

O Conceito de "Nihil Inhonestum" nos Tratados Artísticos Pós-tridentinos

Fausto Sanches Martins

Estudos em Homenagem a Luís António de Oliveira Ramos
Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2004, p. 713-726

O Conceito de "Nihil Inhonestum" nos Tratados Artísticos Pós-tridentinos*

Fausto Sanches Martins **

RESUMO

Concluídos os trabalhos do Concílio de Trento, desencadearam-se os mecanismos apropriados para a execução dos decretos conciliares, nomeadamente, do decreto sobre a veneração das imagens. Concílios Provinciais, Sínodos Diocesanos e Tratados Artísticos contam-se entre os principais instrumentos que a Igreja utilizou para divulgar a sua doutrina. Do conjunto de textos publicados, debruçar-nos-emos, apenas, sobre os tratados artísticos pós-tridentinos. Seleccionámos os autores que nos pareceram mais relevantes e analisámos o seu pensamento relativamente à concepção do «decoro» nas imagens.

ABSTRACT

With the conclusion of the Council of Trent, the necessary mechanisms were available to put into practice the Council's decrees, namely the decree concerning the veneration of images. Provincial Councils, Diocesan Synods and Artistic Treaties were among the principal instruments available that the Church used to spread its doctrine. Of the body of texts published, this article will refer only to Artistic Treaties of the post-Trent period. The authors selected were chosen as being the most relevant, in terms of analysing their thoughts concerning the conception of «decoro» in the images.

1-INTRODUÇÃO

Quando a exibição do nu nos invade, de forma permanente e quase obsessiva, através dos órgãos de comunicação, da publicidade, dos desfiles de moda e inunda as salas de exposições de fotografia, pintura e escultura, a escolha do tema, em epígrafe, cobra maior interesse e actualidade, embora concentrado num contexto histórico bem definido e analisado, exclusivamente, segundo critérios decorrentes desse enquadramento¹.

Na sequência da cultura clássica, a arte religiosa, dos primórdios do Cristianismo até aos nossos dias, utilizou o corpo humano, na sua nudez, para a representação de algumas das suas imagens, tendo muitas delas alcançado o estatuto de obras-primas do ponto de vista artístico e, através delas, transmitir a mensagem iconográfica que entranham.

Apoiados na tradição judaica que sempre cultivou a religião anicónica, depressa surgiram, no seio da própria Igreja, algumas vezes a impugnam a representação e exigirem a destruição das

* O texto deste trabalho aparece publicado, em castelhano, num volume especial da revista MORALIA-2003, de homenagem ao teólogo-moralista Marciano Vidal.

** Universidade do Porto, Faculdade de Letras, DCTP.

¹ Com este estudo, na versão portuguesa, pretendemos unir-nos à homenagem prestada ao nosso antigo Mestre, Professor Doutor Luís António de Oliveira Ramos.

imagens. Nas primeiras décadas do século VIII, estala uma das mais graves crises, liderada pelo movimento iconoclasta, condenando as imagens como objectos odiosos e abomináveis, anatematizando e expulsando os monges, seus autores.

A época medieval decorreu sem sobressaltos registando-se, apenas, a dissensão de J. Wycliff que, nos seus *Sermones*, defendia, que era mais seguro privar-se das imagens porque, mercê da ignorância dos fiéis, facilmente caíam na idolatria.

Será a partir do século XVI que ressurgirá a polémica das imagens, veiculada pelos protagonistas da Reforma Protestante. A Karlstadt publica, em 1522, *Von Abtuhung der Bylder*, insurgindo-se, de forma violenta, contra as imagens entalhadas e pintadas dos altares. Lutero assumiu uma posição mais moderada, reconhecendo que as imagens poderiam existir e aconselha as representações bíblicas e históricas, eliminando, contudo, a "adoração". Em último extremo, quando fosse necessário aboli-las ou destruí-las, deveria proceder-se sem violência, não de forma temerária, seguindo sempre o conselho da autoridade. Por sua vez Zwinglio e Calvino protagonizaram algumas das mais nefastas intervenções iconoclastas. Partindo do princípio da natureza corrompida, propensa para a idolatria, Calvino, na sua *Institution de la Religion Chrétienne*, defende uma posição radical de eliminar as imagens das igrejas.

A réplica católica não se fez esperar. Primeiramente, através dos escritos polémicos *De non tollendis Christi et sanctorum imaginibus* (1522) do teólogo dominicano J. Eck e do tratado *De Imaginibus libri adversus iconoclastas* (1548) de K. Braun. Posteriormente, de forma oficial, através do decreto da Sessão XXV do Concílio de Trento, de 4 de Dezembro de 1563: *De invocatione, veneratione, et Reliquiis, Sanctorum, et sacris imaginibus*². Sobre a interpretação e alcance deste decreto pouco se tem avançado para além do que escreveu Hubert Jedin³. O Concílio de Trento não pretendeu elaborar um corpo doutrinal, como procedera em relação ao tema da "Justificação" e dos "Sacramentos", mas, tão-só, apresentar um conjunto de disposições disciplinares que pudessem responder aos ataques da Reforma Protestante e reforçar a doutrina secular da Igreja que se poderia sintetizar nestes pontos: Extingam-se as imagens do falso dogma que induzem ao erro os ignorantes; quando se representem cenas históricas e narrações bíblicas, mantenha-se a fidelidade à verdade dos factos e instrua-se o povo cristão sobre o seu conteúdo; elimine-se a superstição na invocação dos santos, na veneração das relíquias e no uso sagrado das imagens; desterre-se o lucro sórdido e evite-se a lascívia, de forma a não transformar a beleza em provocação; sobre os Bispos recaía a responsabilidade principal de zelarem em ordem a que não se representasse nas igrejas:

- *Nihil inordinatum, aut accomodatum tumultuarie;*
- *Nihil profanum;*
- *Nihil inhonestum;*

Não se coloquem imagens insólitas, sem aprovação do Bispo; para os casos duvidosos e de maior dificuldade, o Bispo deveria pedir o parecer do Metropolita e esperar pela decisão dos Bispos Co-provinciais do Concílio Provincial.

Efectivamente, pouco a pouco, foram utilizados os mecanismos apropriados para a aplicação eficaz dos decretos tridentinos: Sínodos Diocesanos, Concílios Provinciais e Tratados Artísticos. A frequente convocatória de Sínodos Diocesanos constituiu uma das características peculiares da primeira fase da aplicação dos decretos tridentinos. O Sínodo representava o momento culminante da vida religiosa e eclesiástica da Igreja local. Emanadas dos Sínodos Diocesanos, as Constituições Sinodais transformaram-se no melhor testemunho, na fonte directa, quase única, de conhecer e avaliar a eficácia da aplicação dos decretos conciliares em todos os domínios da vida eclesiástica, religiosa e, naturalmente, artística.

