

## **A Vanitas e o programa caritativo do *Hospital de la Caridad de Sevilla***

**Letícia Roberto dos Santos<sup>1</sup>**

O Juízo Particular é para os católicos o exato momento em que sua alma deixa o corpo e passa pelo julgamento de Jesus Cristo<sup>2</sup>, momento esse antes do Juízo Final, em que serão julgados os vivos e os mortos. Embora a recorrência do Juízo Final na iconografia seja bem maior que a do Juízo Particular, essa última categoria inspirou uma das mais fascinantes pinturas sobre a *Vanitas, Finis Glorïae Mundi* [Fig. 1], que faz parte da série “*Jeróglifos de Nuestras Postrimerias*”. As Vanitas ( vaidades) são as expressões artísticas que traduzem, de maneira simbólica, a nossa relação conflituosa com a morte. São formas artísticas históricas, que nos confrontam com a maior doença colectiva da humanidade, que é a angústia que resulta da consciência aguda da mortalidade. É um género singular de natureza-morta intensamente expressiva e de complexa significação, de óbvia alusão filosófica (acentuada muitas vezes pelas legendas eruditas) e de comentário a um tempo sarcástico e cínico, macabro, pretendendo expressar edificante sabedoria moral e imperativo aviso para reflexão radical, em que é feita a comparação por contraste total, entre a precaridade efémera dos prazeres mundanos, o vazio das ostentações vaidosas do Homem, o engano pelo apego excessivo pelas riquezas materiais de que se rodeia; e a realidade ameaçadora do triunfo final da morte.

“*Jeróglifos de Nuestras Postrimerias*” é o nome que se dá à

---

<sup>1</sup>Graduada em História pela Universidade Estadual de Campinas.

<sup>2</sup>VANZETO, Judinei Pazeto. *Doutrina escatológica do juízo particular* IN: “Revista Eletronica de Theologia Faculdade FAPAS”. S/ data

série de dois quadros de Juan de Valdés Leal (*In Ictu Occuli* [Fig. 2] e *Finis Gloriam Mundi*, pintados entre os anos de 1670 e 1672. Essa série de quadros é composta de esqueletos, corpos em decomposição e outros elementos macabros que a tornam singular. A data das pinturas em questão está compreendida no dito Barroco Espanhol<sup>3</sup>, movimento que estaria inserido no *Siglo de Oro de la pintura espanhola*<sup>4</sup>. Essa denominação de “século de ouro” está intimamente relacionada com a revalorização do Barroco espanhol pelos românticos espanhóis do século XIX, que viam no Barroco espanhol, assim como na pintura medieval, uma “genuína expressão artística nacional”. É preciso relativizar o conceito de “genuína expressão artística nacional”, uma vez que esta expressão minimiza as influências externas, principalmente da Itália e de Flandres, que esse período sofreu, para o fortalecimento de uma identidade nacional. Mas também não queremos atribuir à pintura barroca espanhola a alcunha de simples cópias italianas e do país de Flandres, visto que as obras espanholas não seguiam indiscriminadamente os modelos italianos e dos países baixos, mas sim escolhiam manter certas características enquanto rejeitavam outras completamente para dar forma a uma nova síntese estilística<sup>5</sup>. Hoje em dia a História da Arte nega esse *status* de meras cópias italianas devido aos estudos dedicados aos tratados sobre arte redigidos no século XVII na Espanha e pelo conceito de difusão cultural, que procura relativizar conceitos como “centro” e “periferia”. Também é importante para a negação do *status* de cópias à pintura espanhola o estudo das Academias de Arte na Espanha do século

---

<sup>3</sup>Utilizo nesse texto a expressão “barroco espanhol” levando em consideração a orientação de Maravall em “Se pode e talvez seja conveniente falar em Barroco de um país, mas sem esquecer-se de manter o tema dentro do contexto geral”. MARAVALL, Jose Antonio. *La cultura del Barroco: analisis de una estructura historica*. Editorial Ariel S. A., Barcelona, 1996

<sup>4</sup>SERRALLER, Francisco Calvo. *Teoria de la Pintura del Siglo de Oro*. Madrid: Ediciones Catedra S. A., 1991.

