AUH 150

© Éditions du Seuil, 1995
Título da edição original: *Histoire Artistique de l'Europe – Le Moyen Âge*

CIP-Brasil Catalogação-na-Fonte
(Sindicato Nacional dos Editores de Livros, RJ, Brasil)
História artística da Europa: A Idade Média II
org. de Georges Duby e Michel Laclotte
com a participação de Xavier Barral i Altet... [et al.]
tradução de Mário Dias Correia.
Tradução de: Histoire Artistique de L'Europe
inclui bibliografia
Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1998
ISBN 85-219-0298-0

1. Arte européia 2. Arte — Europa
I. Duby, Georges. II. Laclotte, Michel.

98-0055 CDD 709
CDU 7(4)

EDITORA PAZ E TERRA, S. A.
Rua do Triunfo, 177
01212-010 — São Paulo-SP
Tel.: (011)223-6522
Rua Dias Ferreira n.º 417 — Loja Parte
22431-050 — Rio de Janeiro-RJ
Tel.: (021)259-8946

Capa e concepção gráfica: Rogério Petinga
Composição e fotolitos: Multitipo, Queluz, Portugal
Montagem, impressão e acabamento: Printer Portuguesa, Mem Martins, Portugal
Este livro foi impresso em Junho de 1998
ISBN 85-219-0298-0

7

HISTÓRIA ARTÍSTICA DA EUROPA

coordenação de
GEORGES DUBY, da Academia Francesa
e
MICHEL LACLOTTE
diretor honorário do Museu do Louvre

A IDADE MÉDIA

por GEORGES DUBY

Tomo II

COM A PARTICIPAÇÃO DE
Xavier Barral i Altet, Ferdinando Bologna, Michel Bur, Jerrilynn Dodds, Alain Erlande-Brandenburg, Chiara Frugoni, Danielle Gaborit-Chopin, Joachim E. Gaehde, Dominique Iogna-Prat, Ulrich Kuder, Peter Kurmann, Guy Lobrichon, Claire Maître, Jean-Marie Martin, Jean Mesqui, Françoise Perraut, Mario D'Onofrio, Arturo Carlo Quintavalle, Nigel Ramsay, Roland Recht, Gisela Ripoll López, Else Roesdahl, Angiola Maria Romanini, Willibald Sauerländer, Rosa Terés Tomàs e George Zarnecki

Tradução de MÁRIO DIAS CORREIA (edição portuguesa)

Adaptação do texto e notas de THAÍS NICOLETI DE CAMARGO (edição brasileira)

EDITORA PAZ E TERRA
1998

203. 3. FIGURAS DA LUZ, ORDEM DAS COISAS
206. Desenhos e «tratados» de arquitetura
Roland Recht

220. Catedrais
226. A catedral de Reims
Peter Kurmann
238. O jubeu
Alain Erlande-Brandenburg

254. Duccio e os mestres de Siena
258. O gótico tardio e os países meridionais: a Catalunha
Rosa Terés Tomàs
278. A difusão dos alabastros ingleses na Europa
Nigel Ramsay

290. A escultura italiana no século XIV
294. O jacente
Alain Erlande-Brandenburg

310. O cavaleiro São Jorge
314. As vidas dos santos
Chiara Frugoni
328. Giotto
Ferdinando Bologna
358 Veneza
Guy Lobrichon
366. Aurora e crepúsculo de uma arte internacional (1320-1420)
Guy Lobrichon