Os Tratados Artísticos, surgidos após a promulgação do decreto *De invocatione, veneratione, et reliquiis sanctorum et de sacris imaginibus* (1563), completavam o terceiro mecanismo ao serviço

² *Sacrosanctum, Oecumenicum Concilium Tridentinum*, Tridenti, MDCCXLV, 331-332.

³ JEDIN, Hubert, (*Mesa della fede - Chiesa della storia*, Morcelliana, Brescia, 378-384).

da reforma eclesial.

Já explicámos, na nota inicial, as razões das restrições do nosso trabalho, que limitaremos ao estudo de alguns tratados artísticos pós-tridentinos, assinados por alguns Bispos Reformadores, estudiosos eclesiásticos, com a intenção de elaborarem um corpo doutrinal que explicitasse o pensamento do decreto conciliar e servisse de orientação e guia, não só aos responsáveis das igrejas, como aos próprios artistas, interpelados, com frequência, de forma directa.

Como era de esperar, derivado à intercomunicação que existia entre os autores e ao projecto comum que os animava, organizou-se um corpo doutrinal homogéneo que sublinha as bases sólidas em que devia assentar a iconografia cristã. Na impossibilidade de um estudo global, tivemos de proceder a uma selecção de temas e autores. Relativamente ao primeiro aspecto, decidimo-nos pelo "decoro". Quanto aos tratadistas, optámos pelos que nos pareceram mais representativos, lamentando não incluir, por exemplo, tratados tão significativos como o *Dialogo degli errori dei pittori* (1564) de Andrea Gilio da Fabriano; *Lettera agli Accademici dei disegno* (1582) de Bartolomeo Ammannati; *IIRiposo ...* (1584) de Raffaello Borghini etc.

2-JOHANESMOLANUS

De Picturis et imaginibus sacris liber unus, 1570

Jan Van der Meulen, conhecido por Molanus, impôs-se como figura incontornável no domínio da iconografia, sendo considerado por Emile Mâle como o símbolo da ruptura com o universo da iconografia medieval. Giuseppe Scavizzi considerou-o como o "Vasari flamengo", numa designação que se lhe ajusta parcialmente, na medida em que pouco ou nada tem de comum com o artista e tratadista italiano⁴. Molanus não exerceu qualquer actividade pictórica ao ponto de afirmar: *Ego vero ut dixi, de artificio nec tractare volo, necjudicare; non enim habeo oculos artis peritos ut discernere possim quae Pictura cui sit praeferenda*.⁵

O epíteto flamengo, "Van der Meulen", dá-nos uma indicação clara das suas origens e formação. Oriundo da cidade de Lille, onde nasceu em 1533, frequentou a faculdade das Artes de Lovaina, onde se diplomou em Filosofia e, em 1568, alcançou o título de licenciado em Teologia, tendo como mestres algumas figuras que se notabilizaram, no campo teológico, na última fase do Concílio de Trento: Cornélio Jansen, Hessels e Baio. Estes anos de formação abriram-lhe as portas da carreira universitária e eclesiástica: Doutor pela Universidade de Lovaina (1570) e regente na Faculdade de Teologia, onde, em 1573, alcançou o título de Decano; integrado no Canonicato da importante igreja de S. Pedro de Lovaina, foi designado por Filipe II para desempenhar as funções de Censor Real de livros.

Estes dados biográficos do teólogo e professor são importantes para compreender a outra faceta do erudito que, após a sua morte, em 1585, nos legou uma vasta obra literária, em várias vertentes, que vão da teologia à história, da hagiografia à iconografia. No domínio da iconografia, merece particular relevo um tratado sobre as imagens, publicado em 1570, com o título: *De Picturis et imaginibus sacris liber unus*, considerado como "obra capital" pelo seu principal biógrafo, M. De Ram⁶.

Antes de analisarmos o conteúdo doutrinal concernente ao tema que nos interessa, acompanhemos, de forma sumária, a evolução editorial do tratado de Molanus. A primeira edição, publicada em vida do próprio autor, 1570, seguiu-se, em 1594, uma reedição ampliada e enriquecida com notas marginais introduzidas a partir de um manuscrito do autor e com um novo título: *De historia sacrarum imaginum et picturarum libri quattuor*. Em vez da língua vernácula, Molanus preferiu utilizar o latim que lhe permitia atingir um público mais vasto e divulgá-lo para além das fronteiras do seu país, conforme testemunham as numerosas edições do século XVII: Douai (1617), Anvers (1619 e 1628), Colónia (1617), Lyon (1619). Contudo, a consagração definitiva do trabalho operou-se com a edição de Natale Paquot, em 1771, que intitulou: *De Historia SS. Imaginum et picturarum libri quattuor*, a que se se juntou, como adenda, a *Oratio deAgnis Dei*¹.

⁴ BOESPFLUG, François; CHRISTIN, Olivier; TASSEL, Benoît, *Traité des saintes images de Molanus*, Cerf, Paris, 1996, Vol. 1,39.

⁵ Citamos pela edição de J. N. Paquot. MOLANO, Joanne, *De Historia SS. Imaginum et picturarum, Liber II*, Caput LXIX, 210.

⁶ DE RAM, *UHistoire des Lovaniens de Molanus*.

Concluído o Concílio Tridentino, as sucessivas edições foram disputadas pela generalidade dos autores. O caso de Gabrielle Paleotti é, deveras, paradigmático. Estando na fase preparatória de um tratado sobre o mesmo tema, dirigiu-se a Carlos Borromeo pedindo-lhe emprestado um exemplar. Sabe-se que fazia parte da biblioteca de Barónio e muitos Sínodos do centro da Europa utilizaram-no como ponto de referência e consulta prática em ordem à resolução de questões relacionadas com o tema das imagens.

Molanus, como se disse, tinha perfeita consciência das suas limitações enquanto crítico de arte e não tem pejo em confessá-lo⁸. É, sobretudo, na sua qualidade de professor de Teologia que se dirige a quantos tinham responsabilidades no governo pastoral das Igrejas, párocos, visitantes e, de forma muito particular, aos Bispos, sobre quem recaía a principal obrigação de zelar pela execução dos decretos tridentinos, através de um tratado que compendia o seu pensamento acerca da doutrina e das normas práticas que se deviam observar relativamente às imagens pintadas ou esculpidas.

