ISSN 1984-5634

ARTIGO

A Função do Retábulo no seu Espaço: Uma análise do Retábulo da Vida da Virgem Maria e de São Francisco de Nicolás Francês

The Function of the Altarpiece in its Space: An Analysis of the Altarpiece of the Life of the Virgin Mary and St. Francis de Nicolás Francês.

Angelita Marques Visalli[1]
Daniel Henrique Alves de Castro[2]

Resumo:
Os estudos das produções imagéticas medievais viabilizam uma ampla compreensão sobre quais foram os seus objetivos e como elas se relacionavam com a sua cultura de acordo com sua funcionalidade. Um dos exemplos relevantes da produção imagética da Idade Média são os retábulos, que se tornaram peças fundamentais dos espaços internos das igrejas e sua funcionalidade está ligada, fundamentalmente, ao espaço litúrgico, conferindo não apenas um caráter visual, mas parte integrante ao rito. Neste texto, pretendemos analisar o retábulo da Virgem Maria e de São Francisco de Nicolás Francês (1434-1468), produzida por volta da segunda metade do século XV, para um convento franciscano desconhecido, refletindo sobre as especificidades desta imagem-objeto e sua funcionalidade para o lugar a ele atribuído; dialogando-os com possíveis interpretações das cenas narrativas, como as da Virgem Maria, que possui maior destaque na obra, com a sua crescente devoção na Baixa Idade Média; e as imagens de São Francisco de Assis e o processo de clericalização da Ordem no século XV.

Palavras-chaves: Retábulo. Nicolás-Francés. Franciscanismo.

Abstract:
Studies of medieval imagery productions enable a broad understanding of what their goals were and how they related to their culture according to their functionality. One of the relevant examples of the production of imagery in the Middle Ages are the altarpieces, which became fundamental parts of the internal spaces of the churches and their functionality is fundamentally linked to the liturgical space, giving not only a visual character, but an integral part of the rite. In this text, we intend to analyze the altarpiece of the Virgin Mary and Saint Francis de Nicolas French (1434-1468), produced around the second half of the 15th century, for an unknown Franciscan convent, reflecting on the specificities of this image-object and its functionality to the place assigned to him; dialoguing them with possible interpretations of the narrative scenes, such as those of the Virgin Mary, which has greater prominence in the work, with its growing devotion in the Low Middle Ages; and the images of Saint Francis of Assisi and the order's clericalization process in the 15th century.

Keywords: Altarpiece. Nicolás-Francés. Franciscanism.

EDITOR-CHEFE:
Lúcio Geller Junior

EDITORA-GERENTE:
Maria Eduarda Magro

SUBMETIDO: 03.06.2020
ACEITO: 13.09.2021

COMO CITAR:
VISALLI, A.M.; CASTRO, D.H.A. A Função do Retábulo no seu Espaço: Uma análise do Retábulo da Vida da Virgem Maria e de São Francisco de Nicolás Francês. *Aedos*, v. 13, n. 30, p. 85-102, jan.–jun., 2022.

https://seer.ufrgs.br/aedos/

1 Doutora **em História Social pela Universidade de São Paulo (USP). Professora no Departamento de História da Universidade Estadual de Londrina, na área de História Antiga e Medieval. E-mail: visalli@sercomtel.com.br.**

2 Mestrando **em História Social pela Universidade Estadual de Londrina. Graduado em Artes Visuais pela mesma instituição. E-mail: daniel.castro2712@gmail.com.**

Nas últimas décadas, as pesquisas em torno da imagem medieval adquiriram novos olhares que contribuíram fertilmente para com os estudos desse campo. Autores como Daniel Russo (2011), Georges Didi-Huberman (2013), Jean-Claude Schmitt (2007) e Jérôme Baschet (2006) questionam o método tradicional de análise da História da Arte diante da simplificação do sentido, no tocante às imagens medievais, ao insistir na sua função reduzida ou especialmente voltada para a catequização. Para isso, foi fundamental a superação da ideia recortada e fundamentada na visão do Papa Gregório, o Grande, segundo a qual "a pintura deveria servir aos laicos iletrados para os mesmos propósitos que os clérigos usavam a leitura" (GOMBRICH, 2012, p. 51).

Não se trata de excluir a função de comunicação e ensino dada à imagem, estigmatizada pela expressão "bíblia dos iletrados" (repetida exaustivamente na literatura), mas sim, como bem afirma Baschet, renunciar à facilidade dessa definição, compreendendo-a no seu contexto, e considerando a expansão de um "campo imenso e bastante complexo à reflexão sobre as funções das imagens" (BASCHET, 2006, p. 2).

Para Schmitt (2007, p. 33), o papel das imagens no medievo converge com uma relação "dinâmica com a sociedade que a produziu" e, para defini-lo, utiliza o termo latino *imago*. Numa conotação distinta do que compreendemos hoje como imagem, o sentido de *imago* incorpora a designação do homem como imagem e semelhança de Deus, conforme diz no livro de Gênesis (1, 20). A imagem confere ao homem uma superioridade ante às demais criaturas de Deus, mas torna-se deformada com a entrada do pecado na história da humanidade. Como defende Santo Agostinho (1984) em "Confissões", o pecado original tornou-se uma mancha para todos, nos afastando da imagem pura e santa de Deus. Conforme Schmitt (2007, p. 13), "Devido à falta, o homem encontra-se decaído, vivendo um estado de dissemelhança" e, continua o autor,

> [...] Por isso é que, de minha parte, prefiro usar também o termo imagem a propósito da Idade Média, não para opô-la ao termo "arte", mas pelo contrário, para restituir-lhe todos os seus significados e ter em conta os três domínios da imago medieval: o das imagens materiais (imagines); o do imaginário (imaginatio), feito de imagens mentais, oníricas e poéticas; e enfim o da antropologia e da teologia cristãs, fundadas numa concepção do homem criado ad imaginem Dei e prometido à salvação pela Encarnação do Cristo imago Patris. Ao considerar isoladamente apenas um desses domínios, não se poderá chegar senão a uma visão mutilada da história das imagens medievais. A tarefa comum dos historiadores e dos historiadores da arte deve ser uma história da "imago als kultur" (cultura da imagem) (SCHMITT, 2007, p. 45).