401. BIBLIOGRAFIA

412. CRONOLOGIAS

417. ÍNDICE ONOMÁSTICO

2 MONGES E PRÍNCIPES, IMAGENS DE DEUS

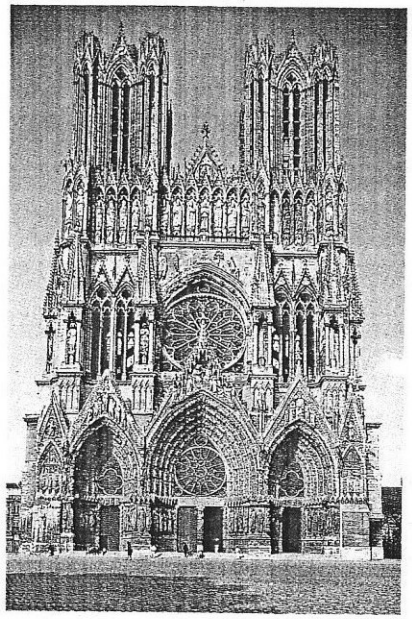
Estendendo-se ao longo de toda a Idade Média, o Al-Andaluz cedeu à Europa cristã o melhor da ciência entesourada em Toledo e em Córdoba, mas reservou para a Espanha as miragens da sua arte. As criações de Toledo e de Córdoba não transpuseram os Pireneus, exceto nos poucos carroções de ofertas ou de saque que os cavaleiros do Norte conseguiram levar consigo das regiões reconquistadas. Quanto aos príncipes muçulmanos, não tinham qualquer interesse em atrair artistas do outro lado dos montes. Trazidas do Leste da Europa, as riquezas de Constantinopla tinham vindo encher os cofres dos guerreiros da quarta cruzada (1204), e depois os dos sábios, quando a sorte do velho império parecia já selada pelo avanço fatal dos turcos: o êxodo dos senhores bizantinos foi como uma resposta às preces dos humanistas de Itália. Os reinos da Europa nunca pareceram querer, ou poder, tirar partido da confrontação guerreira ou comercial com os principados russos, com os otomanos ou com a distante Ásia, tal como os turcos nunca se interessaram por aprender com os seus adversários: só a arte da guerra beneficiou-se com o intercâmbio. Gênova e Veneza recolheram, no máximo, algumas formas e algumas obras de Bizâncio, mas nada do Oriente cujas costas, todavia, os seus marinheiros bordejavam todos os dias, e que os seus comerciantes percorriam em todas as direções.

O estabelecimento de fronteiras, que não são apenas geográficas, políticas ou militares, deixa, pois, a Europa entregue a si mesma. Não por espírito de isolacionismo, uma vez que os homens, peregrinos, mercadores, guerreiros, estavam habituados às viagens marítimas e terrestres. Os peregrinos afluíam a Vézelay, a Compostela, a Roma, ou mesmo a Jerusalém, enquanto os mercadores italianos e flamengos fundavam feitorias e entrepostos e os vikings enraizados na Normandia voltavam ao mar para deman-

dar as ilhas e o Sul da Itália. Rapidamente, as experiências dos estaleiros da França, da Alemanha, da Itália, estudadas, examinadas, discutidas, seriam repetidas em todas as terras conquistadas e ocupadas, mesmo que por um período de tempo muito breve. No século XI, os povos do Oeste e do Centro da Europa alinharam, na realidade, sob o estandarte de uma cristandade reformada, decididamente romana. Explorando as novas tensões que se faziam sentir em todo o Ocidente da Europa, primeiro os monges e os papas, depois, mais prudentemente, os bispos dos reinos e dos principados de obediência romana iniciaram uma reforma moral e espiritual que respondia às aspirações de um grande número de laicos. Imprimiram e modelaram, não sem dificuldade, uma consciência comum que a primeira cruzada (1095-1099) chama pela primeira vez a manifestar-se. Doravante, artistas e construtores começam a sacudir as antigas tutelas e restrições locais, o universo do conhecimento abre-se até ao infinito sob o signo da cruz, sob o báculo, todavia autoritário e altivo, dos pontífices de Roma. Os monges estendem a reforma à ordenação material das suas igrejas, aos seus livros, e transportam-na para regiões distantes, como a Hungria e a Polônia, a Escandinávia e a Islândia, sendo substituídos nas paróquias e nas igrejas pelos cônegos regulares e pelos clérigos formados nas escolas catedrais. Todos se esforçam, a partir de finais do século XI, por lançar as bases de uma nacionalidade nova, lógica e sistemática. Demanda austera e voluntária, desejo de purificação e despojamento que inspira a meditação dos arquitetos românicos: foi desta exigência unânime que nasceram, até meados do século XIII, tanto as igrejas orgulhosas dos monges, em Cluny, em Conques, em Fontenay, como as ricas catedrais erigidas pelos prelados reformadores no Lácio e na Inglaterra, mas também os castelos e palácios principescos, as casas civis das elites urbanas. Obras de pedra, de madeira, de vidro, inovações musicais e litúrgicas, todas manifestam a inventiva de uma comunidade que nunca até então existira, a não ser nos sonhos dos sábios.