Nos cinco capítulos do Livro I, denuncia as atitudes iconoclastas da Reforma Protestante, insurgindo-se, principalmente, contra Calvino, repetindo a doutrina dos Concílios Ecuménicos e da Patrística, sem acrescentar qualquer novidade.

Qual a posição de Molanus acerca do conceito "nihil inhonestum" do decreto tridentino? Julius von Schlosser, autoridade incontestada no domínio da tratadística desta época, classifica o teólogo de Lovaina de "moralista", comparando-o com Giovanni Andrea Gilio, Amannatti e Paleotti. Não concordamos com o epíteto. O título do sumário do *Livro* //que visa apontar alguns erros e abusos das pinturas sagradas é suficientemente elucidativo da perspectiva teológica que o autor pretende dar ao tratado: *Liber II. Est instructio quaedam Catholicorum de vitandis abusibus, ubi significationes etiam obscuriores explicantur*⁹. No que concerne à impudicícia das imagens, dedica-lhe, apenas, os capítulos XXXVII e LXII do Livro II, titulando-os nestes termos: *Lasciviam omnem vitandam esse in sacris imaginibus (XXXVII) in picturis cavendum esse quidquid ad libidinem provocat (XLII)*. Começa por citar o texto do Concílio de Trento e o Salmo 92, 5 em que se afirma que as imagens lascivas devem ser evitadas. Na exposição do seu pensamento, não se estende em críticas virulentas ou expressões condenatórias. Contudo, não deixa de aconselhar os artistas de pintarem e esculpirem as imagens de forma a suscitarem bons sentimentos, em vez de se transformarem em ocasião de escândalo para quantos as contemplam, devido ao seu carácter lascivo.

Crítica, depois, incluindo-o entre os abusos, o facto de alguns artistas retratarem pessoas vivas, tomando-as como modelos para a representação de cenas sagradas.

Conclui o Cap. XXXVII chamando a atenção daqueles *quipopulum praesunt* para a necessidade de zelarem, com todo o cuidado, para que se evite qualquer representação, gesto ou elemento decorativo que desviem os fiéis do verdadeiro sentido da piedade e os incitem à lascívia, ao orgulho, à curiosidade ou outros vícios.

Exibindo grande erudição e mostrando-se conhecedor de muitas bibliotecas da Europa central, Molanus não se priva de citar vários autores que julga poderem reforçar a sua doutrina. Para corroborar o seu pensamento acerca da inconveniência das imagens lascivas, abre o Cap. XLII do Livro II com duas citações do teólogo dominicano Ambrósio Catarino, que exerceu grande influência no Concílio de Trento, e do reformador sueco, Pedro Olaus, que, nos seus escritos, ainda que em contextos diferenciados, se insurgiram contra a impudicícia de algumas pinturas. Seguidamente, refere-se e aborda, de forma infeliz, o tema das representações nuas do Menino Jesus. No resto do capítulo, realça a coincidência do seu pensamento com Erasmo, nalgumas representações iconográficas do Antigo e do Novo Testamentos, nomeadamente, de algumas pinturas inconvenientes: *Agamus gratias Deo, quod nostra Religio nihil habet non castum et pudicum. At tanto gravius*

⁷ *De Historia SS. Imaginum et picturarum, pro vero earum usu contra abusum, Libri Quatuor; auctore Joane Molano, Régio Theologo, et civile lovaniensi. Eiusdem oratio de Agnis Dei, et alia quaedam. Joannes Natalis Paquot recensuit, illustravit, suplevit, Typis Academicis, Lovanii, MDCCLXXI.*

⁸ MOLANO, Joane, o. c., Liber II, Caput XIII, 122.

⁹ Introdução de/O. NATALIS PAQUOT, *Lectori Benévolo*, XVIII.

⁰ *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae libri duo Caroli S. R. E. Card. Borromaei iussu ex provinciali Decreto editi Mediolani, apud Pacificum Pontium, 1577.*

peccant, qui rebus natura castis invehunt impudicitiam ...

Mais à frente, no Cap. LX do Livro II, defende uma teoria que pode parecer estranha, mas que revela o seu carácter tolerante. As imagens possuem um poder moral e educativo, incluindo as imagens de proveniência pagã. Muitas delas merecem que se lhe atribua o título de "morais", ocupando um lugar intermediário entre as imagens sagradas e profanas. Assim sendo, estas imagens "morais" dos pagãos têm o seu aspecto de utilidade e só as imagens lascivas devem ser abolidas.

Desenganem-se, pois, os que, ao folhearem a *Historia Imaginum* de Molanus, pretendem descobrir o dedo inquisitorial do "Censor Real" ou o libelo condenatório de desvios morais. Encontrarão, sim, o teólogo moderado, conciliador, que mais não aspira senão ajudar os artistas, párocos, visitantes e Bispos a levarem à prática as directrizes de Trento. Depois de ter denunciado, no Livro II, alguns abusos contra a impudicícia, escreve o Livro III onde, seguindo a ordem do calendário da Igreja, comenta e sugere as representações iconográficas que julga convenientes para os mistérios de Jesus Cristo, de Maria e dos Santos.

3-CARLO BORROMEIO

Instructionum Fabricae et suppellectilis ecclesiasticae Libri duo, 1577

Não é possível analisar a tratadística pós-tridentina e silenciar o nome de Cario Borromeo: o primeiro e o único que soube abordar, especificamente, as incidências de Trento no âmbito da arquitectura religiosa, através da publicação do tratado *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae Libri duo*¹⁰, no ano de 1577, nas oficinas de Ponzio Pacifico. O tratado depressa se transformou num código de arte sacra, sendo classificado e, com razão, como uma espécie de *Coeremoniale Episcoporum*¹¹.

Tendo como principal objectivo registar os princípios orientadores da arquitectura religiosa, nem por isso Cario Borromeo descuidou, por completo, o tema das imagens a que dedica o Capítulo XVII do Livro I: *De sacris imaginibus picturisve*. Dirigindo-se, de forma particular, à figura do Bispo, como principal responsável, repete, de certo modo, as normas emanadas de Trento e do Concílio Provincial de Milão de 1565.

No domínio da moralidade das imagens, mantém o estilo lacónico, sem qualquer comentário inovador, afirmando: *Ita quidquid profanum, turpe vel obscenum, inhonestum, procacitatemve ostentans omnino caveatur*¹².