Ampliando essa análise, Baschet (1996) observa que na Idade Média não há imagem que seja uma pura representação, na maioria dos casos trata-se de um objeto que possui uma finalidade litúrgica, devocional e religiosa. Por isso, o autor apresenta o conceito de imagem-objeto para auxiliar na compreensão das imagens medievais. Conforme o autor, "Mesmo quando não é esse o caso, a imagem adere a um objeto ou a um lugar que tem, ele mesmo, uma função, uma utilização quer se trate de um altar, de um manuscrito ou de um objeto litúrgico" (BASCHET, 1996, p. 3). Dessa forma, os estudos desse período devem concentrar-se mais em analisar a funcionalidade da imagem medieval do que expor conceitos formais e iconográficos que apenas definem o que representa a obra.

À consideração da materialidade da imagem, acrescentemos, ainda, a importância dos comitentes. Enrico Castelnuovo (1989, p. 146), num texto bastante específico para pensar o perfil do artista, recorda

que nos textos medievais não encontramos um termo para designar "artistas". O vocábulo "artífices" serve também para designar os artesãos. Os artistas respondem às encomendas e às limitações e exigências impostas, ainda que devamos considerar as sutilezas do exercício criativo e a maior ou menor autonomia de cada um perante as exigências. As imagens-objetos se constituem a partir de funcionalidades que fundamentam sua elaboração e desempenham outras tantas. Por isso a necessidade de se considerar a experiência, o vivido, inaugural e instantâneo, na relação estabelecida entre a precedência (seu comitente, seu realizador, seu produtor, etc.) e a destinação (o observador) (MONDZAIN, 2015).

Atrelado a essas observações, os estudos de Russo (2011) apresentam o termo "Imagem-presença", justificando que o tema central das pesquisas imagéticas se dá na reflexão entre a ausência e presença:

> É possível definir as condições e os procedimentos pelos quais o "aparecer" pode advir, ou ser produzido – a produção de presença – em um dado meio e momento, onde a atribuição de significado e não somente a percepção sensorial é institucionalmente o modo fundamental de abordar e, depois, de tratar o mundo (RUSSO, 2011, p. 59).

Dessa forma, as imagens são pensadas na sua potência e existência, gerando um reconhecimento de sua autonomia, ampliando os estudos segundo a natureza visual do objeto, o que nos faz relativizar esse conceito que tem sido caro nos estudos sobre imagem: o de representação. Apesar da importância da reflexão sobre as analogias e funcionalidades da imagem, a compreensão sobre a imagem não deve ser retirada dela própria para encontrá-la em outros lugares É necessário que a observação seja orientada por um olhar a partir de um não-saber, permitindo que a imagem possa "não dizer", mas mostrar, segundo a sua própria lógica, pois as imagens não dizem e nem podem ser lidas (VISALLI, 2019). Como Didi-Huberman disserta, é necessário

> [...] Pensar o não-saber quando ele se desvencilha das malhas do saber. Dialetizar. Para além do próprio saber, lançar-se na prova paradoxal de não saber (o que equivaleria exatamente a negá-lo), mas de pensar o elemento do não-saber que nos deslumbra toda que vez que pousamos nosso olhar sobre uma imagem da arte (DIDI-HUBERMAN, 2013, p. 15-16).

Portanto, queremos trazer uma reflexão do retábulo em sem lugar, dialogando com a sua funcionalidade no espaço a partir do retábulo de Nicolás Francés, refletindo sobre as imagens presentes nessa imagem-objeto. Dessa forma, "Consideramos o objeto retábulo, objeto inteiro, indissociável daquilo que permite sua visibilidade, o lugar, e nesse se constitui a instância visual" (VISALLI, 2019, p. 179).

O Retábulo em questão, produzido no século XV, está exposto no Museu do Prado. Ou seja, está distante de sua função original para a qual foi originada a peça. Atualmente, trata-se de um objeto musealizado, integrante de um acervo, de uma coleção disposta com sentidos distintos. Por isso, o nosso olhar precisa ser direcionado com um não-saber virtual. Virtual porque estamos distantes dos observadores que frequentavam o local originário desse objeto, por isso o não-saber auxilia na proposta de olharmos a imagem e imaginarmos o seu ambiente original, como o principal objeto litúrgico de uma capela.

O RETÁBULO NO SEU ESPAÇO

Etimologicamente, a palavra retábulo diz respeito a uma tábua que se coloca por detrás do altar, originado do latim *retrotabulum.* Sua funcionalidade primária está vinculada à liturgia.

O conceito de presença no retábulo contribuiu amplamente para as análises de imagens, atribuindo a elas uma função. As imagens do retábulo são parte integrante do ritual, e não apenas de uma versão visual da liturgia (PALAZZO, 2000, p. 154) Da mesma forma que os textos sagrados, o lugar da celebração, os aparatos litúrgicos e os gestos compõem o rito. Conforme Visalli (2020, p. 6), "O retábulo, portanto, compõe e não reflete, constrói, ainda que se considere as possibilidades de representação".

O uso desse objeto nos rituais cristãos, segundo Salteiro (2005, p. 9-10), num estudo sobre os retábulos pós-Concílio Vaticano II, remete-se a uma consequência natural das manifestações religiosas do início do cristianismo, quando dos primeiros registros nas paredes de catacumbas, os quais serviram para a celebração eucarística. Para considerarmos o retábulo em sua função, podemos perceber que esse suporte tende a ganhar espaço e proporção, chegando a vincular-se à arquitetura religiosa:

> O retábulo é constituído por um conjunto de elementos organizados em função de uma estrutura que foi definida desde o seu início de três maneiras diferentes: primeiro como uma estrutura móvel, um retábulo portátil que possa ser transportado de um lugar para o outro, tornando transitória a sua presença e mantendo-se autónomo de qualquer localização ou proprietário; depois, como estrutura imóvel completamente integrada na arquitectura ou mesmo feita para ela, como por exemplo os retábulos de talha barroca construídos no interior de igrejas de fundação gótica, resultantes do desenvolvimento estético e lógico dos primeiros retábulos, e, por último, como aqueles que se encontram incorporados na arquitectura, transformando as paredes e as coberturas em suportes para diversas intervenções estéticas baseadas nas tecnologias do fresco, do mosaico, da cerâmica ou outras. (SALTEIRO, 2005, p. 89).