G. L.

pós o incêndio que truiu, em 1210, a edral do arcebispo nson de Mauvoisin, a do gótico inicial, o ebispo de Reims, bry de Humbert 07-1218) lançou uma npanha de onstrução. Em 1221, a ela axial era sagrada e podia lher o sucessor de be Augusto. Luís VIII e s XIX passaram sob a iga fachada. Foi só no eiro quartel do século que os construtores ueram a fachada lental, obra-prima de equilíbrio concebido dúvida desde a em e retrabalhado constância durante séculos.



A catedral de Reims

PETER KURMANN

Entre as grandes catedrais góticas da França setentrional, Notre-Dame de Reims pode passar, em diversos aspectos, por ser a mais bela. Evocar uma certa competitividade entre as catedrais francesas dos séculos xii e xiii não é tão pueril quanto poderia parecer, pois sem dúvida os comanditários dessas obras grandiosas encontravam-se eles próprios de algum modo no papel de organizadores de um «concurso arquitetural». Em todo o caso, se existem catedrais que cobrem uma área mais vasta e cujas abóbadas atingem uma altura mais considerável, nenhuma catedral gótica de toda a Europa apresenta uma decoração escultórica como a de Notre-Dame de Reims. No dizer de Wilhelm Vöge, o gênio dos responsáveis pelo estaleiro de Reims foi mais plástico do que racional («Mehr der plastische als der berechnende Geist war hier zu Hause.») Com efeito, pela força do seu volume e pela sua proporção, os pilares da nave de Notre-Dame de Reims associam-se, em comum acordo com os restantes elementos arquiteturais, mais à obra do escultor do que à do arquiteto.

As condições históricas que produziram essa catedral foram tão extraordinárias como o seu caráter artístico. Será necessário recordar o papel de Notre-Dame de Reims como lugar da sagração dos reis da França? Poderíamos ser levados a pensar que essa cerimônia, que tem na sua origem o batismo de Clóvis, se repetiu sem interrupções a partir de 498-499. Na realidade, o costume de sagrar os reis em Reims tardou bastante a fixar-se. Quando Hincmar, arcebispo de Reims, coroou em Metz (862) Carlos, o Calvo, rei da Lorena, proclamou o privilégio de Reims de sagrar os reis da França e redigiu a versão definitiva da lenda da santa ampola. Esse recipiente teria contido um óleo preparado pelos anjos e trazido do céu por uma pomba para a unção de Clóvis. Mas é só a partir de 1179 que deixa de ser

disputado o direito do arcebispo de Reims de sagrar o rei de França na sua própria catedral. Notre-Dame de Reims como palco onde se desenrolam os fastos da sagração: eis o que explica em grande parte a exuberância da decoração arquitetural que caracteriza essa igreja metropolitana.

UMA CONSTRUÇÃO CONTÍNUA

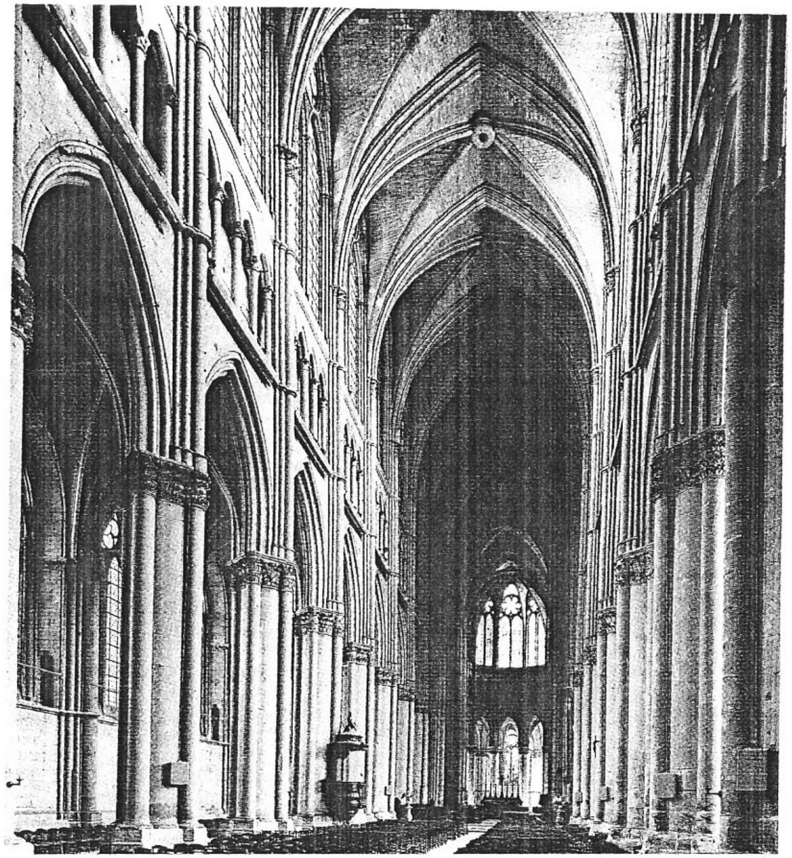
O plano da catedral atual distingue-se pela sua clareza. Compõe-se de oeste para leste de uma nave com dez tramos (logo excepcionalmente comprida) com colaterais simples, um transepto pouco saliente (cada braço comporta apenas dois tramos) e um coro de comprimento modesto, com escassos dois tramos e meio, mas acompanhado de um e do outro lado por uma dupla nave lateral. A abside, constituída por cinco panos de um decágono, é rodeada por um deambulatório simples cujos cinco tramos trapezoidais abrem para outras tantas capelas radiantes. A do eixo é ligeiramente mais comprida do que as restantes.