O pensamento do Arcebispo milanês completa-se com alguns textos publicados na *Acta Ecclesiae Mediolanensis*. Em contra de um preconceito generalizado de rigorismo e grande severidade neste domínio, Cario Borromeo mostra-se conciliador e de espírito moderado na forma de proceder relativamente a algumas imagens provocadoras. Antes de retirá-las ou destruí-las, devia-se estudar a forma possível de corrigi-las e restaurá-las de forma a não ofenderem a quem as contempla. Se isto não for possível e, só em último extremo, *tollantur et deleantur*.

4r LUDOVICO DOLCE

Dialogo della Pittura intitolato UAretino, 1577

O tratado de Ludovico Dolce¹³ deve situar-se no contexto artístico do norte de Itália, concretamente, na zona veneziana. Publicado em 1577, conheceu uma segunda edição na cidade de Florença, em 1735, reedições no século XIX, em Roma e Milão.

Está escrito em forma de diálogo, mantendo a tradição estilística de muitas obras da época. No diálogo, intervêm, como interlocutores, Pietro Aretino, polígrafo da cidade de Arezzo, paladino, defensor dos ideais lombardos e o gramático toscano Giovanni Francesco Fabrini. Pertencendo ambos ao mundo das letras, mais do que das artes, como o próprio Ludovico Dolce, polarizam,

¹¹MARCORA, Cario, *Trattati d'arte sacra ai tempo dei Baronio*, in Baronio e l'arte, Sora, 1985,206.

¹² Citamos pela edição vaticana. BORROMEI, Carolo, *Instructionum fabricae et suppellectilis ecclesiasticae, Libri II*, Vaticano, 2000,70.

¹³ *Dialogo della Pittura di M. Ludovico Dolce, intitolato UAretino. Nel quale si ragiona della dignità di essa pittura e di tutte le parti necessarie, che a perfetto pittore si acconvegono. Con esempi dipittori antichi e moderni; e nel fine sifa menzione delle virtù e delle*

contudo, a discussão à volta das duas figuras emblemáticas do Renascimento italiano: Miguel Angelo e Rafael. Ao compará-los, o autor do tratado vai realçando, em contraposto, as qualidades de cada um deles. Se exalta o valor de Miguel Angelo no domínio do desenho, não deixa de sublinhar a vantagem de Rafael no concernente à "invenção" e, de forma particular, ao tema do "decoro" e honestidade.

Depois de ter registado alguns defeitos de Miguel Angelo relativamente à "conveniência" de distinguir as figuras através da musculatura, chegando a afirmar que *quien há visto una sola figura de Miguel Angel las ha visto todas*¹⁴, o diálogo concentra-se no tema do decoro procurando realçar as diferentes concepções: *Miguel Angel ha tomado dei desnudo la forma más terrible y rebuscada, y Rafael la más placentera y graciosa; de ahí que algunos hayan comparado a Miguel Angel com Dante y a Rafael com Petrarca*¹⁵.

Passando à análise directa do fresco do "Juízo Final", pintado por Miguel Angelo para a capela sistina, Dolce interroga-se: como é possível *descubrir sin respectu, aquellas partes de las figuras desnudas que la vergenzayla honestidad encubren* sem atender à santidade das pessoas que representam e ao lugar onde se encontram¹⁶.

A santidade do lugar constituirá, ao longo dos anos, um tópic e um dos argumentos esgrimidos para denunciar comportamentos e atitudes inadequadas. Por isso Dolce insiste neste ponto. Atendendo à excelência do lugar, igreja de S. Pedro, Príncipe dos Apóstolos, situada em Roma, onde acorre todo o mundo, é incompreensível *que se vean pintados tantos desnudos, com la verdad indigna de aquel sagrado lugar*¹⁷. Serve-se, igualmente, do argumento, repetido por outros autores: Se as leis proibem que se imprimam livros desonestos, com maior razão se deviam proibir semelhantes pinturas, destinadas a promover a devoção e contemplação das coisas divinas.

Considera ridícula a atitude de algumas figuras de Miguel Angelo representadas a abraçar-se e beijar-se, num momento de tamanha responsabilidade como será o dia do Juízo Final.

Não vê razão, nem descobre o sentido de representar Jesus Cristo imberbe e mais surpreendido se mostra ao observar como um demónio puxa, com força, pelos testículos de uma das figuras, que se contorce, mordendo as mãos.

Alerta para o possível escândalo dos mais fracos e menos preparados: *No me parece mucha alabanza que los ojos de los mancebos, de las matronas y doncellas vean abiertamente en aquellas figuras la deshonestidad que demuestran; y solos los doctos entiendan la propiedad que asconden*¹⁸. Conclui com certa ironia: *Que Miguel Angel no quiso que sus invenciones sean entendidas, sino de poços y doctos, yo que no lo soy, dejo a ellos el entenderias*¹⁹.

Ludovico Dolce teceu, sem dúvida, uma das críticas mais ferozes contra a pintura de Miguel Angelo, que Julius Schlosser considera como *un brote de la Contrarreforma que impieza a dejarse sentir*²⁰. Terá sido uma das vozes que mais influíram para o restauro que encobriu as partes imodestas de muitas figuras, mas que, apesar de tudo, graças à intervenção do Papa Clemente VIII se impediu a destruição desta obra-prima de todos os tempos.

5- GABRIELE PALEOTTI

Discorso intorno alie imagini sacre et profane, 1582

Dentro do panorama da tratadística pós-tridentina, a figura de Gabriele Paleotti ocupa um lugar de particular relevo. Imbuído da corrente humanística, sentiu uma atracção singular pelos estudos literários, musicais e das artes figurativas, que cultivou até à sua morte²¹. Como eclesiástico e antes de

opere dei divin Tiziano, Gabriel Giolito de' Ferrari, Venecia, 1557.

¹⁴ DOLCE, Ludovico, *Diálogo sobre la pintura titulado el Aretino (1557)*, in *Fuentes y documentos para la historia dei Arte - Renacimiento en Europa*, Edición a cargo de Joaquín Garriga, Gustavo Gili, Madrid, 1983,293.

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ DOLCE, Ludovico, citado in *Arte de la Pintura* de Francisco Pacheco, Madrid, MCMLVI, tomo 1,347.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ *Ibidem*.

²⁰ SCHLOSSER, Julius, *La literatura Artística*, Cátedra, Madrid, 1976,339.

ocupar altos cargos, prestou a sua colaboração a legados pontifícios na fase final do Concílio de Trento, sendo constituído, posteriormente, membro da nova Congregação do Concílio. Todo este processo culminou com a sua nomeação de Cardeal, em 1565, e Bispo da cidade de Bolonha, no ano seguinte.

