

A representação do Cristo juiz em pinturas toscanas do Trecento ao Cinquecento

Tamara Quírico

Tertia die resurrexit a mortuis, ascendit ad coelos, sedet ad dextram Dei Patris omnipotentis, inde venturus est iudicare vivos et mortuos, Credo in Spiritum Sanctum, sanctam Ecclesiam catholicam, sanctorum communionem, remissionem peccatorum, carnis resurrectionem, et vitam aeternam. Credo, Concílio de Niceia

Origens da iconografia do Juízo final

É importante, de início, ressaltar a diferença entre os temas do Juízo final e do Apocalipse, por vezes confundidos nas culturas modernas – uma confusão estranha aos cristãos ao menos durante toda a Idade Média, deve-se destacar. Já Santo Agostinho observava que era primordial distinguir essa “visão da permanência do Reino de Deus”, descrita no Apocalipse, de uma “aparição no fim dos tempos”.¹ O Apocalipse e suas representações visuais, com efeito, se referem a manifestações do Cristo como *Maiestas Domini*, que poderiam ocorrer em qualquer tempo, e não somente no último dia. A visão do Filho do Homem, conforme descrita no Apocalipse, não era interpretada, na Idade Média, como uma visão do fim do mundo.

No contexto do Juízo final, não se negando que se trata também de um tipo bem específico de figuração do *Maiestas Domini*, deve-se considerar que é, sem dúvida, uma aparição de todo particular: o Cristo que surge no fim dos tempos é o juiz que comparece uma última vez, para julgar a humanidade. É uma visão que, ao contrário do que ocorre com as visões apocalípticas, está situada historicamente, tendo em vista que há um momento preciso para ocorrer: o último dia da história cristã. Segundo Yves Christe, com o passar dos séculos “visão divina e revelação final acabaram por se confundir”, o que justificaria as confusões entre os termos que por vezes ocorrem. Entretanto, deve-se considerar outro ponto: se o Apocalipse pode não estar associado em termos teológicos ao Juízo final, não há dúvidas de que, iconograficamente, esse texto bíblico forneceu elementos que foram incorporados às representações visuais do tema. Elementos como o

trono sobre o qual Cristo se assenta e os livros da vida e da morte ou o arco-íris que surge ao redor do Cristo entronizado, especialmente nos exemplos nórdicos.

O Juízo final pode ser considerado um dos temas mais importantes para o cristianismo, como bem o indica o Credo definido pelo Concílio de Nicéia desde 325:

Ressuscitou ao terceiro dia, conforme as Escrituras; e subiu aos Céus, onde está sentado à direita de Deus Pai Onipotente, donde há de vir a julgar os vivos e os mortos. Creio no Espírito Santo, na Santa Igreja católica, na comunhão dos santos, na remissão dos pecados, na ressurreição da carne, e na vida eterna.

O episódio da descida de Jesus Cristo ao mundo dos mortos e Sua posterior ressurreição, que se segue à Paixão, é de fundamental importância para o homem cristão: é uma das provas da divindade do Cristo, e também a promessa da ressurreição de todos os homens no último dia. O julgamento final, portanto, consequência última desse episódio, marcaria o encerramento de uma história que, ao contrário do que ocorre com concepções históricas de outras culturas, possui de forma bastante definida um princípio e um fim.

Essa noção de um retorno de Cristo no fim dos tempos remonta às origens do cristianismo. A *Parúsia*, ou segunda vinda do Senhor, é mencionada em diversos trechos da Bíblia, tanto no Antigo como no Novo Testamento.² Ela significa, portanto, não apenas que os corpos ressuscitarão no último dia, como também que todos serão julgados pelo Cristo juiz. Em sociedades em que o cristianismo orientava a cultura e a concepção de mundo, como eram as do Ocidente na Idade Média e mesmo posteriormente, pode-se inferir a importância concedida ao Juízo final. Afinal, como escreve Jaques Le Goff, “o Além é um dos grandes horizontes das religiões e da sociedade. A vida do fiel muda quando pensa que nem tudo é decidido com a morte”.³ Os temas da morte e das possibilidades *post-mortem*, desse modo, são indissociáveis do Juízo final, tanto na iconografia como nas mentalidades e nas práticas cristãs quotidianas.

Essa ideia de um julgamento vindouro, assim como a decorrente possibilidade de salvação após a morte, é um dos elementos primordiais a consolidar a representação visual do Juízo final. Desde o fim do domínio romano é possível encontrar alusões ao tema – as primeiras figurações mostram Cristo não como juiz, mas sim como o Bom Pastor, que vem separar os bodes das ovelhas; uma imagem certamente inspirada, senão derivada, do Evangelho de São Mateus:

Quando o Filho do homem vier em sua glória, e todos os anjos com ele, então se assentará no trono da sua glória. E serão reunidas em sua presença todas as nações e ele separará os homens uns dos outros, como o pastor separa as ovelhas dos bodes, e porá as ovelhas à sua direita e os bodes à sua esquerda. Então dirá o rei aos que estiverem à sua direita: “Vinde, benditos do meu Pai, recebei por herança o Reino preparado para vós desde a fundação do mundo [...]”. Em seguida, dirá aos que estiverem à sua esquerda: “Apartai-vos de mim, malditos, para o fogo eterno preparado para o diabo e para os seus anjos [...]”. E irão estes para o castigo eterno enquanto os justos irão para a vida eterna.⁴

Não se pode considerar, decerto, que a separação do rebanho seja uma representação efetiva do Juízo final – carece esse tema dos tipos iconográficos característicos que tornam possível o reconhecimento da cena do julgamento. Para os cristãos, porém, a figuração do Cristo entre ovelhas e bodes, aliada ao conhecimento desse trecho de Mateus, seria suficiente para a interpretação precisa da cena.

Assim, uma das primeiras obras conhecidas que evocam o tema do Juízo final é a representação do Cristo pastor que separa o rebanho, de finais do século III e início do IV, um relevo eloquentemente localizado em um sarcófago cristão (atualmente na coleção do Metropolitan Museum de Nova York), que evoca, desse modo, a tradição clássica que inspira as primeiras práticas artísticas cristãs – basta recordar que a própria iconografia tradicional do Cristo como o Bom Pastor, em que carrega nos ombros uma ovelha, deriva do motivo clássico do *kriophoros*, imagem que comemoraria, no mundo grego, o sacrifício solene de uma ovelha para uma divindade.

No entanto, é preciso ressaltar que a efetiva figuração do tema do Juízo final surgiu tardiamente no Ocidente, no século IX, e só conquistou destaque efetivo no século XIII. É por essa razão que, segundo Jérôme Baschet, “a história da representação do Juízo final se abre por uma longa ausência”.⁵ O exemplo ocidental mais antigo seria um relevo em marfim executado provavelmente na Inglaterra por volta de 850.⁶ Ainda que seja necessário relativizar os chamados “terrores do ano mil”, ou seja, o receio de que o mundo pudesse acabar com a virada do milênio,⁷ é significativo que a representação visual do Juízo final, como elemento integrado à decoração do espaço religioso, tenha começado a se popularizar exatamente nesse momento, quando, a exemplo do que ocorre na Igreja de Saint Johann, em Müstair, ele passou a ser colocado na fachada interna das igrejas – embora também se deva destacar que a iconografia do tema aparentemente não sofreu qualquer mudança relevante devido à aproximação do ano mil.

