UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

Arte e Inquisição na Península Ibérica
(A Arte, os Artistas e a Inquisição)

Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro

São Paulo

2006

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE HISTÓRIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA SOCIAL

Arte e Inquisição na Península Ibérica
(A Arte, os Artistas e a Inquisição)

Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação do Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em História.

Orientadora: Prof^a Dr^a Anita Waingort Novinsky

São Paulo

2006

A

Antonio Luiz

Marido e amigo,
companheiro de todas as horas.

***"La fantasía abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida
con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas"***

**Francisco de Goya y Lucientes
(Capricho 43 - Ms. do Prado)**

AGRADECIMENTOS

O trajeto percorrido para a realização desta tese foi quase sempre solitário: na permanência nos museus, bibliotecas, institutos de pesquisa, em meu canto de trabalho dialogando silenciosamente com as obras de arte, com os livros, com o computador. Pelo caminho encontrei obstáculos, dificuldades, frustrações: escassez de recursos financeiros, exigüidade de tempo.

Por outro lado, muitas alegrias, ajudas inesperadas, descobertas não imaginadas, novos e grandes amigos chegando, se agregando e participando do meu sonho. Estes fatos foram maiores, mais intensos e compensadores levando-me com entusiasmo para o final da jornada. A muitos devo meu reconhecimento.

Quero em primeiro lugar deixar registrada minha gratidão à minha família: meu marido, minhas filhas, meus pequenos netos - meu esteio, origem da minha força. Com carinho e amor souberam compreender minhas ausências, meus afastamentos, minhas indisponibilidades incentivando-me sempre a continuar.

À minha orientadora - mestra e amiga - é difícil traduzir em palavras a intensidade do sentimento, do reconhecimento pelo que sou e por minha formação acadêmica. Dez anos se passaram desde que iniciei o mestrado. Nunca faltou orientação segura e rigorosa; acolhimento carinhoso e familiar; as portas abertas, os caminhos indicados, as oportunidades oferecidas e partilhadas na divulgação de minhas pesquisas em viagens e em numerosos congressos internacionais.

Sou grata a duas outras grandes mestras - Professora Dr^a Maria Izabel Branco Ribeiro e Professora Dr^a Yara Monteiro Nogueira, pela rigorosa apreciação do texto do Exame de Qualificação, com preciosas sugestões que procurei seguir enriquecendo o texto final.

As dificuldades de realização da pesquisa no exterior foram amenizadas pela atenção, eficiência e colaboração de diversos funcionários das instituições visitadas - novos amigos feitos no além-mar. Devo registrar a acolhida e ajuda da Dr^a Maria Helena Fidalga - Diretora da Biblioteca do MNAA de Lisboa e de sua assistente técnica, Sr^a Fernanda Soares Almeida, na busca do material bibliográfico e documental, dos dados técnicos das obras do acervo. Dos historiadores de arte -

Dr. Dagoberto Markl que me permitiu visitar a sessão de gravuras e desenhos do MNAA, mesmo em tempo de preparação de exposição; Dr. Anísio Franco, Dr. Victor Serrão do MNAA e Universidade de Lisboa, pelas inúmeras sugestões bibliográficas e discussões sobre minha temática desbravando-me novos caminhos.

Meus agradecimentos também aos Curadores – Dr^a Maria de Aires Silveira e Dr. Carlos Gonçalves, do Museu de Arte Contemporânea de Lisboa não só pelas sugestões, como pela gentileza de me acompanharem na observação das obras de arte pertencentes ao acervo, locadas em lugares diferentes e de difícil acesso, como o Tribunal Constitucional de Lisboa e a reserva técnica do Museu no IAN/TT. Às Dr^{as}. Tânia Olim e Vitória Mesquita, da Divisão de Documentação Fotográfica do Instituto Português de Museus, pela eficiência e presteza na obtenção das reproduções fotográficas oficiais das obras de arte e suas respectivas autorizações de uso.

Sensibilizada e grata pela acolhida da Professora Dr^a Filomena Maria Gonçalves, que me introduziu ao Diretor do Departamento de História da Arte da Universidade de Évora - Dr. José Alberto Gomes Machado, com quem manteve produtivo diálogo sobre a pintura portuguesa.

Na Espanha, inestimável foi o auxílio e atendimento primoroso do diretor - Dr. Miguel Zugaza e funcionários, em especial Dr^a Felicitas Martínez Posuelo, da divisão de consultas à coleção, do Museu Nacional do Prado. O mesmo tratamento recebi da Dr^a Carmén Spinosa, curadora da Fundação Lázaro Galdiano de Madri e da Dr^a Mirian Lopez, diretora do departamento de Difusão do Museu de El Greco, em Toledo, todos prestativos e empenhados na rápida obtenção de reproduções oficiais das obras de arte e as respectivas autorizações de uso das imagens.

Aos amigos de aquém-mar, com quem sempre partilhei meus planos, angústias, sonhos e interesses na busca pelo conhecimento histórico, minha sincera gratidão pelas trocas de informações, indicações, sugestões, empréstimos de livros: Maria Luiza Tucci Carneiro, Lina Gorenstein, Renata Rosenthal Sancovsky, Daniela T. Levy, Marcelo Amaral, Marcos Veiga, Eneida Ribeiro, Robson Luiz Lima Santos.

Quero deixar registrada minha gratidão à minha filha, a designer Mirla Fernandes, pelo apoio técnico no tratamento das imagens.

Um agradecimento final - *in memoriam* - ao amigo Maurício Novinsky, o cavalheiro, o protetor que recebia a todos nós, alunos de Anita, como se fôssemos parte de sua família, abrindo com generosidade e desprendimento as portas de seu lar, marcando-nos com queridas lembranças.

RESUMO

Esta tese estuda histórias de artistas e suas obras produzidas na Península Ibérica entre os finais do Século XV a meados do século XIX vinculadas à Inquisição Moderna. Nesse processo de longa duração o Tribunal do Santo Ofício expressou seus propósitos através da arte buscando legitimação e exaltação de seus feitos. Exerceu sobre os artistas e suas obras rigorosa vigilância e censura. Embora sujeitos ao austero controle do Santo Ofício e obedecendo a cânones estéticos e iconográficos impostos pelo Concílio de Trento, uma gama de artistas conseguiu escapar a essa "camisa de força" produzindo, em condições especialíssimas, em terras ibéricas ou no exterior, expressões de aversão, crítica e condenação ao Tribunal e sua nefasta atuação. Engloba as três tipologias: a legitimação, a exaltação e a aversão. Discute fundamentalmente o papel desempenhado pela Arte e pelos artistas em suas relações com o Tribunal do Santo Ofício na Idade Moderna. Palavras-chave: Arte; Inquisição; História Ibérica; Pintura; Gravura.

ABSTRACT

This thesis studies the history of some artists and their works related to the Inquisition. Such works were created in the Iberian Peninsula, between the last years of the 15th century and the first years of the 19th century. During this long period, the Holy Office used Art as an expression of its aims, as it searched for legitimacy and praise with regard to its deeds. It therefore practiced strict control and censorship over the artists and their works. Although under strict control from the Inquisition and compliant with the aesthetic and iconographic canons imposed by the Council of Trent, several artists managed to evade these regulations and were able to conceive, at certain times and under very special conditions, works that expressed their aversion, criticism, and condemnation concerning the Holy Office and its heinous acts. The present study deals with those three typologies: legitimacy, praise, and aversion, as it fundamentally discusses the role played by Art and artists in their relationship with the Holy Office in the Modern Age.

Keywords: Art; Inquisition; Iberian History; Painting; Engraving.

ÍNDICE

VOLUME 1

Introdução.....	14
-----------------	----

PARTE I Simbologia da legitimação

Capítulo I - A Península Ibérica na Idade Moderna

A - O tempo, os valores, a mentalidade.....	31
B - A instalação do Tribunal do Santo Ofício na Espanha	40
C - O Tribunal do Santo Ofício em Portugal.....	45

Capítulo II - A Inquisição e a Renascença

A - Espanha.....	51
1 - As primeiras imagens ligadas à Inquisição.....	56
2 - Isabel e a Coleção Real.....	61
3 - A Renascença e a Espanha.....	66
4 - Pedro Berruguete, o primeiro pintor renascentista de Castela.....	73
5 - O Convento dominicano de São Tomás, em Ávila.....	80
 B - Portugal.....	 109
1 - O período Manuelino.....	110
2 - As tensões sociais e o testemunho da pintura.....	114

Capítulo III - Maneirismo, Contra-Reforma e os Áustrias

A- O Maneirismo.....	118
B - O Concílio de Trento e as obras de arte.....	126
C - O Santo Ofício e os pintores portugueses.....	129
D - O Santo Ofício e os pintores espanhóis.....	133
E - As imagens desnudas e mitológicas.....	140
F - El Greco – o pintor de Toledo.....	141

PARTE II Simbologia da Exaltação

Capítulo I - O Espetáculo Barroco na Espanha

A - A Festa Barroca e o Auto-de-fé.....	159
B - O Auto-de-fé na Praça Zocodover, de Toledo.....	163
C - Pinturas para História	164
D - A Igreja de La Magdalena em Sevilha e um Auto-de-fé	173

Capítulo II - O Espetáculo Barroco em Portugal

A - Os Autos-de-fé em Portugal.....	179
B - O Auto-de-fé de 10 de maio de 1682 em Lisboa.....	182
C - A descrição dos cronistas dos Autos-de-fé.....	186
D - Os pintores do Santo Ofício.....	192

PARTE III Simbologia da Aversão

Capítulo I - O olhar exterior e a crítica sobre a Inquisição Ibérica

A - Crônicas, viajantes e histórias.....	200
B - As gravuras e sua propagação pela Europa: as estampas e a Inquisição.....	207
C - A Ilustração e Francisco de Goya y Lucientes	212

Capítulo II - Declínio e abolição do poder inquisitorial

A - As cicatrizes da Inquisição.....	242
1 - Eugenio Lucas.....	244
2 - José de Brito.....	252
B - Os pintores franceses e a Inquisição ibérica.....	256
1- Jean Paul Laurens.....	256
2 - Antony Serres.....	259
Considerações Finais.....	262
Fontes.....	267
Bibliografia.....	300

VOLUME 2

Catálogo de imagens

LISTA DE ABREVIATURAS

Bibliotecas - Institutos de Arquivos - Museus

APDE	Arquivo Público Distrital de Évora
APA	Arquivo Paroquial de Ávila
AHN	Arquivo Histórico Nacional de Madri
CESIS	Centro Ernesto Soares de Iconografia e Simbólica - Mafra - Portugal
IAN/TT	Instituto dos Arquivos Nacionais - Torre do Tombo - Lisboa - Portugal
SBD/FFLCH	Serviço de Biblioteca e Documentação da Faculdade de Filosofia , Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo
SBD/ECA	Serviço de Documentação da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo
BMACUSP	Biblioteca do Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo
BFAUSP	Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo
SBU	Sistema de Bibliotecas da Unicamp - Universidade de Campinas - São Paulo.
BNRJ	Biblioteca Nacional no Rio de Janeiro - Brasil
BNL	Biblioteca Nacional de Lisboa - Portugal
BMCL	Biblioteca do Museu da Cidade de Lisboa
BMNA	Biblioteca do Museu Nacional de Arte Antiga - Lisboa
BMNP	Biblioteca do Museu Nacional do Prado - Madri
BNM	Biblioteca Nacional de Madri - Espanha
BPAL	Biblioteca do Palácio da Ajuda - Lisboa - Portugal
BPE	Biblioteca Pública de Évora - Portugal
BGUC	Biblioteca Geral Universitária de Coimbra - Portugal
BPA	Biblioteca Pública de Ávila - Espanha
BCDST	Biblioteca do Convento Dominicano de Santo Tomás de Ávila
MNAA	Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa

MHE	Museu Histórico de Évora - Portugal
MNMC	Museu Nacional Machado e Castro - Coimbra
MNP	Museu Nacional do Prado - Madri
FMLG	Fundação Museu Lázaro Galdiano - Madri
MCEG	Museu Casa de El Greco - Toledo
MET	Museu Metropolitano de Nova York

*

Leg.	Legajo (Dossiê -Arquivo)
Proc.	Processo
RRCC	Reis Católicos

Introdução

O Tribunal do Santo Ofício da Inquisição, instalado na Península Ibérica, na Idade Moderna, foi uma instituição intolerante e talvez a mais repressiva que a História registre até o advento do nazismo. Durante seus mais de trezentos anos de existência perseguiu, condenou e executou milhares de seres humanos, sob a alegação da necessidade do extermínio de heresias que ameaçariam a existência do Cristianismo.

Pensar de forma diferente da ortodoxia imposta pelo Papado e pelo Estado significava uma condenação *a priori* que aterrorizava a todos, mesmo aos mais sinceros cristãos. Sua atuação se fez sentir mais duramente contra certos segmentos populacionais, que foram priorizados: cristãos-novos ou conversos acusados de Judaísmo (a grande maioria). Em menor escala, outros heterodoxos também foram submetidos a denúncias e processos: negros, índios, mouriscos, reformistas, feiticeiras, sodomitas, solicitantes etc., sob rubrica de crimes contra a fé ou contra os costumes.

As ações e os métodos desse Tribunal eram divulgados pelos meios de comunicação existentes no período - visuais e textuais - que serviam como instrumento de persuasão de suas verdades e da validade e justiça de seus procedimentos. As imagens, as obras de arte, os símbolos e as crônicas serviam tanto para exaltar quanto para censurar a existência desse Tribunal de exceção.

A História voltaria a registrar fenômenos semelhantes ao encontrado na Península Ibérica, demonstrando que os procedimentos de eliminação de forças sociais de resistência a um dado sistema político social e cultural se repetem num nível de crueldade tal, que nos faz desacreditar na capacidade do homem em “ser humano”. Num momento em que o mundo presencia uma escalada de violência inimaginável, em que o progresso e os avanços tecnológicos são praticamente aniquilados pela insensatez, pelo fanatismo, nacionalismo ou fundamentalismo, torna-se, para o historiador, de fundamental importância buscar no passado elucidações acerca das origens desses comportamentos fanáticos, dessas formas

intolerantes de eliminação de minorias, procurando compreender de que forma a comunicação visual colaborou para que esses objetivos fossem atingidos.

Os historiadores especialistas em Inquisição são claros ao afirmar que não existe um estudo sistemático que forme um trabalho de conjunto – sobre mais de 300 anos de existência do Tribunal do Santo Ofício na Península Ibérica – que tenha como fulcro central um *corpus* documental imagético. Existem algumas imagens reproduzidas em textos de época bastante conhecidas dos especialistas em Inquisição, que se repetem nos trabalhos historiográficos como meras ilustrações.

Francisco Bethencourt, em seu livro *História das Inquisições – Portugal, Espanha e Itália – Séculos XV-XIX*, talvez seja a única exceção. Além de apresentar um grande número de imagens sobre a Inquisição, que compõem um bloco de páginas centrais no livro, dedica também um subitem do capítulo 9 ao estudo da Iconografia da Inquisição¹. As imagens apresentadas são acompanhadas de um pequeno comentário de caráter descritivo.

Maria Luiza Tucci Carneiro apresenta um ensaio sobre Iconografia da Inquisição sob o título *Inquisição e Arte: relações entre o real e o imaginário*, in I Congresso Internacional - Inquisição - Universidade de São Paulo -1987². Pela característica do trabalho, uma comunicação em Congresso, e evidentemente pela exigüidade de tempo e espaço a autora faz um breve, mas consistente apanhado das mais conhecidas imagens existentes sobre a Inquisição que aparecem reproduzidas na maioria dos livros especializados. Detem-se em algumas análises mais detalhadas, como na referência à pintura de Francisco Rizi (1683) sobre o Auto-de-fé realizado na Plaza Mayor de Madri em 1680 e em alguns trabalhos de Francisco Goya. Os dois autores usam o termo Iconografia no seu sentido mais amplo e comum - conjunto de registros visuais.

Também são encontrados catálogos de exposições realizadas sobre a Inquisição, destacando-se: *Inquirindo a Inquisição*, realizada pela Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro em 1987, com participação de Anita Novinsky; o guia bilingüe

¹ BETHENCOURT, Francisco. *História das Inquisições – Portugal, Espanha e Itália – Séculos XV-XIX*, São Paulo: Companhia das Letras, 2000, p. 190-191; 286-287; 335-368.

² CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Inquisição e Arte: Relações entre o Real e o Imaginário*, In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci e NOVINSKY, Anita (Orgs.). *Inquisição: Ensaio sobre Mentalidade, Heresia e Arte*, Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura e São Paulo: EDUSP, 1992, p.457-469

Inquisition/Inquisición – Instrumentos de Tortura, sob direção de Robert Held – exposição que teve origem em Florença e entre os anos 1983/87 percorreu várias cidades européias³ e o catálogo *La Inquisición* – exposição organizada pelo Ministério de Cultura Espanhol no Palácio de Velazquez Del Retiro/Madri, entre outubro-dezembro de 1982. O pequeno exemplar da publicação de Lello & Irmãos Editores: *Enciclopédia pela Imagem - A Inquisição*, segue a mesma linha das anteriores, colocando as imagens apenas como ilustrações de um texto⁴.

Este trabalho estuda as representações imagéticas das ações do Tribunal do Santo Ofício cruzando-as, na medida do possível, com textos de época, em especial crônicas e relatos de viajantes, utilizando ambos como fonte documental, abordagem metodológica que ganha espaço - cada vez maior - nos estudos históricos.

Uma característica da pesquisa histórica das últimas décadas é a ampliação do conceito de fontes, abrangendo os mais diversos suportes, o que inclui os documentos visuais e os textos literários.

A imagem, em especial a obra de arte, é vista atualmente como **documento histórico** de indiscutível valor. Cabe ao pesquisador estabelecer sua historicidade através da análise de sua natureza, atributos e condições de documento, procurando penetrar na compreensão do meio produtor, partindo do estudo e análise da sociedade, da instituição e da ação retratada, representada ou captada pela imagem.

Francis Haskell ressaltou que depois das moedas, as pinturas encontradas nos museus após a Renascença contribuíram enormemente com os historiadores na reconstrução do passado⁵.

Serge Gruzinski assinala que o historiador consegue ampliar seu campo de compreensão quando deixa de buscar somente nos documentos escritos as

³ HELD, Robert, *Inquisition/Inquisición: A Bilingual Guide to the exhibition of Torture Instruments from de Midle Ages to The Industrial Era*. Florença: Qua D'Arno Publishers/Editorial, 1985.

⁴ *Enciclopédia pela Imagem - A Inquisição*, Porto: Lello & Irmãos, [s.d]. 67 p.

⁵ HASKELL, Francis, *History and its Images, Art and the Interpretation of the Pass*, New Haven/London, Yale University Press, 1993.

evidências históricas de uma sociedade, aliando sua busca às outras formas de expressão que constroem a memória e a história – as imagens⁶.

Com semelhante força de documento histórico, o estudo dos textos literários, em especial os produzidos pelos cronistas que vivenciaram os acontecimentos de suas narrativas, surgem como um segundo suporte de análise de imenso valor metodológico quando cruzados com as imagens.

No mundo contemporâneo a humanidade se depara com uma verdadeira avalanche de informações, estas chegam através das imagens, alargando com rapidez incrível os campos do conhecimento acerca do que está ocorrendo no exato momento. Isto é visto como uma forma positiva de apreensão e compreensão do mundo, e sem que se entre na discussão sobre a ampliação dos meios tecnológicos mais avançados e práticos de preservação da memória histórica, a utilização da imagem como documento histórico se justifica amplamente.

Os estudos sobre as mais diversas formas de intolerância, discriminação e perseguições ocorridas na história são fundamentais para a compreensão das origens desses fenômenos que se perpetuam, reaparecendo a cada dia nos atos de terrorismo, violação de Direitos Humanos, como uma constante que não tende a se dissolver.

Esta tese se propõe a conhecer, através da imagem, como a Inquisição foi entendida em diferentes lugares e tempos, e o imaginário dela resultante.

A questão central desta pesquisa é discutir a utilização das obras de arte pela Inquisição Ibérica em vários momentos de sua existência. Os objetivos da Instituição, que através do mecenato produzia obras de arte. Quem eram os artistas que as produziam⁷ - suas motivações e significados. A análise das obras de arte produzidas pela Instituição ou fora dela: o momento em que foram produzidas e a

⁶ GRUZINSKI, Serge. *La Colonisation de L'Imaginaire – Sociétés Indigènes et occidentalisation dans le Mexique espagnol – XVI^e -XVIII^e siècle*, p. 7.

⁷ Em pesquisa anterior a autora identificou nomes de artistas que eram contratados pelo Tribunal do Santo Ofício de Lisboa para pintarem as imagens dos prisioneiros condenados à fogueira e que deveriam levar estampados em seus respectivos sambenitos seus rostos envoltos pelas chamas. Proporcionavam ao público que ia aos espetáculos de autos-de-fé um impacto emocional muito grande, acrescendo-se que estes sambenitos eram depois expostos nas igrejas, marcando na memória do povo aqueles que ousaram, verdadeiramente ou não, se desgarrar do seio da Igreja. Cf. Ribeiro, Benair A. Fernandes, *Um Morgado de Misérias – subsídios para um auto de um poeta marrano*, São Paulo, Dissertação de Mestrado – Departamento de História da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2001. p.173/174.

recepção do espectador a quem eram dirigidas. As possíveis vozes que se levantaram contra a ação desse Tribunal quer de forma textual, quer através de imagens, visando demonstrar que sua ação não foi simplesmente o resultado de uma forma de pensar de determinada época, de uma Europa presa aos ditames de ortodoxia religiosa única.

As formas de ação do Tribunal, em seus mais de 300 anos de existência na Península Ibérica, são mostradas brutalmente pelas imagens, levando-nos a perceber sua especificidade – um tribunal de exceção. Toda atuação da Inquisição foi uma grande encenação. Seus autos-de-fé não poderiam ter melhor denominação – "Auto" – gênero teatral reservado para a dramatização de história do sagrado. A Instituição se apresenta e se representa das mais diversas formas, buscando sua legitimação frente ao povo e a si mesma, que a aplaude e com ela entra em conluio através das delações e da participação nos espetáculos cuidadosamente criados para demonstração de sua força⁸.

⁸ NAZARIO, Luiz. *Autos-de-Fé como espetáculo de massa*, São Paulo: Humanitas, 2005,p.32

As Fontes

A escolha das obras de arte (pinturas) produzidas na Península Ibérica por artistas atuantes na região foi determinada pelo próprio tempo, pelos curadores, críticos e pelo mercado de arte. Estão hoje expostas em Museus e representam cenas da ação do Tribunal, retratos de Inquisidores e de outros personagens que desempenharam papéis de relevância na ação inquisitorial.

As gravuras, que desempenharam um papel diferente das pinturas, também foram selecionadas a partir da possibilidade de serem vistas em exemplares de qualidade o mais próximo possível das primeiras tiragens e existentes nos museus. Além desse primeiro critério citado para a escolha das pinturas que formam o *corpus* documental, foram privilegiadas as obras que puderam ser contempladas pessoalmente nos acervos atuais, buscando também conhecer os locais originais para as quais foram destinadas⁹.

A análise da obra de arte vista em seu original cria uma sensibilização totalmente diferente da visão ou compreensão que é possível ter através de uma reprodução. Como Walter Benjamin acreditamos na "aura" da obra de arte¹⁰. A obra original é única e os avanços tecnológicos de sua reprodutibilidade deformam, enganam e mudam sua função social. Na reprodução, a obra de arte perde sua autoridade e fica refém das manipulações tecnológicas. Na medida em que as novas tecnologias permitiram a popularização ou massificação da arte, criaram também a produção serial de uma mesma obra, mudando assim sua função. Ao ser reproduzido em larga escala, o objeto em questão se atualiza. Esta é uma armadilha para a qual o historiador deve estar atento e não ser levado a uma análise anacrônica.

A análise de obras de arte que foram feitas com técnicas que visam a sua reprodução - como a gravura - deve levar em conta outras formas hermenêuticas de

⁹ Todas as fontes pictóricas e gravuras estão detalhadamente especificadas no final da tese. No Volume 2 encontram-se as reproduções que o leitor poderá consultar acompanhando a numeração indicada no texto.

¹⁰ BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas - Magia e Técnica, Arte e Política - A obra de arte na era de sua reprodutibilidade*. São Paulo: Brasiliense, 1996, p.165-196.

validação de sua historicidade, como é feito para a fotografia e o cinema, cuja essência de sua função é a reprodutibilidade.

No processo histórico as formas de recepção e percepção das obras de arte se transformam do mesmo modo que as coletividades ou sociedades nas suas formas de existência. Torna-se necessário, portanto, que o historiador busque descobrir como se recepcionava determinada obra, em determinado tempo, e em determinada sociedade.

Segundo o historiador espanhol Miguel Avilés¹¹ existem cerca de 1963 registros de elementos gráficos sobre a Inquisição, geralmente correspondendo a reproduções em diversas edições de uma mesma obra. Se forem consideradas as imagens gráficas que se repetem como ilustrações em publicações de diferentes autores, restarão apenas cerca de 60 livros com reproduções gráficas diferentes. A maioria das imagens que circula junto ao grande público através de reproduções em livros ou na *Web* se refere à Inquisição Medieval e estas não são contempladas neste trabalho.

A escolha da imagem como fonte visou a analisar e a entender em que medida as obras de arte respondem às circunstâncias históricas específicas. Buscou-se situar a obra de arte dentro do esquema de referências histórico-ideológicas em que foi criada, tentando salientar o modo como esta consegue expressar idéias através de uma linguagem plástica. Procurou-se ampliar o conhecimento acerca de uma sociedade e das estruturas mentais através da documentação visual, o que implica em conhecer as forças sociais que as moldaram, inquirindo sobre as razões da criação artística, inserindo-se no campo do estudo das sensibilidades.

Fazem parte também do *corpus* documental textos de época produzidos por cronistas, historiadores, viajantes. Grande parte das imagens estudadas foi inspirada em textos descritivos, narrativos e literários contemporâneos aos eventos focalizados nas pinturas e gravuras.

A leitura que apresentamos sobre as obras escolhidas sempre partiu da observação *in loco*, usando a metodologia - DBAE - *Discipline Based Art Education*

¹¹ AVILÉS, Miguel. *Verdaderas y falsas imágenes de la Inquisición Española*, , 1982, p. 33-50. Miguel Avilés foi o responsável pelo projeto dessa Exposição. Catálogo da Exposição *La Inquisición*, organizada pelo Ministério de Cultura da Espanha.

desenvolvida pelo Prof. Dr. Robert Willian Ott, da Penn State University, EUA. Essa metodologia foi adaptada no Brasil pela Prof^a Dr^a Ana Mae Barbosa, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, quando criou a Metodologia Triangular aplicada atualmente pelos setores de Arte e Educação na maioria dos Museus Brasileiros. Esta é uma metodologia interiorizada em experiências educacionais realizadas durante vários anos de atuação em Museus e no Ensino Superior. Nesta metodologia interessam os conteúdos significativos das obras de arte para a sociedade, e se fundamentam na História da Arte e na Crítica da Arte, tendo quatro estágios: 1) a produção artística; 2) apreciação estética; 3) apreciação crítica 4) fundamentação através da História da Arte. Esses estágios são atingidos pelas etapas: descrever, analisar, interpretar, fundamentar.

Na leitura das obras de arte algumas informações são cruciais e podem modificar o conhecimento inicial do observador. Essas informações são fornecidas na etapa da fundamentação (História da Arte). De acordo com teóricos de História da Arte e estudiosos dos símbolos, como Ernst Gombrich e Edgar Wind¹², o que o historiador deve levar em conta quando analisa uma obra de arte em busca da sua historicidade e de seus significados deve ser, em primeiro lugar, descobrir para quem era dirigida determinada pintura. Não existe obra de arte sem um pressuposto expectador.

Contrariando a voz corrente entre os historiadores, algumas imagens amplamente conhecidas que ilustram os livros sobre a Inquisição não tinham a intenção de aterrorizar na época em que foram criadas. As exposições de pinturas representando cenas relacionadas com a Inquisição, no Museu do Prado, século XIX, colaboraram para a criação de um imaginário terrificante sobre a Inquisição. É no início desse século que começa a aparecer uma historiografia mais consistente sobre essa instituição e as críticas que já existiam anteriormente puderam se desenvolver com o término do Antigo Regime.

Pelas características dos processos inquisitoriais tem-se conhecimento que era impossível aos prisioneiros a exposição de seus sentimentos e da idéia que

¹² GOMBRICH, Ernst, *Arte e Ilusão*, São Paulo: Martins Fontes, 1986, p. 12-24;
WIND, Edgar, *A Eloqüência dos Símbolos*, São Paulo: Edusp, 1997, p. 20-28.

faziam do Tribunal. No sentido da exploração dos processos movidos pela Inquisição e de suas possíveis representações, descoberta de fundamental importância é a imagem encontrada por Anita Novinsky em sua longa e consistente pesquisa acerca dos processos da Inquisição portuguesa, inserida em um dos casos estudados pela historiadora - imagem que hoje ilustra a capa de seu recente livro – *Inquisição: Prisioneiros do Brasil (Séculos XVI-XIX)*¹³. A imagem é a representação da Inquisição desenhada por um prisioneiro, portanto, a visão da vítima sobre a poderosa Instituição¹⁴.

¹³ NOVINSKY, Anita, *Inquisição: prisioneiros do Brasil*, Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2002.

¹⁴ Não faremos o estudo da imagem mencionada pela impossibilidade de localizar o processo em pauta nos arquivos do IAN/TT.

Questões historiográficas e teórico-metodológicas

Obra historiográfica sobre a Inquisição que aborde metodologicamente a utilização das imagens cruzadas com os textos contemporâneos da atuação do Tribunal da Inquisição na Península Ibérica nos é desconhecida. Esta é uma das justificativas desta proposta de trabalho.

As obras consultadas se relacionam mais especificamente com a análise das relações entre Arte e Sociedade e das novas propostas de uso da arte por parte do historiador, recursos de pesquisa normalmente utilizados pelos Historiadores da Arte. Jean-Claude Schmitt afirma:

(...) Depuis quelques années, c'est en nombre croissant que les historiens s'intéressent aux images et à l'art, un domaine de recherche qui relève traditionnellement de la compétence des "historiens de l'art". Cette évolution des pratiques historiennes a bien évidemment des conséquences pour les deux disciplines concernées. Elle élargit le "territoire de l'historien" et contraint ce dernier à une réflexion sur les objets ou des valeurs, notamment la valeur esthétique, qu'il n'est pas habitué à prendre en compte¹⁵.

Acrescenta que o historiador, ao buscar esse recurso, enfrenta novas exigências nas quais se confronta com a dimensão social das obras de arte e tem que buscar com precisão métodos de analisar as imagens, esboçando as problemáticas históricas que levam em conta o reconhecimento do real papel desempenhado pelas imagens no funcionamento das sociedades¹⁶. Citando Marc Bloch, ressalta que o grande historiador confessa sua dificuldade de análise das imagens nas páginas dedicadas a *Façons de sentir et de penser in La Societe Feudal* na qual, reportando-se a Emile Mâle, destaca a necessidade do historiador

¹⁵ Cf. SCHIMITT, Jean Claude. *Le miroir du canoniste. Les images e le texte dans un manuscrit médiéval* Paris: Annales. Histoire, Sciences Sociales, 1996, 1, p. 3-6.

¹⁶ Idem *L'Historien et les images* – Paris: EHESS, 1997, in: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 2, 1997, Porto Alegre, Anais. Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. mimeografado.

recorrer “à expressão plástica” de uma sociedade, mas hesita em se aventurar por esta via cheia de ciladas¹⁷.

Francis Haskell chama a atenção do historiador dizendo que não é suficiente apresentar as imagens e usá-las de forma imediatista (ilustrativa). É necessário que haja uma preocupação com sua natureza, com o complexo processo de criação e de representação.

É um erro pensar que os homens do passado como os da atualidade possam pensar no real de uma forma independente da consciência dos atores sociais e da expressão que eles colocam em suas obras¹⁸.

Pierre Francastel, em *Pintura e Sociedade*, afirma que para conhecermos dada sociedade é necessário estudar as obras de pinturas como um sistema de signos, aplicando métodos rigorosos de interpretação que deram progresso a tantas outras ciências. Não basta ver numa pintura, o tema, a historieta. “(...) Há *que se perscrutar o mecanismo individual e social que o fez **legível e eficaz***”¹⁹. O mesmo autor diz que uma obra de arte é um meio de expressão e de comunicação dos sentimentos e do pensamento do corpo social. A psicologia do signo se desenvolve em todos os domínios. As obras de arte não são simplesmente símbolos, mas **verdadeiros objetos** necessários à vida dos grupos sociais. Temos o direito de buscar através delas o **testemunho** dos reflexos e das estruturas mentais, tanto do passado como do presente.

(...) Desde o século XV ao XX um grupo de homens edificou um modo de representação pictórica do Universo em função de uma certa interpretação psicológica e social da natureza fundada sobre uma soma de conhecimentos e de regras práticas para a ação²⁰.

Os exemplos citados são aqui utilizados no sentido de demonstrar a importância das imagens para o historiador.

¹⁷ Cf. SCHIMITT, Jean Claude. “*Façons de sentir et de penser*” *Un tableau de la civilisation ou une histoire-problème?* In Marc Bloch aujourd’hui, Paris: H. Atsma e ^a Burguiere Editores, 1990, p.408.

¹⁸ HASKELL, Francis op.cit., p. 53.

¹⁹ Grifo nosso.

²⁰ FRANCASTEL, Pierre. *Pintura e Sociedade*, São Paulo: Martins Fontes, 1990, p.29.

Buscamos na História da Arte uma metodologia de leitura e interpretação das obras de arte que a pesquisa nos ofereceu. Conforme aponta o professor Ulpiano Bezerra de Meneses, não existe ainda uma história da imagem estruturada, que poderia proporcionar uma visão mais abrangente da *"percepção do potencial cognitivo da imagem"* deslocando a atenção do historiador do campo das fontes visuais para a visualidade como objeto de historicidade. Este trabalho não pretende solucionar a intrincada questão levantada pelo ilustre professor, para a qual ele também não tem ainda solução definitiva²¹, apontando apenas possíveis caminhos.

No campo de conhecimento de Arte (Filosofia, Sociologia etc) foi a História da Arte a que mais avançou em relação à metodologia de leitura e interpretação das obras de arte.

Neste sentido, acreditamos ser importante tecer algumas considerações sobre as linhas de análise das obras de arte que se desenvolveram a partir da segunda década do século XX.

Contrapondo-se à análise formal da Arte proposta por Heinrich Wölflin, que alcançava bastante sucesso (Renascença e Barroco; conceitos fundamentais de História da Arte), os historiadores de Arte ligados a Aby Warburg: Fritz Saxl, Erwin Panofsky, Edgar Wind, Ernst Cassirer valorizavam o conteúdo intelectual das obras de arte, ou seja, a Filosofia ou a Teologia implícitas nas mesmas. Essa discussão ganhou corpo em especial nos estudos de Panofsky e as formas simbólicas e a reutilização do termo 'Iconologia', apropriado do Tratado de Cesare Ripa - *Iconologia* - publicado em Roma em 1593²². Panofsky usa o termo para designar o estudo culturalista da obra de arte, diferenciando-o de Iconografia. Para ele Iconologia é um novo método da História da Arte que se preocupa com o significado último da obra de arte: filosófico, histórico, social etc. Em linhas gerais os representantes da chamada Escola de Warburg²³ adaptaram ao mundo das imagens uma tradição tipicamente alemã de interpretação de textos. O sucesso dessa linha de

²¹ BEZERRA DE MENESES, Ulpiano. *Fontes Visuais, cultura visual, História Visual. Balanço provisório, propostas cautelares*, São Paulo: Anpuh/Humanitas, vol. 23, nº 45, 2003, p. 11-36.

²² O termo Iconologia já fora utilizado por Platão com o significado de linguagem figurada.

²³ Sobre a Escola de Warburg e o desenvolvimento dos métodos desenvolvidos pelos seus representantes ver o ensaio de Carlo Ginzburg - *De A. Warburg a E. H. Gombrich - notas sobre um problema de método* in *Mitos, Emblemas e Sinais*: São Paulo: Companhia das Letras, 1991, p. 41/93.

interpretação foi imenso e marca ainda muitos estudiosos. As críticas também vieram e dentro da própria linha de Warburg - Ernst Gombrich diz que a Iconologia de Panofsky era apenas uma expressão alternativa com o objetivo de 'ler' as imagens como expressões do *Zeitgeist* (espírito da época). Outro problema que se aponta para o método iconológico é o de pecar por excesso de intuição e especulação. A interpretação deve ser deduzida das próprias imagens - o quebra-cabeça formado pelo sentido que se quer dar às imagens é bastante subjetivo. O método também não tem dimensão social, mostrando grande indiferença pelo contexto social. Ele nunca questiona para quem era destinado o 'significado' da imagem. Outro ponto é que os seguidores dessa escola iconológica não atentaram para a variedade das imagens. Alcançavam bons resultados quando as pinturas eram alegorias, mas nem sempre as pinturas são alegóricas. Embora Ernst Gombrich venha da tradição de Warburg, fez severas críticas à suposição que as imagens expressam o 'espírito da época', pois isto significaria aceitar que uma determinada época em um país, um lugar, possui homogeneidade cultural.

Se o método tão aplaudido de Panofsky não atendia aos objetivos do historiador, outros enfoques apareceram: o da psicanálise, do estruturalismo e da semiótica. São enfoques e não propriamente métodos porque vão representar, não uma nova opção de investigação, mas um novo tipo de interesses e perspectivas.

O enfoque psicanalista se fixa nos símbolos e associações inconscientes descobertos por Freud e abandona os significados conscientes privilegiados por Panofsky. É um enfoque tentador, mas cheio de armadilhas. Não se pode negar a importância do inconsciente na criação de imagens e textos. Entretanto, a interpretação psicanalítica enfrenta problemas básicos. Como diz Peter Burke, de forma irônica, os psicanalistas trabalham com indivíduos vivos e os historiadores não podem colocar 'no sofá' indivíduos (artistas) mortos²⁴. A análise psicanalítica contém uma redução especulativa quando discute os significados inconscientes das imagens.

²⁴ BURKE, Peter. *Visto y no Visto - el uso de la imagen como documento histórico*, Barcelona: Editorial Crítica, S. L. 2001, p. 216-218.

O enfoque estruturalista baseia-se na ciência dos signos e é também denominado de semiologia. Alcançou grande desenvolvimento nas décadas 50/60 graças a Claude Lévi-Straus e Roland Barthes, interessados nas imagens. Afirmavam que um texto ou uma imagem pode ser contemplado como um "sistema de signos" centrando no que Meyer Shapiro chamou de "elementos miméticos". Tal enfoque desvia a atenção da consideração que uma obra de arte pode ter com a realidade exterior que pretende representar e de seu contexto social. Por outro lado, o enfoque estruturalista significou um avanço na medida em que deram importância aos paralelismos e às oposições formais. Avançou mais em relação a narrativas literárias do que em relação às imagens. No caso da pintura, que é uma arte do espaço bidimensional, as relações internas (composição) só são possíveis com aquilo que se apresenta e não em especulações extra-obra. Nas obras literárias analisamos palavra por palavra e a estrutura se encontra abaixo da superfície; nas imagens a estrutura está sobre a superfície. O interesse pelas relações internas já fora foco da análise formalista (Wölfflin), contra o qual se rebelaram os wargburnianos.

Se os estruturalistas se fixaram nos significados inconscientes e na propensão em supor que uma imagem tem 'um' significado e que não poderá haver ambigüidade, pois há um código a ser desvendado, a corrente posterior - dos chamados pós-estruturalistas, se fixa na indeterminação dos significados - na polissemia - que Jacques Derrida chamou de "jogo infinito de significações" o que equivale dizer que qualquer significado atribuído a uma imagem é tão válido quanto outro qualquer. O que resulta positivo é que se percebe que os criadores de imagem não podem nem controlar nem fixar seus significados.

A tendência metodológica mais atual é a de acatar o estudo da recepção da imagem. O seu significado depende do contexto social nele contido: o ambiente cultural e político e as circunstâncias concretas que permitiram a criação da imagem. As imagens das quais se possam conseguir respostas que venham a ser confirmadas pelos textos (relatos de viajantes, descrição de comportamentos, crônicas contemporâneas às imagens). Imagens das quais se possam descobrir as formas de recepção, a percepção e a interpretação das obras de arte no centro de

uma determinada cultura - ou seja, descobrir o 'olho da época' nos parece ser a metodologia mais adequada a este trabalho.

Jan Mukarovsky afirma que só podemos usar a obra de arte com valor documental quando explicamos sua relação com um dado contexto de fenômenos sociais²⁵.

(...) O estudo objetivo do fenômeno artístico tem que avaliar a obra de arte como signo, constituído pelo símbolo sensorial criado pelo artista, pela significação que se encontra na consciência coletiva e pela sua relação com a coisa designada - relação que se refere ao contexto geral dos fenômenos sociais²⁶.

Como diz Bezerra de Menezes, para o historiador, as imagens não devem constituir objetos de investigação em si, mas vetores para investigação de aspectos relevantes na organização, funcionamento e transformação de uma sociedade. Trabalhar historicamente com imagens obriga a percorrer o ciclo completo de sua produção, circulação e consumo. As imagens não têm sentidos imanentes como argumentava Wölfflin²⁷. A sociedade na sua interação é que produz sentido no tempo, no espaço, nas circunstâncias criativas e entre os agentes sociais²⁸. Cabe ao historiador a tarefa de buscar as 'formas de intuir' contidas nas representações artísticas, bem como decodificar a gramática e a sintaxe que as organizam.

A tese se apresenta em três partes, assim denominadas: Simbologia da Legitimação; Simbologia da Exaltação e Simbologia da Aversão. São resultantes da forma de classificação tipológica das imagens que a pesquisa possibilitou. Foram priorizadas as tipologias fundamentadas nos significados e nas formas de recepção pelo público para o qual as obras de arte foram destinadas. Uma classificação tipológica que partisse do tema ou conteúdo representado pelas imagens como: cenas de tortura, cenas de julgamentos da Inquisição, cenas de autos-de-fé, de retratos de inquisidores, não proporcionariam uma análise abrangente, aparentando mais um caminho reducionista, em virtude do grande desequilíbrio numérico e heterogêneo entre as imagens.

²⁵ MUKAROVSKY, Jan. *Escritos sobre Estética e Semiótica da Arte*, Lisboa: Editorial Estampa. 1988, 14

²⁶ Idem, p.16

²⁷ WÖLFFLIN, Heinrich, *Renascença e Barroco*, São Paulo: Perspectiva, 1989. p.17

²⁸ BEZERRA DE MENESES, Ulpiano. op.cit. p.29.

A classificação tipológica pelos significados possibilitou caminhar ao sabor do desenvolvimento do processo histórico acompanhando as transformações estilísticas ocorridas no longo período analisado.

Na Parte I, Simbologia da Legitimação, o primeiro capítulo contempla as condições sociais e mentais da sociedade ibérica e os processos de instalação do Santo Ofício da Inquisição na Espanha e em Portugal. No segundo capítulo são analisadas as obras de arte que foram surgindo ao longo do desenvolvimento das ações do Tribunal como forma de legitimação e sob as grandes diretrizes estilísticas da Renascença, observando os tempos diacrônicos dessa estética na Península Ibérica. O capítulo III aborda a conservação do significado legitimador sob a estética do Maneirismo e das determinações do Concílio de Trento sobre as imagens.

A Parte II corresponde ao período de consagração e solidificação dos poderes do Tribunal do Santo Ofício, coincidente com as formas estéticas do Barroco, que serviram para a exaltação e glorificação dos feitos da Inquisição no seu objetivo de combate às heresias e extinção da etnia judaica (a maior inimiga da hegemonia católica) em terras ibéricas.

A Parte III analisa o processo lento e gradativo da perda de poder do Santo Ofício e sua abolição, acompanhando a desestruturação do Antigo Regime pela transformação provocada pelo pensamento Iluminista. As novas condições políticas e ideológicas dão espaço para outras formas de expressão artística, demonstrando a aversão e rejeição à instituição que até então controlava sentimentos religiosos, impondo unicidade de fé e pensamento que servia à manutenção de um poder político absoluto.

O volume 2 desta tese se constitui num catálogo com as reproduções de todas as imagens citadas no texto que compõem o volume 1. As imagens estão seqüencialmente numeradas. Procuramos informar os dados técnicos das obras de arte da forma mais completa possível e de acordo com as respectivas fichas técnicas fornecidas pelos Museus detentores da obra, tomando o cuidado de obter as autorizações para reproduzi-las neste trabalho.