Dirigindo os destinos da diocese de Bolonha e comungando com idênticas preocupações pastorais do Arcebispo de Milão, Cario Borromeo, de quem era particularmente amigo e admirador, Gabriele Paleotti, seguindo o seu exemplo, decidiu escrever e publicar um tratado artístico, visando a explicitação e cumprimento dos decretos tridentinos relativos às artes figurativas. Os dois prelados coincidiam nos objectivos, divergindo, apenas, no âmbito da matéria. Enquanto Cario Borromeo centrou a sua atenção nas directrizes que deviam orientar a nova arquitectura pós-tridentina, Paleotti escolheu o âmbito das artes figurativas, isto é, da pintura e escultura.

A gestação do tratado foi, de certa forma, prolongada. O Bispo de Bolonha, na primavera de 1579, começou por pedir, emprestado, a Cario Borromeo o tratado *De Picturis et imaginibus sacris* de Molanus²². Esta informação confirma que o intercâmbio entre os autores e a circulação dos tratados era um facto corrente. Para além do tratado, Paleotti teve oportunidade de consultar todos os textos de Borromeo; as *Vite* de Giorgio Vasari; ouviu os conselhos e pareceres dos diferentes filósofos, artistas, pintores e eruditos.

A concepção global do tratado abrangia cinco Livros, dos quais, apenas os dois primeiros, escritos em italiano, foram publicados com a data de 1582, intitulado: *DISCORSO INTORNO ALLE IMAGINI SACRE ET PROFANE, / diviso in cinque libri. / Dove si scuoprano varii abusi loro, / et si dichiara il vero modo che christianamente / si doveria osservare nel porle nelle chiese, / nelle case, et in ogni altro luogo*. Paleotti teve o cuidado de enviar uma das primeiras cópias ao seu amigo Borromeo²³. O pormenor da língua, texto italiano, não era aleatório. Enquanto a maior parte dos tratados da época eram dirigidos a um público alargado e utilizaram a língua universal do latim, Paleotti, dirigia-se, fundamentalmente, à sua grei de Bolonha, conforme se expressa no próprio título: *..Alpopolo delia Città et Diocese sua - MDLXXXII*. Contudo, em 1594, acabou por ser traduzido para latim e publicado em Inglostad, com o título: *De imaginibus sacris et profanis libri quinque*.

Antes de analisarmos o conceito de "decoro", importa apontar os rasgos fundamentais que definem o *Discorso* sobre as imagens. No Livro I, Paleotti, baseando-se na teoria da imitação, fortemente arrojada no séc. XVI, define o conceito de imagem nestes termos: *Haec est natura imaginis, ut imitationes id exprimat a quo primum deducitur*²⁴. Considera que as artes figurativas da pintura e escultura de imagens sagradas devem enquadrar-se, em pé de igualdade, no âmbito das artes nobres, não deixando de assinalar exemplos de excelentes pintores e escultores que cultivaram a arte religiosa: Metafraste, Saturnino, Metodio, Giovanni da Fiesole. Contra o que seria de esperar, inclui, nesta lista de artistas exemplares, A. Diirer, um artista que não ocultou uma certa simpatia pelas ideias de Lutero e da Reforma Protestante. Referindo-se ao pintor alemão, expressa-se nestes termos: *Fuisse illum sanctimoniae et pudoris diligentissimum custodem et nullam spurcitiem, nullum dedecus in ipsius operibus extitisse*²⁵. Estabelece, depois, a grande divisão entre imagens profanas e imagens sagradas, examinando as causas e génese das primeiras e os motivos por que se introduziram, objectivos e relacionamento das segundas.

Depois de fixar as fronteiras que separam a actividade do pintor que trabalha pelo lucro e pela glória e do pintor cristão, cujo principal objectivo será sempre alcançar a graça e santidade da imagem figurada, completa o seu discurso estabelecendo um paralelismo muito curioso entre a actividade do pintor e o exercício da pregação, já referido por Santo Agostinho. Um e outro, visam *delectare, docere et reflectere*. Contudo, não deixa de realçar as vantagens da pintura sobre o livro: porque contém maior capacidade de síntese e, sobretudo, porque o acto da leitura, é, por natureza, fugaz, enquanto que a visão da pintura se processa de forma prolongada, ajudando a retenção da imagem.

O Livro I encerra com algumas considerações sobre a utilidade das imagens, remetendo-nos

²¹ PRODI, Paolo, *Ricerca sulla teorica delle arti figurative nella Riforma Cattolica*, Nuova Alfa, Bologna, 1984,30.

²² MARCORA, Cario, *o. c.*, 209.

²³ *Ibidem*.

²⁴ PALEOTTI, G., *De imaginibus sacris et profanis*, lib. I, Cap. VIII.

²⁵ *Ibidem*.

para os textos do Concílio de Niceia e de S. João Damasceno, aludindo, simultaneamente, ao papel demoníaco dos heréticos que inspiraram, abusivamente, algumas das imagens.

Este tema serviu para introduzir o Livro II, onde escarpeliza os principais abusos cometidos nas representações das imagens sagradas e profanas, mantendo a divisão que já apresentara no Livro I. Como prelúdio, começa por denunciar alguns casos concretos de pinturas com figuras nuas e lascivas. Este tema é, apenas, enunciado e ilustrado com alguns exemplos, reservando o seu desenvolvimento para o Livro III, que nunca seria publicado, mas tão-só esboçado, como teremos oportunidade de expor. De seguida, traça o quadro classificativo e enumera os abusos que se cometem, com frequência, na representação das imagens sagradas. À cabeça, coloca as pinturas que introduzem cenas ousadas e temerárias, que não dispõem de suporte bíblico ou aprovação da Igreja. Exemplifica com o caso paradigmático do tema da "Imaculada Conceição" que, na altura, era ainda objecto de disputas divergentes. Considera, igualmente, ousado e temerário incluir maior número de mulheres que de homens, de monges que clérigos seculares, nas representações do Juízo Final. Mencionam-se, depois, as imagens escandalosas, por atentarem contra a religião e moral como, por exemplo, a representação de um sacerdote com uma concubina, ou de uma religiosa entretida na toilette mundana. Denunciam-se situações de pinturas suspeitas: introduzir a imagem do Menino Jesus nos raios que acompanham o envio do Espírito santo, sob a forma de pomba, na cena da Anunciação; representar as parteiras na cena da Natividade do Senhor. Para estes e outros casos duvidosos, aconselham-se os artistas a consultarem os teólogos.

