antiga na tradição literária judaica/cristã, expressa em algumas passagens bíblicas como no livro de Salmos 1: 6²⁷⁵ e S. Mateus 7:13-14²⁷⁶. Nesta última passagem bíblica, podemos estabelecer os princípios daquilo que encontramos na iconografia do Juízo Final no túmulo de D. Inês: a porta/ caminho estreito que leva à vida na forma de pórtico com cúpula gomada e a porta/ caminho largo que leva à perdição, representada pela Boca do Inferno com as enormes mandíbulas abertas.

A complementaridade dos túmulos atesta-se mais uma vez nesta separação ascendente e descendente. Enquanto a estrada ondulante no facial dos pés no túmulo de D. Inês acompanha o trajeto dos justos no alto e os condenados em baixo, igualmente a Roda da Vida no túmulo de

²⁷⁴ QUÍRICO, Tamara (2013). *Op. Cit.*, p. 31.

²⁷⁵ “Pois o Senhor aprova o caminho dos justos, mas o caminho dos ímpios leva à destruição!”

²⁷⁶ “Entrai pela porta estreita; porque larga é a porta, e espaçoso o caminho que conduz à perdição, e muitos são os que entram por ela; E porque estreita é a porta, e apertado o caminho que leva à vida, e poucos há que a encontram.”

D. Pedro fundamenta-se nessa oposição entre os episódios que sobem até à imagem do Rei entronizado e os que descem até a imagem da morte²⁷⁷.

No cortejo dos justos, todos estão cobertos por túnicas e em gestos de louvor e oração diante da divindade de Jesus, seguidos por um anjo, que os guia pacificamente. Já os condenados, descem nus para a Boca do Inferno empurrados por um demónio deformado, em gestos de desespero e numa desorganização evidente.²⁷⁸ As vestes dos eleitos no Juízo Final mostram a instância eterna e final que foram designados, enquanto os condenados são acompanhados da nudez. A roupa exerce um papel fundamental na Idade Média pois tanto estava associada ao estado de cada pessoa como na valorização do próprio corpo e na repartição dos indivíduos pela idade e género²⁷⁹.

A separação dos Eleitos e dos Condenados não só se evidência na ascensão ao Paraíso (pela direita de Jesus) ou queda para o Inferno (pelo seu lado esquerdo)²⁸⁰, como também nos gestos e sentimentos que os corpos ressuscitados expressam. Deste modo, num lado observamos a beleza, a tranquilidade, a felicidade e a ordem, com os eleitos vestidos em esplendor²⁸¹, já do outro lado encontramos a desordem, o desespero expresso na gestualidade e a deformação dos corpos²⁸².

4.2. O Inferno

4.2.1. A Boca do Inferno

“Portanto o Inferno alargou o seu apetite, abriu a sua boca desmesuradamente; e para lá descerá a glória de Jerusalém, e o seu tumulto, e a sua pompa, e os que nesse meio folgam.”
(Isaías 5:14)

O imaginário da literatura e da iconografia do Inferno na Idade Média, embora seja de uma riqueza palpável, deu início a poucas e escassas pesquisas sistemáticas, com maior incidência dos trabalhos dedicados ao tema principalmente nos textos, determinando a sua existência, a sua cronologia e fazendo descrição ou comparação de temas. À luz de várias

²⁷⁷ AFONSO, Luís U. (2003). *Op. Cit.*, p. 50.

²⁷⁸ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J. (1999). *Op. Cit.*, p. 494.

²⁷⁹ CAVERO, Alícia Miguélez (2015). *Op. Cit.*, p. 157.

²⁸⁰ RAGUSA, Isa (1977). *Op. Cit.*, p. 102.

²⁸¹ MÂLE, Émile (1972). *Op. Cit.*, p. 381.

²⁸² COELHO, Maria H. C., REBELO, António, M. R. (2016). *Op. Cit.*, p. 35.

fontes dos séculos IX a XI, constatou-se que o Inferno era frequentemente referido nos escritos, seja dos santos como dos teólogos. Porém, ao contrário do que se esperaria, a sua presença é praticamente nula na produção iconográfica do mesmo período. Teologicamente, o Inferno é o lugar do isolamento de Deus eterno, onde se sofre perpetuamente sem esperança, sem a graça divina, sem a visão beatífica e com consciência total de todas essas perdas; é uma construção corporal, um espaço físico de terror, fogo e enxofre como descrito no livro de Apocalipse 20:10. Portanto, como local do fogo - e o fogo é corpóreo - também é o local de tormento físico nos corpos dos condenados.

Esta boca desmesurada servia tanto para criar nos espectadores a ansiedade, o respeito e o medo, como servia de prelúdio à meditação e incentivo à memória. É na imagem infernal, descrita por Gérard Le Don como freneticamente arrepiante para qualquer espetador²⁸³, que se vai assumir um lugar de memória e onde se vai recordar constantemente cada cristão que por cada pecado persistente e sem arrependimento existirá um castigo eterno, convidando o homem medieval à ação, à penitência e à confissão²⁸⁴. Assim, o fiel era levado à conversão mais pelo medo de ser lançado sobre o lugar dos tormentos, do que pelo desejo de ter uma estadia no Paraíso.

A imagem do animal monstruoso servia como encarnação do Mal, mas nem sempre tinha uma conotação puramente negativa. De facto, a imagem infernal representada como um monstro, ainda que horrorosa e deformada pode ter um carácter pedagógico, numa demonstração da cura do vício pela virtude. O homem medieval não só observava a imagem do Inferno, como também autêntica se imaginava a si mesmo relacionado a tal destino, daí a iconografia infernal gerar tanto terror. Assim, a Igreja Medieval utilizava os espaços do além para cimentar a sua doutrinação sobre os fiéis e apoiar a ordem do mundo pela qual tanto patrulhava.²⁸⁵

A Mandíbula Infernal presente no Moimento de D. Inês de Castro [**Fig. 39**] é a peça de destaque da iconografia do Juízo Final na arca funerária, não só em estatura e dimensão como também se considerarmos a sua importância no episódio apocalíptico e na mensagem que se queria transmitir. Esta é uma das várias formas de se fazer representar o Inferno na Idade Média, ainda que não tenha propriamente uma “âncora” textual. Acaba por coabitar

²⁸³ DON, Gérard le (Oct.-Dec. 1979). *Op. Cit.*, p. 363.

²⁸⁴ COELHO, Maria H. C., REBELO, António, M. R. (2016). *Op. Cit.*, p. 36.

²⁸⁵ GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Claude (coords.). trad. Hilário F. Júnior, (2006). *Op. Cit.*, p. 30.

com muitas passagens metafóricas, maioritariamente bíblicas, parcialmente explicada no livro de Jó e Habacuque, nos Salmos²⁸⁶, Números²⁸⁷, Apocalipse e Isaías²⁸⁸.



Figura 39 - Pormenor. Boca do Inferno, Juízo Final no facial dos pés no túmulo de D. Inês de Castro.

Como motivo, os artistas medievais vão “pedir emprestada” a metáfora da boca a várias ideias bíblicas do Inferno: aos vários monstros e criaturas devoradoras bíblicas (Job 41:14²⁸⁹; Salmo 22:21²⁹⁰); à fornalha e fogo infernal em que os condenados são lançados e sofrem eternamente (Apocalipse 20:14-15²⁹¹; S. Lucas 16:24²⁹²); às passagens que relatam os demónios ou o próprio Diabo como seres híbridos e monstruosos (Apocalipse 12:9²⁹³; I Pedro 5:8²⁹⁴), etc. Em outras fontes textuais sobre o motivo da Boca do Inferno, consideram que a

²⁸⁶ Ler Salmos 69:15

²⁸⁷ Ler Números 16:30-33

²⁸⁸ A descrição na passagem de Isaías 5:14 é vista pela maioria dos teólogos cristãos como essencial para a compreensão da imagem da boca do Inferno e alcança, no motivo, uma expressão justa, com o inferno representado pelo aspeto mutilado de um monstro só com cabeça e com uma mandíbula bem aberta pronta para devorar os infiéis.

²⁸⁹ “*Quem abrirá as portas do seu rosto? Pois ao redor dos seus dentes está o terror.*”

²⁹⁰ “*Salva-me da boca dos leões, e dos chifres dos bois selvagens. E tu me respondeste.*”

²⁹¹ “*E a morte e o inferno foram lançados no lago de fogo. Esta é a segunda morte. E aquele que não foi achado escrito no livro da vida foi lançado no lago de fogo.*”

²⁹² “*E, clamando, disse: Pai Abraão, tem misericórdia de mim, e manda a Lázaro, que molhe na água a ponta do seu dedo e me refresque a língua, porque estou atormentado nesta chama.*”

²⁹³ “*E foi precipitado o grande dragão, a antiga serpente, chamada o Diabo, e Satanás, que engana todo o mundo; ele foi precipitado na terra, e os seus anjos foram lançados com ele.*”

²⁹⁴ “*Sede sóbrios; vigiai; porque o diabo, vosso adversário, anda em redor, bramando como leão, buscando a quem possa tragar.*”

sua origem pode remeter a escritos que apontam para o mundo dos mortos, seja em obras antigas - como nas escrituras sagradas - ou em textos apócrifos, inspirando muito o pensamento religioso medieval.

Até ao séc. XIII, a Boca do Inferno não é o motivo mais dominante na iconografia do Juízo Final, começando a se difundir com mais regularidade no Gótico. Serve como um poderoso aviso aos fiéis, surgindo nos mais diversos lugares: nos principais programas escultóricos franceses como o de Sainte-Foy de Conques ou Saint-Lazare d'Autun; manuscritos; marfins; pinturas morais, etc. São vários os historiadores que debatem sobre as origens da Boca do Inferno ou seus precursores, com algumas diferenças de opiniões, contudo os escolásticos concordam maioritariamente que a iconografia da Boca do Inferno foi gerada na atmosfera teológica britânica²⁹⁵. A associação da Boca do Inferno ao Juízo Final remonta ao séc. IX e têm origem nos países anglo-saxões²⁹⁶ embora, primariamente, como motivo mais incomum. A mais antiga referência à Boca do Inferno conhecida está figurada numa peça de marfim com a cena do Juízo Final, exposta no acervo do *Victoria and Albert Museum*²⁹⁷ [Fig. 9]. A partir do séc. XI a imagem da Boca do Inferno alastra-se para o restante continente europeu, principalmente para a França, Espanha e Alemanha.

No séc. XII²⁹⁸ cresce a ideia dos animais monstruosos como propriedade de anexar valores²⁹⁹, conhecendo um maior desenvolvimento e espalhando-se para as artes visuais, ganhando popularidade principalmente pelos escultores que criam verdadeiras “obras teatrais” nos portais dos monumentos. Já no séc. XIII e XIV a tipologia da Boca do Inferno aparece quase que exclusivamente nas representações do Juízo Final e é através dos artistas destes séculos que a imagem da Boca do Inferno se torna mais elaborada³⁰⁰. O Inferno é a antítese literal do Paraíso, como lugar assustador e descrito como um monstro. Este mundo infernal encontra-se posicionado sob a representação de uma goela devoradora, contorcida, animalesca, angustiante, que sugere agressividade e dinamismo sinuoso³⁰¹, é ao mesmo tempo o abismo, o caos; o Monstro e as trevas da aniquilação. Este motivo surge frequentemente

²⁹⁵ ROSSMEISL, Robyn (2012). *Encountering the embodied mouth of Hell: The play of oppositions in Religious vernacular theater*. Thesis (Master of Arts) – The Faculty of Graduate Studies (Art History), University of British Columbia. Vancouver, p. 9.

²⁹⁶ GONZALES, Julie (2015). *Op. Cit.*, p. 71.

²⁹⁷ Sobre a peça de marfim, cf. GONZALES, Julie (2015). *Ibid*, p. 71.

²⁹⁸ ROSSMEISL, Robyn (2012). *Op. Cit.*, p. 13.

²⁹⁹ SALISBURY, Joyce E. (2010). *The beast within: Animals in the Middle Ages*. New York: Routledge, p. 225.

³⁰⁰ SCHMIDT, Gary D. (1995). *The iconography of the mouth of Hell: Eight-Century Britain to the Fifteenth-Century*. London: Associated University Presses, p. 19.

³⁰¹ BASCHET, Jérôme (1990). *Op. Cit.*, p. 5.

representado assumindo três modos: de frente; a três quartos; ou de perfil, como no caso do Juízo Final no Túmulo de D. Inês.

A maioria dos autores aceita que o Inferno para o homem medieval é a metáfora do animal devorador, o motivo dominante do mundo infernal e uma das concepções mais populares dos tempos medievais (com a sua marginalização a partir do séc. XV)³⁰². As bocas monstruosas tendem a negar a forma humana, e são reconhecidas como o Leviatã bíblico³⁰³, o poço aberto para o Inferno, numa queda que acentua o movimento decadente dos condenados³⁰⁴.

Na iconografia Infernal é possível articular o texto com a imagem. O Inferno é o local onde mais há liberdade para que as fantasias marginais atravessem a mensagem sagrada, num encontro ambíguo das fantasias do Inferno e do Monstruoso. Aqui devemos questionarmos acerca da extrema importância que o testemunho artístico do Inferno provoca na imaginação do homem medieval, e como participa ativamente no universo cultural.

A boca devoradora é um dos símbolos mais aterradores das imagens medievais³⁰⁵ pois conserva a imagem do pecado e dos seus castigos eternos, revela o horror e medo que o homem medieval tinha de ser engolido, mastigado - ser-se condenado era ser-se engolido - e a sensação claustrofóbica de ser empurrado para uma prisão eterna³⁰⁶. O Inferno é por vezes caracterizado como o lugar do fogo, em que para lá se vai através de uma queda num poço ou inclinação acentuada, como se de um precipício escorregadio se tratasse. Encontra-se por vezes dividido em diversos recintos com as diferentes categorias de condenados - numa representação preferida pelos artistas italianos - ou representada como um objeto/lugar só – Boca do Inferno - num motivo mais comum nas representações dos artistas franceses. O mundo diabólico pode ainda ser representado através da junção de ambas as imagens: com a imensa goela a devorar os condenados à medida que vão caindo para o recinto, permanecendo num enxame confuso de corpos emaranhados³⁰⁷.

A Boca do Inferno mistura características não apenas humanas mas também elementos zoomórficos, articulando características dos animais com criaturas lendárias (como o caso do

³⁰² BASCHET, Jérôme (1990). *Op. Cit.*, p. 8.

³⁰³ Ver sobre a Boca do Inferno como Leviatã em: DALE, Thomas E. A. (2006). The monstrous. In: Conrad Rudolph (ed.), *A companion to medieval art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, 2d. Ed., Hoboken, p. 267; BASCHET, Jérôme (1990). *Op. Cit.*, p. 8; DON, Gérard le (Oct.-Dec. 1979). *Op. Cit.*, p. 365; MÂLE, Émile (1972). *Op. Cit.*, p. 379; GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Claude (coords.). trad. Hilário F. Júnior, (2006). *Op. Cit.*, p. 328.

³⁰⁴ DON, Gérard le (Oct.-Dec. 1979). *Op. Cit.*, p. 369.

³⁰⁵ ROSSMEISL, Robyn (2012). *Op. Cit.*, p. 11.

³⁰⁶ SCHMIDT, Gary D. (1995). *Op. Cit.*, p. 32.

³⁰⁷ BASCHET, Jérôme (2007). *Op. Cit.*, p. 20.

dragão). Neste sentido, seja pelo seu híbrismo, seja pela desproporcionalidade, a Mandíbula Infernal coloca-se pelos Historiadores de Arte no campo do fantástico e do monstruoso. Das várias influências que definem a aparência visual da Boca do Inferno, a de uma figura zoomórfica é mais comum, combinando os vários animais num ser teratológico (defeituoso e malformado) e híbrido, misturando não só traços de animais comuns, como de espécies exóticas³⁰⁸, mais do imaginário medieval que do real. Igualmente relevante fica quando associada à imagem que engole e devora os condenados de monstros lendários³⁰⁹. Estes animais são vistos na Idade Média como metafóricos, de uso antigo, como o caso do cordeiro, as ovelhas, o leão, etc.³¹⁰ A Boca do Inferno representa o agrupamento de quatro principais imagens bíblicas: o leão, descrito como o próprio Satanás que devora as almas dos condenados; a cobra ou dragão que lança-chamas infernais; a cova que devora e engole os pecadores; e a principal imagem, a do Leviatã.

Todas estas influências vão ser utilizadas pelos artistas medievais para definir a aparência visual da Boca do Inferno, muitas vezes misturando todas elas numa imagem só. Algumas das suas representações vão recolher características do leão, como imagem popular, o animal mais representado na Idade Média e ambivalente: visto como uma besta cruel e usado para descrever o próprio Satanás (I Pedro 5:8; II Timóteo 4:17); ou com função apotropaica³¹¹, como protetor dos santuários, destacado nas portas das igrejas, capitéis ou noutros trabalhos - ou até mesmo para simbolizar o próprio Cristo (O Leão da tribo de Judá descrito em Apocalipse 5:5).

Também utilizada para representar a Boca do Inferno, encontramos a serpente, o basilisco e os seus derivados. Algumas Mandíbulas do Inferno têm características reptilíneas marcantes, muitas vezes exibindo a forma de uma cobra com escamas, semelhante aos seres já há muito tempo representados, seja na mitologia greco-romana, como nas lendas nórdicas ou na literatura judaico-cristã, outras vezes com a crista de um basilisco. Mas é principalmente das escrituras que se retira o motivo, em virtude da associação à serpente do Éden, responsável pela Queda do Homem³¹². Mais tarde, o motivo é representado também nas imagens medievais, principalmente na representação do castigo da luxúria, em que a tortura pelo

³⁰⁸ GONZALES, Julie (2015). *Op. Cit.*, p. 22.

³⁰⁹ Talvez inspirado na História de Jonas, lançado ao mar e engolido por um animal de grandes dimensões, mencionado no livro de Jonas 1:17.

³¹⁰ SALISBURY, Joyce E. (2010). *Op. Cit.*, p. 225.

³¹¹ RAGUSA, Isa (1977). *Op. Cit.*, p. 107.

³¹² SCHMIDT, Gary D. (1995). *Op. Cit.*, p. 41.

pecado cometido faz-se através de uma cobra a morder os seios ou os genitais dos pecadores³¹³.

A cobra é, inquestionavelmente, o animal mais desprezível da Criação, seja pela sua posição rastejante³¹⁴ e pelo seu contacto direto com a terra, muito mal visto na tradição judaica, como também pelo seu claro papel na tentação e na Queda de Adão e Eva. Não obstante, a Boca do Inferno nunca é representada totalmente como uma cobra³¹⁵, recolhendo elementos de outros animais.

Na perspetiva dos animais reptilíneos e marinhos, a Mandíbula Infernal aparece muitas vezes representada como características de um crocodilo. Os animais marinhos viviam num mundo desconhecido na Idade Média, o mundo aquático. Tudo o que era desconhecido na época medieval era considerado vindo do inimigo, por esse motivo o mundo aquático seria contemplado como um autêntico refúgio para os monstros medievais. Isidoro de Sevilha acreditava que os mares seriam o berço dos monstros, onde estariam os dragões e outras bestas como o crocodilo, assustador pelas garras e dentes³¹⁶. Curiosamente, algumas versões bíblicas traduzem o termo “*levyathan*” para “*crocodilo*”³¹⁷. Estudiosos defendem que as referências ao Leviatã devem ser entendidas como literais, sugerindo que realmente se tratasse de um crocodilo. Como os oceanos eram intimidantes e extremamente temidos pelo homem medieval, equivalente ao Inferno, a Boca Infernal pode ter aspeto “pisciforme”. Esta associação remete também para o monstro marinho da história de Jonas, que é engolido/devorado pelo enorme peixe.

Na junção destes animais, cria-se uma criatura híbrida, proveniente do cruzamento de várias espécies. A figura híbrida surge como essencial para o mundo do monstruoso, desde as culturas mais antigas que apresentavam uma ampla pluralidade de animais com elementos desiguais, permanecendo até a iconografia medieval. Para os teólogos medievais, estes seres híbridos pertenciam ao ramo das superstições, da anormalidade e do diabólico. Portanto, seria natural representar a Boca do Inferno como um animal híbrido, que reunia uma multiplicidade de elementos de diversas espécies, e das mais ameaçadoras. É retratada com dentes de

³¹³ BASCHET, Jérôme (2007). *Op. Cit.*, p. 20.

³¹⁴ Punição entregue por Deus em Génesis 3:14: “*Então o Senhor Deus disse à serpente: Porquanto fizeste isto, maldita serás mais que toda a besta, e mais que todos os animais do campo. Sobre o teu ventre andarás, e pó comerás, todos os dias da tua vida.*”

³¹⁵ GONZALES, Julie (2015). *Op. Cit.*, p. 29.

³¹⁶ SEVILLE, Isidore, trans. BARNEY, Stephen A., BEACH, J. A., BERGHOF, Oliver, LEWIS, W. J. (2006). *The Etymologies of Isidore of Seville*. New York: Cambridge University Press, p. 260.

³¹⁷ Na Bíblia dos Capuchinhos e na edição Revista e Atualizada da Bíblia Sagrada traduzida em português por João Ferreira de Almeida, a palavra *Leviatã*, no Livro de Jó 41:1, é traduzida pela palavra *Crocodilo*. Cf: BÍBLIA, Português. *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida com referências e algumas variantes. Edição Revista e Atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil, 1969.

crocodilo, pele de cobra, focinho de leão, crista de basilisco, etc. Enquanto “acidente da natureza”, a Boca do Inferno é um híbrido³¹⁸ fruto da imaginação sem precedentes do homem medieval e uma monstruosidade sem limites. Uma representação dessa mesma boca híbrida encontra-se no fólio f.39r do Saltério de Winchester, séc. XII [Fig. 40], onde se abrem uma par de Mandíbulas monstruosas revelando um mar de dentes escancarados, com focinho alongado semelhante a um lobo ou cão, rugoso como se estivesse em fúria, numa explosão real do monstruoso infernal³¹⁹.



Figura 40 - Boca do Inferno, Fólio 39r do Saltério de Winchester, Cotton MS Nero C IV. Séc. XII.
[Fonte: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=cotton_ms_nero_c_iv_f039r#]

Ainda sobre o híbrismo, importa sublinhar que esta reúne, muitas vezes, as formas do dragão, provavelmente como modelo longínquo da Boca do Inferno. Nas representações o dragão é associado ao ato devorador descrito em Apocalipse 12: 9³²⁰, a criatura que ameaça devorar a alma do condenado. Encontramos um eco do dragão no próprio Leviatã bíblico, descrito no capítulo 41 do livro de Jó tratando-se do grande e terrível monstro que atua como

³¹⁸ DIDRON, Adolphe N. (1907). *The History of Christian Art in The Middle Ages*. London: George Bell and Sons, p. 118.

³¹⁹ DON, Gérard le (Oct.-Dec. 1979). *Op. Cit.*, p. 364.

³²⁰ “E foi precipitado o grande dragão, a antiga serpente, chamada o Diabo, e Satanás, que engana todo o mundo; ele foi precipitado na terra, e os seus anjos foram lançados com ele.”

porta de entrada para o Inferno³²¹. O texto de Jó descreve o Leviatã como uma criatura gigantesca, que apresenta uma força descomunal, com uma pele extremamente resistente e boca que expele fogo. Todavia, ainda que o dragão e a Boca do Inferno sejam complementares, não são da mesma natureza, mesmo que o fogo a qual o dragão está associado e as características reptilíneas possam ter inspirado a sua criação. O dragão como Boca Infernal não é tão comum como a imagem do leão, apenas quando relacionado ao Leviatã bíblico³²².

A Mandíbula/ Boca do Inferno, isenta de corpo e membros, limita-se a uma cabeça. Curiosamente, Isidoro de Sevilha enquadra essa forma na categoria da *praenumeria*³²³, ou seja, trata-se de uma cabeça ou um membro inferior nascido isoladamente, uma completa aberração da Natureza. Inicialmente, as primeiras representações da Boca do Inferno seriam próximas do modelo de Isidoro de Sevilha da *praenumeria*, porém, ao longo do séc. X e adiante, os artistas medievais vão reter esta ideia e tirar todo o carácter humano, transformando no animal zoomórfico e híbrido³²⁴. Como cabeça devoradora das almas condenadas, comum na decoração escultórica do Românico, a Boca do Inferno levanta-se como uma das criações mais originais da Idade Média, amplamente produzida no Românico e Gótico.

No contexto do Juízo Final, a boca é tanto o monstro devorador, insaciável, como o poço vivo. Destaca por oposição a dureza do castigo divino e evidencia o esplendor do Paraíso. Executa também um papel de entrada do submundo, essencialmente colocado nas partes inferiores da imagem, de modo a representar bem a profundidade, e sempre à esquerda, exceto raros casos³²⁵. É o motivo capaz de articular o texto e a imagem, bem como o local onde as fantasias marginais podem, e devem, ser atravessadas pela mensagem sagrada³²⁶.

A Boca do Inferno de Sainte-Foy de Conques lembra a de Saint-Lazare d'Autun, com uma Mandíbula que surge na qualidade de guardiã do limiar infernal; contudo, em Autun [Fig. 41] a boca aparenta uma visão mais desesperante do Inferno que a Boca de Conques [Fig. 42].

³²¹ QUÍRICO, Tamara (2011). A iconografia do Inferno na Tradição Artística Medieval. In: *Paraíso, Purgatório e Inferno (Religiosidade na Idade Média)*, p. 5.

³²² SCHMIDT, Gary D. (1995). *Op. Cit.*, p. 45.

³²³ SEVILLE, Isidore, trans. BARNEY, Stephen A., BEACH, J. A., BERGHOF, Oliver, LEWIS, W. J. (2006). *Op. Cit.*, p. 244.

³²⁴ GONZALES, Julie (2015). *Op. Cit.*, p. 44

³²⁵ *Id., Ibid.*, p. 111.

³²⁶ DON, Gérard le (Oct.-Dec. 1979). *Op. Cit.*, p. 371.



Figura 41 - Pormenor, Boca do Inferno, Portal Central de Catedral de Saint-Lazare d'Autun. Séc. XII.
[Fonte: <https://cathedrale.autun-art-et-histoire.fr/manieres-de-voir/toucher-le-tympan.html>]



Figura 42 - Pormenor, Boca do Inferno, Portal da Catedral de Sainte-Foy de Conques. Séc. XII.
[Fonte: <https://www.christianiconography.info/conques/tympanum.lowest3.html>]

Do mesmo modo, a Mandíbula Infernal pode exibir, por vezes, algumas variantes no tempo da condenação, como apreciado no tímpano de Conques: a Boca é local transitório da punição, onde se aguarda a decisão divina. Contrariamente, a Boca do Inferno do tímpano de Autun, faz parte da composição de um Inferno final. Além das já declaradas características especificamente agressivas, seja a juba leonina, os olhos ameaçadores, garras afiadas e presas, existem alguns exemplos também com narinas de dragão e uma garganta volumosa. Como



Figura 43 - Boca do Inferno, capitel do Claustro de Saint-Guilhem-le-Désert, séc. XII-XIII. Atualmente no MET (The Metropolitan Museum of Art). [Fonte: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/472181>]

exemplo temos a boca de perfil num capitel [Fig. 43] do Claustro de Saint-Guilhem-le-Désert³²⁷, do séc. XII-XIII: parece-nos um felino, com focinho redondo, nariz fortemente marcado, juba volumosa, olho triangular e orelha pontiaguda a pressionar o crânio (similar ao modelo anglo-saxão), em que a dentição afiada na mandíbula acentua a ferocidade da boca. Os corpos empilhados nesta mesma boca são resposta a uma punição final e última fase da destruição. A sua localização na parcela inferior da imagem resume o aspeto moral da queda, por onde os condenados são levados, de maneira caótica, para as Mandíbulas, reforçando a dinâmica decrescente criada pelos demónios que impulsionam as almas dos perdidos até á boca Infernal³²⁸. É neste contexto de terror que a Boca do Inferno, utilizada na iconografia medieval, vai preocupar tanto os pecadores considerados cristãos, como aqueles que se opõem diretamente à Igreja Cristã: Judeus e Hereges. O tormento de se ser engolido estava presente

³²⁷ O capitel do séc. XII-XIII faz parte de um conjunto do claustro de Saint-Guilhem-le-Désert, exposto atualmente no The Metropolitan Museum of Art, em Nova Iorque.

³²⁸ GONZALES, Julie (2015). *Op. Cit.*, p. 200.

em todos os homens medievais, fossem eles cristãos ou não; o poder da Boca e da sua fealdade cria um sentimento geral de repulsa, numa mensagem que serve, e muito bem, à Igreja³²⁹.

A Boca do Inferno, derivando na sua morfologia e hibrismo, adquire múltiplas formas de representação: Boca-Alpendre; Boca-Abismo; Boca-Caldeirão, etc. A “Boca-Alpendre”³³⁰, popularizada nas decorações das paredes de edifícios religiosos, abre as suas mandíbulas onde assentam os condenados. Um belo exemplo de Boca-Alpendre figura o friso Românico da Catedral de Lincoln,

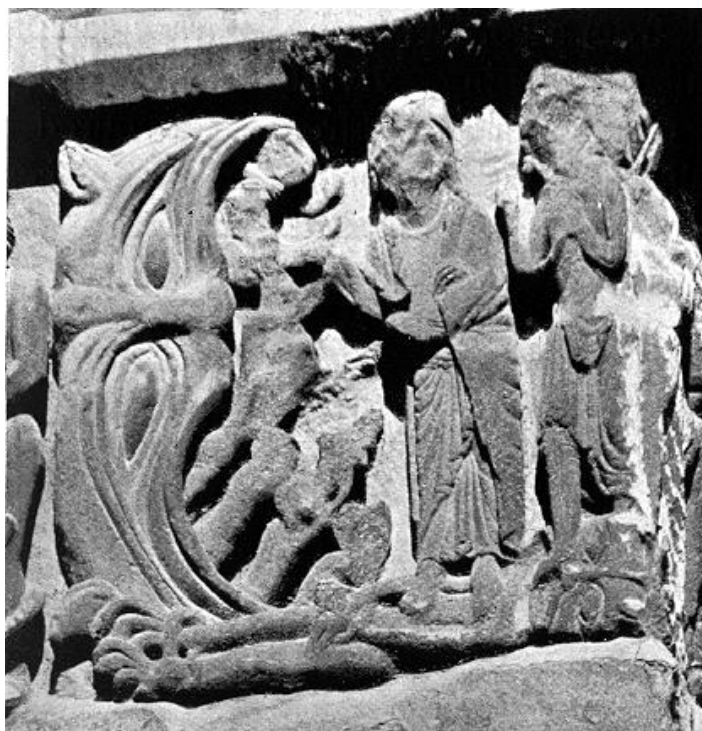


Figura 44 - Pormenor. Boca-Alpendre no friso da Catedral de Lincoln. Séc. XII. [Fonte: <http://www.medart.pitt.edu/image/england/lincoln/cathedral/exterior-sculpture/West-Romanesque-Frieze/Linc-cath-ext-sculp-frieze.html>]

final do séc. XII [Fig. 44]. Neste exemplar a Boca têm dimensões superiores às figuras humanas, com as características felinas habituais e pele rugosa. Este motivo iconográfico permanece como uma porta aberta, encontrada principalmente nas representações da Descida ao Inferno, simbolizando a entrega e relacionada ao próprio Satanás, ilustrando uma espera por vezes temporária, outras vezes final.

Outro motivo comum da Mandíbula do Inferno é a “Boca-Abismo”, apropriada para simbolizar o Inferno dos anjos caídos, os que serão também eternamente castigados por preferirem seguir Satanás.

Este destino eterno dos demónios (anjos caídos) prenuncia o destino dos próprios humanos condenados. Um exemplo dessa mesma “Boca-Abismo” encontra-se no Manuscrito de *Caedmon*³³¹ [Fig. 45], datado do ano 1000, que demonstra a mais antiga representação da Queda de Satanás e dos Anjos. Exibida na parte inferior no fólio 3, uma cabeça ameaçadora

³²⁹ MARQUES, Marisa (2007). *O Mundo do Fantástico na Arte Românica e Gótica em Portugal, Vol. 1*. Dissertação (Mestrado em História da Arte Medieval) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, p. 30.

³³⁰ GONZALES, Julie (2015). *Op. Cit.*, p. 267.

³³¹ Boca-Abismo no Manuscrito de *Caedmon*³³¹, exibida na parte inferior no fólio 3, datado do ano 1000.

com características animais felinas ou de urso, de perfil abre as mandíbulas para cima³³². Também o fólio 24r da Bíblia de William de Brailes [Fig. 46], datado de 1250, apresenta uma ilustração da queda dos anjos e de Satanás que se precipitam até a “Boca-Abismo” acastanhada, escancarada e cheia de Demónios, pronta para os devorar.

O terceiro motivo comum é a “Boca-Caldeirão”, incomum no Românico mas vulgar no Gótico, representada cheia de condenados. Um caldeirão é colocado na boca, cheio de almas dos condenados, onde esperam pela tortura³³³.

No tímpano do Portal Ocidental da Catedral de San Giorgio de Ferrate [Fig. 47], do séc. XII no Norte da Itália, um caldeirão é anexado à Boca do Inferno, fundindo-se como se formasse o corpo do monstro, numa montagem iconográfica singular. Semelhantemente, no tímpano da Catedral de Notre-Dame de Bourges, do séc. XIII, a Boca do Inferno [Fig. 48] encontra-se encimada por um caldeirão, aquecido pelas chamas que surgem das suas entranhas, dentro estão os condenados, prontos a serem “cozinhados” no fogo infernal.

As conceções e respetivas representações do Monstro Infernal na Idade Média desenvolvem nos artistas um processo de criação especialmente rico e complexo³³⁴. Com efeito, a Boca do Inferno sofre várias transformações, adquire vários significados e representações ao longo da Idade Média. No

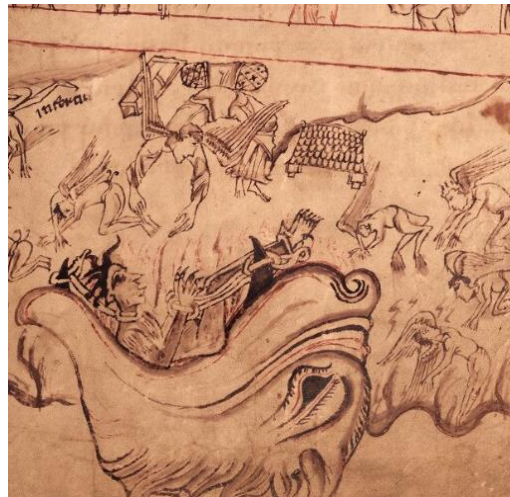


Figura 45 - Pormenor. Boca-Abismo no fólio 3 do Manuscrito de Caedmon, c. 1000. [Fonte: <https://iiif.bodleian.ox.ac.uk/iiif/viewer/d5e3a9fc-abaa-4649-ae48-be207ce8da15#c=0&m=0&s=0&cv=6&r=0&xywh=-5888%2C1015%2C16598%2C8355>]

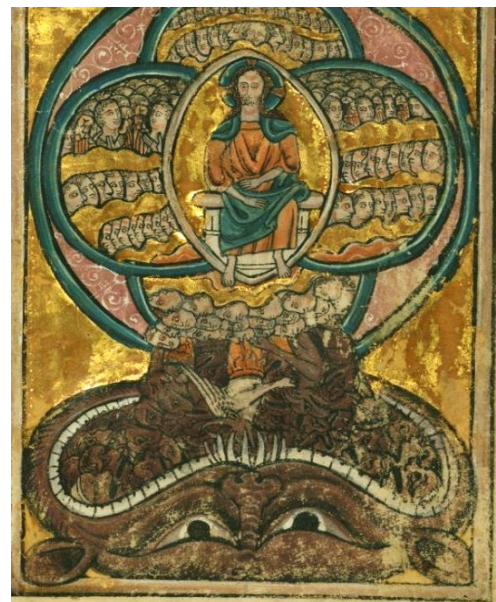


Figura 46 - Boca-Abismo no Fólio 24r da Bíblia de William de Brailes, c. 1250. [Fonte: <https://www.thedigitalwalters.org/Data/WaltersManuscripts/html/W106/description.html>]

³³² GONZALES, Julie (2015). *Op. Cit.*, p. 269.