PARTE I

SIMBOLOGIA DA LEGITIMAÇÃO

Capítulo I - A Península Ibérica na Idade Moderna

"En verdad, el yugo de Cristo seria dulce y sus cargas ligeras, si las mezquinas instituciones humanas no agregaran su carga a la que Él impuso. No nos pidió nada, excepto amarnos unos a los otros"

(Erasmus de Rotterdam)

A O tempo, os valores, a mentalidade

A Reconquista empreendida pelos cristãos a partir das geladas montanhas das Astúrias forjou, durante a alta Idade Média, os “Reinos” que configuraram politicamente a Península Ibérica até o momento da unificação entre Castela e Aragão. Ocorre a aglutinação dos reinos da Hispânia e a preservação da autonomia da Lusitânia no extremo ocidental da Península, marcando o alvorecer da Idade Moderna.

A batalha de Navas de Tolosa em 1212 mostrou o avanço definitivo dos cristãos contra o domínio muçulmano pelo lado oriental da península. Pelo lado ocidental, Portugal – já constituído como reino independente - marcou suas fronteiras meridionais desde Afonso Henriques, iniciador da dinastia de Borgonha, no estreito de Gibraltar.

Castela conduzida por Fernando III dominou Córdova e Sevilha; Aragão com Jaime I ocupou Valência, Játiva, Algecira e Múrcia. Restam Granada e algumas regiões de Huelva.

Dos finais do século XIII à segunda metade do século XIV ocorre um hiato no processo de Reconquista. Lutas entre os reinos cristãos dificultam o desenvolvimento do processo de retomada da península aos conquistadores muçulmanos. A necessidade de expulsar o invasor forjou uma sociedade em

combate permanente. Uma classe orgulhosa lutará por um primeiro lugar na hierarquia social com seus líderes guerreiros, nobres colaboradores dos reis sempre a eles vinculados por tradição ou por recompensas.

Ao lado dos grandes nobres, uma pequena nobreza formada por possuidores de pequenas propriedades, mas sem dinheiro, formam os exércitos que irão mais tarde lutar em Flandres, na Itália e na conquista das Índias, categoria social que não tem outra razão de ser, senão o combate.

O clero, habituado também ao longo processo da Reconquista é dividido em um grupo aristocrático e rico e uma grande massa pobre, ambos compenetrados de sua importância e autoridade – um clero militante e militar, adepto da luta armada pela fé e detentor da direção espiritual da sociedade.

Pensando na formação de uma nação, a Reconquista mais desagrega do que unifica. Os reinos cristãos disputam entre si o espólio do Reino Visigodo. A guerra contra os muçulmanos favoreceu tendências para uma dualidade: de um lado o particularismo, e de outro um universalismo fundado em paixões nacionais como a unidade da fé, o espírito de Cruzada, o sentido da comunidade cristã contra o mouro invasor.

Esse sentido universalista predominou em Castela, apesar das crises dinásticas - reis extremamente jovens como Fernando IV e Afonso XI, a disputa entre Pedro, o cruel e o bastardo Trastâmara Henrique, as pretensões inglesas (família Lencastre) ao trono castelhano - que enfraqueciam essa predominância.

No sentido particularista Aragão preocupa-se com o desejo de se transformar numa potência Mediterrânea com seus reis atacando portos do norte da África, da Sicília, Sardenha e Córsega, que lhes incrementa um orgulho regionalista e oferece uma resistência dos catalães a uma supremacia de Castela. A pujança econômica da Catalunha logo se esvai: fome, peste, tremores de terra abalam as estruturas demográficas e criam turbulências sociais e políticas. Uma guerra civil entre 1462-1472 rompe o entendimento entre as classes dirigentes da Catalunha. A ordem só será recuperada com Fernando (o Católico) através do patrimônio Castelhano e em consequência do casamento com Isabel (a Católica).

Durante o século XV, diferentemente de Aragão, Castela se preparou para a união nacional e o comando político. A Reconquista é retomada e as classes médias são favorecidas em frentes marítimas - a cantábrica e a andaluza que atingem o território africano em busca de ouro. Outros segmentos sociais reagem contra a alta nobreza e os príncipes (milícias urbanas, clero e pequena nobreza) e a desordem moral da Corte, surgindo pregações populares contra a influência dos judeus e mouros sobre os reis e os grandes da Corte, numa recuperação do velho orgulho do "velho-cristão" e o desejo da luta por uma unidade da fé.

Herdeira dessa conjuntura, Isabel, irmã de Henrique IV, representará para os reinos cristãos a ordem monárquica contra as anarquias dos nobres; a disciplina contra os maus costumes; o grupo reconquistador contra judeus e mouros; a unidade do reino espanhol, pois já se encontrava casada com Fernando, herdeiro de Aragão. A união corresponderá às tradições da Reconquista de Castela com as ambições mediterrânicas de Aragão.

Não foi tarefa fácil os Reis Católicos superarem essa dicotomia. A aliança entre os dois reinos, ocasionada pelo casamento de Fernando de Aragão e Isabel de Castela (**fig.1**)²⁹, constituiu inicialmente apenas uma união pessoal, os interesses respectivos se mantiveram díspares, embora tenha ocorrido uma união política e uma fusão de recursos.

Por muito tempo continuou a ser difícil a criação de uma "união nacional". O casamento indica o valor prático da confluência de alguns interesses e a habilidade de cada um dos governantes. Nessa união matrimonial ficou sublinhado o direito de cada um expresso na frase existente na parte frontal do baldaquino que se sobrepõe aos tronos do casal, no Alcázar de Segóvia, primeira sede da Monarquia Castela-Aragão: "Tanto monta, monta tanto, Isabel como Fernando" ³⁰ (**fig. 2**).

²⁹ fig.1 - Fotomontagem realizada pela autora a partir de imagens obtidas das pinturas dos Reis Católicos existentes na Sala do Trono do Alcázar de Segóvia. O retrato de Fernando é de autoria de Bernardino de Montañés (um antepassado desse artista de nome José Martínéz foi processado pela Inquisição de Toledo) e o retrato de Isabel foi pintado por Luis de Madrazo - pinturas do século XVIII).

³⁰ A fotografia da fig.2 também foi realizada pela autora, tirada no Alcázar de Segóvia em fevereiro de 2004. Apresenta os tronos dos Reis Católicos recuperados após uma restauração, pois os originais se perderam num incêndio. Datam do século XIX e são em estilo neogótico. O baldaquino que se sobrepõe ao trono, segundo informações do Departamento de Cultura de Segóvia foi criado por um artista de nome Nebrija que se inspirou

O lema heráldico do baldaquino pretende expressar a igualdade de poderes de cada um dos reis, exemplificado na atribuição do descobrimento do Novo Mundo por Colombo à Rainha Isabel e à Castela. Prova também do frágil liame dessa união é a constatação das dificuldades de Fernando em se manter na mesma posição após a morte de Isabel. Os nobres castelhanos expulsaram Fernando, que só voltou ao poder na regência de sua filha, Joana, considerada demente. Segundo Pierre Vilar³¹, *a verdadeira e integral unidade nunca existiram*, nem mesmo entre os sucessores de Isabel e Fernando, seguidos de Carlos I (Carlos V imperador Habsburgo) e seu filho Felipe II. Nem lingüísticamente houve unidade, embora a língua de Castela tenha se imposto oficialmente³² em consequência da dominação política. Permanecem até a atualidade as grandes disputas políticas e culturais (em especial a questão da língua) entre Bascos, Catalães e Castelhanos.

Entretanto, essa Monarquia dual se apresenta nos finais do século XV como a alternativa de uma ideal unificação da cristandade desgarrada frente à decadência do Papado. O reino "unido" se configura numa fronteira contra o Islã, depois que expulsa para a África mouros e judeus, apresentando à Europa um Novo Mundo pronto para aceitação de Cristo³³.

Com Carlos I, embora houvesse um único soberano, foi necessário manter vice-reis nas antigas capitais dos dois reinos. Os antigos reinos nunca aceitaram de bom grado os funcionários e soldados "estrangeiros", ou seja, vindos de Castela.

em registros gráficos da época dos Reis Católicos. Ver: José Miguel Merino CÁCERES, *O Alcácer de Segóvia*, León: Edilesa Ed. 2001.

Quanto à expressão "Tanto monta, monta tanto Izabel como Fernando" é espanhola. Segundo o Dicionário Enciclopédico Pequeno Larousse, 2001: *Frase que figura en el escudo de los Reyes Católicos. Aunque una interpretación tradicional pretende que se refiere a la igualdad entre ambos los esposos la verdad es que estas palabras aluden exclusivamente al emblema de Fernando (un yugo, con un nudo cortado), y a la frase pronunciada por Alexandre Magno al cortar el nudo gordiano - "Tanto monta, es cortar" Tanto monta em espanhol significa também "tanto faz".*

³¹ VILAR, Pierre. *Historia de Espanha*, Lisboa: Livros Horizonte, 1992, p. 33 e segs.

³² A língua castelhana se impôs oficialmente a partir do casamento dos RRCC. Alguns historiadores afirmam que a literatura do tempo dos RRCC se expressa em um castelhano que atingiu sua plena maturidade dando como exemplo desse uso pela literatura: Elio Antonio de Nebrija - humanista; Fernando de Rojas com *La Celestina o Tragedia de Calixto y Melibea*; os livros de cavalaria de Amadis de Gaula; os textos para teatro de Juan del Enzima, que enfocam tanto temas profanos como religiosos e na pedagogia religiosa nas "Coplas por la muerte de su padre" de Jorge Manrique. Entretanto, essa questão não é pacífica e outros especialistas em lingüística afirmam que só com Miguel de Cervantes se pode falar em uma língua madura, expressão de uma unidade e nacionalidade. Ver: Amália FERNANDES, y Carmen BERMÚDEZ, *La pintura de Berruguete en el Museo del Prado*. Madrid: Film Ideal, 2000, p.15.

³³ Ver BATAILLON, Marcel. *Erasmus y España*, México: Fondo de Cultura, 1996.

Embora Carlos I e Felipe II tenham conseguido certo nível de unidade, não tiveram êxito em relação às antigas estruturas institucionais. "Nas primeiras intervenções de Felipe II, Aragão recordou-lhe com dureza as suas velhas prerrogativas" ³⁴.

Em realidade, a primeira tentativa enérgica de centralização foi a de Olivares, no século XVII, quando a força econômica do centro da península já se esvaía. Portugal sublevou-se e a Catalunha ofereceu-se à França. A unidade orgânica entre as províncias não poderia ser obtida quando a decadência já semeava os germes do descontentamento. As lembranças da autonomia medieval sempre retornariam.

Voltando à primeira tentativa de unificação, o que se percebe é que os Reis Católicos procuraram a unidade por outro caminho - a religião. Via-se como um grande perigo à unidade a mistura de raças, religiões e costumes que durante o século XIII criaram na Península uma elástica complexidade multicultural e que nos séculos seguintes foi lentamente dando lugar a uma paixão pela unicidade e exclusivismo religioso.

Um século e meio antes do reinado dos Reis Católicos a influência dos judeus nas altas esferas e o trabalho menos sofisticado desenvolvido pelos mouros (artesãos e camponeses) a serviço dos nobres cristãos provocavam inveja nas classes populares cristãs. A Igreja teme pela fé ameaçada pelas heresias³⁵. Na Península, as mais temerosas resultavam da presença de judeus e mouros. O baixo clero, ignorante, desconfiava ainda mais dessa presença; próximos do povo incitavam à conversão forçada, momento em que se encadeiam campanhas de conversão e tumultos populares que resultam em ataques violentos desde 1348, seguidas dos surtos da peste e aos massacres de judeus em 1391. Pierre Dominique fala em 50.000 judeus mortos nesse episódio³⁶. Repetidamente, os judeus enchem as igrejas e pedem o batismo, não tinham melhor opção. Entram para o mundo cristão debaixo da espada, pela porta terrível do horror³⁷. As

³⁴ VILAR, Pierre. op.cit., p.34.

³⁵ Ver: DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente*, São Paulo: Companhia das Letras, 1996. O autor analisa o medo que tomou conta da Igreja Católica frente às heresias que supostamente a ameaçavam levando a um paroxismo que redundará em uma resposta violenta e exagerada contra todos que pudessem representar uma ameaça.

³⁶ DOMINIQUE, Pierre. *La Inquisición*, 2.ed. Barcelona: Luis de Caralt Editor, 1997, p.149.

³⁷ Idem, op.cit., loc. cit.

matanças se iniciam em Sevilha em consequência das pregações do Frei Ferrant Martinez e continuaram com a prédica de Vicente Ferrer em Castela, entre 1400 a 1420, que resultou em um número expressivo de conversões, estas, em sua maioria, não sinceras, vez que feitas à força, pela pressão de um povo ensandecido pela excitação de sacerdotes fanáticos. Inicia-se a história trágica do fenômeno "converso" e sua marca permanente na História da Espanha e na História dos Judeus, provocada pelas ações do Santo Ofício, que se seguiriam.

A grande massa de conversos não tem tempo hábil para se organizar antes do estabelecimento da Inquisição. De uma grande multidão de conversos, muitos - principalmente aqueles casados com cônjuge cristão - parecem ter se convertido sinceramente, embora mantivessem antigos hábitos, principalmente alimentares, que lhes recordavam a tradição. Muitos outros foram cristãos na aparência e praticantes das duas religiões - uma publicamente cristã - outra "portas adentro" e no mais íntimo do seu ser. encontrar

Em meados do século XV vários segmentos sociais podem ser encontrados na Península Ibérica: os reis e a nobreza ostentam o poder, manejam as armas, fazem a guerra aos mouros e são proprietários de terras - desprezam o trabalho manual. A grande massa popular depende desses senhores - são os que cultivam a terra - incultos e iletrados.

O clero, subordinado a Roma, está alojado nos conventos de diferentes ordens, das quais as mais importantes são a dos Dominicanos e Franciscanos. Essas ordens pregam o ascetismo, a vida dedicada à oração e dependem diretamente de Roma, não do bispo local. Dominam o saber, os livros e as bibliotecas.

Os outros segmentos são compostos pelos judeus e mouros. Mouros vencidos retrocedem à medida que a Reconquista avança, concentrando-se na Andaluzia.

Os judeus que viviam na Península desde tempos imemoriais eram, em geral, habitantes urbanos que exerciam vários ofícios, chegando a posições de prestígio como conselheiros e funcionários especiais dos Reis. Eram em maioria, cultos e preparados, praticando medicina, contabilidade, gerenciando as riquezas da nobreza

e do poder real. Uma legislação restritiva dos reinos cria obstáculos cada vez maiores ao exercício de certas atividades pelos judeus e estes são obrigados a viver em bairros segregados.

Neste panorama são inseridos os "conversos" (marranos ou cristãos-novos) em oposição aos velhos cristãos. Manuel Fernández Álvarez afirma que essa diferenciação entre cristãos-velhos e cristãos-novos é o que passa a dar forma à sociedade do reino unificado; foi um dos aspectos mais contraditórios e de mais penosas conseqüências para a História da Espanha³⁸. Nesse momento cinde-se a comunidade em dois blocos: em um deles são jogados os recém-convertidos junto aos de linhagem judia ou moura, com um escasso espírito cristão em que o sacramento do batismo teve pouco valor, acrescenta Alvarez. Isto faz aumentar o receio popular e as suspeitas dirigidas à comunidade judaica. A falsidade da conversão era fruto da dura alternativa que fora apresentada ao hispano-judeu ou hispano-muçulmano: conversão ou expulsão. Segundo o autor citado, a intolerância religiosa que se deu em relação aos conversos não foi a mesma verificada no resto da Europa em relação às novas confissões religiosas. Na Espanha ocorreu a negação de um passado de relativa tolerância presidido por um princípio de convivência entre distintos povos e distintas religiões para a prática de uma intolerância total³⁹. O converso vai viver uma tensão não só religiosa, como também social, política e econômica⁴⁰; não se livra, pelo contrário, incorpora mais e mais tudo aquilo que era projetado como defeito, maldade, que era tido como inaceitável do judeu. O domínio dos judeus no mundo dos negócios e na ciência era considerado um perigo e reaparece com maior força.

Ainda segundo Alvarez não foi a Inquisição ou Contra-Reforma ou o governo intolerante de Felipe II que fechou os caminhos da Espanha em direção à ciência moderna, fazendo infecundo o humanismo e amolecendo a inteligência, mas sim a

³⁸ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Casadas, Monjas, Rameras y Brujas - la olvidada história de la mujer española en el Renacimiento*, Madrid: Espasa-Calpe, 2005, p.299.

³⁹ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel fala de uma tolerância não religiosa, mas dos poderes públicos, da Coroa e da alta nobreza que viam no judeu e no muçulmano um trabalhador importante que aumentava a riqueza de suas vilas e terras sem se esquecer da participação eficiente na administração e na ciência. Essa tolerância não é compartilhada pelo povo. Op.cit., p. 305. Ver CARO-BAROJA, Julio *Los Judios en la España Moderna y Contemporanea*, Madrid: Ediciones Arion, 1961.

⁴⁰ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, op.cit., p.300.

*"brutal poda por la cual sacrificamos aquellas dos frondosas ramas de nuestro tronco hispánico"*⁴¹. Por outro lado, os judeus percebem que, ao se converterem, as restrições ao ingresso em determinadas atividades são eliminadas. Atingem postos de destaque e ficam em vantagem sobre os cristãos-velhos. Acirram-se o ódio e a inveja, dando margem às intrigas e perseguições. Intensifica-se a aplicação dos estatutos de limpeza de sangue criados em 1449 em Toledo⁴².

Nesse contexto ocorre a sucessão do trono de Castela, não sem muitas lutas e traições. Os que detinham o poder se perguntavam: não seria possível uma revolta entre os mouros e uma ameaça de retorno do domínio? Não seria possível uma sublevação dos judeus convertidos ou não? Com a presença desses dois segmentos de religiões competitivas, não estaria ameaçado o Cristianismo?

Apoiado pelo representante papal, Nicolás Franco, o frei Alfonso de Hojeda, prior do convento dos dominicanos em Sevilha, começa sua atuação e insiste com os Reis Fernando e Isabel numa política de vigilância estreita sobre os grupos não cristãos (incluindo-se os convertidos e não convertidos). Começa a se vislumbrar a instalação de um Tribunal da Inquisição apoiado pelos soberanos e em novos moldes de atuação. A Hojeda preocupa não só a possibilidade das heresias ou da volta do domínio muçulmano ou algum processo de judaização, mas também a questão da pureza da raça. Instala-se um furor de unidade profunda e total, espiritual e física⁴³. Segundo Pierre Vilar *"o mecanismo psicológico desencadeado pela paixão da unidade produz maus resultados. O mundo muda à volta dos reinos, mas estes não se adaptam"*⁴⁴.

O prior dominicano insiste na instalação de um Tribunal. A Rainha resiste. O rei Fernando apóia, pois vislumbra a possibilidade de melhorar suas finanças comprometidas com banqueiros judeus italianos. Baseia-se nas experiências

⁴¹ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, op.cit., p.301.

⁴² Estatutos de Limpeza de Sangue é a denominação de uma série de normas discriminatórias que visava eliminar a participação nas instituições ibéricas (universidades, cargos públicos, irmandades, ordens religiosas, corporações de ofício) de todos aqueles que tivessem sangue judeu, mouro, índio ou negro.

⁴³ DOMINIQUE, Pierre op. cit., p.151

⁴⁴ VILAR, Pierre, op.cit., p.37

anteriores do Reino de Aragão, que através de confiscações obtivera rendas para o reino com grandes vantagens econômicas⁴⁵.

⁴⁵ Em Aragão houve um Tribunal da Inquisição Pontifícia desde a época da heresia albigense e que havia se estendido de Toulouse até Aragão. Esse Tribunal foi instalado pelas instâncias de Domingo de Gusmão, para muitos o fundador da Inquisição, junto ao Papa Gregório IX, que designou Raimundo de Peñafort seu comissário para executá-la.

B A instalação do Tribunal do Santo Ofício na Espanha

Antes de abordarmos a instalação do Tribunal do Santo Ofício pela ação dos Reis Católicos é necessário que se faça uma distinção entre as ações inquisitoriais medievais e as que, depois de 1478, caracterizariam a Inquisição Moderna.

Durante a Idade Média a Península Ibérica só conhecera a forma de atuação inquisitorial episcopal ou papal. Os reis ibéricos estiveram mais preocupados em retomar a terra aos inimigos partidários de outra fé do que manter a integridade da sua - o Cristianismo.

As heresias conhecidas pela França no século XIII se expandiram para terras peninsulares, ultrapassando os Pirineus e atingindo principalmente a região da Catalunha. Um *Breve* de Gregório IX *Declinante* (1232) introduz o trabalho inquisitorial e estabelece o primeiro Tribunal em Lérida sob os cuidados de Bernard de Gui e dos dominicanos Pedro de Tomenes e Pedro de Cadireta, cuja atuação visava principalmente àqueles que já estavam mortos. Por exemplo: um levantamento de supostos seguidores dos cátaros resultou na exumação de alguns personagens como Raimundo, conde de Forcalquier e de Urgel. Os ossos desenterrados foram queimados e, esparramadas suas cinzas. O mesmo aconteceu com o visconde de Caslelló, de sua filha Esmeralda e o marido Roger, conde de Foix. Tratava-se de restos franceses da revolta cátara que a Península conheceu superficialmente. Esse tipo de atuação visava principalmente os hereges que provinham da França e se asilavam na Península Ibérica.

Bernard de Gui havia sido nomeado Inquisidor de Toulouse em 1307, e o Papa lhe confiara missões de investigação de heresias no norte da Itália, em Flandres e na Catalunha. Por meio de intensa correspondência com o arcebispo de Santiago de Compostela vigiava as terras espanholas que poderiam estar contaminadas pelas idéias cátaras, valdenses etc. A ele se deve uma série de livros sob o título geral: *De Practica Inquisitionis Heretice Pravitatis* em que refletia sobre as heresias e suas experiências como inquisidor (1323).

Desde o tempo de São Domingos de Gusmão (as visitas e inquisições medievais) os representantes papais incumbidos de vigiar as heresias tentavam sistematizar as normas de procedimentos das inquirições, codificar as regras de interrogatório. Bernard de Gui deu o primeiro passo nessa direção. Deu especial atenção às fórmulas que o inquisidor deveria usar para identificar com segurança a heresia.

Em terras espanholas é mencionada a existência de autos-de-fé em Aragão desde 1314. O dominicano Puigercós, inquisidor de Aragão queimou vários cadáveres e seis hereges vivos. Até sua morte, em 1325, a cada ano repetiu a dose, mas sem conseguir extirpar de vez toda possibilidade de heresia. Em 1356 o catalão Nicolau Eymerich foi nomeado inquisidor de Aragão e seus autos-de-fé foram assistidos pelos reis, aumentando o número de penitenciados significativamente. Eymerich foi um homem sistemático que adorava seu ofício de inquisidor. Ficou conhecido na posteridade principalmente por seu *Directorium Inquisitorium* (1369), posteriormente enriquecido por Francisco de la Peña. Este será o livro de cabeceira dos inquisidores subseqüentes até Torquemada. A atuação inquisitorial, um pouco mais intensa em Aragão e praticamente inexistente em Castela, se diferenciava da instituição moderna criada a partir de 1478.

No período antecedente a 1478, o que se tem é a existência de formas de inspeção locais em busca de possibilidades de heresia. O inquisidor, sob ordem papal ia até os locais, investigava e punia os considerados hereges. Seu poder vinha diretamente do papado. A existência de alguns tribunais locais não tirou a característica da eventualidade. Em verdade, esses tribunais eram eclesiásticos e não propriamente inquisitoriais. É de se ressaltar que, por um largo período, se confundem os foros - seculares, eclesiásticos e inquisitoriais.

Às vésperas da instalação oficial do Tribunal do Santo Ofício, os conflitos entre cristãos e conversos se acentuaram pela conversão compulsiva cada vez mais numerosa de judeus, intensificada também contra os mouros. No ano de 1473 graves motins ocorreram em Córdoba, com novos massacres de judeus e conversos.

Nesse momento entra em cena Frei Tomás de Torquemada, (**fig.3**) um dominicano alto e delgado, de grande presença e portador de oratória eloqüente, Prior do convento dominicano de Santa Cruz de Segóvia, confessor da rainha Izabel em sua juventude e com acesso fácil à Corte. Aquilo que frei Hojeda não conseguira, Torquemada conseguirá - estabelecer o Tribunal da Inquisição em Castela.

As verdadeiras razões que fizeram os Reis Católicos solicitarem a instalação do Santo Ofício ainda são motivo de controvérsia entre os historiadores: para alguns a finalidade foi uniformizar a doutrina e salvar a unidade da fé; para outros foi o resultado lógico de um processo de unificação de poder que usaria o Tribunal como forma de expressão desse mesmo poder; para outros, ainda, o motivo foi a cupidez. O foco central da atuação do Tribunal foi o problema dos conversos, detentores de generosa quantidade de bens. Há ainda os que dizem que foi motivado por uma sinceridade piedosa!

Em 1º de novembro de 1478 Sisto IV, através da Bula *Exigit sinceræ devotionis affectus*, concedeu aos Reis Católicos permissão para instalação de um Tribunal em Castela, conferindo poderes a Isabel e Fernando para a nomeação de três bispos ou outras pessoas capazes (maiores de quarenta anos), conhecedores de Teologia e de Direito comum para terem jurisdição sobre as heresias (ofício de inquisidores) nas cidades ou dioceses de seus reinos.

Durante dois anos a Bula não foi posta em execução. O que, em certo sentido, contrariava a idéia desenvolvida por Hojeda e Torquemada da urgência da instalação do sistema de vigilância sobre o que se afirmava ser a grande ameaça: a ação criptojudáica. Foram nomeados em 17 de setembro de 1480, em Medina del Campo, os dominicanos: Frei Miguel de Morillo e Juan de San Martín, que assessorados pelo abade Juan Ruiz de Medina se transferiram à Sevilha, cidade presumidamente mais ameaçada pela heresia conversa. Instalaram-se inicialmente no Convento de São Paulo (atual Igreja de La Magdalena) e logo em seguida na Fortaleza de Triana. A fortaleza, às margens do rio Guadalquivir, ainda hoje existente, guarda sobre uma de suas portas a lápide com a inscrição em latim:

Sanctum Inquisitionis Officium contra haereticum praebitatem in hispaniae regnis initiatum est hispali, anno M.CCCCLXXXI sedente in

*trono apostolico Sixto IV. A quo fuit concessum, et regnantibus in hispania Ferdinando V et Elisabeth, A quibus fuit imprecatum generalis inquisitor primus fuit frater Thomas de Torquemada, prior conventum sancte crucis Segoviensis ordinis praedicatorum, faxit Deus ut in fidei tutelam, et augmentum in finem usque saeculi permaneat. Exurge domine iudica causam tuam. Capite nobis Vulpes*⁴⁶.

A nomeação dos inquisidores somente dois anos após a autorização papal está relacionada ainda, com as dúvidas de Isabel sobre a eficácia da medida. A situação se modificou após a circulação de um panfleto que ridicularizava as ordens reais, pois estas não estavam sendo cumpridas. Referia-se à determinação real para que os judeus usassem um círculo de tecido vermelho no ombro que identificava sua raça e religião e se confinassem nas judiarias⁴⁷. Aos mouros se exigia que usassem uma meia-lua vermelha. Os inquisidores nomeados dependiam diretamente da rainha. Esta considerava o Tribunal, sua organização e funcionamento, diretamente dependentes do poder real e, portanto, não dependiam do Papa nem da Ordem Dominicana e, em especial, entendia que os bens confiscados deveriam beneficiar o reino.

A instalação do Tribunal da Inquisição inicialmente em Castela e posteriormente em Aragão não foi um processo tranquilo. Em Castela foi mal recebido. Aos inquisidores se deu o respeito necessário, mas o povo se manteve arredio. A chegada dos inquisidores foi um sinal para fugas em massa das cidades onde deveriam funcionar os tribunais. Muitos se refugiaram dentro de propriedades de nobres na esperança de serem protegidos. Por édito de 1481, a rainha ordenou que os refugiados fossem devolvidos à sua jurisdição. Entre os refugiados havia homens de grande prestígio liderados por um converso, rico proprietário de Castela - Diego de Susan, ao qual se atribui uma tentativa de conspiração. A história dessa conspiração é rocambolesca. A filha de Diego de Susan tinha um amante que, à espera do momento adequado para se encontrar com a bela rapariga, ouviu, por acaso, uma conversa vinda do interior da casa e rapidamente a delatou ao Santo Ofício. Acusados de heresia e apostasia foram queimados no primeiro Auto-de-fé,

⁴⁶ Apud GONZÁLEZ CALDAS, Maria Victória, *El Poder y su imagen - La Inquisición Real*, Sevilla:Ed. Universidad de Sevilla, 2001, p.40.

⁴⁷ Ver DOMINIQUE, Pierre, op.cit., p.154.

em 6 de fevereiro de 1481. Inaugurava-se a era dramática da Inquisição em moldes modernos.

Para tal funcionamento foi importantíssima a contribuição de Tomás de Torquemada, que organizou o aparato inquisitorial. Estabeleceu quatro tribunais permanentes: Sevilha, Córdoba, Jaen e Vila Real (este último foi imediatamente transferido para Toledo).

Designou também outros inquisidores que percorreriam todas as terras dos reinos unificados como juizes volantes, com direito de estabelecer tribunais temporários. Os inquisidores que, em suas funções, logo mostraram certo espírito de independência foram rapidamente depostos. Torquemada, profundo conhecedor do poder e das sutilezas da vida na Corte, trasladou-se rapidamente para o centro da mesma e conseguiu dos reis que juntassem aos quatro Conselhos que dirigiam os assuntos públicos um outro - especial para os assuntos inquisitoriais. Este Conselho Supremo da Inquisição (1483)⁴⁸ ficou conhecido como "La Suprema" e era formado por três conselheiros reais, dois assessores dominicanos e o próprio Torquemada como presidente. Os representantes reais tinham voz em todos os assuntos que se referiam à jurisdição dos soberanos, mas em relação aos temas espirituais que, dependiam pela Bula pontifícia ao Grande Inquisidor, só tinham valor consultivo. Como os assessores religiosos eram homens de Torquemada, estes podiam ser manipulados ao seu bel prazer. Sob essa indiscutível autoridade, o Grande Inquisidor apresentou suas diretrizes que definiam os poderes e o papel dos inquisidores; a composição dos tribunais; as maneiras de interrogar; mecanismos para evitar a astúcia dos denunciados; regras para as prisões, torturas e penas.

Torquemada, sem dúvida se apoiava nos trabalhos normativos de seus antecessores - Bernardo Gui e Eimerich, mas com precisão clarificadora elaborou uma obra pessoal.

⁴⁸ José Antonio ESCUDERO discorda dessa data e diz que só se pode realmente falar do funcionamento desse Conselho a partir de 1488. Ver. ESCUDERO, José Antonio, *Los orígenes del "Consejo de La Suprema Inquisición"*, In: ALCALÁ, Angel y otros, *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*, Barcelona: Editorial Ariel, S. A, 1984, pp. 81/122.

C O Tribunal do Santo Ofício em Portugal

O desejo de instalação de um Tribunal do Santo Ofício em Portugal remontava ao pedido de D. Manuel I ao Papa em 1515, à semelhança do que existia em Castela.

Na Península Ibérica conviveram durante séculos os cristãos, judeus e muçulmanos. Os judeus e muçulmanos viviam em bairros separados - judiarias e mourarias - praticando livremente sua religião, podendo ascender a cargos importantes na administração tanto em Castela como em Portugal.

A situação se complicou a partir dos massacres ocorridos em Castela em 1391⁴⁹ em razão de uma crescente discriminação racial e social, muito mais que religiosa.

As conversões se acentuaram como único meio de escapar da violência. Quando em 1474 Fernando e Isabel assumiram o governo espanhol, encontraram um numeroso contingente de conversos que mantinham suas práticas judaicas em segredo – criptojudaísmo. Deixavam-se batizar para manter uma aparência e fugir às perseguições populares.

Os Reis Católicos, visando eliminar a prática que consideravam heresia, determinaram politicamente que: ou os judeus se batizavam e se transformavam em verdadeiros cristãos, ou deveriam deixar as terras da Espanha. Acreditando que suas ordens estivessem sendo descumpridas, instigados por religiosos fanáticos e episódios envolvendo punições de judeus e conversos, determinaram em 1492 a expulsão de todos os judeus do território espanhol.

Milhares de judeus espanhóis atravessaram as fronteiras em direção a Portugal, outros fugiram para diversas regiões. Num primeiro momento Portugal permitiu a entrada de judeus. D. João II, astutamente abriu as fronteiras para a sua entrada sob a condição do pagamento de um pesado tributo que engrossou as rendas do Estado.

⁴⁹ NOVINSKY, Anita. *Cristãos Novos na Bahia: a Inquisição*, São Paulo: Perspectiva, 1992, p. 28 Ver: HERCULANO, Alexandre. *História da Origem e do Estabelecimento da Inquisição em Portugal*, São Paulo: Gouveia, 1945; KAYSERLING, Meyer. *História dos Judeus em Portugal*, São Paulo: Pioneira, 1971.

Entre diversos historiadores que estudam a penetração dos judeus espanhóis em Portugal não há consenso sobre o número de fugitivos que teriam ultrapassado as fronteiras portuguesas. Um número de aproximadamente 120 mil pessoas, entrando principalmente pelo norte sendo a média admitida pela maior parte dos historiadores.

Outros tantos se espalharam pelo norte da África e Oriente próximo. Esse número representa cerca de 10% da população portuguesa da época. Com a ascensão de D. Manuel ao trono português, a História toma um rumo diferente. O rei tinha uma política ambiciosa e pretendia casar-se com a filha de Fernando e Isabel com o objetivo futuro da união das coroas, prática que remontava há séculos anteriores e que funcionava como um pêndulo na política de casamentos empreendida ao longo da história da península, ora dirigida pelos reinos hispânicos ora por Portugal. Esta política resultou na dominação espanhola dos Felipes, estabelecida nos finais do século XVI, avançando até a restauração da Monarquia portuguesa no século XVII (1640).

Para obter o consentimento dos Reis Católicos e também conseguir a anuência da futura noiva, D. Manuel teve que aceitar a exigência de expulsar de seu território todos os judeus. A princesa Isabel exigiu que se estipulasse expressamente no contrato de casamento, assinado em agosto de 1497, a expulsão de todos os indivíduos de raça hebraica. D. Manuel passa, a partir daí, a ter uma política dúbia em relação aos judeus.

Em 1496, assinou o decreto de expulsão. Isto causou uma série de transtornos econômicos, pois eram os judeus os detentores de grande parte do capital que sustentava a Coroa. Os judeus se prepararam para deixar Portugal.

No dizer de Elvira Meã:

(...) a solidariedade comunal, força ímpar do povo judeu deixa de existir frente à hecatombe. Foi um autêntico “salve-se quem puder”, em que, como é óbvio, só quem tinha grandes cabedais podia permitir-se uma saída atempada pois o prazo era demasiadamente curto para quem necessitava de converter rapidamente bens imóveis em numerário⁵⁰.

⁵⁰ MEA, Elvira. Resistência da minoria judaica transmontana à assimilação (Século XVI) *Oceanos*, nº 29, 1997. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, p. 72.

Milhares de judeus concentram-se em Lisboa em busca de embarque para outras terras. D. Manuel não quer, na realidade, que os judeus deixem o reino, mas não lhes concede os navios para o embarque. Num clima tenso ocorre o batismo forçado, convertendo-os ao catolicismo. Foi uma manobra astuta para aplacar as exigências dos espanhóis que não se conformavam com a relativa integração dos judeus na sociedade portuguesa. Com essa atitude, o rei esperava poder ainda contar com a preciosa força financeira dos de raça hebréia. A comunidade judaica perde sua coesão. Não satisfazendo com essas medidas os anti-semitas, o rei ordena que sejam tirados do convívio das famílias de origem hebréia todos os filhos menores de 14 anos, gerando uma comoção social. Tentando contemporizar a crise, o rei publica uma provisão dando o período de 20 anos sem que se questionasse a prática religiosa dos judeus, com o intuito de que, nesse prazo, os batizados se adaptassem à nova religião. Fechou-se o cerco aos judeus, começando a era dos cristãos-novos⁵¹. O judeu desaparece do território português por decreto, mas sua efetiva integração na sociedade portuguesa não se torna realidade, apesar da tentativa de D. Manuel de uma política integracionista.

Entre marchas e contramarchas, as animosidades aos cristãos-novos (herdeiros de toda herança de ódio popular) foram se agravando, em virtude de certas leis que lhes davam maiores condições de participação em funções administrativas e econômicas vedadas aos judeus, sobretudo no comércio e serviços no âmbito da expansão portuguesa. Em 1506 a crise de animosidade contra os cristãos-novos chega a um ponto crucial. A fome e a peste se alastravam. O povo, no qual os fanáticos religiosos incutiam ódio, entendia que a culpa era dos (judeus) cristãos-novos e via como punição as desgraças que se abatiam sobre Portugal pelo fato de ainda existirem judaizantes em terras portuguesas.

Fugindo da peste, D. Manuel deixa Lisboa levando a Corte para Évora. Reuniam-se os cristãos em igrejas para rezar pedindo clemência a Deus. Procissões eram organizadas para alargar as rezas públicas. No dia 19 de abril de 1506 um incidente dentro da Igreja de São Domingos desencadeou um massacre contra os

⁵¹ AZEVEDO, João Lucio de, op.cit., p. 25. Ver: SARAIVA, Antonio José *A Inquisição e os cristãos-novos*. 6ª ed. Lisboa: Ed. Estampa, 1994.

cristãos-novos (**fig.4**). Na missa em comemoração da Páscoa uma luz brilhou de modo estranho sobre a custódia e o povo viu aquilo como um milagre. Um cristão-novo desavisado, com infelicidade zombou da credence. Teve início um tumulto que resultou num linchamento na porta da igreja, sendo o infeliz morto e lançado à fogueira. Dois clérigos dominicanos saíram às ruas pregando vingança contra os inimigos da fé cristã. Acenderam-se fogueiras no Rossio e na Ribeira. Os fanáticos saíam à caça dos cristãos-novos invadindo casas e levando-os aos montes para as fogueiras. Contam os cronistas que mais de duas mil pessoas foram mortas. O episódio durou vários dias.

Tomando conhecimento do que acontecia em Lisboa, o rei manda suas tropas para recompor a ordem. Os clérigos fanáticos foram punidos com a força e depois lançados às fogueiras. Após o massacre, D. Manuel age com mais tolerância em relação aos cristãos-novos, que tiveram sossego por alguns anos.

Com a subida ao trono de D. João III (**fig.5**) - filho de D. Manuel - recomeçam as solicitações a Roma para a instalação do Tribunal do Santo Ofício. Depois de muitas manobras políticas o Papa Paulo III, pela Bula *Cum ad nihil magis*, assinada em 23 de maio de 1536 nomeava três bispos (de Ceuta, de Coimbra e de Lamego) como inquisidores gerais, concedendo ao Rei D. João III a possibilidade de nomear um quarto inquisidor-geral entre bispos ou clérigos formados em Teologia e Direito Canônico.

A Bula de Paulo III foi apresentada em 5 de outubro do mesmo ano ao bispo de Ceuta, Frei Diogo da Silva, confessor do rei, membro do conselho e comissário apostólico em Portugal. Várias cerimônias foram organizadas para divulgação de suas determinações.

A publicação oficial da Bula se deu em 22 de outubro na Sé de Évora, onde o rei mantinha sua Corte⁵². Esse Tribunal não atendia às expectativas do rei, que pretendia maiores poderes para si. Novas marchas e contramarchas ocorreram, pois os cristãos-novos intensificaram a luta no sentido de obstar a ação do Tribunal, que começou a atuar com maior efetividade e regularidade a partir de 1547. O

⁵² Ver: BETHENCOURT, Francisco. op.cit., p. 24 e segs. O autor faz uma minuciosa descrição dos ritos da fundação da Inquisição em Portugal

desenvolvimento do Tribunal do Santo Ofício em Portugal foi marcado por um constante combate entre o rei e as maiores autoridades inquisitoriais. Um dos sintomas dessa vivência conflituosa por disputa de poder é revelado pela prática verificada em Portugal de o monarca nunca fazer juramento de obediência ao inquisidor-geral durante um auto-de-fé, prática comum no cerimonial espanhol. Francisco Bethencourt assinala outra diferença entre a instalação da Inquisição espanhola e a portuguesa. Salaria que nesta última o rei se envolve desde o primeiro momento, fazendo questão de estar presente na cerimônia de fundação e publicação da Bula. Na cerimônia há uma sintomática ausência de autoridades civis. Será o próprio rei quem notificará essas autoridades, criando condições de execução. A intervenção do rei é ativa e este deve ser ouvido nos menores detalhes, inclusive na organização do cerimonial do primeiro Auto-de-fé, que seria realizado em Lisboa, em 1540⁵³.

Segundo Mendonça e Moreira foram 760 os autos-de-fé realizados pelos tribunais de Lisboa, Évora, Coimbra e Goa. Foram penitenciadas 31.349 pessoas, entre as quais 1.813 relaxadas à Justiça Secular, ou seja, condenadas à morte, durante os quase três séculos de existência do Santo Ofício⁵⁴.

Durante a dominação espanhola (1580-1640) os Felipes procuraram neutralizar o poder eclesiástico ao mesmo tempo em que se promulgavam defensores incansáveis do Cristianismo dirigido por Roma.

Felipe II tomou para si a responsabilidade de aplicar todas as decisões do Concílio de Trento. É a solidificação do processo confessional da Monarquia espanhola que se faz em grande parte pela ação do Tribunal do Santo Ofício.

Após a Restauração, os sucessivos monarcas portugueses prosseguem nessa disputa como caminho natural da formação do Estado Absolutista. A Igreja, principalmente pelos seus meios institucionais, entre eles o Tribunal do Santo Ofício, jogava com todas as suas armas para continuar moldando o pensamento político dos reis e, de certa forma, tê-los como reféns do seu próprio poder.

Com a aclamação de D. João IV como rei de Portugal, a luta continua e se

⁵³ BETHENCOURT, Francisco, op.cit., loc.cit

⁵⁴ MENDONÇA, José Lourenço; MOREIRA, Antonio Joaquim *História dos principais Actos e Procedimentos da Inquisição em Portugal*, Lisboa: Casa da Moeda, 1980 p. 278.

aprofunda a crise entre o poder eclesiástico e o poder do rei. Azevedo em sua *História dos Cristãos Novos Portugueses* ressalta:

(...) o eleito da revolução popular entraria em aberto conflito com o Santo Ofício, a ponto de, por sua morte, acreditar muita gente que por isso morrerá excomungado pela Igreja. Vacilante no modo de proceder com a Inquisição, como em tudo mais, D. João IV alternava os ímpetos de rigidez com obséquios que tocavam a raia da subserviência⁵⁵.

Nos anos de governo da dinastia de Bragança a Inquisição aumentará gradativamente sua força. A perseguição aos cristãos-novos será contínua e implacável, com momentos de grande fúria seguidos por espaços de menor intensidade até o advento de Pombal, que reformulará a instituição e entrará em declínio constante, acabando por ser extinta em 1821, graças aos ventos do Liberalismo que correram por toda a Europa.

⁵⁵ AZEVEDO, João Lucio de, op.cit., p. 241.

Capítulo II A Inquisição e a Renascença

Com o advento dos Reis Católicos, uma era da história da Península termina. A desorganização e anarquia dos reinados de João II e Henrique IV, em Castela; e João II, de Aragão se remodelam contrapondo-se ao que ficou conhecido como "declínio da Idade Média" . Segue-se nova ordem sob o forte comando de Isabel e Fernando, iniciando-se uma política internacional poderosa, convergindo energias que se condensam para colocar castelhanos e aragoneses na liderança dos grandes empreendimentos que levariam as populações espanholas à realização de seu destino histórico⁵⁶.

Para que possam ser compreendidos os registros visuais produzidos na Península é necessário que se reflita sobre as transformações estéticas e religiosas ocorridas nesse contexto e se busque uma compreensão da sociedade, da mentalidade que as criou.

A Espanha

Nos finais da Idade Média, nas terras espanholas, assim como no resto do mundo cristão, um número cada vez maior de homens e mulheres aspirava a uma vida religiosa mais autêntica. A fé que lhes era inculcada se resumia freqüentemente a dogmas, nos quais deveriam acreditar e não questionar, e em práticas rotineiras de manifestação externa da crença. Muitos desejavam uma religião que deveria ser vivida e sentida até o fundo da alma. Essas aspirações não eram privilégio somente dos monges, elas alcançavam o povo. Essa aspiração tornou-se realidade em Ávila, estendendo-se até o século XVI com o aparecimento de seitas ou de pensamentos individuais que buscavam a conciliação entre o coração e a razão; a emotividade

⁵⁶ Ver: LAFUENTE FERRARI, Enrique. *Breve História de la Pintura Española*, Madrid: Editorial Tecnos, 1953 p.138 e segs.

com o rigor intelectual; em outras palavras, a presença de um pensamento humanista. Procura-se uma comunicação mais direta com Deus que não se faria necessariamente através de grandes reflexões teológicas. Dizia-se que a verdadeira vida religiosa não podia ser reduzida às formas já concebidas pela Igreja.