Apontam-se como pinturas abusivas as representações escandalosas, erróneas, suspeitas, heréticas, supersticiosas, apócrifas. Contudo, o principal abuso consistia na falta da verdade histórica de algumas imagens. Paleotti exemplifica: pintar Cristo na cruz sem qualquer sinal externo dos suplícios da sua Paixão; nas cenas da Visitação e Anunciação, apresentar sumptuosos palácios, em vez de realçar a pobreza e humildade dos protagonistas; representar S. João Evangelista como um jovem, quando contava mais de cem anos, etc. Para salvar o carácter pedagógico das imagens, Paleotti manifesta-se contra as representações enigmáticas e herméticas, porque contrariavam a sua função didáctica, da transmissão directa da doutrina cristã ou do exemplo, filtrado através da imagem.

Até agora, tentámos apresentar, de forma sintética, o conteúdo do *Discorso intorno alie immagini sacre et profane*, compendiado nos dois primeiros livros, dados à imprensa, do conjunto de cinco programados. Chegou, portanto, o momento de analisar o pensamento de Paleotti acerca da aplicação do *nihil inhonestum* nas artes figurativas. Na distribuição dos temas do tratado, inicialmente concebidos, o Bispo de Bolonha reservou-lhe o livro III completo que, lamentavelmente, nunca chegou a ser publicado, ficando na fase embrionária do simples esboço. Desse rascunho, conhecem-se os títulos dos trinta capítulos que completavam o livro III, alguns fragmentos, que nos permitem, de certa forma, apreender o pensamento de Paleotti a este respeito. Mantendo o estilo académico dos primeiros livros, começa pela definição de obscenidade, recorrendo, em simultâneo, à autoridade da Patrística e dos Concílios que sempre reprovaram as imagens nuas, considerando-as impróprias de cristãos. Mostra-se frontalmente contrário à existência de modelos nus para a figuração ao natural. Apesar da sua formação humanística que privilegiou e exaltou o nu como supremo ideal de beleza, aconselha os artistas a aplicarem a técnica dos panejamentos, como meio apropriado para alcançar a beleza. Todavia, tem consciência de que existem temas religiosos que, pela própria natureza, exigem o nu, apontando como exemplos as pinturas de Cristo crucificado e de S. Sebastião. Para estes casos mostra-se compreensivo e indica outros temas em que a nudez é perfeitamente tolerável, conforme elucida o título daquele que seria o Cap. XVIII do livro III: *An possit aliqua in imaginibus nuda tolerari, et quaenam illa siut, ad quam circumspetae ista populo sint proponendae*.

Lamentavelmente ficámos privados do desenvolvimento do enunciado deste capítulo que responderia, directamente, ao tema que nos propusemos abordar: o conceito de *nihil inhonestum* na pintura pós-tridentina.

6- GIOVANNIPAULO LOMAZZO

Trattato delVarte delia pittura, scultura e architettura, diviso in sette libri, 1584

Regra geral, quando se estuda a tratadística e se tenta fazer a aplicação ao tema das imagens, é

costume recorrer aos teólogos da Reforma e da Reforma Católica, que produziram o essencial sobre esta matéria. Por isso, quando surge um autor que não se enquadra dentro da classe eclesiástica e manifesta a sua opinião sobre esta problemática suscita, naturalmente o interesse dos estudiosos. Referimos um entre muitos: Giovanni Paolo Lomazzo. Nascido em Milão, em 1536, fez a sua carreira artística sem nunca alcançar a notoriedade na actividade pictórica. Mais conhecido e influente através da obra escrita da qual importa realçar o *Trattato dell'Arte della pittura, scultura e architettura, diviso in sette libri*, publicado na sua cidade natal, em 1584.

O autor estabelece uma distinção clara entre arte sacra e profana. Dentro da arte sacra, considera que não deve visar, apenas, a simples decoração, como suscitar a devoção que degeneire na meditação que conduza directamente à pessoa de Cristo.

Comungando da opinião de muitos outros autores e do conteúdo de documentos sinodais, a arte sacra adquire um grau elevado de dignidade a partir do local sagrado em que está inserida. Assim como nos seduzem, diz Lomazzo, a majestade e beleza de tantas pinturas que cobrem os muros das igrejas, da mesma maneira devemos rejeitar as representações lascivas. Consciente do seu estatuto de artista, mas na sua qualidade de leigo, não se exime de apresentar um conjunto de qualidades artísticas e religiosas, intrínsecas da pintura sagrada: Eúritmia; majestade na beleza; suscitadora de sentimentos de piedade e veneração para com Deus. Relativamente ao culto dos santos, defende que se devem abandonar os esquemas do passado renascentista que dedicou particular atenção aos heróis temporais e implementar a representação dos heróis da vida cristã, os santos.

Quanto ao tema da lascívia e nudez das imagens, defende que o conceito de *nihil inhonestum* se deveria aplicar em toda e qualquer circunstância, em todos os lugares, mas com maior cuidado nas representações dos lugares sagrados. Lomazzo interveio, como tantos outros tratadistas e críticos, na polémica da apreciação das pinturas do "Juízo Final" de Miguel Angelo para a capela sistina. Na opinião do tratadista, o abuso de Miguel Angelo não consistiu em ter mostrado nus os eleitos e condenados, porque essa era a forma adequada de representá-los²⁶, mas no facto de não ter ocultado as partes vergonhosas e desonestas, que poderia ter resolvido sem grande dificuldade.

Lomazzo insiste, uma vez mais, num pormenor já afluído noutros tratados. Sucodem casos em que a iconografia das próprias personagens exige a nudez e cita os exemplos de "Maria Madalena", "Margarida" e outras virgens. Nestas e noutras circunstâncias já referidas, impõem-se o bom senso e contenção na forma de representar o nudismo. A este respeito não se priva de narrar uma história curiosa extraída do livro de Giorgio Vasari. Fra Bartolomeo era criticado por colegas pelo facto de não saber pintar nus. O pintor florentino não se perturbou com a crítica e preferiu demonstrar o contrário através da pintura de um "S. Sebastião", representado nu e dotado de grande perfeição nas carnações, doçura de expressão e beleza anatómica que lhe granjearam os maiores aplausos dos artistas. O quadro foi exposto na igreja dos Frades Dominicanos, provocando a atracção e enamoramento das mulheres e donzelas que degeneravam em perigosas tentações. Face aos perigos "morais" que a imagem do santo originava, os frades foram obrigados a retirá-la e colocá-la na sala capitular e, posteriormente, ofereceram-na ao rei Francisco I de França. Lenda, é certo, mas muito elucidativa da mentalidade da época em que Lomazzo viveu e escreveu.