Essas imagens postas sobre o altar ganham notoriedade a partir do século XIII, com a mudança litúrgica: o sacerdote passa a celebrar o rito eucarístico de frente para o altar e de costas para os fiéis, enaltecendo o presbitério, pois todos os fiéis voltavam os seus olhares nessa direção. Antes desse acontecimento, o altar era, geralmente, uma mesa, e poderia ser adornada apenas sua parte frontal. Com essa mudança do rito, a demanda por imagens pictóricas aumentou, pois "[...] elas ofereciam uma apresentação visual à congregação durante os serviços e faziam o altar ser o foco da devoção para qualquer um que entrasse na igreja" (GOMBRICH, 2012, p. 57).

Outro elemento que auxiliou na popularização dessa peça foi a utilização de painéis portáteis de madeira, influenciados diretamente pela tradição iconográfica oriental. Como explica Gombrich (2012, p. 58), após o período iconoclasta, que ocasionou em derramamento de sangue e destruição de imagens religiosas, sucedeu a crise de imagens, atribuindo a elas um *status* especial na Igreja Grega: "Seu lugar é na *iconostasis*, a tela que separa a laicidade do coro" (GOMBRICH, 2012, p. 28). Conforme reitera Salteiro (2005, p. 19), por ser móvel, possibilita um bom nível de manejo, fácil movimentação no templo consoante ao calendário litúrgico e fácil transporte durante as viagens do clero. De todo modo, importa considerar os novos usos que se fazem das imagens junto ao altar: dos frontais dos altares, em forma de caixa, encontramos "uma cobertura decorada denominada *antependium* (pendurado à frente) ou frontal (para indicar sua posição em frente ao altar), ou na derivação italiana, *paliotto*" (VISALLI, 2019, p. 184). A partir do século XIII, essas imagens tendem a se apresentar acima do altar

e com uma tendência a se avolumarem. As imagens tendem a se associar e a compor, muitas vezes, formas bastante complexas.

O retábulo remete-nos, obrigatoriamente, a um objeto destinado a inserir a liturgia cristã, em um contexto visual, ao altar. Como aborda Salteiro (2005), o altar é o centro de todas as atenções, de todas as perguntas e orientações do rito litúrgico. O ponto que centraliza toda a celebração religiosa cristã é a apresentação do Corpo de Cristo. Para Salteiro (2005, p. 42), "[...] O retábulo surge acrescentando um discurso visual ao discurso verbal que o altar propicia, tomando para si a responsabilidade de assumir algumas das funcionalidades deste", estruturando a sua funcionalidade e o diálogo que possui com o rito.

Um modelo de retábulo que se destaca na Baixa Idade Média é o tripartite, geralmente como uma figura de centro, de corpo inteiro, com cenas complementares ao seu redor. Esse tipo de suporte se restringia, inicialmente, à Virgem Maria e ao Cristo. São Francisco foi o primeiro santo a tomar esse lugar num suporte feito especialmente para cima do altar. Após a sua canonização, em 1228, iniciou-se uma produção em série de retábulos em honra ao santo. Outros santos tomaram também esse lugar, e associações bastante complexas entre imagens ostensivas e narrativas tomam, muitas vezes, grandes extensões e formações com vários painéis.

O RETÁBULO DE NICOLÁS FRANCÉS

Nicolás Francés (1434-1468), pintor dos reinos de Castilla e León, na Península Ibérica, é identificado como autor do Retábulo da Vida da Virgem Maria e de São Francisco. Segundo o Museo Del Prado, seu guardião, foi originalmente feito para um convento franciscano desconhecido e depois passou a ser propriedade do marquês de Esteva de las Delicias, que instalou o retábulo em sua propriedade no munícipio de Valdesandinas, perto da cidade de La Bañeza, na província de Léon, norte da Península Ibérica. Descendentes do marquês venderam a obra para o antiquário Ignacio Martínez, quem, por sua vez, vendeu para o Museo del Prado em 1931. Identificado tradicionalmente no campo da História da Arte como exemplo de gótico internacional, como segundo Gutiérrez (2007), seria um dos raros no âmbito castelhano-leonês a representar esse estilo.

As dimensões do Retábulo da Virgem Maria e de São Francisco são de 557cm de altura por 558cm de largura. Seu grande porte aduz o empenho do artista em atender a demanda de algo grandioso, uma peça luxuosa que retrata o desejo da sociedade da época em adquirir algo belo. Como Gombrich (2012, p. 86) afirma, foi feito para uma "sociedade refinada e apreciadora da exibição de luxo". Essas dimensões são entendidas, também, na crescente importância da visualidade do processo litúrgico a que nos referimos anteriormente, a ponto de, na evolução arquitetônica dos espaços religiosos, os retábulos se tornarem parte e fundamento do espaço constituído.

O retábulo apresenta vários painéis. No centro, em maior destaque, encontra-se a Virgem com Jesus, rodeada por anjos. Sete painéis envolvem a imagem central, com caráter narrativo, os quais remetem-se às passagens da vida de Jesus das quais participa Maria: no painel à direita, de baixo para cima, estão retratadas a cena da Anunciação à Virgem Maria, o Nascimento de Jesus, a Apresentação de Jesus no Templo de Jerusalém por Simeão. Sobre a figura central, com uma parte da figura apagada pelo tempo, a coroação da Santíssima Virgem e, acima, a Crucificação de Jesus. No painel à esquerda, cenas da vida de São Francisco de Assis: de cima para baixo temos a Estigmatizarão do santo, o Encontro

com Papa Inocêncio III e a Pregação do Pobre de Assis ao Sultão. Por último, na base do retábulo, estão as figuras dos apóstolos e alguns profetas.

Todas as cenas possuem uma tríplice talha de madeira sobre as representações pictóricas, e a maioria delas retrata momentos distintos que convergem para a ideia principal de cada figuração. Por exemplo, a cena da Crucificação de Jesus (no centro e acima) apresenta, o momento principal: à esquerda de Cristo, Maria com São João e outros personagens presentes no calvário; à direita, alguns soldados comentando sobre o crucificado.