³³³ *Id., Ibid.*, p. 277.

³³⁴ LECLERQ-MARX, Jaqueline (2010). Los monstrs antropomorfos de origem antigo en la Edad Media: Persistencias, Mutaciones y Recreaciones. In: *Anales de Historia del Arte*, Bruxelas, p. 274.

Românico, o Inferno é a metáfora do monstro devorador³³⁵, e os monstros associados ao monaquismo³³⁶, presente em poucas obras.



Figura 47 - Boca-Caldeirão no Tímpano do Portal Ocidental da Catedral de San Giorgio de Ferrate. Séc. XII. [Fonte: <http://www.medioevo.org/artemedievale/Pages/EmiliaRomagna/CattedralediFerrara.html>]



Figura 48 - Pormenor. Boca-Caldeirão no tímpano da Catedral de Notre-Dame de Bourges. Séc. XII-XIII. [Fonte: <https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:3874871>]

³³⁵ BASCHET, Jérôme (1990). *Op. Cit.*, p. 8.

³³⁶ DALE, Thomas E. A. (2006). *Op. Cit.*, p. 254.

A partir do séc. XII a ideia de anexar valores aos animais e monstros vai crescendo, atingindo o seu apogeu no Gótico, período em que a representação da Boca do Inferno se torna mais forte e tomando destaque no Juízo Final. Afirma-se como monstro, perde o hierarquismo do séc. XII e sofre um deslocamento significativo para as margens³³⁷. É no período gótico que a boca modifica as suas características: o focinho vai se desenvolver; a aparência de uma cabeça de animal híbrido mantém-se alongada.

A Boca do Inferno sofre mudanças com o avançar dos séculos, e a sua representação varia conforme o modelo utilizado pelo artista. Dois deles sobressaem: o modelo francês e o italiano. No modelo francês, o Inferno figura como a Boca, o Leviatã devorador que abre as mandíbulas para engolir os condenados³³⁸, expandindo-se no domínio anglo-normando, Bélgica, Alemanha Ocidental e Espanha³³⁹; já o modelo italiano, inspirado no estilo bizantino³⁴⁰, não herda o entusiasmo pela Mandíbula devoradora e prefere a ausência da boca, substituindo-a por um lugar indistinto, focado nos grupos dos condenados e das suas respetivas punições, com a figura de Satanás como personagem dominante. Do mesmo modo, o modelo italiano do Juízo Final faz sobressair a dualidade entre o Inferno e o Cristo Juiz, contrariando o modelo francês, que prefere representar o Paraíso a “empurrar” o Inferno para fora da imagem do julgamento.

A Boca do Inferno presente no Túmulo de D. Inês de Castro é, sem dúvida, a peça iconográfica essencial do Juízo Final e não tanto os Céus, ao contrário do que se esperaria. Comparativamente mais evidente e ameaçador, ocupa um espaço mais amplo e atrai maior atenção do que o Paraíso que, por sua vez, se resume a alguns detalhes arquitetónicos. Representa uma autêntica antítese do Paraíso, figurado pelo pórtico coberto com uma cúpula gomada e surge como o lugar sombrio descrito no livro de Jó, com a imagem do Leviatã/Crocodilo³⁴¹. Para a maioria dos autores, como Maria Helena da Cruz Coelho, António Rebelo, Francisco Pato de Macedo, Maria José Goulão, Paulo Pereira e Manuel Vieira Natividade, o Inferno no Túmulo de D. Inês figura o Leviatã bíblico³⁴² descrito no livro de Jó. Este Inferno, representado pelo horrendo monstro com uma larga Mandíbula, localiza-se na parte inferior esquerda do facial, emerge do solo, abrindo a boca para a inclinação da

³³⁷ DALE, Thomas E. A. (2006). *Op. Cit.*, pp. 254-255.

³³⁸ BASCHET, Jérôme (1990). *Op. Cit.*, p. 5.

³³⁹ GONZALES, Julie (2015). *Op. Cit.*, p. 293.

³⁴⁰ BASCHET, Jérôme (1990). *Op. Cit.*, pp. 6-8; GONZALES, Julie (2015). *Op. Cit.*, p. 293.

³⁴¹ ROQUE, Maria (Junho 2014). *Op. Cit.*, pp. 223 e 224.

³⁴² COELHO, Maria H. C., REBELO, António, M. R. (2016). *Op. Cit.*, p. 35; MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J. (1999). *Op. Cit.*, p. 495; PEREIRA, Paulo (coord.), (2014). *Op. Cit.*, p. 350; NATIVIDADE, M. Vieira (1910). *Op. Cit.*, p. 27.

encosta ondulada, por onde se precipitam os pecadores. Pela sua enorme boca projetada chamam que vão “abraçar” os condenados. Têm um focinho alongado e rugoso, orelhas pontiagudas e onduladas, olhos salientes que emanam muita ferocidade, reforçada pelos dentes pontiagudos e aterradores que emolduram os lábios curvados numa clara expressão de cólera.

Emídio Ferreira³⁴³ sugere que estejam a verter vermes pela orelha do monstro, motivado pelas linhas ondulantes em relevo [Fig. 49]. Embora a escolha do artista na criação da orelha seja curiosa, parece-nos que se trata essencialmente de um relevo puramente estilístico, talvez representando uma pelagem, e não propriamente vermes a brotar do tímpano do Monstro. Com a mandíbula completamente aberta, vista de perfil, revela a parte de trás da sua enorme garganta. Todos estes detalhes ajudam a conceber poder e energia à boca. Esta é uma criatura híbrida³⁴⁴, que combina características caninas, peixe carnívoro e crocodilo num movimento de ataque eminente.

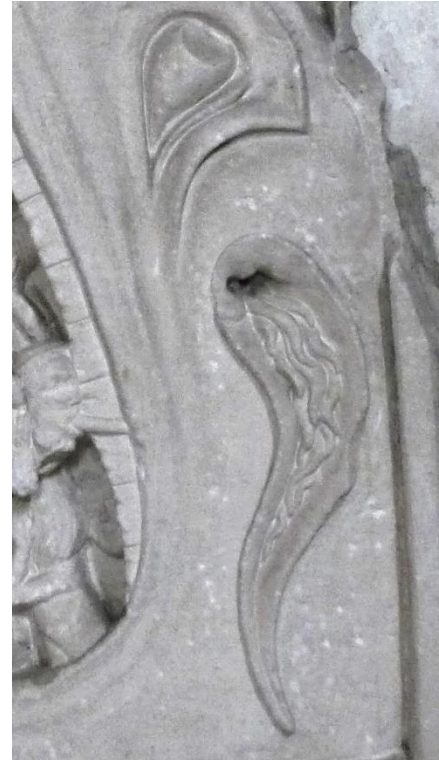


Figura 49 - Pormenor. Orelha da Boca do Inferno no facial dos pés do Túmulo de D. Inês.

A Boca do Inferno no túmulo de D. Inês é um belíssimo exemplo da persistência do motivo da Boca como símbolo do mal e do próprio Satanás, pelo menos até finais do séc. XIV. São muitos os desenvolvimentos do motivo no Gótico: uma maior dinâmica que no período românico, mais espaço para a boca, maior espetacularidade e perda de hierarquismo, terminando por se tornar um monstro marginal vivo.

A boca no Juízo Final de D. Inês emerge da parte inferior da Imagem, destacando o aspeto moral da queda. Essa mesma inclinação apoia a dinâmica decrescente por onde os condenados são levados pelas forças demoníacas até as mandíbulas do Monstro³⁴⁵.

Uma referência em contexto português figura no Mosteiro de Celas, em Coimbra. O claustro de Celas representa um acervo riquíssimo da escultura, com capitéis historiados,

³⁴³ FERREIRA, Emídio M. (2013). *Um pensamento de pedra: Os Jacentes duplos medievais e o túmulo dos Pinheiro na Colegiada de Guimarães*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães, p. 78.

³⁴⁴ GONZALES, Julie (2015). *Op. Cit.*, p. 274.

³⁴⁵ NATIVIDADE, M. Vieira (1910). *Op. Cit.*, p. 27.

contendo temas cristológicos, hagiográficos³⁴⁶ e tipologia iconográfica figurativa ou decorativa. Um dos capitéis exibe o tema da descida de Cristo ao Limbo [Fig. 50]. Esta imagem mostra-nos Cristo a resgatar duas figuras nuas, possivelmente Adão e Eva, do limbo. A sua entrada é marcada pela grande Boca cheia de dentes acentuados e afiados com



uma equivalência formal à Boca do túmulo de D. Inês. As suas mandíbulas encontram-se abertas e, à semelhança de muitas outras representações do motivo, a sua cabeça animalesca exala força e

Figura 50 - Boca do Inferno no capitel da Descida de Cristo ao limbo. Claustro do Mosteiro de Celas, Coimbra. [Fonte: TEIXEIRA, Francisco (2007). *A Arquitetura Monástica e Conventual Feminina em Portugal, nos Séculos XIII E XIV*. Tese (Doutoramento em História da Arte, especialidade em História da Arte Islâmica e Medieval) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve, Faro, p. 139.]

poder, reforçada pelos fortes dentes e pela sua morfologia, com um focinho enrugado numa expressão feroz e orelhas pontiagudas como se de um cão/lobo se tratasse. O foco da sua ferocidade atenta-se nos dentes, que por serem aguçados e penetrantes, além de gigantescos, acabam por ocupar quase toda a goela do Monstro, numa escolha estilística compreensível pois as figuras de Adão e Eva já se encontram fora das suas mandíbulas, contrariando muitas das outras representações medievais sobre este tema, em que Adão e Eva são representados ainda dentro da Boca do Inferno³⁴⁷. Este motivo figurado no capitel do mosteiro de Celas é, segundo a maioria dos investigadores, semelhante à Mandíbula no túmulo de D. Inês. Todavia, é também o único motivo citado pelos autores, especialmente por se tratar de um exemplo, não só português, como concebido na região de Coimbra. Ainda assim, devemos apontar que a Boca do Inferno de Celas é comparada com a Boca do Juízo Final de D. Inês principalmente por investigadores que pouco se debruçaram sobre a imagem do Inferno, dentro e fora do território nacional. Vale ressaltar que, mesmo com alguma semelhança formal

³⁴⁶ Para saber mais sobre a numeração e identificação dos capitéis. cf: TEIXEIRA, Francisco (2007). *A Arquitectura Monástica e Conventual Feminina em Portugal, nos Séculos XIII E XIV*. Tese (Doutoramento em História da Arte, especialidade em História da Arte Islâmica e Medieval) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve, Faro, pp. 94-200.

³⁴⁷ *Id., Ibid.*, p. 141.

entre ambos os motivos, esta iconografia vai ser semelhante por toda a Europa. Efetivamente, no contexto português, este tipo de iconografia é rara nas obras do séc. XIV, legitimando, de certa forma, a relação entre as peças escultóricas. Luís Urbano Afonso³⁴⁸ limita a relação das obras à utilização de uma fonte iconográfica compartilhada, possivelmente um manuscrito que circulasse pelas duas casas cistercienses.

Na Boca do Inferno no túmulo de D. Inês de Castro, os condenados precipitam-se para as mandíbulas desmesuradas, onde são empunhados por uma espécie de garras³⁴⁹ localizadas logo acima das narinas do monstro. É de facto uma imagem curiosa, que em virtude da destruição de parte da zona esquerda do túmulo não nos possibilita identificar a sua origem de maneira precisa. Em todo o caso, surgem algumas opiniões, ainda que escassas ou quase inexistentes, sobre o real significado deste motivo. Segundo Julie Gonzalez³⁵⁰, os condenados estariam a ser presos por uma espécie de garfo, que facilitava a compreensão de uma condenação eterna: os condenados não conseguem escapar às “garras” da Boca. Já Maria José Goulão e Francisco Pato de Macedo³⁵¹ sugerem serem representados os ramos de uma árvore. Na perspetiva dos autores estamos diante de uma representação do Inferno na Visão de São Paulo, onde os condenados, submetidos e esfomeados, estendem as mãos para os frutos de uma árvore, sem os conseguirem, de facto, apanhar. Este episódio é encontrado principalmente nos manuscritos e é representado entre as múltiplas torturas dos condenados, como presente no fólio [Fig. 51] do Saltério Londrino³⁵², do séc. XIII.



Figura 51 - Pormenor. Representação do Inferno na Visão de S. Paulo, com os condenados submetidos à tortura da fome. Presente no Saltério Londrino, fólio 001r, B.11.4, no Trinity College, em Cambridge. Séc. XIII. [Fonte: <https://mss-cat.trin.cam.ac.uk/manuscripts/uv/view.php?n=B.11.4#?c=0&m=0&s=0&cv=14&xywh=1503%2C2601%2C1448%2C819>]

³⁴⁸ AFONSO, Luís U. (2003). *Op. Cit.*, p. 79.

³⁴⁹ Alguns investigadores referem-se às garras como: ramos de árvore, garfo ou garra.

³⁵⁰ GONZALES, Julie (2015). *Op. Cit.*, p. 274.

³⁵¹ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J. (1999). *Op. Cit.*, p. 495.

³⁵² Esta representação mencionada pode ser encontrada no Saltério Londrino (séc. XIII), fólio 001r, B.11.4, no Trinity College, em Cambridge.

Dentro desta interpretação, na versão do túmulo de D. Inês, ainda que de maneira mais simples, estaria representado esse mesmo episódio: os pecadores descem para o Inferno onde se deparam com os galhos de uma árvore, privados de saciarem a sua fome nos frutos.

É precisamente por via da Boca do Inferno no Túmulo de D. Inês que se concede o carácter de justiça divina implementada pelo monarca português sobre os culpados da morte da sua amada nobre galega. A justiça terrena surge como um autêntico modelo que oferece ao Inferno a imagem efetiva dos seus espetáculos punitivos, isto é, uma justiça exemplar e divina a que ninguém pode escapar, muito menos os culpados da morte trágica de D. Inês, mesmo que pudessem escapar a essa justiça na Terra³⁵³.

4.2.2. A imagem dos Condenados e dos Pecados

“Serpentes, raça de víboras! Como escapeis da condenação do Inferno?” (S. Mateus 23: 33)

A crença num lugar de eterna punição destinado aos condenados remonta à Antiguidade. Tais histórias foram recontadas no decorrer da Idade Média e formavam parte dos sermões de pregadores medievais. Para os escolásticos, o Inferno é descrito como o local que alojaria, não só o próprio Diabo e seus demónios, mas também o destino daqueles que levaram uma vida de vícios. É a habitação eterna dos pecadores e lugar de penas, de confusão e maldição na forma do fogo ardente³⁵⁴. Este sofrimento infernal é muitas vezes expresso, na iconografia, nos corpos dos próprios condenados, nos seus gestos e expressões, através de lágrimas, gemidos, ranger de dentes³⁵⁵, no puxar dos cabelos e nos corpos nus e deformados. As dores experimentadas no Inferno são intensas e eternamente agudas e, portanto, as expressões evidentes dos condenados, à medida que se precipitam para as Mandíbulas Infernais, são de claro desespero e dor, prevendo o que lhes espera.

No Juízo Final do túmulo de D. Inês de Castro o caminho ondulado que liga os espaços do além faz a separação dos eleitos e dos condenados. Estes últimos são escoltados por um demónio, que os conduz numa fila decadente, nus e assustados, até à Boca do Inferno - local onde o condenado é chamado ao castigo eterno - seguindo em angústia e incapacitados de se libertarem³⁵⁶. Os pecadores são distinguíveis uns dos outros, com homens, mulheres, idosos

³⁵³ BASCHET, Jérôme (1990). *Op. Cit.*, p. 12.

³⁵⁴ Na tradição judaico-cristã o fogo é o elemento presente no Inferno e da miséria eterna do condenado (S. Mateus 13:41-42, S. Mateus 25:41, Apocalipse 20:10). De igual modo, na Idade Média, a imagem do fogo é o elemento essencial e omnipresente da punição, sendo frequentemente representado nas Imagens do Inferno no Juízo Final.

³⁵⁵ Como descrito no Livro de S. Mateus 13: 50 sobre a condenação no Inferno: *“E lançá-los-ão na fornalha de fogo, ali haverá choro e ranger de dentes.”*

³⁵⁶ DON, Gérard le (Oct.-Dec. 1979). *Op. Cit.*, p. 370.

e jovens, todos eles com corpos deformados, pois o corpo é, para o homem medieval, a “*expressão da alma*”³⁵⁷.

No Reino dos Mortos espera pacientemente um “demónio assador”, segurando na sua mão esquerda um pau com uma garra na ponta [Fig. 52] utilizado para dar estocadas no condenado torturado, muito semelhante aos ganchos de cozinha encontrados nos lares medievais. No Juízo Final da Capela Arena, em Pádua, observamos um pau com garra na ponta, similar ao utilizado no túmulo de D. Inês, manuseado por um demónio que o espetava numa figura feminina condenada [Fig. 53]. Ainda que a figura feminina no Inferno da Capela Arena não esteja no espeto como o condenado no Juízo Final português, a semelhança entre os utensílios com a garra na ponta portados pelos demónios é indiscutível. Um utensílio similar é também visto a ser utilizado por dois demónios no Juízo Final do tímpano da Catedral de Bourges [Fig. 54].

No que diz respeito à estaca manuseada pelo demónio para empalar o condenado no Juízo Final da nobre galega, encontramos uma imagem semelhante no Portal *des Librairies* no



Figura 52 - Pormenor. Avarento a ser torturado por um demónio, manuseando um pau com garra. Presente no facial dos pés no Túmulo de D. Inês de Castro.



Figura 53 - Pormenor. Figura feminina de um condenado a ser espetada por um pau com uma garra na ponta. Juízo Final na Capela Arena, em Pádua. Séc. XIV. [Fonte: QUÍRICO, Tamara (2011). A iconografia do Inferno na Tradição Artística Medieval. In: *Paraíso, Purgatório e Inferno (Religiosidade na Idade Média)*, p. 10.]

³⁵⁷ GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Claude (coords.). trad. Hilário F. Júnior, (2006). *Op. Cit.*, p. 260.



Figura 54 - Pormenor. Os condenados e as punições no Juízo Final do tímpano do Portal central, na Catedral de Bourges. Séc. XII-XIII. [Fonte: <https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:3874871>]

lado norte do transepto da Catedral de *Rouen*³⁵⁸, na França. Junto à Boca do Inferno encontra-se uma figura demoníaca sentada [Fig. 55] segurando com as duas mãos um espeto a empalar um condenado. Nesta precisa imagem do demónio a espetar o maldito, encontramos a marca das punições, com a própria justiça divina imputada no corpo humano³⁵⁹.



Figura 55 - Pormenor. Demónio assando um condenado empalado, junto à Boca do Inferno. Tímpano do Portal des Libraires, no transepto da Catedral de Rouen. Séc. XIII.

³⁵⁸ CASAGRANDE, Carla, VECCHIO, Silvana (2000). *I Sette Vizi Capitali, Storia dei Peccati nel Medioevo*. Turim: Giulio Einaudo Editore, p. 237.

³⁵⁹ COELHO, Maria H. C., REBELO, António, M. R. (2016). *Op. Cit.*, p. 36.

Os instrumentos de punição desembainhados pelos demónios são abundantemente utilizados nas representações dos castigos e punições infernais, normalmente utensílios do dia-a-dia vulgarmente empregues pelo homem medieval nas suas tarefas, seja na lida da casa, no trabalho ou no campo³⁶⁰. Por outras palavras, os fiéis seriam capazes de reconhecer os instrumentos do quotidiano de maneira a que as punições se traduzissem mais reais e convincentes³⁶¹.

No túmulo de D. Inês de Castro, a marca das punições aplicadas aos condenados, não só está expressa no demónio a empalar o condenado, como na curiosa figura do avarento [Fig. 52] - a mesma figura a ser torturada pelo demónio - com a bolsa de dinheiro pesada ao pescoço que o impele para o fundo da garganta do monstro. Segundo Maria José Goulão e Francisco Pato de Macedo³⁶² este é, à partida, o único vício a que se faz alusão, contudo Emídio Ferreira³⁶³ identifica dentro da goela do Leviatã os restantes seis pecados mortais.

Os pecados mortais são definidos por serem a origem de todos os pecados. A pessoa impulsionada pelo vício mortal seria capaz de cometer qualquer crime a fim de satisfazer a sua paixão pervertida. Este conceito de vício está intimamente ligado ao conceito das virtudes - valores pelos quais se faz crescer a alma em direção a Deus - e relacionam-se como oposições. São categorias essenciais nas imagens medievais cristãs, inscrevendo-se principalmente na perspetiva escatológica, tendo em conta que o homem é julgado por Cristo, no Último Dia, de acordo com os seus vícios e virtudes, sendo levado a receber o castigo do Inferno ou a eterna recompensa no Paraíso.

As representações dos vícios/pecados mortais vão encaixar-se num processo de difusão do discurso moral, iniciado pela patrística e levado pelos clérigos da Idade Média, sendo posteriormente reforçado no séc. XII e XIII. As categorias dos pecados e a sua hierarquia vão ser alteradas ao longo da Idade Média. Inicialmente, o Orgulho/Soberba era considerado a raiz de todos os pecados, entretanto, essa supremacia seria disputada com a Avareza, a partir do séc. XII, pois representava a oposição à Humildade (a grande característica de Cristo e da Virgem). São dois os principais “sistemas” utilizados para ordenar os pecados mortais³⁶⁴: o sistema do Papa Gregório I, no séc. VI e VII e o sistema

³⁶⁰ QUÍRICO, Tamara (2011). *Op. Cit.*, p. 10.

³⁶¹ AGNÈS, Rogeret (1994). Jérôme Baschet, Les justices de l’au-delà. Les représentations de l’enfer en France et en Italie (XIIe-XVe siècle). In: *Médiévales*, Vol. 13, No. 27, p. 137.

³⁶² MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J. (1999). *Op. Cit.*, p. 495.

³⁶³ FERREIRA, Emídio M. (2013). *Op. Cit.*, p. 78.

³⁶⁴ Para entender melhor o desenvolvimento dos vícios e dos pecados na Iconografia da Idade Média Cf: CASAGRANDE, Carla, VECCHIO, Silvana (2000). *Op. Cit.*, pp. 225-260

desenvolvido pelos escolásticos, no séc. XIII, que coloca os pecados em três grupos mais graves.

Conferindo este segundo sistema, devemos considerar o Juízo Final de Giotto na Capela Arena, em Pádua, onde o Inferno parece, inicialmente, um local visualmente desordenado, mas num exame mais minucioso revela-nos que essa mesma composição não é desconexa como inicialmente se parece, organizando os condenados pelos grupos de vícios e pecados, numa composição semelhante à geografia do Inferno de Dante³⁶⁵. A este respeito, os condenados são resumidos essencialmente em três grupos de pecado, de acordo com I João 2: 15-16: a concupiscência da carne, também conhecida como a luxúria; a concupiscência dos olhos, ou a avareza; e a soberba da vida, mais conhecido como orgulho humano. À esquerda no Inferno da Capela Arena encontramos o grupo mais familiar dos três referidos: os avarentos, identificados pelo mencionado saco de dinheiro ao pescoço [Fig. 56] costumeiramente servindo como peso para apressar a descida do pecador ao Inferno. Posteriormente, na região mais à direita encontram-se os condenados ligados a outro dos pecados mais representados, a luxúria, com um homem e uma mulher suspensos pelos genitais³⁶⁶ [Fig. 57].

As imagens do pecado da luxúria variavam, uma vez que se estendiam a todos os efeitos relacionados com o corpo, não se limitando a atitudes eróticas evidenciadas pelas partes inferiores, mas também aos órgãos que presidem as atividades



Figura 56 - Pormenor. Figura de um Demónio e de Avarento com o saco de dinheiro ao pescoço, a apressar a descida ao Inferno. Juízo Final da Capela Arena, em Pádua. Séc. XIV.

[Fonte:

https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/4lastjud/index.html]

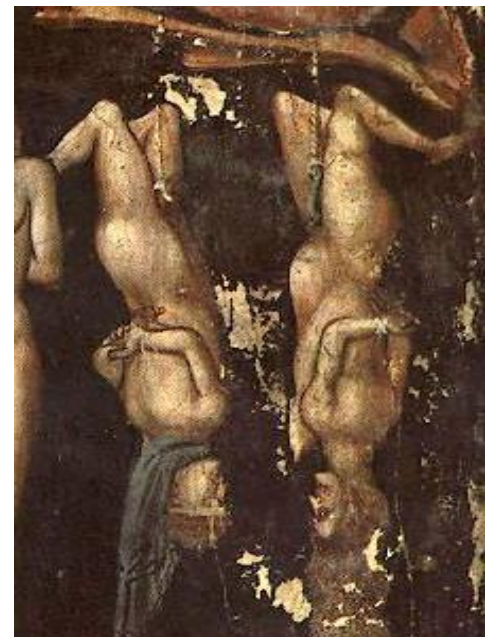


Figura 57 - Figura feminina e masculina, representando a luxuria, Juízo Final da Capela Arena, em Pádua. Séc. XIV.

[Fonte:

https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/4lastjud/index.html]

³⁶⁵ Na Divina Comédia de Dante encontramos uma separação dos condenados e dos eleitos em círculos que classificam pelos vícios ou virtudes dominantes. Cf. GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Claude (coords.). trad. Hilário F. Júnior, (2006). *Op. Cit.*, p. 29.

³⁶⁶ DERBES, Anne, SANDONA, Mark (2015). *Op. Cit.*, p. 48.

sensoriais (os olhos para olhar com desejo, os ouvidos a ouvir as palavras enganosas, as narinas para os cheiros tentadores, a boca para degustar sabores proibidos e as mãos como protagonistas de atos desavergonhados). Ou seja, a sua iconografia poderia variar desde a figura nua até a relação com os cinco sentidos, atravessando todo o corpo: começando na visão, a audição, o olfato e o paladar, até terminar no toque.

Para alguns teólogos e religiosos medievais, a grande causadora da luxúria era a mulher. As personagens do sexo feminino representavam a luxúria e a sensualidade, como grandes impulsionadoras da queda do homem. No entanto, não seriam apenas as mulheres as grandes incentivadoras do pecado capital, sendo também encontradas figuras masculinas nuas, sozinhas ou acompanhadas por uma figura feminina.

A representação mais comum do pecado mortal da luxúria é a dos condenados, homem ou mulher, a sofrer diversas punições pelos genitais, muitas vezes com cobras a morder os seus seios ou as zonas íntimas³⁶⁷, como representado no Portal de São Pedro em Moissac [Fig. 58] ou no tímpano da catedral de Saint-Lazare de Autun [Fig. 59]. Outras vezes as figuras aparecem representadas com cordas ao pescoço, ligadas ou simplesmente nuas, com gestos violentos de desespero. As punições eternas do Inferno costumam dar maior destaque tanto ao pecado da luxúria como da avareza³⁶⁸.

A Avareza surge como um dos piores vícios, ganhando espaço nas suas representações a partir do séc. XII. Para o homem medieval, a Avareza era a principal fonte de toda a maldade, representada no amor doentio ao dinheiro. Por essa razão, encontramos uma multiplicidade de imagens da Avareza com a bolsa do dinheiro pendurada ao pescoço a forçar o condenado até a Boca do Inferno. No Juízo Final do tímpano do portal central da Catedral de León, observamos



Figura 58 - Figura feminina representando a luxúria, com duas serpentes a morder os seios, portal de São Pedro de Moissac. Séc. XII. [Fonte: <https://www.francebalade.com/midipyrenees/moissac.htm>]



Figura 59 - Pormenor. Figura feminina condenada com cobras a morder os seios.

Representação da luxúria. Tímpano de Saint-Lazare d'Autun. Séc. XII. [Fonte: <https://cathedrale.autun-art-et-histoire.fr/manieres-de-voir/toucher-le-tympant.html>]

³⁶⁷ CAVERO, Alicia Miguélez (2015). *Op. Cit.*, p. 157.

³⁶⁸ BASCHET, Jérôme (2007). *Op. Cit.*, p. 20.

uma interessante representação da separação dos Eleitos e Condenados, segundo Paul Williamson a “*representación más extraordinaria*”³⁶⁹ da cena em particular em toda a arte medieval. Aqui, como habitual, os Eleitos encontram-se à direita de Cristo e os condenados, à sua esquerda, sentenciados aos terrores do Inferno. As figuras nuas dos transgressores são precipitadas para caldeirões escaldantes ou devoradas por cabeças monstruosas. Próximo a um dos caldeirões borbulhantes encontra-se um avaro, impelido pela bolsa de dinheiro que carrega ao pescoço até a tortura infernal.

Na iconografia da Soberba observa-se, geralmente, um cavaleiro em queda. Segundo os textos bíblicos³⁷⁰, a Soberba é o pior dos pecados pois está na origem da separação de Deus e Satanás, que ambicionava ser o maior dos seres, como também na origem da Queda do Homem. Este vício também é vulgarmente chamado de orgulho, presunção, vanglória ou arrogância. A alma do soberbo alcança grandes altitudes, sucedida pela maior das quedas. Assim, o soberbo apresenta-se caído ou a desabar no abismo infernal e muitas vezes é representado a par da virtude da humildade, diretamente contrária ao pecado do orgulho e soberba da vida.

Na Catedral de *Notre-Dame* de Paris encontramos representados os vícios e as virtudes correspondentes que triunfariam sobre os mesmos. No portal central da fachada ocidental, a imagem do orgulho, com semelhanças às imagens encontradas em Chartres e Amiens, surge caindo do cavalo, numa expressão clara dessa mesma queda provocada pelo pecado da Soberba. No Juízo Final de *Sainte-Foy* de Conques observa-se uma representação bem desenvolvida dos sete pecados mortais, onde figura a sua imagem [Fig. 60] como um nobre cavaleiro de cabeça para baixo, arrancado do seu cavalo por dois demónios. Esta é uma das representações caracterizantes da

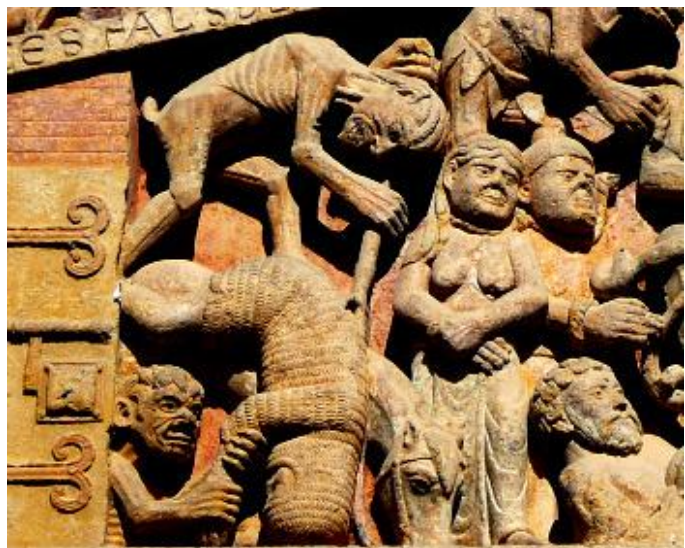


Figura 60 - Pormenor. Figura de um cavaleiro de cabeça para baixo, a ser retirado do cavalo por dois demónios.

Representação da Soberba/Orgulho. Juízo Final no tímpano da Igreja de Sainte-Foy de Conques. Séc. XII.

[Fonte:

<https://www.christianiconography.info/conques/tympanum.lowest4.html>]

³⁶⁹ WILLIAMSON, Paul (1997). *Op. Cit.*, p. 344.

³⁷⁰ Como escrito em Provérbios 16: 18: “O orgulho vem antes da destruição; o espírito soberbo, antes da queda.”

Soberba/Orgulho na Idade Média, a imagem do cavaleiro de “pernas para o ar”, contemplada no Juízo Final de Moissac, *Notre-Dame* de Paris, Chartres, Amiens ou em Conques.

Neste sentido, parece-nos correta a hipótese de Emídio Ferreira³⁷¹, com a presença dos sete pecados mortais no Inferno do túmulo de D. Inês, embora a sua presença apresente-se através de uma representação simbólica no número de condenados [Fig. 61] dentro das Mandíbulas do Inferno sem que se distinga especificamente cada pecado capital (à exceção da Avareza, o único vício claramente identificado através da bolsa de dinheiro no pescoço do condenado).



Figura 61 - Pormenor. Representação de sete condenados na Boca do Inferno. Juízo Final no túmulo de D. Inês de Castro.

À medida que o séc. XIV avança, as punições realizadas aos condenados são retratadas com mais detalhe³⁷², segundo Jérôme Baschet³⁷³ aflora principalmente com a pintura do Juízo Final executada por *Buonamico Buffalmaco* entre 1330 e 1340 em Pisa, onde se desenvolvem os tormentos e as punições. O medo adquire um papel crucial no regime das condenações e das punições, isto é, obtém um propósito exato ao se associar visualmente os castigos e o pecado. O espetador, consciente dos seus pecados em vida, pode naturalmente identificar a tortura referente.

³⁷¹ FERREIRA, Emídio M. (2013). *Op. Cit.*, p. 78.

³⁷² MÂLE, Émile (1908). *Op. Cit.*, p. 503.

³⁷³ BASCHET, Jérôme (1990). *Op. Cit.*, p. 5.

Em contraste com o Céu, o Inferno no túmulo de D. Inês é um espaço onde reina o caos (ao contrário de um Paraíso sereno), é o local onde domina a nudez presente em todos os condenados e, através dessa imagem, corrobora a ideia de carência eterna na alma dos pecadores. Através das punições infernais, a Igreja consegue gradualmente atingir um equilíbrio crível entre a justiça divina – vingativa - e a misericórdia de Deus³⁷⁴.

4.2.3. Os demónios e o Diabo

"Então ele dirá aos que estiverem à sua esquerda: Malditos, apartem-se de mim para o fogo eterno, preparado para o Diabo e os seus demónios". (S. Mateus 25:41)

O Diabo, e os seus demónios são figuras incontestavelmente importantes no Universo do Ocidente Medieval, seja por engendrar parte da oposição às forças celestes, como por serem a verdadeira encarnação do mal, a imagem da tentação do Homem e os companheiros eternos dos condenados. São seres que habitam, não só a literatura apócrifa judaica como nos surgem desenvolvidos no Novo Testamento, marcando uma etapa determinante na maneira como eram assimilados e enfatizados no conflito com as hostes celestes (II Coríntios 4:4)³⁷⁵.

A tipologia dos demónios e do Diabo na geografia do Inferno é significativa para a iconografia medieval, marcando o seu desenvolvimento principalmente no séc. XI e XII³⁷⁶, não só em quantidade como em qualidade, inscritos neste período através das representações de carácter animal e monstruoso. Estas criaturas monstruosas inseridas na estrutura dos castigos punitivos infernais aparecem tanto nas obras Românicas quanto das obras Góticas, mas sobretudo nestas últimas.