7-FRANCISCO PACHECO

Arte de la pintura, 1638

Dada a importância de Francisco Pacheco, surpreende-nos o facto da não existência de uma monografia recente sobre o mestre da pintura sevilhana do século XVII²⁷, mantendo-se como obras de referência obrigatória o texto preliminar, notas de Sanchez Cantón²⁸ e os estudos parcelares de Jonathan Brown²⁹ sobre o tratado *da Arte de la Pintura*.

²⁶ MARCORA, Cario, o. c, 226.

²⁷ Cf. J. M. ASENSIO Y TOLEDO, *Francisco Pacheco: sus obras artísticas y literarias*, Sevilla, 1866; E RODRÍGUEZ MARÍN, *Francisco Pacheco, maestro de Velásquez*, Madrid, 1923.

²⁸ FRANCISCO PACHECO, *Arte de la Pintura*, edición dei manuscrito original, acabado el 24 de Enero de 1638. Preliminar, notas

Baptizado a 3 de Novembro de 1684, em Sanlúcar de Barrameda, Francisco Pacheco deve ter passado os anos da sua juventude e formação cultural na cidade de Sevilha, sob a protecção do seu tio homónimo, licenciado e Cónego da Catedral, introduzindo-o nos círculos literários e culturais que proliferavam na capital andaluza do século XVII. Efectivamente, Sevilha, mercê de uma conjuntura favorável, no plano político e económico, derivado ao intenso fluxo comercial com as Américas, favorecido pela navegabilidade do rio Guadalquivir, dispunha de um ambiente favorável para o florescimento das letras e das artes, repetindo o fenómeno cultural de Florença nos começos do século XV³⁰.

Não é por acaso que a academia de Sevilha, a que pertencia Francisco Pacheco, sofrera as influências da academia neoplatónica da cidade do Ar no. Por mão de seu tio cónego, ingressou Francisco Pacheco na academia sevilhana, dando os primeiros passos na actividade pictórica que coincidiram com os preparativos do seu tratado da *Arte de la Pintura*, cuja escrita se prolongaria até 1639 e a publicação seria adiada para o ano de 1649³¹.

O vínculo à academia de Sevilha é fundamental para a compreensão do tratado. Ao contrário do que já se afirmou, Pacheco não se deslocou, como era habitual entre os artistas da época, à Itália e Flandres, limitando as suas viagens às cidades de Madrid e Toledo³². No entanto, a leitura do tratado confirma um conhecimento profundo e manejo constante da tratadística artística pós-tridentina: Leon Battista Alberti, Giovanni Paolo Lomazzo, Giorgio Vasari, Raffaello Borghini, Ludovico Dolce, Benedetto Varchi, Paolo Pino, Cesare Ripa, etc. Paralelamente as páginas do seu tratado testemunham um conhecimento teórico e prático das obras dos artistas italianos, como Miguel Angelo, Rafael, Leonardo, Tiziano, a que se juntam os flamengos Van Eyck, Quentin Metsys, o alemão Diirer e se completa com artistas espanhóis, El Greco, Pedro Campana, Vargas, Céspedes, etc.

Ao conhecimento destes artistas, impõe-se acrescentar a influência dos amigos, alguns deles académicos, como Rodrigo Caro, Juan Jáuregui, Francisco Rioja e os jesuítas P.^e Luís Alcázar, P.^e Juan Pineda.

Este conjunto de circunstância explicam que, em 7 de Março de 1618, tivesse sido escolhido pelo "Santo Tribunal de la Inquisición" como censor e garante da ortodoxia no campo das artes: *Por tanto, por la satisfacción que tenemos de la persona de Francisco Pacheco. Vecino desta ciudad, pintor excelente y hermano de Juan Pérez Pacheco, familiar deste Santo Oficio, y, teniendo atención a su cordura y prudência, le cometemos y encargamos que de aquí adelante, tenga particular cuidado de mirar y visitar las pinturas de cosas sagradas que estuvieren en tiendas y lugares públicos*³³.

O tratado da *Arte de la Pintura* em cuja redacção se ocupou até 1649, data da sua publicação, em Sevilha, por Simón Faxardo, consta de três livros e de um aditamento. Dedicou o Livro I à definição e antiguidade da Pintura, intentando provar a sua superioridade em relação à escultura, aduzindo o exemplo de alguns santos que a cultivaram. No Livro II, que nos interessa particularmente para o nosso estudo, aborda os temas do decoro, do desenho e da cor. No Livro III, debruça-se sobre os procedimentos e géneros de pintura. A partir do Capítulo XI deste livro, aplica-lhe o título suplementar de *Adiciones a algunas imágenes*, apresentando um conjunto de orientações iconográficas que deviam observar-se na representação de certos temas que iam desde a "Santíssima Trindade" até aos *Santos más conocidos*.

O tema do "decoro" ocupa os capítulos II, III, IV do Livro II. Servindo-se da doutrina de Cícero e Ludovico Dolce, expõe, no primeiro capítulo, os conceitos de ordem, decência, decoro que deviam presidir a qualquer obra artística. Realça os valores da propriedade, conveniência e decoro na representação figurada dando particular atenção aos factores de tempo, lugar e acção que todos os artistas teriam de respeitar. Reforça o seu pensamento recorrendo ao simbolismo, utilizado por outros tratadistas, das imagens funcionarem como *verdaderos libros a los ánimos sencillos de los fieles*. Manifesta a sua estranheza pelo facto de alguns artistas pintarem a Virgem Maria com as

³⁰ BROWN, Jonathan, *Imágenes e ideas en la pintura española del siglo XVII*, Alianza Editorial, Madrid, 1980.

³¹ MORALES PADRON, Francisco, *Historia de Sevilla - La Ciudad dei Quinientos*, Sevilla, 1977.

³² FRANCISCO PACHECO, *Arte de la Pintura... Preliminar*XW, de F. J. SANCHEZ CANTÓN.

³³ Idem, *Ibidem*, Preliminar XXX e XXXI.

³⁴ Idem, *Ibidem*, Tomo I, libro II, 194.

³⁵ Idem, *Ibidem*, Tomo I, libro II, Capitulo III, 289.

pernas cruzadas ou com os pés *descubiertos y desnudos*. Por isso não duvida recordar o seu ofício de censor: *gradas a la Santa Inquisición que manda corregir esta libertad*³⁴.