Em níveis diferentes, os seguidores de São Francisco de Assis, os irmãos de espírito livre, as correntes messiânicas e milenaristas são testemunhas dessas inquietudes. Existia um clima espiritual de contornos indefinidos, mas que já apontavam para algumas mudanças: a liberdade de espírito, o gosto pela vida interior e pela oração mental, o descrédito das formas exteriores de culto e práticas ascéticas. A espiritualidade franciscana se espalha tomando forma no recolhimento. Um exemplo de texto sobre essa tendência é o livro de Francisco de Osuna - "O Terceiro Abecedário espiritual" - Toledo, 1527, primeiro tratado de mística publicado na Espanha⁵⁷. A busca pela meditação seria o caminho para chegar à união íntima com Deus por intermédio da purificação das paixões e uma concentração em si. A mística do recolhimento seduz os corações cheios de espiritualidade, é mais atraente do que o raciocínio pregado pelos doutores da Igreja. Essa prática se desenvolve nos conventos, nas casas, nas Misericórdias longe do controle da hierarquia eclesiástica. É a *devotio moderna*. Isto inquieta a ortodoxia, pois permite interpretações pessoais e desvios.

Colocam a possibilidade de um estado de perfeição ao alcance de todos e não apenas de uma elite. Esse movimento toma o nome de "Iluminação", surgindo desde os primeiros momentos do século XV. Não é um corpo doutrinal homogêneo. Aparece difuso em várias seitas que aspiram a uma vida religiosa mais livre, desvinculada de dogmas e cerimônias oficiais. Pequenos grupos se reúnem em torno de uma mulher devota (beata) para ler a Bíblia, comentá-la e falar dos meios para se unir a Deus. As práticas ortodoxas (oração em voz alta, missas, sacramentos) são julgadas como obstáculos ou exageradamente formais, impedindo a livre manifestação do amor a Deus.

Entregando-se totalmente a esse tipo de devoção a pessoa não mais se sente obrigada a praticar as outras formas e nem se preocupa com seus atos, pois

⁵⁷ PEREZ, Joseph. *Crónica de la Inquisición en España*. Barcelona: Ediciones Martínez Roca, 2002. p.167/195

vive em Deus. Deve-se deixar Deus agir, desprezar as tentações. A Inquisição rapidamente vê nisso um grande desvio e perigo que deve combater. Exemplos mais conhecidos, embora um pouco posteriores, são os expressos por Santa Teresa D'Ávila (1515-1582) e São João de la Cruz (1524-1591). O pensamento desses dois místicos é extremamente complexo, pois é refinado intelectualmente. Ambos não repudiam totalmente a ciência dos doutores, ao contrário, usam-na para chegar mais rapidamente ao êxtase e comunhão com Deus.

No confronto entre o profundo misticismo que se espalha pelas terras espanholas e a racionalidade dos teólogos que atuam nas práticas ortodoxas se configurou um campo de expressões artísticas muito específicas na Península Ibérica e que veremos despontar nas obras de arte que se vinculam à Inquisição.

A Península Ibérica desenvolveu, especialmente na pintura, uma maioria de obras que tinham como tema a história sagrada, e isto não pode ser atribuído somente à Igreja como principal patrocinadora dos artistas. Colecionadores privados, das camadas mais opulentas (a aristocracia e o clero) da sociedade também encomendavam uma grande quantidade de imagens religiosas que obedeciam tanto a parâmetros devocionais como de gosto próprio.

A história da arte peninsular revela que se manteve de forma essencial um apego e respeito pelo conceito de "tradição". Durante a Idade Moderna um fator fundamental dessa continuidade foi a existência de uma Corte que necessitou dos serviços de artistas que nela se estabeleciam, ou pelo menos, tratando-se de artistas estrangeiros, fixavam-se por temporadas nos meios aristocráticos que compunham o poder (a Corte e as Instituições ligadas fortemente a esse contexto) e que iam se adaptando aos sistemas de representação anteriores (tradição).

Desde os finais da Idade Média a arte ocidental desenvolveu uma tendência para expressar pela pintura uma representação o mais próximo da realidade possível. O conceito de "descrição exata" está ligado ao conceito de "verdade". Neste sentido é muito significativo o uso desses termos em contextos religiosos. A Religião Católica usou eficazmente os meios figurativos da arte tanto para excitar a devoção como para promover o conhecimento de sua própria história.

Durante séculos foram produzidos materiais literários e visuais, através dos quais se criou uma "tradição" de documento histórico. Uma imagem, uma pintura que representasse uma passagem bíblica, seja do Velho ou do Novo Testamento, funcionava para o espectador como uma representação de uma verdade histórica. Este é um problema complexo, pois os artistas representavam "essas verdades" de forma muito variada. Dependia do grau de conhecimento que tinham sobre o fato a ser representado. A variação ocorria, às vezes, em obras de um mesmo artista, dependendo da época ou daquele (seu ideal ou conceito) que patrocinava a pintura. Era corrente o uso da expressão "verdadeiro retrato" para dar força de veracidade às imagens que continham representações de fatos ou feitos religiosos (ex.vi - os milagres). Buscava-se pintar o mais parecido com a narrativa do fato, aquela consagrada no imaginário da comunidade, e aqui estava implícita a noção de veracidade da representação pictórica.

Do ponto de vista religioso, no alvorecer da Idade Moderna havia uma estreita relação entre os conceitos de "história", "verdade" e "legitimação" que pode explicar o empenho da Igreja, e mesmo da classe aristocrática, em insistir com os artistas para que suas obras estivessem fundamentadas em narrativas históricas aceitas como verdades. Saliente-se que não se está falando de narrativa histórica no contexto atual, fundamentada numa metodologia científica, mas nas histórias consagradas pelas populações. Teóricos da pintura do século XVII, como Palomino e Pacheco⁵⁸ abordam essa questão explicando que os artistas "furtavam" da realidade a imagem e transferiam-na para a pintura. Apropriavam-se não só das formas, como das personalidades dos representados⁵⁹. A pintura ocidental durante a Idade Moderna aspirou ser "parecida", atingir a perfeição da natureza (imitação) e se efetivou pelo uso constante do ilusionismo consagrado durante o Renascimento e o Barroco, quando se confundia a realidade com a imagem.

⁵⁸ PALOMINO de CASTRO, Antonio Y Velasco. *El Museo Pictórico y Escala óptica*, Madrid: Ed. Aguillar, 1988, vol.III, p.419; PACHECO, Francisco, *El arte de la Pintura*, In: BASSEGODA, Bonaventura Madrid: Ediciones Cátedra, 1990. Teóricos do século XVII reeditados no século XX.

⁵⁹ Ver: PORTÚS PÉREZ, Javier. *Varia Fortuna del retrato en España*, In: *El Retrato - del Greco a Picasso*, Ed. Museu Nacional do Prado, 2005. p.23.

Do século XV ao XVIII a arte pictórica na Península esteve sob a égide da permanência da "tradição", mesmo quando aceitou as evoluções formais apresentadas pelo Renascimento e o Barroco e a busca da representação da realidade com um sentido profundamente histórico. A Pintura, mais do que ensinar, vai revelar uma grande preocupação com o registro histórico. Este deveria permanecer na memória para todo o sempre, como se pode verificar no seguinte trecho de uma carta do Conselho de "La Suprema" para o tribunal de Sevilha sobre a determinação para a execução de uma pintura relativa ao Auto-de-fé realizado na mesma cidade em 13 de Abril de 1660:

(...) Y consultado con sus señorías, ha parecido ordeneis, su señoría, que se pinte un lienço de dos varas y tres quartas en quadro la planta de dicho auto, en la forma que estuvo hecho el cadafalso, asientos de el tribunal, comunidades y reos, compañías de soldados y lo demas especial de la plaza, para en todo tiempo conste de la forma que se ha observado y se guarde en el Consejo con los que ay de otras Inquisiciones⁶⁰.

É comum se afirmar que a Arte segue a História e que as expressões artísticas de determinados períodos nos dão conta do sucedido nos feitos históricos. Não nos parece que é tão simples assim. A questão é complexa e linhas de interpretação da arte apontam para caminhos divergentes. As nuances dessa correspondência entre as expressões artísticas e os feitos históricos devem ser consideradas. Ao longo deste trabalho essa questão será abordada.

A pintura espanhola, não por simples coincidência, chega a um ponto de maturidade na segunda metade do século XV. Tendo assimilado as influências externas, elimina o adjetivo, o supérfluo e arrivista e alcança uma expressão nacional que provêm das obras de grandes mestres que serão contempladas neste estudo. Os grandes artistas não são somente aqueles que atingem um nível de importância individual ou dotes de talento especificamente pessoais, mas também aqueles que abrem caminhos a um estilo característico, expressão de uma época e

⁶⁰ AHN, Inq. livro 693. Carta del Consejo al Tribunal de Sevilla de 24/5/1660, fol.235. Ver Maria Vitória GONZÁLEZ CALDAS. Nuevas Imágenes del Santo Oficio de Sevilla: El Auto de Fe In: ALCALÁ, angel y otros, *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*, Barcelona: Editorial Ariel, S.A. p. 236/ 265.

de um povo. Para chegar a esse ponto, é necessário que da obra emane uma transcendência superior em que sejam reveladas as instituições que ganham forma nas mãos desses artistas, com uma responsabilidade que pode ser inconsciente.

1 As primeiras imagens ligadas à Inquisição

A toda transformação política e social dos finais do século XV pelas quais passaram os reinos hispânicos centralizadores corresponde um verdadeiro programa artístico.

As representações da Inquisição, o grande poder institucional que se forja nos finais do Século XV, se firma no Século XVI, se expande no XVII e inicia um processo de declínio no XVIII, correspondem ao que encontramos em algumas das maiores expressões da pintura espanhola desses períodos. São três momentos com características distintas: no primeiro momento as obras representam a implantação e **legitimação ou autolegitimação** do Tribunal em seus primeiros passos e são correlatas ao turbulento processo de unificação dos reinos cristãos da Hispânia.

O momento da fundação da Inquisição é o mais violento da Instituição, que representa um papel primordial no jogo político de Castela e será o braço tentacular do poder real na sua busca de afirmação e na submissão de todos os outros poderes aos desígnios da coroa de Castela e Aragão.

Afirma Alvarez que os Reis Católicos tinham o total controle da nobreza e do alto clero. O traço confessional da Monarquia hispânica sacralizou suas funções. A vitória em Granada e a expansão para o Novo Mundo deram aos reis o direito ao título de Reis Católicos. Dizia-se que a Espanha era mais católica que o Papa, tal foi o zelo pelas coisas de religião de seus governantes⁶¹.

Para conseguir a unidade política era essencial uma ideologia religiosa única. Ao submeter e uniformizar a crença e o pensamento de seus súditos, os Reis Católicos pensavam eliminar diferenças de religião que podiam enfraquecer a política centralizadora. Visava-se acima de tudo uma centralização do poder, de um

⁶¹ ALVAREZ, Manuel Fernández. *Sombras y Luces en la España Imperial*, Madrid: Espasa Calpe, 2004. p. 36/37.

poder absoluto que contava com o beneplácito dos mais altos prelados que ocuparam os mais importantes postos da administração, como presidentes do Conselho Real, Inquisidores Gerais, das Chancelarias e Audiências. Exemplos dessa atuação, como elementos totalmente absorvidos pelo poder real, aparecem na atuação do Cardeal Mendoza (apelidado de terceiro rei de Espanha) no poderoso Cardeal Cisneros, no Cardeal Tavera, estes dois últimos chegando a regentes do reino.

Desde o princípio foi necessário enfrentar problemas de ideologias contrárias e formas de resistência. O problema fora crucial em outras épocas. Em séculos anteriores a Península aprendera a conviver com etnias diferentes e credos antagônicos. Judeus, mouros e cristãos coexistiram em termos relativamente pacíficos, sendo permitido pelo grupo detentor do poder político a prática de costumes e ritos religiosos aos grupos dominados. Fenômenos encontrados, mais tarde, durante as guerras de religião, por exemplo, na França (católicos x huguenotes); nas terras germânicas (católicos x luteranos); nos Países Baixos (católicos x calvinistas) não ocorreram em terras espanholas.

Segundo Amador de Los Rios a existência do Tribunal da Inquisição em Castela e Aragão "*salvó a España de las espantosas guerras de religión que aridieron más tarde en Alemania, Francia, Inglaterra y Países Bajos*" ⁶². Não salvou, entretanto, a Península de uma ação intransigente ortodoxa e persecutória do poder Real/Inquisitorial contra todos os súditos. A "guerra" se fez do poder religioso e político contra minorias étnicas ou sociais, em especial ao judeu. Embora não concordemos com a afirmação de Amador de Los Rios, reconhecemos que a Península Ibérica não passou pela experiência da guerra civil - as sangrentas guerras de religião - motivada pelas crenças religiosas (católicos x reformistas, quando se formam verdadeiros partidos políticos em busca do poder). Claro está que isto se deve à Inquisição, tão fortemente montada, que sequer permitiu que houvesse a penetração de idéias heterodoxas (especialmente em Portugal). Quando

⁶² Apud, NETANYAHU, B. Motivos o Pretextos? La Razón de la Inquisición, In: ALCALÁ, Angel et al. *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*, Barcelona: Ed. Ariel, 1984, p.30

esta ocorreu, a repressão foi violenta não só no caso dos erasmistas ⁶³ como de todas as outras dissidências reformistas.

Para atingir o objetivo final da unidade do Reino sob a forma de uma Monarquia confessional e nos moldes do que vai lentamente se concretizando estruturalmente como um Estado e uma Sociedade do Antigo Regime, não poderia existir mais do que um credo religioso. Na estruturação do Reino confessional, o Conselho de "La Suprema" (instância superior do Tribunal do Santo Ofício) surge como um dos cinco conselhos que dão respaldo aos reis, fundindo o religioso com o político. Com clareza assim se expressa o historiador espanhol Fernández Terricabras:

(...) *las dos instituciones (a Suprema e a Monarquia) llegan a identificarse, hasta el punto que es difícil precisar donde comienza la religión y donde acaba la política.* ⁶⁴

Essa idéia centralizadora não poderia permitir a existência de um estrato social específico e de grande poder econômico que era a comunidade judaica. Sob argumentos religiosos falaciosos - "A maldade judia" ou o "deicídio" visava-se destruir esse segmento da população.

Desde as origens, a Inquisição criada pelos Reis Católicos se diferenciava da medieval por sua estreita conexão com o poder político, seu opressivo *modus operandi* e rigor inusitado. Havia uma atmosfera prévia de ódio que mesclava o religioso e o racial em relação às populações judias e depois em relação aos conversos.

Até meados do século XVI, o processo de unificação ainda permanece subjacente, e a Inquisição cuidará do principal inimigo: **o judeu (fig.6)**.

O judeu foi a causa primordial da instalação do Santo Ofício da Inquisição em terras ibéricas. O anti-semitismo espanhol se manifestou desde os tempos visigodos,

⁶³ Ver BATAILLON, Marcel. *Erasmo y España - estudios sobre la historia espiritual del siglo XVI*, México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

⁶⁴ Apud ESCAMILLA, Michèle. *Synthèse sur L'Inquisition Espagnole et la consctrution de la Monarchie Confessionnelle (1478-1561)*, Paris: Editions du Temps, 2002, p.19.

como demonstram as leis persecutórias dirigidas contra os judeus⁶⁵. Por outro lado, não se pode esquecer que durante bom tempo, os judeus não só foram tolerados pelos governantes da Península, que deles também se utilizavam: de seus trabalhos e de seus recursos financeiros. Eram apreciados pelos reis como cobradores de impostos, que eram cada vez maiores, sacrificando as camadas mais pobres. Isto foi, lentamente, desenvolvendo no povo uma antipatia progressiva – transferindo para o intermediário – o judeu – o ódio que gerava a pressão fiscal e que deveria ser dirigida ao rei. Acrescente-se a isto as pregações de membros religiosos fanáticos que não se detinham ao insuflar o ódio aos judeus acusando-os de deicidas (**fig.7**).

O sentimento generalizado de ódio contra os judeus foi um processo lento que se desenvolveu desde a Idade Média através de medidas discriminadoras que visavam apartar da convivência dos cristãos os maléficos judeus, aos quais eram imputadas as mais diversas acusações. Faziam eco no clero e entre o povo espanhol as censuras papais que denunciavam em repetidas ocasiões como eram perigosos os judeus em todos os sentidos ⁶⁶.

A monarquia confessional que se instaura nas terras hispânicas se projeta sobre uma estrutura social apresentando fortes singularidades: a existência da escravidão, a valorização de privilégios, a posição do rei - *soluta legibus* - poder de estar acima de todos e exclusivamente poder ditar as leis. Sobre essas três singularidades afirma o historiador Alvarez: a primeira - existência da escravidão - é a que mais contrasta com nossa sensibilidade atual. Difícil é aceitar como cristã uma sociedade que priva milhares de componentes de sua liberdade e que sejam tratados como coisas. A segunda - o privilégio - admitir uma sociedade que coloca alguns numa posição de favor frente à ação da Justiça e do Fisco. Os privilégios da nobreza e do alto clero tinham respaldo na Lei. A terceira - marca do absolutismo: o soberano era quem criava a Lei e estava acima dela⁶⁷.

Salienta ainda o historiador espanhol Alvarez:

⁶⁵ Renata Sancovsky desenvolve pesquisa para doutoramento sob a orientação da Professora Anita Novinsky sobre o anti-semitismo em tempos visigóticos, que será brevemente apresentada ao Departamento de História da FFLCH da USP.

⁶⁶ PEREZ, Joseph. op.cit., p. 35

⁶⁷ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Sombras y Luces en La España Imperial*, Madrid: Editorial Espasa Calpe, S. A., 2004, p.19 et passim.

(...) confesionalidad de la Monarquía que marcará unos objetivos a sus reys, que les impondrá unos deberes, comprendidos y aun exigidos por sus súbditos, y que estará presente tanto en su quehacer diario del gobierno de sus pueblos como en el de sus relaciones con los otros Estados de su tiempo {...} Por lo tanto, estamos ante una Monarquía autoritaria, con clara tendencia al absolutismo. Una Monarquía confesional - la Monarquía Católica, - en unos tiempos de duros enfrentamientos religiosos. Una Monarquía supranacional, en franca expansión. Era la España imperial. Todo ello unido daría un particular significado a sua trayectoria histórica. Aquella Monarquía Católica en su momento cenital aunaría lo religioso y lo político hasta un grado extremo⁶⁸.

Nas representações artísticas demonstra-se todo o ódio que foi inculcado na população de forma gradativa, à medida que a “verdade católica” ia se impondo pela força da comunhão entre o poder real e o papal (**fig.8**).

Exemplo dessa representação é a pintura de Quentin de Metsys *Cristo apresentado ao povo* (**fig.9**). Quentin de Metsys ou Massys foi notável pintor da escola de Antuérpia, muito versátil, abordava temas religiosos, retratos e cenas de vida cotidiana. Nascido em Louvain em 1664/65 foi inicialmente aprendiz de ferreiro e moldador de sinos, dedicando-se à pintura mais tarde. Em 1491 fixou-se em Antuérpia, centro comercial, intelectual e artístico dos Países Baixos, sendo logo absorvido pela prosperidade da cidade. Inscreveu-se na guilda tornando-se "mestre-pintor". Sua casa tornou-se ponto de encontro de sábios humanistas, em especial Erasmo e Peter Gillies, cujos retratos pintou a pedido de Thomas More, que viria a ser seu protetor. Tinha forte influência do classicismo italiano, usando de ornamentos arquiteturais exóticos aliados a um tratamento realístico aplicado às figuras. Suas caracterizações sutilmente satíricas da vida cotidiana como em "O Banqueiro e sua mulher" são cheias de perspicácia no tratamento da expressão facial.

⁶⁸ Apud ESCAMILLA, Michèle .op.cit., p. 18. A autora explica o termo ‘Confessional’ como sendo uma palavra que expressa um conceito novo na historiografia espanhola mais recente. Novo no contexto da História da Espanha, pois o termo foi usado pelos historiadores alemães há mais de um quarto de século para analisar a situação dos países germânicos do Santo Império. Conceito que foi desenvolvido também por Jean Delumeau et Thierry Wanegfflen em *Naissance et Affirmation de la Reforme*, Paris: Presses Universitaires Françaises, 1998, em que textualmente dizem: (...) *Le mouvement religieux ne serait plus venu - d'en bas - mais il aurait été contrôlé - d'en haut - : pincés et élites cultivées auraient dès lors utilisé le phénomène de construction confessionnelle pour affermir le pouvoir politique et leur emprise intellectuelle et sociale*" p. 362.

A pintura (**fig.9**) é um óleo sobre madeira. Fazia parte de um tríptico pintado para o altar de uma igreja de forma a ser visto de baixo. Guarda as características da pintura flamenga primitiva com influência italiana que se identifica na presença da perspectiva unificada e nos recursos das figuras grotescas, à maneira de Leonardo. Estas são acentuadas por Metsys, exageradas em suas máscaras com feições deformadas e vulgares⁶⁹. O Artista cria uma cena agitada entre os carrascos de Cristo que se contrapõem com a nobreza da vítima, tendo ao seu lado um Pilatos ricamente adornado. Pilatos tem as mesmas características nas feições que o restante da turba. Não é representado como um governante romano. Mais se parece um judeu em seus ricos trajes, barba alongada e nariz adunco, numa clara representação estereotipada.

A pintura de Metsys faz parte da penetração da arte flamenga em Castela, alcançando seu ponto culminante na época dos Reis Católicos, que manifestaram especial apreço pela arte dos Países Baixos.

A Rainha Isabel possuía enorme coleção de pinturas flamengas, verdadeiros tesouros artísticos, cujos sobreviventes (grande parte dessa coleção foi destruída e perdida por interferência de acasos históricos) hoje formam o seletor Museu da Capela Real de Granada. A magnífica pintura de Quentin de Metsys, que muito nos revela acerca do pensamento da época, pertenceu à coleção real, assim como outras do mesmo gênero que hoje se encontram espalhadas por museus como o de Valladolid e o Escorial. A pintura de Metsys era uma das mais apreciadas pela Rainha; chegou ao Museu do Prado em finais do século XIX. *Cristo apresentado ao povo* de Quentin de Metsys antecipa toda uma série de pinturas encomendadas pela Corte dos Reis Católicos.

2 Isabel e a Coleção Real

Existe uma discussão entre os especialistas de História da Arte na Espanha sobre a condição dos Reis Católicos como colecionadores de Arte. Em realidade a discussão se refere mais à rainha Isabel. Alguns especialistas falam em um "estilo

⁶⁹ A caricatura é característica da pintura flamenga primitiva.

Isabel" para designar obras, em especial de arquitetura, realizadas no período do governo dos Reis Católicos, o que na visão do historiador de arte espanhol Joaquim Yarza de Luaces é uma falácia⁷⁰. A expressão "estilo Isabel", segundo o autor não se sustenta dada a constatação de que há diferenças significativas entre as obras produzidas no período por diferentes artistas. Para ele o único fio condutor de todas as obras executadas ou colecionadas pela rainha é o religioso, existindo no seu inventário pouquíssimos trabalhos de conotação profana.

O mesmo autor argumenta que se pode falar em Isabel como colecionadora, mas enfatiza que a rainha tinha interesse e predileção especial em adquirir itens por si só originais, dos quais pouco se conhecia, além de também muito apreciar os que remetiam à religiosidade. É no período Renascentista que se destacam os colecionadores que promovem o gosto pelas coisas exóticas - Câmara de Maravilhas, Galeria de Pinturas etc. graças à expansão marítima e descoberta de novos mundos e culturas até então desconhecidas.

Com a morte da rainha Isabel seus bens são inventariados apontando a posse de objetos diversos como jóias, tapetes, caixas com relíquias, livros iluminados, pinturas, roupas de extremo luxo⁷¹. Boa parte de sua coleção, por disposição testamentária deveria ser destinada à Capela Real de Granada onde deveria ser enterrado o casal real. Entre os objetos da coleção aparecem obras de arte de qualidade, o que, na opinião do historiador de arte, indica certo gosto estético. Afirma ainda que ao contratar pintores ou arquitetos a rainha determina sua vontade, mas aceita a personalidade de cada artista, daí se perceber uma variação que vai do estilo mudéjer ao gótico nórdico, filtrado por algumas obras que pendem para o renascimento italiano.

⁷⁰ Joaquim Yarza de Luaces é professor de História da Arte na Universidade Autônoma de Barcelona, apresentando uma comunicação sob o título "Isabel a Católica colecionadora - sensibilidade estética ou devoção?", no III Simpósio sobre o reinado de Isabel ocorrido nas cidades de Valladolid e Santiago do Chile no outono de 2002. Simpósio que fez parte das comemorações dos 500 anos da morte da rainha. Autor de vários livros sobre a arte espanhola.

⁷¹ Ver: YARZA LUACES, Joaquim. *Isabel La Católica coleccionista, sensibilidad estética o devoción?* in BARUQUE, Julio Valdeon (Ed.). *Arte y Cultura en la Época de Isabel la Católica*, Valladolid: Instituto Universitario de Historia Simancas y Ámbito Ediciones, 2003. p. 219/248; LAFUENTE FERRARI, Enrique, *Breve Historia de la Pintura Española*, Madrid: Editorial Tecnos, 1953, p. 121/221.

Boa parte da coleção real resultou de herança e doação de seus filhos. Entre os artistas que trabalharam para Isabel encontramos os arquitetos Simão de Colônia, Juan Guas, Martim de Solórzano, Enrique Egas, Juan de Talavera; os pintores Francisco Chacón, Fernando Rincón, Martin Bernat, Michel Sittow, Antonio el Inglés, Juan de Flandres, Felipe Morras, Bartolomé Bermejo, Pedro Berruguete. Na coleção de Isabel estão relacionadas obras de Sandro Botticelli, Perugino, Roger van der Weyden, Dierick Bouts, Hanz Memling.

Da análise da coleção de Isabel, Luaces diz que além de ser uma coleção que incluía objetos de luxo, o componente devocional nunca deixou de existir, revelando um profundo sentimento religioso e uma marca de gosto pessoal. Predominam em sua coleção os trabalhos ligados à produção artística nórdica, em especial dos Países Baixos. Esses trabalhos eram carregados de alegorias e metáforas, de explicações doutrinárias através de imagens. Inclina-se para apreciação da arte de raiz nórdica tardo-medieval. A rainha era uma flamenquisante convencida. É considerada como uma grande colecionadora e promotora artística, sendo ultrapassada somente por Felipe II.

Após a conquista de Granada, os Reis Católicos se empenham na construção e decoração de novos conventos, restauração de antigas igrejas cercado-se dos melhores artistas e artesãos da época. Amplia-se a confecção de retábulos à moda espanhola, diferentes dos flamengos e italianos em que as cenas são ordenadas em benefício do relato da história sagrada. Entre os mais conhecidos retábulos destaca-se o de Miraflores (Burgos), acompanhados de trípticos de Roger van der Weyden ⁷² (fig.10).

Em Granada - Capela Real - se pode ver ainda hoje uma das obras mais sensíveis de Pedro Berruguete - *Anunciação*. Este pintor executou para a rainha diversos trabalhos, destacando-se o retábulo maior em louvor a São Tomás, no convento dominicano em Ávila⁷³.

⁷² Durante a ocupação francesa nos inícios do século XIX essas pinturas foram desapropriadas e hoje podem ser vistas no museu de Berlim.

⁷³ Sobre Pedro Berruguete e os trabalhos desenvolvidos no Convento uma análise será feita mais adiante

A seguir abordaremos o relacionamento entre as obras patrocinadas pelos Reis Católicos e a instituição religiosa, que dará força ao projeto de unificação e fortalecimento do poder.

A pintura de um anônimo⁷⁴ (**fig.11**) *La Virgen de los reyes*, patrocinada pelos Reis Católicos era destinada à capela dos aposentos do casal Real no Convento dominicano de Ávila. Fez parte, posteriormente, do acervo do extinto Museu da Trindade e chegou ao acervo do Museu do Prado em 1865, como parte do processo de desamortização dos bens da Igreja⁷⁵. Atualmente pode ser vista com facilidade nas galerias do Prado e representa, de forma clara, a simbiose entre a Inquisição e o poder real ocorrida no processo da unificação política. “*La Virgen de los Reyes Católicos*” nos mostra o casal real na contemplação da Virgem, junto com os infantes João⁷⁶ e Isabel (os filhos mais velhos do casal real). Ladeando, em posição mais elevada, estão de um lado – acima do rei Fernando – à esquerda São Tomás de Aquino, teólogo maior da cristandade e atrás Tomás de Torquemada – o primeiro Inquisidor geral. Do outro lado - à direita - vê-se a rainha Isabel tendo no patamar superior - São Domingos de Gusmão, o santo-símbolo da Inquisição, com o livro da "verdadeira fé" aberto nas mãos junto ao cronista Pedro de Angleria⁷⁷ representado como São Pedro Mártir. Os reis se prostram diante da Virgem como súditos servidores. A presença de Torquemada por trás de Fernando nos dá a dimensão do papel desempenhado pela Inquisição no processo de unificação.

Os planos sucessivos da pintura mostram a hierarquia entre os personagens. Os elementos iconográficos esclarecem os significados: o trono em posição elevada

⁷⁴ A pintura *A Virgen dos Reis Católicos* pertencente ao Museu do Prado consta como sendo anônima, entretanto recentes estudos indicam que ela pode ter sido pintada por Pedro Berruguete. No item de análise desse pintor voltaremos a tratar dessa pintura.

⁷⁵ Scholz-Hansel afirma que durante o processo de desamortização iniciado em 1836 foi nomeada uma comissão da Real Academia de Belas Artes de São Fernando para acompanhar os trabalhos e que graças a ela foram salvas nove de doze pinturas que devem ter existido no convento. SCHOLZ-HANSEN, Michael *Propaganda de imágenes al servicio de la Inquisición*, in Norba Arte, Universidade de Extremadura; nº 12, 1992, p.69.

⁷⁶ João, filho dos Reis Católicos, morreu em 1497 e foi enterrado no Convento de São Tomás de Ávila. Nesse mesmo período os Reis Católicos construíram um outro Monastério em Toledo - San Juan de los Reys e pretendiam fazer desse monastério o local de sepultamento de toda a família. Entretanto, pela precocidade da morte do príncipe João e o carinho que Isabel demonstrava pelo Convento de Ávila o infante foi ali sepultado. (**Fig.21**).

⁷⁷ Sobre o cronista Pedro de Angleria e seu papel na Corte dos Reis Católicos ver: GRUZINSKI, Serge *La guerra de las imágenes - de Cristóbal Colón a "Blade Runner"* (1492-2019), Mexico: Fondo de Cultura Económica, 2003. p.23 a 27.

com a Virgem e o menino-Deus define a superioridade do poder divino. São Tomás traz nas mãos um livro e uma "maquete" · do Convento. São Domingos empunha o ramo do lírio da paz e um livro aberto indicando o conhecimento da "verdade cristã". A escala usada pelo pintor para as figuras homogêneas que representam o poder real demonstra, por sua vez, a desigualdade entre o poder divino e o profano. A disposição de todos os personagens e os elementos arquitetônicos mostra uma total simetria. A cena é totalmente centralizada na Virgem e os demais personagens distribuídos simetricamente abaixo e nas laterais. Há uma rigorosa perspectiva geométrica com um ponto de fuga acima da cabeça da Virgem na parte superior da pintura, que acentua a centralização da composição. Um pequeno jogo de luz e sombra ajuda a modelar o rosto das figuras e aparece um tímido estudo de projeção de sombra nos quadriculados do piso que ajuda o olhar do espectador a se dirigir para a Virgem.

A pintura contém um resumo da história do Convento de Ávila e de sua decoração. Podemos imaginar os personagens no coro da igreja conventual em que os reis tinham cadeiras especiais. A presença da figura de Torquemada num mesmo espaço que as figuras de São Domingos, de São Pedro Mártir e os Reis Católicos representam uma forma de legitimação da Inquisição Moderna através de referências à tradição inquisitorial medieval. Essa pintura tem uma difícil classificação estilística, situando-se entre a expressão hispano-flamenga com introdução de elementos renascentistas⁷⁸.

Percorrendo o século XV, momento em que o Tribunal do Santo Ofício da Inquisição é formalmente constituído sob o domínio dos reinos de Castela e Aragão, que claramente lutavam para obter a unificação política da Península, vemos surgir a força dessa instituição oficializada pela Bula de Sisto IV.

As obras de arte desse período representam a intenção de **legitimação** da ação inquisitorial, assim como têm uma intenção didática que pode ser vista pela

⁷⁸ Segundo o Serviço de Consultas do Museu Nacional do Prado essa pintura está na reserva técnica e seu estado de conservação é precário. As filacterias que percorrem as laterais da Virgem e poderiam indicar alguma coisa a mais sobre a pintura estão danificadas e não é possível ler o que estaria escrito. O uso de filacterias era muito comum nas pinturas tardo-medievais. O termo vem de Filactério - escrito que os judeus traziam suspenso no pescoço e onde se podiam ler os versículos da lei mosaica. Atualmente "filactéria" é qualquer faixa com uma inscrição.

constante referência às ações dos santos no passado. Esta forma de representação permanecerá em todo o século XVI. O século XVII mostrará obras de arte que estavam a serviço da Inquisição para expressar o poder, provocando um certo estupor no receptor das obras, um espanto e até admiração. As obras servem à propaganda da fé católica através de uma linguagem grandiloqüente; uma linguagem de teatralidade das formas de representação do papel da Inquisição. Serviram para sustentar o poder real e da Inquisição através da exemplificação. São dessa linha as pinturas de Francisco Rizi – *O Auto de fé que se celebrou em Madri em 1680*, hoje no Museu do Prado; *Auto de fé em Sevilha* de Herrera, el moço, de 1660, pertencendo atualmente a uma coleção particular e, o menos divulgado – *Auto de fé de 1656 em Toledo* - possivelmente de Juan Rizi, do acervo do Museu de El Greco (Toledo) que serão analisadas em capítulo posterior. Entretanto, é na Renascença que encontramos a primeira pintura que registra um auto-de-fé, a grande marca da Inquisição Moderna.

3 A Renascença e a Espanha

O que convencionalmente é conhecido como Renascença engloba um complexo de transformações culturais que cobre um arco temporal e espacial que se inicia no século XIV e se estende até finais do século XVI, abarcando os territórios da Europa Ocidental. Variantes estilísticas das manifestações plásticas e literárias demonstram que não se pode entender o fenômeno como algo homogêneo e sincrônico nos espaços em que essas transformações ocorreram.

Se pensarmos no campo das Artes Plásticas logo aparece a questão: seria um movimento que se iniciou num centro específico ou em vários lugares a um mesmo tempo? Seria o Renascimento um estilo novo e coerente ou o fenômeno deve ser entendido como uma mudança de mentalidade capaz de ganhar corpo em vários estilos diferentes? A "consciência de um Renascimento" surgiu nas cidades italianas e, sem dúvida, direcionaram a arte renascentista⁷⁹.

⁷⁹ JANSON, H. W. *História da Arte*, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992, 5ª edição, pp.371

A Renascença foi o primeiro período da história consciente de sua existência e que produziu um termo para nomear a si mesmo. O homem medieval não acreditava pertencer a um período diferente do mundo clássico - entendia o passado a partir da vinda de Cristo. O tempo era "o tempo da Lei" - do Antigo Testamento, ou "tempo da Graça". O tempo histórico provinha mais do Céu do que da Terra. O Renascimento, ao contrário, não dividia o passado baseando-se no plano divino da Redenção, mas sim, no plano das realizações da humanidade.

Jacob Burckhardt afirma:

(...) na Idade Média, ambas as faces da consciência - aquela voltada para o mundo exterior e a outra, para o interior do próprio homem - jaziam, sonhando ou em estado de semivigília, como que envoltas por um véu comum. De fé, de uma prevenção infantil e de ilusão tecera-se esse véu, através do qual se viam o mundo e a história com uma coloração extraordinária; o homem reconhecia-se a si próprio apenas enquanto raça, povo, partido, corporação, família ou sob qualquer outra das demais formas do coletivo. Nas cidades italianas, pela primeira vez, tal véu se dispersa ao vento; desperta ali uma contemplação e um tratamento **objetivo** do Estado e de todas as coisas do mundo. Paralelamente a isso, ergue-se também na plenitude de seus poderes, **o subjetivo**: o homem torna-se um **indivíduo** espiritual e se reconhece enquanto tal⁸⁰.

As novas concepções do homem, do mundo e da História vão, lentamente, atingindo outras regiões da Europa expressando-se em formas plásticas, em novos conceitos políticos, em variantes do pensamento religioso em maior ou menor profundidade, dependendo das características estruturais anteriores. Nos escritos de Petrarca, c.1330 já há um apelo à "ressurreição dos clássicos" com a perspectiva moderna de uma apologia a um humanismo individualista, que se traduzia na crença da produção das letras humanas em contraposição às letras divinas ou Sagradas Escrituras - ou seja, o estudo da História das literaturas, da Filosofia como fim em si mesmas, numa concepção mais secular do que religiosa.

Giotto, considerado o iniciador dessa nova concepção do mundo na pintura, pintava a Natureza com tanta verossimilhança que se chegava a confundir suas pinturas com a própria realidade. Imitar a Natureza era parte do compromisso de

⁸⁰ BURCKHARDT, Jacob *A cultura do Renascimento em Itália*, São Paulo: Companhia das Letras, 2003, p. 111

retorno aos clássicos. O domínio da ciência e do conhecimento da arte clássica durante algum tempo esteve no domínio dos italianos, mas a vontade apaixonada de criar uma nova arte, que fosse fiel à natureza inspirou também os artistas da mesma geração no Norte da Europa, em especial, os flamengos.

Ao redor de 1400, a fusão das tradições nórdicas e italianas fez surgir um único estilo dominante em toda Europa - o Estilo Internacional - que se revela tanto na pintura como na escultura. Usando a definição de Wölfflin as linguagens plásticas de uma época adquirem um denominador óptico comum. Este historiador da arte aceita a idéia de "estilos individuais" composto de massas, cores, linhas, sombra e luz peculiares a cada artista, mas afirma que, acima do pessoal há um "estilo nacional" ou regional representando uma tendência dominante para qual convergem personalidades diferentes. Acredita ainda, que acima do estilo nacional ou regional identifica-se um estilo de uma época, de um momento histórico⁸¹.

O Estilo Internacional começa a desenvolver dentro da pintura, a arquitetura - dando efeitos de profundidade nunca antes usados, onde aparece um sutil modelado de formas suavemente arredondadas, sombras acentuadas e aveludadas criando uma atmosfera luminosa e aérea que compensa os defeitos de perspectivas ainda não suplantados. A suavidade pictórica se manifesta nas roupagens amplas e folgadas, de pregas fluidamente encurvadas.

Quando falamos em estilos, usamos termos consagrados como Renascimento e aí nos deparamos com uma dificuldade que é consequência de uma construção historiográfica iniciada no século XVIII e prolongada pelo XIX.

A Historiografia teve a capacidade de cunhar termos "pétreos" dos quais fica difícil nos libertarmos quando tentamos enfeixar sob um determinado termo períodos históricos com características distintas e mesmo antagônicas, mas que fazem parte de nossos esquemas mentais de periodização histórica. O termo Renascimento se constitui numa dessas armadilhas porque sempre é confrontado com momentos nomeados convencionalmente como Proto-Renascimento - ou Gótico Final, ou seja, a revolução ocorrida na pintura flamenga do século XV (invenção da técnica de pintura a óleo).

⁸¹ WÖLFFLIN, Heinrich. *Renascença e Barroco*, São Paulo: Perspectiva, 1989, p.16-17.

A questão conceitual do Renascimento é inglória quando confrontada com as transformações ocorridas entre os séculos XIII e XIV para culminar no XV, já com características totalmente diversas. Em relação ao termo Renascimento como oposição ao que estava morto ou no abandono das questões religiosas como preocupação primordial do homem, temos hoje uma certa clareza em dois pontos, ao menos: primeiro sabemos que o Renascimento, ao contrário do que o termo sugere, é um dos períodos mais profundamente ancorados em angústias escatológicas e em uma filosofia pessimista da História. Se entendermos Renascimento como uma ruptura com a Idade Média, este entendimento deve ser direcionado como uma tendência à dúvida. Em segundo lugar parece consenso entre os historiadores da arte (Gombrich, Janson) e com os quais concordamos, que devemos superar o clássico quadro histórico apresentado por Jacob Burckhardt em seu conhecido trabalho *A civilização do Renascimento Italiano*⁸² e levarmos em conta que a emergência do Renascimento não é fruto exclusivo de uma *singularidade* italiana, mas sim o resultado de uma aproximação entre três pólos culturais, devedores de uma memória comum da Antiguidade; mantidos independentes, mas em constante e íntima relação: a Itália Central, a França ao sul do Loire e o complexo catalão-valenciano-aragonês desde o século XIII. Uma mistura cultural contínua entrelaçava a história da Sicília, Nápoles, Milão, Mantova e Ferrara, Avignon e Flandres. Essa mistura cultural se expande nos séculos XIV e XV para a Península Ibérica pelo processo da Reconquista, mudando o foco irradiador político e, nos séculos seguintes, também o cultural.

Contudo, não podemos desconsiderar a especificidade do fenômeno italiano, onde mais intimamente se sentia a ligação com o mundo greco-romano. Conforme Marques:

A ressurreição do mundo Antigo que se opera na Itália do século XV é vivida pelos peninsulares (italianos), e somente por eles, como um verdadeiro programa de edificação de um ideal de cultura e, sobretudo de um *ethos*, isto é, de um modo de ser moral, do qual o cristianismo seria uma coroação apoteótica, e não uma superação por negação⁸³.

⁸² BURCKHARDT, Jacob opus cit.

⁸³ MARQUES, Luis, De Giotto a Michelangelo, *História Viva*, São Paulo, Editorial Duetto, nº 5, p.14.

Os italianos desde muito cedo tiveram consciência do valor de sua herança artística, muito mais do que de sua política e de seus institutos jurídicos. A arte representava uma prática que possuía uma dignidade e um campo autônomo de reflexão. Certamente os italianos criadores do termo Renascença, entendiam-se como os que suplantaram a própria grandeza dos clássicos. Essa certeza de sua superioridade artística é que será irradiada por toda a Europa Ocidental. A grande contribuição dos italianos à arte é a de criar uma concepção em que a reflexão lógica e ontológica precede o gesto artístico.

A Península Ibérica manteve até o primeiro quartel do século XVI estruturas mentais, sociais e de apreciação estética nos moldes medievais, em que a produção do que hoje chamamos de obra de arte eram muito mais funcionais do que objeto de prazer estético. Uma sociedade fortemente hierarquizada atribuía ao invisível uma realidade idêntica ao visível, e ainda maior do que este. Para os objetos artísticos deveriam ser encaminhados os materiais mais puros, os mais suntuosos com que a inteligência e sensibilidade humanas pudessem trabalhá-los. Os objetos, as imagens serviam de mediadores favorecendo a comunicação com o outro mundo; possuíam uma função pedagógica com a intenção de atingir a grande parte da população que se mantinha analfabeta e eram, também, uma afirmação de poder. Homenageavam o poder de Deus, de seus representantes na Terra, dos reis, dos heróis das guerras, dos ricos. As obras de arte ampliavam e expunham a toda a sociedade esse poder e o justificavam.

Por serem as obras de arte, antes de tudo, um objeto útil até meados do século XVI, o artista era visto ainda como um artesão⁸⁴. A autoridade eclesiástica determinava como deveria ser a obra: decidiam o tema, as figuras, as respectivas posições que deveriam ocupar. Aos pintores cumpria obedecer as receitas impostas pelos maiores patrocinadores - os grandes prelados.

Os ventos renascentistas chegaram à Península tardiamente apresentando-se pontualmente nas obras de determinados pintores que, de modo excepcional, conseguiram se libertar das amarras corporativas colocando uma marca própria

⁸⁴ Sobre a questão da condição social do artista e o papel que desenvolve na arte na transição do século XV para o XVI ver: SERRÃO, Vitor *O Maneirismo e o estatuto social dos pintores portugueses*, Lisboa: Ed. do Comissariado para XVII Exposição Européia de Arte, Ciência e Cultura.

em suas realizações. As estruturas mentais e a apreciação estética medieval tenderam a permanecer mais tempo em Portugal do que em terras hispânicas.