Se justapusermos o plano da catedral atual ao da igreja precedente (cujas fundações foram em grande parte postas a descoberto a partir de 1918), verificaremos que os seus contornos são muito parecidos. Em comparação com o alongamento do conjunto, o coro da igreja era igualmente curto, e os alinhamentos do transepto e da nave seguem de muito perto o bordo interior dos muros que envolvem o edifício atual. As únicas partes da catedral gótica que ultrapassam consideravelmente a extensão da igreja anterior são o deambulatório e as capelas radiantes, do lado oposto à fachada ocidental. Ao reproduzir as disposições do edifício que substitui, a catedral gótica testemunha a continuidade e as grandes tradições da igreja de Reims.

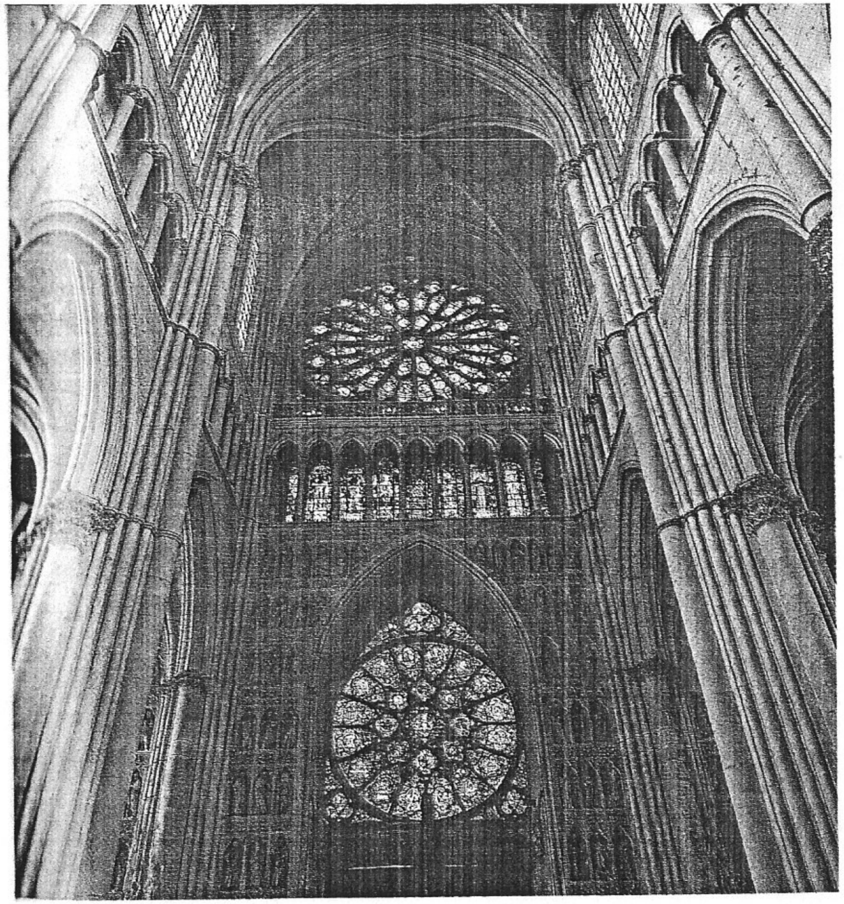
A catedral anterior à construção gótica não era um edifício homogêneo. Do templo carolíngio edificado durante a primeira metade do século IX já só subsistiam a nave e o transepto. O arcebispo Samson (1140-1160) substituiu o maciço ocidental, também ele carolíngio mas modificado um pouco antes do ano mil, por uma fachada de duas torres, seguindo o exemplo da de Saint-Denis. Ainda em conformidade com a mesma fonte de inspiração, Samson mandou construir um novo coro com deambulatório e cinco capelas radiantes. Foi essa obra, que se contava sem dúvida entre as mais prestigiosas criações da primitiva arquitetura gótica, que a catedral reconstruída no século XIII veio substituir. Tendo o antigo edifício ardido em 1210, os trabalhos iniciaram-se em 1211. Custeados por rendas regulares e meios de financiamento excepcionais, avançaram, numa primeira fase, muito rapidamente. Assim, no começo dos anos 1220, as capelas radiantes e o deambulatório tinham entrado ao serviço e estavam, portanto, concluídos. As fontes escritas não nos permitem reconstituir tão bem o andamento dos trabalhos daqui em diante, mas, em 1221, pensa-se em lançar as fundações da parte oriental da nave. Esta última é mencionada duas vezes em 1228, mas não sabemos se se tratava da antiga nave carolíngia, ainda de pé, se da nova, parcialmente já construída. A revolta dos habitantes de Reims contra o arcebispo e o capítulo, de 1233 a 1236, entravou a construção. Em todo o caso, o coro