Seguidamente, no Capítulo III, aporta o testemunho pessoal e expõe como aplicou as qualidades do decoro na pintura do "Juízo Final" que lhe fora encomendado para o Convento de Santa Isabel de Sevilha. Como método de acção, começou por observar outras pinturas do mesmo tema quer directamente, quer através de estampas, incluindo, naturalmente, a obra executada por Miguel Angelo para a capela sistina. Ultrapassada a fase da observação, não se coíbe em realçar algumas "impropriedades", cometidas pelos artistas, bem como outras "indecências": *Pintar tambien diferentes figuras de demónios atormentando a los maños com variedad de tormentos, y algunos, indecentissimamente, conforme a los pecados que cometieron*³⁵. Confessa que procurou evitar esses erros na obra que lhe foi encomendada, aproveitando, por outro lado, *el parecer y sentimiento de hombre doctos*³⁶. Depois de ter procedido à descrição da sua obra, reconhece que imitou algum pormenor do "Juízo Final" de Miguel Angelo, introduzindo, por exemplo, "a barca de Caronte", mas não se coíbe de afirmar que considera *una gloria imitar en el arte*, mas de forma alguma o seguiria *en el decoro*, como terá ocasião de testemunhar mais à frente quando apresentar a opinião de Ludovico Dolce, com quem mostra identificar-se.

Integrado como estava no contexto da academia sevilhana e exercendo as funções de controlador da ortodoxia iconográfica, julgou oportuno inserir quatro pareceres de *hombres doctos*, visando corroborar e confirmar, perante a opinião pública, o valor do seu pensamento e o acerto na interpretação prática deste tema tão difundido.

No entanto, o aval do seu discurso estava reservado, conforme anunciara anteriormente, ao parecer, sobre a pintura do "Juízo Final" de Miguel Angelo, do tratadista italiano Ludovico Dolce com quem Francisco Pacheco, praticamente, se identificava. Antes, porém, de dar-lhe a palavra, Pacheco apresenta algumas observações acerca *dei decoro en esta famosa pintura, con la brevedad y modestia debida a tan grande artista, en que me parece que no tiene disculpa*³⁷. Curiosamente inicia o seu comentário acerca de um pormenor que imitara na pintura executada para o Convento de Santa Isabel, a barca[^] de Caronte, mas que agora critica *como cosa no decente*, pela interpretação arbitrária de Miguel Angelo neste motivo particular. Não concorda, também, com a forma de representar a ressurreição dos corpos e dos condenados e insurge-se contra a arbitrariedade de pintar, como era habitual, os anjos sem asas e alguns santos sem vestidos: *como no son conocidos sin alas los angeles y para ver los santos tan desnudos no nos han dado los ojos, que entonces, ofende o hace falta uno y outro*³⁸. Todavia acrescenta que as suas observações são levianas quando comparadas com a opinião de Ludovico Dolce que expõe, de forma sumária, mas que nos abtemos de repetir por ter sido apresentada anteriormente. Nem todos os que rodeavam e pertenciam ao círculo de amizade de Pacheco comungavam com a interpretação de Dolce que consideravam exagerada³⁹. Pacheco justifica-se nestes termos: *^ mijuicio le culpa con mucha razón, cuanto a esta parte de la decência y piedad; y no es licito a nosotros defenderle ni seguirle en ella. Y estefue mi principal intento en poner aqui esta censura, infirendo que si a tan grande artífice no se perdono, ni falta quien le culpase, más justamente se hará con nosotros, si no guardaremos la decência y el decoro debido*⁴⁰. Mais à frente, na conclusão, não poupa elogios à obra, considerando-a *la primera y mayor que se ha hecho en el mundo*, do ponto de vista formal, ao mesmo tempo que não deixa de lamentar *no kaber satisfecho a toda la modestia y decoro que pide la piedad cristiana, y al fin de las imágenes sagradas: que es mover el ánimo a la compostura y devoción*⁴¹.

Pese embora nunca ter abandonado a sua veste de censor iconografia), Francisco Pacheco utilizou a metodologia que nos pareceu a mais correcta para abordar este tema: Recorreu aos

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ Idem, *Ibidem*, Tomo I, libro II, Capitulo IV, 344.

³⁸ Idem, *Ibidem*, Tomo I, libro II, Capitulo IV, 345.

³⁹ Entre eles, contavam-se os seus amigos e conselheiros, Juan Jáuregui e Pablo Céspedes.

⁴⁰ Idem, *Ibidem*, Tomo I, libro II, Capitulo IV, 348.

⁴¹ Idem, *Ibidem*, Tomo I, libro II, Capitulo IV, 352.

autores clássicos, ouviu o parecer dos entendidos, registou críticas, por vezes contundentes, soube manter em todo o seu discurso um pensamento equilibrado, seguro, eclesial, não inquisitório, conforme reconhece Menéndez Pelayo: *Para mi, lo que mas realça a Pacheco es su tolerância dogmática*⁴². Com razão alguém escreveu: *Francisco Pacheco se erige en el mejor tratadista dei decoro concebido como completa realidad para reclamar la decência, la honestidad y la propiedad*, palavras que subscrevemos na íntegra.

Após o recorrido através dos principais tratados artísticos pós-tridentinos, podemos extrair algumas conclusões acerca da concepção dos autores sobre o conceito de *nihil inhonestum* nas representações artísticas. Ressalta, em primeiro lugar, o conhecimento mútuo e intercomunicação das ideias dos diversos autores. Os artistas constituem os destinatários privilegiados das normas e conselhos dos tratadistas manifestando, ao mesmo tempo, a necessidade de harmonizar a criatividade artística com o conselho dos teólogos. Estabelecem-se prioridades nos cuidados que se devem observar nas representações. A historicidade e fidelidade dos factos serão prioritários em relação ao decoro, que, regra geral, merece a atenção dos tratadistas. Se exceptuarmos as críticas dirigidas à representação do "Juízo Final" de Miguel Angelo, os autores, na abordagem do decoro, enveredam, na maioria dos casos, por um tom moderado, não inquisitorial, e de certo modo pedagógico. Eis algumas das conclusões parciais decorrentes da leitura dos tratados artísticos, cujo resultado final aparecerá após o estudo que preparamos sobre os textos derivados dos Concílios Provinciais e das Constituições Sinodais, da Igreja de Portugal.

⁴² MENENDEZ PELAYO, Marcelino, *Historia de las ideas estéticas en España*, Santander, 1940, Tomo II, Cap. II, 419.

⁴³ MARTÍNEZ-BURGOS GARCÍA, Palma, *Ídolos e imágenes. La controversia dei arte religioso en el siglo XVI español*, Valladolid, 1990, 250.