A influência da Renascença italiana foi precedida da arte originária do Norte - Flandres, Países Baixos, desenvolve-se no que se conhece por arte hispano-flamenga. A Espanha foi receptora de impulsos artísticos estrangeiros que lhe proporcionou ritmo e desenvolvimento específico. Uma multiplicidade de formas de influências e de absorção, ligadas às características regionais explicam a existência de grande variação de estilos entre os centros produtores de arte na Península, sendo justificável, portanto, encontrarmos nos historiadores da arte uma tendência a não referência de uma pintura espanhola nos séculos XV e XVI e sim referências à "pintura catalã"; "pintura valenciana"; "madrilhana"; "sevilhana".

Jonathan Brown⁸⁵ afirma que durante o século XV a influência da pintura flamenga foi dominante. Essa influência teria se iniciado com a presença de Jan van Eyck na Espanha e em Portugal (1428-1429), mas não seria este o principal fator da recepção da arte flamenga, sendo o processo bem mais complexo. Brown ressalta que as relações comerciais entre Castela e os comerciantes do norte propiciaram uma troca cultural que deve ser levada em conta. Os castelhanos exportavam matéria prima e importavam bens manufaturados, inclusive objetos de luxo como tapeçarias, esculturas, pinturas, manuscritos iluminados e tecidos de luxo. Aponta ainda a forte presença de artesãos e artistas flamengos, além de franceses e alemães atraídos pelas construções das grandes catedrais - Toledo, Burgos, Sevilha. A qualidade do trabalho dos artesãos, o refinamento e opulência agradavam os hispânicos. A forte expressividade da arte flamenga respondia aos desejos de comunidades cristãs ávidas por expressarem a comoção do sentimento religioso cristão vitorioso sobre a Sinagoga e a Mesquita.

A pintura flamenga em Espanha recebeu uma interpretação própria. Os artistas peninsulares deixavam de lado certos aspectos do estilo do norte (o preciosismo dos detalhes) substituindo-os por uma intensidade exagerada (**fig.12**).

Os pintores eram atraídos pela emotividade dos flamengos e desprezavam, em certo sentido, o virtuosismo técnico. Em parte isto é explicado porque os

⁸⁵ BRONW, Jonathan *Pintura na Espanha - 1500-1700*, São Paulo: Cosac & Naify Edições, 2001, p.7.

modelos nos quais se inspiravam eram, em sua maioria, gravuras que propiciavam uma versão mais esquemática da pintura. Outro fator da especificidade da arte hispânico-flamenga foi o gosto dos espanhóis pelos retábulos de grandes dimensões. As pinturas flamengas eram feitas para serem apreciadas de perto, daí a necessidade do aprimoramento técnico dos detalhes da composição e da delicadeza da execução.

Os retábulos espanhóis (**fig.13**) ornamentavam capelas e ficavam a uma grande distância do observador, muitas vezes com iluminação deficiente. Para resolver o problema, os artistas ampliavam e agrupavam as figuras na parte central da composição, intensificavam gestos e emoções, cores eram contrastadas. Quando essas pinturas são retiradas do contexto e colocadas em outros locais (museus ou coleções particulares) podem parecer exageradas, brutas e até ingênuas. No entanto, o estudo dos retábulos em seus locais originais, mostra que foram detalhadamente pensados e calculados para cumprir um objetivo - criar um impacto emocional na recepção de uma arte profundamente doutrinária.

A partir da segunda metade do século XV chegariam com maior força as primeiras ondas da Renascença italiana. Do entrelaço dessas duas fascinantes experiências pictóricas surge um estilo vigoroso e próprio da Península Ibérica que irá atingir o clímax no Século de Ouro.

As obras de pintura espanholas sempre foram receptivas da organização e das instituições da sociedade. Domingos Ortiz descreve primorosamente a relação das artes com determinadas vicissitudes estruturais da história espanhola⁸⁶. Destaca fatores importantes que devem ser levados em conta no entendimento da sociedade espanhola:

1- o caráter aristocrático com sua aspiração universal à nobreza, o culto ao valor, à honra e à dignidade pessoal;

2- o “profundo e insistente ethos religioso, incluindo as ramificações heterodoxas que lutavam para expressar-se dentro ou fora dos confins da ortodoxia”

Manuel Alvarez chama a atenção para o entendimento da Igreja Católica espanhola, dizendo que esta, em determinadas épocas, não se configurava num

⁸⁶ DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio, *The Golden Age of Spain, 1516-1659*, p.230

bloco monolítico, destacando o fato de existir uma oposição entre o clero monástico e o paroquial. No clero monástico vê um setor altamente especializado como ascetas que se mantinham sempre atentos para o combate de qualquer tendência heterodoxa. Possuíam um espírito combativo que em sua opinião o clero secular havia perdido, pois viviam como laicos e dependentes do Estado. Em consequência notam-se significativas diferenças entre as obras de arte patrocinadas pelas igrejas paroquiais e aquelas que foram destinadas para igrejas ou claustros monásticos. Podem ser encontradas diferenças também entre as obras destinadas a ordens monacais diferentes como, por exemplo, entre uma ordem de clausura como a dos Cartuchos e outra regular como a dos Jesuítas. Cada uma delas tinha requisitos próprios a serem seguidos pelos artistas que fossem contratados. É necessário conhecer bem – a finalidade e personalidade de cada ordem religiosa, assim como o artista ou encarregado do projeto para que se possa compreender o porquê de uma determinada obra de arte, sua natureza e finalidade⁸⁷.

4 Pedro Berruguete, o primeiro pintor renascentista de Castela (fig.14)

Pedro Berruguete foi um artista que encarnou características estilísticas inovadoras e desempenhou o papel reservado aos grandes mestres afinados com os feitos históricos ocorridos durante sua existência em sua pátria peninsular, como salientado anteriormente.

Trata-se de um artista fortemente vinculado à Inquisição, atendendo na maioria de suas obras a programação pedagógica que essa instituição colocava em ação no combate à heresia, primordialmente a judaica⁸⁸. Foi também um verdadeiro cronista através da imagem. Nas cenas pintadas sobre episódios da vida da Virgem e dos santos representou nos menores detalhes os seres e as coisas que via ao seu

⁸⁷ Ver: BROWN, Jonathan *Imágenes e ideas em la pintura española*, Madrid: Alinza Forma Editorial, 1981, p. 26/27. A fig.14 é um auto-retrato de Pedro Berruguete pertencente ao acervo do Museu Lázaro Galdiano de Madri.

⁸⁸ Convém destacar que usamos neste estudo a expressão ‘heresia judaica’ querendo expressar a acusação que era feita aos conversos. O Judaísmo é uma religião, não uma heresia e seus fiéis adeptos não podiam ser considerados hereges, pois não estavam sob a jurisdição da Igreja Católica. Os conversos (por terem sido batizados) eram acusados de práticas judaicas que configurariam a heresia, portanto sob a jurisdição da Igreja. A expressão é recorrente em quase todos os autores que tratam da questão.

redor. Essas pinturas cativam o espectador precisamente por (...) "*su humanidad, por su acento de verdad, y hacen del pintor el más fiel interprete de la vida castellana de su tiempo*"⁸⁹.

Berruguete nasceu em Paredes de Nava, povoado da província de Palência, de uma família fidalga procedente de Las Encartaciones, na região de Viscaya. Existe pouca documentação sobre o primeiro pintor renascentista do Reino de Castela. Sua biógrafa mais autorizada, Pilar Silva Maroto, em recente trabalho publicado pela Junta de Castilla y Leon em comemoração ao V centenário da morte do artista afirma que a desídia, as guerras e catástrofes destruíram a documentação que deveria existir nos livros notariais dos conventos e Igrejas em que trabalhou – Ávila, Segóvia, Toledo, Paredes de Nava.

Pilar Silva Maroto usando documentação existente em Urbino, para explicar passagens obscuras da vida do pintor, mostra que foi nesse local que ele aprimorou sua técnica, transformando-se em um renascentista com estilo muito pessoal, que se diferencia de outros pintores de Castela e demais regiões da Península Ibérica seguidores da escola Flamenga de pintura.

A biógrafa afirma que Pedro Berruguete nasceu por volta de 1445 ou 1446 sem antecedentes familiares de artistas. Seu avô, também se chamava Pedro Berruguete e, seu pai Alonso. Foram homens vinculados aos Manriques, ricos proprietários de terras. Sua inclinação para pintura foi vocacional. Sendo de família rica teve maiores oportunidades em aprender a arte da pintura fora de Castela.

Este aprendizado foi mais amplo do que ocorria, na época, com outros pintores castelhanos. Sobre sua iniciação à arte da pintura em terras castelhanas, as pesquisas recentes apontam para a possibilidade de ter sido aluno de Fernando Gallego, pintor espanhol já citado, que aproximadamente em 1468 estava trabalhando em Palência e é o autor de um retábulo em estilo flamengo em Zamora,

⁸⁹ Ver: BERNIS, Carmen *Pedro Berruguete y la Moda: algunas Aclaracione cronológicas sobre su obra*. in Archivo Español de Arte, nº 125 - Tomo XXX. Madrid: Instituto Diego Velázquez, 1959 p. 9-28. Neste trabalho a autora faz uma minuciosa análise da obra de Berruguete a partir das vestimentas usadas pelos personagens que aparecem nas pinturas. Um estudo sobre a moda da época extremamente importante para o conhecimento da vida cotidiana.

representando Santo Ildefonso⁹⁰. Este artista foi um dos primeiros a dar uma resposta plástica tipicamente hispânica à influência flamenga. Era o principal mestre em pintura de Salamanca entre 1475 a 1507. Entre suas obras destaca-se uma *Pietá* produzida em 1470 sob a inspiração do tríptico de Rogier van der Weyden que pertencera a D.João II (**fig.15**).

Nesta obra Gallego toma emprestado o modelo flamengo: corpos alongados e angulares, vestimenta estudada, composição das figuras do primeiro plano com paisagens expansivas ao fundo com várias edificações. Entretanto, o artista abstraiu os detalhes da composição de Rogier van der Weyden, comprimindo o espaço, exagerando a expressividade e retirando a complicada moldura arquitetônica.

Substituiu os verdes e vermelhos exuberantes do modelo por tons de terra, concedendo à imagem uma expressão mais forte e grave⁹¹ (**fig.16**). Essa maneira de pintar seria modificada pela influência italiana e suplantada por seu discípulo.

Pedro Berruguete deixou Castela (c.1470) para aprimorar sua técnica na Itália, tendo passado primeiramente pelos Países Baixos, onde conheceu Justo de Gante, ao qual se associou e trabalharam juntos para o Duque de Urbino – Federico de Montefeltro. Além de trabalhar nas pinturas do que ficou conhecido como *Studiolo de Urbino* - estúdio particular de pinturas do Duque Montefeltro para o qual pintou uma série bastante considerável de representações de Santos e *Retratos de Homens Ilustres*. Entretanto, o principal trabalho dessa fase é o *Duplo retrato de Federico y Guidobaldo*⁹². As pinturas do Duque de Urbino encontram-se espalhadas entre o Museu do Louvre, o Palácio Barberini (em Roma) e o próprio castelo de Urbino.

É provável que Pedro Berruguete tenha permanecido em outras regiões da Itália. Seu poderoso tio dominicano tinha atividades ligadas à sua Ordem em Roma.

⁹⁰ Fernando Gallego foi um pintor que criou uma "escola" de pintura e representa a plena nacionalização do estilo flamengo em terras espanholas. Foi pouco estudado até agora pelos Historiadores da Arte. Existem numerosas pinturas que lhe são atribuídas na Catedral de Salamanca e na Biblioteca da Universidade.

⁹¹ BRONW, Jonathan *op.cit.*, p. 16.

⁹² Em um artigo da Revista História Viva (nº 5) o professor Luis Marques, ex-curador chefe do MASP, e titular de História da Arte da Unicamp, explica a dificuldade de se escrever sobre o Renascimento tendo-se que escolher, para explicar, entre as numerosas obras classificadas como renascentistas, apenas 35. Neste artigo, na sua seleção para explicar o Renascimento o professor coloca a pintura de Pedro Berruguete - O duplo retrato do Duque de Montefeltro e Guidobaldo como único exemplo de obra da renascença pintada por um espanhol que mereceria figurar no Panteão dos artistas renascentistas.

Essa viagem à Itália foi patrocinada por Tomás de Torquemada e seu tio, Pedro Berruguete, homônimo do pintor. Entrelaça-se a vida do artista e daquele que viria a ser o Grande Inquisidor e para o qual executaria uma série de pinturas.

Em 1478, ano da instalação oficial do Tribunal da Inquisição, Pedro Berruguete voltou à Castela para visitar a família. Casou-se em Paredes de Nava com Elvira González, filha de um nobre rico e consta que teve seis filhos: Alonso, Cristina, Isabel, Pedro, Elvira e Elena, esta chamada "*la Toledana*" por viver em Toledo. Alonso, o primeiro filho, se transformaria num dos grandes mestres da escultura espanhola. Voltou diversas vezes à Itália e manteve contato com o Papa Sisto IV - que permitiu a instalação do Santo Ofício em Castela e do qual pintou um retrato que hoje se encontra no Museu de Cleveland, nos Estados Unidos⁹³.

Sisto IV - Francesco della Rovere - ascendeu ao trono de São Pedro em 1471, sendo um dos mais importantes patronos do Renascimento. Desde o princípio renegou sua origem franciscana, trocando-a pelo luxo e o mecenato. Conforme consta da História dos Papas⁹⁴, sua coroa custou 100 mil ducados, mais que um terço da renda anual do papado. Iniciou uma campanha de reconstruções em Roma: uma nova ponte sobre o Rio Tibre para aliviar o tráfego da ponte Sant'Angelo, onde ocorrera um desastre de desabamento em 1450; o hospital de órfãos do Santo Espírito, a igreja de Santa Maria del Popolo, o mausoléu da família Della Rovere, que dominava a entrada norte da cidade. Sua encomenda e patronato mais conhecido foi a Capela Sistina, além da ampliação das instalações da Biblioteca do Vaticano. A Capela Sistina, que guardou seu nome, deveria ser o local onde se realizariam as eleições papais, as reuniões e o culto comum dos duzentos clérigos que com o papa formavam a *cappella papale*. Apreciador de música - criou o Coro Sistino para acompanhar a liturgia papal da forma mais esplêndida. A capela foi decorada com 28 nichos pintados entre as janelas, com os retratos dos papas dos três primeiros séculos da História da Igreja. Dois afrescos que se opunham apresentavam os ciclos de vida de Moisés e de Jesus, obras dos melhores pintores da época como: Sandro Boticelli - *O desafio a Moisés*, no qual a intenção era discutir

⁹³ Ver figs. 17 e 18

⁹⁴ DUFFY, Eamon *Santos e Pecadores - História dos Papas*, São Paulo: Cosac & Naify Ltda, 1998.

os desafios contemporâneos da autoridade papal e Pietro Perugino - *Cristo entrega as chaves a Pedro*, cuja intenção era reforçar a legitimidade da autoridade papal.

Mais do que mera decoração piedosa, os afrescos eram afirmações ideológicas cuidadosamente elaboradas e carregadas de simbolismo papal. Nesta última, no primeiro plano Cristo entrega a Pedro duas chaves - uma dourada, que representa o poder espiritual e, presa a esta, uma outra de metal inferior relacionada propositadamente ao poder temporal. A cena é uma evocação à teoria dos "dois poderes" herdadas de Gregório VII e Inocêncio III, que defendia a idéia de que o papa detinha tanto um quanto o outro, exercendo diretamente o espiritual (chave de ouro) e indiretamente o temporal, através dos governantes cristãos obedientes (chave de metal inferior). Como Cristo, o Papa era superior nos dois níveis.

A luta de Sisto IV para impor a autoridade papal foi cruel. No século XV a Itália tinha um cenário completamente instável, onde o poder político era disputado pelos representantes de famílias extremamente ambiciosas que se configuravam em verdadeiras dinastias governantes dos principados e repúblicas: os Sforza em Milão, os Médicis de Florença, a casa D'Este de Ferrara, os Malatesta de Rimini. Nessa era de beligerância ganhava cada vez mais espaço o confronto com o papado, pois os papas haviam se transformado em príncipes em luta com outros príncipes.

Essa prática ganhou especial força no pontificado de Sisto IV. Primeiro o papa se aliara à Milão, cujo duque lhe ajudara na eleição. Influenciado por seus parentes sanguíneos - Pietro e Girolamo Riário - o papa se envolve em uma guerra contra Florença, Ferrara e Veneza. Durante a guerra fez e desfez alianças com o mesmo cinismo de outros príncipes. Em 1478 foi conivente com a conspiração para assassinar Lorenzo e Giuliano de Médici em uma missa cantada em Florença. Foi o primeiro papa a ter o controle de toda Roma e seus arredores. A prática da simonia lhe proporcionou fundos para uma atuação que não tinha limites, mesmo que o resto da Europa protestasse e o ameaçasse com um Concílio. Nomeava desde cardeais às mais insignificantes graças e concessões. Sua própria eleição fora comprada. Nessa esteira tortuosa de corrupção se encontra a concessão aos Reis Católicos da

permissão da instalação do Tribunal do Santo Ofício à Castela. Quanto terá custado?⁹⁵

Seus sucessores ampliam a prática da simonia. Inocêncio VIII cria um banco para negociação de graças mundanas em que se pode obter o perdão para assassinatos⁹⁶.

Há duas hipóteses explicativas sobre o retrato de Sisto IV: O irmão do papa, Giovanni della Rovera era marido da herdeira do Duque de Urbino. A estadia de Pedro Berruguete na Corte de Urbino e possíveis encontros desse irmão com o artista encarregado da decoração do *Studiolo*, pode ter gerado a encomenda do retrato a partir de um outro feito a duas mãos (Justo de Gant) e que pertencia à série de retratos do *Studiolo de Urbino* datado de 1476 (**fig.17**). A outra é de que Pedro Berruguete teria retratado Sisto IV do natural em uma de suas prováveis estadas em Roma depois da fase de Urbino. Há diferenças estilísticas entre o retrato do *Studiolo* feito junto com Justo de Gant, que hoje se encontra no Museu do Louvre, e o outro retrato que se encontra em Cleveland (**fig.18**). Neste, o estilo de Berruguete é mais presente: a carnação escura; superfície da pintura muito trabalhada, as cores vibrantes com destaque para as jóias; mãos grossas e fortes; paisagens de fundo semelhantes às encontradas em outras obras realizadas em Castela. A data exata da realização dessa pintura é desconhecida, localizada pelos especialistas entre 1480-1483. Pintura a óleo, originalmente sobre madeira, foi transpassada à tela no século XIX, medindo 70,20 x 51,40 cm. Neste retrato, Pedro Berruguete usa os cânones renascentistas para a representação de uma figura viva: composição centrada na figura que está ligeiramente torcida e 3/4 do corpo. O papa parece estar apoiado em uma balaustrada de janela abrindo-se atrás uma vasta paisagem com edificações levando o espectador para fora, para o mundo. A biógrafa de Berruguete, Pilar Maroto, afirma que nesse retrato são encontradas marcas características do papa, o que lhe confere uma aproximação da realidade.

Sisto IV, em seu pontificado, se revelou uma personalidade cambiante, principalmente no que diz respeito à Inquisição. Em 1478, cede aos pedidos dos

⁹⁵ 1º de Novembro de 1478 - Bula *Exigit sinceræ devotionis affectus*.

⁹⁶ Ver BURCKHARDT, JACOB op.cit., p. 95.

Reis Católicos e autoriza a instalação do Tribunal do Santo Ofício, passando para os monarcas o poder de nomear e revogar a ação de qualquer inquisidor, coisa inédita, pois até então o poder de perseguição às heresias pertencia ao papa. Após os autos-de-fé realizados em Sevilha com numerosas mortes na fogueira o papa parece se mostrar arrependido do poder concedido e quis voltar atrás, tentando em janeiro de 1482 revogar e controlar os poderes instituídos pela Bula de fundação⁹⁷. Teve então que enfrentar uma reação imediata por parte de Fernando de Aragão que, em carta de maio do mesmo ano, dizia não ser possível acreditar que o papa tivesse concedido graças de um perdão geral aos conversos, ameaçando em seguida desobedecer as ordens papais.

*(...) pero si por acaso hubieran sido hechas concesiones por la persistente y astuta persuación de los citados conversos, no pienso permitir jamás que surtan efecto. Tenga cuidado por lo tanto de no permitir que el asunto vaya más lejos, y de revocar toda concesión, así como de confiarnos el manejo de la cuestión*⁹⁸.

Em outubro de 1482, Sisto IV não só revogava a Bula anterior, como nomeava Frei Tomás de Torquemada Inquisidor Geral, unindo definitivamente a Inquisição à Monarquia espanhola. Sisto IV se adaptava ao sabor da corrente de poder.

Não podemos ir mais além na análise desse retrato, pois não tivemos acesso à fonte original, utilizando reproduções que não permitem a apreciação de sutilezas que seriam importantes.

Graças a sua estadia em Urbino, Berruguete conheceu a arte Renascentista que o diferenciaria de outros pintores castelhanos. Em seu retorno à Castela por volta de 1483 começam as solicitações de pinturas para o convento dos Dominicanos – Santo Tomás em Ávila. Diz a biógrafa de Pedro Berruguete:

(...) Pese a que es indiscutible que trabajó em obras promovidas por los Reys Católiccos, y una de sus tablas formó parte de la colección

⁹⁷ LEA, Charles, *Historia de la Inquisición* (III vols) Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983.

⁹⁸ Apud Kamen, Henry. *La Inquisición Española*, Mexico: Editorial Grijalbo, 1990, p. 54/55.

*de la reina Isabel, el San Juan en Patmos de la Capilla Real de Granada*⁹⁹.

5 O Convento dominicano de Santo Tomás em Ávila

A série de pinturas executadas por Pedro Berruguete para o convento dominicano de Ávila se constituiu em um verdadeiro programa iconográfico. Formavam três retábulos dedicados à narrativa da história de Santo Tomás de Aquino, Santo Domingo de Guzmán e San Pedro Mártir. Esse conjunto pintado entre os anos de 1490 a 1499 respondia aos desejos dos Reis Católicos, da Ordem Dominicana e da Inquisição, encabeçada naquele momento por Tomás de Torquemada (**fig.19**).

A construção do Convento foi possível graças a uma doação datada de 1479 por parte do tesoureiro dos Reis Católicos – Hernán Núñez de Arnalte. Frei Tomás de Torquemada foi designado para a direção dos trabalhos da construção. O convento seguiu as formas arquitetônicas

*(...) inconfundiblemente castellanas, con su nave única y el altar elevado sobre un arco escarzano, fórmula corriente en los templos de nuestras Ordenes religiosas de finales del XV*¹⁰⁰.

As atividades da Inquisição que tiveram lugar no convento como sede do Tribunal, a partir de 1490 favoreceram a rápida construção do edifício, pois parte do financiamento provinha do confisco dos bens dos judeus¹⁰¹. O convento ficou conhecido como "Real Monasterio de Santo Tomás", residência de verão marcada pela presença dos Reis Católicos em Ávila (**fig.20**). Mais tarde os Reis Católicos

⁹⁹ MAROTO, Pilar Silva *Notas sobre Pedro Berruguete y el retablo mayor de la Catedral de Ávila*, Madrid: Facultad de Geografía e Historia -Universidad Complutense de Madrid - Anales de historia del arte, n. 1 - 1989. p. 105/119. A autora destaca ainda a pintura de Pedro Berruguete para a Cartucha de Miraflores - *A Anunciação* - construída por Isabel para servir de sepultura aos pais da Rainha.

¹⁰⁰ LAFUENTE FERRARI, Enrique op.cit., p. 125.

¹⁰¹ José Belmontes DIÁZ, *Judios e Inquisición em Ávila*, 1989, p.124 Apud, SCHOLZ-HANSEN, Michael *Propaganda de imágenes al servicio de la Inquisición*. Universidade de Extremadura – Norba Arte, 1992. O convento fica localizado fora das muralhas da cidade de Ávila e serviu como sede do Tribunal da Inquisição.

designaram o convento para receber o corpo do filho João, que morreu em 1497 (**fig.21**).

O convento mostra uma clara vinculação com a política da época, existindo muitas relações entre o edifício e sua decoração.

Para melhor entendimento acerca da importância do Convento e compreensão da função das obras de arte nele inseridas, deve-se levar em conta que:

- 1 - foi frei Tomás de Torquemada quem iniciou, controlou e terminou os trabalhos do Convento;
- 2 - toda decoração interna foi feita pelo mesmo pintor - Pedro Berruguete;
- 3- a construção do Convento e sua decoração foram concluídas num curto espaço de tempo (1482-1493).

A exata localização das pinturas ainda é uma questão controversa. Sabe-se, entretanto, com segurança, que a série de Berruguete esteve no convento desde o momento em que foi pintada.

Entendemos que o conjunto de pinturas feitas para o convento se constitui numa "série"¹⁰², ou seja, pinturas concebidas para serem vistas como um conjunto, como páginas de um livro obedecendo a um programa pré-estabelecido. São pinturas independentes, mas unidas entre si pela intenção daquele que patrocina visando atingir o espectador como uma determinada mensagem¹⁰³. Ao serem desmembradas e, como atualmente, colocadas nos museus mudam sua significação. É o que pretendemos demonstrar a seguir.

Os três retábulos pintados por Pedro Berruguete para o convento dominicano eram, cada um deles, presidido por um alto dignatário da Igreja Católica: Santo Tomás de Aquino (retábulo maior destinado ao altar) que dá nome ao convento (**fig.22**); Santo Domingo de Guzmán e San Pedro Mártir. Esses dois retábulos devem ter sido destinados aos braços do cruzeiro. O primeiro permanece

¹⁰² A palavra "série" não está aqui sendo usada no mesmo sentido usado por P. Francastel em *A Realidade Figurativa*, São Paulo: Perspectiva, 1993, Introdução.

¹⁰³ Ver GALLEGÓ, Julian *Vision y simbolos en la pintura española del siglo de oro*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1996, p.18

in situ, os dois últimos foram desmembrados e hoje fazem parte da coleção do Museu do Prado¹⁰⁴. Interessa-nos, pela ligação com a Inquisição, os dois últimos.

Não se tem a exata noção de como estavam dispostas essas pinturas nos retábulos, mas pela importância dos titulares, pode-se imaginar que os dois santos ocupariam o lugar central de cada um, ladeados de outras cenas que demonstravam suas atuações em defesa e propagação da fé cristã¹⁰⁵.

A inspiração do pintor para a composição das cenas está baseada na *Lenda Dourada*, texto de Jacques de la Vorágine¹⁰⁶, que se constitui num relato da vida dos santos, com descrição minuciosa dos milagres realizados pelos mesmos e que teve ampla circulação no período anterior pelo mundo cristão. As cenas foram pintadas entre 1493-1499.

O Retábulo de San Pedro Mártir de Verona em Ávila (fig.23)

Pedro nasceu na cidade de Verona no ano 1205 (**fig. 24**). Era filho de cátaros, mas foi educado na ortodoxia católica. Quando adolescente foi estudar em Bolonha, apresentou-se à Ordem dos Dominicanos aos quinze anos de idade. Fez seus votos no convento da mesma cidade e mais tarde exerceu a função de prior em Como. Suas pregações fizeram sucesso e combatia os hereges com paixão. O papa, em 1232, o nomeou Inquisidor da Fé em Milão, residindo num convento que era a sede da Inquisição na Lombardia. Suas pregações contra os hereges atraíam multidões. O frei sucumbiu num assassinato em 29 de abril de 1252 nas mãos de um grupo de cátaros venezianos. O assassinato ocorreu num bosque situado no caminho entre Como e Milão. Um dos hereges, Carino, surpreendeu o santo no bosque e

¹⁰⁴ Ver Pilar Silva MAROTO, *op.cit.*, p. 188 e segs. As pinturas encontram-se hoje na sala LVII-B do Museu do Prado, que é dedicada, quase exclusivamente, a Pedro Berruguete. Essas pinturas estiveram na galeria do claustro no século XIX, segundo o historiador Gregório Cruzada Vilaamil, curador do Prado nessa época e que os teria visto pessoalmente. Não chegaram até os dias atuais a totalidade dos painéis que deveriam fazer parte dos retábulos.

¹⁰⁵ Atualmente no Museu do Prado as peças do retábulo de São Pedro foram recompostas museograficamente. A disposição atual no museu é uma tentativa de reconstrução do retábulo original.

¹⁰⁶ Jacques de VORAGINE - Le Bienheureux - *La Légende Dorée* - traduit du Latin par Teodor de Wyzenwa. Paris: Librairie Academique Perrin et C^{ie}, Libraries-Editeurs, 1910. p. 241/248(Pedro Martir - Le Nouveau) e 399/414 (Saint Dominique).

atravessou com sua acha e espada a cabeça e o corpo (**figs.24 e 25**)¹⁰⁷. Enquanto ainda agonizava escreveu com seu sangue na terra a palavra "creio"¹⁰⁸.

Vemos São Pedro, que era na época conhecido como o *Novo*, para diferenciá-lo do apóstolo, com todos os elementos que compõem sua iconografia num espaço pictórico em que a arquitetura tem fundamental importância. Sob um arco de linhas góticas abrem-se, lateralmente, dois espaços em profundidade em que se pode perceber uma paisagem que nos remete ao bosque onde o mártir fora assassinado.

O santo ocupa o centro do espaço e está colocado sobre um magnífico tapete. Atendendo o gosto do patronato o fundo é todo em ouro, contrariando as idéias renascentistas do pintor, mas numa adequação ao gosto da época. O artista não colocou nenhuma coloração sobre o fundo dourado para não potencializar os valores decorativos e valorizar os elementos narrativos e expressivos, de forte coloração, muito próprias de sua paleta. São Pedro Mártir (**fig.24**) parece uma figura real: a acha partindo sua cabeça; a ponta do punhal que Carino lhe cravara nas costas saindo pelo centro do peito, à esquerda do livro que segura. A figura está um pouco atrás do primeiro plano e o pintor dá um acento escultórico nas roupagens, em especial nas pregas do hábito dominicano.

Destacam-se as mãos em que estão ressaltados os ossos e as rugas com toques de luz. Na esquerda traz um livro, atributo comum aos santos, com as páginas abertas em que se pode ler em letras vermelhas a primeira palavra do Credo (palavra que escreveu com seu sangue na terra conforme a Lenda Dourada). Na mão direita segura uma palma verde - que se refere ao martírio - enfeitada por três coroas douradas enfatizando as três virtudes que Inocêncio IV teria invocado para sua canonização: a fé, a esperança, a caridade.

Em outra cena do retábulo **fig.25**) vê-se a representação do assassinato de São Pedro Mártir.

O pintor nos mostra Pedro de Verona sobre uma paisagem aberta na qual se vê ao fundo a cidade amuralhada de Como. O lago que banha a cidade está na tela

¹⁰⁷ A figura 24 representa San Pedro Mártir provavelmente no centro do retábulo.

¹⁰⁸ A figura 25 representa *La muerte* de San Pedro Mártir - cena lateral do retábulo.

representado por um rio que ladeia as bordas rochosas da região com uma pequena ponte. Uma das rochas deixa ver por uma abertura, muito ao longe a figura minúscula de um cavaleiro. Esse preciosismo dos detalhes aparece em muitas obras de Berruguete demonstrando sua afeição e influências flamengas.

Podemos reconhecer a vegetação italiana e a vila gótica em uma atmosfera fluída e dourada, o detalhismo das pedras do rio junto às matas no primeiro plano. A composição forma um grande triângulo invertido, cujo vértice principal recai sobre o mártir e seu assassino.

O assassino segura o santo pelo capuz do hábito e levanta o punhal firmemente seguro pela mão direita para enterrar nas costas. Já havia fendido a cabeça do dominicano que ajoelhado escreve com seu sangue o início do Credo. O rosto transparece serenidade apesar da dor. O assassino tem vestes curtas que voleiam pelo movimento brusco de segurar o religioso. Pela Lenda Dourada se sabe que o assassino chamava-se Carino de Bálsamo e cobrou quarenta libras milanesas, vindo a se arrepender posteriormente e converter-se um frei de vida edificante chegando a ser beatificado¹⁰⁹.

A inspiração dessas pinturas está ligada à Lenda Dourada. Entretanto, a motivação para a encomenda e concretização das mesmas se encontra nos fatos históricos conhecidos ou vivenciados pelo pintor, acrescida da manifesta vontade do patrono da encomenda - Tomás de Torquemada.

Em 1484 Torquemada nomeou os primeiros inquisidores para Aragão: Gaspar Juglar e Pedro de Arbués. Estes rapidamente iniciam seu trabalho e celebram dois autos-de-fé seguidos. Esta ação inquisitorial não foi bem recebida nas terras de Aragão, ocorrendo uma série de revoltas, tanto por parte da nobreza que via como uma limitação de seu poder foral, como por parte dos conversos, que obrigou Fernando a se justificar frente aos nobres.

Como resultado do enfrentamento dos nobres e conversos contra a ação da Inquisição ocorreu o assassinato de Pedro de Arbués, que havia perseguido implacavelmente os conversos¹¹⁰. Sabedor do ódio que despertara entre os

¹⁰⁹ Ver VORÁGINE, Jacques de la .op.cit., capítulo sobre São Pedro Mártir.

¹¹⁰ Ver KAMEN, Henry op cit. p.58 e PEREZ Joseph op.cit., p. 97.

conversos, o inquisidor se protegia sempre vestindo uma cota de malha e um protetor na cabeça escondido numa espécie de boné. Seus assassinos o surpreendem quando rezava na Catedral de Saragoza e o apunham no pescoço que não estava protegido, na noite de 14 para 15 de setembro de 1485.

Arbués morreu vinte e quatro horas depois. Quando a população de Saragoza tomou conhecimento que os assassinos eram judaizantes voltou-se contra eles. Até então a população tinha manifestado desagrado em relação à presença dos inquisidores. Uma forte comoção tomou conta de Aragão e rapidamente Arbués foi declarado santo.

Em assembléia revogaram-se os foros locais e o trabalho dos inquisidores ficou facilitado. As perseguições aos assassinos levaram à realização de sucessivos autos-de-fé de junho a dezembro de 1485, até a punição do último assassino.

Segundo Henry Kamen:

*fueran o no judaizantes, miembros de los principales linajes de conversos habían dado su aprobación al asesinato, y más pronto o más tarde fueron destruídos por la Inquisición, que tuvo el pleno control de todas las medidas adoptadas*¹¹¹.

A reação dos conversos contra os inquisidores forneceu as razões para uma perseguição ainda mais virulenta em que representantes de importantes famílias conversas foram penalizados: Santa Fé, Santángel, Caballeria, Sanchez. O filho de Jerônimo de Santa Fé, famoso conselheiro do governador de Aragão, cometeu suicídio pulando de uma torre e seus restos foram queimados em Auto-de-fé de dezembro de 1486. Luiz de Santágel, nomeado cavaleiro por João II foi decapitado e queimado na praça do mercado de Saragoza; dezenas de outros conversos foram castigados. Essa perseguição eliminou para sempre a influência dos cristãos-novos ou conversos na administração aragonesa. A reação dos conversos contra a Inquisição através do assassinato de Arbués resultou num verdadeiro suicídio em massa que aniquilou toda a oposição à Inquisição durante séculos, conforme opina Kamen.

¹¹¹ Idem . p. 61 .

Pedro de Arbués foi o **mártir espanhol** que Torquemada queria. Santificado, passou a ser cultuado pela população ao mesmo nível de São Pedro de Verona. Portanto, nada mais natural que no trabalho de decoração que fazia para o convento dominicano, a pedido de Torquemada, a cena do recente assassinato de um inquisidor fosse lembrada pelo pintor. A maioria dos biógrafos de Berruguete aponta essa correlação entre o martírio de Pedro de Verona e Pedro de Arbués. O martírio foi o elemento que faltava à legitimação do Tribunal¹¹². Lembramos que a pintura foi realizada entre 1493/1499, portanto muito próxima dos acontecimentos relatados. A Inquisição usa com toda força seu capital simbólico para obter a conformação da sociedade aos seus desígnios.

Toda referência feita pelo pintor nas representações do Retábulo de San Pedro Mártir é uma clara manifestação do uso da tradição no sentido de propagar e legitimar a Inquisição Moderna pela recorrência constante ao passado e ao martírio cristão.

Do Retábulo de San Pedro Mártir, hoje no Prado, ainda temos as pinturas: *El Milagro de San Pedro Mártir* ou *El Milagro de la Nube* (**fig.26**). Nesta cena San Pedro Mártir (de Verona) presidia o processo de um bispo herege e pregava a um pequeno grupo de ouvintes, correligionários do mesmo, sobre um tablado portátil. Segundo Jacques de la Voragine o milagre ocorreu em Milão, ao ar livre. Depois de muitas horas ao sol escutando o pregador, alguém interrompeu perguntando a Pedro porque, se ele era tão santo, permitia que os ouvintes estivessem sob sol abrasante. Sugeria ainda, que o santo pedisse a Deus que colocasse, entre eles e o sol, uma nuvem para proteção. O santo respondeu que se ele promettesse renegar toda heresia e converter-se à fé católica, no mesmo instante o faria. Os ouvintes, não acreditando, gritaram em coro: — prometemos, prometemos! Ao que o santo respondeu:

(...) para que fique bem claro que Deus é o Criador do visível e do invisível, para reafirmar a fé dos fiéis, e para confrontar a perfídia

¹¹² BETHENCOURT, Francisco op.cit., p. 22.

herética rogo ao Nosso Senhor que faça surgir no céu uma nuvem que se interponha entre o sol e os que aqui estão¹¹³.

Desenhando com a mão o sinal da Cruz no ar, a nuvem logo apareceu. Na pintura, Berruguete dá muita importância à luz que se espalha sobre os personagens da cena. Como nas demais cenas do retábulo, as vestimentas são ricas. O cenário é uma pequena praça cercada de pórticos vendo-se ao fundo o cimbório de uma igreja. Sobre o púlpito, São Pedro gesticula com mãos finas e elegantes. Seu escapulário dobra-se sobre o púlpito em pregas delicadas. Na escadaria que leva ao piso superior do púlpito dorme sentado Frei Domingos, companheiro de Pedro. Esta figura do frei adormecido e que a lenda diz ser um companheiro de pregações de São Pedro é apresentado em páginas da *Web* como sendo Tomás de Torquemada. Nada na lenda de São Pedro sobre esse episódio liga essa figura a Torquemada¹¹⁴.

Em outra cena do retábulo, *Oración de San Pedro Mártir (fig.27)*, o santo, em genuflexão sobre um altar, é colocado diante de Cristo na cruz. Os elementos da composição se repetem. Piso em ladrilhos ricamente desenhados, tablado que permite a formação de um plano; altar à direita para onde corre o olhar depois de passar sobre a figura do santo à esquerda, subindo em direção à cruz. A parede do fundo fazendo a finalização do cubo em que estão inseridas as figuras do santo e de Cristo é de um dourado ofuscante. Pedro com mãos postas em oração levanta os olhos para Cristo e emite uma frase desenhada em caracteres góticos em direção à Cristo; de Cristo uma outra frase dirige-se ao santo. Pedro diz: "*Ego domine, in te innocens patior*" e Cristo responde "*Et, ego, Petre quid feci mali*" que poderíamos traduzir por "*Eu, Senhor sou perseguido sem culpa alguma*" e "*E eu, Pedro, que fiz para ser crucificado?*" Representando a maravilha do milagre que se opera ao falar de Pedro com Cristo, o santo se ergue do solo em êxtase, o que nos é mostrado pelo voleio de seu hábito. Esse recurso de intensificação e emotivação da cena elevando o corpo do santo do chão é usado costumeiramente pelo pintor.

Em *Adoración del Sepulcro de San Pedro Mártir (fig.28)* mais uma vez o espaço arquitetônico em que está colocado o sepulcro do santo tem um cuidado

¹¹³ VORÁGINE, Jacques de la op.cit., cap. São Pedro Mártir.

¹¹⁴ Ver: disponível em <http://www.heresie.com>

especial por parte do pintor. Cinco colunas coríntias com suas folhas de acanto sustentam os arcos do cenário. O piso em ladrilhos desenhados cria a sensação do espaço. A luz penetra através de um pórtico à esquerda, por onde entram os devotos. O grupo de fiéis ricamente vestidos, predominando os mantos de brocados vermelhos, tem à frente um cego amparado por um pajem. Os personagens apresentam sinais de enfermidade: atrás do cego um homem tem o braço apoiado numa tala, suspenso por um tecido branco; a mulher que parece estar sentada tem o olhar embaçado indicando que também é cega. Todos estariam ali para invocar ajuda do santo. Dominando a cena em posição central está colocada uma espécie de lamparina de iluminação do sepulcro. O milagre relatado nesta cena ocorre com a luz que penetra por uma pequena janela à esquerda sobre o pórtico. A luz foi convertida, pelo artista, em personagem. É ela que acende a lamparina operando o milagre.

Todas as cenas do retábulo são inspiradas na Lenda Dourada, representando momentos da vida piedosa e prosélita do santo. O pintor busca no maravilhoso da lenda e na tradição do passado o referencial de sua pintura.

Nenhuma ordem religiosa tinha relações tão íntimas com a Inquisição como os dominicanos. Outras pinturas da série encomendada a Pedro Berruguete, como o que mostra São Domingos realizando um milagre e salvando os livros santos da fogueira e do assassinato de São Pedro Mártir mostram claramente esse vínculo do artista e da ordem dominicana à Inquisição.

O retábulo de Santo Domingo de Guzmán (fig.29)

A parte central do retábulo deve ter sido ocupada pela figura de São Domingos (**fig.30**). Nesta pintura Berruguete usa a mesma construção geometrizada do espaço pictórico. O santo é colocado no centro de uma espécie de cela forrada por um belo tapete. No espaço arquitetônico o efeito de profundidade é majestoso. Na lateral direita do santo se percebe uma abertura que deixa passar a luz e ver ao longe a paisagem. Na esquerda a abertura está fechada simbolizando as trevas e a luta contra o mal representado mais abaixo. O santo aparece em primeiro plano

altivo e majestoso - bem mais imponente que a figura de São Pedro Mártir do outro retábulo que provavelmente lhe fazia contraponto.

Domingos de Gusmão, conforme indica a documentação, nasceu em Caleruega (Burgos), em 24 de Junho de 1170, sendo o terceiro irmão da família a se dedicar à vida religiosa. Família de rica nobreza pôde proporcionar-lhe uma boa educação.

*(...) de estatura regular y enjuto de carnes, bello rostro, ojos vivos y hermosos, barba bipartida tirando a rubia y cabello de mismo color....manos largas bien perfiladas, voz argentina y llevaba siempre la cabeza un poco inclinada, en actitude de humildad y recogimiento*¹¹⁵.

Sua vida é envolta em lendas:

*(...) aún no habia acabado sus estudios, cuando una cruel hambre, que desoló a toda España, le puso en ocasión de mostrar su ardiente caridad. Habiendo gastado con los pobres todo el dinero que tenía, se deshizo de todos sus muebles, vendiendo hasta sus mismos libros para socorrerlos; y no teniendo más que dar, se quiso dar a si mismo para rescatar del cautiverio al hijo de una pobre mujer que le pidió limosna para rescatarle*¹¹⁶.

Completo seus estudos no Studium Generale de Palencia - núcleo que daria origem à Universidade de Salamanca. Ao terminar sua formação foi nomeado canônico de Osma pelo bispo Diego de Acebes, a quem acompanhou numa viagem ao sul da França para converter os hereges albigenses. Em 1216 obtém de Honório III autorização para fundar a Ordem dos Predicadores. Esta ordem que ficou conhecida como "*dominicana*"- "*domine canis*" - *cães do senhor* - para evocar seu fundador, deu à Igreja oito papas, quarenta e nove cardeais, mil e quinhentos bispos, seiscentos arcebispos e um grande número de mártires e santos sem esquecermos os pintores como Fra Angélico e Fra Bartolomeu, cujas obras figuram nas maiores pinacotecas do mundo.

¹¹⁵ Apud FERNANDEZ, Amália e Carmen BERMUDEZ, *El placer de leer un cuadro*, Madrid: Film Ideal, 2000, p. 26.

¹¹⁶ Idem, ibidem, p.27

Domingos de Gusmão era considerado como um dos mais destacados teólogos de sua época. A lenda diz que o seu nascimento foi precedido de um sonho de sua mãe. Esta vira no sonho suas próprias entranhas e nelas havia um pequeno cão branco e negro que sustentava na boca uma vela acesa. A interpretação do sonho dizia que Domingos seria o "cão guardião" da Igreja contra a heresia que seria vencida pela luz de sua fé. A Lenda Dourada diz que na época de seu batizado sua madrinha viu diante da criança uma estrela luminosa que projetava seus raios prateados para todos os países da Terra. Dessas lendas é que nasceram as representações de São Domingos: aparece um cão com a vela¹¹⁷ e uma estrela em frente à sua cabeça. Nas representações, o santo sempre aparece vestindo o hábito dominicano: túnica e escapulário brancos debaixo de um manto negro com capuz. Traz sempre nas mãos um ramo de lírios ou açucena.