No Juízo Final da arca tumular de D. Inês, as almas dos condenados são apressadamente lançadas para a Mandíbula do Inferno, empurradas por um demónio de aspeto monstruoso e com corpo disforme, inchado e rugoso. No traseiro do demónio aparecem duas caretas protuberantes [**Fig. 62**], numa iconografia relativamente comum na figuração dos demónios. Esta duplicação surge a partir do séc. XIII³⁷⁷, recorrendo-se à repetição dos rostos nas partes impuras do corpo - seja no sexo, nas coxas, peito ou traseiro – ou até mesmo nas articulações como nos cotovelos, joelhos ou ombros. A duplicação do rosto em diferentes regiões do corpo é encontrada em múltiplas imagens, como o caso do Saltério de *Great*

³⁷⁴ AGNÈS, Rogeret (1994). *Op. Cit.*, p. 137.

³⁷⁵ GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Claude (coords.). trad. Hilário F. Júnior, (2006). *Op. Cit.*, p. 319.

³⁷⁶ BASCHET, Jérôme (1994). Diavolo. In: *Enciclopedia dell'arte medievale*, Pt. 5, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, p. 645.

³⁷⁷ BASCHET, Jérôme (1994). *Op. Cit.*, p. 650.



Figura 62 - Pormenor. Figura de um demónio com duas caretas protuberantes no traseiro. Juízo Final no túmulo de D. Inês.

*Canterbury*³⁷⁸ do séc. XIII e XIV ou no Juízo Final no tímpano da Catedral de Bourges. No primeiro, um dos demónios [Fig. 63], à esquerda do fólio 11v, surge sobre a Boca Infernal a alfinetar os condenados, com um segundo rosto na sua barriga. No segundo caso, figuram ao todo sete demónios [Fig. 54], do lado esquerdo do Arcanjo S. Miguel, cinco destes com duplicação do rosto no ventre, traseiro, sexo ou seios. Um primeiro demónio a puxar os cabelos a um condenado e outro segurando um instrumento de punição exibem uma segunda face no seu ventre. Uma outra figura demoníaca, a erguer um dos condenados à Boca do Inferno, possui um segundo rosto no sexo e outras duas faces no lugar dos seios. Todavia, a imagem que mais nos chama a atenção é a de um demónio [Fig. 64], a inflar as chamas infernais para torturar os condenados no interior do caldeirão, exibindo uma segunda face no seu traseiro, semelhante ao motivo iconográfico no túmulo de D. Inês de Castro.

O segundo rosto no corpo dos seres demoníacos é sempre utilizado com conotações profundamente negativas. Luís Urbano Afonso³⁷⁹ compara a aberração demoníaca no túmulo de D. Inês com a figura híbrida da Fortuna no túmulo de D. Pedro.

³⁷⁸ Saltério de *Great Canterbury*, fólio 11v, MS lat. 8846, presente na *Bibliothèque nationale* de France, em Paris.

³⁷⁹ AFONSO, Luís U. (2003). *Op. Cit.*, p. 69.



Figura 63 - Pormenor. Demónios a alfinetar os condenados na Boca do Inferno; Saltério de Great Canterbury, fol. 11v, MS lat. 8846; presente na Bibliothèque nationale de France em Paris, Séc. XIII-XIV. [Fonte: <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b10551125c/f32.item.zoom>]



Figura 64 - Pormenor. Demónio a inflar as chamas infernais. Juízo Final do tímpano do Portal central, na Catedral de Bourges. Séc. XII-XIII. [Fonte: <https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:3874871>]

A sua metade superior do corpo possui uma forma feminina com rosto tranquilo e a metade inferior, partindo das nádegas, uma figura híbrida com face animal e boca aberta. Com efeito, a figura no túmulo de D. Pedro relaciona-se com o demónio no Juízo Final do túmulo de D. Inês, seja pelo hibrismo disforme, como pela particular semelhança da deformidade no traseiro, de características antropomórficas. Este uso da imagem reivindica múltiplas

leituras³⁸⁰: não só vai acentuar a monstruosidade dos demónios ou diabo, como torna a sua bestialidade, exacerbada no desvio da face - indicativo da inteligência - para as partes impuras do corpo humano, manifestando uma ousadia e intenção de distorção da criação perfeita de Deus e templo do seu Espírito - o corpo.

No mundo dos mortos do Juízo Final de D. Inês, um outro demónio sentado (sem cabeça graças aos estragos provocados no decorrer do tempo) afunda um espeto no corpo de um condenado empalando-o e assando nas chamas da Boca, num espetáculo punitivo, como já anteriormente destacado. A sua perna mostra o carácter híbrido e zoomórfico que os demónios poderiam adquirir, com um claro casco na extremidade do membro inferior [Fig. 65].



Figura 65 - Pormenor. Demónio com perna híbrida manuseando um pau com garra na mão direita e uma estaca a empalar o condenado, na mão esquerda. Presente no facial dos pés no Túmulo de D. Inês de Castro.

Os demónios híbridos, sobretudo com carácter antropomórfico, não desaparecem do imaginário popular. Os mentores desse pensamento do imaginário cristão nos primeiros séculos são: S. Jerónimo, S. Agostinho de Hipona e Isidoro de Sevilha. Em função do dualismo desses seres híbridos (meio humanos, meio animais) existiam criaturas descritas com pés semelhantes aos de cabras. A forma corporal do demónio aponta para sua humanidade, pela

³⁸⁰ Para se compreender melhor a imagem do Diabo e dos demónios ver: BASCHET, Jérôme (1994). Op. Cit., pp. 644-650.

semelhança de seu corpo com o de um ser humano, mas a sua nudez e hibrismo zoomórfico o aproxima a um animal.

No mapa-múndi do séc. XIII, atualmente em exibição na Catedral de Hereford em Inglaterra, observam-se algumas figuras demoníacas no topo do mapa [Fig. 66], à esquerda do Cristo Juiz, num conjunto que reproduz o Juízo Final³⁸¹. Os demónios possuem uma pequena cauda e pés semelhantes a de uma cabra, o corpo é curvo e



Figura 66 - Pormenor. Figura de um Demónio com pernas de equino, na representação do Juízo Final no Mapa-múndi, exposto na Catedral de Hereford. Séc. XIII. [Fonte: <https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/hereford-world-map-mappa-mundi-facsimile>]

muito deformado. A semelhança com a figura demoníaca na arca funerária de D. Inês é inegável, principalmente nos membros inferiores, com pés que terminam em cascos.

O tratamento do corpo de ambos os demónios que figuram no Inferno do túmulo de D. Inês é alicerçado na tensão dos músculos, na agitação e nas formas claramente agressivas e deformadas. Os demónios são imagens assustadoras, de preponderância com deformações, articulando elementos humanos com corpos de animais³⁸², tendencialmente muito deformadas para que se distanciassem do que era humano e assemelhando-se ao monstruoso, muito temido na Idade Média. Enquanto a imagem dos anjos passa uma mensagem da serenidade prometida no Paraíso, as imagens do mal e dos demónios são propensas a refletir o ambiente caótico do Inferno, cheio de terrores e de punições abusivas. Não obstante, os demónios podem preservar algumas vantagens da sua antiga natureza angélica, lembrando que antes de se tornarem demónios e seguidores de Satanás seriam habitantes angelicais³⁸³. Em algumas representações do motivo, os seres demoníacos figuram com asas em diferentes partes do corpo³⁸⁴, como nas costas, nas pernas, braços ou traseiro, corrompendo o único atributo que os poderia ligar à

³⁸¹ SOARES, Paulo Roberto de N. (2011). Os Monstros na Cultura Medieval. In: *Revista Signum*, Vol. 12, nº2, p. 199.

³⁸² BARASCH, Moshe (2005). The Departing soul. The Long Life of a Medieval Creation. In: *Artibus et Historiae*, Vol. 26, No 52, p. 20.

³⁸³ Para saber mais sobre a origem dos demónios e a queda dos anjos ver: GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Claude (coords.). trad. Hilário F. Júnior, (2006). *Op. Cit.*, p. 321.

³⁸⁴ No túmulo de D. Inês, os demónios não aparecem representados com asas, desprovidos de qualquer identificação à antiga natureza angélica. Já no Juízo Final da Catedral de Bourges (ver Fig. 54), um dos demónios surge com asas no traseiro, pervertendo o único atributo que o associaria à sua antiga natureza.

antiga natureza angélica. Deste modo permanecem seres com uma potência intelectual manifestamente superior ao intelecto do próprio homem.

A iconografia dos demónios concentra sobre si um aspeto tanto antropomórfico e de corpo nu, com uma cor mais escura³⁸⁵ e com formas animais - muitas vezes misturando partes de dragão, macaco, leão, cobra, cabra - com tendência ao hibrismo das características humanas e animais, aspetos que não são realçados neste túmulo, pela ausência de policromia.

No que diz respeito aos atributos animais, concentram-se principalmente na cabeça, nos chifres, orelhas pontiagudas, focinho de lobo ou pássaro, bem como nas outras extremidades dos membros, com unhas compridas, garras de felino ou cascos. As formas pontiagudas são também muito habituais na iconografia dos demónios, com carnes, dentes pontiagudos, nariz, no cabelo ou até mesmo crina, predominando os vincos e as rugas. Relativamente à postura e gestualidade, é na grande maioria desordenada, animalesca, ameaçadora e tensa. O seu verdadeiro reino é o Inferno e é lá que os demónios têm a autorização para atormentar as vítimas eternamente, espetando com variados instrumentos da cozinha, como paus, forquilhas ou ganchos, nas mais horrorosas punições que o homem medieval poderia imaginar.

A imagem do Diabo apresenta-se vinculada ao monstro, a própria Mandíbula, figurada com função de advertência. A representação do Diabo está inerente às imagens de ansiedade da Boca devoradora, instável e agressiva. É por volta do ano 1000 que se vai encontrar uma posição mais aprofundada para o Diabo, enfatizado na monstruosidade e animalidade da Mandíbula, manifestando o seu poder hostil de modo mais insistente. Na iconografia medieval, as manifestações do Diabo surgem de diversas formas, nenhuma representação pode expressar, na sua plenitude, a sua natureza, podendo este se manifestar através da variedade das suas metamorfoses. Para enganar, o Diabo pode se transformar na aparência de uma mulher sensual, de um santo, ou agir na forma animalesca, seja na forma de serpente, dragão, vespa, pássaro ou até mesmo de leão. Essa mesma monstruosidade do Diabo é também expressa, à semelhança dos demónios, pelo hibrismo dos traços humanos com os traços animais, estes últimos concentrados na cabeça e nas extremidades dos membros.

Dentro do contexto medieval europeu, são dois os modelos predominantes na representação do Diabo, já referidos anteriormente: o modelo mais predominante nos tímpanos das catedrais francesas ou manuscritos e o modelo predominante nos frescos italianos.

³⁸⁵ No Juízo Final de Giotto, na Capela Arena, os demónios incorporam todos os traços da iconografia medieval: o carácter antropomórfico, a nudez, as cores escuras e formas animais.

No caso do primeiro modelo, dá-se clara preferência à Boca do Inferno, ao monstro de mandíbulas abertas, garganta funda, que devora os condenados. Já o modelo desenvolvido nos frescos italianos opta pela iconografia concreta do Diabo, com o seu corpo conservando uma silhueta mais antropomórfica, mas pervertida, adaptando-se ao monstruoso através das deformidades e pelo acréscimo de características zoomórficas já mencionadas nos demónios. Esse mesmo modelo é encontrado no Juízo Final de Giotto [Fig. 67], na Capela Arena. Ele é o verdadeiro monstro que perturba a ordem criada por Deus³⁸⁶, seguido pelas criaturas como o Leviatã, Belzebu, Bala, Belial, todas criaturas angelicais caídas. É o comandante de todas as criaturas mencionadas, entrando em contraposto com os anjos, principalmente com o Arcanjo S. Miguel³⁸⁷, na luta dos seres angelicais não corrompidos. A Goela Infernal no túmulo da nobre galega vai absorver o modelo comum nas representações do Inferno francês. O seu tratamento do corpo é marcado por tensão, agitação e agressão, com formas pontiagudas (chifres, dentes e nariz,) como as dobras e rugas, que se intensificam ao redor da boca.



Figura 67 - Pormenor. Figura do Diabo no Juízo Final da Capela Arena, em Pádua. Séc. XIV. [Fonte: https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/4lastjud/index.html]

³⁸⁶ KAPPLER, Claude (1980). *Monstres, Démons et Merveilles a la Fin du Moyen Age*. Paris: Payot, p. 20.

³⁸⁷ BASCHET, Jérôme (1994). *Op. Cit.*, p. 648.

4.3. O Paraíso

4.3.1. A porta do Paraíso e a Jerusalém Celeste

“Vi a Cidade Santa, a nova Jerusalém, que descia dos céus, da parte de Deus, preparada como uma noiva adornada para o seu marido.” (Apocalipse 21:2)

A representação iconográfica do Paraíso, na arte cristã, incide num vasto e pouco preciso padrão, seguindo algumas referências bíblicas dispersas desde o Antigo Testamento em Génesis, com a representação do Jardim³⁸⁸ ou à associação de um espaço mais concreto, o local das bênçãos e misericórdia (descrito em Eclesiastes 40:17 e Isaías 51: 3) ou ainda, no Novo Testamento, com a Jerusalém prometida e glorificada - a Cidade Santa. A escatologia apocalíptica do Paraíso muda consoante as épocas, a inspiração teológica e a sensibilidade religiosa, como fatores de transformação da iconografia celestial.

Os textos bíblicos estabeleceram algumas bases na interpretação da iconografia medieval, isto é, serviram como orientação para os autores medievais interpretarem a iconografia do Paraíso e a sua construção. Na realidade bíblica, a imagem do Paraíso como um jardim é elementar, porém, nas imagens visuais o motivo vai ser substituído gradualmente pela arquitetura da Jerusalém Celestial fortificada.

Como cidade, a arquitetura seria fundamental para a sua representação e cada parte do edifício contendo um significado e qualidade que caracterizariam os grupos da construção. Esta ideia de identificar e colocar um devido significado a cada parte da obra leva-nos a compreender a importância dada a algumas dessas partes na iconografia³⁸⁹.

Os autores medievais estavam interessados nas qualidades simbólicas da arquitetura, mais que nos aspetos técnicos do próprio edifício, concebendo as estruturas com múltiplos significados que transcendessem o padrão visual da estrutura, onde nenhum elemento de um edifício seria deixado sem interpretação. *Hrabanus Maurus* (autor do *Universo*) e Isidoro de Sevilha (autor das *Etimologias*) oferecem-nos definições simbólicas para a arquitetura³⁹⁰, (embora Isidoro de Sevilha nos tenha disponibilizado definições bem mais diretas do que *Hrabanus Maurus*). Estas discussões dos intelectuais clarificam-nos em relação à visão do homem medieval acerca da arquitetura e o seu uso para a adoração e aproximação a Deus. De

³⁸⁸ Ler a passagem bíblica de Génesis 2: 8-14.

³⁸⁹ Como exemplo disso podemos recorrer ao uso das Cúpulas, associadas ao Paraíso/ Céu ou o Portal como “entrada” para a Vida Celestial.

³⁹⁰ ÁLAMO, Elizabeth V. del (2016). The Iconography of Architecture. In: Colum Hourihane (coord.), *The Routledge Companion to Medieval Iconography*. Oxon: Routledge, p. 378.

igual maneira, nos múltiplos significados e qualidades simbólicas da arquitetura observa-se o caso do pórtico, como instrumento na transição para a vida celestial, referência para o homem medieval como porta de entrada para o Senhor. Compreende-se ainda outros exemplos: a abside, que para os autores medievais poderia ser símbolo da cabeça da Igreja, ou símbolo do próprio Cristo; o comprimento do edifício como a força moral; e a largura representada pela caridade³⁹¹, etc.

Assim atribuem-se múltiplos significados a algumas partes dos edifícios, com especial foco na cúpula cristã, o seu valor e a sua representação iconográfica, em especial se for articulada com a entrada da Cidade Celeste. As portas do Paraíso são uma parte bem articulada da arquitetura, ligada a Cristo e ao Juízo Final, quando abertas simbolizam a promessa da salvação de Cristo para os que por lá caminham e entram³⁹².

No Juízo Final do túmulo de D. Inês de Castro a entrada do Paraíso é representada pelo pórtico em arco de volta perfeita, coberto por uma cúpula gomada [Fig. 68]. Nela se concentram as atenções, pois além de ser o motivo da arquitetura celeste por excelência, é também de muita originalidade e sem antecedentes na escultura medieval em território nacional. Apenas se tem como paralelo, no contexto português, as guaritas da Torre de Belém, de cúpula gomada semelhante à encontrada na entrada da Jerusalém Celeste no túmulo de D. Inês. Estas são, de facto, regularmente utilizadas como exemplo semelhante à cúpula no Juízo Final do moimento na nobre galega, contudo é de estranhar que se procure continuamente fazer comparação entre as mesmas. As guaritas de Belém foram erguidas um século e meio após a conceção do túmulo de D. Inês e, portanto, não devem ser utilizadas como referência na representação da cúpula gomada do túmulo. Estranhamente, pouco se procurou associar a modelos



Figura 68 - Pormenor. Cúpula Gomada no conjunto arquitetónico da Jerusalém Celeste, no Juízo Final do túmulo de D. Inês.

³⁹¹ ÁLAMO, Elizabeth V. del (2016). *Op. Cit.*, p. 379.

³⁹² RAGUSA, Isa (1977). *Op. Cit.*, p. 113.

anteriores à cúpula gomada no monumento da amada de D. Pedro, incidindo-se, incorretamente, no exemplo manuelino, ou tentando forçosamente provar as raízes diretamente orientais e mouriscas³⁹³.

Na cúpula gomada do túmulo de D. Inês são visíveis influências muçulmanas, que há muito tempo se fundiam de forma harmoniosa na arte peninsular, embora possamos encontrar a cúpula gomada em diversas representações iconográficas medievais, maioritariamente nos manuscritos³⁹⁴.

Vários exemplos da cúpula gomada podem ser encontrados na Grande Mesquita de Cairuão³⁹⁵ [Fig. 69], a principal presente no *Mirabh*. Esta é uma das cúpulas mais antigas do legado artístico muçulmano do Ocidente e uma bela peça da arquitetura do séc. IX, com domo estriado com 24 óvalos. Outro exemplo visível da cúpula em gomos encontra-se no Minarete da Mesquita Cutubia [Fig. 70], em Marraquexe, coroando o topo da construção do séc. XII. Evidentemente, não devemos supor que a cúpula gomada no túmulo de D. Inês tenha extraído esse detalhe diretamente do

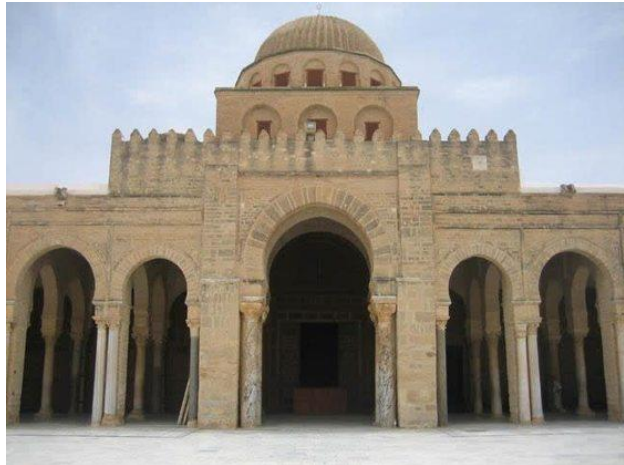


Figura 69 - Cúpula Gomada na Grande Mesquita de Cairuão, na Tunísia. Séc. IX. [Fonte: <https://archnet.org/sites/3763>]



Figura 70 - Cúpula Gomada a coroar o topo do Minarete na Mesquita de Cutubia, em Marraquexe. Séc. XII. [Fonte: <http://aurelioschmitt.blogspot.com/2012/11/marrakesh-marrocos-cidade-vermelha.html>]

³⁹³ PEREIRA, Paulo (1990). *A obra silvestre e a esfera do Rei: Iconologia da arquitetura Manuelina na grande Estremadura*. Coimbra: Instituto de História da arte, Faculdade de Letras de Coimbra, p. 64.

³⁹⁴ A cúpula gomada tornou-se um dos motivos arquitetónicos mais utilizados na iconografia. Encontramos o motivo no *Saltério de Winchester* (séc. XII), Cotton MS Nero C IV, fol. 8r, como também no *Saltério de Great Canterbury* (séc. XIII-XIV), MS lat. 8846, fol. 6v, 21r, 22r, 27v.

³⁹⁵ Uma das principais mesquitas da Tunísia, bem como o santuário mais antigo e mais prestigiado do Ocidente muçulmano, construída no séc. IX.

minarete de Marraquexe ou do *Mirabh* de Cairuão, ainda mais se contarmos que a expansão islâmica levou a cúpula gomada a difundir-se igualmente pela Europa Ocidental surgindo diversos exemplares. Contudo, não se deve negar que ambas as cúpulas gomadas serviram como claro exemplo e reportório para a arte medieval. Após cinco séculos de presença muçulmana em Portugal seria impensável afirmar que o Islão proveniente do Norte de África não tenha deixado marcas na arte lusa. De resto, a influência das cúpulas islâmicas fez-se sentir na arquitetura ocidental até o século XIX³⁹⁶, o que nos permite afirmar que a cúpula gomada, mesmo com as suas raízes islâmicas, já seria aplicada na arte europeia.

A representação da cúpula na Jerusalém Celeste seria relativamente comum, com alguma incidência na cúpula gomada. Um belo exemplo da cúpula gomada figurada na Jerusalém Celeste encontra-se fólho 7r [Fig. 71] dos manuscritos Stowe do *Liber Vitae* da New Minister, do séc. XI, presente no catálogo da Biblioteca Britânica, em Londres. Na região superior direita, abrem-se os portões da Cidade Celestial, numa construção arquitetónica com duas torres cobertas pela cúpula gomada. Todavia, independentemente das origens ou das técnicas de construção das cúpulas celestiais, estas serviam para enfatizar os lugares homenageados pela presença real ou divina.



Figura 71 - Representação de S. Pedro com a chave do Paraíso e a Jerusalém Celeste, Juízo Final do Liber Vitae da New Minister. Séc. XI. [Fonte: http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=stowe_ms_944_f008r]

³⁹⁶ GRABAR, Oleg (2006). The Islamic Dome, Some Considerations. In: *Islamic Art and Beyond, Constructing the Study of Islamic Art*, Vol. III, Hampshire: Ashgate Publishing Limited, p. 87.

No Ocidente medieval a iconografia do Paraíso celeste assume diferentes vias de representação: seja dos modelos paleocristãos onde se fixa a imagem da Jerusalém Celeste; a partir do séc. X com a implementação do tema do Seio de Abraão; ou entre os séc. XII e XV maioritariamente predominante na iconografia do Juízo Final. Enquanto o Inferno é representado como um lugar onde são cumpridas as punições o Paraíso é formado por uma construção arquitetónica (representando a Jerusalém Celeste), ou um jardim (o seio de Abraão)³⁹⁷. Inicialmente, o Céu era retratado como um jardim, associado ao Éden ou correspondente ao Seio de Abraão, por influência de São Agostinho e a sua primeira visão de um Paraíso Celeste ajardinado.

Na tradição literária da Jerusalém Celeste, são muitas as referências particulares ao papel tanto histórico quanto simbólico da Cidade Santa, adquirindo várias interpretações: o seu sentido histórico referente à cidade judaica; o sentido alegórico referente à igreja e corpo de Deus; e o sentido anagógico, como reino de Deus³⁹⁸.

À medida que as cidades medievais vão se desenvolvendo, também se vai desenvolver a imagem do Paraíso, inspirado na segunda carta de Paulo aos Coríntios³⁹⁹ e Apocalipse, onde o Paraíso é descrito como uma cidade/edifício e o centro de todas as atividades. Assim a Jerusalém Celeste passa por uma transformação, inicialmente de um lugar ajardinado, para a imagem de um castelo fortificado, amuralhado, de modo a oferecer proteção à comunidade celestial e uma autêntica cidade ordenada, abastecida e bem fortificada, com o que de melhor se poderia oferecer da arquitetura⁴⁰⁰.

Voltando para o monumento funerário de D. Inês, o Paraíso encontra-se representado como uma cidade fortificada, situada na metade superior da face, com microarquitetura [Fig. 72]. À esquerda



Figura 72 - Pormenor. Microarquitetura da Jerusalém Celeste do Juízo Final aos pés do Túmulo de D. Inês de Castro.

³⁹⁷ GONZALES, Julie (2015). *Op. Cit.*, p. 12.

³⁹⁸ KAPPLER, Claude (1980). *Op. Cit.*, p. 24.

³⁹⁹ Ler II Coríntios 5:1-4. Estes versículos mostram-nos claramente que o apóstolo Paulo acreditava que o Paraíso seria a casa/ edifício eterno.

⁴⁰⁰ STORM, William (2014). *The Creation of Heaven in Middle Ages*. Dissertations (Marquette University in Partial Fulfillment of The Requirements for the Degree of Doctor in Philosophy) - Marquette University, Milwaukee, pp. 19-20.

uma edícula, em arco de volta perfeita com a entrada do Paraíso e a já mencionada cobertura gomada; logo acima - em segundo plano - observa-se uma estrutura castelar formada por dois corpos merloados que se rasgam em vãos com arco de volta perfeita peraltado, onde se abrem quatro janelas, cada uma subdividida em dois vãos por um mainel, logo à direita observa-se uma torre esguia com um vão superior, trilobado por dentro. Este mesmo fundo representa a Jerusalém Celeste e estabelece uma oposição tipológica com o facial da cabeceira do túmulo de D. Inês, identificado como o Calvário, onde está presente a Jerusalém Terrestre [Fig. 73] como fundo numa estrutura castelar composta por duas torres unidas, merloadas com janelas de volta inteira e trilobadas no interior.

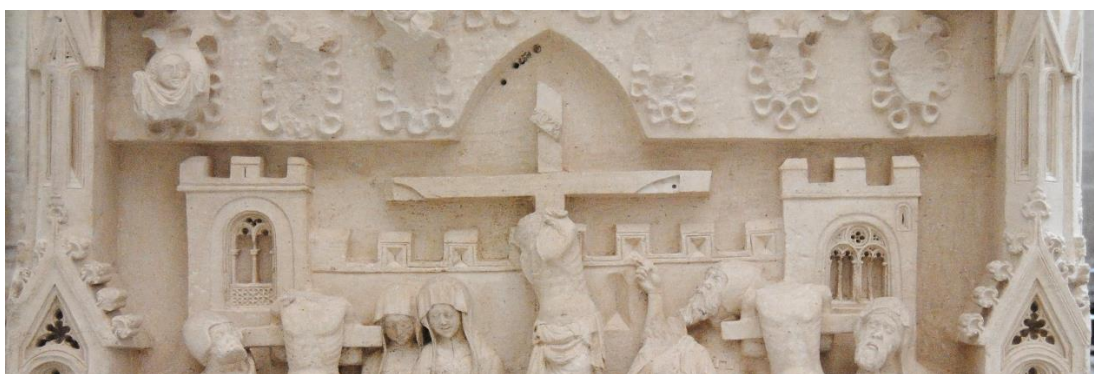


Figura 73 - Pormenor. Representação da Jerusalém Terrestre no Facial da cabeceira do Túmulo de D. Inês.

Assim, a iconografia da Jerusalém Celeste provém do carácter concreto do relato bíblico de Apocalipse e é compreendido pelo homem medieval a partir do espaço que o mesmo via como ideal e conhecido do seu quotidiano⁴⁰¹. Por este motivo, ao longo de toda a Idade Média a representação da cidade celestial muralhada⁴⁰² é articulada à arquitetura, em conjuntos iconográficos mais complexos - como o Juízo Final - ou isolada em capitéis, manuscritos e objetos de devoção privada.

Segundo Claude Kappler⁴⁰³, as representações mais antigas do Paraíso são encontradas nos frontais dos sarcófagos paleocristãos e posteriormente na Jerusalém Celeste dos frescos Românicos e nos tímpanos das catedrais góticas, como o lugar eterno dos abençoados. Como exemplo encontramos uma representação da Jerusalém Celeste, exibida num elemento individual num dos capitéis historiados da Abadia de Moissac, na galeria sul, correspondente à

⁴⁰¹ Este espaço conhecido pelo homem medieval não se restringia apenas à arquitetura construída, mas também à arquitetura representada em imagem.

⁴⁰² GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Claude (coords.). trad. Hilário F. Júnior, (2006). *Op. Cit.*, p. 28.

⁴⁰³ KAPPLER, Claude (1980). *Op. Cit.*, p. 24.

visão do Apóstolo S. João, no livro de Apocalipse. Curiosamente, na galeria norte, quase no mesmo eixo do capitel onde está representada a Jerusalém Celeste, observa-se a Jerusalém Terrena [Fig. 74], também referida como Babilónia⁴⁰⁴, a que alguns autores indicam, seja pela



Figura 74 - Capitel da Galeria Norte, Jerusalém Terrena. Claustro de Saint Pierre de Moissac. Séc. XII. [Fonte: SHAPIRO, Meyer (1931). *The Romanesque Sculpture of Moissac*, Part 1. In: *Art Bulletin*, Vol. 13, No. 3, p. 334]

evocava pelos artistas medievais: a Jerusalém Celeste e a terrena, “figurativa” em todos os sentidos da palavra. Para Marcello Angheben⁴⁰⁵ esta mesma oposição ter-se-ia iniciado com o Pentecostes, data em que se atribui a vitória da Jerusalém Celeste sobre a Jerusalém Terrena corrompida (a mesma Jerusalém que viu Jesus ser crucificado sem fazer absolutamente nada para mudar) no dia em que desceu dos Céus o Espírito Santo e que iria firmar os fundamentos da Cidade Santa. Por outras palavras, foi a partir do dia de Pentecostes que a Jerusalém Celeste manifestou-se na terra, ainda que a “vitória final” sobre a antiga Jerusalém só aconteça no Final dos Tempos. Esta iconografia da Jerusalém Celeste, integrada no Juízo Final, quando comparada com a restante microarquitectura do túmulo, principalmente das edículas, parece-nos inferior em qualidade. Enquanto a microarquitectura nas edículas das faces maiores articula entre os diferentes elementos e rendilhados de forma rigorosa e de grande qualidade – note-se aqui a liberdade do artista – a microarquitectura da Jerusalém Celeste no facial dos pés surge restringida – até mesmo apertada - aos cantos superiores. As formas arquitetónicas são ainda patentes no trono do Cristo Juiz, que preside o fim dos tempos e encontra-se como figura central na peça escultórica.

⁴⁰⁴ Embora sejam duas cidades geograficamente diferentes (Jerusalém e Babilónia), a Babilónia (atual Iraque) é mencionada na Bíblia, tanto como a Cidade que em tempos dominou Israel, como a nível simbólico da representação da degradação moral, idolatria e materialismo. A Bíblia usa a imagem da Babilónia para explicar o castigo de Deus à sociedade (ou Jerusalém Terrestre) que se tornou arrogante e ganancioso de modo à qual o único caminho será cair na desgraça.

⁴⁰⁵ ANGHEBEN, Marcello (Juillet-Septembre 1998). *Op. Cit.*, p. 213.

4.3.2. O Cristo Juiz

“Pois todos nós devemos comparecer perante o tribunal de Cristo, para que cada um receba de acordo com as obras praticadas por meio do corpo, quer sejam boas quer sejam más.”
(2 Coríntios 5:10)

Com o avanço da Igreja Cristã na Europa Ocidental, especialmente após a incontornável figura de Agostinho de Hipona, desenvolveu-se uma ideia mais clara sobre a justiça e paz como características substanciais para se ter um bom governo. Essa adequada e perfeita execução da justiça e da paz no mundo medieval só seria completa com a segunda vinda de Jesus Cristo, como Juiz⁴⁰⁶ de todos os povos, que viria para governar em paz.

O termo “juízo” está muito presente nas Escrituras, associado na grande maioria dos versículos ao próprio Cristo, o único “homem” com o poder de sentenciar eternamente qualquer alma, contudo a justiça terrena (que seria apenas um reflexo da justiça divina) funcionava em paralelo e era entregue ao papa, bispo ou autoridades laicas enquanto não era precedida a segunda vinda de Jesus. Por estes motivos, é comum encontrarem-se cenas do Juízo Final, não só nas fachadas das Igrejas e espaços religiosos, como também em muitos dos palácios civis ou em salas de Justiça Municipal, legitimando o poder de juízo na terra, até à chegada do verdadeiro Juiz de todos.

Se fizermos uma identificação do tema do Juízo Final devemos ter sempre em conta o Cristo Juiz. Em contrapartida, apenas podemos interpretar Cristo como juiz dentro do contexto do Julgamento Final, não sendo possível a representação do tema sem a sua presença, ainda que depreenda também alguns dos elementos já mencionados anteriormente. Em sequência, acham-se também muitas pinturas de ábsides dos séculos XI e XII⁴⁰⁷ em que a composição apocalíptica contém o *Maiestas Domini*, o Cristo cercado pelo Tetramorfo (quatro seres viventes do Apocalipse)⁴⁰⁸. Esta imagem é atribuída aos espaços litúrgicos, de dimensão eucarística com base comum no retorno de Cristo, não sendo uma imagem comparável ao Cristo Juiz no Julgamento Final presente nos tímpanos das Catedrais e pinturas morais, ainda que as imagens sejam frequentemente confundidas.

Como Juiz da Humanidade, Cristo é a figura central de qualquer referência ao Fim dos Tempos, portanto, destaquemos que no programa do Juízo Final, Cristo só pode ser

⁴⁰⁶ AUGUSTINE, Saint. trad. John Healey (1909). *The City of God*. Edinburgh: Edinburgh T. & T. Clark, p. 137.

⁴⁰⁷ ANGHEBEN, Marcello (2011). Apocalypse et liturgie: dans le décor des absides romanes. In: R. E. Guglielmetti (dir.), *L'Apocalisse nel Medioevo*, Florence, p. 329.

⁴⁰⁸ A visão de Cristo entronizado com os quatro seres viventes encontra-se escrita no capítulo 4 do livro de Apocalipse.

interpretado como juiz e como a figura basilar no tema⁴⁰⁹. Nas representações do Cristo Juiz, esse destaque não só é evidenciado na própria figura imponente de Cristo Entronizado, como também na sua escala, sensivelmente superior aos restantes elementos iconográficos, ditando visualmente a importância da figura de Jesus e atraindo imediatamente o olhar dos espectadores como foco e ponto de orientação⁴¹⁰.

O Cristo Juiz apresenta-se regularmente numa posição frontal, como se confrontasse o espectador diretamente: de braços afastados, ora realizando um gesto de aceitação ou negação (com a mão direita e esquerda, respetivamente); ora com as mãos expostas a revelar os estigmas; ou ainda portando uma espada na mão, manifestando o seu poder e função judiciária, entregue pela espada da justiça. Nas representações, a frontalidade serve como afirmação da autoridade da figura, a posição do seu poder, da sua importância e sacralidade⁴¹¹. O confronto entre uma figura de perfil e a de uma figura com numa posição frontal é, geralmente, também indicativo de submissão. Esse confronto encontra-se presente no Juízo Final do túmulo, com a grande maioria das figuras de perfil, em contraponto com a figura do Cristo Juiz, frontal e firme. A própria imagem da justiça [Fig. 75], nas representações das Virtudes e dos Vícios de Giotto, na Capela *degli Scrovegni*, surge representada coroadada, sentada sobre um trono e na posição frontal.