Segundo Warleta (2009), Nicolás Francés, apresenta uma grande preocupação com a estrutura da imagem, como seu cenário, o relato, os detalhes e as características da cena. Para ampliar a funcionalidade dessa imagem ante à proposta do comitente e a produção do artista, é preciso considerar alguns aspectos da obra. Ela apresenta duas devoções marcantes pela Virgem Maria e por São Francisco de Assis.

O destaque maior no retábulo é dado à Mãe de Jesus, um tema que está relacionado à crescente devoção mariana na Baixa Idade Média. O culto à Maria na história iconográfica e devocional é

Figura 1 – Nicolás Francés - Retábulo da Vida da Virgem Maria e de São Francisco, óleo, têmpera, 557 x 558 cm, 1445–1460. Museo del Prado.

amplamente difundido em todos os locais, ordens e congregações. Conhecida como Mãe de Deus, mãe da Igreja, mãe dos féis, entre outros títulos, desde o começo do cristianismo a sua devoção era conhecida, popularizando-se após a definição do dogma Theothokos, no século VI. São Tomás de Aquino (1225-1274), num período de expansão da devoção mariana, diferenciou o culto de *Latreia* – adoração a Deus – e *Douleia* – veneração aos santos, propondo a *hyperdulia*. Dessa forma, foi transposto o papel essencial de Maria na história da salvação, na qual ela é menor que Deus, porém, maior que todos os seres humanos por graça de Deus, por isso ela merecia uma devoção maior que a de todos os santos (PELIKAN, 2000, p. 143).

O culto à Virgem é central no retábulo de Nicolás Francés, atribuindo sua presença em seis das dez cenas. No centro, está presente a Virgem com anjos ao seu lado. Esses são apresentados com asas de pássaros e instrumentos musicais, sugerindo venerarem o Cristo no colo de Maria. Dois anjos tocam uma harpa e um instrumento de corda no plano superior, enquanto outros dois anjos, no plano inferior, tocam outros instrumentos. Jesus, no colo da Virgem, olha diretamente para o anjo superior à direita. Enquanto o olhar da Virgem está diretamente voltado a Jesus, sugerindo uma cena de intimidade e espontaneidade, contrastante com a rigidez das cenas do entorno.

Percebe-se que o anjo da esquerda inferior usa um cordão franciscano, que simboliza, para a ordem dos frades, o elo entre Deus e os homens. Chiara Frugoni (2013), ao comentar a respeito do cordão, recorda que o significado que temos hoje acerca dos nós da corda (alegoricamente significam

Figura 2 – icolás Francés. Maria com Jesus no Colo. Detalhe do Retábulo da vida da Virgem Maria e de São Francisco. Óleo com têmpera, 557 x 558 cm, 1445–1460. Museo del Prado.

castidade, pobreza e obediência), foi atribuído bem tardiamente, no mínimo a partir do século XVI. Conforme a autora,

> [...] Nas imagens mais antigas de Francisco, a quantidade de nós varia (de três a sete), embora nunca apareça uma corda sem nó. Os nós deviam ter a mesma função do tecido rústico: expulsar os desejos carnais (FRUGONI, 2013, p. 55).

Na Anunciação da Virgem Maria, o Arcanjo Gabriel carrega em mãos uma filactera com a saudação bíblica: "*Ave, Gratia Plena*". A figura de Deus Pai está presente no fundo, como um homem de barba portando um chapéu pontiagudo, soprando o Espírito Santo em direção a Virgem para gerar o seu Filho. No meio da cena, há um vaso com flor de Lírio, que representa castidade e pureza. À direita, atrás da Virgem, um livro, referência a escritura sagrada, enaltecendo a imagem de Maria como uma mulher de oração e que se dedica às escrituras.

Figura 3 – Nicolás Francés. Anunciação. Detalhe do Retábulo da vida da Virgem Maria e de São Francisco. Óleo com têmpera, 557 x 558 cm, 1445–1460. Museo del Prado.

A imagem do Nascimento de Jesus, apresenta, no centro, ao redor do recém nascido, três anjos ajoelhados em posição de adoração, junto a Maria. A figura de Deus Pai está presente nesta imagem também, de forma parecida à anterior, porém, com a aparência mais envelhecida: ele está iluminando do céu o seu Filho, aludindo uma relação filial e sobrenatural. A imagem à esquerda representa a passagem da visita do anjo aos pastores, anunciando a chegada do Salvador, segurando uma filactera, semelhante àquela da cena da Anunciação. O escrito provavelmente se refere à fala do anjo descrito no Evangelho de São Lucas: "Glória a Deus no mais alto dos céus e na terra paz aos homens, objetos da benevolência (divina)" (2,14). À direita, encontra-se a visita de um dos três reis magos, que aparenta estar carregando ouro.

Figura 4 – Nicolás Francés. Nascimento de Jesus. Detalhe do Retábulo da vida da Virgem Maria e de São Francisco. Óleo com têmpera, 557 x 558 cm, 1445–1460. Museo del Prado.

Concluindo as observações às cenas da direita, o painel retrata a infância de Jesus através da apresentação de Jesus no templo de Jerusalém por Simeão (Figura 5). Nesta mesma cena, à esquerda, há duas mulheres, uma de idade mais avançada e outra mais jovem. Provavelmente é a profetisa narrada por Lucas (2, 36-38), chamada Ana, que falava do menino a todos que esperavam a libertação de Jerusalém. À direita, quatro homens bem vestidos aparentam estar discutindo algum escrito, provavelmente alguma profecia que remete a Jesus.

Figura 5 – Nicolás Francés. Apresentação de Jesus no Templo. Detalhe do Retábulo da vida da Virgem Maria e de São Francisco. Óleo com têmpera, 557 x 558 cm, 1445–1460. Museo del Prado.

No topo (Figura 6), Nicolás Francés, retrata o momento em que o soldado transpassa com uma lança o coração de Jesus, jorrando sangue e água. A esquerda, segue o relato do Evangelho de João (19, 25, 26): "Perto da cruz de Jesus, permaneciam de pé sua mãe, a irmã de sua mãe, Maria, mulher de Cleofas e Maria Madalena [...] e perto dela, o discípulo a quem amava (João)". À direita, oito homens, bem vestidos e alguns armados, parecem estar discutindo, entre eles, a morte do Cristo.