Por que teria havido esse tardio desenvolvimento do tema do Juízo final na arte? De acordo com Christie, nos primeiros séculos do cristianismo se concedia ênfase maior às “teofanias celestes”, ou seja, às aparições do Cristo como *Maiestas Domini*:

A aparição do Cristo devia exprimir sua presença, o triunfo da fé, a realidade dos dogmas e não sua visão dramática, *facie ad faciem*, em um determinado momento da história. O Juízo final que era consequência direta disso estava naturalmente excluído da grande arte oficial que nas absides de Milão, de Roma, de Nápoles ou de Ravena mostravam Deus no céu, rodeado por sua corte e discípulos.⁸

É preciso considerar também que, ao contrário de qualquer outro tema cristão, o Juízo final é um evento que ainda ocorrerá; ele é *anunciado* pelas Escrituras, particularmente no Novo Testamento. Ademais, o julgamento possui amplitude cósmica, uma vez que engloba toda a humanidade, vivos e mortos, desde o momento da Criação até o fim do mundo – não por acaso fala-se em *Giudizio Universale* na Península Itálica, o juízo universal. Esse ponto também ressalta, enfim, a complexidade do tema: de fato, além de não haver uma descrição precisa do evento, referências a ele estão dispersas em diversas passagens do Antigo e do Novo Testamentos,⁹ assim como em escritos dos Padres da Igreja, sermões e textos diversos de cunho mais popular. Elementos iconográficos que foram incorporados às representações do tema poderiam ainda ser encontrados na tradição oral cristã, não raro cristalizada em sermões e nas diversas visões do Além compiladas ao longo de toda a Idade Média, e extremamente populares durante todo esse período. Havia ainda a dificuldade de organizar visualmente a cena – em geral, na tradição iconográfica do tema, apresentada em uma composição única –, uma vez que eventos que ocorrem em momentos temporais diferentes, e que são descritos sequencialmente nos textos, deveriam ser mostrados simultaneamente nas representações visuais.

Por conta disso, as cenas mais desenvolvidas e completas do tema devem necessariamente incluir muitas figuras: primeiramente o Cristo juiz que apresenta os estigmas nas mãos, nos pés e em Seu flanco; os anjos trombeteiros¹⁰ e os anjos que trazem as *Arma Christi*¹¹ e, em alguns poucos casos, também os anjos que trazem os livros da Vida e da Morte, descritos nos textos escriturais;¹² a ressurreição dos corpos; o ato do julgamento propriamente dito, muitas vezes representado pela pesagem das almas¹³ presidida usualmente por São Miguel;¹⁴ a intercessão da Virgem Maria e de São João Batista – a cena da *Deesis*, de grande popularidade por indicar a possibilidade de intervenção dos santos perante o Cristo juiz – e, por fim, a separação entre eleitos e condenados, que receberão as graças no Paraíso e as punições no Inferno,

respectivamente. Não raro, também os *loci* do Além estão incluídos na composição e, especialmente a partir do século XIII, terão grande destaque nas cenas.

Esses são os elementos que comporão a grande tradição iconográfica do Juízo final. Eles aparecem em quase todas as representações do tema, não importando a época, nem em qual local foram feitas. De fato, o Museu do Vaticano possui em seu acervo uma pintura vietnamita do século XVIII com a figuração do Juízo, e cenas apresentando o julgamento final também podem ser encontradas, por exemplo, no Irã – a Catedral de Vank, em Isfahan, possui um afresco pintado pelos monges Havans, Stepanus e Minas entre 1640 e 1655. Na América espanhola encontram-se representações em regiões do atual Peru (por exemplo, o afresco na igreja de Andahuailillas, e a tela no Convento de San Francisco em Cuzco, pintada por Diego Quispe em 1675) e da Bolívia (como as telas do Juízo final e do Inferno pintados em 1684 por José López de Los Rios para a Igreja de Carabuco, em La Paz).¹⁵ Em todos esses exemplos o tema do Juízo final é claramente reconhecido pela recorrência dos elementos descritos acima, mesmo que haja maior destaque de alguns em detrimento de outros.

Com efeito, nem todos os elementos comparecerão em todas as cenas, embora a combinação de alguns deles deva forçosamente ocorrer para que a imagem possa ser reconhecida como uma representação do Juízo final, e não como a visão apocalíptica da *Maiestas Domini*. Esses elementos, em geral, estão distribuídos na cena em faixas superpostas, nas quais os ressurrectos, usualmente, ocupam a porção mais inferior, ladeados muitas vezes pelos grupos de eleitos e condenados, e também pelos locais que indicam os acessos para o Paraíso e para o Inferno – ou que efetivamente os representam; as faixas superiores, por sua vez, estão destinadas ao Cristo, aos anjos e aos santos. A partir do século XIV, essas faixas muito marcadas (em alguns casos separadas por linhas divisórias) começaram a ser eliminadas.

Figura 1 – Giotto. Juízo final (1305-1307), afresco, Capela Scrovegni, Pádua Fonte: Christe, Y. Il Giudizio universale nell'arte del Medioevo (trad. Maria Grazia Balzarini). Milão: Jaca Book, 2000

Figura 2 – Buonamico Buffalmacco. Juízo final e Inferno (c.1336-1340), Camposanto, Pisa Fonte: Carli, E. La pittura a Pisa. Dalle origini alla 'bella maniera'. Pisa: Pacini, 1994

Esse modelo compositivo é encontrado nos mais diversos exemplos, como o afresco de Giotto na Capela Scrovegni, em Pádua (c. 1305-1307) [Fig. 1], o afresco de Buonamico Buffalmacco, pintado entre 1336 e 1340/1341 no Camposanto de Pisa [Fig. 2], assim como os de Nardo di Cione de c. 1357, executado na Capela Strozzi, na Igreja de

Santa Maria Novella, em Florença, e o de Taddeo di Bartolo (c. 1393) na *Collegiata*, em San Gimignano, entre outros exemplos que se seguiram nos séculos XV e mesmo XVI, como o célebre afresco de Michelangelo na Capela Sistina, executado entre 1536 e 1541 [Fig. 3]. Mesmo nesses casos, entretanto, as diversas cenas que compõem o tema do Juízo final continuam visualmente separadas em faixas horizontais. No afresco michelangiano as faixas coexistem com o evidente movimento circular da composição, indicado pelo posicionamento dos braços do Cristo. A circularidade – ao menos ao redor da figura de Cristo – já havia sido destacada por Vasari e Condivi no século XVI.¹⁶ De fato, os eleitos sobem em direção ao Cristo juiz, à Sua direita, enquanto os condenados são arrastados para baixo, na direção de Minos e Caronte, à esquerda de Cristo. O movimento se inicia, portanto, com a ascensão dos eleitos, passa pelo grupo de santos ao redor de Cristo, terminando com a queda dos condenados. A circularidade criada por Michelangelo enfatiza o caráter final e decisivo do julgamento, pois não há outra possibilidade de deslocamento: há apenas um caminho vertical duplo, movimento de subida em direção a Cristo, o Salvador, ou de descida rumo aos castigos infernais. *Tertium non datur*. Uma movimentação inédita, original, que cria um turbilhão dentro do afresco. A solução de Michelangelo criou um dinamismo na composição de seu Juízo final que seria posteriormente reinterpretado por outros artistas, que buscavam soluções mais naturalistas na disposição das figuras na cena.

Figura 3 – Michelangelo Buonarroti. Juízo final (1536-1541), Capela Sistina, Vaticano Fonte: Partridge, L. et al. Michelangelo's Last Judgment: a glorious restoration. Nova York: Abradale, 2000

Em função de sua complexidade, e devido à necessidade de condensar uma série de narrativas em uma única imagem, a escala de uma pintura com o tema do Juízo final deveria se tornar gigantesca; isso explicaria a opção preferencial, a partir do século XI, não somente na Península Itálica, mas também em regiões ao norte dos Alpes, pela maior área disponível na nave, ou seja, na face interna da fachada das igrejas. Essa foi, sem dúvida, uma importante solução para os problemas artísticos mencionados acima, e para o desenvolvimento iconográfico do Juízo final. No entanto, ao transferir o tema para um painel, o que de resto será bastante comum – ou para o tímpano das portadas das igrejas (solução bastante usual nas áreas da atual França), a imagem deveria necessariamente se condensar, sacrificando a monumentalidade própria do tema do Juízo final e buscando os elementos mais característicos e fundamentais para a compreensão da cena. A seguir se discutirá o mais importante desses elementos.