Na pintura de Berruguete, as mãos são perfeitas com um precioso desenho dos dedos e unhas. Na mão esquerda traz um livro aberto e o ramo de açucena, símbolo da pureza de sua Ordem. Com a mão direita empunha firmemente uma cruz arrematada por três lírios que adquirem a forma da flor-de-lis heráldica que será usada sempre nas bandeiras ou flâmulas da Ordem Dominicana. O extremo oposto da cruz parece fincada em um lobo que se debate em chamas, representando o diabo que o dominicano iria atacar na sua condição de inquisidor.

Berruguete coloca o santo numa posição de altivez e elegância dentro de seu magnífico hábito branco - símbolo da pureza - e negro - símbolo da austeridade. A figura se destaca de maneira harmônica em contraste com o fundo em ouro.

Domingos de Gusmão morreu em 1221, em Bolonha. A ele eram atribuídos diversos milagres, razão pela qual Gregório IX, em 1234, o canonizou. Seu corpo foi trasladado de Bolonha para a Igreja de São Domingos, em Salamanca, local onde exerceu suas pregações e ensinamentos.

A contemplação do retábulo de São Domingos de Gusmão em suas outras cenas que sobreviveram e muito ainda pode revelar. São Domingos aparece como posição central do retábulo, com escala aumentada para acentuar sua

¹¹⁷ Estandarte da Inquisição Portuguesa reproduz essa imagem.

monumentalidade (**fig.30**). Estaria ladeado pelas cenas dos milagres de São Domingos:

Santo Domingo y los Albigenses (**fig.31**) é uma pintura que se transformou em ícone da Inquisição, sendo utilizada com extrema frequência na historiografia sobre o Tribunal do Santo Ofício. Representa uma cena da Lenda Dourada narrando um milagre de São Domingos. O nome oficial da pintura é *Santo Domingo y los Albigenses*, mas a encontramos referenciada com o nome "*Prueba del fuego*", que em realidade é o nome de outra pintura do próprio Berruguete sobre a mesma temática, mas que não fazia parte desse retábulo. A pintura denominada pelo artista como "*Prueba del fuego*" (**fig.32**) foi executada para um outro convento dominicano¹¹⁸.

Em "*Santo Domingo y los Albigenses*" Pedro Berruguete representa a lenda sobre uma disputa com os albigenses, grupo combatido ferozmente pela Igreja por serem considerados hereges. O santo coloca sua doutrina à prova na forma de um livro que, lançado à fogueira, fica suspenso no ar, pairando sobre as chamas, enquanto os livros heréticos são lançados e se queimam. A narração é baseada num relato de Simão de Monfort, encarregado pelo Papa Inocêncio III de dirigir a Cruzada contra os albigenses:

(...) estando Santo Domingo predicando contra la herejia redactó por escrito los argumentos en que se apoyaba la doctrina que exponia en sus predicaciones y lo entregó a uno de los herejes para que él y sus compañeros de secta lo leyeran y, a luz de las razones que en el libro se contenían, advirtieran los errores que profesaban...

Decidiram então:

(...) arrojar el libro al fuego; se se quemaba, ellos continuarían en la fe de su secta; si no se quemaba, interpretarían el hecho como signo de que la doctrina de la Iglesia Romana que en él se contenía era la verdadera, la abrazarían y se convertirían en defensores y propagadores de la misma. Estupefactos quedaron cuando tras arrojar a la lumbre el mencionado escrito vieron como éste permaneció un buen rato en ella sin quemarse y, al cabo de cierto

¹¹⁸ Pilar Silva Maroto indica a possibilidade de ter sido pintada para o Convento Dominicano de São Paulo de Palência. Hoje faz parte do acervo do Museu do Prado e atualmente encontra-se na reserva técnica para restauro.

*tiempo, salió de entre las llamas despedido por el aire sin que el fuego hubiese producido en él ni la más leve chamuscadura*¹¹⁹.

Voragine conta a lenda de forma semelhante a esse relato, acrescentando que os hereges não teriam sido convencidos e juraram entre si nada contarem acerca do ocorrido, permanecendo na heresia. Entretanto, alguém que assistira ao feito, simpatizante dos católicos, teria publicado o relato e a história se espalhou pela cristandade.

O poder narrativo da pintura de Berruguete se manifesta neste componente do retábulo de uma forma extraordinária. A cena está situada no interior de um templo ou de um convento. O artista capta a ação como se fosse o instantâneo de uma fotografia, o momento exato em que o livro, contendo as idéias de São Domingos, se eleva das chamas e flutua intacto no ar, semi-aberto, o que poderia denotar que seu conteúdo não era totalmente conhecido, mas que o Santo estava ali disposto a confrontá-lo com os livros heréticos que são lançados à fogueira abertos e estão queimando.

A composição é dinâmica e o domínio do espaço demonstra a influência do que aprendeu na Itália. A arquitetura está presente ao fundo em que se destaca uma bela tapeçaria dourada. Sob os arcos surgem em primeiro plano ahas de madeira e uma pilha de livros que seriam submetidos à prova do fogo mostrada na fogueira que ocupa o espaço central entre os dois grupos de espectadores que se distribuem em diagonais à esquerda - sendo o grupo liderado por São Domingos reconhecível pela auréola. O Livro da doutrina está no vértice do triângulo que se forma na disposição dos personagens de primeiro plano - em uma tensão dinâmica com suas pernas em quase uma genuflexão.

Os personagens da cena são trabalhados meticulosamente e apresentam nas feições expressões entre incredulidade e admiração acerca do milagre que está se passando sob suas vistas. Esses personagens estão ricamente vestidos, trato usual do pintor para as roupagens de suas cenas, predominando os fortes contrastes entre o vermelho, o verde e o ouro.

¹¹⁹ Monfort Simon de apud FERNÁNDEZ, Amalia e BERMÚDEZ, Carmen op.cit., , p.55.

Os livros, como também aparecem em outras obras de Berruguete, mereceram atenção especial do artista com o detalhamento das capas ricamente trabalhadas. Esse cuidado revela o gosto e amor pelos livros que o pintor palentino provavelmente desenvolveu quando de sua estadia no ambiente erudito da Corte de Urbino.

São Domingos tem ao seu lado um personagem ricamente vestido, com um sobretudo de veludo vermelho, que poderia tanto ser um notário apostólico como uma testemunha do milagre. Enquanto sua atenção está centrada no livro herético que se queima, sua mão direita, num movimento elegante, recolhe o sobretudo, que forma preciosas dobras para não ser atingido pelas chamas. Esse mesmo movimento é feito pelo santo com sua mão esquerda, em seu amplo manto negro. Com a mão direita aponta para o livro que se queima.

Carmén Bernis afirma que toda a indumentária que aparece na cena guarda a moda franco-borgonhesa de uso de camisas colantes de gola alta rente ao pescoço, sobre a qual era jogado um amplo sobretudo¹²⁰. Dois personagens vestem superpostos ao sobretudo de brocado uma espécie de pala ou gola, que pode indicar que seriam magistrados ou altos dignatários da igreja. O da esquerda, no grupo de São Domingos, parece estar absorto contemplando o milagre. O outro, do lado direito, traz na mão esquerda um livro (um exemplar herético?) e o dedo da mão direita aponta para o livro voador, sendo sua expressão de desconforto. Volta-se para o personagem ao seu lado, que parece não lhe dar atenção, concentrado que está em contar nos dedos os livros que estavam sendo atirados à fogueira.

Pouco mais atrás, um outro personagem dedica toda sua atenção ao livro pairando no ar com um semblante admirado. Completam a cena outros personagens com suas cabeças adornadas de preciosos chapéus ou boinas, nos dando um testemunho da vida cotidiana e dos costumes de vestir. A cena parece indicar um certo mutismo dos personagens, fazendo com que a atenção esteja voltada para os livros e o milagre que estava ocorrendo, transformados em protagonistas centrais da pintura.

¹²⁰ BERNIS, Carmen op.cit., 21

Cruzada Vilaamil e Lainéz Alcalá, historiadores de arte, que dedicaram muitas linhas a Pedro Berruguete apontam esta pintura como uma das mais sensíveis das executadas para o Convento de Ávila. Fica mais uma vez patenteado o gosto do pintor pela pintura florentina, assim como a precisão e o detalhismo flamengo aparecem nas fisionomias, nos objetos e na melodia do desenho¹²¹.

Em grande parte, a censura aos livros desenvolvida pela Inquisição tinha como parâmetro anterior essa confrontação traduzida pela Lenda Dourada no milagre realizado por São Domingos salvando do fogo as doutrinas ortodoxas da Igreja. A censura aos livros que aparece em “*Santo Domingo y los Albigenses*” é uma clara antecipação do “*Index Librorum Prohibitorum*” que culminaria mais tarde na discussão Erasmista na Espanha.

A outra cena do retábulo de São Domingos retrata uma outra passagem da vida do Santo. Esta cena narra mais um milagre - a ressurreição de um jovem, Napoleão Orsini, sobrinho do cardeal Stéfano di Fosa Nuova (**fig.33**). Conta a lenda que São Domingos estava visitando o Cardeal quando lhe trouxeram a notícia que seu sobrinho morrera na queda de um cavalo. O Cardeal, ao ouvir a notícia, teria desmaiado nos braços do santo. Quando os serviçais trouxeram o corpo do morto ao palácio, São Domingos se colocou frente ao mesmo em oração. O jovem ressuscitou e foi pessoalmente dar a notícia ao tio¹²². Repete-se nesta cena o mesmo *décor* dos anteriores em que o conjunto arquitetônico e a perspectiva seguem os padrões italianos: a abertura em uma das laterais deixando entrever ao longe a paisagem e a cena da queda do cavalo. No compartimento ao fundo dois monges sentados em um banco que acompanha a linha de fuga da perspectiva lêem, simbolizando o apreço que a Ordem dominicana tinha pelos estudos. Surpreende o refinamento que o pintor dá a essa cena em que o santo simplesmente levita no ato de oração pela vida do jovem operando o milagre.

A mesma palheta de cores - verdes e vermelhos vibrantes - opondo-se ao branco e negro da vestimenta dominicana. Jogo de luzes e sombras que se projetam

¹²¹ CRUZADA VILAAMIL, Gregório *Catálogo Provisional Historial y Razonado del Museo Nacional de Pinturas (Prado)*. Madrid: Museu do Prado, 1865, p. 181. LAINÉZ ÁLCALÁ, Rafael *Pedro Berruguete, pintor de Castilla*, Madrid: Espasa-Calpe, 1943.

¹²² REAU, Louis *Iconographie de L'Art Chrétien*, Paris: Presses Universitaires de France, 1957, p. 415.

sobre o piso quadriculado, outra marca do estilo Berruguete. Essas cenas deviam calar fundo nos monges dominicanos levando-os a manifestações de clara devoção a tudo que se referia ao fundador da Ordem dos Pregadores.

Parece-me que um dos principais objetivos de Berruguete na série do Convento de Ávila era expor aos olhos dos monges atos sugestivos da atuação dos santos dominicanos. Através da exemplaridade, visavam propiciar uma aceitação e mesmo devoção a esses atos. Serviam para justificar ações que poderiam gerar algum desconforto intelectual e confessional quando confrontados com as ações da Ordem dos Pregadores em sua luta contra aquilo que consideravam heresia. Levar à meditação e conformação as atitudes da Ordem parece ser a mensagem que se pode ler nessa série de pinturas.

Chegamos, por fim, dentro da análise das pinturas de Pedro Berruguete, àquela que pode ser considerada a mais conhecida obra do pintor palentino, outro ícone do imaginário da Inquisição: *Auto de fé presidido por Santo Domingo de Guzmán* pintada para a Sacristia do Convento de São Tomás em Ávila (**fig.34**).

Segundo Gregório Cruzada Villaamil a pintura de Pedro Berruguete – “*Auto de fé presidido por Santo Domingo de Guzmán*” foi destinado à Sacristia do Convento¹²³ afirmando ainda que “*La Virgen de los Reyes Católicos*”, já analisada

¹²³ Em recente viagem à Ávila tivemos a oportunidade de visitar o Convento de São Tomás para o qual essa série de pinturas foi realizada. Fizemos questão de visitar não só a Igreja do convento para termos uma idéia real dos espaços onde originariamente estiveram essas pinturas, como pudemos (em caráter excepcional) visitar a Sacristia. O grande interesse em conhecer esses espaços provém das informações recorrentes da bibliografia sobre o tema tratado nesta tese, que sempre indicou o local como sendo a sede da Inquisição em Ávila. São espaços relativamente pequenos, pois se trata de uma igreja conventual. Sua nave única mede 53 x 10m em forma de cruz latina. É muito escura, com apenas dois pequenos vitrais e um óculo sobre a porta de entrada. É uma construção de tipo românico, voltada para o interior e fechada. No interior, as pilastras pesadas de sustentação são arrematadas por arquivoltas ogivais. As colunas formam arcos plenos que dão passagem para pequenas capelas. O convento fica fora das muralhas que cercam Ávila, num ponto bem distante da Catedral e do centro da cidade. A impressão colhida foi de estarmos num mundo à parte, de solidão propícia à reflexão e auto-reconhecimento. O peso da História cai sobre nossos ombros e ficamos a imaginar o que seria a vida neste convento em finais do século XV. Entrando na igreja sob penumbra nossa atenção imediatamente é atraída pelo majestoso Retábulo Maior dedicado a São Tomás de Aquino, que se encontra acima do altar. Aos pés do altar está colocado o túmulo do príncipe João filho, filho dos Reis Católicos. Magnífica escultura em mármore. A igreja é extremamente sóbria, com quatro pequenas capelas laterais ao longo do cruzeiro. Em entrevista pessoal, havíamos colhido a opinião do professor coordenador do Departamento de História da Arte da Universidade de Évora, Dr. José Alberto Gomes Machado, afirmando que nesse período (século XV) as sacristias eram verdadeiras pinacotecas, usando o termo moderno no sentido atual de acomodarem em seus interiores uma significativa coleção de pinturas. Essa experiência *in loco* nos permite discordar. cremos que, tanto no período como agora, a sacristia se destinava às tarefas administrativas e de apoio ao cerimonial religioso. Poucas pessoas tinham acesso a esses espaços. Nos coube visitá-la por uma especial deferência do administrador atual do

antes, ficava na capela do quarto real do mesmo convento. O mesmo historiador de arte afirma que viu em Londres um outro “Auto-de-fé” (de Berruguete – talvez uma outra versão sem a figura de São Domingos) que fazia par com a pintura mencionada e estes ladeavam a pintura “*La Virgen de los Reyes Católicos*”. Entre esses foram colocados outros dois que representavam os primeiros autos-de-fé celebrados na praça pública de Ávila (de paradeiro desconhecido) com a presença dos Reis e dos Inquisidores¹²⁴.

O conjunto de obras pictóricas desenvolvidas por Pedro Berruguete em Castela a partir de 1482 demonstra o quão avançada foi sua arte para a época. Criou uma técnica de maneira muito pessoal da construção do espaço em perspectiva, do uso de cores e da luz italianas associadas à descrição minuciosa, à precisão e doçura do estilo flamengo.

O efeito de profundidade aprendido na Itália foi aplicado com sucesso em suas representações de cenas religiosas mostradas freqüentemente em ambientes fechados, interiores adequados à aplicação da perspectiva frontal cônica. Usou efeitos de conhecimentos teóricos ou empíricos que geralmente são utilizados por pintores: partindo do plano inferior da pintura colocar as figuras de menor tamanho à frente das maiores; antepor figuras principais em proximidade ao espectador; cores saturadas, intensas; gradação da luz; contrastes entre luz e sombra. Quando há conveniência, para ganhar espaço desvia o centro de visão e o ponto de fuga da

convento, Cônego José Luiz Ortega, que abriu suas portas que têm acesso restrito, tanto na atualidade quanto antes, como pudemos verificar em conversa com um bispo local. Não podemos asseverar com certeza, entretanto é difícil imaginar a população de Ávila visitando essa sacristia para **apreciar** algumas poucas pinturas. Este era, e ainda é, um convento destinado à formação de clérigos e ao recolhimento; os Reis Católicos freqüentavam-no como uma residência de verão. Há um belíssimo claustro que recebe o nome de *Claustro dos Reis* destinado à meditação, onde floresce um belo jardim. Parte das edificações do Claustro dos Reis é hoje ocupada por um Museu de Arte Oriental formado pelos missionários dominicanos no Oriente. Segundo informações obtidas no convento houve um incêndio em 1699 e a atual sacristia anteriormente era dividida em duas partes: o que era chamado de sacristia baixa anexa à igreja e o cemitério conventual onde foi sepultado o inquisidor Tomás de Torquemada, falecido no local em 1498. Não se sabe onde estão seus restos mortais. Scholz-Hansen afirma que houve um outro incêndio no convento no século XIX com o intuito de destruir toda herança de Torquemada SCHOLZ-HANSEN, op.cit., p.76. Atualmente, junto ao corpo principal do convento existe um centro de hospedagem destinado àqueles que fazem retiros espirituais.

¹²⁴ Ver: Cruzada Vilaamil, Gregório Catálogo provisional historial y razonado Del Museo de Pinturas, Madrid, 1865. p.182. Há uma notícia sobre a existência de outra pintura representando um auto-de-fé referida por Michael Scholz-Hansen. Não foi encontrada confirmação em nenhum outro autor que trate do assunto.

perspectiva e o coloca à esquerda ou à direita, em que supõe estará o olho do espectador.

Berruguete aplica cores cálidas para dar sensação de intimidade e aumentar o tamanho e peso das formas. As cores vivas apresentam ritmos que criam sensações, expondo uma alegria cromática que fazia contraponto ao ambiente austero criado pela Inquisição em seus locais de ação.

Utiliza com uma freqüência insistente as cores complementares - vermelho e verde nas indumentárias para produzir harmonia. Seus vermelhos demonstram uma personalidade forte. A roupagem é sempre rica.

Na harmonia dos vibrantes vermelhos e verdes obtêm uma sensibilização emocional. O uso das formas e cores está ajustado a uma estrutura de desenho que lhe garantem um vigoroso estilo. Na época, em Castela, quase não se sabia lidar com os pigmentos azuis e a técnica de pintura a óleo. Berruguete aprendeu na Itália o uso dos azuis, que soube explorar magnificamente.

A aplicação do ouro e prata que aparecem com freqüência em suas pinturas responde a um desejo de seus patrocinadores e à moda. Seus personagens são castelhanos tratados com reverência, esmero e expressividade. Suas cenas são cheias de vida e realismo.

Afirma Manuel Fernández Álvarez que Pedro Berruguete é

(...) también el que nos hace entrar en el interior de los conventos - como nas tablas del retablo de Santo Tomás de Ávila - y en algo muy de aquella época: en los tormentos corporales, como la pena de los azotes, y, sobre todo, en aquello que marca, más que ninguna otra cosa, el reinado de los Reyes Católicos: la actuación de la Inquisición. Entrar en la iglesia de Santo Tomás de Ávila es tanto como asomarse a uno dos momentos más cruciales de la Historia de España. Aquí la obra del pintor, en el retablo de la iglesia, es como el telón de fondo para la impresionante escultura fúnebre que está a sus pies: la del príncipe don Juan, el único hijo varón de los Reyes Católicos malogrado en 1497, obra del escultor italiano Domenico Fancelli¹²⁵.

O pintor palentino viveu e trabalhou totalmente afinado com os objetivos do poder Real e da Inquisição. Retrato a Castela da época não só em seus

¹²⁵ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, op.cit., p. 167/168.

personagens, mas também seus fatos históricos, suas paisagens, seus valores mentais. Serve-nos hoje como se tivesse sido um repórter que narra com sensibilidade através de sua arte sóbria sem, contudo, criticar fatos vivenciados.

Seu projeto pictórico, eminentemente narrativo, baseado em lendas piedosas da vida dos santos, deixa transparecer, dizem alguns historiadores, uma intenção de catequese como a maioria dos pintores da época que, de uma maneira ou de outra, se envolviam no programa evangelizador da Igreja.

Entretanto, nas obras destinadas ao convento de Ávila, cremos que mais que catequese, o que visavam era legitimar a ação inquisitorial desencadeada a partir de 1480, ou pelo menos os monges dominicanos as viam como uma forma de autoconvencimento. Embora o convento tenha sido, durante algum tempo, a própria sede do Tribunal da Inquisição, a apreciação pelo público que hipoteticamente poderia assistir a um ou outro auto-de-fé interno não seria suficiente para que as pinturas fossem realmente percebidas e compreendidas pelas pessoas comuns, pois estão plenas de simbologias, alegorias e enigmas que, até hoje, oferecem dificuldades de interpretação.

Embora exista uma representação de Auto-de-fé em um manuscrito italiano do século XIV, este presidido pelo Papa, como informa Samuel Y Edgerton¹²⁶, as pinturas de Berruguete sobre Santo Domingo de Guzmán e “La Virgen de los Reyes Católicos” nos mostram uma nova iconografia.

Auto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán é uma pintura retangular, o que propicia a composição em que se privilegia a hierarquia das pessoas representadas. No alto aparece São Domingos sentado sobre um “trono” protegido por um dossel. No plano inferior os condenados com seus sambenitos e carochas, onde aparece a inscrição: “condenado erético” em um deles e “erético condenado”¹²⁷ no outro (**fig.35**). As figuras posicionadas em pé levam uma corda ao

¹²⁶ EDGERTON, Samuel Y. *Picture and Punishment - Art and Criminal prosecution during the Florentine Renaissance*, London:1958, p. 31.

¹²⁷ Os condenados usam sambenitos com as inscrições invertidas. O que isto quer dizer não se pode afirmar com certeza. Seria "erético condenado" aquele que reconhecia a prática de heresia e confessava e o outro "condendo erético" aquele que acusado de heresia não confessa? Pelo que está representado, tanto um como outro estão sendo encaminhados para o patíbulo que indica a mesma sorte a ambos. Isto contraria a prática constatada da ação inquisitorial que visava a obter as confissões para demonstração de seu poder e depois, num ato predeterminado, absolve aquele que confessa. Foi o inquisidor Cisneros quem estabeleceu o uso da Cruz de

pescoço – indicando que seriam garroteadas – andando em direção ao patíbulo onde já existem dois outros condenados sendo executados.

O sambenito era a roupa infamante - insígnia da Inquisição que era colocada sobre os ombros dos condenados e dos penitentes reconciliados devendo ser usado pelo período estabelecido na sentença como marca de sua passagem pelo Santo Ofício. A prática foi absorvida pela Inquisição do costume da primitiva Igreja em que os que faziam penitências públicas se vestiam com o *saccus benedicto* e cilícios permanecendo em frente às portas das igrejas durante o cumprimento da penitência até serem absolvidos de seus pecados. Eram abençoados pelo bispo ou sacerdote, daí o nome "saco benedito". Trata-se de uma espécie de escapulário religioso sem capuz formado por dois pedaços de tecido que se colocava sobre os ombros. Cada face era coberta por uma cruz vermelha em tecido sobreposto¹²⁸. São Domingos inaugurou o uso do sambenito pela Inquisição em cor escura; aos poucos foi caindo em desuso e foi recuperado por Torquemada nos finais do século XV.

No plano médio da pintura está representado o albigense Raimundo de Corsi que se aproxima da escada e ouve o perdão de São Domingos que previra sua conversão, conforme a lenda. Aqui é necessário abrir um parêntese. Pela documentação rara, mas existente no inventário da pintura no Museu do Prado há referências ao título original que seria “*São Domingos perdoa um herege*” e isto, o ato de misericordioso do perdão, mais do que a punição de outros heterodoxos seria o que o pintor queria ressaltar¹²⁹. Conforme diz Jonathan Brown¹³⁰ a pintura, apesar da boa intenção em glorificar o Santo, hoje em dia é o mais “(...) *inolvidável registro da Inquisição de Torquemada*”¹³¹.

O pintor representa na pintura a lenda que corria na Península sobre a atuação de São Domingos em sua cruzada contra os hereges nos tempos

Santo André ou Cruz de Duas Aspas a partir de 1514. Nas "Instruções" de 1561, editados pelo inquisidor geral Fernando Valdéz estão determinadas as formas dos sambenitos. Nas imagens que ilustram os livros de crônicas, estes começam a aparecer no século XVII.

¹²⁸ Cf. a descrição do Diretório de Eymerich, a definição de que o sambenito era uma insígnia da Inquisição é do *Tesoro de la lengua castellana o española* de Covarrubias de 1611. Apud PEREZ, Joseph op.cit., p. 351.

¹²⁹ Cf MAROTO, Pilar Silva op.cit., p. 41

¹³⁰ BROWN, Jonathan op. cit, p.21

¹³¹ BROWN, Jonathan op.cit., p.22

medievais"¹³². Mas qual o papel desempenhado por São Domingos na ação da Inquisição?

A partir do Concílio de Avignon (1200) o papado empreende um combate mais sistemático contra as heresias que se espalhavam pelo sul da França. Inicialmente foram enviados Pierre de Castelanau e Raoul, monges cistercienses para investigar as heresias. Estes obtiveram fracos resultados contra o catarismo do Languedoc. Pierre Castelanau comunica à Santa Sé suas dificuldades.

Neste momento chegava a Roma o bispo de Osma, Diego de Azevedo acompanhado pelo prior do capítulo - Domingos de Gusmão¹³³. Inocêncio III encarrega-os de ir ao sul da França ajudar os missionários cistercienses a converter os hereges. Nas palavras papais seus representantes teriam "sem receio de, sob um hábito humilde e com uma vontade ardente, irem ao encontro dos heréticos, a fim de os arrancarem aos seus erros, com a Graça de Deus, pelo exemplo da sua vida e pela sabedoria dos seus discursos"¹³⁴. Domingos e Diogo empreenderam a evangelização vivendo na pobreza.

Domingos de Gusmão era de família nobre. Ao ingressar na vida religiosa optou pela contemplação e a pobreza. No sul da França, Domingos encontra uma situação complicada. A heresia cátara ganha terreno e os prelados das paróquias eram impopulares, as igrejas estavam ficando desertas. Domingos irá combater esses prelados que viviam no luxo e ostentação contrapondo-se à miséria da população.

O conde de Toulouse, representante do poder político na região, não distingue as terras laicas das eclesiásticas, se apropriando de tudo. Despreza Roma e faz pouco dos jejuns, expulsa os bispos e se cerca de hereges e judeus.¹³⁵

Domingos de Gusmão exerce sua predicação com afinco. Passa por diversos perigos na confrontação com o clero local. Escapa de tentativas de assassinato. Viaja por toda a região tentando convencer os hereges - sem grande sucesso. A ele são atribuídos vários milagres, como por exemplo - milagre do livro lançado ao

¹³² BROWN, Jonathan op.cit.,, p.22, *op.cit.*, *loc. cit*

¹³³ GILLET, M. S. *Saint Dominique*, Paris: Flamarion, 1942, p.56 - 79.

¹³⁴ *Apud*, TESTAS Gui ; TESTAS, Jean *A Inquisição*, Lisboa: Res-Editora [s.d.] p.10

¹³⁵ Pierre DOMINIQUE, op.cit., p.26

fogo¹³⁶. Funda em Prouille um monastério para a educação de filhas de nobres empobrecidos. É seguido por alguns discípulos. Em 1209 é obrigado a fugir pelo avanço da heresia. O papa não vê outra saída se não empreender a Cruzada contra os Cátaros - com forças militares seculares aliadas ao poder da Inquisição. O papa recebe ajuda de Pedro II, rei de Aragão para combater o rebelde conde de Toulouse - Raimundo VI. O comandante militar das tropas papais é Simon de Monfort. Leva mil e seiscentos homens disciplinados, dos quais era exigido que ouvissem missa e confessassem, assim como tivessem uma vida de austeridade. Vários sacerdotes e monges acompanham a tropa, entre eles, Domingos de Gusmão. A luta é sangrenta. Simon de Monfort vai de vitória em vitória derrubando os hereges. A Inquisição o acompanha. Em Laval são condenados à fogueira 400 albigenses (cátaros). Em 1215 as terras do Languedoc estão nas mãos de Simon de Monfort. Em Roma se reúne o Concílio de Latrão. Domingos de Gusmão vê rejeitada sua proposição de fundação de uma ordem de pregadores com poderes especiais para agir contra as resistências heréticas ainda existentes.

Por outro lado, o Concílio aprova a Cruzada albigense, a confiscação dos bens dos cátaros e entrega aos Cruzados. Estende os limites da autoridade inquisitorial. Somente em 1216 o Papa Honório III (sucessor de Inocêncio III) aceitaria a idéia da Ordem dos Pregadores proposta por Domingos de Gusmão.

A ordem dos Pregadores apóia a ação de Simon de Monfort. Empreende jornadas pregadoras com uma frenética dedicação aliadas a sua função no Tribunal Eclesiástico de Narbona, criado ainda por Inocêncio III em 1208, em que atuava ao lado de doze outros companheiros no combate incansável às heresias. Não há indícios de que ele próprio tenha ordenado a queima de hereges, mas impunha penitências e humilhações de enorme dureza.

Mas, voltemos à pintura. Todos os especialistas concordam que no quadro existem **dois tempos de ação** - o primeiro representa o Santo em sua atuação primeira como missionário pregador e não como juiz¹³⁷. Daí o perdão ao herege. Entretanto, a indumentária e os instrumentos da cena nos passam a imagem dos

¹³⁶ Esse milagre foi magistralmente pintado por Pedro Berruguete sobre o qual já me referi.

¹³⁷ As perseguições e execuções começaram a partir da Batalha de Muret em 1213

Autos-de-fé ocorridos em Ávila no tempo de Torquemada. São seguras as informações que os processos e Autos-de-fé ocorreram em grande número em Ávila. Também houve queima de livros. Scholz-Hansen afirma que em 1491 entre 50 a 200 pessoas foram levadas ao Tribunal. Desde os primeiros dias da instalação da sede da Inquisição em Ávila até o ano de 1500 foram queimadas mais de 100 pessoas¹³⁸.

Quando Berruguete voltou a Castela na década de 1480 tanto a economia quanto o gosto dos patrocinadores haviam melhorado. O artista vai adaptar seu estilo às exigências dos que encomendavam as obras, não abandonando marcas especiais de seu estilo como o domínio do espaço, da anatomia e da composição com uma variedade e naturalidade de gestos, de atitudes dos personagens, adicionando os elementos arquitetônicos na pintura, o que era tão caro aos Renascentistas. Usa a perspectiva de “receita”¹³⁹ – processo simplificado do procedimento pictural na composição com linhas principais confluindo para uma zona em torno do ponto de fuga, que pode estar à esquerda ou à direita. Na pintura em questão, a linha de fuga está deslocada para a esquerda e a cena se passa numa oblíqua da direita para a esquerda.

A biógrafa do artista, Pilar Silva Maroto, diz que o que marca a influência renascentista na obra de Pedro Berruguete e da qual não abriu mão, como fez com a perspectiva clássica, foi a anatomia. Em todas as obras executadas para a Catedral de Ávila, em especial a figura de Cristo na “Flagelação”, o pintor demonstra seu talento com o domínio de uma anatomia dinâmica e do escorço. O mesmo ocorre com o Cristo na Cruz da Assembléia dos deputados em Segóvia visto de baixo. Nesta obra, o domínio da anatomia apresenta num plano bidimensional a representação de um corpo crucificado tridimensional¹⁴⁰.

Outra marca do estilo de Berruguete é o uso do ouro e prata substituindo o fundo azul da seladura. Em atendimento ao gosto dos patrocinadores e um desvio pessoal da racionalidade do Renascimento, se deixa levar pelo gosto, pelo luxo e

¹³⁸ SCHOLZ-HANSEL, Michael Propaganda de imágenes al servicio de la Inquisición: el auto de fe de Pedro Berruguete en el contexto de su tiempo, *Norba Arte*, n. 12, p. 67-76. 1992,

¹³⁹ MAROTO, Pilar Silva. Pedro Berruguete, In: PEDRO BERRUGUETE – El primer pintor renacentista de la Corona de Castilla, Junta de Castilla y Leon – catálogo, 2003

¹⁴⁰ Não foi possível obter uma reprodução dessa obra que foi vista pessoalmente em Segóvia, durante viagem da autora.

riqueza que dominavam a sociedade castelhana de seu tempo e se exteriorizava nos ricos trajes e tapeçarias feitas em brocados de ouro e em jóias.

"*Auto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán*" é a primeira obra de arte (pintura) a representar um Auto-de-fé na Espanha e corresponde ao inicial e mais violento período da Inquisição Espanhola¹⁴¹. Ela reflete a perseguição aos heréticos, que se legitima ao colocar São Domingos presidindo um auto-de-fé no passado, valorizando a atuação do santo, com vistas a ressaltar o dom da misericórdia de São Domingos¹⁴² e, conseqüentemente, da Inquisição.

A pintura é uma têmpera sobre um painel de madeira medindo 1,54 x 0,92 m. Nesse mesmo local havia outro painel complementar sobre o qual não há informações precisas. A cena retratada por Pedro Berruguete apresenta um auto-de-fé imaginário, cuja figura central, colocada no alto de uma Tribuna em posição de destaque, é São Domingos de Gusmão. Foi uma encomenda específica para a Sacristia do convento dominicano em Ávila¹⁴³. O que ela realmente significaria para o espectador da época?

Uma observação atenta poderá perceber que no primeiro plano são mostrados os condenados à fogueira, observados de perto por um grupo diminuto de espectadores. O tratamento dado pelo pintor a esses personagens é intrigante, com detalhamentos em que as expressões faciais indicam a agonia da morte na fogueira, o que confirma o estilo de Berruguete, exímio pintor de expressões faciais. As figuras dos condenados são diminutas em relação ao restante da cena, o que revela o uso que o artista fez da técnica de composição dos planos, com as figuras indo do menor para o maior. Indica também um recurso do pintor para indicar a separação dos tempos de ação do auto-de-fé: o momento solene da leitura das sentenças e o da execução dos condenados - que se realizavam em espaços e momentos diferentes.

¹⁴¹ BETHENCOURT, Francisco *The Auto Da Fé: Ritual and Imagery*, Journal of the Warburg and Courtauld Institutes, Vol. 55, 1992, pp.155/168.

¹⁴² BROWN, Jonathan *Pintura na Espanha – 1500-1700*, São Paulo: Cosac & Naif Edições, 2000, p.21. O episódio histórico inspirador dessa parte da pintura ocorreu na Idade Média.

¹⁴³ SALAS, Xavier *A Arte Espanhola*, Londres, Ed. George Rainbird/Grolier Incorporated, 1971, p.164/165

O que se destaca na pintura é a figura central, embora em terceiro plano¹⁴⁴ - Domingos de Gusmão, o Santo fundador da Ordem dos Pregadores e idealizador dos procedimentos da Inquisição nos tempos medievais. Esse plano da pintura traz para frente do observador a figura majestosa de São Domingos. A pintura é uma metáfora. Releva a importância de São Domingos para a Inquisição e não corresponde a uma cena real em seu primeiro tempo. Não há registros de outras fontes documentais de que São Domingos teria presidido um auto-de-fé com essa configuração. São Domingos morreu em 1221, portanto muito distante temporalmente de um possível auto-de-fé¹⁴⁵ moderno com o cenário e as características representados. Em linguagem contemporânea poderíamos dizer que essa unidade morfológica da cena é virtual e não representa uma realidade.

Os autos-de-fé medievais seguiam um ritual menos complexo que aquele desenvolvido com a solidificação do Tribunal do Santo Ofício. Em tempos medievais as sentenças e as punições eram aplicadas num ato chamado *Sermo Publicus* ou *Sermo Generalis de Fide*, assim chamados porque começavam com um curto sermão. As autoridades civis presentes juravam fidelidade e ajuda aos inquisidores; logo após ocorria a leitura dos delitos em ordem crescente de gravidade. A segunda parte do auto - a mais importante - consistia na abjuração pública e solene dos culpados, em que os penitentes ajoelhados eram tocados simbolicamente (justiça) por uma espada enquanto os outros cantavam o "*Miserere*". Terminava pela leitura das sentenças em latim. Os condenados à morte antecipadamente eram deixados para a justiça secular. Michèle Escamilla assim se refere ao auto-de-fé medieval: (...) "*Une séance solennelle, certes, mais encore très sobre, sans la pompe et l'éclat qu'elle devait atteindre dans la pratique moderne espagnole*"¹⁴⁶.

Os primeiros autos-de-fé eram mais sóbrios e austeros. Ao longo do século XVI foram lentamente incorporando mais solenidade e duração. Mas mudanças substanciais se deram a partir de 1559, quando foram sufocados os focos luteranos de Valladolid e Sevilha sob as ordens de Fernando Valdés. Alguns historiadores

¹⁴⁴ Pedro Berruguete neste quadro usa a perspectiva de "receita". Usa de modo heterodoxo os paradigmas da pintura Renascentista do qual foi um representante apreciado na Península Ibérica.

¹⁴⁵ Não que não tenha havido autos-de-fé no período da pregação de São Domingos. O decór que aparece na pintura é que não existia.

¹⁴⁶ ESCAMILLA, Michèle op.cit., p. 180.

apontam esse dado como o da "viragem" da Inquisição, ou seja, o foco de perseguição desvia-se do judeu - seu objetivo maior e inicial - para o luterano¹⁴⁷. A Inquisição retornará ao seu objetivo inicial - o converso - durante o século XVII e início do XVIII. Desse período são prova os grandes Autos-de-fé de 1632 e 1680 ocorridos em Madri, nos quais a grande maioria dos condenados era composta por acusados de judaísmo. Estes autos, como observa Michèle Escamilla, respondem por um "(...) *développement dramatique, une théâtralisation croissante que attendará son apogée dans le contexte baroque*"¹⁴⁸.

É importante destacar o local para onde foi destinada a pintura: a Sacristia do convento Dominicano. Qual o significado dessa escolha? Talvez seja o registro da memória do Santo inspirador da Inquisição Moderna em toda sua plenitude para justificar aos próprios monges dominicanos **a legitimidade** de sua ação, pressupostamente correta, no sentido de extirpar a terrível ameaça dos hereges. Era esta a visão dos dominicanos. Teria uma intenção didática? Em caso positivo, esta era dirigida à própria Ordem Dominicana. As pinturas *La Virgen de los Reyes Católicos* e *o Auto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán* fazem parte de um mesmo contexto de valorização da ação inquisitorial, cujo público receptor seriam os próprios Reis Católicos; se por acaso essas obras estiveram, em algum momento, no espaço público da Igreja conventual, seria para um público muito pequeno e ainda indeciso¹⁴⁹. As pequenas dimensões da Igreja conventual e sua parca iluminação não permitiam a presença de um público numeroso¹⁵⁰. Essa pintura só foi para o Museu do Prado em 10 de Abril de 1867, proveniente do extinto Museu da Trindade, repositório de obras de arte da Igreja por desamortização de seus bens. Daí para frente essa obra pode ter gerado no expectador um sentimento

¹⁴⁷ Ver: PEREZ, Joseph. *Cronica de la Inquisición en España*, op.cit., p.141 et passim; Escamilla, Joseph. op.cit., p. 22.

¹⁴⁸ ESCAMILLA, Michèle op.cit., p. 182. As pinturas relacionadas com esses autos serão analisadas em próximo capítulo.

¹⁴⁹ A igreja do convento de São Tomás é de pequenas dimensões e não comportaria mais do 200 pessoas ao mesmo tempo.

¹⁵⁰ Além da pequena dimensão da igreja que permitiria apenas excepcionalmente a presença de pessoas que não fossem da própria ordem religiosa, a escuridão toma conta dos espaços. A luz de velas ou candeeiros oferecia uma visão diminuta das pinturas, acrescida a dificuldade de enxergá-las pela altura em que estariam dispostas. Atualmente, para que se possa apreciar as pinturas que restam na igreja é necessário acionar um mecanismo de iluminação artificial que funciona através de pagamento em moedas depositadas num cofre especial; à medida que se ilumina uma capela a outra se apaga, e assim sucessivamente.

de horror diante da crueldade da morte de seres humanos na fogueira; o que não ocorria no tempo em que foi realizada, uma vez que se argumentava na pregação feita pelos clérigos que a morte na fogueira purificava e era a única forma de salvar o herege. Queimava-se o corpo para salvar-lhe a alma. Não por desejo do pintor sua obra fundamentada na "Lenda Dourada" se transmutaria na "Lenda Negra" do imaginário da Inquisição.

O tempo pintado por Pedro Berruguete é o tempo da Espanha dos Reis Católicos, o tempo da Inquisição e o seu próprio. Essa pintura, segundo Lainéz Alcalá, é uma referência direta a um dos autos-de-fé que maior comoção geraram na Castela dos Reis Católicos. Foi um Auto-de-fé culminante de um processo que desencadeou paixões e que dariam como resultado a própria expulsão dos judeus. Está ligado à punição terrível de um grupo de judeus de Tembleque (La Guardia - Toledo) acusado de seqüestrar e torturar uma criança cristã. A criança teria sido crucificada e lhe teriam arrancado o coração.

A sentença do processo dizia (...) *por remembranza y vituperio de la Pasion de Nuestro Redentor Jesu Christo, y sacalle el corazón para con él y una Hostia consagrada facer ciertos hechiceros para que muriensen rabiando los christianos*".¹⁵¹

Este Auto-de-fé que condenou vários implicados judeus¹⁵² ocorreu em 16 de novembro de 1491 e teve lugar onde hoje se situa a Praça de Santa Tereza. Nessa época Pedro Berruguete trabalhava em Ávila e seus biógrafos afirmam que ele deve ter assistido a cena. Ficou impactado pela queima dos acusados e pelo desejo de seu patrocinador - Torquemada - em registrar o que ocorria com aqueles que transgrediam as normas. O pintor escolheu para retratar esse fato da história de Ávila o espaço do átrio da Igreja de São Pedro (hoje Santa Tereza) com seu terreno irregular nos quais eram assentados os tablados portáteis que serviam para os autos-de-fé.

¹⁵¹ Cf. J MAYORAL FERNÁNDEZ, *Los viejos casos de Ávila* Ávila: [s.d.] 1927, p. 40. FERNÁNDEZ FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *Luzes y Sombras*, Madrid: Espasa-Calpe, 2004, p. 168.

¹⁵² Estiveram envolvidos no episódio Alonso Franco, Lope Franco, Garcia Franco e Juan Franco (conversos residentes em La Guardia) Yoseph Franco (judeu residente em Tembleque) Moses Abenania (judeu de Saragoza) Juan de Ocaña e Benito Garcia (também conversos de La Guardia). Cf. BAER, Itzhak Os Judeus e o problema Converso. In: GUINSBURG, Jacó, *Os Marranos*, São Paulo: FFLCH-Centro de Estudos Judaicos, 1977, p.53 e segs. FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *Sombras y Luces en La España Imperial*, p. 103, salienta que os mais recentes estudos sobre esse episódio mostram que a criança supostamente sacrificada nunca existiu.

Na pintura, esse tablado ocupa uma linha diagonal no ponto mais alto do terreno. São Domingos está presidindo o auto-de-fé, e além dele há, no tablado, toda uma série de prelados em posturas diferentes, alguns conversam, outros estão absortos. O que está junto ao balaústre dorme tranqüilamente como a demonstrar o tédio pela extensão da duração da cerimônia. Todos parecem indiferentes ao que está ocorrendo na região inferior da pintura, e apenas um olha para a cena abrindo as mãos como a dizer que não haveria outra coisa a ser feita. Ao fundo da pintura aparecem algumas construções e um simbólico cipreste¹⁵³ antecedendo a parede prateada.

Sobre o fundo prateado o artista colocou o ponto de fuga, assinalando o horizonte mais baixo que o ponto de vista do espectador, facilitando o olhar de baixo para cima. Ocupando o ponto central à esquerda, posiciona-se em pé o herege Raimundo, próximo à escada que leva ao tablado. O herege se despoja respeitosamente da carocha que segura com a mão direita e escuta atentamente a leitura de sua sentença e a comutação de sua pena. O monge dominicano que o acompanha segura a mão esquerda exortando-o com a outra mão a que escute a leitura que está sendo feita sobre o tablado, no canto direito, por um personagem ricamente vestido.

A cena contrapõe dois grupos: no primeiro está figurada a Espanha opressora, majoritária, com seus juizes, seus clérigos, seus guardiões da fé, seus carrascos. No outro, um grupo de dissidentes perseguidos e encurralados prontos para a fogueira em que já se acham dois deles¹⁵⁴.

O primeiro está representado minuciosamente do lado direito. O outro grupo, os réus amontoados aguardando suas sentenças, está representado num pequeno palanque à esquerda da pintura.