Abaixo (Figura 7), a cena da coroação de Nossa Senhora. Uma parte do corpo da Virgem está apagada por conta da ação do tempo e, ao seu redor, há anjos cantarolando louvores. São oito anjos, quatro de cada lado, portando diversos instrumentos. Essa iconografia nos chama atenção por seu caráter em afirmar a deificação de Nossa Senhora como a maior de todas as criaturas. Primeiro, por ser isenta de todo pecado, que "fora conseguida pela suprema dádiva dos méritos de Jesus Cristo: que a poupou do ônus do pecado original graças a sua concepção imaculada" (PELIKAN, 2000, p. 283). E por graça divina, teve sua Assunção ao céu de corpo e alma, sendo um "privilégio de Nossa Rainha e Senhora: estar no trono que as divinas Pessoas e desse trono exercer seu papel de Imperatriz, enquanto

Figura 6 – Nicolás Francés. Crucificação de Jesus. Detalhe do Retábulo da vida da Virgem Maria e de São Francisco. Óleo com têmpera, 557 x 558 cm, 1445–1460. Museo del Prado.

Figura 7 – Nicolás Francés. Coroação de Nossa Senhora. Detalhe do Retábulo da vida da Virgem Maria e de São Francisco. Óleo com têmpera, 557 x 558 cm, 1445–1460. Museo del Prado.

o restante da humanidade se constitui apenas de servos ou ministros do supremo Rei" (PELIKAN, 2000, p. 276).

A doutrina da Assunção foi formulada ao longo dos tempos e proclamada dogma apenas no século XX, pelo Papa Pio XII. Na Idade Média, como disserta Mimouni (2006) e Pelikan (2000), foi formulada a partir da teologia de dormição dos bizantinos, tema recorrente em vários icones que retrataram o momento da morte de Maria. No final do século VI, a festa em "honra" ao sono de Maria fora, por decreto imperial, fixada no dia 15 de agosto (mesmo dia que o ocidente tornou oficial a festa da Assunção). No ocidente, "a representação da Virgem com frequência deixava implícita sua ascensão" (PELIKAN, 2000, p. 281) e, consequentemente, distanciava-se da tradição oriental. Havendo alguns casos que questionavam essa posição, conforme disserta Mimouni (2006, p. 163):

> Après que l'assomption ait supplanté la dormition, dans certaines traditions, notamment dans les traditions latine et grecque, il se produisit à partir du IX eme siècle une réaction contre l'assomption et en faveur de la dormition. Cette réaction ne saurait s'expliquer si, à une époque antérieure, l'assomption n'a pas remplacé la dormition.

Com isso, é possível destacar que o uso abundante da iconografia mariana no retábulo intencionava afirmar, nos frades franciscanos que frequentam esse lugar, a importância de Maria na salvação de suas almas, sendo "crescente a ênfase do papel da Maria como Mediadora" (PELIKAN, 2000, p. 178). Confirmando a funcionalidade que Salteiro (2005) apresenta em sua dissertação, que é a de prolongar a ação religiosa para além da missa, alongando a sua dimensão no tempo. Ela consiste em atribuir "a capacidade de ser (um) objeto de meditações e reflexões permanentemente presentes, desafiando a indeterminação do tempo" (SALTEIRO, 2005).

Outro destaque da obra que corrobora em compreender a funcionalidade do retábulo de Nicolás Francés foi a escolha de três cenas da vida de São Francisco de Assis. No século XV, segundo Pavone (1988) em seu estudo sobre a Iconologia Franciscana no *Quattrocento*, os franciscanos passavam por um processo de clericalização, o que implicava a eliminação da vida itinerante e pobre da ordem, assim como a verificação da continuidade da mensagem do fundador para a Ordem. Os frades foram especialmente importantes na reafirmação da hierarquia. Esse período, que foi marcado por questionamentos quanto à estrutura clerical, revelou a importância das ordens mendicantes. Um elemento importante a se considerar nesse contexto são as pregações de São Bernardino de Siena (1380-1444) no quadro de profunda crise refletida no Cisma do Ocidente (1377-1417), com a existência de três papas. Como afirma Pavone,

> La capacità di questa predicazione itinerante di suscitare grandi correnti di opinione, di divenire un influente *mass medium* del tempo, derive dalla sua ispirazione di fondo.
>
> Nelle prediche di Bernardino da Siena, che ha profondamente segnato la fisionomia della predicazione quattrocentesca, e non solo di quella dei francescani, la premessa è costituita dal riconoscimento nuovamente prestato all'autorità ecclesiastica, dopo la riconquista dell´unità istituzionale, di essere l'unica dispensatrice autorizzata della salvezza eterna e lo scopo perseguito è un'opera di restaurazione etica personale che è insieme restaurazione etica sociale (PAVONE, 1988, p. 19).

As pregações foram instrumentos importantes para restaurar o prestígio e a autoridade eclesiástica, das quais a imagem mariana se apresenta, inclusive, como síntese destacada. São Francisco de Assis é evidenciado em passagens que especialmente refletem sua identificação (e a Ordem) com a Igreja. Nessa perspectiva, o retábulo apresenta dois episódios que corroboram com esse cenário. O primeiro é a estigmatização de São Francisco e, o segundo, o reconhecimento da Ordem.

O comitente do retábulo, segundo o Museo del Prado, foi um mosteiro franciscano na província de León, ao norte da Espanha. Não sabemos maiores detalhes, apenas que, posteriormente, foi transferido para uma capela de uma grande propriedade na cidade de La Bañeza, na mesma província. Dos retábulos que chegaram até nós, não há indícios de que Nicolás Francés tenha pintado outras imagens de São Francisco. Para o retábulo em questão, as representações do santo possivelmente foram pedidas pelos comitentes do convento, a partir de referências imagéticas, hagiográficas e culturais da época.