O Cristo juiz

Um dos tipos primordiais para o reconhecimento do tema do Juízo final é, sem dúvida, o Cristo juiz. Se, por um lado, Ele só pode ser interpretado como o juiz dentro de um contexto que pressupõe obrigatoriamente alguns dos outros elementos aqui mencionados, não é possível, de modo algum, a representação do julgamento final sem a Sua presença. A importância de Sua figura pode ser atestada pelo fato de que os painéis (em que, como apenas comentado, há a necessidade de condensação do tema) dão proeminência especialmente ao próprio Cristo. Sua escala nessas obras é sensivelmente maior do que a dos outros elementos – em alguns exemplos, Ele ocupa praticamente toda a área da pintura –, e a cena é mostrada de Sua altura e nível, como ocorre na pequena cena executada na parte superior do crucifixo pintado pelo desconhecido assistente de Bernardo Daddi em 1345, atualmente na coleção da Galleria dell'Accademia, em Florença. A mesma solução é encontrada na cena do Juízo final do díptico pintado por Jacopo del Casentino e seu ateliê entre 1340 e 1349 (na coleção do Walters Art Museum, em Baltimore), e na cena do Juízo no painel *Cristo penitente e Cristo triunfante*, executado por Giovanni di Paolo na primeira metade do século XV, e hoje parte do acervo da Pinacoteca Nazionale de Siena [Fig. 4], entre diversos outros exemplos que poderiam ser mencionados.

Figura 4 – Giovanni di Paolo. Cristo penitente e Cristo triunfante (primeira metade do século XV), Pinacoteca Nazionale, Siena Fonte: Carli, E. La pittura senese. Florença: Scala, 1982

Na tradição iconográfica do tema do Juízo final, tanto nos painéis como nas iluminuras, nos tímpanos ou na pintura mural, o Cristo se apresenta normalmente em posição frontal, com os braços abertos de modo a exibir Seus estigmas. Uma pequena variação pode ocorrer: em geral, a mão direita do Cristo – a mão próxima aos eleitos, deve-se recordar – mostra a palma, enquanto a mão esquerda faz o gesto contrário. A aceitação dos eleitos e a rejeição dos condenados, portanto, dá-se de forma sutil. Esse gesto é de grande importância, pois as possibilidades de sentença estariam marcadas em Seu próprio corpo; o Cristo atua efetivamente como juiz, e essa “gestualidade introduz uma ruptura sensível com a imagem de majestade”, ou seja, com o *Maiestas Domini* das visões apocalípticas, que em geral faz o gesto da bênção com a mão direita, enquanto segura um livro com a esquerda. Baschet complementa: “a oposição significando o acolhimento e a rejeição é decerto discreta, mas bastante significativa na medida em que é trazida sobre o próprio corpo do Cristo”.¹⁷

Em alguns casos, no entanto, ambas as mãos exibem as palmas; nesses exemplos, talvez, desejava-se enfatizar exatamente os estigmas, sinais inequívocos do sacrifício de Cristo na cruz pela humanidade – que expressam, portanto, os motivos por que Ele se tornara o juiz de todos os homens no último dia. Não por acaso, vários painéis fazem uma evidente associação entre a crucificação e o Juízo final, representados lado a lado em dípticos (como na pintura de Jacopo del Casentino), trípticos (em que a essas cenas se associa com frequência o tema da Virgem com o Menino), ou mesmo em painel único, como na pintura de Giovanni di Paolo. Mais: a partir do século XIII em diversos painéis italianos com o tema do Juízo final os estigmas são representados sangrando, aludindo claramente dessa forma ao sangue derramado na cruz para a salvação dos homens. É por isso que o gesto de exibição das palmas também possui significação judiciária, ainda que implícita: segundo a definição de Baschet,

Os estigmas são então um sinal de salvação para os justos e de condenação para os ímpios. Pela simples virtude de sua presença, eles dividem a humanidade entre aqueles que reconheceram o sinal do Homem e aqueles que o ridicularizaram. A separação não ocorre mais pela enunciação das sentenças [...], mas pela virtude de um signo visual.¹⁸

Dentro dessas duas possibilidades de posicionamento das palmas, podem ocorrer ainda outras variações com relação aos gestos dos braços: ambos podem estar levantados ou abaixados, ou ainda alternados; neste caso, o mais usual é encontrar o braço direito do Cristo levantado, e o esquerdo abaixado. Visualmente, evidencia-se, através da ação judiciária indicada pelos braços, a oposição alto/baixo, enfatizando a ascensão dos eleitos à Sua direita ao Paraíso e a descida dos condenados à Sua esquerda às profundezas infernais. Deve-se recordar que essa oposição verticalizante – indicada não somente pelo posicionamento dos braços, mas pela própria composição das cenas, que em geral tendem a se desenvolver a partir de um eixo vertical que passa pela figura central do juiz – já havia sido explicitada pelo próprio Cristo que, crucificado, “desceu à mansão dos mortos, ressuscitou ao terceiro dia e subiu aos céus”, como é recitado no Credo de Nicéia. E, conforme destaca Mikhail Bakhtin,

Na imagem medieval do mundo, o acima e o abaixo, o mais alto e o mais baixo, possuem um significado absoluto tanto no sentido de espaço como de valores [...]. Todo movimento importante era visto e interpretado somente como ascendente ou descendente, ao longo de uma linha vertical. Todas as metáforas de movimento no pensamento e na arte medievais possuem esse caráter

nitidamente definido e surpreendentemente consistente.¹⁹

Dessa forma, também o ato de enunciar as sentenças se baseia na oposição alto/baixo que distingue claramente o Paraíso do Inferno dentro das concepções cristãs sobre o Além. Afinal, como escreveu Hugo de São Vítor (c. 1096-1141) em sua *Summa de sacramentis christianae fidei*, “o Inferno é o lugar dos tormentos, o céu o lugar das alegrias. É justo que o local dos tormentos esteja embaixo e o local das alegrias no alto, pois a falta pesa para baixo, enquanto a justiça eleva para o alto”.²⁰

Nas pinturas italianas com representações do Juízo final, executadas entre o século XI e o XVI, todos os modelos de gesto do Cristo juiz acima mencionados são encontrados. O primeiro caso – o das palmas em posições invertidas – ocorre, por exemplo, na pintura mural realizada na Basílica de Sant’Angelo in Formis (c. 1080), na província de Cápua, na região da Campânia [Fig. 5]. Esse afresco, embora não esteja na região da Toscana e nem, provavelmente, tenha sido executado por um artista dessa região, reveste-se de particular importância por ser a mais antiga representação do tema em toda a Península Itálica a chegar aos dias atuais, devendo, portanto, ser estudado como o primeiro modelo figurativo para o Juízo final na península. Especificamente com relação à Toscana, o Cristo juiz faz o gesto duplo em oito exemplos; dos mais conhecidos, pode-se mencionar o mosaico do Batistério de San Giovanni (c. 1270-1290), em Florença, assim como o afresco de Giotto (c. 1305-1307) na Capela Scrovegni, em Pádua [Fig. 1].²¹ Por outro lado, o Cristo exibe ambas as palmas em seis modelos, como no mosaico da Igreja de Santa Maria Assunta, em Torcello, executado no último quartel do século XII. O caso desse mosaico é o mesmo apenas mencionado a respeito do afresco de Sant’Angelo in Formis. Embora situado nessa localidade próxima a Veneza, na região do Vêneto, o mosaico é fundamental para a discussão da iconografia do tema do Juízo final na Península Itálica, uma vez que, de execução vêneta-bizantina, pode mostrar os elementos iconográficos da tradição oriental de figuração do Juízo final, incorporados em seguida à tradição ocidental das representações do tema. Desse modo, ele foi incluído nesta breve análise.