<sup>5</sup>BROWN, Jonathan. *Painting in Spain 1500-1700*. Yale University Press, 1991.

XVII, sendo que a academia de maior relevância foi a de Sevilha.

Fundada por Herrera, o Novo e Esteban Murillo, a Academia de Sevilha não tinha a mesma ambição pedagógica como as Academia de São Lucas em Roma ou a Academia Real de Paris. A Academia de Sevilha tinha por intenção inspirar artistas a desenharem a partir de modelos vivos e os mestres mais experientes instruíam os novatos apenas informalmente. Mesmo sem ter sido concebida com fins de promover a inovação, a Academia de Sevilha ajudou a difundir e codificar uma nova maneira de pintar<sup>6</sup>.

Os dois quadros em questão fazem parte da decoração da capela do *Hospital de la Caridad de Sevilla* encomendada pelo *Hermano mayor de la Hermandad de la Caridad de Sevilla* Dom Miguel de Mañara em um dos momentos do processo de expansão da mesma. A *Hermandad de la Santa Caridad* surgiu no fim do século XV com a função de enterrar os criminosos executados, que eram costumeiramente deixados ao relento atraindo animais que se alimentavam da carniça. Segundo a lenda, um clérigo da Catedral de Sevilha, Pedro Martinez, cercou um terreno com paredes e o consagrou como cemitério. A lenda diz também que esse clérigo deixou todas as suas posses para a *Hermandad*, o que torna a lenda mais dramática. Porém o primeiro registro que se tem da *Caridad* é de 19 de agosto de 1565, quando 120 homens foram admitidos na organização<sup>7</sup>. Seu propósito, o mesmo do lendário fundador Pedro Martinez, era o de providenciar o enterro dos necessitados. Essa atividade atendia a uma urgente necessidade social, pois era comum nas ruas e nos campos a presença de cadáveres de mortos pela fome ou de executados criminais.

Estamos aqui tratando de um período que carrega muitas

---

<sup>6</sup>*Idem*

<sup>7</sup>GRANERO, Manara. *Apud* BROWN, Jonathan. *Hieroglyphs of Death and Salvation: The Decoration of the Church of the Hermandad de la Caridad, Seville*. IN: Art Bulletin.

contradições sobre a morte. Nesse período a Igreja Católica esforça-se em uma renovação, conhecida nos livros didáticos como “Contra-reforma”. Essa expressão “Contra-reforma” contrapõe-se à Reforma Protestante e carrega em si a idéia de que a Reforma Católica surgiu como forma de reação à Reforma de Lutero e cia<sup>8</sup>. A Igreja latina já vislumbrava mudanças antes de 1517 (data da publicação das 95 Teses de Lutero). Já no fim da Idade Média paira na Europa uma angustia religiosa em decorrência das catástrofes que aconteciam em diversas partes do continente e isso por certo contribuiu com a forte incidência das obras de artes plásticas e literárias que remetem à morte<sup>9</sup>. Esse gosto pelas expressões macabras tomou fôlego durante os séculos XV e XVI, enquanto a Igreja Católica se estruturava. Já na época de Miguel de Mañara notamos que a morte não é apenas o fim da vida, ela é um momento de redenção para os cristãos. Morrer bem é parte fundamental no processo de salvação da alma, porém não é o único. Há também a necessidade de ser bom em vida, contribuir com a Igreja, com os pobres, levar uma vida exemplar. Porém, se não foi possível cumprir em vida os desígnios de Deus, há a possibilidade de arrependê-lo de sua vida no último momento, confessando seus pecados a um clérigo, pedindo perdão por eles e contribuindo com a Igreja e os pobres no seu testamento. É notório que aqui se fala da morte daqueles que tem posses, como os irmãos da *Caridad de Sevilla*. São eles que têm a função de proporcionar aos pobres uma morte digna, com o corpo enterrado nas dependências da Igreja. O *Hospital de la Caridad* cuidava dos enfermos pobres em seus últimos momentos, enquanto a *Hermanidad* cuidava da assistência pós morte, que no contexto significa o enterro digno do corpo e a salvação da alma mediante missas encomendadas pelos irmãos. Já que as diferenças sociais em vida se mostravam inalteráveis, a irmandade, sustentada quase sempre por aqueles que mantinham essa