A referência escrita hagiográfica para a construção da imagem do santo se deu a partir da tradição boaventuriana. A Legenda Maior e a Legenda Menor foram escritas por São Boaventura enquanto ocupava o cargo de ministro-geral da Ordem dos Frades Menores. A partir de sua publicação, em 1266, o Capítulo da Ordem mandou descartar todas as hagiografias que foram escritas anteriormente, incluindo as primeiras legendas ditas oficiais, de Tomás de Celano (Vida Primeira e Vida Segunda e Tratado dos Milagres).

Na cena da Estigmatização do santo de Assis, apresenta-se, no centro, uma visão de São Francisco com Cristo Crucificado portando asas de Serafim, e cinco cravos transpassando suas mãos e pés e peito, assemelhando-se aos de Jesus na cruz. "Trazia consigo a imagem do Crucificado – não uma imagem esculpida em pedra ou em madeira pelas mãos dum artista, mas uma imagem gravada na sua própria carne pelo dedo do Deus vivo" (BOAVENTURA, Legenda Menor - VI, 4).

A cena da Estigmatização (Figura 9) é a mais icônica iconografia do santo, que aborda o grau de personificação que o fundador da Ordem chegou ao se configurar ao Cristo, incluindo suas dolorosas chagas, se "encarnando" com Ele. Essa imagem no retábulo auxilia na compreensão da sua função junto ao altar: acontece no cenário litúrgico, pois "a Encarnação se materializou na valorização do espaço, e reforçou os aspectos narrativos que, através da visualidade, deram concretude ao procedimento eucarístico" (VISALLI, 2020, p. 21). A adoção da forma do retábulo para a imagem de São Francisco colocada sobre o altar, como aconteceu nos primeiros exemplos da iconografia franciscana, apontou para a centralidade da Encarnação na composição visual do rito. Na imagem de Francés, Maria se articula a Cristo e São Francisco.

Na Figura 10, o artista retrata o Nascimento da Ordem, aprovada pelo Papa Inocêncio III. No centro, São Francisco lê um livro, o texto da regra escrita pelo santo, e o papa concede uma benção. À direita, o sonho do Papa Inocêncio III, que viu um pobre miserável sustentando a Basílica de Latrão, e que posteriormente identificou essa pessoa como São Francisco, como relata a Legenda Maior: "De fato, vira em sonho a basílica do Latrão prestes a ruir e um homem pobrezinho, pequeno e de aspecto desprezível, a sustinha com os ombros para não cair" (BOAVENTURA, Legenda Maior - III, 10). O processo é coletivo: na esquerda, há quatro irmãos da ordem que acompanhavam o santo. Essa cena, em seu espaço no altar, auxilia na restauração do clero ante ao Cisma do Ocidente, reforçando o papel da ordem de estar em comunhão com a Cúria Romana e o seu papel de guardar os ensinamentos de Cristo presentes na liturgia.

Figura 9 – Nicolás Francés. Estigmatização de São Francisco. Detalhe do Retábulo da vida da Virgem Maria e de São Francisco. Óleo com têmpera, 557 x 558 cm, 1445–1460. Museo del Prado.

Figura 10 – Nicolás Francés. Nascimento da Ordem. Detalhe do Retábulo da vida da Virgem Maria e de São Francisco. Óleo com têmpera, 557 x 558 cm, 1445–1460. Museo del Prado.

Por último, Nicolás Francês pinta a cena da visita de São Francisco ao sultão e companheiros (Figura 11). Chiara Frugoni (2012), afirma sobre como essa cena da vida do santo foi narrada ao longo dos anos. Tomás de Celano, o primeiro hagiógrafo, insere uma atmosfera das Cruzadas, e o modo rude e agressivo com que o sultão o tratou e ao Frei Elias, chicoteando e torturando-os. Porém, coloca-se em dúvida a credibilidade da primeira parte do relato:

> Foi maltratado por muitos que eram hostis e adversos, mas o sultão o recebeu muito bem. Reverenciou-o quanto lhe foi possível e lhe ofereceu muitos presentes, tentando convertê-lo para o espírito mundano(...). Ficou muito comovido com suas palavras e o ouviu de muito boa vontade (CELANO, Tomás. XX – 57).

Na Legenda Maior, Boaventura repete as mesmas informações dadas por Tomás de Celano. Porém, acrescenta uma narração de um diálogo entre Francisco e Malik-al-Kamil, que teria sido transmitido pelo frei Iluminato, que acompanhou o santo no Egito:

> E tendo-se adiantado, encontraram as sentinelas sarracenas que, quais lobos vorazes contra ovelhas, capturaram os servos de Deus e, ameaçando-os de morte, maltrataram-nos com crueldade e desprezo, os cobriram de injúrias e violências e os algemaram. Por fim, depois, de havê-los afligido e atormentado de mil maneiras, a divina Providência fez com que os levassem à presença do Sultão, realizando-se desse modo as fervorosas aspirações de Francisco. Colocados em sua presença, perguntou-lhes aquele bárbaro príncipe quem os havia enviado, a que vinham e como tinham conseguido chegar a seu acampamento. Ao que respondeu o servo de Deus com intrepidez que sua missão não procedia de nenhum homem, mas de Deus altíssimo que o enviava para ensinar a ele e a todo o seu povo os caminhos da salvação e para pregar-lhes as verdades de vida contidas no Evangelho (...) Admirado o Sultão ao ver o espírito e o fervor do seráfico Pai, não apenas o ouvia com grande satisfação, mas até insistiu com repetidas súplicas que permanecesse algum tempo com ele (BOAVENTURA, Legenda Maior – XI, 8).

Além do diálogo, ele reitera a admiração do Sultão pelas palavras da pregação. Celano destaca a admiração de Malik-al-Kamil pelo santo, ao passo que "lhe ofereceu muitos presentes" (XX, 57) e que "ficou admiradíssimo e olhava para ele como um homem diferente" (XX, 57). Por outro lado, Boaventura não narra tantos aspectos positivos em sua hagiografia. Portanto, utilizando como base as duas cenas anteriores já citadas sobre São Francisco, e a comparação de escritos sobre o santo, é possível deduzir que Francés utilizou como referência hagiográfica a Legenda Maior e a tradição que dela provém.