As duas figuras que estão sendo queimadas apresentam certos problemas de interpretação que ainda hoje são discutidos pelos especialistas. Alguns dizem que o tratamento dado pelo artista é ligeiro, pois não estava muito interessado nos

¹⁵³ O cipreste significa a morte na arte. Trata-se de árvore comumente encontrada nos cemitérios europeus.

¹⁵⁴ Cf. ALVAREZ, Manuel Fernández op.cit., p.169

condenados, mas sim na atuação de São Domingos. Olhando-se com cuidado esse núcleo da pintura pode-se ver que um dos condenados está com a boca entreaberta e a língua quase para fora - resultado de estrangulamento. O outro tem o olhar esgazeado (**fig.35**). Nesse caso - como é obvio - já estariam mortos. Como então entender o que o artista representou se as figuras continuam em pé, um com as mãos em forma de oração e outro com os braços largados ao longo do corpo? Aliás, os dois condenados têm os joelhos dobrados e só não desabam porque estariam sendo sustentados por duas barras vindas de trás dos corpos, que passam entre as pernas, se projetando para frente e arrematadas por pontas. Encontram-se análises dessa unidade morfológica da pintura que dizem que as barras seriam "grotescos órgãos sexuais" sem maiores explicações¹⁵⁵. O pintor palentino é considerado um conhecedor de anatomia. Neste sentido, a projeção das varas seria uma alusão ao que ocorre num estrangulamento - fenômeno conhecido como priapismo? É complexo asseverar com propriedade. Uma atenta análise das figuras mostrará que os corpos estão perfeitamente cobertos na região dos órgãos sexuais e que essa leitura erótica de projeção de grotescos órgãos é, no mínimo, exagerada. Por outro lado, dizer que a cena remete às punições de condenados acusados de crimes de costumes (uma leitura erótica) é desconhecer o evento histórico que inspirou a pintura.

Nesta pintura em que o tardo-gótico e o renascimento se misturam, o que se nos apresenta é uma cena viva e rigorosa da Castela de Isabel e Fernando. Uma pintura que parece não criticar nada - o pintor apenas registra, tal como um notário da Inquisição, os modos e maneiras de julgar e condenar os réus. A arte sóbria,

¹⁵⁵ NAZÁRIO, Luiz *Autos-de-fé como espetáculos de massa*. São Paulo: Humanitas, 2005. p. 23. No mesmo texto o autor afirma que (...) "o inquisidor Tomás de Torquemada encomendou-lhe (a Pedro Berruguete) o retábulo maior do Convento de São Tomás de Ávila, **em Toledo**; nesse retábulo se destaca a pintura *Auto-de-fé presidido por Santo Domingo de Guzmán*". Nada na historiografia sobre o convento comprova que essa pintura faria parte de um retábulo, muito menos do retábulo maior. Em primeiro lugar o autor se engana ao indicar a pintura como sendo para o convento **em Toledo**. O convento fica em Ávila e o retábulo maior pintado por Berruguete é dedicado ao patrono do convento São Tomás e se encontra íntegro no local tal como foi pintado. O *Auto-de-fé presidido por São Domingos* pelo que se sabe, até o momento, não fazia parte de nenhum retábulo. O mesmo engano é apresentado por PEREZ, Joseph In: *Cronica de La Inquisición Española*, p. 346. O autor fala que esta pintura era parte do retábulo maior do convento de Ávila, o que não é correto pois o retábulo maior é dedicado a São Tomás e se encontra em seu lugar de origem absolutamente íntegro como afirmamos acima. "O Auto-de-fé presidido por Santo Domingo" é uma pintura isolada destinada à sacristia do Convento, ou se acatarmos a idéia de que fazia parte de algum retábulo, nada se conhece sobre o mesmo que tenha sido apontado pelos especialistas em Pedro Berruguete.

tranquila e idealista acaba por se converter, com a passagem do tempo e o deslocamento do seu lugar de origem, num libelo contra o Santo Tribunal.

Quem hoje percorre as belas galerias e salas do Museu do Prado, pode com prazer apreciar em uma delas, quase integralmente dedicada a Pedro Berruguete, parte do conjunto de pinturas executadas pelo palentino originalmente destinadas ao "Real Monasterio Dominicano de Santo Tomás" de Ávila. O espectador de hoje não terá a mesma sensação que os de outrora. As pinturas de Berruguete estão atualmente na sala LVII B do Museu Nacional do Prado, dispostas para atender a uma museografia moderna com uma tentativa de recomposição dos retábulos originais. A pintura sobre o Auto-de-fé se encontra isolada numa parede lateral da sala. A recomposição dos retábulos está disposta nas paredes principais da sala e em oposição, como, provavelmente, estavam nas cabeceiras do cruzeiro do Convento de Ávila.

B Portugal

O Renascimento, enquanto fenómeno cultural e ideológico especificamente italiano, fundamentado nos conhecimentos da cultura greco-romana difundidos pelo humanismo, teve desigual dispersão no espaço e no tempo e uma filtragem de valores naturalmente diversificada. A poética italiana da Renascença chega a Portugal sob formas já esbatidas e recebe tardiamente, sob formas difusas, o sopro classicista emanado da Itália. O pensamento humanístico que florescia se desenvolvia em círculos restritos dentro de uma ambigüidade que assimilava os novos valores, ao mesmo tempo em que prolongava os valores dos finais da Idade Média expressando-se pelo estilo Manuelino.

As manifestações artísticas em Portugal em finais do século XV, pela intrincada política de relações familiares, tiveram muita proximidade com o que ocorria em terras espanholas, embora tenham permanecido por mais tempo algumas estruturas medievais.

1 O período Manuelino

Em 1497 D. Manuel casa-se com a viúva de D. Afonso, Isabel, filha dos Reis Católicos. Com a morte do irmão de Isabel - João - a princesa, junto com D. Manuel foi reconhecida pelas Cortes de Toledo como herdeira de Castela. Por esta razão o casal se transferiu para terras espanholas onde nasceria o filho - D. Miguel - herdeiro de todas as coroas ibéricas. Isabel morre em Saragoza, no parto.

A viagem do casal real teve grande repercussão na arte portuguesa. D. Manuel tinha uma forte necessidade de assegurar sua autoridade e afirmá-la publicamente, pois não era um herdeiro direto e sua ascensão ao trono, de certa maneira, representou uma cisão na dinastia de Avis. A arte, além de comunicar beleza tem a capacidade de transmitir uma mensagem que serve pelo menos como elemento de informação, embora não possa ser captada por todos. D. Manuel compreendeu esta função da arte e dela se valeu para legitimar seu status real, pois uma conjuntura política, social e econômica propiciava seu mecenato. A expansão ultramarina trazia riquezas e a exploração de novas terras permitia às classes mais abastadas ocupar altos cargos na burocracia colonial. Ao mesmo tempo, o monarca converteu os nobres em cortesãos e os beneficiou com as benesses coloniais criando uma figura típica do renascimento português: o cavaleiro-mercador.

Nos finais do século XV, Portugal, que até então estivera à margem das grandes correntes internacionais, transformou a economia mundial. Lisboa se torna uma das cidades mais importantes da Europa e a sociedade portuguesa ganha ares de um cosmopolitismo que só irá perder em 1580, diante da submissão à Espanha.

A viagem da Corte portuguesa à Espanha foi cercada de grande aparato. Depois de passar por Évora, Estremoz e Elvas a comitiva chega a Badajoz, onde foi recebida pelo Duque de Alba, pelo bispo de Placência e pelo Duque de Medina Sidonia em grande cerimônia na catedral. Depois de Badajoz, a comitiva segue para Mérida, fazendo uma peregrinação ao monastério de Nossa Senhora de Guadalupe. Passa então por Talavera e continua seguindo em direção a Toledo, onde se reúne com os reis da Espanha na magnífica catedral, ocasião em que D. Manuel e a

princesa Isabel foram declarados herdeiros do trono dos Reis Católicos¹⁵⁶. D. Manuel seguiu viagem até Chinchón, Alcalá de Henares e Guadalajara sendo recebido pelo Inquisidor Cardeal Pedro Gonzalez de Mendoza. Em seu regresso passou por Saragoza para assistir o nascimento de seu primeiro filho - D. Miguel - e acabou por assistir também a morte da esposa. Depois de obter o juramento dos grandes da Espanha a seu filho recém nascido, D. Miguel, voltou a Portugal.

Nessa importante viagem a comitiva real contemplou exuberantes construções arquitetônicas e suas imponentes decorações. Provavelmente acompanhavam a comitiva real alguns artistas, como era usual na época. Ao chegar a sua pátria o monarca tinha fixado em sua mente a luxuosa decoração dos palácios e igrejas que conhecera. Imediatamente ordenou que se iniciassem obras de remodelação e reformas nos palácios de Lisboa e Sintra.

A visita à Espanha e os descobrimentos marítimos despertaram um fascínio por civilizações exóticas que se traduziu em brilhantes festas na Corte. É bastante conhecida a embaixada organizada por Portugal numa visita ao Papa em que desfilou pela cidade eterna um cortejo luxuoso do qual fazia parte elefantes e rinocerontes ricamente vestidos, numa demonstração da riqueza e pujança de Portugal.

Nos primeiros 30 anos do século XVI assistiu Portugal a um impulso construtor em que se levantaram mais edifícios do que nos séculos anteriores. As razões desse surto construtivo se devem ao enriquecimento da burguesia, ao acesso da nobreza aos rendimentos da expansão marítima e ao aumento demográfico. A essa arquitetura a História da Arte convencionou denominar Estilo Manuelino, uma mistura do feitio do gótico final com o hispânico-flamengo, acrescida de elementos mudéjares¹⁵⁷. Este estilo resultou do desenvolvimento de duas outras tendências: uma que se consagrou no monastério da Batalha, mais próximo de características próprias de Portugal e outra vertente internacional. Rigorosamente, o dito estilo manuelino, não pode ser visto como uma determinada característica

¹⁵⁶ Cf. ANACLETO, Regina El Arte en Portugal en la época de Isabel la Católica, In: ISABEL la Católica Reina de Castilla. op.cit., p. 451-500.

¹⁵⁷ Cf. PEREIRA, Paulo, *História da Arte Portuguesa*, Lisboa: Temas e Debates - Actividades Editoriais, 1999, v.. 2 p. 55

arquitetônica, pois não apresentou modificações ou inovações do ponto de vista estrutural. Esta nomenclatura se deve ao aspecto temporal das construções, ou seja, das obras que foram realizadas no período de D. Manuel e nas especificidades decorativas, como a presença da esfera armilar - símbolo de D. Manuel, das cordas, bolas e correntes. As construções manuelinas não apresentam diferenças de plantas comparadas às construções espanholas. É significativa a semelhança existente entre a igreja de Jesus em Setubal com a de Santo Tomás em Ávila ou com San Juan de los Reyes em Toledo; da igreja de Nossa Senhora do Pópulo em Caldas da Rainha com a cartuxa de El Paular em Castela¹⁵⁸.

O Renascimento Português teve uma conformação diferente do restante da Europa. É muito mais dirigido à ciência e experiência que a expansão marítima proporcionou do que a glorificação do modelo clássico italianizante. Os humanistas portugueses não cultuaram o latim e o grego como se fazia no resto da Europa. Ao citarem os "antigos" como Ptolomeu, Plínio, Pompônio Mela, Estrabão, o faziam para refutá-los diante do que conheciam via observação e experimentação proporcionadas pelos descobrimentos marítimos, como foram os casos do matemático Pedro Nunes, do botânico Garcia da Orta, dos militares e dos técnicos de navegação, como Duarte Pacheco Pereira e João de Castro.

Em relação à pintura, os ventos do espírito renascentista passaram ao largo do início do século XVI enquanto se desenvolvia a arquitetura manuelina. É importante destacar que a arte da pintura não teve em Portugal o prestígio alcançado nas terras castelhanas e outras regiões em que o Renascimento se fez presente de forma marcante. O pouco apreço pela arte da pintura talvez esteja ligado à diminuta consideração que tinham os pintores no conjunto da sociedade e a pouca valorização do trabalho de pintura, que não era tido como uma das artes liberais, mas sim como mero ofício artesanal.

Da pintura medieval de características românicas pouco restou. A documentação indica, através de visitas feitas às inúmeras igrejas espalhadas pelo território português pelas autoridades religiosas, uma predominância de cenas do martírio de Cristo e dos santos em estado de quase desaparecimento por falta de

¹⁵⁸ Cf. ANACLETO, Regina, op.cit., p. 458.

conservação. Estas cenas revelam um sentido de ilustração didática, como é encontrada na "iluminação" de livros religiosos. Constatou Flávio Gonçalves em sua obra *Iconografia da Pintura em Portugal*¹⁵⁹ a presença maciça de um repertório de imagens de um registro devocional intenso que se liga ao repertório hagiológico da Lenda Dourada de Jacques de La Voragine - na mesma linha encontrada na Espanha em obras já analisadas.

Assim como na Espanha, nos finais do século XV a influência da pintura flamenga era marcante, demonstrada pela presença de vários artistas dessa origem trabalhando em Portugal ou da compra de trabalhos de artistas como Quentin de Metsys¹⁶⁰ (**fig.36**). A contribuição flamenga permitiu uma integração temática no formulário iconográfico que a Igreja adotara nos finais da Idade Média com predominância dos temas da natividade, infância de Jesus e os passos da Paixão. Pretendia-se mais **comover** do que ensinar. A iconografia da primeira metade do século XVI é, sobretudo, de origem flamenga, com a presença de oficinas lideradas por artistas como Jan Casijis, Francisco Henriques, Vicente Gil, Frei Carlos, o Mestre de Lourinhã, Mestre do Sardoal. Temas internacionalmente divulgados encontram em Portugal um acolhimento considerável: Anunciação, Presépios, figura de caráter humano e místico como as Virgens do Leite, temas teatrais como cenas do Calvário tendo Cristo sempre cercado pelos dois ladrões, a Virgem desfalecida junto com São João aos pés do Cristo morto.

Além das inúmeras obras compradas diretamente de Flandres para ornamentação dos novos templos erguidos, vários mestres de pintura de nacionalidade portuguesa seguiam esse padrão iconográfico flamengo. A maioria das obras de pintura portuguesa desse período tem caráter coletivo, resultado de oficinas corporativas, daí a dificuldade de identificação de seus autores. A esses artesãos competia a execução de pinturas isoladas, de retábulos, em policromar imagens esculpidas, em dourar entalhes, em pintar estandartes e andores de

¹⁵⁹ GONÇALVES, Flávio, *Iconografia da Pintura Religiosa em Portugal*, Lisboa: *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, nº 27, 1973.

¹⁶⁰ *Hecce Homo* pertencente hoje ao acervo do Museu Nacional Machado Castro de Coimbra. Obra extremamente semelhante a que citamos em capítulo anterior, pertencente ao Museu do Prado.

procissão, caixas, arcos e colunas, tudo dentro de uma rígida estrutura corporativa que tolhia liberdades criadoras.

Poucos nomes podem ser citados: Vasco Fernandes, encarregado da nova Sé de Viseu com um Calvário junto a cenas dolorosas de Cristo deposto da cruz e da Deposição no túmulo; os conhecidos como Mestres de Ferreirim - Gregório Lopes, Garcia Fernandes com a Aparição de Cristo à Virgem e as figuras de São João Batista em Setúbal, Vila Viçosa, Coimbra (altar-mor com entalhes encomendados a Olivier de Gand e Jean d'Ypres). Cenas de lutas morais e alegorias à morte, tão comuns na iconografia de outras regiões, não foram aceitas em Portugal, com raríssimas exceções.

A cultura pictórica em Portugal esteve arraigada ao espírito gótico internacional e aos modelos nórdicos, chegando sob formas esbatidas e gastas ao fenómeno renascentista de feitura italiana. A cultura portuguesa recebeu também de maneira tardia e difusa as polémicas classicistas. Se de alguma forma o espírito humanista se difundiu em círculos culturais restritos, este não alcançou a atividade pictórica. Por outro lado, ocorre uma abertura renascentista no campo da escultura proporcionado pela presença de artistas de origem francesa - Filipe Odarte, Nicolau de Chanterene, João de Ruão, cuja ação foi mais duradoura, revelando-se principalmente em Évora e Coimbra. Sabe-se da divulgação de um livro de normas de desenho e arquitetura clássica publicado em Toledo em 1526 e que teve várias edições em Lisboa, de autoria de Diego de Segredo. Neste livro estavam destacadas as normas das boas proporções do corpo humano do formulário vitruviano. Entretanto, em Portugal esse manual terá uma leitura não mais Renascentista, mas sim Maneirista, estética que analisaremos mais adiante.

2 As tensões sociais e o testemunho de uma pintura

Na análise de obras de arte tanto a forma como o conteúdo constituem um conjunto que não pode ser separado sob pena de as tornar incompreensíveis. Louis

Reau¹⁶¹ define a produção artística como a ilustração de um determinado pensamento humano, mais que a combinação de formas e superfícies ou um jogo de cores. A moderna noção de obra de arte se liga à noção de Cultura: são as coordenadas do objeto artístico que permitem a reconstituição do respectivo diagrama, fato essencial para a compreensão de um determinado movimento cultural, em qualquer momento da evolução histórica. O artista de uma dada cultura se submete às regras sociais, glorificando pelo seu trabalho o meio que o condiciona e ao mesmo tempo exprime as intenções dessa mesma sociedade. Nesse sentido é que podemos vislumbrar as tensões e intenções da sociedade portuguesa no alvorecer do século XVI manifestadas através de seus artistas.

Estimulado pelo ideário vigente da época de grandes avanços econômicos e transformações sociais do período manuelino, surge o pintor Vasco Fernandes como um dos mais expressivos da pintura portuguesa. Inicialmente preocupado com o rigor da forma e da harmonia flamenquizante, passa gradativamente a uma expressão própria (o que o destaca da grande maioria) desenvolvendo soluções de espacialidade, apresentando grande equilíbrio e elegância da figura humana. A composição ganha em vitalidade pelo uso da perspectiva que dá profundidade às cenas acentuadas pelo uso da luz e da cor de modo envolvente. É o que demonstram suas pinturas: Cristo em casa de Marta (em que há uma figura em primeiro plano plasmada na figura da Melancolia de Alberto Durer); no Calvário e em Cristo deposto da Cruz¹⁶².

Não localizamos na historiografia de arte portuguesa um trabalho de cunho monográfico que pudesse fornecer a documentação e a evolução do trabalho de Vasco Fernandes. Nem mesmo o Museu Nacional de Arte Antiga, detentor de várias obras do pintor pôde oferecer subsídios documentais do seu trabalho. O que existe se refere à Escola ou Oficina de Viseu, da qual parece ter sido seu maior representante.

¹⁶¹ RÉAU, Louis, *Iconographie de L'Art Chrétien*, Paris: Presses Universitaires, 1957, p.72 Ver: sobre a abordagem da obra de arte e a percepção do expectador o capítulo 6 de BOURDIEU, Pierre - *A Economia das Trocas Simbólicas*, São Paulo: Perspectiva, 1998, p. 269-264 e FRANCASTEL, Pierre, *Realidade Figurativa*, São Paulo: Perspectiva, 1993, Introdução, p.1-17 et passim.

¹⁶² Vasco Fernandes, também conhecido por Grão Vasco, cujas obras se destinaram em grande parte à Sé de Viseu e à Igreja de Santa Cruz em Coimbra hoje estão reunidas no Museu Grão Vasco em Viseu.

O acervo do Museu de Arte Antiga de Lisboa conta com uma pintura proveniente da Oficina de Viseu (Vasco Fernandes 1475-1541) atribuída a Gaspar Vaz que pode contribuir para a percepção das condicionantes históricas do período analisado. Trata-se de uma pintura - óleo sobre madeira de castanho de 66,5 x 58 cm, que retrata a figura de um judeu (**fig.37**).

De acordo com os dados técnicos do MNAA é um fragmento de uma composição maior, provavelmente um calvário. A figura de um judeu colocado de perfil enverga um barrete de tons rosa e grená; panejamentos de cor vermelha, amarela e azul-cinza. A figura de 3/4 encontra-se virada para a direita, com as mãos de longos dedos abertas. Em segundo plano uma paisagem rochosa com arquitetura acastelada. Está datada entre 1530/1540. Quem patrocinou essa obra ou para onde era dirigida, até o momento, se desconhece. O silêncio na historiografia nos parece significativo. Conforme afirmamos alguns parágrafos atrás, o artista trabalha em consonância com seu tempo e com as exigências da sociedade em que vive. A pintura "*Um Judeu*" é exemplo de uma resposta artística a uma questão latente na sociedade. O judeu era um elemento importante na sociedade portuguesa, ocupando cargos de prestígio junto aos governantes, o que lhe atraía a inveja e o ódio da população. A Igreja insuflava esses sentimentos populares sempre o associando ao martírio de Cristo. Toda vestimenta da figura condiz com o que se conhece como forma habitual de vestir dos judeus de finais do século XV. Os registros do Museu Nacional de Arte Antiga não nos fornecem indicações do histórico da obra e consta apenas que veio a fazer parte do acervo por compra de uma coleção particular em 1938. Essa pintura como outras do tipo *Ecce Homo*, servia para sensibilizar os fiéis católicos na aversão aos judeus. É significativa também a data de realização da obra - 1530. Nesse período já não havia judeus em Portugal, pelo menos oficialmente. Tinham se convertido à força ao Cristianismo, formando a camada da população deslocada dos cristãos-novos. Os que resistiram à conversão haviam abandonado as terras do Reino. Por que a manutenção da representação do judeu nos trajes usuais do século anterior? Parece-nos que a colocação de uma representação tão característica de um judeu num possível retábulo representando o Calvário de Cristo só poderia tentar reforçar a idéia do

deicídio ainda no primeiro quartel do século XVI. Acreditamos que esta pintura se enquadra no que diz Dalila Rodrigues quando analisa a produção pictórica dos primeiros anos do ciclo manuelino, salientando o trabalho de Cristóvão de Figueiredo e Vasco Fernandes "em que a expressividade se manifesta no diálogo entre o visível e o invisível, no sentido poético ou dramático das figuras que se assumem progressivamente como matéria pictural" ¹⁶³.

¹⁶³ Cf RODRIGUES, Dalila, *Pintura: o ciclo renascentista*, In: PEREIRA, Paulo (Dir.). *História da Arte Portuguesa*, Lisboa: Temas e Debates -Actividades Editoriais. 1999, v. 2, p. 285.

Capítulo III Maneirismo, Contra-Reforma e os Áustrias

A O Maneirismo

Dando seqüência ao objetivo de estudar as obras de arte relacionadas com a ação do Tribunal do Santo Ofício na Península Ibérica, vemos transcorrer a primeira metade do século XVI com raríssimas obras que possam ser apontadas. Os padrões estéticos renascentistas vão se esgotando e novas forças culturais, sociais, econômicas e políticas convergem para uma resposta estética diferente entre os anos 1520 a 1600.

Surge nesse período uma resposta estética com valores próprios dentro de uma ambígua unidade. Estilo internacional que nasce num clima de tensão emocional e desequilíbrio condicionado por uma agitada situação social, econômica e mental - um período de crise de identidade generalizada provocada por uma constante insatisfação individual. Um tempo de uma realidade histórica complexa, um dos momentos mais conturbados que a Europa passou, marcado por convulsões políticas, por guerras fratricidas, por violências indiscriminadas que abriram profundas chagas no tecido social: o cisma provocado por Lutero no seio da cristandade, com suas afirmações de princípios na Igreja de Wittemberg em 1517; os conflitos gerados pela Concordata de Worms de 1521; o saque de Roma em 1527 por Carlos V; o massacre de São Bartolomeu em 1572 contra os huguenotes na França; as perseguições e matanças dos acusados de heresia pelas Inquisições Ibéricas; a reação da Igreja Romana pela Contra-Reforma e o Concílio de Trento (1545-1563).

Um contexto cultural pleno de ambigüidades, de dúvidas, de angústias existenciais. Período, ainda, em que se alarga o novo regime econômico - o capitalismo mercantil monopolista - uma economia de livre concorrência e império de dominação financeira - raízes de várias convulsões sociais; segmentos sociais

desejosos de romperem com as amarras do sistema corporativo de trabalho, em busca do privilégio do valor individual em detrimento do coletivo.

A espantosa ampliação dos mercados, o crescente volume de trocas, a inserção de novos produtos provenientes das novas terras conquistadas tumultuam as antigas estruturas urbanas e agrícolas, provocando insurreições nos campos e nas cidades. Há um quadro de anarquia e indefinição aprofundada pela ameaça turca. A crise religiosa, radicalizando os espíritos, abala as estruturas da Igreja Romana, que até então tinha uma resposta uniforme para as angústias humanas.

A serenidade e o equilíbrio dos valores renascentistas cedem espaço à instabilidade e um rompimento em relação à busca da harmonia entre o homem e a natureza. As lições do humanismo clássico na valorização da beleza formal e da confiança na razão são ultrapassadas por uma concepção antinaturalista e anticlassicista.

Arnold Hauser chama essa turbulência de "crise do Renascimento" expressa por uma concepção pessimista do homem e da vida, um conflito permanente, que não se resolve, entre a ordem divina e a ordem humana. As descobertas científicas - de Copérnico, por exemplo, fizeram ruir o delicado edifício criado pela visão aristotélica de um universo de harmonia e ordem. O mito do homem - centro do universo - se esfumaça, o homem se vê no centro de um caos, num mundo labiríntico. Um homem cheio de contradições, reflexo de um ser descrente e impuro, em conflito com os outros e consigo mesmo. Esta visão pessimista de si próprio faz eco nas manifestações artísticas em que serão privilegiados temas grotescos e dramáticos, com uma decidida tendência para o fantasioso e sensual (Shakespeare, Cervantes, Rabelais), mas ainda em busca de uma desesperada espiritualidade.

Diz Vitor Serrão com propriedade

(...) o Anti-Renascimento (isto é o Maneirismo) sublinha a vanidade do saber e a irrelevância das especulações, adota um relativismo e um cepticismo filosóficos que dissolvem a verdade, glorifica os humildes e ignorantes. Em religião como em estética, o fideísmo sobrepõe-se ao racionalismo e por isso nos parece muito pertinente à aproximação que se pode fazer entre a

rebelião dos maneiristas e os apelos ao testemunho interior do espírito feito por Calvino."¹⁶⁴

O Maneirismo, cultural e ideologicamente, foi uma corrente irracionalista, fruto de uma crise generalizada no século XVI, atingindo status de estilo internacional com soluções estéticas antinaturalistas e anticlássicas. O fundamento, o conceito da obra artística se apresenta como um produto intelectual *cosa mentale* como definem os italianos. Este conceito surge em oposição ao conceito renascentista da obra de arte como imitação da natureza. O ponto fundamental é a "idéia" no sentido platônico do termo - forma pura. Para o teórico Francisco de Holanda - maneirista¹⁶⁵ - pintura é "uma declaração do pensamento em obra visível e contemplativa e segunda natureza" em que ele quer dizer que a primeira natureza é a Natureza de Deus e a segunda é a Natureza criada pelo pintor. Para Holanda, a tarefa do pintor é imitar Deus no ato da Criação com ajuda das idéias, mais do que copiar com perfeição a natureza.

*E é finalmente a pintura fazer e criar de novo numa tavao limpa e lisa, ou num papel cego e inobre, criar e fazer de novo quaesquer obras, divinas ou naturaes, com tão perfeita emitação que parezca naquele lugar star tudo aquillo que não está; e ser longe o que está tão perto e chegar-se ou afastar-se de nós como vero e incorporado, o que he imaginado e incorporeo*¹⁶⁶

O artista, no ato de criação olharia para o interior de si próprio e procuraria na *Idea*, iluminado por Deus, a fonte de inspiração estética. Este conceito vai ser incorporado tanto por artistas católicos como protestantes, em centros aristocráticos

¹⁶⁴ SERRÃO, Victor *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, Lisboa: Edição sob os auspícios do comissariado para a XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência E Cultura, 1983. p. 29

¹⁶⁵ Francisco de Holanda, pintor, arquiteto e teórico da Arte foi um dos primeiros maneiristas a discutir em seu tratado *Da Pintura Antigua*, concluído em Lisboa em 1548 (só divulgado para o resto da Europa no Século XIX) o sistema de Idéias de Platão como passível de ser atingido pelos artistas como elevação metafísica e transcendental. Ver: DESWART, Sylvie *Idéias e Imagens em Portugal na época dos Descobrimentos - Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*. Lisboa: Difel-Difusão Editorial Lda. 1992, p.134. Outros teóricos do Maneirismo como Giorgio Vasari, Federico Zuccaro, Giovanni Paolo Lomazzo que trabalham a *Idea* de Platão só publicam seus tratados após 1560.

¹⁶⁶ HOLANDA, Francisco de. *Da Pintura Antigua - Livro I*, apud DESWART, Sylvie op.cit., p. 135. Conforme observa a autora, Holanda foi o primeiro teórico a usar o verbo "criar" num sentido metafísico para definir a atividade de um pintor.

e burgueses, entre uma clientela papista ou reformista impondo-se, assim, como um estilo internacional como fora o Gótico final.

Com tais idéias Francisco de Holanda não poderia ter agradado aos censores da Inquisição já atuantes na época em que escreve sua teoria (1548). O parecer do censor Frei Bartolomeu Ferreira diz:

na obra do autor em louvor da pintura se ha de advertir: principalmente no 2.capitulo q para estar bem deffinida a pintura se ha de declarar q a dita arte ou Sciencia hé natural e adquirida per meo natural e industria humana e nõ he dom infuso e sobre natural q aqui o autor diz de Idea e desenho da pintura¹⁶⁷.

Com a morte de D. Luis (filho de D. João III) seu protetor, e acossado pela Inquisição, Holanda desiste da publicação de sua teoria neoplatônica, que ficaria de forma manuscrita até o século XIX.

A vitória do Maneirismo por toda Europa, apesar de sua ambigüidade e heterogeneidade de respostas, refletiu-se além das artes visuais: na música com o contraponto, na literatura com Tasso, Cervantes, Shakespeare e Camões.

A individualização do artista, sua luta contra as amarras das corporações, as afirmações de orgulho que se manifestam na criação da nobre arte da pintura são marcas desse movimento. No homem maneirista se revela uma melancolia exacerbada, uma profunda insatisfação e instabilidade emocional no seu acentuado espiritualismo, nas "neuroses" e "traumas" sintomáticos de uma mentalidade em crise em que os eruditos se debatiam e se martirizavam. Só numa situação de crise em que eram rejeitados os dogmas, as certezas até então inabaláveis em troca de uma nova e descomprometida estética "*a maniera*" extravagante e bizarra, como diz Giorgio Vasari sem conotação pejorativa, poderia se configurar como uma grande ruptura estilística.

O artista maneirista é atormentado por uma realidade que lhe é adversa, que o envolve e o limita (censura), contra a qual se rebela e, numa linguagem moderna

¹⁶⁷ Parecer Censório de Frei Bartolhomeu Ferreira em 13 de Abril de 1576. Apud Dagoberto MARKL, *O Julgamento das Almas*, Revista de Arte Prelo, Lisboa: Imprensa Nacional, 1983, .p.86. Ver: DESWART-ROSA, Sylvie *Neoplatonismo e arte em Portugal*, In PEREIRA, Paulo *História da Arte Portuguesa*, Lisboa: Ed. Temas e Debates, 1999, pp. 511/537.

poderíamos dizer que apresenta comportamento depressivo, neurótico e até marginalizado¹⁶⁸.

Em Portugal, não faltam exemplos de pintores marginalizados no contexto do Maneirismo por uma sociedade contra-reformista e fechada, como Antonio Campelo e Francisco de Holanda.

O Maneirismo pode ser definido como uma tendência artística e cultural proveniente da península itálica com reflexos em toda Europa Ocidental durante o século XVI, caracterizado pela desintegração formal dos valores renascentistas, com um campo teórico em que se condensam de forma dúbia: o espiritualismo medieval, o naturalismo do Renascimento e os princípios reformistas e contra-reformistas, resultando num perfil estético próprio e reconhecível.

Embora no contexto europeu o Maneirismo apareça balizado entre 1520 a 1600, o primeiro trabalho de pintura portuguesa que se pode enquadrar no estilo data de 1538, dois anos após a autorização dada pelo Papa para a instalação do Tribunal do Santo Ofício. Este marco se refere à obra de Gregório Lopes - *O Martírio de São Sebastião*¹⁶⁹ (fig.38).

Gregório Lopes foi discípulo de Jorge Afonso, pintor oficial da Corte de D. Manuel. Sua atividade aparece registrada a partir de 1513, com intensa produção até 1550, ano provável de sua morte. Assim como o sogro (Jorge Afonso) ascendeu ao cargo de pintor régio na Corte de D. Manuel, sendo confirmado nesse status em 1522 por D. João III, que lhe outorgou a Ordem de Santiago de Espada, elevando sua condição social. Trabalhou em inúmeros conjuntos pictóricos das Igrejas de Lisboa e várias cidades importantes de Portugal na época, como Setúbal, Évora, Tomar.

¹⁶⁸ Conhecidos são os comportamentos psicopatológicos de Miguel Ângelo, Jácomo Bassano, J. Pontormo, Rosso Fiorentino, homem erudito torturado por constantes crises de desespero que o levaram ao suicídio. El Greco apresenta uma atitude similar perante a vida e os homens, encerrado em seu mundo de misticismo e roído pela melancolia. Conta Vitor Serrão que Giulio Clóvio, um outro maneirista, encontrou El Greco imóvel em seu estúdio em Veneza, com as cortinas fechadas e mergulhado em total escuridão, pois dizia o artista que a luz natural prejudicava sua atividade criativa, sua busca pelo "*disegno interno*" (pela *Idea*). SERRÃO, Vitor, op.cit., p. 30. Ver: HAUSER, Arnold, *Maneirismo*, São Paulo: Perspectiva, 1993. HOCKE, Gustav R, *Maneirismo: O mundo como labirinto*, São Paulo: Ed. Perspectiva, 1986.

¹⁶⁹ Gregório Lopes é um artista limítrofe entre o esgotamento das formas renascentistas e as novas experiências estéticas do Maneirismo

Para o Convento de Cristo em Tomar, Gregório Lopes pintou várias obras das quais restam apenas quatro: *O Martírio de São Sebastião*, *Virgem com os Anjos* (MNAA), *Santo Antonio Pregando aos Peixes* e *São Bernardo* (in situ). Essas quatro obras marcam a evolução estética do pintor no caminho de uma expressão anti-renascentista (maneirista). Utiliza uma técnica segura no modo como modela a forma, tirando partido das manchas de cor, iluminadas por cores contrastantes. Seus esquemas compositivos são inusitados, tornando o primeiro plano impositivo, confirmando-o pela colocação de cenas secundárias que completam a narrativa. Com sentido de unidade, o pintor cria percursos de leitura através da escala dos personagens ou cenas, criando a profundidade espacial. A preferência pela torsão da figura e as manchas de cor alternadas e sombrias marcam a passagem do Renascimento já esgotado para a nova estética.

O que pode parecer estranho hoje nessa pintura, em relação à composição que coloca a figura em torsão no centro do quadro (São Sebastião) e as duas figuras colocadas quase nas extremidades laterais ampliando o campo de visão, faz sentido quando se observa que foi pintada para a charola do Convento de Cristo em Tomar. O artista vai adequar as leis da perspectiva ao local de destino. A charola é semicircular. A colocação à direita do edifício circular com vários estágios de observação por quem está ali presente é uma clara referência à *maniera* de um Rosso Fiorentino ou de um Pontormo.

Ainda à direita da pintura está representada uma cena de execução de prisioneiros pela fogueira. São várias estacas em que estão presos os condenados e das quais se eleva um grosso rolo de fumaça de formas sinuosas (serpentinato) que se desloca em direção ao centro da pintura, quase atingindo o mártir do primeiro plano. Há uma forte mensagem simbólica em que o martírio do primeiro plano (São Sebastião - mártir do Cristianismo) se liga ao martírio do segundo plano, como a indicar que o martírio sofrido pelo Cristianismo deva ser seguido pelo martírio dos hereges.

No segundo plano à esquerda, em escala bem menor do que a figura do plano principal surge um grupo em que parecem se confrontar dois soldados e dois homens vestidos à maneira dos judeus (identificáveis pelos turbantes à moda

oriental). Discutiriam a verdade do martírio de São Sebastião ou o martírio que ocorria à direita? Nenhum deles tem o olhar dirigido às fogueiras, que são contempladas pelos componentes da procissão que corre ao largo do edifício circular. O cenário não parece ser português, bem como as vestimentas dos dois arqueiros. Esses dois arqueiros são figuras insólitas e representam uma nova iconografia neste tipo cena¹⁷⁰. Só a presença dos dois homens vestidos à maneira dos judeus nos remete à problemática do período: o criptojudaísmo que estaria sendo punido na cena da fogueira.

Vitor Serrão afirma que essa pintura, executada no exato momento em que falecia o humanista Garcia Resende, inclui "(...) "num dos fundos, uma cena dramática de um Auto-de-fé, pintada com extremo realismo e em agitadas e sinuosas gradações cromáticas"¹⁷¹.

É ainda Vitor Serrão quem diz:

(...) O martírio de São Sebastião com sua arquitetura de intensa inflamação cenográfica e os fundos abertos a trechos de contemporaneidade como o dramático auto de fé que se agita à direita, pintado em 'touches' directas e nervosas encomendado em 1536, sintomaticamente o ano da morte de vultos do Renascimento como Erasmo, o genial dramaturgo-ourives, Gil Vicente e o poeta-cronista Garcia Resende, o quadro é igualmente coevo da introdução do Tribunal do Santo Ofício, com o nascimento de um poder-outro, tentacular, que exerce a repressão de minorias, o terrorismo das denúncias, o controlo da produção intelectual, através do Índex e a vigilância pela boa conduta doutrinária; enfim, o quadro é coevo, também, do primeiro auto-de-fé realizado em Portugal - episódio esse dramaticamente representado com palpitantes realismos de pincel, no fundo do painel, como que transgredindo o estrito sentido hagiológico da composição¹⁷².

Não existe um acordo entre os especialistas de arte portuguesa sobre essa pintura de Gregório Lopes. Quando Vitor Serrão afirma que há na pintura uma representação dramática de um auto-de-fé, se reporta ao trabalho de outro

¹⁷⁰ Na iconografia de São Sebastião o mártir é sempre representado flechado e amarrado a um tronco ou coluna, mas seus algozes não aparecem.

¹⁷¹ SERRÃO, Victor, *O Maneirismo e o Estatuto Social dos Pintores Portugueses*, op.cit., p. 36

¹⁷² SERRÃO, Victor, *A pintura maneirista em Portugal: das brandas "maneiras" ao reforço da propaganda*, in PEREIRA, Paulo (Dir.). *História da Arte Portuguesa*, Lisboa: Temas e Debates-Atividades Editoriais, 1999, p.432.

especialista - Dagoberto Markl que teria intuído a representação deste em trabalho publicado em 1980¹⁷³. Na mesma linha de raciocínio diz que seria a representação do primeiro auto-de-fé ocorrido em Portugal. Essa afirmação não condiz com a historiografia, que aponta o ano 1540. A pintura de Gregório Lopes é datada de 1538¹⁷⁴. Aceitando o benefício da dúvida, ficamos com a possibilidade de que seja uma representação dos massacres ocorridos em 1506, e aí a questão temporal se ajusta, na violenta perseguição ocorrida em Lisboa contra os judeus, o que não deixa de ser uma forma de auto-de-fé precursora daquela que se constituiu em Portugal pelo Santo Ofício na busca da eliminação do elemento judeu da sociedade¹⁷⁵.

A pintura maneirista em Portugal se definiu e se incorporou na ideologia contra-reformista originada do Concílio de Trento, que se imporá com todas as suas estruturas de poder e de controle (Santo Ofício, Índex, Constituições Sinodais) como uma resposta possível em tempo de crise: retração da expansão, perda da autonomia, carestia no preço dos alimentos e agitações sociais. A ideologia da Contra-Reforma consumada na Espanha e Portugal por um rígido sistema de proteção contra os ventos heréticos da Europa reformista proporcionou aos maneiristas, embora lhes tenha cortado a veia metafísica e sensual (da arte italiana), um maior campo de possibilidades pictóricas na medida em que o surto construtivo foi ampliado com reforços econômicos avultados (por parte da igreja) que garantiram o sustento de artífices e artistas - desde mestres de pedraria e cantaria a marceneiros e entalhadores; a douradores e pintores; a azulejadores; a serralheiros; ourives; arquitetos. Surgem novas dioceses, multiplicam-se as sedes paroquiais, os mosteiros etc.

¹⁷³ MARKL, Dagoberto, *Critica social e submissão na produção cultural do tempo de Camões. Da liberdade dos poetas à revolta dos pintores*, in Boletim Cultural da Assembléia Distrital de Lisboa, I tomo, 1980.

¹⁷⁴ Informação da Divisão Científica do Museu Nacional de Arte Antiga sobre a obra de seu acervo.

¹⁷⁵ Em recente pesquisa realizada em Portugal no Museu Nacional de Arte Antiga pudemos desfrutar do prazer de conhecer pessoalmente o Dr. Dagoberto Lobato Markl, crítico e historiador de arte, responsável pelo setor de desenhos e gravuras do Museu. Nesse contato pessoal, Dr. Dagoberto, quiçá por uma atualização de suas próprias pesquisas, afirmou que a cena de fogueira encontrada na pintura de Gregório Lopes reporta-se aos massacres de judeus em Lisboa no ano de 1506 e que o edifício circular mostrado na mesma aparece em gravuras de época de outros autores. Infelizmente não pude consultar toda a sessão de desenhos e gravuras naquele momento, pois estava em reestruturação, fechada ao público e aos pesquisadores. Só tive acesso a parte das gravuras existentes no acervo. Este tipo de ocorrência foi uma das recorrentes dificuldades enfrentadas na busca pelas imagens. Esta é uma questão controvertida que não temos condições de esclarecer.

B Concílio de Trento e as obras de arte

A pintura com intuitos pedagógicos foi intensa. Face à Reforma, a Igreja utiliza a arte religiosa como arma de combate, expurgando-a de toda nota que pudesse ser censurável. A aplicação das decisões do Concílio de Trento em relação às imagens se fez sentir na Península Ibérica contundentemente.

Na última sessão do Concilio de Trento (sessão XXV -3 e 4 de Dezembro de 1563) se estabeleceram as regras iconográficas que iriam nortear toda produção artística do período subsequente e mais intensamente do século XVII. Numa clara contraposição aos reformistas, a Igreja vai atacar, através do reforço do uso das imagens e a veneração de relíquias a crítica iconoclasta proveniente dos seguidores de Lutero. Dizia a decisão do Concílio:

Manda o Santo Concílio a todos os Bispos, e as demais pessoas que têm como cargo e obrigação ensinar, que instruem com exatidão aos fiéis, antes de todas as coisas, sobre a intercessão e invocação dos santos, reverência às relíquias, uso legítimo das imagens, segundo o costume da Igreja Católica Apostólica, recebida desde os tempos primitivos da religião cristã, e segundo o consentimento dos santos Padres, e os decretos dos sagrados concílios; ensinando-lhes que os santos que reinam juntamente com Cristo rogam a Deus pelos homens; que é bom e útil invocá-los humildemente e recorrer a suas orações, intercessão, e auxílio para alcançar de Deus os benefícios por Jesus Cristo, seu filho e Nosso Senhor, que é o único Redentor e Salvador nosso. Pensam, pois, impiamente os que dizem que os Santos, que gozam da eterna felicidade no céu, não devam ser invocados; ou que é idolatria invocá-los, para que roguem por nós, ainda que seja por cada um em particular; ou que é oposto à palavra de Deus e contrário à honra do único mediador entre Deus e os homens, Jesus Cristo; ou que é estultice suplicar com palavras ou mentalmente aos que reinam no céu. (...) Os bispos ensinem, pois, que não é inútil visitar as capelas dedicadas aos Santos com a finalidade de alcançar socorro. Deve-se ter e conservar, principalmente nos templos, as imagens de Cristo, da Virgem mãe de Deus aos quais se deve venerar não porque se acredite que haja nelas divindade ou virtude para que mereçam culto, ou que se deva pedir-lhes alguma coisa, ou que se coloque confiança nas imagens, como se fazia no tempo dos gentios em que se colocavam esperanças nos ídolos; mas sim porque a honraria que se dá às imagens se referem aos originais representados por elas de tal forma que se pode adorar Cristo por intermédio das imagens que

beijamos, ante as quais nos descobrimos e ajoelhamos... Ensinem os Bispos diligentemente, com narrações dos mistérios de nossa redenção, com pinturas e outras figuras, pois assim se instrui e confirma ao povo, ajudando-o venerar e recordar assiduamente os artigos da fé e o recapacitando continuamente. Grandes frutos poderão ser auferidos do culto das sagradas imagens, não só porque por meio delas se manifestam ao povo os benefícios e as mercês que Deus lhes concede, mas também porque se expõem aos olhos dos fiéis os milagres que Deus opera pelos seus Santos, bem como seus salutarex exemplos. Rendam, assim, por eles graças a Deus. Que os fiéis regulem suas vidas e costumes à imitação deles e se excitem em adorar e amar a Deus e praticar a piedade. Se alguém ensinar ou pensar de modo contrário a estes decretos - seja excomungado. ... Se nestas santas e salutarex observâncias se introduzirem abusos, deseja ardentemente este Santo Concílio que sejam totalmente abolidos, a fim de que não tenha isso para os simples as aparências de um falso dogma e que não conduza a perigosos erros E se alguma vez acontecer que se representem e ilustrem episódios e narrações da Sagrada Escritura, como, aliás, é conveniente ao povo pouco instruído, ensine-se então que isto não é copiar (representar) a divindade, como se a víssemos com os olhos corporais, ou a pudéssemos exprimir em cores e figuras. Eliminem toda superstição na invocação dos santos ou na veneração das relíquias e no sagrado uso das imagens; eliminem toda ganância sórdida, evite-se a torpeza, de tal maneira que se pintem e se adornem as imagens com formosura que não seja escandalosa e nem que abusem delas os homens nas festas, impedindo o uso das mesmas com lascívia. Cuidem os Bispos com cuidado e diligência para que nada seja desordenado ou fora do lugar, desonesto ou profano, pois é própria da casa de Deus a santidade. Para que se cumpra com maior exatidão estas determinações, estabelece o Santo Concílio que a ninguém seja lícito colocar uma imagem em lugar algum que não seja aprovado antes pelo Bispo. Que nada novo, imagens ou relíquias, seja exposto sem aprovação do Bispo e se por acaso houver qualquer dúvida sobre a honestidade ou correção, que se consulte alguns teólogos e outras pessoas piedosas para que se faça o que julgar conveniente a verdade e a piedade. No caso de necessidade de extirpar algum abuso que seja de difícil solução ou dúvida, que se aguarde a solução dos Conselhos Provinciais e que nada novo seja autorizado a se usar sem um consentimento expresse do Pontífice Romano"¹⁷⁶.