Sobre o posicionamento das mãos e do corpo do Cristo Juiz, surgem novas possibilidades às referidas anteriormente, principalmente com o Triunfo da Morte do Camposanto em Pisa, de *Buonamico Buffalmaco*, executado por volta de 1336 e 1340. Os gestos e posição do Cristo Juiz [Fig. 76] alteram-se no contexto italiano, pela primeira vez na representação do Cristo Juiz no Fim dos Tempos: volta-se exclusivamente para os condenados, com



Figura 75 - Pormenor. Representação da Justiça. As Virtudes e os Vícios de Giotto na Capela Arena, em Pádua. Séc. XIV. [Fonte: https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/7vicevir/]

⁴⁰⁹ QUÍRICO, Tamara (2009). *Op. Cit.*, p. 112.

⁴¹⁰ FELTMAN, Jennifer M. (ed.) (2016). *Op. Cit.*, p. 119.

⁴¹¹ MÉHU, Didier (2015). *Op. Cit.*, p. 278.

semblante visivelmente inquietado, movendo o braço direito num sinal de clara denuncia perante os pecadores.

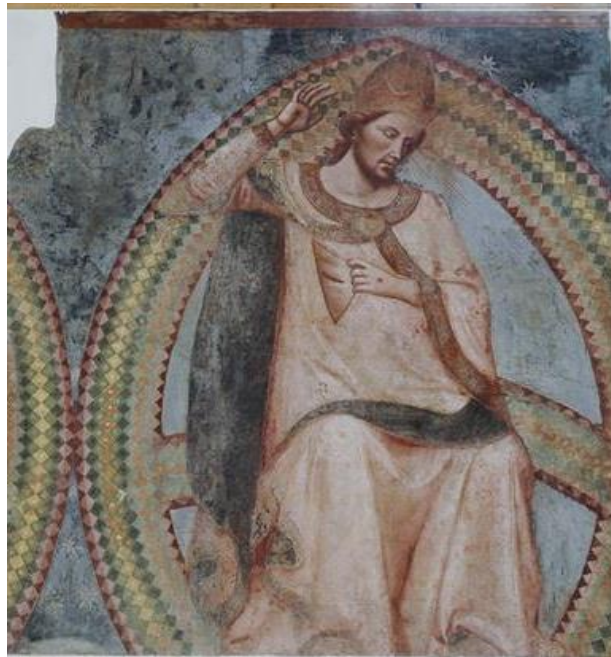


Figura 76 - Pormenor. Representação do Cristo Juiz no Ciclo do Triunfo da Morte em Camposanto, Pisa. c. 1336-1340. [Fonte: <https://www.avvenire.it/agora/pagine/pisa-il-recupero-dell-affresco-ferito>]

No Juízo Final de *Buonamico Buffalmaco* deparamo-nos com um Cristo Juiz não mais frontal (como se verificava no resto da Europa), nem ligeiramente inclinado para um dos lados, e sim integralmente virado para a esquerda, na direção do cortejo dos pecadores. De facto, devemos considerar a importância do ciclo do Triunfo da Morte de Pisa, bem como as pinturas de Giotto⁴¹², numa mudança importante no comportamento de Jesus diante da composição do Juízo Final e o seu impacto na tradição iconográfica italiana. Esta nova representação do Cristo Juiz atravessa fronteiras, alguns exemplos fora da Península Itálica em que o Cristo parece assemelhar-se ao de Camposanto de Pisa, como na Espanha ou até mesmo na França (muitas vezes executados por artistas italianos). Ainda assim, o modelo francês tende a subsistir como elementar na maioria dos países europeus, integrando Portugal. O famoso tímpano da Igreja de Sainte-Foy de Conques, do início do século XII⁴¹³, segue como um dos mais importantes

⁴¹² No Juízo Final de Giotto, em Pádua, a mão direita de Cristo Juiz encontra-se estendida, num gesto de aceitação e boas vindas para com os eleitos. Cf. SHORR, Dorothy C (dec. 1956). *Op. Cit.*, p. 207.

⁴¹³ SCHMITT, Jean-Claude (2009). Le paradigme céleste de la procession. In: René Wetzler, Fabrice Fluckiger (dir.), *Au-delà de L'illustration: Texte et image au Moyen Age, approches méthodologiques et pratiques*. Zurich: Chronos, p. 56.

modelos reproduzidos, com o Cristo Juiz [Fig. 77] no trono ao centro da composição, a mão direita levantada do lado dos eleitos, e a esquerda abaixada, do lado dos condenados.

A figura do Cristo Juiz no Juízo Final português [Fig. 78] é visivelmente maior em escala que as restantes figuras, encontra-se sentado no trono ricamente decorado por formas arquitetónicas, onde são visíveis frestas pequenas em arco de volta perfeita peraltado e algumas trilobadas no interior⁴¹⁴ e assente sobre nuvens esculpidas num ondulado que envolve o trono. Surge rodeado por anjos, envolto por um pano com relevo e pregas profundas, de muito detalhe, com apenas parte do torso nu e os pés à vista. Sobre a cabeça repousa uma coroa, que o eleva a Rei das Nações⁴¹⁵.

A figura do Cristo Juiz é diretamente semelhante à imagem no túmulo de D. Pedro do rei entronizado [Fig. 79] na Roda da Vida e Roda da Fortuna, fazendo parêlha com o moimento de D. Inês, mais uma vez recorrendo à ideia de um programa complementar dos túmulos⁴¹⁶. A figura de D. Pedro na Roda da Vida visa



Figura 77 - Pormenor. Cristo Juiz no tímpano da Igreja de Sainte-Foy de Conques. Séc. XII. [Fonte: <https://journeytosantiago.com.wordpress.com/conques-architectural-structures-and-artwork/>]



Figura 78 - Pormenor. Cristo Juiz no Juízo Final do Túmulo de D. Inês de Castro.

⁴¹⁴ LEAL, Telmo M. (2014). *Op. Cit.*, p. 59.

⁴¹⁵ DIDRON, Adolphe N. (1907). *Op. Cit.*, p. 340

⁴¹⁶ José Custódio Vieira da Silva foi um dos primeiros a chamar a atenção para a unidade discursiva dos túmulos, fazendo correspondência entre figurações dispostas nas faces menores. Cf. SILVA, José Custódio Vieira da (2003). *Op. Cit.*, p. 69.



Figura 79 - Pormenor. Figura do Rei Entronizado na Roda da Vida/ Roda da Fortuna, na cabeceira do Túmulo de D. Pedro I. [Fonte: AFONSO, Luís U. (2003). *O Ser e o Tempo. As Idades do Homem no Gótico Português*. Lisboa: Caleidoscópio, p. 48]

estabelecer uma analogia visual e conceptual com a figura do Cristo no Juízo Final. Semelhantemente, a mão esquerda de D. Pedro aponta para baixo, enquanto a mão esquerda do Cristo Juiz está estendida para baixo, de palma aberta, na direção do Julgamento, enquanto a mão direita segura uma espada. Ambas as imagens apresentam o mesmo tipo de indumentária, pose frontal e gestos. Assim, verificamos que ambas as figuras têm uma relação de homologia. E é nesta homologia que se acha a ação judicial de D. Pedro comparativamente à do próprio Cristo. O Rei português assume-se como justiceiro e representante de Jesus, semelhante ao carácter do Rei Salomão, cujo carácter justiceiro também seria fortemente reconhecido. Curiosamente, Luís Urbano Afonso⁴¹⁷ associa os seis leões que sustentam o túmulo de D. Pedro aos leões que decoravam os degraus do mítico Trono de Salomão⁴¹⁸, estabelecendo mais uma analogia ao seu papel como representante legítimo de Deus na Terra. Ainda que a presença dos leões como suportes da tumulária seja relativamente comum, é difícil fazer um estudo de conjunto, pelo desaparecimento de muitos suportes da tumulária medieval, especialmente na tumulária portuguesa.

⁴¹⁷ AFONSO, Luís U. (2003). *Op. Cit.*, p. 49.

⁴¹⁸ O Trono de Salomão é interpretado como a Etimasia, encontrada nas imagens do Juízo Final da arte Bizantina e em diversas obras Italianas. Cf. RAGUSA, Isa (1977). *Op. Cit.*, p. 113.

Em todo o caso, o Cristo Juiz no facial dos pés do túmulo de D. Inês acha-se numa posição frontal, segurando o cabo de uma espada na mão direita, da qual hoje apenas se vê o punho e a guarda da lâmina. O seu braço esquerdo encontra-se muito danificado, ao que se supõe que estaria estendido sobre o apoio do braço esquerdo do trono com a palma da mão aberta e estendida para baixo.

O Cristo que veio para julgar toda a Humanidade é o mesmo que mostra, sem vergonha nenhuma, as suas marcas da paixão, indicando o seu papel ambivalente como Deus Juiz e Humilde, crucificado na cruz por amor à humanidade e voltando como Rei para julgar. O Juízo Final como conhecemos está visivelmente conectado à Paixão de Cristo, isto porque se Ele não tivesse de facto morrido e ressuscitado para redimir os pecados do Homem, de nada serviria retornar no Fim dos Tempos. O seu papel como Juiz é legitimado no momento em que se entrega pela humanidade, daí as representações iconográficas do Cristo Juiz usualmente erguerem os braços de modo a expor os seus estigmas, comprovando o seu sacrifício que o autenticam como juiz. Esta exaltação da dor no martírio de Cristo expressa na iconografia do Último Dia vem reafirmar o conceito de que o Cristo Juiz, entronizado, envolto em vestes e em majestade é o mesmo Cristo que sofreu na cruz, parcialmente desnudo⁴¹⁹. Neste sentido, na iconografia do Juízo Final no túmulo de D. Inês, Cristo é acompanhado pelos estigmas e cercado pelas Arma Christi, trazidos pelos anjos.

São várias as representações do Juízo Final que ligam diretamente a crucificação e o Juízo Final⁴²⁰, patente no próprio túmulo de D. Inês de Castro. Nos painéis de *Jacopo del Casentino* [Fig. 80], pertencentes a um tríptico devocional privado, encontramos essa ligação



Figura 80 - Conjunto de dois painéis pertencentes a um tríptico devocional privado com a cena da Crucificação e do Juízo Final, de Jacopo del Casentino. The Walters Art Museum. Séc. XIV (c. 1340-1349). [Fonte: <https://art.thewalters.org/detail/1334/the-last-judgment-and-the-crucifixion/>]

⁴¹⁹ QUÍRICO, Tamara (2015). A Morte de Deus e a Morte do Homem: Paixão de Cristo, Juízo Final e Triunfo da Morte no fim da Idade Média. In: *Revista do Programa de pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens*, Vol.1, Nº1, p. 11.

⁴²⁰ QUÍRICO, Tamara (2013). *Op. Cit.*, p. 30

entre a crucificação e o Juízo Final. O primeiro painel contém a cena da crucificação e o segundo, o Juízo Final, em que o Cristo glorioso desce para julgar os mortos.

Ao se fazer uma leitura completa da arca funerária de D. Inês, encontramos o Calvário de Cristo no facial da cabeceira, redirecionando para o tema escatológico no facial dos pés, sustentando a ideia de que os temas seria frequentemente representados em par.

4.3.3. Arma Christi (Instrumentos da Paixão)

“Da mesma forma, como o homem está destinado a morrer uma só vez e enfrentar o juízo, assim também Cristo foi oferecido em sacrifício uma única vez, para tirar os pecados de muitos; e aparecerá uma segunda vez, não para tirar o pecado, mas para trazer salvação aos que o aguardam.” (Hebreus 9:27-28)

Como vimos, existe uma clara ligação entre a crucificação de Jesus e o Juízo Final, atestada através dos instrumentos da paixão e assegurada na leitura complementar. Aqui, devemos tomar devida nota na tarefa do carregar as Arma Christi entregue pelos anjos, em oração, a tocar músicas celestiais ou ainda a exibir os objetos da paixão⁴²¹. No Juízo Final do túmulo, acima do Cristo Juiz, num nível superior como se afluíssem sobre as muralhas da Jerusalém Celeste, encontramos seis figuras angelicais [Fig. 81], quatro das figuras danificadas mas reconhecíveis e as duas restantes num nível de destruição muito avançado. Figuram três seres angelicais do lado superior direito de Cristo Juiz, e outros três, simetricamente, do lado superior esquerdo, constituindo assim um grupo conhecido como os anjos portadores dos Instrumentos da Paixão.



Figura 81 - Pormenor. Seis Seres Angelicais, portadores dos Instrumentos da Paixão.

⁴²¹ ANGHEBEN, Marcello (2016). *Op. Cit.*, p. 102.

A cruz é o elemento mais distinguível de todos os instrumentos portados, encontrando-se nas mãos do anjo logo à direita de Jesus, atravessando o espaço limite por entre as nuvens. Esta escolha indicamos uma narrativa precisa, na qual o mesmo Jesus que morreu crucificado - como exemplo na cabeceira do túmulo de D. Inês - vêm em glória como Juiz. A cruz é o primeiro e mais relevante instrumento da paixão, celebrando o triunfo de Jesus sobre a



Figura 82 - Pormenor. Anjo Portador da Cruz, tímpano do Juízo Final na Catedral de Notre-Dame de Paris. Séc. XIII. [Fonte: <https://milewis.wordpress.com/2014/11/20/last-judgment-notre-dame/>]

morte e instrumento que faz a ponte entre o Filho do Homem e a sua autoridade como Juiz da Humanidade; Ao ser expiado pela tortura da Crucificação, essa mesma cruz torna-se o meio e a arma da vitória divina. Têm um poder semântico de muita multiplicidade, que sintetiza sobre si mesma a estreita ligação entre a paixão, morte, ressurreição e o Juízo Final onde, a fim de se completar o poder divino e glória de Cristo. Duas representações semelhantes à cruz carregada pelo anjo no Túmulo de D. Inês encontram-se presentes no Juízo Final do tímpano da Catedral de *Notre Dame* de Paris [Fig. 82] e no tímpano da Catedral de *Bourges* [Fig. 83], onde figura um anjo portador da cruz, de simplicidade ornamental, alta e delgada.



Figura 83 - Pormenor. Anjo Portador dos instrumentos da paixão. Da esquerda portador da coroa de espinhos e na direita a carregar a Cruz. Juízo Final no Tímpano da Catedral de Bourges. Séc. XII-XIII. [Fonte: <https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:3874871>]

No lado esquerdo do Cristo Juiz, do túmulo da nobre galega, observamos próximo ao trono outro anjo portador de outro instrumento da Paixão [Fig. 84], que devido ao estado de deterioração avançado não nos permite identificar com clareza, colocando-se a hipótese, pelos vestígios visíveis que pudesse lá estar a coroa de espinhos, frequentemente representada a par da cruz como um dos mais importantes símbolos da Paixão de Cristo. Verifica-se que os braços, quebrados, estariam dispostos paralelamente, como se segurasse um só objeto com ambas as mãos.

Não sabemos absolutamente nada sobre a aparência da coroa de espinhos no Juízo Final do túmulo de D. Inês, pressupomos apenas que estaria figurada na cena, talvez com uma forma perfeitamente circular e não muito espinhosa. Um exemplo da coroa de espinhos na iconografia do Juízo Final encontra-se na Catedral de St. André em Bordéus. No registo acima do lintel, dedicado à corte Celeste, figura um anjo no lado esquerdo do Cristo carregando a coroa de espinhos [Fig. 85], com a mão direita⁴²².



Figura 84 - Pormenor. Anjo portador de Instrumento da Paixão – coroa de espinhos (?). Juízo Final no Túmulo de D. Inês.



Figura 85 - Pormenor. Anjo portador da coroa de espinhos, tímpano da Catedral de St. André, em Bordéus. Séc. XIII. [Fonte: <https://www.acchla-arthistoire.org/gallery/le-portail-royal-de-la-cathedrale-saint-andre-de-bordeaux/>]

⁴²² ANGHEBEN, Marcello (2016). *Op. Cit.*, p. 88.

Por fim, logo acima das figuras angelicais que ladeia o Cristo Juiz no túmulo, distingue-se outro anjo portador dos instrumentos da paixão. Carrega o último dos instrumentos da paixão reconhecíveis, visto que a deterioração avançada nos restantes anjos não nos permite avançar com mais hipóteses sobre os instrumentos da Paixão na Cena Apocalíptica. Este ser angelical de braço mutilado carrega sobre as suas mãos os pregos e chicote da Paixão [Fig. 86], ambos símbolos da tortura a que Jesus foi sujeito: sobre a mão esquerda estão os pregos e na mão direita, o chicote, distinguível pela ponta.



Figura 86 - Pormenor. Anjo portador dos pregos e chicote da Paixão. Facial do Juízo Final no Túmulo de D. Inês.

Sobre os instrumentos da paixão, muitas vezes verifica-se uma redução drástica no programa visual da corte de Cristo e, conseqüentemente, nos anjos portadores dos instrumentos da paixão. Apontemos como exemplo a Catedral de *Notre Dame* de Paris em que o mestre reduziu radicalmente essa mesma Corte Angelical de Cristo, de modo a ser ladeado por apenas dois anjos portadores dos instrumentos da Paixão [Fig. 87], um segurando a cruz, o outro os pregos utilizados na crucificação.

Como instrumentos comuns nas representações do Juízo Final, compreende-se os mencionados - a cruz, a coroa, os pregos e o chicote – mas também a lança com a qual foi perfurado o lado de Cristo e a esponja embebida de vinagre, tradicionalmente enquadradas

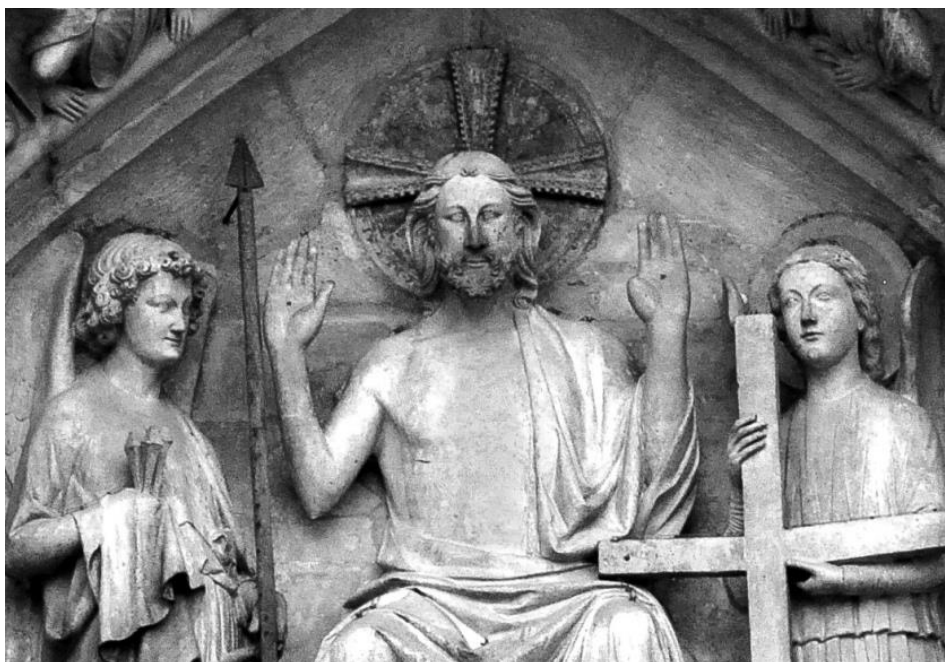


Figura 87 - Pormenor. Anjos portadores dos instrumentos da Paixão a ladear o Cristo Juiz, tímpano do Juízo Final na Notre-Dame de Paris. Séc. XIII. [Fonte: <https://milewis.wordpress.com/2014/11/20/last-judgment-notre-dame/>]

na categoria de ferramentas utilizadas pelos soldados para agravar a tortura da Paixão, ainda que compareçam com menor frequência⁴²³.

No caso da arca alcobacense, tanto a lança quanto a esponja não são reconhecíveis, embora não se descarte que possam ter lá estado antes da destruição dos anjos portadores. Todavia, todos esses instrumentos merecem menção pois são convencionalmente reproduzidos nos tímpanos das catedrais francesas. A lança muitas vezes colocada à direita de Cristo, de modo a representar os gentios que o trespassaram, e a esponja com vinagre aludindo ao ato de falsa piedade dos soldados para com Jesus Cristo, convencionalmente colocada à sua esquerda.

Para o homem medieval estes símbolos eram uma marca de identificação da Paixão de Cristo, bem reconhecidos pelos fiéis e representantes da agonia, da traição, da prisão e da crucificação de Cristo. Eram literalmente as armas de Cristo para alcançar a Sua conquista sobre o pecado, a morte e o inimigo de Deus, Satanás. A sua representação varia e depende do programa iconográfico que se quis estabelecer.

⁴²³ QUÍRICO, Tamara (2015). *Op. Cit.*, p.11.

4.3.4. O Cortejo dos Eleitos

“E vocês também estão entre os chamados para pertencerem a Jesus Cristo.” (Romanos 1:6)

Atendendo ao chamamento do Último Dia executado ao som das trombetas, as almas dos eleitos recuperam assim a posse dos seus corpos e, após o julgamento do Cristo Juiz dirigem-se aos Céus, em procissão, para desfrutarem da glória divina. Esse mesmo corpo onde ressuscitam é o mesmo que possuíram em terra, mas um corpo glorificado e espiritual⁴²⁴, em oposição ao corpo animal da existência na Terra, um corpo livre de todas as debilidades e persistente ao tempo, um corpo como o do primeiro homem, Adão, aquele a que estaríamos todos destinados antes da Queda. A procissão dos Eleitos é baseada sob a autoridade dos grandes escritos da tradição religiosa⁴²⁵, começando nas escrituras até aos apócrifos e aos Pais da Igreja, além de corresponder ao paradigma medieval do que seria a conexão dos Eleitos no caminho para a sua pátria celestial.

Nas imagens medievais a gestualidade da procissão dos eleitos é maioritariamente gestos de oração e gratidão: de mãos unidas e rosto sereno. Tanto quanto a escala das figuras nos permite ver, demonstra claramente que os Eleitos estão cientes do seu *status*. Nela ordena a paz e a tranquilidade, contradizendo com a procissão dos condenados, inquietos e em sofrimento.

Para se compreender se o Eleito já conhece a sua condição antes de chegar à procissão até as portas do Paraíso, deve-se observar a sua gestualidade na ressurreição do corpo. A gestualidade deve ser em oração e de rosto sereno, revelando ser conhecedor da sua condição⁴²⁶. No relicário de Saint-Servais (cobre dourado sobre madeira), exposto na Basílica de Saint-Servais em Maastricht (Países Baixos) contempla-se uma bela representação do Juízo Final, uma das placas em especial com a ressurreição dos mortos [Fig. 88], executado



Figura 88 - Pormenor. Placa da Ressurreição dos mortos do Relicário de Saint-Servais, Basílica de Saint-Servais, Maastricht. Cobre dourado sobre madeira. Séc. XII. [Fonte: ANGHEBEN, Marcello (2016). *L'Iconographie du Jugement Dernier*. In: Markus Schlicht (dir.), *Le Portail Royal de La Cathédrale de Bordeaux, Redécouverte d'un chef-d'oeuvre*, Bordeaux: Ausonius Editions, p. 97.]

⁴²⁴ STORM, William (2014). *Op. Cit.*, p. 7.

⁴²⁵ SCHMITT, Jean-Claude (2009). *Op. Cit.*, p. 41.

⁴²⁶ ANGHEBEN, Marcello (2016). *Op. Cit.*, pp. 97-98.

no final do séc. XII, onde o artista expressa com clareza a tranquilidade dos justos, conhecedores da sua condição, determinado pelos rostos serenos e mãos unidas expressando gratidão.

Como modelo iconográfico comum, a procissão dos Eleitos surge em muitos exemplares das representações do Juízo Final, como no tímpano no Portal principal de *Notre-Dame* de Paris [Fig. 89]. Segundo Marcello Angheben⁴²⁷, este modelo adquire uma nova solução em Paris, adotada sistematicamente noutros portais franceses: os Eleitos não seguem mais numa procissão, mas permanecem unidos aos cidadãos angelicais e bem-aventurados - patriarcas, profetas e Santos - no Paraíso. O Juízo Final do tímpano do mosteiro de Saint Denis, em Paris, é o maior exemplo dessa mesma solução [Fig. 90]. A cidade a que se dirigem manifesta-se regularmente por uma porta ou sob uma espécie de arcos arquitetónicos, como na Jerusalém Celeste no tímpano do Mosteiro de Conques [Fig. 91] e na Catedral de Autun⁴²⁸ [Fig. 92].



Figura 89 - Pormenor. Cortejo dos Eleitos, Tímpano do Juízo Final na Catedral de Notre-Dame de Paris. Séc. XIII. [Fonte: <https://milewis.wordpress.com/2014/11/20/last-judgment-notre-dame/>]

⁴²⁷ ANGHEBEN, Marcello (2016). *Op. Cit.*, p. 101

⁴²⁸ BASCHET, Jérôme (1998). *Op. Cit.*, p. 78.



Figura 90 - Tímpano do Juízo Final na Basílica de Saint-Denis, Paris. Séc. XII.
 [Fonte: <http://www.medart.pitt.edu/image/France/Stdenis/portals/Westcenter/Tympanum/sdpcnttympt.html>]



Figura 91 - Pormenor. Porta e Microarquitectura do Paraíso/ Seio de Abraão, no Tímpano do Juízo Final, Mosteiro de Saint-Foy de Conques. Séc. XII. [Fonte: <https://www.christianiconography.info/conques/tympanum.htm>]

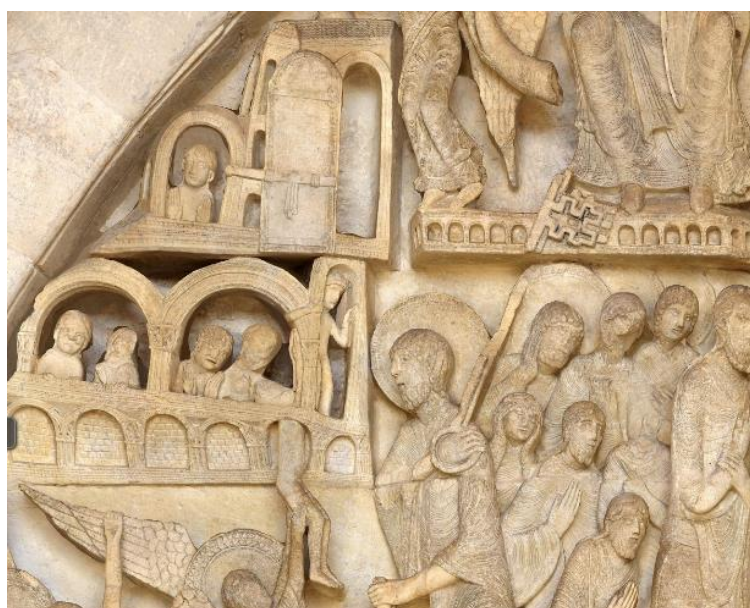


Figura 92 - Pormenor. Porta e Microarquitectura da Jerusalém Celeste, Tímpano do Juízo Final, Catedral de Saint-Lazare d' Autun. Séc. XII. [Fonte: <https://cathedrale.autun-art-et-histoire.fr/manieres-de-voir/toucher-le-tympan.html>]



Figura 93 - Pormenor. Cortejo dos Eleitos, Facial do Juízo Final no Túmulo de D. Inês de Castro.

No Juízo Final do túmulo de D. Inês o cortejo dos Eleitos [Fig. 93], guiados pacificamente por um anjo, seguem numa procissão ascendente, pelo lado direito do Cristo Juiz até a Porta do Paraíso. Avançam harmoniosamente, cobertos por uma túnica comprida com várias pregas verticais, coroados e de rosto sereno, a qual são chamados a uma vida eterna deleitando-se na glória de Deus. Para alguns historiadores da arte⁴²⁹, é na modelação da imagem dos Eleitos, na entrada do Paraíso, que se atinge o ponto alto escultórico do artista, onde as figuras são trabalhadas em relevo - quase figuras de vulto - e até mesmo com alguns bem-aventurados de costas para o espetador. O grupo possui características físicas e aspeto faciais distinguíveis uns dos outros, nomeadamente os primeiros cinco Eleitos no cortejo, porém é comum a todo o grupo a coroa sobre a cabeça, as vestes que revelam a sua condição e a gestualidade de cada personagem. A roupa exerce um papel fundamental na criação do cortejo pois encontra-se associada ao estado da alma de pessoa. Segundo o apóstolo S. Paulo na segunda carta aos Coríntios⁴³⁰, os Justos permanecerão nos Céus vestidos, e não nus, pois a nudez estaria associada à carência da alma. Todos dispõem as cabeças na direção dos Céus, com as mãos posicionadas em oração⁴³¹ e rostos serenos. Aqui reina a tranquilidade, a beleza

⁴²⁹ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J., (1995). *Op. Cit.*, p. 450.

⁴³⁰ Em II Coríntios 5: 2-4 o apóstolo Paulo revela-nos que as vestes simbolizam o revestimento da alma, antes nua e carecida pelo Pecado.

⁴³¹ A figura do orante na cultura Ocidental Medieval considerava-se como natural, em adoração e exposição perante a divindade.

e a ordem, em oposição aos condenados, que se encontram num claro estado de agitação, deformação e sofrimento.

4.3.5. Os Bem-Aventurados, Intercessores e Seres Celestiais

“Bem-aventurados os pobres de espírito, porque deles é o reino dos céus; (...) Bem-aventurados os limpos de coração, porque eles verão a Deus; Bem-aventurados os pacificadores, porque eles serão chamados filhos de Deus; Bem-aventurados os que sofrem perseguição por causa da justiça, porque deles é o reino dos céus; (S. Mateus 5:3-10)

No Juízo Final do túmulo de D. Inês de Castro, encontram-se representados, à direita do Cristo Juiz no registro superior, os Bem-Aventurados formados por um grupo que possui características físicas e vestimentas específicas do seu estatuto enquanto Eleitos no Paraíso. São ao todo treze figuras representadas [Fig. 94], doze reconhecidas como os apóstolos de Jesus⁴³² e uma, de maiores dimensões, associada à Virgem Maria. A maioria das cabeças (à exceção de quatro) dirigem o olhar para o Cristo entronizado, todas com expressões serenas no rosto. Curiosamente, o único dos apóstolos reconhecível de entre os restantes é a figura de S. Pedro, junto ao trono de Cristo, carregando as chaves do Paraíso e da Terra na sua mão esquerda [Fig. 95]. Esta iconografia do Santo carregando as chaves remota ao texto de S. Mateus 16:19⁴³³, simbolizando a autoridade que recebeu do próprio Jesus Cristo como portador das chaves do Paraíso. Esta autoridade seria exercida, ao longo do seu ministério, não pelo poder mas pelo dom do ensinamento, doutrinando a Igreja. No capitel com a representação do Martírio de S.



Figura 94 - Pormenor. Bem-Aventurados; Os doze Apóstolos e a Virgem Maria. Facial do Juízo Final no túmulo de D. Inês de Castro.

⁴³² Os doze discípulos de Jesus, juntamente com Matias, que ocupou o lugar de Judas Iscariotes como descrito em Atos 1:26.

⁴³³ “E eu te darei as chaves do reino dos céus, e tudo o que ligares na terra será ligado nos céus, e tudo o que desligares na terra será desligado nos céus.”



Figura 95 - Pormenor. Figura de S. Pedro a carregar as chaves do Paraíso. Facial do Juízo Final no túmulo de D. Inês de Castro.

Pedro [Fig. 96], no claustro do Mosteiro de Celas, S. Pedro surge crucificado de cabeça para baixo com as chaves junto aos pés. À semelhança do túmulo alcobacense, as chaves aparecem de maiores dimensões, com hastes compridas e, numa das extremidades uma pega, na outra extremidade duas abas dispostas de forma simétrica para os lados de fora. Nestas duas abas evidenciam-se as duas fechaduras das portas descritas no *Evangelho de S. Mateus* (porta do Céu e porta da Terra). Segundo Francisco Teixeira⁴³⁴, nas imagens medievais o santo é maioritariamente representado portando as duas chaves invertidas, com a pega na parte inferior e a aba na parte superior, precisamente como encontrado no moimento funerário.



Figura 96 - Capitel do Martírio de S. Pedro com as chaves do Paraíso aos pés. Claustro do Mosteiro de Celas, Coimbra. [Fonte: TEIXEIRA, Francisco (2007). *A Arquitectura Monástica e Conventual Feminina em Portugal, nos Séculos XIII E XIV*. Tese (Doutoramento em História da Arte, especialidade em História da Arte Islâmica e Medieval) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve, Faro, p. 184]

⁴³⁴ TEIXEIRA, Francisco (2007). *Op. Cit.*, p.187.

A iconografia de S. Pedro no Juízo Final, como portador das chaves do reino dos Céus e da Terra adquire, por vezes, o estatuto normalmente atribuído a S. Miguel: o de separar as almas dos eleitos e dos condenados. No *Liber Vitae da New Minster*⁴³⁵ (1031-1032) a figura de S. Pedro [Fig. 71] opera como agente de separação de almas, além de ser também uma autêntica personificação da instituição eclesial (com a sua tonsura nos lembra claramente), prolongando a ação dos clérigos da terra para o além. Semelhantemente no Juízo Final de Saint-Lazare d'Autun, encontramos a figura de S. Pedro [Fig. 97], portador da chave que abre as portas do Paraíso.

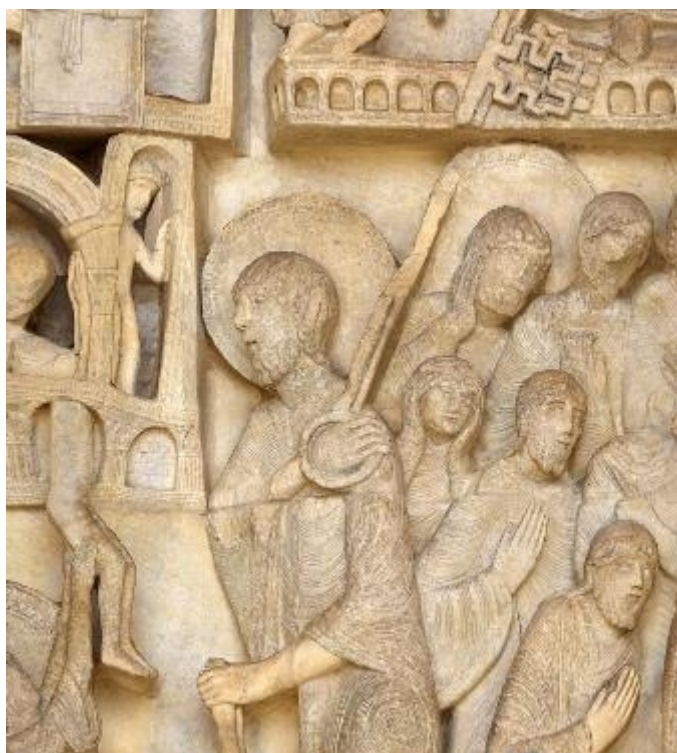


Figura 97 - Pormenor. Figura de S. Pedro portando a chave que abre a porta da Jerusalém Celeste, Tímpano do Juízo Final, Catedral de Saint-Lazare d' Autun. Séc. XII. [Fonte: <https://cathedrale.autun-art-et-histoire.fr/manieres-de-voir/toucher-le-tympan.html>]

A utilização dos Apóstolos na representação dos Bem-Aventurados no Paraíso Celeste é comum, partindo da análise do versículo de S. Mateus (19: 28), em que Cristo se dirige aos apóstolos afirmando a sua estadia junto dele no julgamento da Humanidade⁴³⁶. Tendo em conta a iconografia frequentemente utilizada na representação do Juízo Final, o grupo que habitualmente ladeia o Cristo Juiz é identificado, não só como os Apóstolos (como é o caso

⁴³⁵ Manuscritos Stowe, fólio 7r do *Liber vitae*, presente na Biblioteca Britânica, em Londres.