Frugoni (2013) recorda que a iconografia mais antiga do santo com esta narrativa está no Retábulo Bardi na Igreja de Santa Croce, em Florença (1243), na qual São Francisco prega ao Sultão e companheiros em um auditório lotado, todos concentrados e atentos para as palavras do santo.

Figura 11 – Nicolás Francés. Pregação de São Franco ao Sultão. Detalhe do Retábulo da vida da Virgem Maria e de São Francisco. Óleo com têmpera, 557 x 558 cm, 1445–1460. Museo del Prado.

Porém, essa iconografia que valoriza a boa recepção do Sultão para a pregação do santo é modificada com o passar dos anos. Esse tema foi tornado pintura sob Domenico Guindarlaio (1449-1494), Fra Angélico (1395-1455), Benozzo Gozzoli (1430-1497) e Antônio Vivarini (1440-1480)[3], mas a apresentação de Nicolás Francés traz um ar mais agressivo por parte dos muçulmanos para com os frades. Na cena, os soldados do Sultão estão segurando os frades com uma clara tensão e violência, pois os soldados os seguram e contém pelo hábito. São Francisco e Malik-al-Kamil estão com o dedo indicador levantado, apresentando um possível diálogo entre os dois.

A cena e a particular tensão na produção de Francés podem ser melhor compreendidas pelo fato de que a Espanha, no século XV, conduzia-se para a expulsão definitiva dos mouros da Península Ibérica, ecoando a confirmação do catolicismo e enaltecendo a fé na Igreja. Uma hipótese que levantamos para entendermos a força narrativa é o fato que, nos séculos X e XI, as tropas de Almanzor, um líder mouro, invadiram e destruíram igrejas da cidade de Lã Baneza, - conforme narra Echevarria (2011) na biografia sobre o Sultão -, localidade da capela franciscana desconhecida, a qual teria sido recuperada no XI. Consideramos, aqui, que os prejuízos da invasão na região destinatária do retábulo, séculos antes, alimentaram a memória no processo de expulsão dos mouros do século XV, o que contribui a entender os específicos contornos da violência da cena por Francés[4]. Se o retábulo cumpriu sua função de materialidade, tornando-se referência no interior da igreja, questões regionais importavam na realização da sua iconografia, de acordo com a funcionalidade que o comitente intencionou transmitir aos fiéis que frequentavam a capela.

Os contornos e especificidades dos retábulos certamente obedecem a questões devocionais, temporais, políticas e geográficas. A sua evolução não está apenas relacionada à ideia de "princípios da testemunha", segundo Gombrich, "uma grande variedade de fatores independentes que interagem e produzem resultado que 'nunca poderia ter sido predito'" (2015, p. 55). Os retábulos se tornaram, ao longo do tempo, uma peça central do rito e da devoção, a partir de uma evolução que responde ao movimento de valorização da Encarnação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As pesquisas das produções imagéticas medievais proporcionam uma ampliação de possíveis interpretações sobre este período, dialogando-os com a funcionalidade das imagens e seus objetivos ante o contexto cultural. Nas últimas décadas, as pesquisas em torno da imagem medieval adquiriram novos olhares que contribuíram fertilmente com os estudos desse campo. Autores como Jean-Claude Schmitt e Jérôme Baschet, entre outros, questionam sobre o método tradicional de análise da História da Arte diante da simplificação de sentidos, ampliando os conceitos sobre a imagem medieval. As

3 O tema do encontro de São Francisco com o sultão é encontrado, ainda, em iluminuras, como na *Franceschina,* ainda do fim do século XV, mas tende a se tornar mais raro. As discussões em torno da convivência e alteridade no século XXI o trouxeram à tona no meio artístico com maior força. A atuação do papa Francisco, em franco movimento de aproximação e integração com lideranças religiosas das mais diversas, impulsionaram a comparação com as referências hagiográficas e imagéticas do santo de Assis.

4 A respeito dessa cena, que alude ao imaginário ocidental sobre os muçulmanos, Francisco de Asís García (2010) comenta sobre as representações imagéticas na cena do Sultão e seus súditos. Os contatos comerciais de manufaturas luxuosas estrangeira e os escritos de viagens das navegações marítimas estimularam a imaginação sobre como seria a cultura oriental, com aspectos fantasiosos. As cruzadas auxiliaram também através dos intercâmbios artísticos, a criação de estereótipos. Destaca-se a roupa do sultão, evocando tecidos produzido no oriente e que se tornou popular no ocidente.

pesquisas a respeito dos retábulos exemplificam a importância das imagens no contexto cultural que estão inseridas, cuja sua funcionalidade é atrelada a liturgia, conferindo não apenas um caráter visual, mas parte integrante do rito.

O Retábulo da Vida da Virgem Maria e de São Francisco de Nicolás Francés (1434-1468) foi originalmente feito para um convento franciscano desconhecido, com dimensões de 557cm por 558cm. O destaque maior na obra é à Mãe de Jesus, um tema que está relacionado à crescente devoção mariana na Baixa Idade Média. O culto à Maria na história iconográfica e devocional é amplamente difundido em todos os locais, ordens e congregações. Com isso, é possível destacar que o uso abundante da iconografia mariana no rétabulo fosse afirmar, nos frades franciscanos que frequentam esse lugar, a importância de Maria na salvação de suas almas, sendo crescente o ênfase do papel da Maria como Mediadora.

Outra presença marcante foi a de São Francisco de Assis, com três cenas relatando episódios de sua vida. No século XV, os franciscanos passavam por um processo de clericalização, o que implicava a eliminação da vida itinerante e pobre da ordem, assim como a verificação da continuidade da mensagem do fundador para a Ordem, com destaque as pregações de São Bernardino de Siena (1380-1444). São Francisco de Assis é evidenciado em passagens que especialmente refletem sua identificação com a Igreja, como a Estigmatização e o Encontro com Papa Inocêncio III. A cena da Pregação de São Francisco ao Sultão, possivelmente tenha alguma relação com a invasão moura na região, nos séculos X e XI.