Com diretrizes tão amplas e abertas para a propagação das imagens como forma de sensibilizar e ensinar a doutrina da Igreja, responsabilidade assumida pelas ordens religiosas por um lado e, a fiscalização da adequação dessas imagens no

¹⁷⁶ Tradução livre das determinações do Concílio de Trento a partir de texto original disponível em Encuentra.com -Portal Católico - <http://www.encuentra.com/includes/documento.php-13/1/2005>

estrito cumprimento das diretrizes tridentinas, responsabilidade que na prática foi avocada pelo Santo Ofício, é natural que o resultado fosse o mais variado possível. A censura ia desde uma prática intolerante e rigorosa para com determinadas imagens e seus feitores a um uso exagerado e rebuscado de uma simbólica de exaltação dos valores e princípios da Igreja Romana.

A insistência das orientações sinodais aos artistas para execução de obras com cenas de milagres, de martírio e de exaltação mística revela a intenção pedagógica que visava combater os reformistas e outros inimigos, e da qual a arte fará parte da luta.

Através de uma legislação eclesiástica prática aplicar-se-ão as diretrizes sobre a arte e as imagens determinadas no Concílio de Trento. Conforme Flávio Gonçalves, em Portugal, as chamadas "Constituições Sinodais" que eram publicadas pelos bispados indicavam as fórmulas iconográficas reprovadas pela Igreja. As diretrizes sinodais mandavam destruir ou pelo menos modificar as imagens de feição impudicas ou profanas, heréticas ou pouco dignas:

(...) Por todo país aparecerão afrescos picados e caiados, retábulos de linha flamenguista apeados e substituídos, painéis repintados e modificados, tudo em obediência ao dogma tridentino¹⁷⁷. Os bispos, os visitantes de cada diocese, os funcionários da Inquisição, e o clero em geral, velavam para que nos templos se não conservassem, nem colocassem, obras dos tipos agora condenados.

As pinturas relacionadas com a vida dos santos continuaram a serem colocadas nas paredes das igrejas, pois o culto a essas imagens nunca foi posto em dúvida em Portugal. Entretanto foram despojadas dos pormenores que o maravilhoso da "Lenda Dourada" provocava nos expectadores em tempos passados. Intensificou-se a produção de obras com alusões à Eucaristia com a intenção de valorizá-la e exibi-la diante dos cristãos-novos. Difunde-se por Portugal a temática do purgatório depois da reafirmação pelo Concílio de sua existência, abrindo espaço para as Confrarias das Almas que encomendavam pinturas em que se vissem os condenados levados ao fogo purificador sendo libertados pelos anjos, sob a

¹⁷⁷ GONÇALVES, Flávio *Breve Ensaio sobre a Iconografia da Pintura Religiosa em Portugal*, Lisboa: Boletim da Academia Nacional de Belas Artes - nº 27, 1973, p.13 e seguintes.

proteção da Virgem, de Cristo e dos Santos. Essa fórmula imagética serve de reforço para a justificativa da queima dos hereges pelo fogo, uma vez que era pelo fogo que se atingia a purificação. Queimava-se o corpo para salvar a alma¹⁷⁸.

Nos países onde a Inquisição Moderna exerceu sua ação, esta foi a responsável pelo banimento de imagens condenadas, assim como na difusão de outras mais convenientes. Competia aos *familiares* do Santo Ofício, visitantes ou qualificadores o dever de zelar pela reta aplicação das normas tridentinas. Essa função foi exercida por muitos artistas, sendo talvez, as mais célebres, as participações de um artista do porte de El Greco e de Francisco Pacheco¹⁷⁹. Este, em seu tratado *Arte de la Pintura* recomendava aos pintores que não mostrassem a Virgem Maria, quando sentada, de pernas cruzadas, com pés descobertos e descalços.

C O Santo Ofício e os pintores portugueses

Flávio Gonçalves relata inúmeros casos de pinturas que foram censuradas, raspadas, destruídas ou modificadas pela ação dos Concílios Sinodais via Santo Ofício. Vale a pena transcrever aqui algumas dessas histórias para que se compreenda o alcance da censura tridentina em relação às obras de arte, censura

¹⁷⁸ No início do século XVII um modesto pintor de Lisboa, Luis Álvares de Andrade, muito devoto e de convivência dos dominicanos, começou a pendurar nos locais públicos da cidade, painéis representando "Almas do Purgatório" acompanhadas de legenda que sugeriam a declamação de orações. Este hábito logo se estendeu às outras regiões, ficando conhecidos como "alminhas" colocados em nichos nas encruzilhadas das estradas, nas pontes, em especial no centro e norte do país, expandindo-se pela Galícia e Astúrias.

¹⁷⁹ Francisco Pacheco (1564-1644), pintor e teórico, mentor da escola sevilhana onde fundou uma academia de pintura era sogro do grande mestre Diego da Silva y Velazquez. Em seu tratado *A arte da pintura* terminado em 1638 e publicado em 1649 defende e justifica o culto das imagens dizendo que "(...) de duas maneiras se pode unir o representado e sua imagem: a primeira, de modo que um e outro se considerem unidos como se fossem uma mesma coisa; estando presente, em nossa consideração pela imagem, aquilo que ela representa, coisa que muito frequentemente praticam os fiéis".... "Todos os cristãos quando abraçam e beijam as imagens de Cristo e seus mártires fazem de conta que abraçam e beijam os próprios mártires" apud Jaqueline LICHTENSTEIN (dir) *A teologia da imagem e o estatuto da pintura - textos essenciais*. Francisco Pacheco - *A Arte da Pintura* (parte III) p. 86. São Paulo: Editora 34, 2004.

essa feita através dos funcionários do Santo Ofício, muitas vezes eles mesmos, pintores.

Fernando Gomes, expoente da pintura maneirista portuguesa¹⁸⁰ estava em Lisboa em 1588, onde pintava um retábulo para o mosteiro da Anunciada, quando foi interpelado pela Inquisição sob a suspeita de ter fornecido as tintas que uma freira - Soror Maria da Visitação, teria usado fraudulentamente para pintar chagas em seu próprio corpo simulando uma estigmatização. No decorrer do processo, contudo, verificou-se a inocência do pintor, que ignorava por completo qual o destino que a freira havia dado às tintas que o artista lhe cedera.

Um outro caso relata que o pintor Domingos Vieira, o Escuro, importante retratista, pintou um retábulo para a Igreja do Monte Caparica que foi julgado herético e indecente (1624). Respondeu a processo. No relatório da Inquisição ordenou-se a destruição da pintura (1634) e o pintor foi seriamente admoestado.

Na igreja de Santa Justa em Lisboa existia uma capela com vários nichos contendo pinturas datadas do século XV. Entre as pinturas havia uma cena de *Ecce Homo* que incomodou algum prelado mais atento levando-o a denunciar à mesa do Santo Ofício sobre a impropriedade da imagem:

*... João Teixeira notário do Santo officio da Inquisição de Lisboa certifico e faço fee que de mandado dos Senhores inquisidores cõ o familiar Antonio Pereyra, Pintor e acompanhado por Francisco de Resende homem da vara fui a igreja de Sancta Justa desta cidade, e depois de dar a entender ao Prior da mesma igreja a diligencia que hia fazer o ditto Prior mandou abrir a grade da capella de Jesus da ditta igreja, e vir escadas, e logo o ditto pintor Antonio Pereyra cõ tinta preta a olio, cobrio os letreiros e figuras das portas e vãos dos nichos que estão nas ilhasgas da ditta capella sem dos letreiros ficar algu~ mais que o que diz ecce homo, nem das figuras de pilatos e fariseos ficar alguãde tudo passey a presente de mandado dos dittos Señores Inquisidores a qual diligencia se fez na tarde de ontem e na manhã de hoje bem cedo se acabarão de tingir os nichos ...*¹⁸¹

¹⁸⁰ Fernando Gomes é o autor do mais fiel retrato de Luis de Camões. Foi elevado à categoria de pintor régio no reinado de Felipe II.

¹⁸¹ Instituto dos Arquivos Nacionais/Torre do Tombo - Inquisição de Lisboa - Livro das Denúncias. Caderno 36, fl.567

As representações de cenas de *Ecce Homo* foram das mais visadas pelos censores e aplicadores das diretrizes tridentinas. Era uma cena muito trabalhada pelos pintores flamengos de ampla difusão na península Ibérica. Por se tratar da figura de Cristo sendo apresentado ao povo por seus algozes e submetido ao julgamento, era comum que as figuras que compunham a cena fossem exacerbadas e se apresentassem com escárnio diante do mártir maior. As formas caricaturais eram comuns na pintura flamenga, intencionalmente voltadas para a emoção. Durante quase dois séculos (XV e XVI) essas cenas intensas, cheias de dramaticidade foram aceitas em terras ibéricas. Após Trento, a leitura que passa a ser feita preocupa-se principalmente com a possibilidade de apresentar o Cristo humilhado e espezinhado pelos maldosos carrascos (judeus) como foco central, desviando a atenção do fiel da verdadeira intenção da cena, que era apresentar o sofrimento do Salvador. Por estar implícita nessa cena a participação dos judeus na humilhação de Cristo, a censura inquisitorial não poderia permitir sua reprodução. A partir do Concílio os artistas passaram a representar a cena *Hecce Homo* com o Cristo só em seu martírio.

A aplicação prática das diretrizes tridentinas, como dito anteriormente, dependia das publicações dos bispados, mas a fiscalização e possíveis correções ficavam a cargo do Santo Ofício, pois era através das denúncias que as autoridades tomavam conhecimento de possíveis desvios. Era, portanto, muito largo o espectro dessa fiscalização.

Encontramos nos registros inquisitoriais um outro incidente de intervenção do Santo Ofício. Antonio Rodrigues era natural de Albufeira – Algarve, e no início do século XVII morava em Lisboa, na região da Alfama, onde exercia o ofício de pintor. Fora procurado por uma mulher cujo nome ignorava, saqueira, moradora das proximidades do porto onde vivia com filha solteira, baixa, magra, de rosto amarelo marcado de bexigas¹⁸² para que lhe pintasse uma imagem de Santo Erasmo. Ele o fez numa tela de cerca de três palmos, representando o episódio da vida do santo solicitado. O santo era apresentado deitado tendo dois diabos ao lado que lhe tiravam pelas costas as tripas que Herodes e Salomé iam dobrando e colocando

¹⁸² Dados colhidos da denúncia. IAN/TT - Inquisição de Lisboa. Processo nº 3675, fl. 69.

num saco. Ao pé de Herodes representou uma vasilha com água benta. Passados alguns anos, indo Antonio Rodrigues à região do porto para comprar sacos ouviu a conversa de alguns homens que apontavam para a casa da mulher que lhe fizera a encomenda da pintura dizendo que ela era uma "*grande bichinha e grande feiticeira*". Desconfiado de que a pintura que realizara pudesse ter dado à mulher a facilidade de atos de bruxaria apresentou-se à Mesa da Santa Inquisição, onde fez uma denúncia:

Aos vinte e quatro dias do mez de janeiro de 1609 em Lisboa nos Estaos e primeira casa das audiencias da Santa Inquisição estando ahi na de manhã o Senhor Inquisidor Francisco Barreto mandou vir perante si da sala hu~ home~ que pedio audiencia. E sendo presente disse que se vinha apresentar de culpas que lhe parece pertencem a esta mesa, e juntamente denunciar.... E disse chamarse Antonio Rodriguez e ser Christão velho pintor, casado cõ Luzia Correa, natural da vila de Albufeira Reyno do Algarve e residente nesta cidade na estalagem do Rocio...

Foi-lhe dito que procedera bem e o termo de audiência continua a relatar a encomenda que lhe fizera a mulher e que ela lhe havia dado dez tostões pelo trabalho. Que ele não tivera nenhuma preocupação com a imagem feita até ouvir a conversa sobre atos de feitiçaria que a mulher parecia praticar. Disse estar muito arrependido (por possibilitar o uso errado da imagem) pedindo que usassem com ele de misericórdia, pois sua intenção ao fazer a pintura era ganhar sua vida pelo ofício que tinha. Foram-lhe feitas as admoestações de praxe, seguidas das assinaturas do Inquisidor Francisco Barreto, do notário Manoel da Costa Brito, das testemunhas Fr. Gabriel da Sylva e Fr. Cristóvão do Rosário e do depoente Antonio Rodriguez.

Os casos aqui relatados são apenas alguns exemplos da ação inquisitorial e suas interferências no âmbito da arte. A vigilância não se fazia apenas no âmbito da pintura. No *Index librorum prohibitorum* de 1581 publicado em Lisboa se expressa a vigilância do Santo Ofício sobre a arte importada (refere-se aqui principalmente às imagens que acompanham os livros - gravuras e desenhos):

... que se examinem com muito rigor, como é costume neste Reino, os debuxos, imagens, retábulos, panos, cartas, que vêm de terras estranhas: porque soem às vezes vir nelas letras ou figuras

indecentes e desonestas, ou suspeitas, ou escandalosas, e injuriosas ao Estado Eclesiástico; e os hereges fazem nas pinturas o que fazem nos livros a seu modo, e pintam nelas muitas coisas em desprezo das cerimônias e ritos da santa Igreja Romana, como se vê por experiência"¹⁸³.

D O Santo Ofício e a fiscalização sobre os pintores espanhóis

Em terras hispânicas, com a assunção de Felipe II na condição de maior defensor e responsável pela aplicação das determinações do Concílio de Trento em toda sua extensão, a vigilância foi minuciosa e volumosa. Felipe II, mais que os demais monarcas assistiu pessoalmente vários autos-de-fé (**fig.39**).

As Constituições Sinodais determinavam "as visitas" a todas as igrejas e conventos ou outros espaços sagrados para a fiscalização da reta obediência às normas do Concílio de Trento¹⁸⁴. A Inquisição atua como o elemento executivo da aplicação das regras tridentinas, que eram em primeiro lugar responsabilidade dos bispos. Estes encaminhavam as denúncias apresentadas por particulares que podiam dar lugar a processo desenrolado no âmbito da jurisdição inquisitorial. Entre os casos conhecidos de pintores ou escultores que foram fiscalizados e ou processados pelo zelo dos bispos e do Santo Ofício é notável a insistência dos censores em relação à iconografia da Virgem Maria em que a preocupação sempre se manifestava em relação a sua representação com pés descalços ou desmaiada

¹⁸³ Index Librorum Prohibitorum (1581) - Avisos e lembranças, Frei Bartholomeu Ferreira, apud MARKL,Dagoberto O Julgamento das Almas do Museu de Arte Antiga, *Revista Prelo* sob direção de Diogo Pires Aurélio, n. 1, 1983. O mesmo Frei Bartholomeu Ferreira emitiu o parecer censório à obra de Francisco de Holanda e às duas edições de *Os Lusíadas de 1572 e 1584*.

¹⁸⁴ CORDERO DE CIRIA, Enrique, faz um estudo sobre Arte e Inquisição na Espanha no período dos Felipes e afirma que não há um estudo de conjunto sobre o alcance dessas "visitas" mas que certamente muito contribuíram para o desaparecimento de imagens da arte românica, muito rica em terras hispânicas. Ver: CORDERO de CIRIA, Enrique *Arte e Inquisición en la España de los Austrias*, Boletín del Museo e Instituto Camón Aznar, 1997, p. 29/78.

aos pés de Cristo. A imagem que as normas tridentinas queriam fixar era de uma mulher recatada, sofrida, mas ao mesmo tempo forte diante do martírio do filho¹⁸⁵.

Os pintores trabalhavam freqüentemente sob encomenda e eram os patrocinadores os responsáveis pelo zelo na representação com propriedade. O estatuto social dos pintores e escultores - eram artífices, oficiais mecânicos, portanto, apenas executores. A discussão sobre a liberdade da arte da pintura e da escultura que poderia dar uma autonomia ao artista e a conseqüente responsabilidade pela sua criação ainda não havia, na prática, surtido efeito na sociedade. Esta é a razão para não encontrarmos grandes nomes da pintura como figurantes de processos da Inquisição.

Os grandes artistas que se destacaram nesse período e poderíamos dizer que atingiram um grau social mais elevado (como pintores de Corte), em linhas gerais, não foram perturbados pela Inquisição. Os oficiais pintores quase desconhecidos na História da Arte são os que aparecerão nas numerosas denúncias, muitas vezes motivadas por sutilezas de interpretação da legislação tridentina e de rivalidades entre ordens religiosas - as grandes patrocinadoras das imagens religiosas.

Francisco Pacheco, que ficou mais conhecido por ter sido professor e sogro de Diego Velázquez, mantinha em Sevilha, à sua volta, um núcleo humanístico composto de poetas e teólogos. Esse núcleo é conhecido como "Academia de Pacheco" de onde saíam obras literárias e textos sobre arte. O próprio Pacheco, como dito linhas atrás, foi o autor de um tratado teórico sobre pintura em que reflete pormenorizadamente sobre aspectos da iconografia cristã adequada aos moldes tridentinos. Sendo ele mesmo um oficial da Inquisição como *familiar* nomeado para censura das pinturas de outros artistas, nos conta, sem indicar o nome do artista:

En Córdoba tengo noticias que peniteciaram un pintor porque pintó Nuestra Señora al pie de la Cruz con verdugado y jubón con agujetas y, preguntado, qué le habia movido a hacer semejante disparate,

¹⁸⁵ Recordando, podemos observar nas imagens apresentadas da cena do descendimento da Cruz que apontamos em capítulo anterior a mudança significativa dessa iconografia.

*respondió: que se usaba ya pintar los santos a la marquesota. Bien merecido castigo!*¹⁸⁶

A penetração das idéias luteranas na Espanha veio acompanhada de uma propagação através de gravuras de imagens do Papa como sendo o anti-Cristo (**fig. 40**). Lucas Cranach, incentivado por Lutero, publicou o panfleto *Passional Christi und Antichristi*, em 1521 com gravuras de sua autoria e comentários de Lutero.

Lutero usou a arte para espalhar suas idéias¹⁸⁷. Soube usar com grande habilidade para atingir seus fins a gravura e a caricatura (**fig.41**). Para quem era iconoclasta esta atitude é bem contraditória. O pintor que se encarrega de realizar o programa artístico do reformador e dar corpo às suas idéias foi Lucas Cranach¹⁸⁸. Além do belíssimo retrato de Lutero pintado por Lucas Cranach, o artista realizou uma série de gravuras sobre temas bíblicos em que, propositadamente, coloca lado a lado imagens comparativas de um mesmo evento sob as óticas luterana e católica. Essas gravuras circulavam junto com textos do reformador em forma de panfletos, que correram toda a Europa ganhando o apoio popular, pois foram escritas em língua vulgar¹⁸⁹.

Obras desse tipo circularam em terras espanholas. Num Auto-de-fé de 1560 em Sevilha foi penitenciado Juanillo Hernandez, que estudara na Alemanha, como responsável pela divulgação de estampas com a figura do papa como anti-Cristo. Foi delatado por uma mulher a quem chegara por engano um exemplar de um livro luterano - *Imagen del Antichristo* - em que o papa era representado ajoelhado aos pés do demônio¹⁹⁰.

¹⁸⁶ Apud CORDERO DE CIRIA, Enrique, op.cit., p. 31. Francisco Pacheco foi nomeado Familiar do Santo Ofício e Censor das pinturas sagradas em 7 de março de 1618, pois se adequava ao perfil exigido pela Suprema: homem casado, maior de vinte e cinco anos, residente no local em que exerceria sua função, de sangue limpo, sem reprovações morais e que não fosse "nen carnicero, cortador, pastelero, zapatero, sean personas virtuosas y que tengan beneficios o rentas con que se puedan tratar con la decencia que pide oficio tan calificado".

¹⁸⁷ Ver sobre o uso das imagens por Lutero e seus seguidores: RODRIGUEZ, Javier Gonzalez *La Doctrina Luterana en Imagenes*, Goya - *Revista de Arte*, Madrid: Fundação Lázaro Galdiano, 1990, nº 216, p. 344/346.

¹⁸⁸ Cf. REAU, Louis op.cit., p. 445

¹⁸⁹ RODRIGUEZ, Javier Gonzalez afirma que assim os reformadores abriram inconscientemente o caminho às técnicas de comunicação de massa, op.cit., p. 346.

¹⁹⁰ Cf. CORDERO DE CIRIA, Enrique op.cit., p.37

Em 1559 Giraldo de Flugo¹⁹¹, um escultor de imagens religiosas de origem flamenga, habitante de Cuenca, denunciou Daniel de Botma, nascido em Bruxelas - tapeceiro, participante do círculo de Esteban Jamete, entalhador, *familiar* do Santo Ofício, como luterano. Diante da ameaça de tortura Botma tenta se explicar dizendo que havia sido luterano quando vivia em Bruxelas, mas que por insistência de sua mãe havia se arrependido e voltado à fé católica. Acrescenta que vindo para Espanha conheceu um outro flamengo, Nicolau de Bruxelas que o incentivou a aceitar novamente as idéias protestantes. Segundo a confissão de Botma havia na casa desse flamengo um livro que dizia que os luteranos eram bons e os padres não valiam nada e que os papistas eram ladrões. Esse livro foi parar nas mãos de um clérigo que seria chamado como testemunha no processo. As estampas heréticas foram anexadas ao processo e Botma sentenciado a três anos de cárcere e uso do sambenito.

Os casos relatados por Cordero de Ciria que envolveram pintores, escultores, entalhadores demonstram que havia uma predominância de delações ao Santo Ofício relacionadas ao comportamento dos oficiais e não propriamente em relação às imagens que produziam. Conta, por exemplo, o caso do pintor Rafael Roca (piemontês) morador de Alcalá de Henares, encarregado de pintar algumas imagens para um doutor da Universidade, que foi acusado de luteranismo. Dizia-se que freqüentava sermões luteranos declarando não acreditar na eucaristia, sustentando que o "corpo" não pode estar separado do "sangue". Ridicularizara um monge dominicano pregador que dizia num sermão serem "benditos os cabelos de Madalena" e que numa comemoração do dia de São Sebastião afirmara que não acreditava nos santos, pois todos foram mortos "*si ansi tratays los santos yo no quiero ser sto*"¹⁹². Depois de muitas idas e vindas às audiências não admite ser luterano, apenas que duvidara dos Sacramentos, pois ficara confuso com as pregações luteranas que ouvira em Alcalá. Saiu em Auto-de-fé na Praça Zocodover em Toledo em 1571, condenado às galeras por cinco anos e uso do sambenito amarelo com a cruz de Santo André. Permanece preso em Toledo e

¹⁹¹ Escultor que realizou o retábulo maior da Catedral de Cuenca.

¹⁹² Cf. CORDERO DE CIRIA, Enrique, op.cit., p. 40

ocorrem inúmeras denúncias contra ele por parte de seus companheiros de prisão. Em uma das delações o acusam de ter falado no pátio da prisão que era contrário à fornicação e afirmava estar disposto a apedrejar a primeira mulher que encontrasse dada a essa prática.

Outra causa constante das delações de artistas ocorrem por questões de inveja e concorrência entre as oficinas. Qualquer palavra ou atitude no decorrer da criação das imagens podia dar vazão a essas questões. Vários processos discutem como se considerar uma imagem como sagrada. Alguns casos registram histórias em que um escultor foi acusado de ofensa à religião quando, na execução de sua escultura, inadvertidamente cuspiu sobre a mesma para limpá-la. Bastou essa atitude para que um aprendiz de sua oficina o delatasse. O oficial, em sua defesa, alegou que aquela não era uma imagem santa, pois ainda estava em sua oficina e não fora consagrada e nem estava em local sagrado.

O escultor Jeronimo Robledo residente em Cuenca confessa espontaneamente que destruiu uma imagem de São João Batista que lhe encomendara um padre da ordem dos Franciscanos por se desentenderem sobre o preço do trabalho. O franciscano tirou-lhe a encomenda dando a um outro profissional. Tendo tomado conhecimento do ocorrido Jerônimo vai até a oficina de seu rival e tomado pela raiva pega a escultura e joga-a contra a parede, fazendo-a em pedaços. Temeroso de ser denunciado ao Santo Ofício procura o Tribunal para confessar seu ato, que poderia ser considerado como afronta ao santo, pedindo perdão a Deus e ao Tribunal. Chamado o franciscano para explicar o ocorrido, este argumenta que procurara o outro escultor por ter preço mais barato. Ficou registrado no processo que o:

*..."hecho y las proposiciones si la imagen estava acavada supuesto que habla de imagen es Herético pero atendiendo a los antecedentes y a que por ventura nació del enojo y sentimiento porque se la obiesen quitado parece que no hubo error, en el entendimiento pero no está fuera de censura por la yrrreligión y irreverencia y escándalo que causó en los que estavam presentes"*¹⁹³

¹⁹³ Apud CORDERO de CIRIA, Enrique, op.cit., p. 47

O processo foi encerrado e arquivado.

Palomino, em seu desejo de ver reconhecida a condição social do artista, alega em seus escritos que os casos denunciados ao Santo Ofício se deviam a inconveniência do próprio artista que, pelo seu costumeiro tratamento com as imagens, acabava por perder o respeito para com as figuras religiosas, acrescentando que, apesar disto ser justificável, não deixava de transparecer alguma forma de heresia.

Muito comum nas acusações sobre oficiais pintores é a de serem bêbados e não terem compostura frente à família. Ambrosio Tablada, um pintor em Cuenca era bêbado e maltrava a mulher. Joseph Martínez, discípulo de Martínez Montanés¹⁹⁴ bebia mais do que o necessário, como consta do processo movido contra ele pela Inquisição de Toledo sob a acusação de heresia e como blasfemador em 1624. Foi denunciado por Pantaleón Gomez, natural da cidade do Porto (Portugal) relatando que em certa ocasião, estando à espera do escultor para um encontro, este só chegara ao escurecer. Quando questionado acerca da demora, respondeu que a ninguém devia satisfação e completando "(...) *que no hago caso de nadie en el mundo que a todos pongo debaxo de mis pies que con solo Dios me igualo*". Repreendido por Pantaleón, o escultor reafirma sua colocação em voz alta. O denunciante acrescenta que Joseph Martínez havia bebido mais do que o necessário. Recebida a denúncia, o Tribunal deixa passar muitos anos e somente em abril de 1644 se determina a prisão do escultor, que não é localizado. Os *familiares* do Santo Ofício dão busca e ficam sabendo que de Toledo se mudou para Aguilar de Navarra, de lá para Pamplona, depois Saragoza e por fim em Tudela, onde foi finalmente alcançado em 1645. Por razões desconhecidas, os papéis do processo são transladados ao Tribunal de Logroño e está inconcluso¹⁹⁵.

No processo movido pelo Tribunal de Toledo contra o pintor Gabriel Ximénez Donoso, em 1623, a denúncia vem de Alonso Suárez, morador das proximidades do alcazar de São João. Diz o denunciante que em certa ocasião em uma taverna estavam em torno de uma mesa ele, o acusado e outras testemunhas que serão

¹⁹⁴ Martínez Montanés pintor de Segóvia é ascendente de Bernadino de Montanés, autor do retrato de Fernando de Aragão existente no Alcazar de Segóvia (fig. 1).

¹⁹⁵ Arquivo Histórico Nacional. Inquisição de Toledo, Legajo, 4029.

ouvidas no processo. Conversavam sobre o Juízo Final e Ximenéz teria nessa ocasião renegado a crença na ressurreição da carne. Advertido pelos demais que isto era heresia, retratou-se acrescentando que Deus faria uns corpos novos para os mortos no dia do Juízo. Isto não impediu a denúncia. Em suas declarações em Juízo questionou como Deus solucionaria o problema dos que foram queimados e dos que eram jogados ao mar e devorados pelos peixes. Gabriel Ximenes acrescentava ainda que o corpo e a alma necessitavam-se reciprocamente e teriam uma união hipostática. O mesário anota que o discurso do acusado era um disparate e que era homem de pouco entendimento. Entre seus bens, inventariados para pagamento de custas, nada foi encontrado que indicasse heresia, mas apenas devoção mística. O censor encontrou indícios de proposições passíveis de censura: a negação da ressurreição da carne que seria herética, mas em relação à afirmação de havia união hipostática entre corpo e alma sustenta que era fruto de ignorância filosófica por parte do pintor. O réu se declarara cristão-velho, que sabia ler e escrever e nunca saíra de Consuegra, sua vila natal. Que tudo que dissera era para argumentar e entender o que ocorreria no Juízo Final. Não sabia o que era união hipostática e que a acusação se devia à rivalidade existente entre os oficiais pintores de Consuegra e do alcazar de São João e que tudo que falou seria por ser grosseiro e ignorante. Embora a acusação do qualificador apontasse para uma heresia grave, os inquisidores deixaram a causa suspensa.

Em 1625 o Tribunal de Toledo recebe uma carta do representante do Santo Ofício em Consuegra acusando novamente Gabriel Ximenez Donoso de ter dito muitas blasfêmias e negado os mandamentos de Deus em várias ocasiões. Relata ainda que o pintor em situação específica, manifestando cólera, prometeu dar sua alma ao diabo ameaçando dar punhaladas em Deus. O Inquisidor ignora mandando juntar a denúncia ao processo antigo. Um ano depois ocorreu nova denúncia, desta vez por parte de uma beata, através de carta. A beata afirma que ouviu várias vezes o acusado fazer proposições falsas. A que mais lhe causou preocupação foi uma curiosa versão do pintor sobre uma forma de amor platônico. A beata ouviu Ximenez dizer que... *"quando los cuerpos se están organizando en el vientre de sua madre, dios hace dos almas, una de hombre y otra de mujer, y que a veces se cambiam y*

se confunden, porque se an de querer bien". Mais uma vez o Tribunal manda arquivar a denúncia¹⁹⁶.

E As imagens desnudas e mitológicas

Até o Concílio de Trento a Igreja dera pouca importância às imagens pouco compatíveis com o conteúdo catequético do Cristianismo. Coexistiam imagens de deuses pagãos com personagens do Evangelho. A partir da Reforma, a Igreja não pôde mais se dar ao luxo de ser tolerante em relação às imagens que pudessem induzir o fiel a erros, pela sedução que poderiam oferecer os belos nus dos deuses pagãos travestidos em personagens do Evangelho¹⁹⁷. Entretanto, a ação da censura foi até certo ponto contraditória. São poucos os processos relacionados com essa questão. De forma expressa, as determinações do Concílio de Trento sobre o que poderia ser julgado como pintura lasciva surge na Espanha em 1640, no *Novissimus librorum prohibitorum et expurgandorum index*. Esse Index registrava que ninguém tivesse a ousadia de colocar nos reinos imagens de pintura, lâminas, estátuas ou outras obras de escultura lascivas, nem usar delas em lugares públicos, praças, ruas e aposentos nas casas. Proibindo-se também aos pintores e aos demais artífices que não as fizessem sob pena de excomunhão maior, um ano de desterro e pagamento de quinhentos ducados por gastos do Santo Ofício¹⁹⁸.

Por lascivo entendia-se o nu e toda representação mitológica que poderia escandalizar um cristão. Contrariando essa visão, teólogos como Francisco Cornejo e Benito de la Serna, catedráticos da Universidade de Salamanca, diziam que se assim fosse entendido, as formosas pinturas (quase nuas) que representavam Adão e Eva no Paraíso e as dos santos mártires, como São Sebastião, espalhadas por muitas igrejas teriam que ser excluídas. Esses teólogos afirmavam ainda, que

¹⁹⁶ Arquivo Histórico Nacional. Inquisição de Toledo. Legajo 3840.

¹⁹⁷ Ver MÂLE, Emile *El Arte Religioso de la Contrarreforma*, Madrid: Ediciones Encuentro, 2001, p. 226 e segs

¹⁹⁸ Cf CORDERO DE CIRIA, Enrique op.cit., p. 53

estaria naqueles que contemplavam as imagens a lascívia e não na imagem propriamente. O Santo Ofício mais se preocupou com imagens que apresentavam excessos de vestimentas do que com os nus. Censurava veementemente as pinturas em que as figuras sagradas eram apresentadas ricamente vestidas: (...) *"compuestas con tanto adorno y tocados de mujer, con vestidos de seda según la costumbre de las mujeres profanas, que induzcan los ánimos de los espectadores, no a la piedad, sino a la lascivia y lujuria"*¹⁹⁹.

E El Greco – o pintor de Toledo

*Divino Griego de tu obrar, no admira,
que en la imagen exceda al ser el arte,
vino que della el cielo por temparte
la vida, deuda a tu pinzel retira.*

*No el sol sus rayos por su esfera gira,
como em tus lienços, basta el empeñarse
en amigos de Dios, entre la parte
naturaleza que vencer se mira*

*Emulo de Prometheo en un retrato
no afectes lumber, el hurto vital dexa,
que hasta mi alma á tanto ser ayuda*

*Y contra ceinte y nuevo anos de trato,
entre tu mano, y la de Dios, perpleja,
qual es el cuerpo en que ha de vivir duda*

Frei Hortensio Felix Paravicino

¹⁹⁹ CORDERO DE CIRIA, Enrique. op.cit., 56. Sobre a incoerência do Santo Ofício em relação às imagens nuas Ver: Juan Antonio Llorente, *Historia Crítica de la Inquisición Española*, Madrid: Ediciones Hiperión, 1980, Tomo II, pp.26/27.

A questão das imagens de suposta lascívia nos leva à obra de El Greco e algumas de suas pinturas que, de alguma forma, deveriam ter sido censuradas e outras, muito mais inocentes, que foram policiadas. Como explicar as numerosas pinturas de El Greco em que as figuras sagradas: *La Resurrección*, (**fig.42**) San Sebastián, (**fig.43**) *La Visión de San Juan* (**fig. 44**) aparecem quase despidas frente às disposições tridentinas e a censura inquisitorial? Podemos encontrar a resposta na própria carreira do pintor em seus anos toledanos, em seus conceitos de arte e no prestígio que desfrutava junto a um grupo seletivo de intelectuais e religiosos eruditos.

Domenikos Theotocopoulos é uma das mais fascinantes e estranhas figuras da História da Arte. Nascido em Creta (Cândia - hoje Iraklion) em 1541²⁰⁰, no seio de uma família católica romana de classe média, conforme as mais recentes pesquisas, pôde ter uma educação sólida, conhecendo latim e grego. Sua educação artística na juventude foi feita no estilo bizantino de ícones. Alcança o status de mestre em 1563. Alguns anos depois deixa Creta partindo para Veneza em busca de mais oportunidades para seu trabalho. Assimila a forma veneziana de pintura pelo estudo das obras de Ticiano e Tintoretto. É desse período a já complexa obra *Purificação do Templo*²⁰¹.

Por volta de 1570 El Greco transfere-se para Roma com o intuito de estudar o desenho de figuras nas obras de Rafael e Michelangelo. Aproximou-se do miniaturista Giulio Clóvio, que o apresentou ao Cardeal Alessandro Farnese, um dos grandes mecenas em Roma. Embora tenha integrado a Academia de Arte de São Lucas, em Roma, não conseguiu patrocínio para sua carreira. Entretanto, freqüentava um grupo de estudiosos dos clássicos e teólogos, entre os quais Luis de Castilla, um padre espanhol que se tornaria seu amigo e protetor durante toda sua vida. Tudo indica que foi através de Luis de Castilla que El Greco resolveu abandonar Roma pela Espanha. Sua ambição como artista era grande e deve ter

²⁰⁰ Creta nesse momento era uma possessão da República de Veneza.

²⁰¹ As pinturas "Purificação do Templo", hoje na National Gallery of Art de Washington e a outra versão do tema existente no Institute of Art de Minneapolis, contemplam de uma única vez as experiências de El Greco com a perspectiva, a composição, o desenho e a coloração exuberante de Veneza.

vislumbrado a possibilidade de trabalhar na Corte de Felipe II, empenhado que estava o rei em recrutar artistas para a decoração do Escorial.

Em 1577 já estava em Toledo. Para a Catedral de Toledo lhe seria encomendada uma das pinturas mais importantes de sua vida: *El Expolio* (fig.45). Essa pintura era destinada à sacristia da Catedral, local em que ficavam os trajes dos religiosos, onde se trocavam para officiar os ritos. A escolha do tema deve ter sido feita em razão do local, pois o tema - a retirada das vestes de Cristo antes da imolação na cruz - não era recorrente na arte religiosa católica romana. Era uma cena muito mais comum na arte bizantina. Essa pintura contém uma estranha combinação de elementos. Dentro do espírito do maneirismo, o inusitado aparece na cena na presença do cavaleiro de armadura ao lado da figura central de Cristo. A massa de figurantes por trás e acima do Cristo faz desaparecer quase que por completo qualquer traço da natureza de uma cena ao ar livre. A cor saturada intensifica os sentimentos e a vestimenta vermelha a ser tirada atrai a atenção do espectador para a figura central. A beleza de Cristo, física e espiritual, destaca o significado da cena - o sacrifício para salvar a humanidade. A magnífica pintura que intencionalmente levaria o observador à emoção e devoção, afinal, o objetivo que deveria ser alcançado segundo a necessidade de quem patrocinava, não foi aceita pelo cabildo da Catedral por impropriedade e pelo preço.

El Greco foi questionado porque colocara na cena o grupo de cabeças que assistiam Cristo, acima do mesmo. Além disso, o pintor inseriu na cena um elemento iconográfico não usual, ou seja as três mulheres no canto inferior esquerdo da tela. A cena que iria ocorrer era o desnudo de Cristo. Como colocar mulheres observando? El Greco seguiu as narrativas dos evangelhos, mas os religiosos não tinham o referencial de outras pinturas antigas com essa composição. A cena não tinha nada que afrontasse a religião, a não ser para os moldes exageradamente severos dos censores tridentinos. A outra questão envolvendo essa pintura diz respeito ao afrontamento que El Greco desenvolveu em relação ao preço da obra. Na época, em que o status do pintor ainda não se firmara como artista, sendo considerado apenas um oficial mecânico, a postura de El Greco, ciente e consciente de seu próprio valor como - aquele que produz "cosa mentale" - não poderia ser

mais perigoso. O preço das obras era firmado a partir de uma avaliação. Juntos, o artista e o patrocinador escolhiam um avaliador que, de forma independente, estabelecia o valor quando da obra acabada. Isto era profundamente desfavorável ao pintor, pois depois de haver investido em seu trabalho com tempo e materiais, se o preço avaliado não fosse considerado justo pelo pintor não lhe restava outra solução a não ser a judicial. El Greco acostumara-se na Itália a receber pelo que estipulava, assim como era comum entre outros artistas. Na Espanha, esbarrando com esse sistema, não se conformou a princípio. Enfrentou um processo judicial, mas a força do patronato eclesiástico foi mais forte e não pôde agüentar por longo tempo a solução da justiça. El Greco acaba por se conformar. Entre os 900 ducados pedidos pelo artista e os 228 ducados dados pelo avaliador, El Greco, depois de dois anos (1577/1579) de luta na justiça aceitou o pagamento de 317 ducados²⁰², além de ter se indisposto com o cabildo da Catedral. Apesar desse evento, a pintura acabou por ser colocada no local para o qual fora encomendada e lá permanece até hoje, apesar dos reparos mais que ortodoxos do cônego responsável pela Catedral.

No ano seguinte El Greco é selecionado para participar da decoração da basílica do Escorial sob encomenda real. A pintura realizada por encomenda do rei Felipe II tratava do "*Martírio de São Maurício*" (**fig.46**). El Greco colocou todos os seus esforços para realizar uma pintura sofisticada e moderna a *la maniera* em que combinou uma agudeza intelectual com a história que ocorria na Espanha daqueles tempos. São Maurício fora um comandante do exército romano e juntamente com sua legião preferira morrer pela fé cristã a ter que obedecer e cultuar deuses pagãos. Na composição, o santo, que era o padroeiro da infantaria espanhola foi colocado em plano inferior à esquerda assistindo a degola de seus soldados, esperando sua vez. O plano principal é ocupado por um grupo de homens tendo ao centro São Lourenço, um porta-estandarte e outros personagens que retratavam generais espanhóis que haviam participado de recentes campanhas bélicas pela Espanha. Esse grupo parece alheio ao que ocorre ao lado, na cena de martírio, mais parece estar debatendo o valor do sacrifício, aceitando-o como sendo um feito louvável.

²⁰² Ver sobre essa questão: SCHOLZ-HÄNSEL, Michael *El Greco*, Paris: Taschen ., 2004. p. 37/38

Apesar do esforço do artista a obra não agradou Felipe II, que mandou pagá-la, mas não a colocou no local a que se destinava. Segundo o cronista da construção do Escorial a pintura não condizia com a decoração do local e não induzia o devoto a orar diante do santo martirizado. Num pequeno espaço de tempo El Greco conseguiu se incompatibilizar com o rei e com os cônegos de Toledo, os mais poderosos patronos da arte religiosa.

Depois desse início desastroso em sua carreira na Espanha, El Greco, por necessidade ou convicção, se adaptará às exigências das normas tridentinas e às censuras inquisitoriais. Irá além, se transformando, no decorrer de uma carreira dirigida agora por outro sentido - censor do Santo Ofício - vindo a fiscalizar outros pintores na fiel execução de pinturas em conformidade com os desejos da Inquisição.

El Greco ansiava por uma vida confortável, e mesmo luxuosa, como vira na Itália os grandes nomes da pintura usufruir. Graças ao seu protetor Luis de Castilla contava com a possibilidade de acesso à elite eclesiástica de Toledo e lhe foi dado um voto de confiança por Diego de Castilla (pai de Luis e presidente do Cabildo da Catedral de Toledo) que o contratou para a execução de retábulos para a Igreja de São Domingos, o Antigo. O contrato exigia que o pintor seguisse rigorosamente as instruções de D. Diego. Diego de Castilla não entendia de pintura e nem era artista. El Greco conseguiu encontrar uma fórmula para comunicar suas idéias pictóricas em conformidade com as exigências.

Para o altar lateral da Igreja El Greco criou uma das suas mais belas representações de Cristo quase nu em *La Resurrección*" (**fig.42**). A inspiração da composição foi buscada em Michelangelo, apresentando em posição espiralada e central a figura desnuda de Cristo subindo aos céus tendo apenas uma pequena parte de seu manto esvoaçante a cobrir a região genital. Para o altar-mor pintou uma das obras mais caras à ortodoxia da Igreja e às reformas tridentinas. O tema da Trindade - *La Trindad* - que ilustra a simbiose entre Deus Pai, o Filho sacrificado e o Espírito Santo, indicando que a morte do filho era o ponto crucial para a salvação (**fig.47**). Nesta pintura, o artista mais uma vez recorre à obra de outros grandes

artistas. A composição foi inspirada numa gravura de Dürer e a forma do braço estranhamente contorcida remete a Michelangelo na Capela dos Médicis.