Figura 5 – Juízo final (c.1080), Basílica Sant’Angelo in Formis Fonte: Christe, Y. Il Giudizio universale nell’arte del Medioevo (trad. Maria Grazia Balzarini). Milão: Jaca Book, 2000

É preciso destacar que, após 1340, surge na Toscana uma nova possibilidade de posicionamento das mãos e do próprio Cristo juiz: de fato, com o ciclo do *Trionfo della Morte*,²² do Camposanto de Pisa, executado com toda probabilidade por Buonamico

Buffalmacco entre 1336 e 1340/41, o gesto do Cristo juiz se altera profundamente [Fig. 6]. Assim o descreve Millard Meiss em sua obra capital *Painting in Florence and Siena after the Black Death*: “a atitude do Cristo é radicalmente distinta. Pela primeira vez na representação do Juízo Final dirige-se unicamente aos condenados, voltando-se para eles com um semblante enfadado, alçando seu braço em um poderoso gesto de denúncia”.²³

Figura 6 – Buonamico Buffalmacco. *Juízo final*, detalhe do Cristo juiz (1336-1340), Camposanto, Pisa Fonte: Carli, E. *La pittura a Pisa. Dalle origini alla 'bella maniera'*. Pisa: Pacini, 1994

O Cristo juiz concebido por Buffalmacco, de fato, não está mais frontal, ou apenas ligeiramente para um dos lados, mas absolutamente voltado para Sua esquerda, na direção do cortejo dos condenados; Seu braço direito está levantado, quase como se desejasse, Ele próprio, castigar fisicamente aqueles que já se dirigem para as punições eternas do Inferno. A mão esquerda, por outro lado, abre ainda mais o rasgo em Sua veste, em que surge o quinto estigma da Paixão, exibindo-o claramente. O Cristo juiz parece querer recordar, de modo evidente, o direito de julgamento que Ele tem sobre a humanidade, por todo o Seu sofrimento na cruz.

Para se prosseguir a análise, deve-se considerar primeiramente a importância que o ciclo do *Trionfo della Morte* de Pisa teve sobre toda a tradição iconográfica toscana do Juízo final. De fato, os ciclos de Buffalmacco e o giottesco pintado poucos anos antes na Capela *del Podestà*, no Palazzo del Bargello, em Florença, são os primeiros exemplos em que se percebe uma importante mudança na composição do tema do Juízo final: seu desmembramento em três cenas diversas, em que Paraíso e Inferno adquirem autonomia compositiva. A relevância dessa modificação se percebe no fato de ter-se tornado comum na região da Toscana a representação tripartida do tema do Juízo final na pintura monumental, ao menos até as primeiras décadas do século XV.²⁴

Especificamente com relação ao modo de figuração do Cristo juiz, também é grande a fortuna dos afrescos pisanos. A recepção possivelmente foi imediata; em 1345, é executado em Prato, no Ospedale della Misericordia, um afresco, provavelmente por Bonaccorso di Cino. Os fragmentos remanescentes dessa pintura – certamente um Juízo final – evidenciam que o afresco pratense seria quase em sua totalidade uma cópia do Juízo pisano.²⁵ E poucos anos depois, por volta de 1350, Andrea Orcagna retomaria, no muro direito da nave da Igreja de Santa Croce, em Florença, praticamente o mesmo tema e uma sequência compositiva próxima à do Camposanto de Pisa. Pouco, infelizmente, resta

do ciclo de Santa Croce; os fragmentos remanescentes, porém, mostram a ascendência de Buffalmacco sobre Orcagna.²⁶

E é preciso mencionar, ainda em relação ao posicionamento do Cristo pisano, a importância que parece ter tido sobre representações posteriores; o gesto está repetido, com pequenas variações, em diversas pinturas executadas não somente no *Trecento*, como também nos séculos XV, XVI e mesmo posteriormente: podem-se citar como exemplos o ciclo de Taddeo di Bartolo em San Gimignano; o afresco de Bicci di Lorenzo (c. 1447-52) no arco cruzeiro da Igreja de San Francesco, em Arezzo; três painéis pintados por Fra Angelico por volta de 1450 (entre eles o tríptico atualmente na coleção da Gemäldegalerie, em Berlim) [Fig. 7]; o Cristo também realizado por Fra Angelico (1447-50) no teto da Capela de San Brizio, na Catedral de Santa Maria Assunta, em Orvieto – cujo ciclo seria completado por Luca Signorelli na virada do século; a *predella* pintada por Giovanni di Paolo (1460-1465) atualmente na Pinacoteca Nazionale de Siena; o afresco de Fra Bartolomeo pintado entre 1499 e 1500, originalmente para o chamado *Chiostro delle Ossa* (no Hospital de Santa Maria Nuova, em Florença, e atualmente no Museo di San Marco, na mesma cidade); e o afresco de Michelangelo na Capela Sistina, executado entre 1536 e 1541. A influência do modelo pisano se estende mesmo pelo século XVIII na Península Itálica, em que há ao menos uma pintura cuja figuração do Cristo remete claramente ao juiz de Buffalmacco: o afresco de Valentino Rovisi com a representação do Juízo final na Igreja de San Pietro, em Cembra (na região de Trentino-Alto Adige, no norte da península), finalizado por volta de 1759.

Figura 7 – Fra Angelico. Juízo final (c.1440), Gemäldegalerie, Berlim Fonte: Wikimedia Commons, Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:1450_Fra_Angelico_Last_Judgement_anagoria.JPG>. Acesso em 14.05.2013

A influência do Cristo juiz de Buffalmacco é clara também em representações do Juízo final feitas em suportes diversos, como no relevo realizado em 1501 por Giovanni della Robbia para a Igreja de San Girolamo, em Volterra: o Cristo repete de modo preciso o gesto de abrir a veste do modelo pisano, embora no relevo Ele esteja com o torso nu, e o movimento da mão esquerda apenas evidencie o estigma no flanco, embora não com a mesma sutileza com que Michelangelo pintaria anos mais tarde. A ascendência do afresco de Pisa também pode ser percebida em ao menos três iluminuras: um fólio pintado por um mestre florentino por volta de 1355 – cerca de vinte anos após a execução do Juízo final em Pisa, portanto –, um fólio de um *Antifonarium* executado por Lorenzo Monaco por volta

de 1406 ou 1407 [Fig. 8], e um fólho de um *Evangeliarium* pintado por Filippo di Matteo Torelli em 1466.