---

<sup>8</sup>CHAUNU, Pierre. “O tempo das reformas”. Edições 70. Lisboa, Portugal. 2002. p. 9.

<sup>9</sup>DELUMAU, Jean. “La reforma”. Editorial Labor. Barcelona, Espanha. 1985. p. 6

desigualdade, dava a ilusão de que essa desigualdade era consertada depois da morte. Os irmãos da *Caridad*, efetivamente, proporcionavam aos miseráveis os requisitos mínimos para pretender a salvação e, ao mesmo tempo, utilizavam a salvação dos miseráveis como instrumento de sua própria salvação<sup>10</sup>.

Mas, apesar do florescimento nas suas primeiras décadas, depois de 1588 o entusiasmo com a organização parece ter desaparecido. Há grandes lapsos de reuniões da *Caridad* entre os anos de 1688-1619 segundo o *Libro de cabildos*. A irmandade só iria recuperar o fôlego por volta de 1640, quando os irmãos decidiram destruir sua capela para construir uma nova. A antiga capela veio abaixo em 1645 e a nova começou a ser construída em 1650. Nos três anos seguintes, a irmandade ganhou a adesão de aproximadamente noventa homens. Provavelmente, esse alto número de adesões deve-se ao aumento da taxa de mortalidade em 1649, quando houve em Sevilha um surto de peste bubônica. Mas há a grande contribuição do *Hermano Mayor* eleito em 1663, Miguel de Mañara.

A trajetória de Mañara na Irmandade de Caridade é especialmente lembrada como o episódio mais dinâmico dessa organização. Originalmente fundada para se dedicar ao enterro dos mortos, Mañara sugeriu em 1663, antes de se tornar *hermano mayor*, que a Irmandade fundasse um asilo para dar suporte e alimentar os doentes. Era o gérmen do futuro hospital. O ambicioso Mañara estava disposto a aumentar a abrangência da *Hermandade de la Caridad de Sevilla* para servir aos seus próprios propósitos cristãos. A expansão da *Caridad* contemplou, além do Hospital, a reforma da *capilla mayor*. E é nessa capela que vamos nos deter, por abrigarem os *Jeróglifos de nuestras Postrimerias*.

Quando Mañara viu que a pequena igreja estava tomando forma, começou a pensar como decorá-la. Segundo Jonathan

---

<sup>10</sup>GIL, Fernando Martinez. “Muerte y Sociedad em la Espana de los Austrias”. Ediciones de la Universidad de Castilla- La Mancha. Cuenca, Espanha, 2000. p. 43.

Brown, é possível acompanhar o progresso da decoração através de documentos preservados da época, especialmente do arquivo da *Caridad* ao mesmo tempo em que é possível reconstruir a mensagem que Mañara queria passar com ela. A chave para entender a mensagem da decoração proposta por Mañara são os dois quadros de Valdés Leal, *Jeróglifico de Nuestras Postrimerias*, que refletem a obsessão pessoal de Mañara com a morte. Segundo estudos de Céan Bermúdez e Antonio Ponz<sup>11</sup> podemos inferir que os *Jeróglificos* ainda ocupam seus lugares originais. Assim que você entra na capela pela frente (hoje em dia o acesso à igreja se dá exclusivamente pelo pátio do Hospital, pelo lado direito), *In ictu oculi* está à esquerda e *Finis Gloríae Mundi* está à direita, ambas as pinturas são privadas de luz pelo mezanino que está em cima dos dois quadros, seguidas de cada lado por três pinturas de Murillo. O altar é adornado pela impressionante escultura de Pedro Róldan *A descida de Cristo*. A localização enfatiza a intenção didática dos quadros: enquanto a morte ocupa os espaços sombrios da capela, as pinturas de salvação formam um corredor que desembocam na maior expressão do amor de Deus pela humanidade, que é a crucificação de Cristo. A predileção da época fica evidente na divisão de temas entre Valdés Leal e Murillo feita por Mañara: enquanto os traços nervosos de Valdés Leal renderam-lhe os temas da morte e da decadência, a Murillo, com seus graciosos traços, foram relegadas às obras cujos temas eram a salvação.