litúrgico da catedral ficou terminado o mais tardar em 1241, ano em que o capítulo começou a utilizá-lo. Considerando que o cadeiral ocupava, como ainda hoje acontece, os três últimos tramos da nave (contando de oeste), é provável que as outras partes orientais da catedral (abside, coro e transepto) estivessem integralmente construídas em 1241, salvo, talvez, as grandes abóbadas e o respectivo sistema de contrafortes. Mas a construção desses elementos não tardaria, de modo que, por volta de 1250, uma boa metade da catedral estava completamente terminada. Nessa época, os tramos ocidentais da nave estão apenas começados e a fachada de Samson continua de pé. Só entre 1252 e 1256 viriam a ser lançadas as fundações da nova fachada que, em 1274, se erguia pelo menos até à base dos gabletes da zona inferior, pois podemos concluir de uma referência do Ordinário do capítulo que, na época, os portais estavam praticáveis. Em 1299, a nave estava definitivamente concluída, e a fachada elevava-se até à cornija superior do piso da rosácea. A galeria dos reis que a encima e os octógonos das duas torres foram

lentamente executados ao longo dos séculos XIV e XV; quando, por volta de 1475, as duas torres atingiram a sua altura atual, a catedral poderia passar por acabada, malgrado a ausência das flechas nas quatro torres do transepto e nas duas da grande fachada.

Mal chegado a esse estádio de construção, o edifício, na seqüência do incêndio do grande telhado, em 1481, entra na era das restaurações. Mencionemos apenas a reconstrução dos arcos dos portais ocidentais executada em 1611-1612 e entre 1737 e 1740, altura em que numerosas estatuetas do século XIII foram substituídas por criações de um estilo meio-barroco, meio-



[A] nave imensa da [ca]tedral de Reims [es]tende-se de oeste para [les]te ao longo de dez [tra]mos que fazem dela [se]guramente a mais [co]mprida do reino, a [m]ais simbólica de uma [se]de da corte capetíngia. [As] suas arcadas [er]guem-se sobre pilares [de] formas adelgaçadas [pe]la adição de quatro [colunelos]; sustentam os dois [níve]is do trifório e os altos [jan]elões.



No reverso da fa[chada] ocidental, a rosác[ea do] portal ocidental e [a] grande rosácea, separadas por um [friso] de vitrais.