Figura 8 – Lorenzo Monaco (Piero di Giovanni). Antifonarium (1406-1407), Metropolitan Museum, Nova York
 Fonte: Christe, Y. *Il Giudizio universale nell'arte del Medioevo* (trad. Maria Grazia Balzarini). Milão: Jaca Book, 2000

Essa nova tipologia de representação do Cristo juiz, ademais, atravessou fronteiras. De fato, há exemplos fora da Península Itálica em que o Cristo parece repetir o gesto presente no afresco do Camposanto pisano: na antiga catedral de Salamanca, na Espanha, a parte superior da abside é decorada com um afresco do Juízo final [Fig. 9] no qual o Cristo juiz, seminu, não só reproduz o movimento dos braços do afresco de Pisa, como parece dar um passo em direção aos condenados que estão abaixo, como se quisesse efetivamente atacá-los. O fato de ter sido executado por volta de 1439, juntamente com o retábulo que lhe está logo abaixo, por artistas florentinos – os irmãos Dello, Nicola e Sansone Delli²⁷ –, parece apontar claramente a inspiração para o gesto do Cristo juiz de Salamanca. Também na Igreja de Notre-Dame-des-Fontaines, em La Brigue (na região francesa da Provença), há uma representação do Juízo final em que o Cristo ecoa o gesto do juiz pisano. Assim como no caso espanhol, esse afresco é igualmente obra de dois artistas italianos: Giovanni Canavesio e Giovanni Baleison, responsáveis no final do século XV pela execução do Juízo final e também do ciclo da Paixão que decora a igreja. O fato de não serem florentinos, mas sim piemonteses, mostra a difusão desse novo modo de representação do Cristo juiz na Península Itálica no *Quattrocento*. No final do século XVI, isso é evidente mesmo fora da península. De fato, entre 1588 e 1589 o pintor flamengo Raphael Coxcie executa um painel com o tema do Juízo final (atualmente no Museum voor Schone Kunsten de Ghent) em que o gesto do Cristo juiz é evidente variação do modelo pisano: voltado para a Sua esquerda, com o braço estendido parece repelir os condenados, enquanto o braço direito, levantado, faz o gesto da bênção na direção dos eleitos.

Figura 9 – Dello, Nicola e Sansone Delli. Juízo final (c.1439), Antiga catedral, Salamanca Foto: Carlos Alberto Pereira

Conforme mencionado, essas imagens não são cópias fiéis do tipo pisano. A mais importante diferença com relação ao protótipo do Juízo final do ciclo do *Trionfo della Morte* reside no fato de que, em algumas dessas pinturas (por exemplo, os painéis de Angelico em Florença, Berlim e Roma, o afresco de Bicci di Lorenzo em Arezzo e a *predella* de Giovanni di Paolo, em Siena), o Cristo não enfatiza o estigma no flanco com a mão

esquerda, abrindo a veste, mas a estende à Sua frente, na direção dos condenados (como no já mencionado painel de Coxcie). Parece que, nas pinturas de maiores dimensões, Fra Angelico foi o primeiro a estabelecer essa variação, repetida posteriormente por outros artistas. No entanto, é possível que o próprio Angelico tenha absorvido essa modificação a partir de outro exemplo: a já mencionada iluminura de 1355 pintada por um anônimo mestre florentino. Nela foi representado um pequeno Juízo final em que o gesto do Cristo recorda bastante o do tríptico de Fra Angelico atualmente em Berlim, possivelmente o primeiro dos três painéis a ser executado. É plausível que a iluminura seja a primeira pequena variação do modelo pisano e tenha servido de base para Angelico e outros artistas posteriores. Na iluminura de Filippo di Matteo Torelli, de 1466, por outro lado, a figura do Cristo juiz é muito semelhante ao de Angelico. Nesse caso, é bastante provável que uma das pinturas de Fra Angelico tenha servido de modelo para Torelli. Ainda que não tenha sido o criador dessa variação, é sem dúvida Angelico quem a populariza através de seus painéis, tendo sido adotada mesmo além da Península Itálica: por exemplo, além do painel de Coxcie, no já mencionado afresco de La Brigue, a pose do Cristo juiz recorda de forma evidente o modelo que se consolida com Fra Angelico, em que o braço esquerdo se estende à frente do Cristo.

Ainda com relação a variações do protótipo pisano, é preciso recordar que no afresco michelangiano da Capela Sistina o Cristo se volta na direção dos condenados e ergue o braço direito conforme o juiz de Buffalmacco, enquanto, com o torso nu, apresenta de modo sutil com a mão esquerda o quinto estigma, uma vez que o dedo indicador aponta visualmente para a ferida em Seu corpo. A obra de Michelangelo, por outro lado, poderia ter consolidado esse novo modelo de representação: considerada a “escola do mundo” por Pietro Aretino, que exortou Tiziano, em outubro de 1545, a não se perder de todo em Roma ao contemplá-lo,²⁸ a pintura michelangiana foi objeto de admiração e estudo de vários artistas europeus desde sua inauguração, em outubro de 1541. Além das cópias em menor escala do afresco (o painel de Marcello Venusti, pintado em 1549, o painel de Giulio Giovio e a gravura de Martino Rota, ambos também de meados do *Cinquecento*), ao menos uma representação do Juízo final é claramente inspirada na pintura sistina: o afresco de Bastianino executado entre 1578 e 1580 na abside da Catedral de Ferrara (região da Emilia Romagna), que evoca as poses dos santos ao redor do Cristo, dos anjos trombeteiros agrupados abaixo d’Ele, o azul de fundo que domina todo o afresco sistino e mesmo o forte brilho amarelo que simula a mandorla atrás do juiz.

No entanto, apesar da importância do afresco de Michelangelo como fonte de estudos para artistas que, de toda a Europa, acorriam à Capela Sistina, não se percebe, à exceção do afresco de Bastianino, de forma nítida a influência dessa pintura sobre os modos de concepção do tema do Juízo final, nem particularmente sobre a figuração do Cristo juiz. A ascendência de Michelangelo sobre outros artistas pode ser vista especialmente nos condenados representados nus em poses contorcidas cujas anatomias certamente foram estudadas de forma bastante acurada, conforme o modelo michelangiano (embora a valorização da anatomia das figuras nuas em cenas do Juízo final se perceba desde a virada do século XV para o XVI, com o ciclo de Signorelli em Orvieto). Pelo menos em uma pintura há uma evidente menção aos nus de Michelangelo: no pequeno painel de Hieronymus Francken II, pintado entre 1605 e 1610, e atualmente na Residenzgalerie, em Salzburgo, muitos dos ressurrectos foram claramente copiados do afresco sistino, particularmente do grupo de eleitos que ascendem em direção ao Cristo juiz. Isso indica a importância da pintura michelangiana como modelo para o estudo e a formação dos artistas a partir da segunda metade do século XVI. De fato, o interesse de artistas – italianos e estrangeiros – nos nus de Michelangelo está bem documentado nos escritos daqueles que, no século XVI, travavam um embate acerca do decoro na arte religiosa, ora atacando, ora defendendo a profusão de nus no afresco sistino do Juízo final. Para os detratores do afresco, o principal motivo de discórdia residia justamente no grande número de corpos nus em poses exageradamente contorcidas, e particularmente na nudez do Cristo juiz, figurado quase como o deus Apolo.