Como podemos observar, a decoração da capela do Hospital da Caridade tem como temática a salvação da alma em detrimento da vida mundana, já que o corpo e os prazeres do mundo são perenes. A obsessão de Mañara com esse tema é explicitamente descrita no livro que ele escreveu chamado *Discurso de la verdad*, publicado em 1671, um ano antes de encomendar as pinturas a Valdés Leal. Esse livro é considerado a

---

<sup>11</sup> *Apud* 49 de BROWN, Jonathan. Op. Cit

principal fonte literária para a iconografia dos *Jeróglifos*.

Sevilha é na virada do século XVII um dos maiores centros de poder da Espanha, perdendo apenas para Madri<sup>12</sup>. Essa importância deve-se a Sevilha ser uma cidade portuária, o principal porto espanhol de conexão com as colônias na América e também uma das cidades com maior influência *mozárabe*. Porém o surto de peste bubônica em 1649 afetou Sevilha drasticamente. Em apenas alguns dias distritos inteiros da cidade ficaram despovoados. Quando o surto da praga passou, restou na cidade aproximadamente metade da população prévia.

Salvo o grupo formado pelos confrades, todos morriam sem deixar testamento, e a Caridade garantia uma missa e a assistência de vários clérigos e acompanhantes, assim como o enterro em uma paróquia ou no cemitério regido pela própria *Caridad*. Os mais afortunados morriam em suas casas fazendo seus testamentos recolhidos em seu leito de morte e cumprindo os requisitos aconselháveis para obter sua salvação, requisitos esses propostos em um gênero de literatura surgido na baixa idade média, mas que se tornou muito popular nos primeiros séculos da idade moderna chamado de *Ars moriendis* (arte de morrer).

O gênero *Ars Moriendis* deslocou o momento de salvação das almas do Juízo Final para a morte individual (Juízo Individual), pregando que o moribundo era alvo de uma batalha entre o bem e o mal em seu leito de morte e a vitória de um ou outro dependia estritamente do juízo particular do jazente. Assim esse gênero popularizou entre os homens abastados uma espetacularização da morte, em que cada membro cumpria seu papel sendo o moribundo o protagonista desse momento. A morte era considerada um rito de passagem para a salvação, mas dificilmente uma pessoa que não tenha vivido de acordo com os preceitos cristãos conseguiria ter sua alma salva no momento de

---

<sup>12</sup>Sevilha recebia no século XVI a alcunha de nova Roma. Em: SANCHEZ, A. Perez. *Pintura Barroca em Espana*

sua morte. As *Ars Moriendis* atuavam como manuais de bem morrer, sendo suas regras fundamentais para assegurar a salvação.

Porém, apesar do relativo sucesso desse gênero de livros, dentre os quais o presente trabalho destaca o *Discurso de la verdad*, há de se levar em consideração que estamos diante de uma sociedade pouco letrada. A difusão do conteúdo desses livros era feita através dos clérigos em cerimônias religiosas relacionadas com a morte, como a extrema-unção, em missas em memória dos mortos, ou então de forma pictóricas. É nesse ponto que vemos representados os temas referentes à *vanitas*, ou seja, os temas que tratam da fugacidade da vida como forma moralizante. Há a discussão se os *Jeróglifos de nuestras postrimerias* e se o *Discurso de la verdad* podem ser considerados como *Ars moriendis*.