-gótico. Os mesmos arcos foram objeto de reparações de 1826 a 1830. Mas, a partir de meados do século XIX, todo o exterior da catedral sofreu uma restauração que durou até vésperas da Primeira Grande Guerra. Se o revestimento exterior das paredes foi por vezes radicalmente modificado e a decoração arquitetural em grande parte feita de novo, na altura pouco se tocou na escultura dos portais. Em contrapartida, a Primeira Guerra Mundial esteve muito perto de ser fatal tanto para a arquitetura como para a escultu-

ra da catedral. Em 1918, o edifício oferecia um espetáculo desolador: abóbadas caídas, vitrais pulverizados, paredes rachadas, suportes desmantelados, estátuas e decorações partidas. O arquiteto Henri Deneux recuperou a catedral das suas ruínas com uma felicidade geralmente admirada. Essa grande restauração, que ficou terminada em 1937, suscita poucos problemas deontológicos no plano arquitetural; já o tratamento da escultura e dos vitrais, na medida em que foram reconstituídos com a ajuda de pedaços originais misturados com peças novas, provoca um certo mal-estar. Atualmente, a deterioração cada vez mais acentuada de toda a escultura constitui o principal problema em termos de conservação: vai ser necessário retirar um número cada vez maior de originais e substituí-los por cópias.

UM EQUILÍBRIO PERFEITO

A elevação tripartida de Notre-Dame de Reims segue o esquema da catedral «clássica», inventado em 1194 pelo criador de Chartres: grandes arcadas suportadas por pilares cantonados (isto é, com um grosso núcleo central rodeado por quatro fustes mais finos), trifório (geralmente composto por uma arcatura quadripartida por tramo) e janelões altos tão elevados como as grandes arcadas. O equilíbrio perfeito desse esquema arquitetural continha em si mesmo o êxito que ia conhecer mais tarde, mas o fato de a igreja metropolitana de Reims, com todo o seu prestígio, ter sido a primeira a adotá-lo depois de Chartres contribuiu sem dúvida para o favor de que gozou até finais da Idade Média. A arquitetura de Notre-Dame de Reims é, no entanto, muito mais do que uma simples cópia da de Chartres. Devemos antes considerá-la uma resposta à concepção chartrense. Em relação às numerosas experiências da primitiva arquitetura gótica, que jogava com os efeitos plásticos do sistema sustentador do edifício multiplicando colunelos e molduraçães, Chartres dava provas de uma simplicidade grandiosa mas austera. Com a ambição de dar mais vida ao esboço chartrense, o conceptor de Reims introduz uma moldura muito mais refinada e uma plasticidade

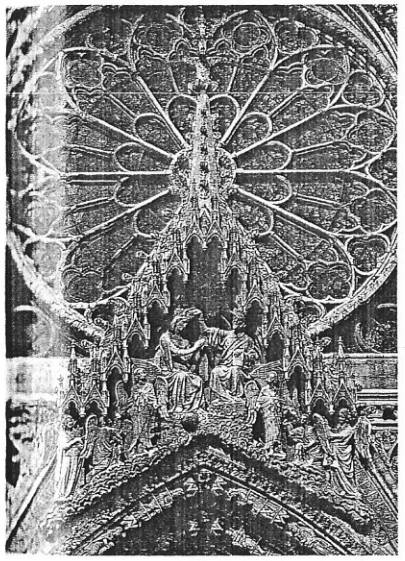
nitidamente mais pronunciada, sem, todavia, comprometer a monumentalidade. A criação da célebre «janela remense» é a conseqüência lógica dessa receita. Em vez de recortar a janela, composta por duas lancetas, encimada por um óculo aberto na massa mural como fazia o mestre de Chartres, o conceptor de Reims introduz na abertura uma armação de pedra independente que reproduz a fórmula chartrense de uma forma muito mais adelgaçada e elegante. Assim nasce a janela gótica rendilhada, e não é possível exagerar a importância dessa inovação que deu origem a um desenvolvimento da decoração geométrica que marcou profundamente a arquitetura gótica até ao seu fim.

O projeto arquitetural concebido pelo primeiro mestre-de-obra pareceu de tal modo convincente aos olhos dos comanditários, que estes não hesitaram em conservar nas partes mais recentes o aspecto das mais antigas. Por outras palavras, desenvolveu-se em Reims uma atitude de «academismo» que recusava as novidades que as fases ulteriores do gótico do século XIII, designado como «estilo radiante», introduziam sucessivamente. Foi assim que Reims, segundo Robert Branner, se tornou «o verdadeiro bastião do gótico clássico». Só a fachada ocidental assimilou prudentemente os princípios de concepção típicos do «estilo radiante»: o jogo de elementos arquiteturais elevando-se uns atrás dos outros sobre planos diferentes e uma maior riqueza da decoração geométrica e vegetalista. Mas, malgrado essas marcas de um «estilo radiante» excessivamente adelgaçado e elegante, que na sua maioria acusam a influência das duas fachadas do transepto de Notre-Dame de Paris (1245-1270), a poderosa fachada de Reims conserva a noção das massas, sinal evidente do grande «sopro clássico» que anima toda a catedral.