⁴³⁶ FELTMAN, Jennifer M. (ed.) (2016). *Op. Cit.*, p. 125.

do Juízo Final presente no túmulo de D. Inês de Castro), como também por outros elementos de santos, religiosos, monges ou mulheres⁴³⁷. Encontram-se posicionados sempre à direita do trono de Cristo⁴³⁸, sendo que estar do lado direito⁴³⁹, no plano da imagem, é permanecer no local de honra (em escala), destinado aos chamados por Cristo. O próprio Jesus, no livro de S. Mateus (25:31-46), refere-se ao fim dos tempos como a separação das ovelhas e bodes - a primeira imagem do Juízo Final - dividindo as ovelhas/ eleitos à direita e os bodes/ condenados na sua esquerda. Entretanto, a representação dos Eleitos ladeando o trono de Cristo varia, por vezes representada uma vasta multidão de Bem-Aventurados, outras vezes reduz-se drasticamente a corte de Cristo para um pequeno grupo restrito e representativo⁴⁴⁰.

Segundo Marcello Angheben⁴⁴¹, em Paris a solução adotada sistematicamente foi a de representar os cidadãos celestiais unidos no Reino dos Céus: seres angelicais e humanos (patriarcas, profetas, apóstolos e santos).

Ainda que os Evangelhos não indiquem nada semelhante, a intercessão da Virgem Maria e de uma segunda personagem - por vezes reconhecida como S. João Batista, outras por S. João Evangelista - é justificada pelos teólogos medievais, que permitiram a presença das duas figuras não só a assistir ao triunfo do dia do Julgamento, como também na condição de poderosos intercessores para salvar mais almas com suas preces e súplica⁴⁴².

Por que razões a Virgem e S. João são designados como os intercessores privilegiados nas imagens do Juízo Final? A resposta, ao que tudo indica, é relativamente simples e pode ser encontrada nos Evangelhos: A Virgem, além de mãe de Deus⁴⁴³ é a primeira pessoa a reconhecer a vinda do Verbo encarnado (Evangelho de S. Lucas 1: 26-38); S. João, representado como S. João Batista, ainda no ventre da sua mãe reconhece também Cristo e torna-se seu predecessor (Evangelho de S. Lucas 1: 39-45), ou representado como S. João Evangelista, chamado de discípulo amado, recebe do próprio Jesus, junto à cruz, a Virgem como Mãe. Seria natural que, como principais testemunhas da primeira vinda de Jesus à terra, ambos estariam qualificados para interceder na segunda vinda de Cristo.

⁴³⁷ DENNY, Don (Jul., 1982). *Op. Cit.*, p. 536.

⁴³⁸ Motivo retirado principalmente da Arte Bizantina, com os Apóstolos ou anciãos à direita do Trono no Juízo Final.

⁴³⁹ A polaridade associada à direita em detrimento da esquerda é uma construção cultural que se torna parte nas relações sociais. Na iconografia do Juízo Final, a direita e a esquerda dependem da figura central de Cristo Juiz. Imagens que apresentam um personagem positivo ao centro vão determinar, por hierarquia, quem se posiciona à direita ou à esquerda da figura central. Ver: MÉHU, Didier (2015). *Op. Cit.*, pp. 276-277.

⁴⁴⁰ A figuração de um pequeno grupo de Santos no Paraíso poderia representar todos os Santos no Reino dos Céus. Não se privilegia o realismo, seja na quantidade como na escala da iconografia, vistas como representativas.

⁴⁴¹ ANGHEBEN, Marcello (2016). *Op. Cit.*, p. 101.

⁴⁴² MÂLE, Émile (1972). *Op. Cit.*, p. 371.

⁴⁴³ RAGUSA, Isa (1977). *Op. Cit.*, p. 102.

A imagem dos intercessores adquire apenas no contexto do Juízo Final, um sentido pleno: é o derradeiro dia em que a alma humana necessita desesperadamente da intervenção imediata por meio da intercessão. Este grupo formado pelo Cristo Juiz, pela Virgem e, ocasionalmente, S. João é denominado de *Deesis*⁴⁴⁴, palavra do grego que têm como significado: oração ou súplica. A imagem da *Deesis*, com os intercessores do lado de Cristo no contexto do Juízo Final, nasce por volta do séc. XI em Bizâncio, mas logo é difundida por toda a Europa Ocidental. Mesmo sendo absorvida pela iconografia ocidental, a imagem da *Deesis* não é inteiramente compreendida no seu significado original e por vezes associada à *Majestas Domini* (Cristo em Majestade). É exatamente na intercessão e mediação entre as duas partes que se estabelece um diálogo recíproco e vertical entre as imagens.

A divergência na representação dos Intercessores no modelo francês e no modelo italiano ou germânico está na representação da figura de S. João. Na França, a figura de S. João Evangelista era mais popular na *Deesis*, especialmente ao longo do séc. XIII e a figura de S. João Batista seria mais popular nas figurações dos Intercessores no Juízo Final na Itália (muito por influência Bizantina) e áreas germânicas. Só a partir do *trecento* é que S. João Batista suplementa quase completamente S. João Evangelista em todas as figurações do Juízo Final francês que incluíssem os intercessores.

No contexto francês, o uso dos Intercessores é empregue através da Corte de Cristo. O primeiro exemplo⁴⁴⁵ encontra-se figurado no tímpano do portal central da fachada oeste do mosteiro de Saint-Denis [Fig. 90], no lado esquerdo do Cristo Juiz. No tímpano do portal da Catedral de Bordéus, desenvolvido em dois registros dedicados ao tribunal divino, figuram os intercessores [Fig. 98], ajoelhados, com a Virgem Maria e S. João no lado direito e esquerdo, respetivamente. O hábito de colocar as figuras de



Figura 98 - Pormenor. Os Intercessores (Virgem Maria e S. João) em oração, os anjos portadores dos instrumentos da paixão, ladeando o Cristo Juiz. Tímpano do Juízo Final no Portal Real da Catedral de St. André, Bordéus. Séc. XIII. [Fonte: https://www.acchla-arthistoire.org/gallery/le-portail-royal-de-la-cathedrale-saint-andre-de-bordeaux/#gallery_fancybox_683508-4]

⁴⁴⁴ QUÍRICO, Tamara (2013). *Op. Cit.*, p. 38.

⁴⁴⁵ FELTMAN, Jennifer M. (ed.), (2016). *Op. Cit.*, p. 124.

joelhos, em oração, é significativo para a tradição cristã e remonta aos textos bíblicos (Efésios 3:14). Esta atitude apresenta uma dependência diante de Deus em uma verdadeira expressão de amor e reconhecimento da inferioridade perante o Cristo, além da exaltação do seu poder de julgar e cuidar do mundo. A representação visual deste gesto realizado pelos Intercessores diz respeito a elementos da espiritualidade cristã na Idade Média, na oração e meditação individual.

Em *Notre Dame* de Paris, reduziu-se drasticamente a Corte de Cristo no registro superior, levando-os a desenvolverem-se nas arquivoltas. O Cristo Juiz encontra-se ladeado por dois anjos portadores dos Instrumentos da Paixão e os Intercessores [Fig. 99], em cada lado, provavelmente por falta de espaço⁴⁴⁶, em virtude da inscrição da ressurreição e da separação nos dois primeiros registros do tímpano. Ambos os intercessores estão numa posição ajoelhada, adotada na maioria das composições do Juízo Final francês, como o caso de Reims, Amiens, Bourges, Poitiers e Rampillon, etc.



Figura 99 - Pormenor. Os Intercessores (Virgem Maria e S. João) em oração, juntamente com os anjos portadores dos instrumentos da paixão, ladeando o Cristo Juiz. Portal do Juízo Final na Catedral de Notre-Dame, em Paris. Séc. XIII. [Fonte: <https://milewis.wordpress.com/2014/11/20/last-judgment-notre-dame/>]

Na Catedral de Bordéus, assiste-se à adoção o modelo parisiense, onde os intercessores encontram-se ajoelhados, ocupando a segunda posição em relação ao Cristo Juiz. No que concerne ao Juízo Final no tímpano do portal central a norte do transepto da Catedral de Reims, incluem-se elementos únicos dos Intercessores, não existentes em nenhum outro exemplo contemporâneo francês, como o caso da figuração de S. João Batista como intercessor [Fig. 100]. Esta composição da *Deesis* em Reims combina as tradições Italiana/bizantina e francesa de um modo único: S. João Batista como intercessor mostra a chegada

⁴⁴⁶ ANGHEBEN, Marcello (2016). *Op. Cit.*, p. 93.



Figura 100 - Pormenor. Figura de S. João Batista como Intercessor à esquerda do Cristo Entronizado. Tímpano do Portal Central no Norte do Transepto da Catedral de Reims. Séc. XIII. [Fonte: http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/arth212/gothic_sculpture.htm]

da tendência da iconografia ao Juízo Final na França, anteriormente retratado como S. João Evangelista. Enquanto a iconografia bizantina da *Dessis* está claramente presente no Juízo Final de Reims, através de S. João Batista como intercessor, existem combinações com as imagens francesas, evidentes nos gestos da figura do próprio Intercessor⁴⁴⁷. As Catedrais de *Notre-Dame* de Paris, Amiens e Bourges figuram como intercessor S. João Evangelista que, ao contrário de S. João Batista tipicamente representado com o cabelo comprido e barba, é habitualmente representado sem barba, cabelo curto e roupa lisa.

Seguindo para a imagem da Virgem Maria como intercessora, destaca-se profundamente e merece a nossa devida atenção. Ela é mãe de Cristo, cooperando ativamente na obra da Salvação e intercedendo junto do filho no último dia. Segundo Anne Derbes⁴⁴⁸, só a Virgem Maria pode combater as três categorias do pecado - avareza, orgulho humano e paixão luxuriosa - pois na terra soube viver plenamente com a tripla capacidade de pobreza, humildade e castidade.

Durante o séc. XII e XIII⁴⁴⁹ os eclesiásticos definiram o papel da Virgem Maria como principal - à exceção do próprio Cristo - na justiça divina: Jesus como juiz do Mundo e Maria como reconciliadora. Deste modo, Jesus seria o grande juiz de todos os homens, mas na sua

⁴⁴⁷ FELTMAN, Jennifer M. (ed.) (2016). *Op. Cit.*, p. 127.

⁴⁴⁸ Ver: DERBES, Anne, SANDONA, Mark (2015). *Op. Cit.*, p. 44.

⁴⁴⁹ BRILLIANT, Virginia (Apr. 2009). *Op. Cit.*, p. 337.

condição imparcial, não poderia responder aos que o invocavam, passando esse papel para Maria, para que pudesse ouvir e atender aos que por ela clamassem. A sua profunda compaixão, a par da perfeita justiça de Cristo, acaba por se complementar no desenrolar do Juízo Final, vivendo um balanço harmonioso enquanto figuras parceiras de igual peso também no Juízo Particular. Embora o modelo mais comum seja a imagem da Virgem Maria como intercessora junto de Cristo Juiz, em alguns casos aparece como a própria juíza, sem a presença de Jesus⁴⁵⁰.

Ao se difundir o papel de misericórdia da Virgem no Juízo Final, em oposição ao rigor da justiça de Cristo, a sua presença torna-se essencial para a devoção dos fiéis, que olham para Maria como figura vital no abrandamento do julgamento do seu filho⁴⁵¹. Na tradição Bizantina, subsiste o *Cour de Paradis*, reconhecido como um reino semelhante ao purgatório onde se dirigiam aqueles que apelavam à Virgem para não perecerem no Inferno, demonstrando uma profunda relação pessoal entre a mesma e os seus devotos, muito influenciada pelo crescente culto Mariano medieval. Esta tradição bizantina (a que a arte Italiana se vai inspirar) é incorporada nas crenças populares medievais, e onde o Juízo Final de Giotto, na Capela Arena, têm as suas raízes. Do lado direito, perto dos pés de Cristo está a figura da Virgem [Fig. 101], convertendo-se na segunda maior figura em tamanho, depois do próprio Cristo. A sua posição, a meio caminho do Céu e da Terra, junto aos Eleitos, distingue-se das restantes representações do Juízo Final, em que aparece, ora em pé, ora ajoelhada ou sentada à direita do trono de Cristo, com as mãos em oração ou levantadas em intercessão pela Humanidade. A figura da Virgem como Intercessora é revelada no Juízo Final contemplando o seu papel ativo no trabalho da misericórdia, glorificada como a “nova Eva” e instrumento da encarnação e da redenção.



Figura 101 - Pormenor. Figura da Virgem Maria e de um anjo, junto dos Eleitos. Juízo Final da Capela Arena, em Pádua. Séc. XIV.

[Fonte:

https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/4lastjud/index.html]

⁴⁵⁰ BRILLIANT, Virginia (Apr. 2009). *Op. Cit.*, p. 338.

⁴⁵¹ GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Claude (coords.). trad. Hilário F. Júnior, (2006). *Op. Cit.*, p. 306.

No Juízo Final do túmulo de D. Inês de Castro, apenas se faz representar como figura intercessora a Virgem Maria [Fig. 102], ao lado direito do trono de Cristo Juiz e junto aos apóstolos. A sua escala é visivelmente superior às restantes figuras, a segunda maior figura em tamanho depois do próprio Cristo Juiz entronizado. Os seus joelhos estão dobrados, semelhantes ao modelo francês encontrado nas Catedrais de *Notre-Dame* de Paris [Fig. 99], em Bordéus [Fig. 98] ou em Amiens [Fig. 103], num gesto de súplica e as suas mãos junto ao peito, em oração e intercessão, vestida com vestes compridas ricamente detalhadas.



Figura 102 - Pormenor. Figura da Virgem Maria como Intercessora, Juízo Final no facial dos pés do Túmulo de D. Inês de Castro.

A cabeça da Virgem Maria - possivelmente esculpida à parte e posteriormente colada ao corpo⁴⁵² - graças aos danos a que o túmulo foi sujeito ao longo dos anos, não se encontra mais presente no monumento funerário. Através do posicionamento do seu corpo, praticamente de perfil e orientado para o lado de Cristo, podemos entender que o seu olhar estaria também dirigido a Jesus, naquela a que chamamos de *Visio Dei* (ou Visão Beatífica): o olhar na direção do Cristo Juiz, em contemplação da sua face e glória. O testamento de D. Pedro permite-nos compreender plenamente o discurso iconográfico do facial dos pés do túmulo de D. Inês. Através da preparação da Boa Morte, na companhia dos seus familiares e amigos mais íntimos, D. Pedro I reconhece “*grande misericórdia e na da mui gloriosa Virgem Maria*”⁴⁵³, procurando a intercessão da mãe de Cristo, junto aos Apóstolos na cena do Juízo Final da arca de D. Inês.

⁴⁵² SILVA, José Custódio V. da (1997). *Op. Cit.*, p. 273.

⁴⁵³ AFONSO, Luís U. (2003). *Op. Cit.*, p. 31.



Figura 103 - Juízo Final do tímpano no Portal Central da Catedral de Amiens. Séc. XIII. [Fonte: Fotografia de Bisson Frères, c. 1858. <https://digital.library.cornell.edu/catalog/ss:3875059>]

Depois dos Bem-Aventurados e dos Intercessores, também os Seres Celestiais constituem uma parte importante nas imagens do Juízo Final. Se Cristo é a figura incontestavelmente mais importante do Paraíso, o Anjo é o ser mais sublinhe⁴⁵⁴, através de ordenanças do próprio Deus representando a própria obediência à divindade. Eles são os seres que estabelecem e revelam a vontade de Deus aos homens: o próprio termo “anjo”, em hebraico, significa “mensageiro”⁴⁵⁵. No contexto do Cristianismo, centrado na escatologia e na visão da Jerusalém Celeste, a figura do anjo recebe uma dimensão excepcional⁴⁵⁶, dado que são moradores da cidade a qual os homens são chamados a alcançar, conferindo aos anjos o prestigioso lugar de adorno nas cúpulas das Igrejas.

A partir do séc. XI e XII a figura angélica rompe nas expressões artísticas da fé⁴⁵⁷, permitindo representar tanto o drama da Origem do mal no mundo, como o drama do Fim dos

⁴⁵⁴ DIDRON, Adolphe N. (1907). *Op. Cit.*, p. 96.

⁴⁵⁵ SOUSA, Luís Manuel C. de (Abril de 2010). *Speculum Musicae: Iconografia Musical na Arte do final da Idade Média em Portugal*. Dissertação (Doutoramento em História da Arte Medieval) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, p. 185.

⁴⁵⁶ Para saber mais sobre a representação dos Anjos no Ocidente, ver: GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Claude (coords.). trad. Hilário F. Júnior, (2006). *Op. Cit.*, p. 70.

⁴⁵⁷ *Id.*, *Ibid.*, p. 74.

Tempos. São os seres que desde sempre viram os eventos a desenrolar-se, utilizados como mensageiros da vontade divina e reveladores dos segredos celestes: desde o Velho Testamento quando apareceram três anjos a Abraão, até ao Novo testamento, com a visitação do Anjo Gabriel a Maria, revelando que daria à luz a Jesus.

A sua representação é fundamental para reconhecimento do Juízo Final na Idade Média, principalmente a tocar as trombetas no dia do julgamento. A colocação dos anjos nos tímpanos, sobre um registo dominante em relação ao próprio tribunal divino remota ao portal do Juízo Final da Catedral de Chartres⁴⁵⁸ [Fig. 12], numa hierarquia de anjos como cidadãos da Cidade Santa. No tímpano da Catedral de Amiens [Fig. 103], o último registo também foi ocupado por dois anjos que carregam a lua e o sol. Seja como for, a expansão da tropa angelical, desde o tímpano das igrejas francesas, até as arquivoltas dos portais, acompanha uma criação relativamente original, onde são enviados para acordar os mortos, na condição de coro celeste, como atualização litúrgica do reino de Deus e antecipando a reunião prometida no Fim dos Tempos.

Orientemo-nos para os seres celestiais no Juízo Final do túmulo de D. Inês. À exceção do grupo de seis seres angelicais [Fig. 81] já mencionados, quatro dos mesmos sobre o Cristo Juiz (portadores dos instrumentos da paixão) e os restantes dois anjos já muito deteriorados (o primeiro próximo à torre esguia merloada e o segundo junto do casal de amantes na janela geminada), podem ser identificados mais cinco Seres Celestiais: Dois anjos⁴⁵⁹ em conversação [Fig. 104] do lado esquerdo de Cristo Juiz, em pé, com o corpo orientado ligeiramente para Jesus entronizado, em posição



Figura 104 - Pormenor. Dois Seres Angelicais no lado esquerdo do trono de Cristo, representados no Juízo Final do Túmulo de D. Inês.

⁴⁵⁸ ANGHEBEN, Marcello (2016). *Op. Cit.*, p. 91.

⁴⁵⁹ Os dois anjos em cavaqueira, do lado esquerdo do Cristo Juiz, são praticamente esquecidos pelos autores, à exceção de José Custódio Vieira da Silva, que faz uma breve menção aos mesmos. Ver: SILVA, José Custódio Vieira da (2003). *Op. Cit.*, pp. 79-80.

solene de adoração, com as mãos junto ao peito e cobertos por longas túnicas ricamente esculpidas, apresentando uma atitude de disciplina e rosto plácido; um outro anjo [Fig. 105], junto ao cortejo dos Eleitos, com os braços pousados sobre as costas do último dos Eleitos da procissão, reconhecível pela asa esculpida em baixo-relevo, contando que a segunda asa, eventualmente esculpida como peça única, se tenha partido deixando apenas um fragmento da ponta na base da “estrada do bem e do mal”; outros dois seres angelicais sobre a cúpula gomada.

Estes dois seres celestiais [Fig. 106] localizados no canto superior direito, sobre a cúpula gomada e as quatro janelas com arco de volta perfeita e rematadas por um friso liso merloado no topo, encontrando-se visivelmente na Jerusalém Celeste, pertencentes aos habitantes do Paraíso, embora com uma função específica: ambos estão voltados um para o outro, com um instrumento musical entre os dois, vinculando-os aos anjos músicos do Fim dos Tempos.



Figura 105 - Pormenor. Figura de um anjo a conduzir os Eleitos até às Portas do Paraíso, representado no Juízo Final do Túmulo de D: Inês.



Figura 106 - Pormenor. Figuras de dois Anjos músicos, na Jerusalém Celeste, a tocar um instrumento musical reconhecido como um órgão positivo. Juízo Final do túmulo de D. Inês de Castro.

A referência à música é múltipla, principalmente nos textos bíblicos relacionados com o Apocalipse. No último livro bíblico, o texto é rico em sonoridades, constituindo uma verdadeira e fundamental fonte da autenticação da música litúrgica celeste, seja em coros de anjos, bem como os anciãos a tocar cítara ou a cantar cânticos de louvor. Na Idade Média, a música seria encarada de duas maneiras aparentemente contraditórias, conforme a origem, o instrumento tocado e a finalidade a que se propunha. Por um lado vinculada aos perigos da alma em relação ao prazer, numa manifestação sedutora dos seres diabólicos para afastar o homem do divino. Por outro lado a própria música seria criação divina, espelhando a harmonia de Deus e com valorização positiva, além dos fundamentos metafísicos que a atestavam como uma forma adequada para adorar Deus.

Seguindo esta ideia, compreendemos que existia uma justificação no uso da música para os fins religiosos, simbolizando a ordem divina, promovida na iconografia do Juízo Final principalmente através dos anjos.

Os anjos músicos que executariam a música celeste são representados acompanhados por diversos instrumentos⁴⁶⁰: geralmente com instrumentos de sopro, relacionados ao poder de Deus; instrumentos de cordas, que dizem respeito à harmonia do cosmos; ou instrumentos de teclas, nomeadamente o órgão, que ocupa um lugar de maior relevância associado ao culto divino. Deste modo, acentua-se a importância dos instrumentos musicais e a variedade de significados que carregam, de acordo com suas associações de classificação social ou como simbolismo e aparência na Bíblia⁴⁶¹. Dentro deste contexto, os dois anjos músicos no Juízo Final do túmulo de D. Inês encontram-se a tocar o que se reconhece como um órgão positivo, da família dos aerofones em combinação com a família das teclas, recorrente no período medieval. O instrumento possui um só teclado e vários tubos uniformemente dispostos em ordem decrescente, como habitualmente são representados. É sempre tocado por dois indivíduos, o primeiro na qualidade de executante, com as mãos sobre as teclas e um coadjuvante, posicionado na parte posterior para acionar o fole⁴⁶².

Devido à popularidade e complexidade do órgão medieval, desenvolveu-se simultaneamente outro órgão, além do já mencionado órgão positivo: o órgão portativo. A diferença entre os dois está principalmente no tamanho: enquanto o órgão positivo possui dimensões inferiores ao órgão comum e é sempre tocado por duas figuras, o órgão portativo

⁴⁶⁰ SOUSA, Luís Manuel C. de (Abril de 2010). *Op. Cit.*, p. 186.

⁴⁶¹ BUCKLAND, Rosina (2003). Sounds of the Psalter: Orality and Musical symbolism in the Luttrell Psalter. In: *Music in Art*, Vol. 28, No. 1/2, New York: Research Center for Music Iconography, the graduate center, City University of New York, p. 77.

⁴⁶² SOUSA, Luís Manuel C. de (Abril de 2010). *Op. Cit.*, p. 381.

é o mais pequeno, facto pelo qual fica conhecido como “portátil”, mas apenas seria tocado por uma pessoa, à medida que próprio organista tocava com a mão direita no teclado, a mão esquerda acionava o fole. Por este motivo, podemos naturalmente concluir que o instrumento tocado pelos anjos no Juízo Final do túmulo de D. Inês seria o órgão positivo⁴⁶³. Semelhantemente ao órgão positivo encontrado no túmulo de D. Inês, observa-se uma bela representação do órgão positivo tocado por dois músicos numa ilustração presente no fólio 55r do Saltério de Luttrell⁴⁶⁴



Figura 107 - Pormenor. Representação de dois músicos a tocar em um órgão positivo, presente no fólio 55r do Saltério de Luttrell. Biblioteca Britânica. Séc. XIV.

[Fonte:

http://www.bl.uk/manuscripts/Viewer.aspx?ref=add_ms_42130_f055r]

[Fig. 107]: um homem figura sentado sobre o órgão positivo enquanto um assistente aciona o fole, para que o organista possa tocar com ambas as mãos. Similarmente, no tímpano da Catedral de Santa Maria de Regla de León encontramos, junto ao cortejo dos Eleitos, dois músicos a tocar um órgão positivo [Fig. 108], o primeiro, de costas e ajoelhado, sobre as teclas, o segundo a acionar o fole.

À partida são apenas estes os anjos músicos do Juízo Final no túmulo de D. Inês, contudo Carlos Alberto Ferreira de Almeida destaca uma série de músicos do Apocalipse nas faces maiores da arca tumular, que realçam o ambiente sagrado das representações⁴⁶⁵. Os anjos portadores de trompetas tocariam para acordar os mortos no dia do juízo, declarando a glória de Deus⁴⁶⁶, portando o instrumento universalmente escolhido para fazer altas proclamações de eventos heráldicos. Assim cumprem-se os “requisitos” necessários na representação dos Seres Celestiais no Paraíso do Juízo Final.

⁴⁶³ Embora as suas dimensões sejam, de facto, semelhantes às de um órgão portativo, deve-se recordar que o mais importante nesta representação medieval seria a transmissão visual da mensagem moralizadora do instrumento, em detrimento das dimensões. O artista não estaria necessariamente preocupado com a representação real das dimensões do instrumento musical, e sim com a mensagem que pretendia passar, aliado ainda ao pouco espaço que teria para esculpir o órgão e os anjos músicos.

⁴⁶⁴ BUCKLAND, Rosina (2003). *Op. Cit.*, pp. 91-92.

⁴⁶⁵ ALMEIDA, Carlos A. F. de (1991). *Op. Cit.*, p. 259.

⁴⁶⁶ BUCKLAND, Rosina (2003). *Op. Cit.*, p. 91.



Figura 108 - Pormenor. Representação de dois músicos, junto ao cortejo dos Eleitos, a tocar um órgão positivo. Juízo Final do tímpano da Catedral de Santa Maria de Regla de León; segunda metade do Séc. XIII. [Fonte: <https://umbrasileironaespanha.files.wordpress.com/2012/04/p8170423.jpg>]

4.4. O casal de Amantes

4.4.1. A imagem do Doador

As figuras no Juízo Final do túmulo de D. Inês que mais controvérsia provocam são o casal de amantes representados no canto superior esquerdo da composição. Conforme a maioria dos autores⁴⁶⁷ sustenta, o casal deve ser entendido como a representação de D. Pedro e D. Inês. Também Mário Barroca⁴⁶⁸, que se distancia desta ideia geral entre os estudiosos do túmulo evitando atribuir identidade às personagens, reconhece a forte possibilidade do casal ser identificado como Pedro e Inês, embora saliente que não se deve entrar no campo de especulação. Efetivamente, na hipótese das figuras representarem o monarca do séc. XIV e a sua amante, podemos reforçar garantidamente a conceção autobiográfica de D. Pedro. E é neste sentido que nos devemos, primeiramente, debruçar: na individualidade de D. Pedro e na imagem do doador/ encomendador.

Começamos por nos perguntar se seria possível perceber, na Idade Média, a temática do indivíduo e qual seria o seu campo de atuação ou autonomia frente à sociedade da época. Atualmente, quando falamos da palavra “indivíduo”, surge a ideia de que todo o Humano no

⁴⁶⁷ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J., (1995). *Op. Cit.*, p. 450; SILVA, José Custódio V. da (2003). *Op. Cit.*, p. 80; AFONSO, Luís U. (2003). *Op. Cit.*, p. 67.

⁴⁶⁸ ALMEIDA, Carlos A. F. de, BARROCA, Mário Jorge (2002). *Op. Cit.*, p. 238.

mundo é um ser único e uma entidade autónoma, versão aproximada da humanista. Todavia, ao nos questionarmos se essa ideia propagava na Idade Média e se os sujeitos teriam uma noção de “indivíduo” presente nas consciências, podemos compreender que só através das relações com a sociedade a que os sujeitos estariam inseridos e o “berço” onde foram criados poderiam ditar as ideias e o pensamento.

Historiadores como Jean-Claude Schmitt e Jacques Le Goff⁴⁶⁹ afirmam que o mais almejado por todos na Idade Média seria a perfeita integração do sujeito na comunidade e que a sua individualidade pertencia a um grupo ou comunidade, acabando por se dissolver nesse mesmo grupo. Para estes autores, o homem medieval buscava o anonimato e evitava ser vista como uma personalidade autónoma. A sociedade continha papéis sociais precisos e absorvia o indivíduo⁴⁷⁰.

Efetivamente, esta noção de indivíduo, não só é controversa, como extremamente difícil de traçar e portanto não nos devemos posicionar rigorosamente, limitando-nos à noção de indivíduo afirmada universalmente ser “descoberta” no Renascimento. Ainda assim, não podemos deixar de notar que são muitos os desenvolvimentos medievais na ideia e pensamento do indivíduo. É nesta época que se dá um amadurecimento do cristianismo e conseqüentemente um auxílio nas pretensões à individualidade. Em virtude do conceito de salvação das almas, iguais para Deus em valor e criadas à sua imagem e semelhança, dá-se uma valorização dos elementos e características interiores no indivíduo. Ainda sobre a importância do individualismo, observa-se a um importante renascimento do género autobiográfico no séc. XII⁴⁷¹, influenciado pelas *Confissões* de S. Agostinho de Hipona, bem como tantas outras transformações intelectuais neste século.

Estes debates ideológicos permitem-nos trazer alguma luz acerca da intencionalidade de D. Pedro na proposta autobiográfica dos túmulos. Parece-nos que D. Pedro soube fazer uso da sua consciência individual na iconografia dos túmulos alcobacenses, talvez motivado pela conjuntura em que cresceu, sobretudo por ter vivido numa época trágica assinalada pelas guerras e tensões políticas instaladas desde a sua infância, pela peste negra e a visão eminente da morte ou no choque emocional provocado pela morte trágica e repentina da sua amada D. Inês. Todos estes acontecimentos terão influenciado o discurso iconográfico dos túmulos de D. Pedro e D. Inês, que por sua vez nos revelam a vontade pessoal do monarca?

⁴⁶⁹ LE GOFF, Jacques (1995). *A Civilização do Ocidente Medieval*. Vol. 2. Lisboa: Estampa, p. 35.

⁴⁷⁰ O que consideramos hoje como Indivíduo e Individualidade, bem como as suas qualidades primordiais, não seriam procuradas, muito menos instigadas, na sociedade medieval. Procurava-se ativamente a participação coletiva, onde estaria a ordem estabelecida por Deus.

⁴⁷¹ AFONSO, Luís U. (2003). *Op. Cit.*, p. 144.

A iconografia autobiográfica está principalmente presente nos quatro faciais dos dois túmulos. Também disposto nestes quatro faciais apresenta-se a História da Salvação, numa dimensão escatológica: desde as Idades do Homem na Roda da Vida, passando pela Boa Morte do Rei, seguindo até a Redenção da Humanidade na figura de Cristo⁴⁷², como atestado na Cabeceira do túmulo de D. Inês e terminando no Dia do Juízo⁴⁷³. Não obstante, a individualidade de D. Pedro é também assegurada nas faces maiores, principalmente nas cenas da vida de S. Bartolomeu. De uma forma geral, ao tomar consciência de si mesmo, o Homem Medieval vai igualmente identificar-se constantemente com modelos ou exemplos emprestados de obras e histórias antigas, da Bíblia ou de textos patrísticos. D. Pedro, identificando-se com a vida de S. Bartolomeu e santo padroeiro dos gagos, condição que teria atingido o rei português na sua infância, vai mandar representar a vida do santo nas faces maiores da sua arca tumular⁴⁷⁴. É unicamente na face dos pés com a Boa Morte do Rei, na Roda da Vida/ Roda da Fortuna na cabeceira do túmulo de D. Pedro e no Juízo Final no túmulo de D. Inês - excetuando o próprio jacente - que o monarca aparece simultaneamente representado: na Boa Morte do Rei deitado no seu leito, rodeado de clérigos, amigos e familiares; na Roda da Vida/ Roda da Fortuna com a representação dos altos e baixos da sua vida; e no Juízo Final na figura masculina em oração na janela geminada [**Fig. 109**] do lado superior esquerdo da composição.



Figura 109 - Pormenor. Representação do Casal de Amantes, na janela geminada. Juízo Final do Túmulo de D. Inês de Castro.

A prática da doação na arte, seja em dinheiro, fornecimento de material ou propriedades era extremamente comum,

⁴⁷² Não só através da morte e expiação dos pecados na Cruz, como conferida à humanidade mediante a integralidade da vida de Cristo, presente nas faces maiores do túmulo de D. Inês.

⁴⁷³ AFONSO, Luís U. (2003). *Op. Cit.*, p. 148.

⁴⁷⁴ A hipótese da representação de S. Bartolomeu na arca de D. Pedro como padroeiro dos gagos – provável condição do monarca na sua infância – é colocada por Carlos Alberto Ferreira de Almeida e generalizada posteriormente, Ver: ALMEIDA, Carlos A. F. de (1991). *Op. Cit.*, p. 258; Segundo Ana Cristina Sousa e Lúcia Maria Rosas, uma tradição local associa a fundação da ermida de São Bartolomeu (Sines) pelo próprio monarca, reforçando a devoção do rei ao santo, integrado no programa iconográfico do túmulo de D. Pedro I, ver: SOUSA, Ana Cristina Correia de, ROSAS, Lúcia (2014). La iconografía de San Bartolomé en el sepulcro de D. Pedro I (Monasterio de Alcobaça, Portugal). In: *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. VI, Nº 12, pp. 97-99.

principalmente entre os mais abastados da sociedade. Desta forma, estes doadores acreditavam que a sua expressão de piedade lhes traria salvação para a alma ou intercessão junto a Deus na esperança de que fossem lembrados favoravelmente no Dia do Juízo⁴⁷⁵, levando-os a investirem, seja apenas a nível financeiro ou a desenharem o programa iconográfico inteiro, consoante o que lhes convinha representar. Acrescido a esta atitude, muitos determinavam a representação da sua imagem: a Imagem do Doador/ Encomendador. Estas imagens eram relativamente populares, presenciadas por toda a Europa Medieval, tanto em contexto sagrado como secular.

A imagem do doador no séc. XIV manifestava-se nas fachadas dos edifícios, tumulária, altares, escultura em relevo, mosaicos e pintura em painel ou fresco. Era figurada de diversas maneiras: sozinho, acompanhado com parentes ou cônjuge ou como membro anónimo de um grupo religioso; a imagem era propensa a ser retratada numa escala menor às figuras do episódio sagrado e separada de modo a não se intrometer na cena.