Os *Jeróglifos de nuestras postrimerias* expressam o tema da morte de uma maneira chocante e rara nas artes. Mesmo a morte sendo um tema constante na pintura, principalmente na pintura contemporânea de Valdés, a forma como ela é retratada por este pintor sevillano é ímpar. A solução para o programa de decoração de Mañara é encontrado na análise do conteúdo e da disposição dessas duas pinturas de Valdés Leal, reconhecidamente inspiradas no *Discurso sobre La verdad*. A “verdade” de Mañara é idêntica ao tema das pinturas: a fugacidade da vida e a inevitabilidade da morte. Certas passagens do livro são muito próximas às figuras e elas têm sido utilizadas para justificar que Mañara é quem concebe a iconografia das duas pinturas, sendo Valdés Leal o executor das obras.

A fonte de *In Ictu Oculi* tem atualmente sido identificada com parte do capítulo 18. Aqui Mañara começa a contrastar pecado de santidade pela alegoria de duas montanhas, uma do bem e outra do mal. As instruções para subir a montanha do bem são

“Espelhe-se nos santo que ocupa o topo da montanha



sagrada, e como, para alcançar o pico com maior rapidez, eles se livraram de tudo que impedia de subir mais ao alto. Olhe o rei jogando fora sua coroa, o mercador seus bens, o estudante seus livros, o soldado suas armas. Tudo o que bloqueia a passagem é detestado por aqueles que a possuem.”.

Em *In Ictu Oculi* a fórmula de *memento mori* pode ser observada com exatidão. A morte é um esqueleto, carregando um caixão, um manto branco (provavelmente um sudário) e uma foice, que com a mão livre extingue a chama da vida. Suas cavidades oculares vazias em conjunto com um sorriso desdentado que expressam satisfação em apagar essa luz que de certo iluminava os símbolos de grandiosidade e poder dos humanos. O esqueleto extinguindo a chama da vida em *In Ictu Oculi* é um motivo que unifica a pintura e intensifica seu drama.

O esqueleto pisa com um pé em um globo terrestre, pose que simboliza a dominação do mundo, e com o outro pé um tecido vermelho que pode ser a casula<sup>13</sup>. A pintura poderia se dividir em três partes, em três setores que dividiriam os objetos de acordo com a “hierarquia social” à que eles pertencem. Ocupando a metade direita da tela teríamos a esfera política, representado pelo globo terrestre, armadura, espada (atributos militares), tiara e jóias reais. Na outra metade, no canto inferior, encontraríamos os atributos intelectuais (livros escolares). Por fim, o espaço restante seria destinado aos objetos que remetem a vida religiosa, como uma peça branca das vestes litúrgicas (parece uma túnica), uma mitra, um cetro e o círio cuja chama o esqueleto está à apagar. Essa composição iconográfica remete ao poder da morte, de que, mesmo o poder, a riqueza e o conhecimento estão sob o julgo da

---

<sup>13</sup>Casula é uma das peças de roupas que compõe as vestes litúrgicas. É analoga à uma capa e seu uso se faz em dias festivos (em <http://www.cantodapaz.com.br/blog/2010/06/25/vestes-liturgicas-missa/>)

morte.

Em *Finis Gloriam Mundi* o tema da morte é elaborado por uma fria representação da existência sepulcral, onde a frágil substância humana não é mais que matéria decomposta. A glória do mundo termina em podridão e decadência; insetos passeiam por carcaças humanas, nutrindo seus pequenos corpos com a mortal substância. Três caixões abertos revelam a imparcialidade da morte na destruição da fama e da vida. Pode se ver no alto de *Finis Gloriam Mundi* uma mão estigmatizada que segura uma balança que simboliza o julgamento da alma. No lado esquerdo da balança os sete pecados capitais são representadas por símbolos animais; no lado direito, livros de oração e instrumentos de penitência sugerem que a oração e a penitência anulam os pecados; esses elementos formam uma depressiva natureza morta espanhola de marrons e amarelos. O significado é explicitamente transmitido pelas inscrições em cada prato: *Ni Mas* (nem mais) é preciso para a danação e *Ni Menos* (nem menos) para a salvação que oração e penitência. Dessa forma, a representação que Valdés Leal faz da morte não é só aterradora, mas também sinistra.