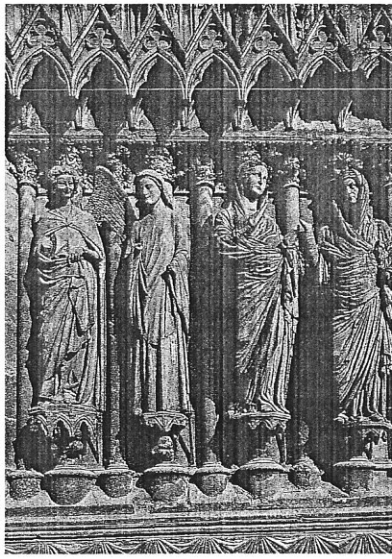
UMA JERUSALÉM CELESTE

As inúmeras obras de escultura que decoram o edifício dão igualmente provas de um mesmo desejo de conformismo? Do ponto de vista do desenvolvimento das formas, a resposta é não, pois a escultura remense reflete mais do que a de qualquer outra catedral as transformações estilísticas que surgiram sucessivamente na França entre 1200 e 1300. No entanto, através das formas que se alteram, nota-se uma surpreendente continuidade de concepção. Em primeiro lugar, o nível da qualidade média das obras permanece extremamente elevado ao longo de uma execução que durou várias décadas: são poucos os elementos de rotina tais como os encontramos em todos os outros grandes ciclos da escultura monumental do século XIII. Tem-se a impressão de que os comanditários sabiam exatamente o que podiam pedir aos artesãos e que os estimulavam a dar o seu melhor. Foi sem dúvida essa exigência de qualidade que conferiu a quase todas as estátuas remenses, qualquer que seja a linguagem estilística adotada, a sua expressividade e o seu caráter humano.

Se excluirmos uma Virgem rodeada de anjos (cerca de 1180), reutilizada no portal pequeno da fachada norte do transepto, as estátuas mais antigas da catedral são os seis profetas adossados à parede do lado direito do vão do portal direito da grande fachada. Pelo estilo, são contemporâneas das suas homólogas do portal norte de Chartres, que datam de 1205-1210. O seu tamanho, demasiado grande para um portal daquela época, impede-nos de considerá-las testemunhas de um primeiro projeto de fachada; muito pelo contrário, foram concebidas para a de Samson, numa altura em que se pensava ainda conservá-la. Pouco depois, entre 1210 e 1220, foi criado o magnífico cortejo dos anjos que desfilam no exterior das capelas do coro. Com a modelação muito «justa» da respectiva anatomia que transparece sob as vestes, esses anjos ultrapassam a maior parte das obras de «estilo arcaizante» tão em moda entre 1200 e cerca de 1240. Quanto às esculturas que decoram os dois portais grandes da fachada norte do transepto (1225-1230), consagrados um ao Juízo Final e o outro aos Lugares Santos, falam vários



Sob a grande rosácea, por cima da moldura do portal central, a Virgem coroada por Cristo substituiu as figuras românicas do Juízo Final. O tema, central da arte das catedrais do domínio capetíngio a partir dos anos 1170, restituí ao reino terrestre uma dignidade tutelar.



No portal central da fachada, o grupo da Anunciação e da Visitação, aqui colocad depois de 1252.

«dialetos» dessa linguagem estilística que evoca a Antigüidade romana. As célebres máscaras que distinguem as partes altas do coro e do transepto associam-se aos mesmos antecedentes históricos: podemos, com efeito, interpretá-las como caricaturas de retratos romanos. Em finais dos anos 1230, porém, o novo estilo que tinha nascido em Paris infiltra-se no estaleiro remense. As obras que dele são tributárias caracterizam-se pelas pregas quebradas e pelos pesados panejamentos das suas vestes, bem como pela vivacidade dos gestos e da fisionomia. Numa série de estátuas colossais situadas ao nível das janelas altas do coro e do transepto de Reims, esse estilo parisiense alia-se à tradição arcaizante. Daqui resulta uma extraordinária mistura formal que caracteriza algumas das estátuas mais originais.