A iconografia mais comum na imagem do doador é a representação do mesmo em pé ou ajoelhado, nomeadamente em oração. Estas imagens destinavam-se a transmitir uma mensagem pública ou isolada a um público-alvo, variando no conteúdo que determinada mensagem pretendia passar: talvez um sentido espiritual, social ou político. Um exemplo da imagem do doador, envolvendo uma profunda mensagem a se fazer passar, é o Juízo Final na Capela Arena, em Pádua. O doador que encarregou Giotto de pintar as paredes da Capela foi Enrico Scrovegni, certamente animado com a esperança de ver na sua ação expiação dos crimes cometidos pelo pai, Reginaldo, figura rica e sem escrúpulos mencionada na Divina Comédia de Dante, colocado no sétimo círculo do Inferno⁴⁷⁶. Das várias figuras que compõem a cena do Juízo Final de Giotto a do doador, Enrico Scrovegni, é uma das mais importantes, refletindo uma relação mais direta à mensagem que pretende passar. A sua figura [Fig. 110] contrasta com o fundo azul, junto de um grupo



Figura 110 - Pormenor. Representação de Enrico Scrovegni, de túnica vermelha, ajoelhado diante de três figuras santas, com a mão direita a oferecer um edifício reconhecido como a própria capela. Juízo Final da Capela Arena, em Pádua. Séc. XIV. [Fonte:

https://www.wga.hu/html_m/g/giotto/padova/4lastjud/index.html]

⁴⁷⁵ SHORR, Dorothy C. (1956). *Op. Cit.*, p. 208.

⁴⁷⁶ *Id.*, *Ibid.*, p. 208.

composto por três figuras celestes e de um outro monge ajoelhado, à esquerda. Note-se a gestualidade do doador, de joelhos, em respeito pelas figuras emergentes, com a mão direita a oferecer um edifício reconhecido como a própria capela, e a mão esquerda em direção a *S. Maria della Carità*, que devolve o gesto na direção do doador.

Consideremos o casal no Juízo Final do túmulo de D. Inês, do lado esquerdo da composição, apresentado como D. Pedro e D. Inês, numa proposta autobiográfica e da imagem do Doador⁴⁷⁷. D. Pedro se vai fazer representar, na forma da figura masculina [Fig. 111], de barba longa, mão postas em oração, voltado para o Cristo Juiz, do seu lado



Figura 111 - Pormenor. Figura masculina (direita) e feminina (esquerda), reconhecidas como D. Pedro e D. Inês de Castro, respetivamente, em oração na janela geminada. Juízo Final do Túmulo de D. Inês de Castro.

a figura feminina de D. Inês, parcialmente destruída no corpo e com o olhar voltado para o alto⁴⁷⁸. Um dos elementos mais curiosos é a cobertura das cabeças dos amantes. Enquanto alguns autores garantem estar sobre a cabeça do casal uma coroa, Emídio Ferreira⁴⁷⁹ é o único a afirmar com convicção que as cabeças das figuras não se encontram coroadas como os restantes Eleitos. Declaramos ser efetivamente difícil analisar a cobertura das cabeças dos amantes, muito por consequência do nível moderado de destruição das figuras, ainda assim, parece-nos ser possível observar, sobre a cabeça da figura masculina, uma coroa. A respeito da figura feminina, pouco podemos acrescentar: a sua posição, juntamente com os danos na figura não nos permitem determinar se estaria coroada no alto da sua cabeça.

A intenção do monarca como doador seria, presumivelmente, a mesma de tantos outros no séc. XIV que se faziam representar, numa expressão de piedade e demonstração da religiosidade em consonância à vontade de solicitar a intercessão favorável junto dos monges cistercienses, o público-alvo e únicos espectadores do monumento funerário. A sua imagem na cena apocalíptica segue o cânone tradicional do século, fazendo-se figurar acompanhado por D. Inês, como conjugue, numa escala menor às restantes figuras da imagem escatológica

⁴⁷⁷ SILVA, José Custódio V. da (2003). *Op. Cit.*, p. 80.

⁴⁷⁸ NATIVIDADE, M. Vieira (1910). *Op. Cit.*, p. 28.

⁴⁷⁹ FERREIRA, Emídio M. (2013). *Op. Cit.*, p. 83.

e visivelmente mais afastadas do centro da “ação”. Ora, se as imagens do doador pretendiam sempre transmitir uma mensagem pública de cariz espiritual, social ou político, a de D. Pedro não seria exceção: não só se faz representar junto de D. Inês, insistindo obstinadamente na reiteração pública do seu casamento com a nobre galega, como se coloca na cena escatológica com uma visão superior do alto da janela⁴⁸⁰ observador da Humanidade a ser julgada pelo Cristo Juiz, como se quisesse mostrar que chegaria o tempo em que seriam sentenciados todos os culpados pelo infortúnio da morte de D. Inês.

O local onde o casal se encontra figurado também é digno de menção, presente numa estrutura palatina, onde se encontra uma janela geminada que se confunde facilmente com uma varanda. A janela [Fig. 109] de arcos ultrapassados e trilobados, subdividida em dois vãos por um mainel, é encimada por um óculo na bandeira e assente sobre duas mísulas entre as quais se insere uma fresta em arco de volta perfeita peraltado⁴⁸¹. A esta estrutura verifica-se uma maior atenção aos detalhes da microarquitectura em relação às restantes construções arquitetónicas presentes na Jerusalém Celeste, crendo-se que a esta questão D. Pedro tenha demonstrado o interesse de valorizar o espaço a que a sua figura estaria representada sem atrapalhar a liberdade do artista na criação da microarquitectura do túmulo⁴⁸².

É no Juízo Final do túmulo de D. Inês que encontramos uma adequada estrutura para a representação do doador. Como no fresco de Giotto na Capela Arena com Enrico Scrovegni, ou na Iluminura do Juízo Final no Manuscrito de William de Brailes⁴⁸³ [Fig. 112] a imagem do doador no Juízo Final



Figura 112 - Pormenor. Imagem de William de Brailes a ser resgatado da condenação pelo anjo. Miniatura presente no Fitzwilliam Museum, Oxford, c. 1230-1250. [Fonte: <https://www.fitzmuseum.cam.ac.uk/colour/exlore/4>]

⁴⁸⁰ PEREIRA, Paulo (coord.), (2014). *Op. Cit.*, p. 350.

⁴⁸¹ LEAL, Telmo M. (2014). *Op. Cit.*, p. 59.

⁴⁸² LEAL, Telmo M. (2014). *Ibid.*, p. 61; TEIXEIRA, Francisco (2019). *Op. Cit.*, p. 63.

⁴⁸³ O Juízo Final no manuscrito com iluminuras de William de Brailes w.106 atualmente exposto no *The Walters Art Gallery* em Baltimore, do séc. XIII. O autor da obra vai se fazer representar no Juízo Final do Saltério como uma das figuras ressuscitadas.

permite-nos compreender que a intenção estaria em estabelecer o destino definitivo da sua alma, decretado através de um julgamento imediato e estabelecido pela “lógica” que implica uma imagem em dois tempos⁴⁸⁴: o juízo da alma, imediatamente após a morte, e o juízo coletivo, no último dia. Acrescente-se ainda um facto curioso, no Manuscrito de William de Brailes, o autor faz-se representar, tanto no Juízo Final junto das figuras ressuscitadas do lado dos condenados como também noutra fólho do mesmo manuscrito, onde está inscrita uma Roda da Vida/ Roda da Fortuna [Fig. 113], semelhante à imagem de D. Pedro no seu túmulo e no Último Julgamento do moimento de D. Inês⁴⁸⁵. Em ambos os exemplos encontramos uma força de carácter pessoal impressa na imagem do Juízo Final, com conceções criativas das imagens e inovação nas soluções.



Figura 113 - Roda da Vida/ Roda da Fortuna inscrita no manuscrito de William Brailes. c. 1235-1240.
[Fonte: AFONSO, Luís U. (2003). *O Ser e o Tempo. As Idades do Homem no Gótico Português*.
Lisboa: Caleidoscópio, p. 149.]

⁴⁸⁴ Em razão às imagens com múltiplos tempos, encontramos no túmulo de D. Inês a curiosa cena do beijo de Judas com uma ação que se fraciona em três tempos distintos (com o beijo de Judas a Jesus, posteriormente a orelha do soldado cortada por S. Pedro e por fim Judas suspenso na árvore onde se enforcou).

⁴⁸⁵ AFONSO, Luís U. (2003). *Op. Cit.*, p. 151.

4.4.2. A Visão Beatífica

“Quanto a mim, feita a justiça, verei a tua face; quando despertar ficarei satisfeito ao ver a tua semelhança.” (Salmos 17:15)

A Visão Beatífica (*visio Dei*) é a contemplação de Deus na glória do Paraíso e a recompensa final dos Eleitos⁴⁸⁶. Se nos debruçarmos sobre o Antigo Testamento, aprendemos que o favor divino seria sempre indicado pela face de Deus voltada para o indivíduo, e a sua rejeição caso a face de Deus estivesse afastada⁴⁸⁷. Ver a face de Deus remete para um relacionamento íntimo e privilegiado do Criador, assim como o Apóstolo Paulo refere em I Coríntios 13:12, na união do homem com Deus e a recompensa suprema dos justos no Paraíso⁴⁸⁸. Na tradição judaico-cristã, o Paraíso original seria o próprio Jardim do Éden, onde se encontrava a perfeita criação de Deus e a felicidade ideal do Homem, que caminhava com o próprio Deus pelo jardim⁴⁸⁹, antes da Queda. Após a entrada do pecado no mundo, e com ele o sofrimento e a condenação através da morte, o Homem deixa de poder ver a Face de Deus e de privar intimamente com Ele, apenas sendo essa felicidade original consolidada no Paraíso Celestial, onde retorna ao estado de graça que teria antes da Queda, e se pode ver novamente a face de Deus⁴⁹⁰.

Somente os servos de Deus e Eleitos no Paraíso tem a plena permissão para se aproximar de Deus e contemplar a sua face. É exatamente com S. Agostinho de Hipona que o tema da Visão Beatífica foi exposto com maior profundidade, seguido mais tarde por outros teólogos. Na sua obra, *Cidade de Deus*, S. Agostinho evidencia que antes o homem seria coberto por um vidro escuro e que, na Cidade Celestial, poderá ver a face de Deus e apreciar o próprio Deus na semelhança, em toda a sua glória⁴⁹¹. De acordo com S. Agostinho, essa visão de Deus possui a capacidade de comprazer o desejo humano ao ver o resplendor de Deus em toda a sua plenitude. Este é o caso após deixarmos a esfera da especulação teológica e considerarmos as formas de expressão compartilhadas na Idade Média.

⁴⁸⁶ Ao ressuscitarem em um corpo glorioso e metamorfoseado, os eleitos poderão beneficiar novamente da visão imediata e completa de Deus. Ver: GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Claude (coords.). trad. Hilário F. Júnior, (2006). *Op. Cit.*, p. 257.

⁴⁸⁷ Como descrito em Deuteronómio 31:17 e Ezequiel 7:22.

⁴⁸⁸ BASCHET, Jérôme (1998). *Op. Cit.*, p. 73.

⁴⁸⁹ Como descrito em Génesis 3:8: “Ouviram a voz do Senhor Deus, que passeava no jardim pela viração do dia (...)”.

⁴⁹⁰ ROQUE, Maria (2015). Evocações do Paraíso na iconografia da Idade Média. In: *Revista de bens culturais da Igreja* (11), p. 6.

⁴⁹¹ AUGUSTINE, Saint. trad. John Healey (1909). *Op. Cit.*, pp. 369-370.

As representações da Visão Beatífica recebiam então uma crucial missão de sensibilizar a promessa do Paraíso revelado pela Igreja, ainda que de maneira subtil, pois iconograficamente a representação do Paraíso era na sua maioria menos interessante visualmente que a do Inferno, contudo, na sua teologia, apresenta a maior recompensa de todas. Deve-se recordar que a Visão Beatífica de modo algum se assemelha à visão literal, apenas observando com os olhos do corpo humano. É uma visão entregue por Deus, através da compreensão por inteligência, pelo conhecimento pleno e livre de toda a semelhança sensível.

A primeira decisão oficial da Igreja a reconhecer a Visão Beatífica após a morte é a Bula *Benedictus Deus*⁴⁹², relacionada com a recompensa das almas (*visio Dei*) na eternidade. Entretanto, antes da eleição do papa Bento XII (responsável pela constituição *Benedictus Deus*), estaria no cargo o papa João XXII (1316-1334)⁴⁹³, que gerou muita controvérsia enquanto ocupava a sua posição. Segundo o papa, as almas dos justos - inclusive depois de sua perfeita purificação no purgatório - não gozariam da Visão Beatífica de Deus, que seria “adiada” até a ressurreição dos corpos no Juízo Final, depois da ressurreição da carne e do Juízo de Cristo, onde os Eleitos seriam elevados por Deus à visão da divindade. Certamente a Bula *Benedictus Deus* foi concebida para contrariar a decisão de João XXII (na altura amplamente reprovada pelos teólogos e religiosos mais zelosos) e manifestou-se como a primeira decisão oficial da Igreja, logo após a morte, sem esperar pelo dia do Juízo Final. Contudo, a Bula não teve uma influência abismal na matéria, conforme foi observado por Jérôme Baschet⁴⁹⁴, principalmente nas representações iconográficas: desde o final do século XII que a visão face-a-face de Deus como recompensa seria ponto de vista comum, plenamente aceite pela grande maioria dos teólogos do século XII e XIII. Anteriormente, já Gregório Magno afirmava que a visão de Deus era concedida a aperfeiçoar almas no Paraíso.

Esta Visão Beatífica não diz respeito às almas separadas, mas ao conjunto dos Eleitos após a ressurreição, aplicando-se à visão de Deus, verificando-se uma clara distinção entre as representações dos mesmos ressuscitados na condição do Juízo Final com as representações do destino das almas, influenciado pela evolução teológica. Até ao séc. XIV as representações mais frequentes do Paraíso pouco evocam a visão beatífica, dado que a imagem do Pai Celestial mantém-se invisível e é delegada ao patriarca Abraão na tarefa de representar a

⁴⁹² Nome da Bula papal emitida pelo papa Bento XII.

⁴⁹³ MOSKOWITZ, Anita (1991). Giovanni di Balduccio's Arca di San Pietro Martire: Form and Function. In: *Acta Lombarda, Nuova serie*, No. 96/997 (1-2), Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, p. 12.

⁴⁹⁴ BASCHET, Jérôme (1998). *Op. Cit.*, pp. 75 e 76.

autoridade paternal. Assim o destino final do Paraíso seria representado na forma do Seio de Abraão - principalmente entre os séculos XI e XIV⁴⁹⁵ - e portanto, o lugar onde se desfrutaria da visão beatífica: estar no ventre de Abraão seria estar unido ao próprio Deus.

As representações da *visio Dei* constituem um campo privilegiado, pois recebem a missão de tornar visível para os espectadores a promessa e recompensa divina dos Eleitos. E como seria essa representação? Muitas vezes é apenas sugerida nos olhares dos Eleitos em oração para o Cristo Juiz no Juízo Final, envolvendo a imagem de Deus ou Cristo rodeado por anjos⁴⁹⁶, mas também pode ser sugerida pela intensa luminosidade que inunda a zona celeste, num fundo dourado, na brancura e lividez das roupas divinas dos Eleitos ou até mesmo na representação de uma pomba. Deste modo, a Visão Beatífica não está apenas representada no olhar para o Deus/ Cristo, como também se poderá dar na intensidade luminosa e na densidade policromática do mundo divino. Outra hipótese figura nos Eleitos próximos a tocar a mandorla de Cristo Juiz, encontrando-se nessa proximidade com Deus. Considerando-se a iconografia dominante, o olhar direcionado ao Cristo Juiz em contemplação, apresenta-se com maior frequência.

No *Liber Vitae de New Minister* (1031-1032) acha-se representada a Visão Beatífica no Juízo Final⁴⁹⁷. Abrindo-se o portão para a Cidade Celestial (no canto superior direito), por intermédio da figura de S. Pedro com a chave do Paraíso, encontram-se presentes as almas dos Eleitos contemplando [Fig. 71] a divindade de Cristo em toda a sua glória. Desta forma, mostra-nos que não seriam necessárias as decisões iniciadas pelo papa João XXII ou pelo papa Bento XII para colocar em imagem a *Visio Dei*⁴⁹⁸. Tais representações do Paraíso na Idade Média revelam a crescente preocupação na conceção da Visão Beatífica, explícita pela relação imediata entre Deus e a contemplação da sua glória pelos Eleitos, e contribui para a evolução da representação do Paraíso e do Juízo Final em si. É certo que se deu um forte desenvolvimento teológico do seu conceito principalmente no Séc. XIII, onde se estabelecem algumas fórmulas litúrgicas: os Eleitos veriam a Deus e seriam integrados numa sociedade de ordem, destinada a exaltar a Igreja.

Uma vez que a Visão Beatífica diz respeito ao espírito invisível de Deus torna-se, de certa forma, pouco figurativa e mais conceptual, invocada através do olhar dirigido ao divino,

⁴⁹⁵ BASCHET, Jérôme (1998). *Op., Cit.*, p. 77.

⁴⁹⁶ MOSKOWITZ, Anita (1991). *Op. Cit.*, p. 13.

⁴⁹⁷ A representação mencionada encontra-se nos manuscritos Stowe, fólio 6v-7 do *Liber vitae*, presente na Biblioteca Britânica, em Londres. O núcleo deste volume consiste numa extensa lista de nomes de irmãos e benfeitores da igreja de Winchester, registrados para louvor a Deus durante a missa diária, combinado com um Lecionário do Evangelho e complementados com vários textos históricos.

⁴⁹⁸ BASCHET, Jérôme (1995). *Op. Cit.*, p. 181.

na cor ou na proximidade. Todavia, não se deve menosprezar o seu alcance, expresso no olhar para Deus, pois torna-se objeto do maior desejo que o Homem Medieval almeja. Essa evocação visual da *Visio Dei* está presente em dois aspetos: a nível intelectual, associada ao conhecimento da contemplação de Deus; e a nível material, aproximando o espetador à recompensa máxima do Eleito, influenciando em todos os vetores da vida.

No túmulo de D. Inês, a Visão Beatífica pode ser identificada tanto no olhar de alguns elementos da corte celeste, no caso da maioria das cabeças dos apóstolos dirigindo o seu olhar ao Cristo Juiz, como também através do posicionamento do corpo da Virgem Maria orientado para o lado de Cristo, embora sem cabeça, pressupõem-se que o seu olhar estaria direcionado a Jesus, comum na representação dos Intercessores no Juízo Final. Ainda que muitos dos corpos ressuscitados possam dirigir o seu olhar a Cristo (à exceção das duas figuras que puxam os cabelos e a barba), não devemos entender obrigatoriamente como se tratando da Visão Beatífica. Como anteriormente explanado, mesmo que as figuras dos ressurrectos pareçam serenas e em oração, não significa necessariamente que conheçam a sua sentença e estejam incluídos no grupo dos Eleitos, uma vez que os gestos neutros podem muito bem associar-se ao castigo eterno infernal, não sendo necessários gestos e expressões faciais radicais para validar a condenação.

Encontramos ainda o olhar dirigido a Cristo Juiz nas figuras da janela geminada, no canto superior esquerdo, reconhecidas em várias análises como o casal de amantes⁴⁹⁹ [Fig. 109]. É aqui que surge a problemática da Visão Beatífica no túmulo de D. Inês. Ambas as figuras encontram-se numa escala inferior às restantes, isoladas do restante conjunto, não pertencendo exatamente ao Paraíso, muito menos aos restantes espaços. O olhar contemplativo das figuras remete para a visão espiritual, recompensa eterna dos benditos, purificada através dos atos de orações abundantes⁵⁰⁰.

Para Pierre Courcelle⁵⁰¹, a atitude contemplativa de Deus, ainda que numa quantidade pequena, dilata profundamente a alma, e é totalmente suficiente como recompensa final dos eleitos. Segundo o autor, a visão cósmica na Idade Média pode ser representada sobre a forma

⁴⁹⁹ As figuras na janela geminada, no canto superior esquerdo do Juízo Final, são interpretadas como sendo D. Pedro e D. Inês, inicialmente por Manuel Vieira Natividade: NATIVIDADE, Manuel Vieira (1910). *Op. Cit.*, p. 51; seguindo-se por: DIAS, Pedro (1986). *Op. Cit.*, p. 129; MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J., (1995). *Op. Cit.*, p. 450; ALMEIDA, Carlos A. F. de, BARROCA, Mário Jorge (2002). *Op. Cit.*, p. 238; SILVA, José Custódio Vieira da (2003). *Op. Cit.*, p. 72; AFONSO, Luís U. (2003). *Op. Cit.*, p. 67; FERREIRA, Emídio M. (2013). *Op. Cit.*, p. 83.

⁵⁰⁰ HAHN, Cynthia (2000). *Visio Dei: Changes in Medieval Visuality*. In: Robert Nelson (ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw*, Cambridge Studies in New Art History and Criticism, Cambridge: Cambridge University Press, p. 177.

⁵⁰¹ COURCELLE, Pierre (1967). *La Vision Cosmique de Saint Benoît*. In: *Revue d'Etudes Augustiniennes et Patristiques*, Vol. 13, 1-2, p. 106.

de uma torre tão alta quanto os Céus, a que o mesmo chama de “observatório contemplativo”. Esta representação é visível na ilustração do séc. XI da Vida de S. Bento [Fig. 114], presente na Biblioteca do Vaticano⁵⁰², onde o santo, juntamente com um monge, contemplan através de uma torre a luz de Deus. Das duas figuras, apenas S. Bento olha diretamente. A torre com uma janela adquire uma função de observatório contemplativo do mundo. Aqui, o claro objetivo seria transparecer, ao máximo, o maravilhoso caráter da contemplação da Visão Beatífica.



Figura 114 - Ilustração da Visão contemplativa de S. Bento. Biblioteca Vaticana, MS 1202, fol. 79v. Séc. XI. [Fonte: https://digi.vatlib.it/view/MSS_Vat.lat.1202]

⁵⁰² Esta cena encontra-se no fol. 79v do *Vaticanus latinus*, MS 1202, do séc. XI, que contém a vida ilustrada de S. Bento. À direita da imagem, vemos uma torre alta e arredondada. Na janela superior desta torre encontram-se duas figuras contemplativas: S. Bento reconhecível pelo nimbo, pela barba e a cabeça coberta com o capuz monástico, inclinando-se levemente para observar. Com a sua mão direita faz um gesto de admiração e descansa familiarmente a esquerda no ombro de uma figura menor, mais jovem, sem pelos, na sua frente, também olhando pela janela. A sua cabeça encontra-se descoberta com uma tonsura e as suas mãos levantadas num gesto de espanto. Ver: COURCELLE, Pierre (1967). *Op. Cit.*, pp. 114-115.

Semelhantemente, o casal de amantes na janela geminada encontra-se numa posição privilegiada de contemplação no dia escatológico. A sua espacialidade, juntamente com a riqueza da microarquitECTURA da torre (maior se relacionada com a restante microarquitECTURA da Jerusalém Celeste) leva-nos a crer que nos encontramos perante a imagem da Visão Beatífica – contemplativa – descrita por Pierre Courcelle. O seu isolamento espacial, juntamente com a peculiaridade da sua representação levam-nos à da imagem do doador na obra, juntamente com a manifesta individualidade de D. Pedro, a par de D. Inês, no Túmulo. É certo que a figura masculina do casal, posicionada em perfil e orientada para o lado direito dirige o seu olhar ao Cristo Juiz, justificando a Visão Beatífica da figura na contemplação de Deus. Contudo, a estranheza do casal na janela, aparentemente posicionado no Paraíso, bem como a sua gestualidade, leva-nos a uma outra questão: se estamos diante de um Juízo Final, ou se de facto entende-se com um Juízo Particular⁵⁰³?

⁵⁰³ Primeiro julgamento, vinculado a cada alma e prestado logo após a morte.

5. JUÍZO PARTICULAR E/OU JUÍZO FINAL

O casal de amantes na janela geminada do Juízo Final coloca, à medida que nos vamos debruçando mais profundamente, algumas problemáticas quanto à imagem do doador, o Juízo Individual das duas figuras e a já mencionada Visão Beatífica. Embora a presença do monarca português e da sua amada, figurados no canto superior esquerdo do Juízo Final no facial dos pés, siga tradicionalmente a imagem do doador, a sua presença num espaço distante da verdadeira ação do juízo, acrescido à singularidade da figura feminina não dirigir o seu olhar para o Cristo Juiz, bem como da dúvida se as cabeças estariam coroadas legitimando, tanto quanto Eleitos, como no estatuto de marido e mulher⁵⁰⁴, torna a sua representação um tanto excêntrica⁵⁰⁵. O olhar dirigido pela figura masculina ao Cristo Juiz sugere-nos que se possa tratar da Visão Beatífica, em oposição à figura feminina em posição frontal, com os olhos elevados para o alto.

Recorrendo novamente à questão da *Visio Dei*, segundo o papa João XXII, as almas dos justos não gozariam imediatamente da Visão Beatífica, adiada até que chegasse o fim dos tempos. Esta decisão controversa, seguida pela Bula *Benedictus Deus*, abre novamente espaço para o debate sobre um Juízo após a morte e a existência de um terceiro espaço do além, debate a qual participaram muito teólogos e religiosos⁵⁰⁶. Este sistema Inferno/ Paraíso no Juízo Final colocou desde o início vários problemas teológicos aos cristãos: o terceiro espaço do além como lugar de espera intermediária; e o juízo particular/ imediato, que seria realizado logo após a morte, onde a alma espera até que a decisão seja confirmada, sem formalidade ou surpresa, no Juízo Final.

As primeiras representações do terceiro espaço do além, como local de estadia temporária após a morte, seriam do Seio de Abraão, que suplementaria a tarefa de autoridade paternal divina até que se completassem os dias. Estas representações foram principalmente transmitidas pela arte bizantina, na qual os Juízos Finais aproveitavam o Seio de Abraão como um lugar de estadia temporária, um “Paraíso” de espera que as almas separadas frequentam após a morte e o julgamento particular⁵⁰⁷. No séc. XII⁵⁰⁸, o seio de Abraão logo é substituído

⁵⁰⁴ Encontramos o casal coroado nos seus respetivos jacentes.

⁵⁰⁵ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J., (1995). *Op. Cit.*, p. 450.

⁵⁰⁶ BASCHET, Jérôme (1998). *Op. Cit.*, pp. 75 e 76.

⁵⁰⁷ O Seio de Abraão é muitas vezes visto como o juízo particular/ Imediato, um lugar de espera. Ver: CHRISTE, Yves (2014). *Op. Cit.*, p. 273; ANGHEBEN, Marcello (2015). Le Jugement dernier de Fossa: une vision eschatologique intégrant la représentation du jugement immédiat. In: *Hortus artium medievalium: Jornal of the International Research Centre for Late Antiquity and Middle Ages*, Brepols, p. 407.

⁵⁰⁸ GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Claude (coords.). trad. Hilário F. Júnior, (2006). *Op. Cit.*, p. 25.

pelo purgatório⁵⁰⁹. As discussões acerca do terceiro espaço do além, juntamente com o julgamento imediato da alma, começaram com Peter Abelardo em 1130, posteriormente exploradas durante o séc. XII e reafirmadas no séc. XIII e XIV⁵¹⁰. Por estes motivos, devemos nos questionar se estas ideias emergentes não teriam influenciado aquela que é a única imagem medieval do Juízo Final em Portugal. Há ou não um julgamento particular da alma no túmulo de D. Inês de Castro, em detrimento do Juízo Final?

Ora, na perspectiva do fim dos tempos, a sociedade medieval cria debates e ideias de que existiria um primeiro julgamento, vinculado a cada alma e prestado logo após a morte⁵¹¹. Entre o Juízo Final e o Juízo Particular/ Individual, surge a contradição já mencionada, a que a cristandade medieval se vai encontrar lutando⁵¹². Entre os dois julgamentos, facilmente se pressupões que um não pode conviver com o outro, contudo, alguns historiadores propõem um terceiro modelo: os dois julgamentos coexistentes ao longo da Idade Média. Existe uma “vizinhança contraditória” entre a o Juízo Particular e o dia final escatológico, que surge explicado pela preocupação do homem com o seu destino e pela consciência na participação do Último Dia. A crescente importância do julgamento individual da alma é enfatizado no final do séc. XII, conectando-se com o nascimento do purgatório⁵¹³ e o destino da alma separada no além.

Em conexão com a discussão acerca da Visão Beatífica no séc. XIV, a maioria dos teólogos defendia que Deus não julgava duas vezes a mesma coisa. No entanto, não significa necessariamente que se dê uma relação de exclusão mútua entre os dois julgamentos, embora a nossa lógica moderna nos leve a crer o contrário. Devem ser considerados alguns pontos essenciais: a compatibilidade de ambos; a coexistência; a tensão; ou a sobreposição. Esta oposição frequentemente implementada entre o Juízo Final e o Juízo Particular/ Individual é um tanto ambígua, isto porque o juízo final é claramente coletivo, diz respeito a toda a humanidade e é aplicado aos corpos ressuscitados. Em oposição, o Juízo Particular é associado ao momento exato após a morte do indivíduo e o julgamento da alma separada do corpo. As disparidades entre ambos são várias: individual/coletivo; alma/corpo⁵¹⁴.

⁵⁰⁹ Para saber mais sobre o purgatório cf. GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Claude (coords.). trad. Hilário F. Júnior, (2006). *Op. Cit.*, p. 31.

⁵¹⁰ BRILLIANT, Virginia (Apr. 2009). *Op. Cit.*, p. 316.

⁵¹¹ É principalmente no século XIII que se vai dar uma crescente importância do julgamento individual.

⁵¹² BASCHET, Jérôme (2008). *Une image à deux temps. Jugement Dernier et jugement des âmes au Moyen Age*. In: *Imagens Re-vues, Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, Hors-série 1, p. 1.

⁵¹³ O homem medieval pretende dar um uso funcional do tempo intermediário entre a morte e o julgamento. O Purgatório nasce com essa mesma necessidade de criar um lugar intermediário. Para saber mais sobre o Purgatório conferir: GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Claude (coords.). trad. Hilário F. Júnior, (2006). *Op. Cit.*, p. 31.

⁵¹⁴ Estas duas ideias cobrem a oposição entre a hora imediata da morte e o Fim dos Tempos.

Voltando para as discussões acerca do destino da alma no séc. XII, com a reorganização do além na criação do purgatório, a questão não é mais a respeito da simples espera da alma, mas também do tempo intermediário entre a morte do indivíduo e o Juízo Final. Posteriormente, no séc. XIV, vem a disputa da Visão Beatífica, na reintrodução da posição radical do papa João XXII ao negar o acesso imediato dos eleitos ao Paraíso e o dos condenados ao Inferno, até a chegada do Juízo Final⁵¹⁵. Podemos então perguntar se há razão para supor uma influência deste episódio nas mentalidades transportando-se até à iconografia do túmulo de D. Inês? A figura feminina na janela geminada do Juízo Final estaria no processo do julgamento particular, justificado pelo olhar dirigido ao alto, em oposição ao olhar da figura masculina [Fig. 115] para o Cristo Juiz?



Figura 115 - Pormenor. Casal de amantes em oração na Janela Geminada. Juízo Final no túmulo de D. Inês de Castro.

Ao mesmo tempo que o juízo individual diz respeito apenas à alma, o Juízo Final responde a uma dupla necessidade: o destino eterno da alma e do corpo, tornando a ressurreição dos corpos a perspectiva derradeira da história da humanidade. A alma separada irá sempre aspirar a reunião final com o corpo, de modo que a recompensa ou punição eterna seja completa; o Homem existe tanto como indivíduo como também parte da Humanidade, portanto é necessário um duplo julgamento para levar em conta esta dualidade. Através do que foi exposto, pretendemos mostrar que a combinação dos dois juízos é possível e deve ser

⁵¹⁵ BASCHET, Jérôme (1998). *Op. Cit.*, pp. 74-76.

considerada também no Juízo Final no túmulo de D. Inês, pois cada julgamento da alma não é exclusivamente individual e o juízo final não é necessariamente mencionado numa dimensão coletiva.

Segundo Jérôme Baschet⁵¹⁶, no início do séc. XIII apresentou-se uma ideia particularmente original e polémica do julgamento individual/ particular: a de um julgamento coletivo semanal, que deveria ocorrer todos os sábados. Não seria de todo incorreto pensar que muitas destas novas ideias estariam a fervilhar nas mentes dos homens religiosos e que comunicassem diretamente com a iconografia. Sem dúvida, dá-se uma afirmação progressiva do julgamento individual, principalmente em meio aos mestres parisienses do séc. XII⁵¹⁷, na formalização do julgamento da alma, progressivamente a infiltrar-se no vocabulário teológico.

Um exemplo da representação individual no Juízo Final está presente no fresco de *Maso di Banco* (1336-1339)⁵¹⁸, pintado acima de um monumento funerário, na Capela *Bardi di Venio* em Florença. Encontramos representado o Cristo Juiz envolto pela mandorla, seguindo tradicionalmente a iconografia do Juízo Final: expondo os estigmas, na posição dos braços, envolto pelos anjos a carregar os instrumentos da paixão e pelos anjos músicos a tocarem as trompetes para acordar os mortos. Esta cena situa-se no Vale de *Josaphat*, onde se daria o Juízo Final, no entanto apenas um homem se encontra ajoelhado em oração [Fig. 116], dirigindo o seu olhar a Cristo. Estamos evidentemente diante de um juízo especial, referente ao indivíduo sepultado no túmulo, mas a que Jérôme Baschet associa ao Juízo Final⁵¹⁹. Todas estas características levam-nos a considerar que este fresco se trate de um Juízo Final e Particular. Acima de tudo, e conectando com o Juízo Final no túmulo de D. Inês, o Juízo Final aqui ajusta-se ao contexto da sua representação, visceralmente amarrado ao sepultamento individual, evocando o que realmente interessa ao doador/ encomendador: o destino do indivíduo que repousa no túmulo.

Se estes dois juízos coexistem no tempo, nas mentalidades e na iconografia é porque realmente não existe a incompatibilidade que se consideraria antecipadamente. Em vez de uma mudança do tema do Juízo Final para o julgamento da alma, deparamo-nos com um constante esforço em articular os dois julgamentos. Certamente que a representação do Juízo Particular/Individual é possível graças aos avanços da individualidade, ainda mais se

⁵¹⁶ BASCHET, Jérôme (1995). *Op. Cit.*, p. 179.

⁵¹⁷ BASCHET, Jérôme (2008). *Op. Cit.*, p. 2.

⁵¹⁸ BASCHET, Jérôme (1995). *Op. Cit.*, p. 184.

⁵¹⁹ *Id.*, *Ibid.*, p. 184.



Figura 116 - Fresco do Juízo Final/Juízo Particular de Maso di Banco, na Capela Bardis de Venio, em Florença. c. 1336-1339. [Fonte: <https://www.wga.hu/art/m/maso/bardis/03bardis.jpg>]

vinculado ao Último Julgamento, oferecendo uma estrutura adequada para se representar o patrocinador/doador, como é possível observar no Juízo Final no sepulcro de D. Inês.

Para se chegar à estadia eterna, é necessário passar pelo Julgamento Final ou pelo Julgamento Individual. Emergem diferentes modelos visuais ou tipos iconográficos altamente ricos e criativos, por vezes um tanto confusos, entre o Românico e o Gótico onde a doutrina do destino imediato da alma começa a ser levantada e questionada. Encontramos pelo menos quatro modelos⁵²⁰ diferentes: o transporte angelical da alma para o Paraíso⁵²¹ ou, em oposição, o transporte da alma do condenado pelo demónio⁵²² até ao Inferno; a luta entre as forças demoníacas e os seres angelicais pela posse da alma após a morte⁵²³; a apresentação da alma após a morte a Cristo ou à Virgem Maria; e a psicostasia com o Arcanjo S. Miguel⁵²⁴. Este último modelo é considerado como principal no Juízo Particular, emprestado da arte bizantina e posteriormente figurado no Juízo Final das catedrais góticas francesas e no norte europeu.