Deve-se considerar, no entanto, que, embora na Península Itálica o mais comum seja a apresentação do Cristo juiz vestido, tendo apenas um rasgo no traje para a exibição do estigma em Seu flanco (como o mostram, por exemplo, Coppo di Marcovaldo no Batistério de Florença, Giotto em Pádua e Buffalmacco em Pisa), é bastante usual que, ao norte dos Alpes, Ele seja mostrado com o torso praticamente nu, apenas envolto por um tecido que lhe cai de um dos ombros. Mesmo na Península Itálica, ainda que menos frequente, esse modelo também se faz presente já em representações do *Duecento* (como o painel de Guido da Siena e seguidores pintado em finais do século XIII, atualmente no acervo do Museo Diocesano de Grosseto) [Fig. 10], tornando-se mais comum no *Trecento*. Pode-se mencionar, por exemplo, os dois afrescos com o tema do Juízo final realizados talvez por Jacopo Mino del Pellicciaio na *Collegiata* de Casole d'Elsa na primeira metade do século XIV (em uma capela funerária e no arco cruzeiro), e o conhecido afresco de Maso di Banco pintado em 1336 para o túmulo da família Bardi na Igreja de Santa Croce, em

Florença. Ainda mais usual é encontrar o Cristo com o torso nu nos painéis com o tema. Além da obra de Guido da Siena, esse modelo comparece em oito dos treze painéis analisados aqui, executados entre os séculos XIII e XV. Essa forma de representação, portanto, já está consolidada na tradição iconográfica do tema. O motivo de controvérsia sobre o Cristo juiz de Michelangelo reside justamente na exacerbação desse modelo, com a excessiva nudez, em que somente a genitália está levemente coberta. Um Cristo apolíneo, em suma, que não poderia ser aceito sem reservas em um momento de crise da Igreja de Roma em função da Reforma protestante.²⁹ O posicionamento do Cristo juiz, por outro lado, talvez também fugindo de uma tradição iconográfica que remonta às primeiras representações do Bom Pastor evocando a separação do rebanho, não foi alvo de críticas, o que pode indicar a plena aceitação do novo modelo proposto duzentos anos antes por Buffalmacco.

*Figura 10 – Guido di Siena e seguidores. Juízo final (último quartel do século XIII), Museu Diocesano, Grosseto
Foto: Tamara Quírico*

É preciso destacar, no entanto, que o posicionamento tradicional do Cristo nas representações do Juízo final não foi abandonado; há exemplos ainda na segunda metade do *Trecento*, no *Quattrocento* e mesmo no *Cinquecento* que o mantêm, mas, proporcionalmente, os exemplos derivados do afresco de Pisa são bem mais numerosos, ao menos na Toscana: de vinte pinturas com o tema do Juízo final executadas entre a segunda metade do século XIV e o fim do século XVI, na região da Toscana ou realizadas por artistas toscanos, somente sete não seguem o novo modelo, não levando em consideração as iluminuras com o tema (em que, das três estudadas, somente uma segue o modelo tradicional). Dessas pinturas, pelo menos uma busca solução conciliatória entre os dois tipos de movimentação do corpo do Cristo. O gesto parece reinterpretado, de fato, no Cristo juiz do afresco de Nardo di Cione em Florença, buscando essa conciliação: o Cristo, embora não faça o “gesto de denúncia” descrito por Millard Meiss ao se referir ao afresco de Buffalmacco, está voltado somente para os condenados e, enquanto parece querer afastá-los com o gesto da mão esquerda, faz o gesto da bênção para os eleitos com a mão direita.

Jérôme Baschet comenta a problemática da representação do Cristo juiz por Buffalmacco, tentando explicar não só o gesto do Cristo, como também a iconografia absolutamente inédita de seu afresco do Juízo final, uma vez que à grande cena do Inferno não se contrapõe uma do Paraíso.³⁰ Segundo o autor, no Camposanto de Pisa o Cristo e a

Virgem – que está colocada ao Seu lado, dentro de uma *mandorla* igual à de seu Filho, e coroada como Ele – dividiriam a ação judiciária: “se o Cristo encarna aqui a Justiça que condena, a Virgem representa a Misericórdia que salva. A dupla Justiça/Misericórdia explica então a dissociação do polo divino: em vez de os assumir conjuntamente, o Cristo delega um de seus dois princípios à Virgem”.³¹ O papel mediador da Virgem, presente nas representações do tema do Juízo final através da cena da *Deesis*, estaria, assim, exacerbado. Desse modo, o Cristo poderia se dedicar somente ao caráter punitivo do julgamento, uma vez que se torna o “ordenador de castigos”.³² E, como destaca uma vez mais Baschet, embora o fato de Cristo se voltar para a direita da cena – tendo como referência o observador – significar “decerto um abandono de sua posição de imparcialidade”,³³ é preciso ter em conta que a própria figura do Cristo não está mais no centro da ampla composição do Juízo final nos afrescos pisanos, uma vez que a cena do julgamento se desloca para a esquerda, de modo a se poder incluir a grande representação do Inferno à direita. Não há, no ciclo, uma representação do Paraíso para reequilibrar a composição. Dessa forma, o eixo mediano e divisor entre eleitos e condenados, de que o Cristo frontal seria o marco, como ocorre nas outras representações do tema, não existe mais. Sem dúvida, pode-se excluir a cena do Inferno da análise, uma vez que, embora originalmente englobados em uma única moldura pintada, as representações de Juízo final e Inferno possuem autonomia visual, permitindo a leitura independente das cenas. No entanto, mesmo que se considere somente o afresco do Juízo final, percebe-se que o Cristo não está propriamente no centro: Ele se desloca para a direita da composição a fim de incluir a mandorla com a Virgem a Seu lado.

É preciso ressaltar que outras pinturas seguiriam estrutura semelhante à do afresco pisano: no painel de Niccolò di Tommaso em Livorno, a Virgem estaria igualmente sentada à direita do Cristo.³⁴ Fora da Península Itálica, há ao menos uma pintura em que a Virgem se destaca, sentada no arco-íris ao lado de seu Filho (embora visualmente em posição inferior), sem que São João Batista esteja do outro lado formando a cena da *Deesis*: o painel de Francisco Pacheco (c. 1610), atualmente no Musée Goya, em Castres (França). Voltando à península, há ainda o painel do Anônimo bolonhês, executado no século XIV, em que a Virgem, também do lado direito do Cristo, é coroada por seu Filho. O autor dessa pintura, em verdade, parece mesclar, em uma cena única, três temas diversos: Juízo final, Coroação da Virgem e Paraíso com a Corte celeste. Nesse singular painel o Cristo abandona Sua posição de juiz para poder coroar Sua mãe.

Percebe-se, desse modo, como a inclusão da Virgem acompanhando o Cristo em cenas do Juízo final não é de todo incomum, nem se restringe à Península Itálica. Esse tipo de composição possivelmente teria por base representações do Paraíso, em que tradicionalmente Maria e seu Filho seriam colocados lado a lado, no alto, acima de todos os outros santos; não raro, a Virgem estaria sendo coroada pelo Cristo, como ocorre na pintura do Anônimo bolonhês. Exemplos do tipo são encontrados nos ciclos de Nardo di Cione e de Taddeo di Bartolo, e justamente no afresco do Paraíso – mas em nenhum dos dois Maria está sendo coroada. A equiparação de importância entre o Cristo e a Virgem em uma cena do Juízo final, no entanto, será absolutamente rara. Não se deseja com isso afirmar que o papel da Virgem esteja minimizado em outras imagens do tema; a cena da *Deesis*, com efeito, possui destaque em inúmeras pinturas, justamente por evidenciar em termos visuais a possibilidade de intercessão dos santos perante o Cristo. Entretanto, no momento do Juízo final o caráter judiciário deve prevalecer sobre o misericordioso, uma vez que o momento para o arrependimento do fiel – e, portanto, para a intercessão da Virgem e de São João Batista – já passou. Talvez não por acaso no afresco de Michelangelo a Virgem, embora ao lado do Filho, recolhe-se introspectivamente, desviando o olhar dos condenados e não se fixando nem mesmo nos eleitos.

O posicionamento pouco usual do Cristo juiz no ciclo do Camposanto de Pisa, portanto, segundo Baschet, se justificaria em função da singular elaboração compositiva dos afrescos do Juízo final e do Inferno. Esse gesto, forte e significativo – especialmente dentro do contexto do afresco pisano – foi absorvido pelos artistas posteriores, conforme já comentado. A estrutura do ciclo, com a bipolaridade compositiva entre Juízo final e Inferno, e com a divisão equitativa de papéis entre a Virgem e o Cristo, entretanto, não o foi. Se perceberam a força e o impacto visual que o gesto criaria na cena, a esses artistas escapou talvez sua significação plena.