Em contrapartida, todas as esculturas da fachada ocidental, criadas depois de 1252, derivam do novo estilo parisiense. Os seus protótipos encontram-se majoritariamente em Paris ou na catedral de Amiens, que ficou, desde o início da sua construção, englobada na órbita da capital. Na grande fachada de Reims, algumas obras maiores persistem, todavia, na tradição arcaizante. Essas estátuas, entre as quais merece especial destaque o célebre grupo da Visitação, foram criadas tendo em vista o projeto da atual fachada ocidental, elaborado nos anos 1240, o que explica o seu caráter anacrônico

relativamente a todas as obras esculpidas em simultâneo com a construção dos portais. Enquanto estas se submetem à arte parisiense, aquelas afirmam o seu caráter próprio. Freqüentemente, os alunos remenses ultrapassam os seus mestres parisienses. Poder-se-ia imaginar figura mais atraente que a de são José, com a sua mímica gentilmente irônica, ou que os dois grandes anjos sorridentes? Os seus congêneres, que povoam entre centenas de outras figuras as arquivoltas dos portais, espalham esse espírito de alegria até nas cenas que ilustram a visão de são João no portal da direita, de tal modo que Émile Mâle pôde escrever: «Nunca Apocalipse algum foi menos terrível.» E em cada um dos grandes tabernáculos que encimam os contrafortes da nave e do coro situa-se um anjo colossal de asas abertas.

Não é por acaso que os anjos desempenham um papel tão importante na catedral de Reims, pois esse edifício deve exprimir, segundo a vontade dos seus comanditários — o arcebispo e os cônegos do capítulo —, a Jerusalém Celeste. Esse fato, no caso da igreja onde são sagrados os reis da França, não vai no sentido de uma alegoria geral, válida para toda e qualquer igreja consagrada. Adquire, pelo contrário, um significado muito concreto, excepcional no domínio da arquitetura religiosa e da escultura monumental. Em nenhum outro lugar uma tal guarda angélica, cujo número não é, aliás, fortuito, contorna toda a catedral feita à imagem da Jerusalém Celeste: *et super muros eius angelorum custodia.* Quando Villard de Honnecourt desenhou três conjuntos de ameias nas elevações de Notre-Dame de Reims que inclui no seu célebre álbum — o primeiro por cima das capelas radiantes do coro, o segundo encimando as paredes das naves laterais, o terceiro junto à raiz dos janelões altos —, fazia-se provavelmente eco de um projeto inicial que previa estas «citações» de arquitetura militar com o objetivo de concretizar a imagem da Jerusalém Celeste. Se a hipótese é válida, Viollet-le-Duc reconstituiu a justo título as ameias junto à base do grande teto do coro. Por sua vez, os vitrais das partes altas do coro e da nave contribuem para realizar a alegoria apocalíptica da Jerusalém Celeste. Interpretam a arquidiocese de Reims, com as suas onze igrejas sufragâneas, como uma imagem da Igreja universal cujo protótipo é a figura apostólica das Igrejas

da Ásia mencionadas no Apocalipse. Ora, esses vitrais representam as dioceses da província de Reims sob a forma de fachadas de igrejas, encimadas por anjos e acompanhadas por figuras de apóstolos e de bispos. Nessa iconografia, a metrópole de Reims com as dioceses da sua província refere-se à Jerusalém Celeste cuja «paz perpétua» — *perpetua pacis civitas* — se reflete, aliás, na paz que o rei da França garante no seu reino. Assim se explica a presença das estátuas reais nos tabernáculos dos contrafortes do transepto e nos vitrais das janelas altas da nave. Também o programa iconográfico da fachada oeste exprime essa ligação perfeita entre *sacerdotium* e *regnum.* Um ciclo dedicado à Virgem ocupa o portal central. À direita da Virgem, o portal da Paixão, protótipo e imagem da Igreja, recorda a obra redentora de Cristo. À esquerda, o portal do Apocalipse mostra a Igreja no *millenium,* em relação ininterrupta com a Cidade de Deus. Os ciclos reais que ocupam o enquadramento da grande rosácea e a galeria que lhe fica por cima confirmam uma vez mais a idéia da paz perpétua que o poder secular pode garantir, desde que aja em comum acordo com a Igreja.

A Virgem Maria e Santa Isabel