A crença cristã da pesagem das almas herda os motivos da Antiguidade⁵²⁵, a psicostasia assemelha-se à de Homero, na *Ilíada*, e Mercúrio é associado ao Arcanjo S. Miguel: como chefe da milícia celeste, defensor dos fiéis, anjo responsável pela ordem e justiça divina e posteriormente pela pesagem das almas na Idade Média. Mas porquê a imagem de S. Miguel?

Se nos debruçarmos sobre os textos bíblicos, encontramos vários relatos, um deles com a figura de um anjo que conduz a alma de Lázaro ao seio de Abraão, sem que se especifique o nome. Aglutinando a estas referências bíblicas, as Escrituras, reforçam o papel de S. Miguel como líder dos seres angelicais no combate a Satanás e seus seguidores e também o anjo que os expulsa do Paraíso. Ainda mais revelador se torna ao revermos a passagem de Judas 1:9⁵²⁶ que nos apresenta a luta entre o Arcanjo S. Miguel e Satanás pelo

⁵²⁰ BRILLIANT, Virginia (Apr. 2009). *Op. Cit.*, pp. 317-341.

⁵²¹ O fresco na Basílica de S. Francisco em Assis, executado em 1300 sobre a vida do Santo é o maior exemplo que podemos encontrar o motivo do transporte angelical da alma após a morte.

⁵²² Esta representação, em que o demónio leva a alma do condenado, encontra-se presente no púlpito de Giovanni Pisano (1302-1310) em *Pisa*, na qual o diabo carrega a alma do ladrão mau para o levar ao Inferno. Ver: BRILLIANT, Virginia (Apr. 2009). *Op. Cit.*, p. 324.

⁵²³ A representação da luta no julgamento particular encontra-se presente na tradição textual bíblica. Às almas são atribuídos advogados angelicais e é nessa batalha entre anjos e demónios que se constitui o julgamento imediato. No fresco do Triunfo da Morte no Camposanto, em Pisa, encontramos representado um anjo a segurar os braços do clérigo ao mesmo tempo que o Diabo puxa pelos pés.

⁵²⁴ A pesagem das Almas extrai elementos de outras culturas como: o Antigo Egipto quando Osíris surge a julgar com uma pluma; na Pérsia; no Islão; no Budismo; e até mesmo da Grécia Antiga, verificado pela *Ilíada*, em que o destino dos gregos e troianos seria decidido por Zeus através de uma balança. O pesar das almas surge em duas circunstâncias: no juízo imediato/particular ou no juízo final. Cf. ROQUE, Maria (Junho 2014). *Op. Cit.*, p. 217.

⁵²⁵ MAURY, Alfred (1844). *Op. Cit.*, p. 297.

⁵²⁶ “Mas o Arcanjo Miguel, quando contendia com o diabo, e disputava a respeito do corpo de Moisés, não ousou pronunciar juízo de maldição contra ele; (...)”.

corpo de Moisés. Portanto, é possível que, por meio de uma associação entre as duas passagens, o Arcanjo Miguel fosse considerado o mais adequado na luta com Lúcifer pelas almas. Relativamente à balança, há uma avultada variedade de imagens sobre o que se poderia colocar nos pratos de modo a ser julgado. Na grande maioria das representações podem ser encontradas pequenas figuras humanas, quase que infantilizadas, que não representariam propriamente a pessoa, mas as ações boas e más. Assim, essas pequenas figuras encontradas nos pratos poderiam ser interpretadas como a personificação dos vícios e das virtudes da alma julgada. No Juízo Final do tímpano da Catedral de *Notre-Dame*, em Paris, o arcanjo Miguel e um demônio surgem a pesar as almas [Fig. 117], de dimensões bem inferiores às restantes figuras, de modo a caberem nos pratos da balança. Igualmente no tímpano do Juízo Final na Catedral de Saint-Lazare de Autun, as almas [Fig. 118] a serem pesadas encontram-se aos pés do Arcanjo S. Miguel, com um tamanho e postura quase

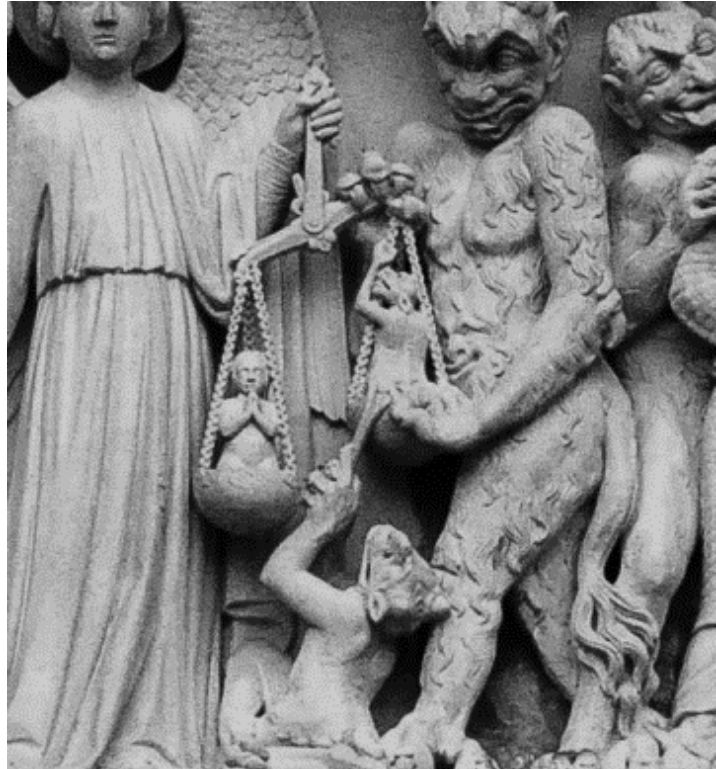


Figura 117 - Pormenor. Pesagem das Almas no Juízo Final da catedral de Notre-Dame, em Paris. Séc. XIII. [Fonte: <https://milewis.wordpress.com/2014/11/20/last-judgment-notre-dame/>]



Figura 118 - Pormenor. Almas prontas a serem pesadas, aos pés do Arcanjo S. Miguel e de uma figura demoníaca, no Juízo Final da Catedral de Saint-Lazare de Autun. Séc. XII. [Fonte: <https://cathedrale.autun-art-et-histoire.fr/manieres-de-voir/toucher-le-tympant.html>]

infantilizado em relação às restantes figuras, prontas para serem julgadas.

Na escatologia cristã, estas representações consideravam principalmente o Bem, em detrimento do Mal, tendencialmente mais pesado de modo a indicar as boas ações realizadas pelo indivíduo julgado. Não é incomum depararmo-nos com algumas representações da pesagem das almas em que a figura demoníaca tenta desesperadamente inclinar o prato da balança para o seu lado, numa tentativa fracassada de trazer a alma para o Inferno. No Juízo Final do tímpano de *Sainte-Foy* de Conques, a figura demoníaca na pesagem das almas [Fig. 119], usa o seu dedo indicador de modo a pender a balança para o seu lado, na tentativa desesperada de arrastar mais uma alma para o Inferno.



Figura 119 - Pormenor. Pesagem das Almas no tímpano da Catedral de Sainte-Foy de Conques. Séc. XII. [Fonte: <https://www.tourisme-conques.fr/fr/conques/tympan#le-jugement-dernier>]

A iconografia da psicostasia, na Itália, parece se tornar cada vez mais incomum, principalmente a partir do séc. XIV⁵²⁷, ausentando-se quase por completo no final do século, substituindo-se em alguns casos por uma figura de um anjo a seleccionar o destino das pessoas indicando com as mãos a procissão a que deve tomar lugar. Podemos pressupor que a diminuição gradativa das imagens da psicostasia no séc. XIV possa ser uma consequência direta da progressiva destaque dado ao Inferno, principalmente na segunda metade do *Trecento*, onde as punições adquirem uma maior projeção e consequentemente, verificando-se uma menor necessidade de indicar visualmente o julgamento do indivíduo através de S.

⁵²⁷ QUÍRICO, Tamara (2009). *Op. Cit.*, p. 133.

Miguel com a balança, passando explicitamente para o Paraíso e o Inferno. A função original da pesagem das almas deixa de fazer sentido com a transformação das mentalidades, projetando-se na iconografia do *Trecento*. Ainda assim, de modo geral, a psicostasia não é iconografia comum no Juízo Final em Itália⁵²⁸ e S. Miguel pouco representado na pesagem das almas quando comparado ao modelo tradicionalmente empregue nos restantes países europeus isto porque o motivo, originalmente bizantino que descrevia exclusivamente o julgamento após a morte, é anexado às imagens do Juízo Final no norte europeu numa confusão das implicações e significados das imagens bizantinas, tornando a iconografia da psicostasia dentro do Juízo Final inconsistente visualmente. Estas inconsistências iconográficas não surpreendem pois implicam discrepâncias iconográficas que forçariam alguns problemas à volta da natureza do Juízo Particular.

No Juízo Final do túmulo de Inês de Castro não se encontra figurada a pesagem das almas com o Arcanjo S. Miguel. Até aqui, pouca foi a informação encontrada entre os autores portugueses sobre a psicostasia no moimento da amada de D. Pedro. Dos poucos que trazem alguma luz sobre o assunto, José Custódio Vieira da Silva⁵²⁹ entende que no espaço vazio [Fig. 120] abaixo dos pés do Cristo Juiz deveria figurar S. Miguel a pesar as almas. Hoje apenas nos “resta” o espaço vazio e uma pequena possibilidade de outrora figurar o Arcanjo. Curiosamente, Emídio Ferreira⁵³⁰ deixa claro que não considera ter existido nessa mesma área qualquer tipo de imagem, muito menos a do arcanjo. Para este autor não existe absolutamente nenhum indício de que tenha lá estado a figura, nem quaisquer vestígios de figuras



Figura 120 - Pormenor. Espaço vazio, entre o anjo que conduz o cortejo dos Eleitos e o Demónio que conduz os Condenados. Juízo Final do túmulo de D. Inês de Castro.

⁵²⁸ QUÍRICO, Tamara (2009). *Op. Cit.*, p. 134.

⁵²⁹ SILVA, José Custódio V. da (2003). *Op. Cit.*, p. 80.

⁵³⁰ FERREIRA, Emídio M. (2013). *Op. Cit.*, p. 86.

arrancadas ou danificadas. Os remanescentes atualmente encontrados pertencem apenas à ponta da asa partida do anjo que guia os Eleitos.

Acreditamos que dificilmente estaria presente no túmulo de D. Inês a figura do Arcanjo S. Miguel, principalmente porque o vazio deixado não permite que lá estivesse a figura completa do arcanjo com a balança ou na disputa com o diabo, por falta de espaço. Emídio Ferreira prossegue afirmando que esta seria uma solução única e de difícil explicação no contexto da mentalidade medieval. Neste último ponto, assumimos uma posição de discórdia da opinião do autor. Como mencionado anteriormente, a iconografia do Arcanjo Miguel a pesar as almas no Juízo é inconsistente visualmente⁵³¹, e portanto não configura como tema indispensável na iconografia do dia escatológico. As imagens do Juízo Final vão sofrer alterações ao longo dos séculos, principalmente com as discussões dogmáticas em torno do julgamento da alma, da visão beatífica e dos espaços do além na Idade Média, por este motivo, embora possa existir um modelo tradicional, dificilmente podemos confirmar a obediência rigorosa de cada artista na iconografia medieval do dia apocalíptico. Como na maioria dos temas bíblicos na iconografia medieval, existe um conjunto de elementos quando combinados constituem o último dia da Humanidade, mesmo que haja maior destaque de alguns desses motivos em detrimento de outros. Encontramos, entretanto, tanto no Românico como no Gótico, alguns exemplos do Juízo Final sem o motivo da pesagem das almas. O Juízo Final no tímpano românico do Portal da Igreja *Notre-Dame de l'Assomption* em *Sillé-le-Guillaume* [Fig. 121]

indica-nos um Juízo com apenas dois registos: um dedicado ao Cristo Juiz flanqueado pelos anjos e o segundo com dois anjos ao centro a acordar os mortos nos seus sepulcros. No caso do Juízo Final no tímpano gótico do portal real na Catedral de St. André [Fig. 11], em Bordéus, a divisão



Figura 121 - Juízo Final no tímpano do Portal da Igreja de Notre-Dame de L'Assomption, em Sillé-le-Guillaume. Séc. XII. [Fonte: <https://www.sille-le-guillaume.fr/leglise-notre-dame-de-lassomption/>]

⁵³¹ BRILLIANT, Virginia (Apr. 2009). *Op. Cit.*, p. 329.

desenvolvida em três registros implantados no lintel e no tímpano: o primeiro registro destina-se à ressurreição dos corpos; o segundo com o Cristo Juiz ao centro flanqueado pelos anjos e intercessores; o último registro dedicado aos seres celestiais, dois deles a segurar o sol e a lua. Este Juízo Final não só carece do motivo da paisagem das almas, como também é colocado por Marcello Angheben⁵³² como um dos curiosos exemplares na sobreposição dos temas do Juízo Final juntamente com o Juízo Particular. O local da separação e do Paraíso, logo acima da Ressurreição dos Mortos, torna possível ver a representação do Julgamento Imediato/Particular, apesar da natureza coletiva exibida na iconografia. A ausência da paisagem das almas e da separação dos eleitos pode significar que as almas já foram previamente julgadas, num primeiro julgamento imediato e que o Juízo Final não virá mudar a sua condição⁵³³.

Também o tímpano do portal no transepto norte da Catedral de Reims, do séc. XIII⁵³⁴, com uma belíssima concepção do Juízo Final [Fig. 124], está desenvolvido em quatro registros, excluindo o motivo do pesar das almas. Se nos deslocarmos até a Itália, são poucos os exemplos que encontramos em que o motivo do pesar das almas é aplicado.



Figura 122 - Juízo Final no tímpano do Portal no transepto Norte da Catedral de Reims. Séc. XIII.
[Fonte:http://employees.oneonta.edu/farberas/arth/Images/arth212images/gothic/Reims/sculpture/nt_la_st_judgment.jpg]

⁵³² ANGHEBEN, Marcello (2016). *Op. Cit.*, p. 95.

⁵³³ *Id.*, *Ibid.*, p. 96.

⁵³⁴ FELTMAN, Jennifer M. (ed.), (2016). *Op. Cit.*, p. 117.

Um dos mais belos exemplos do Juízo Final sem a pesagem das almas, possivelmente o grande modelo do gótico italiano, pertence a Giotto e encontra-se na Capela Arena [Fig. 18], em Pádua. Giotto acaba por extrair motivos da arte bizantina ao mesmo tempo que elimina as faixas horizontais que dividem a composição em compartimentos separados, muito presentes nos tímpanos franceses, de maneira que possa unificar toda a cena⁵³⁵, embora contenha grande parte dos elementos necessários para reconhecer a cena apocalíptica, não se encontra em toda a composição a pesagem das almas.

Quando abordamos a tradição iconográfica do Juízo Final no Ocidente, devemos prestar especial atenção à pesquisa de Marcello Angehen. O autor debruçou-se profundamente nas imagens da iconografia do Último Dia. Nas suas conclusões, facilmente se posiciona a favor da coexistência de ambos os julgamentos, constatando que nas várias obras estudadas, grande parte destas combinaria um ou mais registos dedicados ao julgamento coletivo apocalíptico e ao julgamento individual da alma. Embora se presuma, erroneamente, que ambos os juízos sejam incompatíveis, as evidências visuais apontam tanto para a complementaridade como para a coexistência harmoniosa dos juízos, principalmente do séc. XII ao séc. XV. Em alguns casos são até mesmo partes igualmente fundamentais na escatologia.

O tímpano do Portal de *Sainte-Foy* de Conques [Fig. 15], obra da primeira metade do séc. XII, oferece-nos uma visão completa do Dia Apocalíptico desenvolvido em três registos ao mesmo tempo que se faz uma leitura em dois tempos: em baixo o juízo particular e em cima o Fim dos Tempos⁵³⁶. O primeiro com a imagem do seio de Abraão que sugere um tempo passado, antes da segunda vinda de Cristo e na pesagem das almas; o segundo no registo de cima, desenvolvido ao redor do Cristo Pantocrator⁵³⁷ num programa com a história da salvação da alma em busca da eternidade. Igualmente o tímpano da Catedral de Saint-Lazare d'Autun, do mesmo século que o tímpano de Conques, contêm uma visão distinta do Juízo Final, muito mais desesperadora e irremediável, reforçado pelas dimensões da pesagem das almas sublinham o tema aterrador do julgamento. Em comparação ao Inferno, o Paraíso parece difícil de alcançar, reforçando a dureza do tema. Mas o motivo mais curioso está num dos ressuscitados do lintel, extraído do túmulo por duas garras que o puxam pela cabeça [Fig. 123]. Esta alma, completamente arrebatada ilustra o julgamento imediato⁵³⁸.

⁵³⁵ SHORR, Dorothy C. (1956). *Op. Cit.*, p. 207.

⁵³⁶ GONZALES, Julie (2015). *Op. Cit.*, p. 79.

⁵³⁷ A iconografia do Cristo Pantocrator é uma das mais significativas da arte oriental, adotada posteriormente na tradição Ocidental. A sua forma de representar é com a mão direita, em posição de bênção e a mão esquerda, ora contendo as sagradas escrituras, ora com a sua mão estendida.

⁵³⁸ DENNY, Don (Jul., 1982). *Op. Cit.*, p. 545.

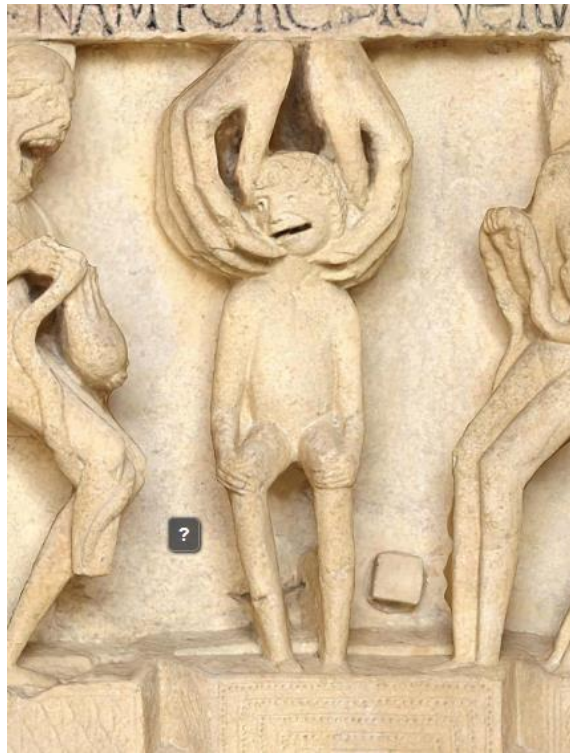


Figura 123 - Pormenor. Figura de um Ressuscitado a ser extraído do túmulo violentamente por duas garras que o puxam pela cabeça. Juízo Final no tímpano da Catedral de Saint-Lazare de Autun. Séc. XII. [Fonte: <https://cathedrale.autun-art-et-histoire.fr/manieres-de-voir/toucher-le-tympan.html/>]

Aqui combinam-se os dois juízos: o particular através do ressuscitado, diretamente levantado do seu túmulo já com a sentença previamente definida, sem passar pela pesagem das almas; por outro lado o julgamento da humanidade, recaindo na humanidade pecadora, através da evocação das várias torturas como provam as múltiplas inscrições no tímpano.

Um século depois, observamos um belo exemplo em Bordéus, constituindo um dos exemplos mais curiosos. Desenvolvido em três registos, o Juízo Final [Fig. 11] no tímpano do portal real na Catedral de St. André, apela a um desenvolvimento interessante: a atribuição de dois registos apenas para o tribunal divino a ausência da separação dos condenados e dos eleitos e as atitudes dos ressuscitados.⁵³⁹ As primeiras duas especificidades são essencialmente estruturais, já a última restringe o programa. Através da ausência da separação dos eleitos e dos condenados e do pesar das almas é na atitude dos ressuscitados que se torna possível ver a representação de um julgamento particular, apesar da natureza coletiva da iconografia. Os seus rostos não expressam medo, permanecem neutros e serenos, as mãos unidas demonstrando que já conhecem o seu destino eterno, provavelmente favorável e

⁵³⁹ A ausência completa da separação dos condenados e dos eleitos por um anjo manipulando a balança torna o programa limitado ao tribunal e à ressurreição dos mortos, não sendo um Juízo Final completo por si só. ANGHEBEN, Marcello (2016). *Op. Cit.*, p. 88.

previamente selado primeiramente na ocasião do julgamento imediato⁵⁴⁰. O Juízo Final não muda a sua condição.

Em Itália, o conjunto de frescos intitulados de “Triunfo da Morte”, do séc. XIV, no Camposanto de Pisa, inclui uma imagem do julgamento particular anexada ao fresco do Juízo Final. O conjunto, datado de 1330-1340, é composto por três cenas distintas: O triunfo da Morte, o Juízo Final e o Inferno. O primeiro representa três corpos vivos e três mortos, com caixões abertos [Fig. 124]; na área central a Morte sobrevoa os corpos inertes enquanto os anjos e os demónios lutam pelas almas e prossegue até ao Juízo Final, com uma evidente conotação pessimista (semelhante à de Autun) com a introdução do Inferno [Fig. 125].



Figura 124 - Pormenor. Pintura a fresco de três figuras mortas com caixões abertos. Conjunto de Frescos do Triunfo da Morte, no Camposanto, Pisa. c. 1330-1340.

<https://percevalasnotizie.wordpress.com/2018/04/21/pisa-gli-angeli-i-demoni-lapocalisse-restauranto-il-trionfo-della-morte-di-buffalmacco-foto-gallery/>

O ciclo parece indicar que não existe perdão no fim dos tempos, tratando da morte e da condenação eterna⁵⁴¹ sem menção ao Paraíso, como um espelho que reflete para cada sujeito que contemple a imagem do seu “eu” culpado. Neste sentido, no fresco não parece haver salvação, como se as almas já tivessem passado por um primeiro julgamento, até que o Último Dia chegasse para os “trancar” eternamente no lugar dos terrores perpétuos. Também em Itália, o fresco na Capela Bardi di Vernio em Santa Croce, concebido entre 1330 e 1340⁵⁴²,

⁵⁴⁰ ANGHEBEN, Marcello (2016). *Op. Cit.*, p. 96.

⁵⁴¹ BRILLIANT, Virginia (Apr. 2009). *Op. Cit.*, p. 341.

⁵⁴² BASCHET, Jérôme (1995). *Op. Cit.*, p. 184.

trouxe vários debates acadêmicos sobre se constituía um Juízo Particular ou um Juízo Final. Concordamos que o fresco retrata uma figura individual a ser submetida ao Juízo Final. Nesta pintura acham-se presentes vários motivos padrão do juízo apocalíptico, incluindo o Cristo Juiz exibindo os estigmas, rodeado pelos anjos e instrumentos da paixão e no Vale do Juízo. No entanto, este fresco parece conter tanto o julgamento particular como o dia escatológico, numa preocupação com a estadia da alma após a morte e a sentença eterna.



Figura 125 - Parte do Juízo Final e o Inferno no conjunto de Frescos do Triunfo da Morte, em Camposanto, Pisa. c. 1330-1340. [Fonte: Fotografia de Federigo Federighi; https://it.wikipedia.org/wiki/Giudizio_finale_e_Inferno#/media/File:Last-Judgement-Hell-Buffalmacco-pisa-after-restoration.jpg]

Finalmente, no Juízo Final do túmulo de D. Inês de Castro, o tema escolhido pelo monarca enfatiza a eterna proteção divina, a justiça, o seu casamento com a nobre galega, bem como a intenção em estabelecer o destino da sua alma. Com a composição a fugir do modelo tradicional preferencialmente utilizado na arte francesa e bizantina, de registos horizontais, em favorecimento do plano oblíquo e inclinado reforçador da ideia de ascensão e queda⁵⁴³, a composição torna-se mais semelhante ao modelo italiano do Juízo Final na Capela Arena, onde Giotto opta por também eliminar as faixas horizontais e transformar em uma cena unificada⁵⁴⁴. Também Mário Barroca, Francisco Pato de Macedo e Maria José

⁵⁴³ MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J. (1999). *Op. Cit.*, p. 494.

⁵⁴⁴ SHORR, Dorothy C (dec. 1956). The Role of the Virgin in Giotto's Last Judgment. In: *The Art Bulletin*, Vol. 38, Nº4, New York, p. 207.

Goulão reconhecem ecos da arte italiana na plástica dos túmulos⁵⁴⁵, que nos permitem ir mais além, colocando-se a hipótese do artista ter formação ou contacto direto com as obras italianas do séc. XIV. Na oportunidade de se ousar propor uma forte influência italiana na composição do Juízo Final no túmulo da Rainha Póstuma, deve-se destacar o elemento da iconografia do Juízo Final que mais chama a atenção pela sua ausência: a psicostasia. É mais compreensível a ausência completa da paisagem das almas quando comparada às imagens italianas do tema apocalíptico. Em Itália, a iconografia de S. Miguel com a balança não conhece particular desenvolvimento⁵⁴⁶, preferindo-se entregar maior destaque na ideia do julgamento aos espaços do Além. Também influenciado pelo esquema italiano do juízo final, encontramos a prevalência da dualidade entre o Inferno e o Cristo Juiz, em contraste com o modelo tradicional francês do Paraíso a “empurrar” o Inferno para fora da imagem do julgamento⁵⁴⁷. No Juízo Final do túmulo de D. Inês a Boca do Inferno compreende um espaço superior ao Paraíso, que se resume à microarquitectura, e bem mais ameaçador, com um claro destaque para a dualidade italiana entre a imagem do Cristo Juiz e da Boca Infernal, ambas excepcionalmente dominantes na composição do facial dos pés na arca funerária de D. Inês. Com isto, não pretendemos afirmar que o juízo final no túmulo português apresenta unicamente influências italianas, simplesmente tentamos esclarecer a presença do modelo italiano em alguns elementos da composição.

Numa diferente interpretação, Emídio Ferreira⁵⁴⁸ afirma que o facial aos pés do moimento de D. Inês não representa um verdadeiro Juízo Final e sim a representação da justiça divina, de cunho teatral, atestado pelas figuras do monarca e de sua amada na janela. Para este historiador da arte, não se trata de um julgamento em que o casal participe, colocado apenas como observador e não temendo o julgamento divino pois o seu amor os salvou: são bem-aventurados por terem amado. Agarrando na premissa do autor sobre a excentricidade do casal em relação ao Juízo Final, teremos que concordar que a imagem é, sim, inusitada, mas ao se contemplar os avanços da individualidade e, conseqüentemente, da imagem do patrocinador/ doador na representação do Juízo Final e no Juízo Particular da Idade Média, compreendemos ser-se completamente adequada nos avanços da iconografia. Acima de tudo, o Juízo Final de D. Inês ajusta-se aos avanços da mentalidade sobre a individualidade, sobre

⁵⁴⁵ Evidentemente, os autores não se restringem a uma única influência, reconhecendo tratar-se de uma composição original e complexa, com múltiplos ecos da arte francesa, hispânica, mudéjar e nacional. Ver: MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J., (1995). *Op. Cit.*, p. 446; ALMEIDA, Carlos A. F. de, BARROCA, Mário Jorge (2002). *Op. Cit.*, p. 237.

⁵⁴⁶ QUÍRICO, Tamara (2009). *Op. Cit.*, p. 134; BRILLIANT, Virginia (Apr. 2009). *Op. Cit.*, p. 328.

⁵⁴⁷ BASCHET, Jérôme (1990). *Op. Cit.*, p. 6.

⁵⁴⁸ FERREIRA, Emídio M. (2013). *Op. Cit.*, p. 86.

o destino da alma após a morte e portanto, pode ser vinculado ao Juízo Particular/ Imediato, oferecendo uma estrutura propícia para a imagem do doador e do destino imediato do indivíduo que repousa no túmulo.

Como anteriormente explanado, tanto o juízo final quanto o juízo particular não só coexistem no tempo, como na iconografia, articulados por vezes numa só imagem. Deste modo, no facial dos pés do túmulo da amada de D. Pedro, entendemos que se reúnem todas as condições para estarmos na presença dos dois juízos: o julgamento particular visível no casal de amantes na janela geminada, discrepante ao restante da composição, seja pelas proporções, pela gestualidade e olhar, como pelo maior cuidado na elaboração da microarquitetura da própria janela, em relação à restante microarquitetura da Jerusalém Celeste, até mesmo a gestualidade dos corpos ressurrectos manifestam claramente as suas emoções, indicando serem previamente conhecedores do seu destino; e o julgamento coletivo na figura do Cristo Juiz, juntamente com a Virgem intercessora e os habitantes celestes, nas respetivas procissões para os espaços do além, nos anjos músicos a anunciarem o dia apocalíptico e na aterradora Boca Infernal, que se abre no fim dos tempos para devorar todos os transgressores aos olhos do Cristo Juiz.

CONCLUSÃO

O presente estudo teve como finalidade a análise pormenorizada do Juízo Final no túmulo de D. Inês de Castro, no interior da Igreja de Alcobaça. Justificou-se pelo conjunto de particularidades da obra, que nos levaram a aprofundar as reflexões a respeito do seu programa, por meio de várias análises iconográficas.

Analisando a importância dos monumentos funerários no transepto da Igreja de Alcobaça, destacámos o seu precioso papel na arte medieval portuguesa e a função de D. Pedro I, a sua percepção da vida e o quanto os vários eventos na vida adulta do monarca afetaram o seu pensamento sobre o destino da alma após a morte, atravessando várias etapas fundamentais que marcaram a consciência individual. O resultado foi um programa iconográfico enquadrado na leitura unitária, numa gramática estilística compartilhada, ocupando o lugar entre as camadas mais altas da arte funerária gótica portuguesa e europeia, impondo uma iconografia fundamental na doutrina e fé cristã.

Tomando como ponto de partida a investigação sobre o programa iconográfico do túmulo de D. Pedro e de D. Inês, e posteriormente o estudo do Juízo Final como imagem fundamental na doutrina cristã, foi-nos possível investigar o contexto a que o Juízo Final no túmulo de D. Inês faz parte e a sua evolução. Esta obra inaugurou o tema do Juízo Final medieval em Portugal, o que nos levou a questionar as razões da escolha do tema por D. Pedro I. Entendemos que o monarca português pretendia declarar, de maneira aparatosa, a sua ligação eterna com a nobre galega, através do matrimónio, para que a sua imagem fosse reabilitada, manifestando uma forte personalidade impressa na temática narrativa dos túmulos. A respeito da atribuição destas obras de excelência, a sua problemática não é solucionada, assegurando-se que teriam sido realizadas na mão de, pelo menos, dois mestres.

A nacionalidade dos escultores também permanece inconclusiva, não nos cabendo a nós tentar resolver uma questão amplamente discutida, pelas mais diversas mentes. Ainda que não se conheça a nacionalidade dos mestres, a nós parece-nos perceptível ecos da arte italiana e francesa, que atestam um provável contacto dos artistas com obras dessas localidades, ou formação artística fora do território português, possivelmente uma formação italianizada.

O programa iconográfico de ambos os túmulos, estabelecido pelo monarca, é essencial para se compreender melhor o Juízo Final no facial dos pés no túmulo de D. Inês e o seu discurso complementar. Ademais, esse mesmo facial consiste no único exemplar do tema na escultura portuguesa, mesmo que já há muito estivesse a ser representado por toda a Europa, nos tímpanos das catedrais francesas e espanholas, nas iluminuras e frescos italianos.

Para orientar as nossas reflexões, seguimos na conceção do tema do Juízo Final e as investigações relacionadas com a sua origem, seja nas fontes textuais ou nas produções imagéticas. Trata-se de um tema de máxima complexidade, principalmente porque encerra a história da Humanidade, além de não existir uma única fonte literária que descreva literalmente e cronologicamente o fim dos tempos. Desta maneira, a construção do Juízo Final no imaginário medieval cristão dá-se pela junção de variadas fontes, principalmente bíblicas, tradições orais e escritas, juntamente com representações figurativas do tema, que atestam a diversidade do mesmo. Foi feito um sumário panorama da evolução das imagens da segunda vinda de Cristo, produzidas na Idade Média.

A partir destas imagens, verificámos que as representações do Juízo Final, seja na França ou Itália desenvolvem-se sobre dois modelos diferentes: o modelo francês com maior preferência para o movimento oposto dos grupos e a marginalização do Inferno, figurado através da Boca; já o modelo italiano absorve inspiração do uso bizantino dos motivos, com os registos horizontais, a Etimasia, a ausência da paisagem das almas e maior destaque para o Inferno e suas punições, evocado como um lugar indistinto e acumulado de corpos de pecadores. Tratando destes dois modelos e estilos que possuem a capacidade de influenciar outras imagens com variantes e derivações, constatámos que a iconografia medieval segue muito mais uma ideia tradicional de alguns motivos presentes no Juízo Final, do que propriamente uma cópia literal e rígida, sem espaço para acrescentos ou inovações.

Avançando nas nossas análises, tratamos especificamente do Juízo Final no túmulo de D. Inês de Castro, no facial dos pés da arca. Iniciamos as reflexões com uma visão global do objeto artístico, analisando o programa iconográfico por completo. A partir daí, passámos para a análise por tema e assunto, conduzida sempre atendendo aos fundamentos teológicos em que se baseiam e os modelos figurativos de referência, tentando esclarecer a origem geográfico-cultural de cada modelo.

O primeiro dos motivos a ser analisado no programa iconográfico foi a Ressurreição dos Mortos e a Separação dos Eleitos e dos Condenados. Aqui, constatamos que não existem gestos mecânicos ou aleatórios, realizados pelos mortos a sair dos túmulos, até mesmo os acessórios da cabeça, que nos indicam uma hierarquia social, que talvez se valesse na vida terrena, mas nula para a justiça divina, que assegura uma responsabilidade equivalente para todos na morte.

Segue-se a iconografia do Inferno, dotado de uma riqueza inimaginável, é o local onde se pode articular o texto e a imagem livremente, deixando espaço para as fantasias marginais. Entendemos que o Inferno desempenha um papel profundo na imaginação do Homem Medieval, condensando sobre ele o respeito e o medo das penas eternas, além de servir como

prelúdio para a meditação. Desta forma, o Inferno assume-se como lugar de memória convidando o homem medieval à ação de confissão e penitência.

A Boca do Inferno surge como símbolo do horror e de prisão perpétua, no túmulo de D. Inês é a peça iconográfica de maiores dimensões com especial complexidade, e portanto, aquela a que se deve olhar com maior cuidado. Comparativamente mais ameaçadora, híbrida e com características de crocodilo e peixe carnívoro, acompanha os desenvolvimentos do motivo no Gótico, apresentando maior dinâmica, mais espaço e espetacularidade. É precisamente por via da Boca do Inferno no túmulo de D. Inês que se atesta o carácter justiceiro implementado por D. Pedro sobre os culpados da morte da sua amada, através da representação do que seria a justiça exemplar divina que o monarca tanto admirava, não sendo ele próprio conhecido como “O Justiceiro”.