“Se temos a verdade diante de nós, está é ela, não há outra: o sudário que nós teremos que usar está diante dos nossos olhos. Se você se lembrar que você será coberto com terra que será pisada por todos, você irá facilmente esquecer as honras e o status desta vida. Lembre-se também das vis minhocas que comerão seu corpo, e quão feio e abominável você estará no caixão, e como aqueles olhos que estão lendo essas palavras serão comidos pela terra, e como aquelas mãos serão devoradas e secarão, e como as sedas e artigos de luxo que você tem hoje serão convertidas em um sudário roto, o seu âmbar terá um cheiro nojento, sua beleza e graça em minhocas, sua família e grandeza na maior solidão imaginável.

Olhe para a tumba, entre nela pensativo e olhe para seus pais e sua esposa, seus amigos que você alguma vez conheceu. Ouça o silêncio; nenhum som pode ser ouvido, só o grunhido das larvas e das minhocas. E os sons das paginas e lacaios, onde estão agora? Tudo aquilo que foi deixado, teias são as jóias no palácio da morte... e o cetro e a coroa? Eles também foram deixados para trás. Lembre, meu irmão, que isso irá certamente acontecer com você, e todo seu ser será desintegrado em ossos secos, horríveis e assustadores. Tanto quanto a pessoa que mais ama você, seja ela sua esposa, seu filho ou o seu marido, ficará chocado em ver você no momento depois que você expirar, e quem quer que seja saberia que você ficaria chocado em ver a si mesmo.”<sup>14</sup>

Esse trecho corresponde a metade de baixo da pintura, porém a metade de cima é um ponto que traz uma grande dúvida: de quem é a mão que segura a balança? Seria a mão vinda do céu de São Miguel, cujo um dos atributos é a balança que julga as almas no Juízo Final? Se for a mão de São Miguel, como justificar aquela estigma na mão que não fora utilizada por mais ninguém na História da Arte para representar o dito Arcanjo?

Na iconografia recorrente, a balança é atributo de São Miguel. Há na bíblia raras referências sobre a atuação de São Miguel, embora haja passagens elucidadoras a respeito de tipos iconográficos precisos (Dn 12, 1-3; Is 28, 17; Jó 31, 6-7; Ex 23, 20-21; Ap 12, 7-8). Das breves alusões, a mais importante, sem dúvida, é a luta travada por Miguel e seus anjos contra o demônio (Ap 12, 7-8), pois ela suscitou uma tradição iconográfica, geralmente de feição Medieval, Renascentista, Maneirista e Barroca. Segundo a narrativa sagrada, Lúcifer tentou se equiparar a Deus e, submetido por Miguel, perdeu a graça e o acesso às alturas, sendo

---

<sup>14</sup>MAÑARA, Miguel. “Discurso de la verdade”. Ediciones Extramuros

condenado, então, a transitar nas partes baixas, na escuridão das profundezas dos abismos (Ap 20, 1-3).

O Românico e o Gótico difundiram as balanças, escatológicas por excelência, freqüentes também nas representações renascentistas, maneiristas e barrocas. Nas cenas alusivas ao Juízo Final, o Arcanjo Miguel tem balanças e almas. Enquanto avalia as almas justas e as pecadoras, o demônio, sorratamente, observa ou avança sobre o prato situado à esquerda, lado que significa na linguagem religiosa a degradação moral. Para Male<sup>15</sup> e Reau<sup>16</sup>, as balanças, difundidas pelo sul da França, foram introduzidas durante o século XI como resultado da conversão do Egito, que cristianizou o deus Anubis, cujo papel de juiz post-mortem era simbolizado pelas balanças. Sem entrar no mérito dessa interpretação, reconhecemos que a associação do Arcanjo com as almas não foi dada literalmente pelas Escrituras, mas pelas fontes apócrifas e estas circularam abertamente até por ocasião do Concílio Trento (1545-1563).