¹ Christe, Y. *L'Apocalypse de Jean. Sens et développements de ses visions synthétiques*. Paris: Picard, 1996, p. 27.

² Parúsia, em latim *adventus*, significava “estar presente” ou “chegar”. A partir do século III a.C. passou a designar, para os romanos, a passagem do imperador por uma cidade ou província, implicando também o início de um novo período para aquela localidade (dada a extensão do Império, a visita do imperador às localidades mais distantes se tornava um evento de tamanha proporção a ponto de gerar grandes reformas na cidade de modo a melhor recebê-lo). Os primeiros cristãos absorveram o termo, adaptando-o, porém, à sua doutrina: Parúsia será quando Cristo retornar a este mundo, no fim dos séculos, iniciando um novo tempo. Cf. *Escola Mater Ecclesiae. Curso de iniciação teológica*. Rio de Janeiro, s/d, p. 141. Além das expressões parúsia e advento, a segunda vinda de Cristo também é chamada de epifania (*epiphaneia*) ou aparição (1Tim 6, 14; 2Tim 4, 1), e apocalipse (*apokalypsis*) ou revelação (1Pd 4, 13). O tempo da segunda vinda é referido como “aquele

Dia” (2Tim 4, 8), “o Dia do Senhor” (1Tes 5, 2), “o dia de Cristo Jesus” (Fl 1, 6), “o dia do Filho do Homem” (Lc 17, 30), ou ainda como “o último dia” (Jo 6, 39-40).

³ *La naissance du Purgatoire*. Paris: Gallimard, 1996, p. 10.

⁴ 25, 31-34, 41 e 46. O texto de Mateus, por sua vez, teria por base um trecho de Ezequiel (34, 17 e 20-22), que também trata da separação do rebanho.

⁵ *Les justices de l'au-delà*. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle). Roma: École Française de Rome, 1993, p. 137. Os possíveis motivos para esse desenvolvimento tardio serão esclarecidos a seguir.

⁶ Atualmente a obra se encontra no acervo do Victoria & Albert Museum, em Londres. Na arte monumental, a primeira representação conhecida teria sido o afresco no Convento de Saint Gall, na Suíça, talvez pintado entre os séculos IX e X, enquanto os mais antigos exemplos que chegaram aos dias atuais são os afrescos na Abadia de Saint Johann, em Müstair (Suíça), e na Igreja de Saint Georg em Oberzell, na ilha de Reichenau (Alemanha), ambos executados no início do século XII.

⁷ A partir de interpretações do texto de Ap 20, 1-3 (“Vi então um Anjo descer do céu, trazendo na mão a chave do Abismo e uma grande corrente. Ele agarrou o Dragão, a antiga Serpente – que é o Diabo, Satanás – acorrentou-o por mil anos e o atirou dentro do Abismo, fechando-o e lacrando-o com um selo para que não seduzisse mais as nações até que os mil anos estivessem terminados. Depois disso, ele deverá ser solto por pouco tempo”), muitos acreditavam que o fim dos tempos chegaria com o ano 1000, ou ainda em 1033 – mil anos após a crucificação de Cristo. Sobre isso, ver Duby, G. *L'an mil*. Paris: Gallimard, 1980.

⁸ *Les grands portails romans*. Études sur l'iconologie des téophanies romanes. Tese (doutorado). Genebra: Universidade de Genebra, 1969, p. 107.

⁹ Como Sl 1, 5-6; Sl 7, 7-10; Dn 5, 27; Jl 4, 12; Mt 13, 24-30 e 36-43; Mt 16, 27; Mt 19, 28-29; Mc 12, 25-27; Mc 13, 33-37; Lc 16, 19-26; Jo 5, 21-23, 25-26 e 28-29; At 17, 30-31; 1Cor 15, 51-53; et passim.

¹⁰ Cf. 1Cor 15, 51-58 e 1Ts 4, 13-17.

¹¹ A inclusão das *Arma Christi*, ou seja, os símbolos da Paixão de Cristo (como a lança, a coluna da flagelação, a coroa de espinhos, entre outros) – se deveria a especulações exegéticas de Mt, 24, 30, que trata dos “sinais do Filho do Homem”.

¹² Dn 7, 9-14, Dn 12, 1-3 e Ap 20, 11-15.

¹³ Cf. Jó 31, 6; Dn 5, 27.

¹⁴ Especificamente sobre a pesagem das almas e seus desenvolvimentos iconográficos, ver Quírico, T. “A psicostasia nas representações visuais do Juízo final”. In: Atas da VII Semana de Estudos Medievais. Rio de Janeiro: PEM/UFRJ, 2007.

¹⁵ Muitas das pinturas americanas mencionadas são reproduzidas em Gisbert, T. e De Mesa, A. “Los grabados, el ‘Juicio final’ y La idolatria indígena em el mundo andino”. In: *V Encuentro Internacional sobre Barroco*. Entre cielos e infiernos. Pamplona: Fundación Visión Cultural/Servicio de Publicaciones de la Universidad de Navarra, 2011 (edición digital a partir de La Paz, Fundación Visión Cultural, 2010). Esse artigo também inclui a imagem do afresco iraniano em Isfahan.

¹⁶ Escreve Vasari a respeito do Cristo: “Sonvi infinitissime figure che gli fanno cerchio (...)”. *Le vite dei più eccellenti pittori, scultori ed architetti*, 3 ed. Roma, Newton & Compton, 1997, p. 1231. E Condivi: “Intorno al Figliuol de Iddio nelle nube del cielo, nella parte di mezzo, fanno cerchio o corona i beati già resuscitati (...)”. Condivi, A. *Vita di Michelagnolo Buonarroti* (org. Giovanni Nencioni), p. 50.

¹⁷ *Les justices de l'au-delà*, op. cit., p. 199.

18 Les justices de l'au-delà, op. cit., p. 165 e 166.

19 Apud Sheingorn, P. "Who can open the doors of his face? The iconography of Hell mouth". In: Davidson, C. e Seiler, T.H. (Org.). The iconography of Hell. Kalamazoo: Western Michigan University, 1992, p. 06.

20 Apud Le Goff, J. La naissance du Purgatoire, op. cit., p.195. A tradição cristã também acreditava que, mesmo no Inferno, existiria essa oposição alto/baixo. Os locais das piores torturas deveriam se situar mais abaixo, como se descreve, por exemplo, no Purgatório de São Patrick (século XII): "indignados os demônios então se precipitaram nas profundezas em chamas e arrastaram o cavaleiro com eles. O mais profundo ele ia o mais largo o poço ficava, e mais terríveis eram os castigos que via". Apud Gardiner, E. (Org.). Visions of Heaven and Hell before Dante. Nova York: Italica, 1989, p.142. Quanto mais abaixo, mais distante do Paraíso. Essa ideia seria retomada posteriormente por Dante Alighieri em sua Commedia. Aqui, será no centro da terra, na região mais profunda do Inferno, que se encontrará Lo 'mperador del doloroso regno; de modo análogo, no Paraíso, as almas dos eleitos estarão em um dos nove céus concêntricos, de acordo com seus méritos. Os mais merecedores estarão acima de todos, e, portanto, mais próximos do Criador.

21 Pádua também está situada fora da delimitação geográfica proposta por este artigo; o afresco, porém, integra o conjunto de obras analisado por ter sido realizado pelo mais importante pintor toscano do período, refletindo, desse modo, toda a formação artística toscana, e especificamente florentina, de Giotto.

22 Além do afresco que nomeia todo o ciclo, ele se compõe também pelas cenas do Juízo final, do Inferno e da Tebaide. Para uma discussão aprofundada acerca da datação e da atribuição do ciclo, ver Bellosi, L. Buffalmacco e il trionfo della morte. Turim: Einaudi, 1974.