A associação no retábulo entre imagens de Maria, Cristo e Francisco, seus principais personagens, implicou uma identificação importante com o lugar em que se apresenta. Não nos estranha a subordinação da imagem de Maria às representações crísticas. Como afirma Daniel Russo (1996), no painel de Francés, a crucificação se apresenta no topo do retábulo, dando-lhe aspecto cruciforme e as outras cenas da vida de Cristo são aquelas que, particularmente, na tradição iconográfica se reportam à proximidade entre mãe e filho. Maria traz o Salvador ao mundo, e São Francisco se identifica a este. A imagem deu, portanto, consistência à liturgia.

REFERÊNCIAS

AGOSTINHO, Santo. *Confissões*. Tradução: Maria Luiza Jardim Amarante. São Paulo: Paulus, 1984.

BASCHET, Jérôme. *A civilização feudal:* do ano mil à colonização da América. Bauru: Edusc, 2006.

BASCHET, Jérôme. *Introdução: a imagem-objeto*. In: SCHIMIT, Jean Claude et BASCHET, Jérôme. L'image. Fonctions et usages des images dans l'Occident médiéval. Paris: Le Léopard d'Or, 1996. P. 7-26 (tradução: Maria Cristina C. L. Pereira). Disponível em www.pem.historia.ufrj.br/arquivo/jerome_baschet001.pdf.

BIBLIA de Jerusálem. São Paulo: Paulus, 2002

BOAVENTURA. *Legenda Maior***.** Disponível em: <http://www.documentacatholicaomnia.eu/03d/1221-1274,_bonaventura,_legenda_major_sancti_francisci,_pt.pdf>. Acesso em: 11 de abr. de 2019.

CASTELNUOVO, Enrico. O Artista. In: GOFF, Jacques Le. *O homem medieval*. Lisboa: Presença, 1989.

CELANO, Tomás de. *Primeira Vida de São Francisco*. Disponível em: <http://www.clarissas.net.br/pdf/Obras%20completas%20de%20S%C3%A3o%20Francisco.pdf>. Acesso em: 11 de abr. de 2019.

DALARUN, Jacques. Dal Francesco storico al Francesco della storia. In: BARTOLI, Marco; DALARUN, Jacques; JOHNSON, Timothy J. e SEDDA, Filippo**.** *Fonti liturgiche francescane:* l'immagine di San Francesco d'Assisi nei testi liturgici del XII **Secolo.** Padova: Editrici Francescane, 2015. p. 11-33.

DALARUN, Jacques. *François d'Assise. Écrites, vies, téimoignages*. Paris: Editions du Cerf/Editions Franciscaines, 2010.

DIDI-HUBERMAN, Georges. *Diante da Imagem***:** questão colocada aos fins de uma história da arte. São Paulo: Editora 34, 2013.

ECHEVARRÍA, Ana. *Almanzor: un califa en la sombra*. Silex Ediciones, 2011

FRUGONI, Chiara. *A vida de um homem: Francisco de Assis*; tradução Federico Carotti – São Paulo: Companhia das Letras, 2013

GARCÍA, Francisco de Asís García. *San Francisco ante el sultán de Babilonia*. Disponível em: < https://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/febrero_10/02022010_02.htm>. Acesso em: 25 de mar. de 2019.

GOMBRICH, E.H. *Os usos das imagens:* estudos sobre a função social da arte e da comunicação visual. Porto Alegre: Bookman, 2012.

GUTIÉRREZ, Carmen Rebollo - *Maese Nicolás Francés*: su obra y estilo. Estado de la cuestión. – 2007

Mimouni, Simon Claude**.** *Les traditions anciennes sur la Dormition et l'Assomption de Marie:* études littéraires, historiques et doctrinales. Boston: Brill, 2006.

Museu Del Prado. *Retablo de la vida de la Virgen y de San Francisco*. Disponível em: <https://www.museodelprado.es/coleccion/obra-de-arte/retablo-de-la-vida-de-la-virgen-y-de-san-francisco/84f4be5c-201b-49dc-a5ac-dbbf598aa96e>. Acesso em: 18 de set. de 2018.

OLIVEIRA, Adriano Cézar de. *O encontro de frei Francisco com o sultão Malik Al-Kamil Das representações iconográficas à ética da hospitalidade*. Grande Sinal: Revista de Espiritualidade e Pastoral, vol. 73, n. 02, p. 181-198, Jul./Dez. 2019.

RUSSO, Daniel. O conceito de imagem-presença na arte da Idade Média. *Revista de História.* São Paulo, n. 165, p. 37-73, 2011.

RUSSO, Daniel. « Les représentations mariales dans l'art d'Occident, Essai sur la formation d'une tradition iconographique »In: IOGNA-PRAT, Dominique; PALAZZO, Eric; RUSSO, Daniel (orgs). *Marie. Le culte de la Vierge dans la société médiévale*. Paris: Beauchesne, 1996, p. 173-29.

SALTEIRO, Ilídio Óscar Pereira de Sousa. *O retábulo, ainda aos novos modos de o fazer e pensar.* (Doutorado em Belas Artes). Universidade de Lisboa-Lisboa, 2005

SCHMITT, Jean-Claude. *O corpo das imagens – ensaios sobre a cultura visual na Idade Média.* Bauru: Edusc, 2007.

PAVONE, Mario Alberto. *Iconologia Francescana il Quattrocento*. Ediart, 1988.

PELIKAN, Jaroslav. *Maria Através dos séculos*: seu papel na história da cultura. Tradução Vera Camargo Guarnieri – São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

TEIXEIRA, Igor Salomão. Introdução. DALARUN, Jacques. *A vida descoberta de Francisco de Assis.* Porto Alegre: Editora UFRGS, 2016.

TORRE, Francisco J. Molina de la. *Escritura e imagen***.** Una aproximación paleográfica a la obra de nicolás francês. Espanha: Biblioteca Histórica de Santa Cruz, 2014

VISALLI, Angelita. O retábulo no seu lugar: uma reflexão sobre a constituição de uma novidade franciscana no séculoXIII.*Antíteses.*2019. Disponível em: <https://doi.org/12.175.10.5433/1984-3356.2019v12n24p175>.

WARLETA, Isabel. *Pintura Gótica Española S. XV*: Nicolás Francés. 2009. Disponível em: <https://arteinternacional.blogspot.com/2009/09/pintura-gotica-espanola-s-xv-nicolas.html>. Acesso em: 18 de set. de 2018.