Dos textos não incluídos na Bíblia destacamos o Primeiro livro de Henoque (cerca de 170), no qual se estabelece a relação entre o final dos tempos e São Miguel, aceito como o principal dos arcanjos, o mediador entre Deus e os homens, o misericordioso e magnânimo, o encarregado de zelar pelos bons<sup>17</sup>. As poucas passagens escriturísticas referentes ao Arcanjo reiteram também a dimensão escatológica, pois ele é considerado príncipe e defensor dos povos; não bastasse, o soldado na luta contra o Anticristo (Dn 10, 13 e 21; Dn 12, 1; Ap 20, 1-3, Ex 23, 20-21).

---

<sup>15</sup>Male, E. "L'art religieux du XIIe siècle en France: etude sur les origines de l'iconographie du Moyen Age". Paris: Librairie Armand Colin, 1947

<sup>16</sup>Reau, L. "Iconografia de la Biblia: antiguo testamento" (vol. 1). Barcelona: Ediciones del Serbal, 1996.

<sup>17</sup>Macho, M. "Apócrifos del Antiguo Testamento - tomo IV ciclo de Henoc". Casale Monferrato: Editrice Marietti, 1984

Inúmeras concepções religiosas viram nas balanças com seus dois pratos a imagem perfeita para simbolizar "a justiça, o peso comparado dos atos e das obrigações"<sup>18</sup>. A Bíblia também a considera adequada para significar a equidade divina: "pese-me Deus em sua balança justa, e conhecerá a minha simplicidade" (Jó 31,6). Apesar disso, a introdução da balança nas representações referentes a Miguel só ocorreu a partir do século XI. Acontece justamente quando se encontram em ascensão os diversos testemunhos em favor de uma expiação temporária, alguns já referidos nas Escrituras, outros acrescentados pelas narrativas de viagens ao além e, outrossim, pela vivência apostólica da Igreja que incentivaram a declaração conciliar sobre o purgatório no século XIII (Concílio de Lião, 1274). Portanto, embora obras românicas, góticas, renascentistas e maneiristas aludem principalmente ao Juízo Final, a mentalidade religiosa de então se adianta, amadurece em seu seio a crença no Juízo Individual concomitante à morte. Grabar<sup>19</sup> destacou o descompasso da escultura monumental medieval em relação ao pensamento teológico, demonstrando que ela muitas vezes preocupava-se mais com o preenchimento das arquivoltas concêntricas, domínio da aparência, do que propriamente com a atualização do significado<sup>20</sup>. O Renascimento, Maneirismo e Barroco destacaram a imagem de Miguel com balanças e almas, substituindo-lhe a túnica de anjo pela armadura de soldado porém, doravante investida de outro sentido, não mais alusivo à consumação dos tempos, mas ao juízo individual.

Conforme a Visão de Paulo, os anjos brilham como sol, têm o

---

<sup>18</sup>Chevalier, J. & Gheerbrant, A. "Dicionário de símbolos, mitos, sonhos, costumes" (Vera da Costa e Silva e outros, Trad.s). Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1989 (Publicação original de 1982).

<sup>19</sup>Grabar, A. . "Les voies de la création en iconographie chrétienne: antiquité et moyen âge". Paris: Flammarion, 1994.

<sup>20</sup>*Idem*

nome de Deus inscrito no peito, trazem a palma - símbolo da vitória contra o mal, e a cruz, símbolo maior para o cristão<sup>21</sup>. Na obra *La Leyenda Dorada*<sup>22</sup>, São Miguel é relacionado não só com o Juízo Final, mas particularmente com a figura de Cristo, que exercerá o papel de juiz. Como o segundo mais importante nessa cena, o Arcanjo se apresentará diante do último tribunal portando a cruz, os cravos, a lança e a coroa de espinhos.