Voltamos o nosso olhar para o Paraíso, representado pelo pórtico em arco de volta perfeito e coberto por uma cúpula gomada. Sobre a cúpula gomada constatamos que grande parte dos autores tende a comparar com as guaritas da Torre de Belém ou forçar uma associação direta com as raízes islâmicas em Portugal. Ainda que a cúpula gomada possa ter sido originada no mundo islâmico, com a sua expansão o motivo alastrou-se por toda a Europa Ocidental e foi aplicado na arte europeia, associada aos edifícios que se pretendia dignificar. Vimos ainda que o Cristo Juiz, de proporções visivelmente superiores às restantes personagens, é diretamente semelhante à imagem do rei entronizado na Roda da Vida do túmulo de D. Pedro I, verificando-se uma relação de homologia. E nessa mesma homologia vamos de encontro com a ação judicial do monarca, comparada à do próprio Cristo.

Tendo compreendido os motivos dominantes no tema escatológico aos pés da arca funerária alcobacense, a Visão Beatífica permanece como uma das grandes problemáticas no túmulo de D. Inês, principalmente assimilada através do casal de amantes na janela geminada. O casal encontra-se numa estrutura palatina isolada do restante conjunto, juntamente com a peculiaridade da figura masculina a dirigir o seu olhar para o Cristo Juiz, enquanto a figura feminina dirige o seu olhar para o alto. Na janela geminada, a individualidade de D. Pedro e a sua proposta autobiográfica, permanece, encontrando uma adequada estrutura da imagem do doador no tema. Assim como a imagem de Enrico Scrovegni no fresco de Giotto na Capela Arena, o Juízo Final no túmulo de D. Inês traz-nos uma imagem do doador, estabelecendo o destino definitivo da sua alma e a imagem de um julgamento imediato, comprometida em dois tempos: o juízo da alma de D. Inês e D. Pedro imediatamente após a morte, e o juízo coletivo dos mortos a sair dos túmulos, separados pela “estrada do bem e do mal”. Seja no Juízo Final

de Giotto, ou na obra portuguesa, encontramos uma força de carácter pessoal impressa na imagem com conceções criativas das imagens e inovação nas soluções.

Na análise do duplo julgamento no facial dos pés do túmulo de D. Inês, as disparidades individual/coletivo e Alma/Corpo são perfeitamente compreendidas quando colocadas no programa iconográfico dos monumentos funerários alcobacenses: O individual através da imagem do doador, o coletivo no próprio Juízo Final; Cada julgamento da alma não é exclusivamente individual e o Juízo Final, onde o corpo e alma se reúnem, não é necessariamente coletivo. Este programa iconográfico interessava ao encomendador – D. Pedro I – evocando o seu destino individual após a morte, juntamente com o de sua amada.

Entendemos que as imagens do Juízo Final vão sofrer várias alterações ao longo dos séculos, motivadas pelas discussões dogmáticas em torno do julgamento imediato, do purgatório, da Visão beatífica, os castigos punitivos e dos espaços do além, por esse motivo, mesmo que exista um conjunto de elementos tradicionalmente utilizados para representar o Juízo Final, nem sempre vão figurar todos ao mesmo tempo, variando consoante o artista e o que se pretendia passar. A nosso ver, o Juízo Final de D. Inês ajusta-se perfeitamente às transformações das mentalidades do séc. XIV sobre a individualidade e sobre o destino da alma após a morte, de modo a oferecer uma estrutura propícia para a imagem do doador e do Juízo Particular do indivíduo que repousa no túmulo. O facial dos pés no túmulo de Inês de Castro reúne todas as condições para estarmos na presença dos dois juízos, analisando individualmente cada motivo presente na composição.

O gótico europeu marca o desenvolvimento fecundo e acelerado das representações do Último Dia, e ainda assim em Portugal não se ousou representar o tema em nenhuma outra obra escultórica. Este tema, tão caro às tradições cristãs, vai ser “ignorado” na arte medieval portuguesa, com exceção do facial dos pés na sepulcro de uma nobre galega, que viu a sua vida ser tirada nas mãos do Rei português, D. Afonso IV. E é nesta incrível obra escultórica que ficamos a conhecer a forte personalidade de D. Pedro, a par dos avanços das mentalidades do *Trecento* sobre a morte. Esta análise do Juízo Final importa para distinguir a realidade complexa das mentes em relação à morte, para compreender as novidades e persistências dos motivos que constituem o Julgamento Coletivo e Particular, além de ser a única forma de entender a evolução do tema na arte medieval portuguesa.

BIBLIOGRAFIA

FONTES MANUSCRITAS

British Library

Winchester Psalter, Cotton MS Nero C IV, fol. 24r.

Liber Vitae New Minister, Stowe MS 944, fol. 7r.

The Luttrell Psalter, Add MS 42130, fol. 55r.

Bibliothèque nationale de France

Saltério de Great Canterbury, MS lat. 8846, fol. 11v.

Bodleian Library

Cædmon Manuscript, MS. Junius 11, fol. 3.

Universitätsbibliothek Heidelberg

Canção de Rolando. Cod. Pal. Germ. 112, fol. 119r.

Trinity College, Cambridge

Saltério Londrino, B.11.4, fol. 001r.

Biblioteca Apostolica Vaticana

Vaticanus latinus, MS 1202, fol. 79v.

FONTES IMPRESSAS

AGOSTINHO, Santo. Trad. J. Dias Pereira (1991). *A Cidade de Deus*. Volume I, Lisboa: Fundação Calouse Gulbenkian.

AGOSTINHO, Santo. Trad. J. Dias Pereira (1991). *A Cidade de Deus*. Volume II, Lisboa: Fundação Calouse Gulbenkian.

AGOSTINHO, Santo. Trad. J. Dias Pereira (1991). *A Cidade de Deus*. Volume III, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

AUGUSTINE, Saint. trad. John Healey (1909). *The City of God*. Edinburgh: Edinburgh T. & T. Clark.

BAYAM, Padre Jozé Pereira (1735). *Fernão Lopes: Chronica del Rey D. Pedro I*. Copiada fielmente do seu original. Lisboa: Officina de Manoel Fernandes Costa impressor do Santo Officio.

BÍBLIA, Português (1969). *A Bíblia Sagrada: Antigo e Novo Testamento*. Tradução de João Ferreira de Almeida com referências e algumas variantes. Edição Revista e Atualizada no Brasil. Brasília: Sociedade Bíblica do Brasil.

Catalogue of the Stowe Manuscripts in British Museum (1895). Vol. 1, No. 944. London: British Museum, pp. 623-624.

LOPES, Fernão (1895). *Chronica de El-Rei D. Pedro I*. Lisboa: Typ Commercio de Portugal.

RIGALL, Juan Casas (ed.) (2014). *Libro de Alexandre*. Madrid: Real Academia Española

SEVILLE, Isidore, trads. BARNEY, Stephen A., BEACH, J. A., BERGHOF, Oliver, LEWIS, W. J. (2006). *The Etymologies of Isidore of Seville*. New York: Cambridge University Press.

ESTUDOS

AFONSO, Luís U. (2003). *O Ser e o Tempo. As Idades do Homem no Gótico Português*. Casal de Cambra: Caleidoscópio.

AGNÈS, Rogeret (1994). Jérôme Baschet, Les justices de l'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XIIIe-XVe siècle). In: *Médiévales*, Vol. 13, No. 27, pp. 136-139.

ÁLAMO, Elizabeth V. del (2016). The Iconography of Architecture. In: Colum Hourihane (coord.), *The Routledge Companion to Medieval Iconography*. Oxon: Routledge, pp. 377-389.

ALMEIDA, Carlos A. F. de (1991). A Roda da Fortuna/ Roda da Vida do Túmulo de D. Pedro, em Alcobaça. In: *Revista da faculdade de Letras*, séries, Vol. VIII, pp. 255-263.

ALMEIDA, Carlos A. F. de, BARROCA, Mário Jorge (2002). *História da Arte em Portugal: O Gótico*. Lisboa: Editorial Presença.

AMBROSE, Kirk (2012). Male Nudes and Embodied Spirituality in Romanesque Sculpture. In: Sherry Lindquist (ed.), *Meanings of Nudity in Medieval Art*, Burlington, VT: Ashgate, pp. 65-83.

ANGHEBEN, Marcello (Juillet-Septembre 1998). Apocalypse XXI-XXII et l'iconographie du portail central de la Nef de Vézelay. In: *Cahiers de civilisation médiévale*, 41e année, N° 163, pp. 209-240.

ANGHEBEN, Marcello (2002). Les Jugements derniers byzantins des XIe -XIIe siècles et l'iconographie du jugement immédiat. In: *Cahiers Archeologiques*, N° 50, Paris: A. et J. Picard, pp. 105-134.

ANGHEBEN, Marcello (2011). Apocalypse et liturgie: dans le décor des absides romanes. In: R. E. Guglielmetti (dir.), *L'Apocalisse nel Medioevo*, Florence, pp. 329-350.

ANGHEBEN, Marcello (2011). L'iconographie du Jugement dernier au portail central de la Cathédrale d'Auxerre. In: C. Sapin (ed.), *Saint-Étienne d'Auxerre, La seconde vie d'une cathédrale*, Auxerre et Paris, pp. 411-429.

ANGHEBEN, Marcello (2015). Le Jugement dernier de Fossa: une vision eschatologique intégrant la représentation du jugement immédiat. In: *Hortus artium medievalium: Journal of the International Research Centre for Late Antiquity and Middle Ages*, Brepols, pp. 406-420.

ANGHEBEN, Marcello (2016). L'Iconographie du Jugement Dernier. In: Markus Schlicht (dir.), *Le Portail Royal de La Cathédrale de Bordeaux, Redécouverte d'un chef-D'oeuvre*, Bordeaux: Ausonius Editions, pp. 87-106.

BARASCH, Moshe (1976). *Gesture of Despair in Medieval and Early Renaissance Art*. New York: New York University Press.

BARASCH, Moshe (2005). The Departing soul. The Long Life of a Medieval Creation. In: *Artibus et Historiae*, Vol. 26, No 52, pp. 13-28.

BARROCA, Mário Jorge (1997). Cenas de Passamento e de Lamentação na Escultura Funerária Medieval Portuguesa (Séc. XIII a XV). In: *Revista da Faculdade de Letras*, Porto: Universidade do Porto, pp. 655-682.

BASCHET, Jérôme (1990). Les Justices de L'au-delà. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècles). In: *Les Cahiers du Centre de Recherches Historiques*, Vol. 5, pp. 1-14.

BASCHET, Jérôme (1994). Diavolo. In: *Enciclopedia dell'arte medievale*, Pt. 5, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 644-650.

BASCHET, Jérôme (1995). Jugement de l'âme, Jugement dernier: contradiction, complémentarité, chevauchement? In: *Revue Mabillon*, Vol. 6, Turnhout: Brepols, pp. 159-203.

BASCHET, Jérôme (1998). Vision beatifique et Representations du Paradis (XI^e-XV^e siècle). In: *La visione e lo sguardo nel Medio Evo*, Micrologus, VI. Suisse: Lausanne, pp. 73-93.

BASCHET, Jérôme (2007). La distinction des sexes dans l'au-delà medieval. In: *Clio, Histoire, Femmes et Sociétés*, 26, pp. 17-36.

BASCHET, Jérôme (2008). Une image à deux temps. Jugement Dernier et jugement des âmes au Moyen Age. In: *Imagens Re-vues, Histoire, anthropologie et théorie de l'art*, Hors-série 1, pp. 1-21.

BEGEL, Andrea A. (2010). Giotto's Demons. In: *Source, Notes in the History of Art*, Vol. 28, No. 4, Chicago: The University of Chicago Press, pp. 3-9.

BOERSMA, Gerald P. (2018). Augustine on the beatific vision as ubique totus. In: *Scottish Journal of Theology*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 16-32.

BRILLIANT, Virginia (Apr. 2009). Envasing the Particular Judgment in Late-Medieval Italy. In: *Speculum*, Vol. 84, N°2, pp. 314-346.

BUCKLAND, Rosina (2003). Sounds of the Psalter: Orality and Musical symbolism in the Luttrell Psalter. In: *Music in Art*, Vol. 28, No. 1/2, New York: Research Center for Music Iconography, the graduate center, City University of New York, pp. 71-97.

BULE, Lara M. (2019). *Inês de Castro: A Imagem e o Mito nas Artes Visuais*. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa. Lisboa, pp. 5-21.

BYNUM, Caroline Walker (1995). *The Resurrection of the Body in Western Christianity, 200-1336*. New York: Columbia University Press.

CASAGRANDE, Carla, VECCHIO, Silvana (2000). *I Sette Vizi Capitali, Storia dei Peccati nel Medioevo*. Turim: Giulio Einaudo Editora.

CAVERO, Alícia Miguélez (2010). *Gesto y gestualidade en el arte románico de los reinos hispanicos: lectura y valoracion iconográfica*. Madrid: Círculo Románico.

CAVERO, Alícia Miguélez (2015). On bodies and images in the Middle Ages. In: *DigitAR*, N°2, pp. 149-160.

CHOAY, Françoise (2018). *Alegoria do Património*. Lisboa: Edições 70 Arte e Comunicação.

CHRISTE, Yves (1995). Giudizio universale. In: *Enciclopedia dell'arte medievale*, Pt. VI, Roma: Istituto della Enciclopedia italiana, pp. 791-805.

CHRISTE, Yves (2010). *Jugements Derniers*. Paris: Zodiaque.

CHRISTE, Yves (2014). Marcello Angeben, D'un Jugement Á l'autre, La Représentation du Jugement Immédiat dans les Jugements Derniers Français: 1100-1250. In: *Bulletin Monumental*, Tome 172, N°3, pp. 272-275.

COLLINS, Patrick J. (1975). Narrative Bible Cycles in Medieval Art and Drama. In: *Comparative Drama*, Vol. 9, No. 2, pp. 125-146.

COELHO, Maria H. C., REBELO, António, M. R. (2016). *D. Pedro e D. Inês: Diálogos entre o Amor e a Morte*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra.

CORREIA, Vergílio, GONÇALVES, Nogueira (1947). *Inventário Artístico de Portugal, Cidade de Coimbra*. Lisboa: Academia Nacional de Belas Artes.

COSTA, Adelaide Millan da (s.d). Pedro e Inês: a desconstrução da memória e a salvaguarda do mito. In: *Pedro e Inês- O futuro do Passado*, Congresso Internacional, s.l., pp. 99-110.

COSTA, Joaquim Luís (2015). Luxúria e iconografia na escultura românica portuguesa. In: *Medievalista*, Instituto de estudos Medievais, N° 17.

COURCELLE, Pierre (1967). La Vision Cosmique de Saint Benoît. In: *Revue d'Etudes Augustiniennes et Patristiques*, Vol. 13, 1-2, pp. 97-117.

DALE, Thomas E. A. (2006). The monstrous. In: Conrad Rudolph (ed.), *A companion to medieval art: Romanesque and Gothic in Northern Europe*, 2d. Ed., Hoboken, pp. 253-273.

DELUMEAU, Jean. Trad. Maria L. Machado, (2009). *História do Medo no Ocidente 1300-1800: Uma cidade Situada*. São Paulo: Companhia de Bolso.

DENNY, Don (Jul., 1982). The Last Judgment Tympanum at Autun: its sources and meaning. In: *Speculum*, Vol. 57, N°3, pp. 532-547.

DERBES, Anne, SANDONA, Mark (2015). Triplex Periculum: The Moral Topography of Giotto's Hell in the Arena Chapel, Padua. In: *Jornal of the Warburg and Courtauld Institutes*, Vol. 78, London, pp. 41-70.

DEUS, Paulo Roberto Soares de (2005). Paraísos Medievais: esboço para uma tipologia dos lugares de recompensa dos justos no final da Idade Média. In: Ricardo da Costa (coord.), *Mirabilia*, 4, pp. 141-158.

DIAS, Pedro (1986). *História da Arte em Portugal: O Gótico*. Lisboa: Publicações Alfa.

DIAS, Pedro (1994). *A Arquitetura Gótica Portuguesa*. Lisboa: Estampa.

DIDRON, Adolphe N. (1907). *The History of Christian Art in The Middle Ages*. London: George Bell and Sons.

DON, Gérard le (Oct.-Dec. 1979). Structures et significations de l'imagerie médiévale de l'Enfer. In: *Cahiers de Civilisation Médiévale*, 22e année, N°88, pp. 363-372.

ECO, Umberto (1981). *Arte e Beleza na Estética Medieval*. Lisboa: Editorial Presença.

ECO, Humberto (1998). *Como se faz uma tese em Ciências Humanas*. Lisboa: Editorial Presença.

ELLIOTT, Janis J. (2000). *The Last Judgment Scene in central Italian painting, c. 1266-1343: The impact of guelf politics, Papal power and Angevin iconography*. Thesis (Degree of Doctor of Philosophy in History of art) – Department of the History of Art, University of Warwick, Warwick.

FERNANDES, Carla Varela (2012). O Calvário no túmulo de D. Inês: um exemplo dos processos de modelo/cópia e originalidade nas iconografias dos monumentos funerários de Alcobça. In: *Congresso Internacional "Pedro e Inês: o futuro do passado"*, vol. III, Coimbra: Câmara Municipal, 2013, pp. 33-50.

FERNANDES, Carla Varela (2015). Lugares da eternidade. Escatologia e redenção na iconografia tumular portuguesa dos séculos XI(?) a XIV. In: Samuel Dimas (Dir.) *Redenção e Escatologia no Pensamento Português*, Vol. 1, Tomo 2, Lisboa: Universidade Católica Portuguesa, pp. 240-255.

FERREIRA, Emídio M. (2013). *Um pensamento de pedra: Os Jacentes duplos medievais e o túmulo dos Pinheiro na Colegiada de Guimarães*. Guimarães: Fundação Cidade de Guimarães, pp. 78- 87.

FELTMAN, Jennifer M. (2014). Charlemagne's Sin, The Last Judgement, and the New Theology of Penance at Chartres. In: *Studies in Iconography*, Vol. 35, Michigan: Board of Trustees of Western Michigan University through its Medieval Institute Publications, pp. 121-164.

FELTMAN, Jennifer M. (ed.) (2016). *The North Transept of Reims Cathedral: Design, Construction, and Visual Programs*. New York: Routledge.

FULLMAN, Joshua (2013). *Writing the Apocalypse: Literary representations of Eschatology at the end of the Middle Ages*. Dissertation (degree of Doctor in Philosophy) - Department of English in the Graduate School, Southern Illinois University Carbondale, Illinois.

GILBERT, Creighton E. (2000). The Pisa baptistery Pulpit Addresses Its public. In: *Artibus et Historiae*, Vol. 21, N° 41, pp. 9-30.

GOFF, Jacques Le. Trad. Bernardo Leitão, (1990). *História e memória*. Campinas: SP Editora da UNICAMP.

GOFF, Jacques Le (1994). *O Imaginário Medieval*. Lisboa: Editorial Estampa.

GOFF, Jacques Le (1995). *A Civilização do Ocidente Medieval*. Vol. 2, Lisboa: Estampa.

GOFF, Jacques Le, SCHMITT, Jean-Claude (coords.). trad. Hilário F. Júnior, (2006). *Dicionário Temático do Ocidente Medieval*. Bauru: Edusc.

GOMBRICH, Ernst H. (2005). *A História da Arte*. Lisboa: Público.

GOMES, Saul António (1997). Os panteões régios monásticos portugueses nos séculos XII e XIII. In: *Actas do 2º congresso histórico de Guimarães. Sociedade, administração, cultura e Igreja em Portugal no século XII*, Vol. 4, Guimarães: Câmara Municipal de Guimarães e Universidade do Minho, pp. 281-295.

GONZALES, Julie (2015). *Étude iconographique de la Gueule d'Enfer au Moyen: origines et symboliques (Deux Tomes)*. Tese (Doutorat en Histoire de l'Art) – Université de Pau et des pays de l'Adour, Pau.

GOODYEAR, William Henry (1910). *Roman and Medieval Art*. New York: The Macmillan Company.

GRABAR, Oleg (March 1990). From Dome of Heaven to Pleasure Dome. In: *Journal of the society of Architectural Historians*, Vol. 49, N°1, pp. 15-21.

GRABAR, Oleg (2006). The Islamic Dome, Some Considerations. In: *Islamic Art and Beyond, Constructing the Study of Islamic Art*, Vol. III, Hampshire: Ashgate Publishing Limited, pp. 87- 102.

GUILLOUET, Jean-Marie (dir.) (2014). *Les transferts artistiques dans l'europe gothique: Repenser la circulation des artistes, des œuvres, des thèmes et des savoir-faire (xiiie –xvie siècle)*. Paris: A. et J. Picard.

HAHN, Cynthia (2000). Visio Dei: Changes in Medieval Visuality. In: Robert Nelson (ed.), *Visuality Before and Beyond the Renaissance: Seeing as Others Saw, Cambridge Studies in New Art History and Criticism*, Cambridge: Cambridge University Press, pp. 169-196.

HEBERT, David. K. (2009). *The Need for Teaching the Eschatological Gospel of Both Comings of Jesus Christ in the Twenty-First Century, Especially As We See the Day of His Parousia Approaching*. D.Th. thesis (degree of Doctor in Theology) - University of South Africa, Pretoria, pp. 101-111.

HECK, Christian (dir.), (1996). *Moyen Âge: Chrétienté et Islam*. Paris: Flammarion.

KAPPLER, Claude (1980). *Monstres, Démons et Merveilles a la Fin du Moyen Age*. Paris: Payot.

LANDES, Richard (Jan., 2000). *The Fear of an Apocalyptic Year 1000: Augustinian Historiography, Medieval and Modern*. In: *Speculum*, Vol. 75, No. 1, pp. 97-145.

LEAL, Telmo M. (2014). *Pequenas Arquiteturas para grandes túmulos: A Microarquitetura no final da Idade Média*. Dissertação (mestrado em História da Arte Medieval) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

LECLERQ-MARX, Jaqueline (2010). Los monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media: Persistencias, Mutaciones y Recreaciones. In: *Anales de Historia del Arte*, Bruxelas, pp. 259-274.

LEHMANN, Karl (1945). The Dome of Heaven. In: *Art Bulletin*, vol. 27, N°1, pp. 1-27.

MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J., (1995). Os Túmulos de D. Pedro e D. Inês. In: Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Vol. 1, Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 446-455.

MACEDO, Francisco Pato de, GOULÃO, Maria J. (1999). Les tombeaux de Pedro et Inês: La mémoire sacralisée d'un amour clandestin. In: *Memory and oblivion of the XXIXth international congress of the History of the Art*, Dordrecht: Kluwer Academic Publishers, pp. 491-499.

MÂLE, Émile (1908). *L'art religieux de la fin du Moyen Age en France*. Paris: Librairie Armand Colin.

MÂLE, Émile (1972). *The gothic image: Religious Art in France of the Thirteenth century*. Colorado: Westview Press, pp. 355-389.

MARQUES, Marisa (2007). *O Mundo do Fantástico na Arte Românica e Gótica em Portugal, Vol. 1*. Dissertação (Mestrado em História da Arte Medieval) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

MATTOSO, José (1985). A Guerra civil de 1319- 1324. In: *Portugal Medieval, Novas interpretações*, Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, pp.293-308.

MAURY, Alfred (1844). Recherches sur l'origine des représentations figurées de la Psychostasie ou Pèsement des Ames et sur les Croyances qui s'y rattachaient. Deuxième Article. In: *Revue Archéologique*, Vol. 1, N°1, pp. 291-307.

MÉHU, Didier (2015). Les rapports dans l'image. In: Jérôme Baschet et de Pierre-Olivier Dittmar (dirs), *Les images dans l'Occident médiéval*, Turnhout: Brepols Publishers, pp. 275-290.

MELO, Joana R., AFONSO, Luís U. (eds.) (2016). *O Fascínio do gótico: Um tributo a José Custódio Vieira da Silva*. Lisboa: ARTIS - Instituto de História da Arte, Faculdade de Letras da Universidade de Lisboa.

MORUJÃO, Maria R. B. (1991). Santa Maria de Celas de Coimbra, um Mosteiro feminino na origem de Cister. In: *Atas del Congresso Internacional sobre San Bernardo e Cister en Galicia y Portugal*, Ourense, pp. 583-587.

MOSKOWITZ, Anita (1991). Giovanni di Balduccio's Arca di San Pietro Martire: Form and Function. In: *Arta Lombarda, Nuova serie*, No. 96/997 (1-2), Vita e Pensiero – Pubblicazioni dell'Università Cattolica del Sacro Cuore, pp. 7-18.

NATIVIDADE, Manuel Vieira (1910). *Ignez de Castro e Pedro o Cru: Perante a Iconografia dos seus túmulos*. Lisboa: Conde Barão.

OBSTRIT, Barbara (2015). The physical and the spiritual universe: “Infernus” and Paradise in Medieval Cosmography and it's visual representations (VII-XIV). In: *Studies in Iconography*, Vol. 36, Michigan, pp. 41-78.

PASQUINI, Laura (2013). Il diavolo nell'iconografia medieval. In: *Il diavolo nel medioevo*, Atti del XLIX Convegno storico internazionale, Spoleto: Fondazione Centro italiano di studi Sull'alto medioevo, pp. 479-518.

PEREIRA, Paulo (1990). *A obra silvestre e a esfera do Rei: Iconologia da arquitetura Manuelina na grande Estremadura*. Coimbra: Instituto de História da arte, Faculdade de Letras de Coimbra, pp. 51-69.

PEREIRA, Paulo (coord.) (2014). *Arte Portuguesa: História Essencial*. 1ª edição. Lisboa: Circulo dos Leitores e Temas e Debates.

PERKINSON, Stephen (2013). Portraits and their Patrons: Reconsidering Agency in Late Medieval Art. In: Colum Hourihane (ed.), *Medieval Patronage: Patronage, Power and Agency in Medieval Art*, College Station: Penn State University Press, pp. 236- 254

PIMENTA, Cristina (2015). *Reis de Portugal: D. Pedro I*. Lisboa: Círculo de Leitores.

PRATA, Jorge Manuel M. P. M. (2019). Os túmulos de D. Pedro e de D. Inês de Castro: Proposta para a sua Des-Localização. In: J. A. Carreiras (coord.), *Cister. Tomo I - Património e Arte*, 1ª ed, Alcobaça: Hora de Ler, pp. 275-292.

QUÍRICO, Tamara (s.d). As funções do Juízo Final como imagem Religiosa. In: *História*, Vol. 29, Nº1, São Paulo, pp. 120-148.

QUÍRICO, Tamara (2009). *Inferno e Paraíso, Dante Giotto e as Representações do Juízo Final na Pintura Toscana do séc. XIV*. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade federal do rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

QUÍRICO, Tamara (2011). A iconografia do Inferno na Tradição Artística Medieval. In: *Paraíso, Purgatório e Inferno (Religiosidade na Idade Média)*, pp. 1-19.

QUÍRICO, Tamara (2012). Peste Negra e escatologia: os efeitos da expectativa da morte sobre a religiosidade do século XIV. In: *Mirabilia*, Nº14, pp. 135-155.

QUÍRICO, Tamara (2013). A representação do Cristo juiz em pinturas toscanas do *Trecento* ao *Cinquecento*. In: *Concinnitas*, vol. 2, No. 23, pp. 23-51.

QUÍRICO, Tamara (2014). The representation of Heaven and Hell in Last Judgement scenes. In: M. Piccat, L. Ramello (Org.) *Memento Mori. Il genere macabro in Europa dal Medioevo a oggi*, Alessandria: Edizioni dell'Orso, pp. 571-588.

QUÍRICO, Tamara (2015). A Morte de Deus e a Morte do Homem: Paixão de Cristo, Juízo Final e Triunfo da Morte no fim da Idade Média. In: *Revista do Programa de pós-Graduação em Artes, Cultura e Linguagens*, Vol.1, Nº1, pp. 8-25.

QUÍRICO, Tamara (2015). A representação do Juízo Final como imagem devocional. In: *XXVIII simpósio nacional de História, Lugares dos Historiadores: Velhos e Novos desafios*, Florianópolis, pp. 1-13.

QUÍRICO, Tamara (2016). *Para além da religião? Justiça de Deus, justiça do homem e as representações visuais do Juízo Final*. Antíteses, pp. 76-93.

QUÍRICO, Tamara (2020). *UT Pictora poesis? Inter-relações possíveis entre a commedia e representações visuais do Inferno na Itália em fins do Medievo*. In: Dionisio Maior, Maria Fontes (orgs.), *Multiculturalismo Épico*, Lisboa: CLEPUL, pp. 96-108.

RAGUSA, Isa (1977). *Terror Demonum and Terror Inimicorum: The two lions of the Throne of Solomon and the open Door of Paradise*. In: *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 40, bd., H.2, pp. 93-114.

RAMÔA, Joana Melo (2012). *O Género Feminino em Discussão. Re-presentações da mulher na arca tumular medieval portuguesa: projetos, processos e materializações*. Tese (Doutoramento em História da Arte Medieval) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

RECHT, Roland (1999). *Le Croire et le Voir. L' Art des cathédrales (XII -XV siècles)*. Paris: Gallimard.

RODRIGUES, Jorge (1995). A escultura românica. In: Paulo Pereira (dir.), *História da Arte Portuguesa*, Vol. 1, Lisboa: Círculo de Leitores, pp. 265-313.

ROQUE, Maria (Junho 2014). Dar corpo à alma: representações na Iconografia Medieval. In: *Gaudium Sciendi*, N°6, pp. 201-228.

ROQUE, Maria (2015). Evocações do paraíso na iconografia da Idade Média. In: *Revista de bens culturais da Igreja* (11), pp. 6-17.

ROSSMEISL, Robyn (2012). *Encountering the embodied mouth of Hell: The play of oppositions in Religious vernacular theater*. Thesis (Master of Arts) – The Faculty of Graduate Studies (Art History), University of British Columbia. Vancouver, pp. 9-15.

RUSSO, Daniel (1993). Jérôme Baschet, Lieu Sacré, Liéu d'images. Les Frasques de Bominaco (Abruzzes, 1263): Thèmes, Parcours, Fonctions. In: *Revue de l'Art, La Découverte, école Française de Rome*, "images à l'appui", N°5, 216, VI pl., 39 ill, p. 83.

SALISBURY, Joyce E. (2010). *The beast within: Animals in the Middle Ages*. New York: Routledge.

SANTOS, Reinaldo dos (1948). *A Escultura em Portugal*. Séculos XII a XV, vol. 1, Lisboa: Of. Gráficas de Bertrand (Irmãos).

SANZ, María Teresa (2017). Art and Gesture in the libro del Acedrez, dados e tablas by Alfonso X the Wise. In: *Laboratorio de Arte* 29, pp. 23-52.

SHAPIRO, Meyer (1931). The Romanesque Sculpture of Moissac, Part 1. In: *Art Bulletin*, Vol. 13, No. 3, pp. 249-351.

SCHMIDT, Gary D. (1995). *The iconography of the mouth of Hell: Eight-Century Britain to the Fifteenth-Century*. London: Associated University Presses.

SCHMITT, Jean-Claude (1984). Garnier (François) Le Langage de l'Image au moyen Age: Significations et Symbolique. In: *Archives de Sciences Sociales des Religions*, N°57/2, pp. 231-232.

SCHMITT, Jean-Claude (1991). The rationale of gestures in the West: third to thirteenth centuries. In: Jean N. Bremmer & Herman Roodenburg (ed.), *A Cultural History Of Gesture: From Antiquity to the Present Day*. Cambridge: Polity Press, pp. 59- 70.

SCHMITT, Jean-Claude. trad. Maria L. Machado (1999). *Os Vivos e os Mortos na sociedade medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.

SCHMITT, Jean-Claude (2007). *O corpo das imagens. Ensaio sobre a cultura visual na Idade Média*. São Paulo: Edusc.

SCHMITT, Jean-Claude (2009). Le paradigme céleste de la procession. In: René Wetzell, Fabrice Fluckiger (dir.), *Au-delà de L'illustration: Texte et image au Moyen Age, approches méthodologiques et pratiques*. Zurich: Chronos, pp. 41-60.

SERRÃO, Joaquim, V. (1979). *História de Portugal: Estado, Pátria e nação (1080-1415)*. Vol. 1, Lisboa: Editorial Verbo.

SHORR, Dorothy C. (1956). The Role of the Virgin in Giotto's Last Judgment. In: *The Art Bulletin*, Vol. 38, N°4, New York, pp.207-214.

SHELTON, W Brian (2000). The Early Church and the End of the World. In: *Fides et Historia*, Vol. 40, N°1, pp. 117-118.

SILVA, José Custódio Vieira da (1997). Da Galilé à Capela-Mor: O percurso do Espaço Funerário na Arquitectura Gótica Portuguesa. In: *O Fascínio do Fim, Viagens pelo Final da Idade Média*, Lisboa: Livros Horizonte, pp. 45-59.

SILVA, José Custódio Viera da (1997). Os túmulos de D. Pedro e de D. Inês, em Alcobaça. In: *Portugália*, vol. XVII – XVIII, pp. 269-276.

SILVA, José Custódio Vieira da (2003). *O Panteão Régio do Mosteiro de Alcobaça*. Lisboa: IPPAR.

SILVA, José Custódio Vieira da. (2005). Memória e Imagem: Reflexões sobre Escultura Tumular Portuguesa (séculos XIII e XIV). In: *Revista de História da Arte*, Nº 1, Faculdade de Ciências Sociais e Humanas - Universidade Nova de Lisboa, pp. 46-81.

SOARES, Paulo Roberto de N. (2011). Os Monstros na Cultura Medieval. In: *Revista Signum*, Vol. 12, nº2, pp. 188- 210.

SOUSA, Luís Manuel C. de (Abril de 2010). *Speculum Musicae: Iconografia Musical na Arte do final da Idade Média em Portugal*. Dissertação (Doutoramento em História da Arte Medieval) – Faculdade de Ciências Sociais e Humanas, Universidade Nova de Lisboa, Lisboa.

SOUSA, Ana Cristina Correia de, ROSAS, Lúcia (2014). La iconografía de San Bartolomé en el sepulcro de D. Pedro I (Monasterio de Alcobaça, Portugal). In: *Revista Digital de Iconografía Medieval*, Vol. VI, Nº 12, pp. 81-104.

STORM, William (2014). *The Creation of Heaven in Middle Ages*. Dissertations (Marquette University in Partial Fulfillment of The Requirements for the Degree of Doctor in Philosophy) - Marquette University, Milwaukee.

TEIXEIRA, Francisco (2007). *A Arquitectura Monástica e Conventual Feminina em Portugal, nos Séculos XIII E XIV*. Tese (Doutoramento em História da Arte, especialidade em História da Arte Islâmica e Medieval) – Faculdade de Ciências Humanas e Sociais, Universidade do Algarve, Faro.

TEIXEIRA, Francisco (2019). A microarquitectura nos túmulos de D. Pedro e D. Inês de Castro: dos cadernos de modelos à mise en abyme. In: Giulia Rossi Vairo, Joana Ramôa, Maria João Vilhena de Carvalho (Edts), *Congresso Internacional “Almas de Pedra. Escultura Tumular: da Criação à Musealização*, (2 a 4 de Novembro de 2017, Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa), IEM, Lisboa., pp. 53-63 e 406-407.

TOMAN, Rolf (ed.), (2000). *A Arte do Gótico: Arquitetura, Escultura, Pintura*. Odelburg: Konemann.

WEBER, Cynthia Milton (1959). La portada de Santa María la Real de Sangüesa. In: *Diputación Foral de Navarra*, Institución Príncipe de Viana, ed. *Revista Príncipe de Viana*, Navarra, pp. 139-186.

WILLIAMSON, Paul (1997). *Escultura Gótica: 1140-1300*. Madrid: Manuales Arte Cátedra.