23 Painting in Florence and Siena after the Black Death. Princeton: Princeton University, 1978, p. 99 e 100.

24 Para um estudo mais aprofundado desses desenvolvimentos compositivos, que não podem ser adequadamente analisados aqui, ver Quírico, T. "A Capela del Podestà, o ciclo do Trionfo della Morte e novos modos de representação do tema do Juízo final". Revista de História da Arte e Arqueologia, n.20, jul.-dez. 2013.

25 Os fragmentos mostram a parte inferior do afresco, com a ressurreição dos corpos e a separação entre condenados e eleitos. Percebem-se os anjos que empurram os condenados para a direita da cena, e o anjo que acolhe um eleito e o conduz para seu grupo seguindo o gesto de São Miguel, claramente ecoando o modelo do Camposanto de Pisa.

26 A semelhança entre os ciclos é tal que, por muito tempo, os historiadores atribuíram a execução dos afrescos de Pisa ao próprio Orcagna, ou consideraram ainda que o ciclo florentino fosse anterior ao pisano – uma vez que Orcagna sempre foi artista mais conhecido do que Buffalmacco, que, aliás, era tido até recentemente apenas como uma das personagens fictícias do Decameron, de Boccaccio.

27 Cf. "Ieronimus: un paseo por las dos catedrales salmantinas". Patrimonio. Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, n. 32, jan.-mar. 2008, p. 15.

28 Cf. De Maio, R. Michelangelo e la Controriforma. Florença: Sansoni, 1990, p. 23.

29 Para uma análise aprofundada da polêmica acerca do afresco michelangiano, ver, entre outros, o livro de Romeo de Maio supracitado.

30 Para uma ampla discussão sobre as mudanças nos modos de representação do tema do Juízo final na Toscana do Trecento, em que o afresco de Buffalmacco possui papel primordial, ver os seguintes artigos desta autora: "As funções do Juízo final como imagem religiosa", História, v. 29, São Paulo, 2010; "A Capela del Podestà, o ciclo do Trionfo della Morte e novos modos de representação do tema do Juízo final", Revista de História da Arte e Arqueologia, op. cit.; e "A iconografia do Juízo final no Trecento: a importância de Dante e Giotto no desenvolvimento de novos modos de representação". In: Anais do Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura, v. 1, Juiz de Fora, 2013.

31 Les justices de l'au-delà, op. cit., p. 313 e 314.

32 Les justices de l'au-delà, op. cit., p. 315.

33 Les justices de l'au-delà, op. cit., p. 314.

34 Cf. Offner, R. *Bernardo Daddi and his circle*. Florença: Giunti, 2001, p. 545. A pintura, que estaria em uma coleção privada em Livorno, não foi encontrada para se proceder a sua análise.

Bibliografia:

BASCHET, J. *Les justices de l'au-delà*. Les représentations de l'enfer en France et en Italie (XII^e-XV^e siècle). Roma: École Française de Rome, 1993.

BELLOSI, L. *Buffalmacco e il trionfo della morte*. Turim: Einaudi, 1974.

CHRISTE, Y. *Il Giudizio universale nell'arte del Medioevo* (trad. M.G. Balzarini). Milão: Jaka Book, 2000.

_____. *L'Apocalypse de Jean*. Sens et développements de ses visions synthétiques. Paris: Picard, 1996.

_____. *Les grands portails romans*. Études sur l'iconologie des téophanies romanes. Tese (doutorado). Genebra: Universidade de Genebra, 1969.

DAVIDSON, C. e SEILER, T.H. (Org.). *The iconography of Hell*. Kalamazoo: Western Michigan University, 1992.

DE MAIO, R. *Michelangelo e la Controriforma*. Florença: Sansoni, 1990.

DUBY, G. *L'an mil*. Paris: Gallimard, 1980.

GARDINER, E. (Org.). *Visions of Heaven and Hell before Dante*. Nova York: Italica, 1989.

"*Ieronimus: un paseo por las dos catedrales salmantinas*". *Patrimonio*. Fundación del Patrimonio Histórico de Castilla y León, n. 32, jan.-mar. 2008.

LE GOFF, J. *La naissance du Purgatoire*. Paris: Gallimard, 1996.

MEISS, M. *Painting in Florence and Siena after the Black Death*. Princeton: Princeton University, 1978.

OFFNER, R. *Bernardo Daddi and his circle*. Florença: Giunti, 2001.

QUÍRICO, T. "A Capela *del Podestà*, o ciclo do *Trionfo della Morte* e novos modos de representação do tema do Juízo final". *Revista de História da Arte e Arqueologia*, n. 20, jul.-dez. 2013.

_____. "A iconografia do Juízo final no *Trecento*: a importância de Dante e Giotto no desenvolvimento de novos modos de representação". In: *Anais do Colóquio Internacional de História da Arte e da Cultura*, v. 1. Juiz de Fora, 2013.

_____. "A psicostasia nas representações visuais do Juízo final". In: *Atas da VII Semana de*

Estudos Medievais. Rio de Janeiro: PEM/ UFRJ, 2007.

_____. "As funções do Juízo final como imagem religiosa". *História* [versão online], v. 29, São Paulo, 2010.



Figura 1 – Giotto. Juízo final (1305-1307), afresco, Capela Scrovegni, Pádua Fonte: Christe, Y. *Il Giudizio universale nell'arte del Medioevo* (trad. Maria Grazia Balzarini). Milão: Jaca Book, 2000



Figura 2 – Buonamico Buffalmacco. Juízo final e Inferno (c.1336-1340), Camposanto, Pisa Fonte: Carli, E. La pittura a Pisa. Dalle origini alla 'bella maniera'. Pisa: Pacini, 1994



Figura 3 – Michelangelo Buonarroti. Juízo final (1536-1541), Capela Sistina, Vaticano Fonte: Partridge, L. et al. Michelangelo's Last Judgment: a glorious restoration. Nova York: Abradale, 2000



Figura 4 – Giovanni di Paolo. Cristo penitente e Cristo triunfante (primeira metade do século XV), Pinacoteca Nazionale, Siena Fonte: Carli, E. La pittura senese. Florença: Scala, 1982



Figura 5 – Juízo final (c.1080), Basílica Sant'Angelo in Formis Fonte: Christe, Y. Il Giudizio universale nell'arte del Medioevo (trad. Maria Grazia Balzarini). Milão: Jaca Book, 2000



Figura 6 – Buonamico Buffalmacco. Juízo final, detalhe do Cristo juiz (1336-1340), Camposanto, Pisa Fonte: Carli, E. La pittura a Pisa. Dalle origini alla 'bella maniera'. Pisa: Pacini, 1994



Figura 7 – Fra Angelico. Juízo final (c.1440), Gemäldegalerie, Berlim Fonte: Wikimedia Commons, Disponível em: <http://commons.wikimedia.org/wiki/File:1450_Fra_Angelico_Last_Judgement_anagoria.JPG>. Acesso em 14.05.2013



Figura 8 – Lorenzo Monaco (Piero di Giovanni). Antifonarium (1406-1407), Metropolitan Museum, Nova York
Fonte: Christie, Y. Il Giudizio universale nell'arte del Medioevo (trad. Maria Grazia Balzarini). Milão: Jaca Book, 2000



Figura 9 – Dello, Nicola e Sansone Delli. Juízo final (c.1439), Antiga catedral, Salamanca Foto: Carlos Alberto Pereira



Figura 10 – Guido di Siena e seguidores. Juízo final (último quartel do século XIII), Museu Diocesano, Grosseto
Foto: Tamara Quírico