Desde o Renascimento e o Maneirismo, a produção visual explorou bastante o liame estabelecido entre Miguel, a Paixão de Cristo e a consumação dos tempos. Na tábua quinhentista, anônima, do Museu de Arte Antiga de Lisboa, alusiva ao Julgamento das Almas, Miguel traz a espada e uma longa haste, ambas com arremates cruciformes. Na gravura maneirista de Jérôme de Wierx existente na Biblioteca Nacional de Paris, de fins do quinhentos, Miguel é representado ao centro, com o destaque que merece em face dos demais arcanjos, trazendo aos pés um demônio animalesco, a palma à esquerda e a cruz abandeirada, à direita. Na pintura de Santo Antão, em Évora, Corte Real o representa com a palma da vitória e com o braço direito para o alto, encimado pela inscrição *Quis ut Deus* (expressão essa que significa “Quem como Deus?”, e que nomeia uma pintura de Valdés Leal, presente agora no Museu do Prado<sup>23</sup>). E no coroamento encontra-se um painel circular; nele estão justapostos o Pai e o Filho crucificado.

Essa discussão sobre a iconografia de São Miguel e a balança pode depor à favor dos que defendem que a mão é de São Miguel. Seria também plausível a ideia de que a mão pertencesse ao arcanjo levando-se em consideração que o *Hermano Mayor* do

---

<sup>21</sup> Erbetta, M. (1981). *L'Apocalisse di Paolo (prima 250). Visio Pauli*. Em “Gli apocrifi del Nuovo Testamento - lettere e apocalissi” (vol. 2). (pp. 352-386). Casale Monferrato: Editrice Marietti

<sup>22</sup> Vorágine, S. (1990). “La Leyenda dorada” (vol. 2). Madrid: Alianza Editorial.

<sup>23</sup> MUELA, Juan Carmona. “Iconografía de los santos”. Ediciones Istmo. Madrid, 2003

Hospital, a pessoa que encomendou a série, chama-se Miguel. Porém, a chaga na mão é um atributo atribuído a Jesus Cristo e a São Francisco, nunca a São Miguel. Com isso podemos levantar a hipótese de que a mão que segura a balança pode ser de Jesus Cristo, pois, apesar de ser uma obra cujo o tema é o Juízo Particular, cabe lembrar que Jesus é tido na Bíblia como a pessoa que irá julgar os vivos e os mortos (Mateus, 25, 31-16), portanto não devemos descartar a hipótese de que a mão da pintura possa ser a de Cristo, esse sim possuidor de chagas nas mãos.

Não podemos deixar de mencionar um detalhe muito importante do quadro: no lado esquerdo da pintura, na altura do prato da balança, há uma coruja. A coruja do quadro está pousada em uma janela, olhando para os caixões e para o espectador. A coruja é considerada desde a Roma antiga como sinal de mau agouro, de portadora da mensagem de morte. Também adquiriu o significado de sabedoria, porém é mais coerente de que ela esteja representando a morte.

Ainda que essas citações correspondam com as idéias gerais dos *Jeroglíficos*, o *Discurso* é de alguns aspectos menos explícitos. As pinturas contêm detalhes que não são mencionadas no livro, detalhes que são não somente mais pictoriais, mas que também implicam em diferentes significados para as obras.

Os *Jeroglíficos* de Valdés Leal apresentam o espetáculo da morte e levantam a questão da salvação. O termo *postrimerias*, com as pinturas são chamadas pela *Hermanidad de la Caridad*, conta nos o seu assunto, as quatro últimas coisas: morte, julgamento, céu e inferno. Morte e Julgamento estão presentes na obra de Valdés. A idéia da caridade como antídoto da morte e como caminho da salvação conectam as pinturas de Murilo e a do altar com as de Valdés e personificam o espírito da época. A disposição dessas pinturas na capela enfatizam a intenção didática dos. Associar o sentimento de efemeridade da vida de *In Ictu Oculi* com o Juízo Particular de *Finis Gloriam Mundi* foi uma solução eficaz para incluir

a *Vanitas* no programa de decoração da capela.