O caráter espiritual de algumas obras tardias de El Greco levou a uma interpretação de que sofrera a influência dos místicos espanhóis, visão não confirmada pelas pesquisas recentes, que demonstram que o pintor não manteve contato com essa corrente do pensamento cristão²⁰³. Seus patronos e amigos eram membros da Igreja e defensores da ortodoxia e viam os místicos como perigosos elementos, beirando à heresia. Depois do êxito na pintura dos retábulos para a Igreja de São Domingos, El Greco garante outras encomendas. Mantinha uma oficina onde passara a produzir pinturas devocionais de grande sucesso.

Pelo inventário que deixou a cargo de seu filho, sabe-se que o pintor mantinha um verdadeiro mostruário de telas em dimensões reduzidas que era oferecido aos possíveis compradores para que escolhessem as que desejavam obter em dimensões maiores. Ganhou popularidade com esse tipo de pintura, pois além de muito bem elaboradas, captavam a piedade e a emoção da espiritualidade da Contra-Reforma levando o fiel à oração e à devoção.

A partir do momento, em que pelas mãos de Diego e Luis de Castilla, El Greco foi levado a freqüentar o grupo de clérigos e humanistas de Toledo, após o sucesso de suas pinturas para a igreja de São Domingos, irá realizar vários retratos de algumas dessas personalidades, que formam uma parte extremamente valiosa da arte do cretense.

Sem dúvida El Greco aproveita o que aprendera na Itália, na escola veneziana e, de Ticiano em particular, a habilidade na execução desse gênero de pintura. Tem-se notícia que, ainda na Itália, El Greco começou a desenvolver a retratística, embora tenham sobrevivido pouquíssimos exemplares desse período. Do grupo de retratos executados por El Greco em Roma restam três que seguramente podem ser atribuídos ao pintor: o de Giulio Clovio, o retrato de um arquiteto e o retrato de Vincenzo Anastagi. Formam um conjunto coerente com características da escola veneziana com ênfase na realidade física e busca de equilíbrio entre a descrição e a caracterização individual.

²⁰³ Sobre essa questão ver: MANN, Richard, *El Greco and His Patrons*. Cambridge: University Press, 1986.

Já na Espanha, à medida que foi explorando o campo do retrato irá se concentrar mais energicamente na representação da mente e da personalidade, em detrimento da realidade física. O pintor desenvolve uma técnica em que coloca uma carga de energia de tal maneira que o retratado se impõe ao espectador. Em todos os retratados se percebe a valorização da austeridade e um refinamento psicológico. Sobriedade, reserva e distância dos retratados são suas marcas. El Greco não retratou, salvo em algum retrato de grupo ou cena de outro gênero²⁰⁴ figuras da realeza ou da Corte.

Dos retratos realizados por El Greco, interessa-nos aquele que se transformou em (...) *a landmark in the history of European portraiture - has become synonymous not only with El Greco but with Spain and the Spanish Inquisition*" como, com propriedade, definiu David Davies²⁰⁵ **o provável**²⁰⁶ retrato de Fernando Niño de Guevara (**fig.48**).

O retrato de Fernando Niño de Guevara (1541-1609) hoje pertencente ao acervo do Metropolitan Museum de New York foi pintado entre 1600/1601 e a indicação do Museu é de que representa o Inquisidor Niño de Guevara proveniente do legado da família Havemeyer, que o adquiriu de um colecionador parisiense em 1904. Guevara foi membro do Conselho de Castela, nomeado Cardeal em 1596, Inquisidor Geral em 1599 e Arcebispo de Sevilha em 1600. O retrato pintado por El Greco seria destinado ao túmulo do Cardeal²⁰⁷.

²⁰⁴ Felipe II aparece retratado na conhecida pintura *O enterro do Conde Orgaz* e na cena *Adoração do nome de Jesus*. Nestas, o tema sobrepuja o retratado.

²⁰⁵ David DAVIES, historiador de arte americano é um dos grandes especialistas em El Greco, editor do Catálogo da Exposição realizada pelo Metropolitan Museum of Art, New York entre Outubro de 2003 a Janeiro de 2004, e pela The National Gallery of London, entre Fevereiro e Maio de 2004, autor do ensaio *El Greco's Portraits: The Body Natural and the Body Politic*, London: National Gallery Company Limited, 2003. p. 282.

²⁰⁶ Grifo nosso.

²⁰⁷ No intenso debate entre os historiadores de arte especialistas em El Greco acerca da verdadeira identidade do Inquisidor, Jonathan BROWN entende que o retratado seria o Cardeal Bernardo de Sandoval y Rojas, sucessor de Fernando Niño de Guevara como Inquisidor em Toledo quando este foi designado para o arcebispado de Sevilha em 1601. O Cardeal Sandoval, embora inquisidor em Toledo, não foi Inquisidor Geral. Foi um bem informado mecenas adepto de tendências pictóricas inovadoras. No livro *Arte na Espanha - 1500-1700* publicado no Brasil pela Cosac & Naif em 2001, Jonathan BROWN reproduz o famoso retrato à página 88 num capítulo dedicado a outros pintores espanhóis, sem sequer mencionar o referido retrato quando trata da obra de El Greco. Nessa mesma linha é a interpretação de D. W. CARR in *Regarding El Greco Portraits, - El Greco-Cat. Exp. Viena 2001*, ed. inglesa, p.47-52. David DAVIES, no catálogo já citado, levanta a questão da identificação do personagem retratado por El Greco, mas não chega a uma conclusão definitiva. Para Michael Scholz-Hänsel o retrato seria provavelmente de Niño de Guevara. A questão se complicou quando as últimas

José Alvarez Lopera, historiador de arte espanhol especializado em retratos não tem dúvida quanto à identificação do Cardeal Niño de Guevara no retrato feito por El Greco. Afirmar que esse é o único retrato de aparato - um personagem investido em seu cargo²⁰⁸. Michael Scholz-Hansel²⁰⁹ também identifica o retratado como Niño de Guevara. Entretanto essa identificação é contestada por outros historiadores de arte. Jonathan Brown²¹⁰; Richard L. Kagan identificam o personagem do *Retrato de un Cardenal* como sendo o arcebispo de Toledo Bernardo Sandoval y Rojas (1599-1618) e David Davies²¹¹ aponta o problema de identificação do personagem, mas não dá uma resposta conclusiva. A discussão entre os historiadores de arte é extremamente relevante para a presente análise, pois a historiografia da Inquisição espanhola caminha no sentido de identificar o famoso retrato pintado por El Greco como sendo realmente de Niño de Guevara e isto resulta numa carga negativa na interpretação do retrato. Niño de Guevara, segundo um determinado tipo de historiografia da Inquisição foi um cruel e implacável Inquisidor Geral atuando entre 1599 a 1600, a quem se atribui a responsabilidade por duas mil pessoas mortas pela Inquisição. O arcebispo de Toledo, Bernardo Sandoval y Rojas é apresentado como um grande intelectual, mecenas das artes, que promoveu reformas na igreja toledana. São duas personalidades, em certo sentido, opostas.

El Greco segue o modelo dos retratos dos papas feitos por Rafael (Julio II). O personagem é colocado sentado em uma caldeira de espaldar alto, com braços na diagonal em relação ao plano da pintura, com os braços apoiados sobre a mesma. A cabeça e o olhar ligeiramente desviados para a direita²¹². Entretanto, desviando-se em parte do modelo, El Greco apresenta o retratado em corpo inteiro remetendo-se

pesquisas identificaram o parentesco próximo (família Oñate) entre Fernando Niño de Guevara e Bernardo Sandoval. Os textos desses autores são as mais recentes publicações sobre El Greco.

²⁰⁸ LOPERA, José Alvarez *Los retratos del Greco*, In: PORTUS PEREZ, Javier *El Retrato Español del Greco a Picasso*, op.cit., p.133/134.

²⁰⁹ Historiador de arte alemão da Universidade de Nuremberg, especialista em arte espanhola.

²¹⁰ Jonathan C. BROWN foi professor de História da Arte da Universidade de Princeton. Foi diretor da Galeria Nacional de Washington na década de 80 e Catedrático de Belas Artes no Institute of Fine Arts of New York University. Richard L KAGAN - catedrático de História na John Hopkins University.

²¹¹ David DAVIES, historiador de arte, editor do Catálogo da Exposição *El Greco* - Museu Metropolitano de Nova York/2003 e Galeria Nacional de Londres/2004. Autor de diversos ensaios sobre El Greco.

²¹² A mesma composição foi usada por Ticiano nos retratos do Papa Paulo III.

ao retrato sentado de Carlos V feito por Ticiano. El Greco funde duas fórmulas de retrato de governantes (reis e papas) em que a representação oficial se integra à caracterização da personalidade. O personagem se impõe e transmite a sensação de autoconfiança, força e autoridade. A sensação que nos oferece de um rápido olhar num rosto que permanece inalterado se relaciona com a mão esquerda crispada contra o braço da cadeira enquanto a outra mão cai elegantemente. "*O cardeal parece um pássaro de rapina, aprisionado numa gaiola dourada, com seu deslumbrante manto de seda vermelho deixando escapar pela abertura sua rica e exótica plumagem em precioso tecido branco adornado de rendas*"²¹³. A figura ocupa quase toda a tela numa audaz perspectiva, acentuada pelo piso em mármore dando-lhe profundidade. O desenho do piso cria uma certa instabilidade e desassossego. O cardeal aparece ao mesmo tempo firmemente sentado e, prestes a se levantar. Os pés não estão firmemente colocados sobre o piso. Num círculo negro do piso, aos pés da figura está um pequeno pedaço de papel amassado e que teria sido descartado logo após a leitura²¹⁴. É nesse papel amassado que o pintor coloca seu nome, sugerindo sua pouca importância diante de tão poderosa figura. Com seus olhos de águia intensificado pelos óculos redondos transmite a sensação de um homem implacável e cruel²¹⁵. E. H. Villar descreve o cardeal como (...) "*afectada majestad y expresión de un inexorable legalismo y una inquisitorial intransigencia, considerada como un deber dentro del alto concepto de la dignidad propia*"²¹⁶.

²¹³ Leitura de DAVIES, David op.cit., p. 282.

²¹⁴ A artista Mary Cassat, ao descrever a pintura para seus futuros proprietários - a família Havemeyer - em 1901 destacou exatamente o detalhe do papel com a assinatura do artista. A artista era, nesse momento, uma conselheira de arte e acompanhava a viagem pela Europa dos Havemeyers.

²¹⁵ DAVIES, David considera esse tipo de leitura como perigosamente subjetiva ao mesmo tempo em que afirma que fica impossível, desde que ao ser pela primeira vez exibido esse retrato e identificado como um Inquisidor Geral, separar a temida Instituição - o Santo Ofício - daquela que a encabeçava com inflexibilidade entre 1599 a 1602.

²¹⁶ Apud DAVIES, David op.cit., p. 285. Sublimando esse tipo de leitura que incute ao retratado ferocidade e crueldade, Henry Kamen diz que Fernando Niño de Guevara foi um inquisidor ponderado, culto, partidário das idéias do teólogo Agostinho Salúcio, defensor da eliminação dos Estatutos de Pureza de Sangue, legislação racista, anti-semita aplicada pela Inquisição espanhola. Agostinho Salúcio escreveu um livro - *Discurso* - em 1599 sobre a questão, causando uma profunda crise na instituição. Convocado pelo Conselho do Rei, em 1600 para dar um parecer sobre o livro que fora proibido, o Cardeal Niño de Guevara manifestou-se a favor das idéias pregadas por Salúcio. A questão não se resolveu e o livro continuou proibido. Essa é a leitura que faz Kamen. Cf. KAMEN, Henry op.cit., p. 176.

A modernidade de El Greco está exatamente em conseguir redefinir o retrato, avançando para além da descrição usual, a uma caracterização aguda da personalidade. El Greco consegue um efeito visual expressivo na pequena distorção do piso quadriculado e ao dividir rigidamente o espaço por trás da cadeira, entre o tecido de brocado dourado e os painéis retangulares da porta.

Um detalhe que chama atenção no retrato de Guevara são os óculos presos por um cordão às orelhas (**fig.49**). Esse tipo de óculos era uma novidade técnica da época e demonstram a segurança e a modernidade do Inquisidor. As pessoas que necessitavam correção para defeitos visuais portavam *pince-nez* que transmitiam uma certa insegurança. Ao escolher ser retratado com essa novidade técnica não só demonstrava sua capacidade de julgamento como de ousadia. Guevara escolheu para ser o executor de seu retrato o pintor que pouco antes fora rejeitado pelo rei pela sua modernidade²¹⁷.

Que fique aqui registrada a dúvida sobre a identificação do retratado por El Greco. Não cabe a este trabalho chegar a uma conclusão final, mas entendemos que o problema é importante na medida em que esse retrato se transformou num ícone da representação da Inquisição. Muitos historiadores escolhem essa figura para capa de seus livros²¹⁸. Se a continuidade das pesquisas indicarem que não se trata de Niño de Guevara - a leitura negativa da figura de um inquisidor cruel como protótipo do gênero, atribuição que a historiografia realizou durante muitos anos, terá resultado num terrível engano em relação ao verdadeiro personagem. Estamos inclinados a aceitar a hipótese de Brown e Kagan, por comparação da similitude entre o retrato de El Greco e um retrato do Arcebispo de Toledo existente na sala capitular da Catedral de Toledo de Luis Tristan (aluno e seguidor de El Greco) ao qual remetemos o leitor para que tire suas conclusões (**fig.50**). Nossa inclinação para essa leitura também é motivada pelo perfil do Arcebispo de Toledo, Bernardo Sandoval, que esteve muito mais próximo de El Greco que o Cardeal Fernando. Bernardo Sandoval viveu grande parte de sua vida em Toledo. Niño de Guevara só

²¹⁷ SHOLZ-HÄNSEL, Michael op.cit., p. 48. O autor diz que podemos ter essa informação e outras mais na primeira enciclopédia de óculos, publicada em Sevilha, em 1623, por um notário da Inquisição - Benito Daza de Valdés.

²¹⁸ Exemplos: BETHENCOURT; Francisco; KAMEN, Henry.

esteve em Toledo esporadicamente. Bernardo Sandoval foi Inquisidor Geral entre 1609/1618. Foi quem presidiu o grande Auto-de-fé ocorrido em Logroño, 1610, em que várias bruxas foram queimadas. Outro dado significativo em atribuir-se a Sandoval as características de rigor e até de crueldade está na constatação do período de sua ação como Inquisidor Geral e os numerosos autos-de-fé ocorridos sob sua tutela. Por outro lado, a favor de Fernando Niño de Guevara para retirar-lhe a pecha de cruel se apresenta o curto período que atuou como Inquisidor Geral - 1599/1600. Mais intrigante ainda é a constatação que nesse período não houve grandes autos-de-fé, portanto não lhe caberia a responsabilidade pela morte de milhares de condenados.

El Greco pintou ainda os retratos de outros amigos ligados ao mundo eclesiástico de Toledo: o de D. Antônio Covarrubias (**fig.51**), canonista, jurisconsulto e humanista, integrante do Concílio de Trento. Foi conselheiro de Felipe II. Covarrubias teve um papel primordial na vida intelectual de Toledo porque servia de elo entre a Universidade e o centro de saber representado pelo cabildo cardenalício da cidade. Neste retrato, El Greco inova ao representar um homem culto, desprovido dos acessórios comuns nesse tipo de representação (livros) concentrando-se no rosto da figura. El Greco atinge uma capacidade de penetração psicológica e caracterização individual como não havia feito ainda. É uma imagem comovente de um homem velho marcado pela melancolia, ausência e isolamento (estava surdo). A assimetria dos olhos e o desfocamento das pupilas acentua essa sensação. É o único retrato de El Greco em que o personagem não olha para o espectador, acentuando a percepção do isolamento.

O retrato Diego de Covarrubias (**fig.52**), irmão de Antônio Covarrubias ²¹⁹, outro membro da delegação espanhola no Concílio de Trento, foi também catedrático em Salamanca, bispo de Segóvia e de Cidade Rodrigo.

O retrato mais conhecido e imponente é do Frey Hortensio Felix Paravicino (**fig.53**), grande intelectual e autoridade religiosa do período de Felipe III e Felipe IV,

²¹⁹ Antonio e Diogo de Covarrubias foram inquisidores.

humanista e grande poeta, deixou registrado em versos toda sua admiração pelo pintor cretense²²⁰.

Tanto a vida quanto a obra de El Greco foram marcadas na historiografia por mitos e interpretações hoje postas em dúvida, como por exemplo o de ser um artista místico, alucinado, aproximado dos interesses dos conversos e até detentor de um defeito visual que justificaria suas figuras alongadas e contorcidas²²¹. Estas lendas já estão superadas. Entretanto, uma permanece, e o observador ou visitante de Toledo é induzido a aceitá-la pelas visitas monitoradas ao Museu e Casa de El Greco. Em notícias encontradas em biografias antigas de El Greco dizia-se que o pintor cretense era muito aproximado de correntes místicas do Judaísmo ou dos místicos espanhóis (conhecidos como "alumbrados" ou iluminados). A comunidade judaica de Toledo realmente fora extremamente forte em tempos medievais. Entretanto, quando El Greco chega a Toledo (1577) a comunidade judaica já não existia, pois fora expulsa em 1492 e os que ficaram se converteram em cristãos²²². A Casa e Museu de El Greco, que hoje nos é apresentada como tendo sido a residência do artista durante sua vida em Toledo faz parte de um conjunto de residências que pertenceram a Samuel Ha-Levy, um poderoso judeu, tesoureiro do rei D. Pedro, de Castela. O conjunto está localizado no chamado *Paseo del Tránsito*, em que se destaca a bela Sinagoga del Tránsito, hoje transformada em Museu da Cultura Sefarad. A Sinagoga, imediatamente após a expulsão, foi transformada em templo cristão e guardou o nome El Tránsito por referência a Assunção da Virgem. El Greco nunca habitou qualquer dessas casas do conjunto. Sabe-se documentalmente que residiu no palacete do Marquês de Vilhena como inquilino, junto com sua

²²⁰ Ver: DAVIES, David op.cit., p. 286.

²²¹ Essa informação sobre El Greco ser astigmático se deve a um oftalmologista espanhol, o Dr. Germán Beritens em 1913 e que está incluído na série de intérpretes do pintor de linha pseudocientificista. Nesta mesma linha está a leitura de Gregório Marañón, erudito espanhol que popularizou a idéia de que as figuras macilentas e descarnadas pintadas por El Greco em seus últimos anos teriam origem na prática imaginária de usar os internos do manicômio de Toledo como modelos. Essas leituras, acrescenta Brown, criaram um verdadeiro "folklore" recheado de invenções fantásticas e simplistas. Jonathan BROWN faz um retrospecto minucioso da fortuna crítica de El Greco no ensaio *El Greco, El Hombre y los mitos*, in *El Greco de Toledo*, Madrid: Alianza Editorial, 1982, p. 15-33.

²²² Isto não significa que não existissem ainda em Toledo comunidades criptojudias, mas já não tinham a influência da comunidade judia de outrora.

companheira Jerônima de Cuevas e seu único filho Jorge Manuel²²³. No século passado, o Marques de la Vega-Inclán com o propósito de guardar a memória de El Greco idealizou o Museu/Casa tentando reproduzir o que teria sido a verdadeira casa do artista, decorando-a com móveis e quadros da época²²⁴, induzindo o visitante a acreditar que El Greco realmente teria residido nesse local.

²²³ Não se sabe porque El Greco nunca se casou oficialmente com Jerônima. O palacete do Marquês de Vilhena desapareceu e não tem nada a ver com a Casa que hoje é apresentada como residência do artista.

²²⁴ Ver: J. BROWN, M. SCHOLZ-HÄNSEL, R. KAGAN, obras já citadas e MIRANDA, Rufino, *Toledo, Su Arte y su Historia*, Toledo: Julio de la Cruz Ed. 2003

Parte II

Simbologia da exaltação

Capítulo I O Espetáculo Barroco

“...el hombre há erigido a la entrada de la selva de lo barroco, dos altas columnas, que elevan los nombres del poeta Milton y de el Evangelista San Juan: El Paraíso Perdido y el Apocalipsis”²²⁵

O homem barroco perdeu a direção, a harmonia, pois a época em que viveu foi conturbada. As estruturas sociais e políticas se transformaram. Há um desequilíbrio nas instituições, quebrando a confiança do mundo renascentista, anunciada pelo momento maneirista. É um homem radicalmente diferente daquele do Renascimento, aproximando-se do medieval pela recorrência aos temas sobre a morte. Vive entre extremos: luxo e miséria; tristeza e graça; sátira e elegia; descabro moral e fuga para o sobrenatural. É místico e picaresco ao mesmo tempo. Funde o cultismo com o húmus do realismo poético popular.

É um homem complexo que se tem de olhar em escorço, como às esculturas e monumentos barrocos. A violência do tempo vivido faz perder a noção de medida. Para sobreviver neste teatro do mundo necessita exercitar sua sensibilidade e seu espírito com poderosos estímulos.

Emílio Orozco afirma que o Barroco:

(...) buscó en su plástica la representación de la realidad, no en lo quieto y durable, sino en lo mas apasionado y violento del fluir de lo anímico y vital: el impulso encontenido de las fuerzas de lo humano y de la naturaleza subiendo o descendiendo, pero nunca contenido en el plano de lo natural, armónico, equilibrado y medido²²⁶.

²²⁵ D'ORS, Eugenio *Apud*, MOREJÓN, Júlío Garcia. *El Barroco – coordenadas estético-literarias*, São Paulo: Universidade de São Paulo e Instituto de Cultura Hispânica de São Paulo, [s.d.], p. 30.

²²⁶ DIAZ OROZCO, Emílio, *Gongora*, in *Temas del Barroco*, Barcelona: Ed. Labor, 1947, p. 12.

O homem barroco vê o mundo em desordem, em desalinho com seus íntimos ideais e em choque com seus desejos. Tudo está em desacordo com seu mundo interno. São dois mundos se digladiando: o interior ou a consciência existencial do artista; e o exterior – tenebroso, poderoso, inclemente, áspero e cego²²⁷.

Afrânio Coutinho, sintetizando o homem e o estilo barroco destaca que:

“a maioria dos artistas do barroco, sem que se haja atingido uma unanimidade na definição do fenômeno, apontam como sua essência uma oposição ou oposições em que o espírito, em estado de conflito e tensão, justamente resultante do duelo entre o espírito cristão, medieval antiterreno, e o espírito secular, racionalista, mundano. Daí uma série de antíteses – ascetismo e mundanidade, carne e espírito, sensualismo e espiritualismo, religiosidade e erotismo, realismo e idealismo, naturalismo e ilusionismo, céu e terra”²²⁸.

Estas dicotomias contêm dois pólos, considerados na época, inconciliáveis: razão e fé.

O artista barroco é um ser paradoxal. Vive um tempo de progresso do pensamento racional e do conhecimento da natureza junto às grandes superstições astrológicas, alquimias, quiromancias, bruxarias; de critérios de tolerância ao lado de fanatismos religiosos. Uma cética, irônica e satírica visão do mundo, ao lado de crenças em milagres.

Cadelrón de la Barca captou em sua peça *El Gran Teatro del Mundo* o espírito do Barroco em que de forma alegórica mostra a vida como um jogo onde os participantes são os homens rodeando o Criador, movendo-se ao seu bel critério. Ser e parecer, pompa e despojamento, poder e subserviência. No teatro do mundo, reis, príncipes, papas encenam o poder como um espelho de uma ordem superior determinada por Deus. As artes desempenham dupla função: impressionam, ofuscam e, ao mesmo tempo, transmitem ideologias. Criavam o cenário, a ilusão de um mundo organizado. Diante de uma expressão plástica transbordante de materiais preciosos surge a contradição das adversidades da vida cotidiana: pobreza, fome, doenças, guerras, perseguições religiosas. À valorização do prazer pelos sentidos se

²²⁷ MOREJÓN, Julio Garcia op.cit., p. 36

²²⁸ COUTINHO, Afrânio *Aspectos da Literatura Barroca*, Rio de Janeiro: [s.n.] 1956, p.50

opõe a consciência da morte inevitável. O lema *Memento mori* - não esqueças que tens de morrer - é lembrado a todo instante. Frente ao "tens que morrer" a vida perde significado. É o culto do efêmero, dos espetáculos da Corte, do poder. Tudo é transitório, mas deve ser celebrado com pompa e esplendor. Da combinação entre teatralidade - necessidade de representação - e a celebração chega-se à construção dos cenários em que os palanques, os balcões e as escadarias são de fundamental importância.

As grandes escadarias dos edifícios suntuosos (Igrejas, Palácios, autos-de-fé) dão aos cenários a possibilidade de colocar os espectadores em movimento. Entrar e sair, postar-se cada um em seu lugar conforme seu status social ou conforme o papel desempenhado no espetáculo cria uma manifestação de simbolismo evidente. Cria-se um jogo de cena em que a palavra, o gesto, o vestuário, forjam um fio condutor que regula a ação, a recepção e a interpretação do que se representa. O ato criativo será sempre o reflexo daquilo que cuidadosamente se mascara e na feliz formulação de Fernando de La Flor "*...frecuentemente aquello que se silencia es la masa crítica de una historia, en el caso peninsular, explosiva, sumamente violenta, trenzada de exclusiones y conflicto soterrados*"²²⁹.

O mundo barroco - o espaço europeu cristão e suas extensões coloniais - abarca todo o século XVII e início do XVIII numa delimitação de tempo genérica e um pouco difusa²³⁰. Tal como os movimentos artísticos anteriores, não se desenvolve, sincronicamente, em todos os recantos atingidos por sua influência.

Durante o grande século do barroco - XVII - assim como todas as artes, a pintura se torna mais funcional e colocada a serviço do poder. A Igreja e a Monarquia usam-na para sua glorificação. O Cristianismo sempre teve um aliado fiel

²²⁹ FLOR, Fernando R. de la *Barroco - Representación e ideología en el mundo hispánico(1580-1680)*, Madrid: Ediciones Cátedra, 2002, p.129.

²³⁰ Para Península Ibérica seriam preferíveis as balizas temporais escolhidas por Antonio Dominguez Ortiz que coloca o "largo" século XVII entre os anos de 1580 a 1700, numa longa duração de permanências estruturais.(...) "*Hay un largo siglo XVII que se inició hacia 1580 y terminó en la tercera década de XVIII*". DOMINGEZ ORTIZ, Antonio *España: Tres milenios de Historia*, Madrid: Marcial Pons, 2001, Cap. VI. p.157 et passim; *Autos de la Inquisición de Sevilla (Siglo XVII)*, Sevilha: Ayuntamiento de Sevilla-Servicio de Publicaciones, 2003, p. 14. Reforçamos a lembrança de que entre 1580 a 1640 Portugal esteve sob domínio espanhol e após a restauração não há grandes mudanças estruturais.

e eficaz nas expressões artísticas²³¹ e agora vai usá-lo intensamente. Desenvolve-se também um gosto especial pelo deleite e pelo desejo de colecionar objetos artísticos. A nobreza e a burguesia rivalizam com os governantes pela posse de pinturas que satisfaziam seus ideais de vida urbana e requintada. Um florescente mercado de obras de arte impulsiona a vida de artistas com a abertura para novos mecenatos. Ampliam-se as Academias de pintores onde se ensina e se produz pintura, discutem-se teorias da pintura e se luta pelo reconhecimento do pintor como verdadeiro artista e não como simples oficial executor da vontade do patrono²³².

No período de governo de Felipe II (1556-1598) a pintura em terras hispânicas se torna cada vez mais importante. O monarca ficou conhecido como detentor de uma grande coleção de obras de arte. Ao transferir a capital do reino para Madri, transformou a cidade num centro cultural e econômico. A cidade se remodela; ruas e praças se alargam; renovam-se palácios, igrejas. Edifícios administrativos são construídos sob os moldes do que já, adiante, se consagraria como barroco. O Alcazar, El Pardo, o Escorial surgem como imponentes construções expressando o poder da Monarquia.

Para a decoração do Escorial, Felipe II convoca pintores espanhóis como Alonso Sanchez Coello, Juan Pantoja de la Cruz, Antonio Moro (de origem flamenga) e estrangeiros: Vicente e Bartolomé Carducho, Eugênio Cajés, Federico Zuccaro, El Greco²³³.

O Barroco cultivou os temas e gêneros literários do Classicismo, mas com uma nova maneira de ver as coisas; uma nova visão da realidade e do mundo. Todos os temas adquirem uma intensa dimensão dramática. A morte, tema recorrente da poesia seiscentista mostra à sociedade o sentimento barroco acerca

²³¹ Cf. Julio Rubiales CAMPOS, "(...) la Iglesia del Concilio de Trento vino a caer en la cuenta del importante papel apologético que podía desempeñar el arte cara al pueblo. La Iglesia Tridentina se sentió Maestra de la Fe y comenzó a emplear la pedagogia del arte para achicar la heresia y robustecer los cimientos del edificio cristiano" *El Barroco - Expression filosófico-religiosa de La Contrarreforma*, in *El Barroco en Andalucía-Conferências del I Curso de Verano de la Universidad de Cordoba*, Cordoba: Universidad de Cordoba, 1983, p.202. Esse mesmo autor tem uma definição interessante do Barroco "*El Barroco que, como todo estilo artístico, hunde sus raíces en el espíritu humano, necesitó para constituirse en ser subsistente de una placenta, la Iglesia, cuyo cordón umbilical no fue otro que el Concilio de Trento. Idem. p. 203.*

²³² Exemplo é a Academia de Pintura de Francisco Pacheco em Sevilha, anteriormente citada.

²³³ Já vimos anteriormente no que resultou a participação de El Greco quando da encomenda de Felipe II para a pintura *O Martirio de São Maurício*. Embora classificado como Maneirista, boa parte da obra de El Greco situa-se cronologicamente no Barroco.

da fugacidade do tempo e de que tudo quanto existe caminha inexoravelmente para a decomposição e o nada²³⁴. Predominantemente na obra barroca encontramos a temática do desengano como forma usual: sensações agudas da efemeridade do mundo e das coisas, um estoicismo perante determinadas circunstâncias da vida, um desejo de fuga que se exprime das mais variadas maneiras²³⁵.

A A Festa Barroca e o Auto-de-fé

No âmbito das manifestações do poder, quer monárquico quer religioso, as festas encarnam os meios de expressão de alto grau de convencimento, aglutinação e participação do povo, do súdito e do fiel. A preparação do "teatro" para a ocorrência das festas populares como o carnaval e a corrida de touros ou para as festas oficiais como as entradas reais²³⁶, as comemorações pelos nascimentos e casamentos majestáticos, as comemorações religiosas como a Semana Santa e as procissões do *Corpus Christi*, o auto-de-fé - suprema manifestação do poder inquisitorial - propiciava aos artistas um alargamento do campo de trabalho, cooptando a adesão ao desígnio dessas forças.

As festas enquadram-se no culto ao efêmero, ao passageiro, simbolizando a fragilidade e pouco valor da vida; a nulidade do homem diante do regente máximo de seu destino.

O auto-de-fé evoluiu em forma de representação através do tempo. Da sua forma original - o *Sermo Publicus* medieval, como já referido anteriormente, chega-se a um cerimonial complexo e exuberante no século XVII.

²³⁴ DIAZ OROZCO, Emílio, op.cit. p.163.

²³⁵ COELHO, Jacinto do Prado. (dir.). *Dicionário de Literatura Portuguesa, Literatura Galega, Estilística Literária*, vol. I, Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Publicações, 1969, p. 92.

²³⁶ Sobre as festas comemorativas das Jornadas ou Entradas Reais (visitas solenes do rei e da corte às cidades do reino) ver: MEGIANE, Ana Paula Torres *O Rei ausente*, São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2004.

A Inquisição durante toda sua vigência se fez visível. A isto Bartolomé Bennassar chamou de "política da presença"²³⁷, ou seja a busca pela sensibilização da sociedade através de seus mecanismos de representações: a figura do Inquisidor; as sedes dos tribunais; o *corpus* administrativo; as punições públicas com sentido de aterrorização. Para Ricardo Garcia Cárcel a Inquisição exerceu a fundo o capital simbólico²³⁸ que se escondia no Barroco espanhol através das estratégias de representações dos valores dominantes e desde o início tratou muito bem de todos os artefatos cênicos pelos quais construía os significados ideológicos.

O emblema com a cruz (martírio maior - Cristo) ao centro, ladeada pela espada à esquerda (justiça, lei, punição), o ramo de oliveira à direita (vida, reconciliação) exibiram-se profusamente nos cenários dos autos-de-fé, nos sinetes dos papéis burocráticos, nas bandeiras, nas cerimônias de investidura dos *familiares*. Manter distância da população era essencial para valorar a representação. Os inquisidores não deviam se mostrar com facilidade. Encarnavam seres severos, eruditos, juristas envoltos por mistério. As sedes dos Tribunais não eram freqüentadas por outras autoridades; os cárceres eram secretos - impunham o terror. Entretanto, o auto-de-fé se constituía em "*uno de los elementos claves del instrumento inquisitorial, al otorgale una dimensión pública que aumentava considerablemente su eficacia*"²³⁹.

O auto-de-fé era realmente um ato coletivo no decurso do qual todos os personagens - homens do tribunal, condenados, autoridades religiosas e civis funcionavam como atores e espectadores. Toda cenografia, plena de simbologia, de estímulos sensoriais e emocionais, aproximavam o observador atento a uma realidade conhecida pela população através das naturalistas descrições ouvidas nos ameaçadores sermões paroquiais "*dese día apocalíptico en el que todas las almas desnudas ante el Gran Juez, siesen cuenta de sus acciones y pensamientos*"²⁴⁰

²³⁷ BENNASSAR, Bartolomé *L'Inquisition espagnole*, Paris: Hachette, 1979. cap. II - colaboração de Dominique Peyre.

²³⁸ Capital simbólico a nosso ver usado pela Inquisição Moderna desde seus primeiros momentos como já indicado em capítulo anterior.

²³⁹ Citado por ESCAMILLA, Michelle op.cit., 178.

²⁴⁰ GARCIA CÁRCEL Ricardo; MARTÍNEZ, Doris Moreno. *Inquisición - História Crítica*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy S.A., 2000. p. 180.

O auto-de-fé tinha uma dimensão jurídica e uma religiosa. Em primeiro lugar era um ato judicial, o exercício público de um tribunal quando terminava o processo e solenemente se liam as condenações em meio a todo aparato teatral. As escadarias que aparecem nesses cenários de autos-de-fé (**Figs 54 e 55**) mostravam a hierarquia tanto dos juizes como dos réus. No mais alto nível da escadaria eram colocados os réus que seriam punidos pela morte na fogueira. Estratégia cenográfica: expunham-se mais tempo e de forma mais visível ao público espectador. Ao entrarem no palco eram os primeiros a serem vistos. Nos degraus mais baixos os condenados se colocavam conforme suas penas, das mais severas descendo para as penas mais leves. Poderia ser visto como um "Juízo Final" o dia do acerto de contas com o regente maior. Era uma cerimônia que acolhia grande número de pessoas e para o qual não se pagava nada. Era um ato de **exaltação** do catolicismo que triunfava sobre seus inimigos.

De toda pompa e aparatos utilizados para sensibilizar o público, a solene entrada da procissão dos réus precedida pela Cruz Verde (símbolo da Inquisição)²⁴¹ que ocuparia um lugar de destaque dentro de todo cenário é um momento de profundo significado. Era a reta doutrina levando os desviados para o ajuste de suas condutas à ortodoxia para aqueles que seriam reconciliados e a salvação das almas daqueles que seriam purificados pelo fogo. Depois de todos se colocarem em seus devidos lugares iniciava-se a cerimônia com a missa solene. Na verdade, todo auto era uma grande missa que se estendia desde as primeiras horas da manhã, geralmente de um domingo previamente escolhido e alardeado em pregões por toda cidade, até altas horas da noite. Depois do inflamante sermão proferido por um grande orador, passava-se à leitura das sentenças. O momento mais patético era aquele em que os condenados à morte eram entregues à justiça secular porque suscitavam no público sentimentos intensos e contraditórios: indignação; desprezo; cólera; ódio em alguns, em outros, piedade; angústia e pavor diante do herético impenitente.

²⁴¹ Um elemento simbólico tem um valor implícito, é um intermediário entre a realidade reconhecível e o reino místico e invisível da religião, da filosofia, da magia, abrangendo desde o que é conscientemente compreensível até o inconsciente. O verde é uma cor considerada intermediária; tem um valor médio entre o calor e o frio, entre o baixo e alto. Significa para o Cristianismo a esperança e a redenção.

Os condenados desciam solenemente as escadarias do cenário, caminhavam em direção às autoridades, saindo pelas laterais onde os oficiais da justiça os encaminhavam para o local da execução²⁴². Depois de explorar esse momento de emoção coletiva, passava-se à leitura dos feitos dos réus acusados de bigamia, blasfêmia, superstição, crimes considerados menores, cujos detalhes podiam levar a multidão ao riso, desafogando as tensões. Quase ao final da cerimônia, depois de um longo dia e do cansaço que atingia a todos, ocorria a reconciliação solene e abjuração dos erros por cada penitente.

Os penitentes eram reagrupados como um rebanho, vestidos com seus sambenitos de cor de enxofre²⁴³, tendo nas mãos uma vela apagada²⁴⁴. Recebiam uma fustigação simbólica, um exorcismo aplicado pelos padres. Iniciavam-se as preces e os cânticos como um bordão - *kirie ou miserere*. As velas eram então acesas significando o retorno dos desviados ao seio da Igreja.

Solenemente, a Cruz Verde que ficara todo o tempo do espetáculo no altar recoberto por um véu preto, era desvelada terminando a vigília feita pelos dominicanos durante todo o ato. Durante toda a cerimônia a Cruz Verde de grande dimensão velada de preto, dominava inteiramente a cena. A missa solene era então encerrada e o público se dispersava²⁴⁵.

Durante o século XVII, alguns autos-de-fé ocorridos em Madri e Toledo se transformaram em paradigmas desses espetáculos. As pinturas encomendadas pelo Conselho de "La Suprema" a artistas de considerável reconhecimento na época mostram a importância que a Inquisição dava ao registro imagético do feito que deveria permanecer para sempre na memória. Que melhor recurso mnemônico desse grandioso espetáculo que uma magnífica pintura.

²⁴² Lembramos aqui que por princípio doutrinário a Igreja não podia proferir derramamento de sangue e nem tirar a vida, daí a entrega à justiça secular dos réus impenitentes para executar a sentença de morte. A execução dos condenados, assim como a aplicação de penas como os açoites não eram consumados no ambiente solene do auto-de-fé, mas em locais afastados. Em Madri o chamado "quemadero" era instalado um pouco além da Porta de Fuencarral ou da porta de Alcalá. Em Lisboa o auto-de-fé se realizava na Ribeira do Paço (hoje Praça do Comércio) e a execução ocorria no Campo das Cebolas, às margens do Rio Tejo.

²⁴³ Cor de enxofre - amarelo - símbolo da traição e a ligação do cheiro do enxofre ao demônio.

²⁴⁴ A vela na liturgia quando acesa era símbolo da luz divina que ilumina as trevas, por isso, as velas dos réus só eram acesas depois da reconciliação.

²⁴⁵ Cf. ESCAMILLA, Michèlle op.cit., p.193.

B O Auto-de-fé na Praça Zocodover de Toledo

A cena pintada do Auto-de-fé ocorrido em 1656, em Toledo, está encaixada no espaço trapezoidal da Praça Zocodover (**fig.54**). Diante da fachada do edifício ao fundo da praça foi colocado o dossel que recobre o espaço ocupado pelos inquisidores num nível elevado sobre o tablado que se ergue em toda extensão da praça. O tablado também se eleva em relação ao nível do solo da praça. O altar fica à direita, diante do qual estão dispostos todos os eclesiásticos envolvidos, membros das ordens religiosas. À direita, ainda do tablado, antecedendo o altar, num nível mais baixo, os condenados, com seus sambenitos, encontram-se expostos nas escadarias. Pelas laterais da praça, nas janelas e varandas dos edifícios que circundam a praça estão dispostos alguns segmentos mais privilegiados da sociedade: damas, cavalheiros, membros das ordens militares. O restante do público, mas ainda camadas privilegiadas, são representadas em pé espalhando-se pelas laterais da esplanada que compõe o cenário.

Bem no centro da pintura é possível observar sobre a esplanada central a procissão da Cruz Verde acompanhada pelo estandarte da Inquisição. A procissão é precedida pelo desfile de soldados portando suas armas que disparam salvas e tocam instrumentos musicais. Um dos soldados porta a bandeira de Santo André, que pende em uma de suas mãos formando um belo piqueado. Os soldados portando lanças fecham o desfile.

A lateral do tablado nos oferece um testemunho da sociedade: clérigos, cavalheiros, freiras de todas as ordens, damas com véus. Contrasta a austera moda da sociedade toledana com a vistosidade dos uniformes militares, com suas grandes golas brancas rendadas e faixas vermelhas. Tanto nessa pintura como em duas outras conhecidas²⁴⁶ realizadas no século XVII, os estamentos inferiores da sociedade não são registrados pelos artistas.

²⁴⁶ Essas duas pinturas são: O Auto-de-fé na Praça São Francisco em Sevilha de 1660 atribuída a Fernando de Herrera, o moço, hoje pertencente a um colecionador particular de Sevilha e o Auto-de-fé celebrado na Praça Maior de Madri em 1680, executado por Francisco Rizi, pertencente hoje ao Museu Nacional do Prado. Os

Sabe-se que os autos-de-fé atraíam multidões, mas os espaços reservados no cenário montado não comportavam um grande número de espectadores. A elevação do piso do cenário impedia a visão da cerimônia a partir das ruas. À gente miúda cabia assistir o espetáculo macabro das execuções.

A pintura anônima²⁴⁷ em questão pertencente ao acervo do Museu de El Greco em Toledo já configura a composição que encontraremos na mais conhecida pintura sobre um auto-de-fé.

C Pinturas para a História

O auto-de-fé de 30 de junho de 1680 na Praça Maior de Madri executado por Francisco Rizi em 1683 em um óleo sobre tela de grandes dimensões (2,77 x 4,38 m) foi encomendado pela Casa Real para marcar o espetacular evento. Este auto, em particular, teve um cunho festivo, em que pese a tragédia retratada. Comemorava-se junto com o espetáculo inquisitorial a apresentação pública da recém-chegada esposa de Carlos II, Maria Luisa de Orleans, então com 17 anos de idade, sobrinha de Luis XIV da França.

O ano de 1680 foi marcado por sérios problemas econômicos. Nos anos anteriores ocorreram péssimas colheitas que provocaram um aumento de preços nos alimentos. Na política exterior, fracassos militares forçaram a Espanha a assinar com a França a Paz de Nijmegen, cedendo-lhe o Franco-Condado. Esses desastres culminaram numa desvalorização da moeda em 1680 que devastou a economia e destruiu muitas fortunas. Por outro lado, e apesar dessa grave situação, ocorre o

especialistas em arte espanhola afirmam que deveriam existir outros exemplares de pintura representando autos-de-fé cujo paradeiro é totalmente desconhecido até o momento.

²⁴⁷ Conforme informação da Casa e Museu de El Greco, que gentilmente forneceu uma cópia fotográfica dessa pintura, não foram feitos estudos científicos sobre a mesma. Há uma hipótese de ter sido pintada por Juan Rizi, da escola Madrilhenha de pintura, irmão do pintor Francisco Rizi que iria executar posteriormente a mais conhecida pintura sobre um auto-de-fé espanhol.

casamento do rei Carlos II e grandes festas foram preparadas para receber a nova rainha.

As grandes despesas que seriam ocasionadas pelos grandes festejos foram cobertas com o dinheiro que afortunadamente chegou nesse ano de uma frota vinda da América com mais de 30 milhões de ducados. Gigantescos arcos de triunfo (arquitetura efêmera) marcavam o caminho real desde o Palácio do Retiro ao Alcazar no centro da cidade, passando pela Porta do Sol. Esses arcos foram decorados com pinturas e esculturas proclamando as glórias passadas da Monarquia.

Neste contexto e como um ritual propiciatório foi decidido em conjunto - Monarquia e Tribunal do Santo Ofício - a realização de um grande auto-de-fé marcado para o dia 30 de junho, que desde 1632 não ocorria em Madri. Inicialmente foi preparado para ser realizado em Toledo, mas por insistência real determinou-se que seria em Madri, pois estariam presentes as duas rainhas: Maria Luiza, recém-casada e a mãe de Carlos II, Mariana de Áustria, que retornava à vida social depois do desterro a que lhe obrigou o regente do trono João José de Áustria, irmão mais velho do rei.

Acertados os detalhes, contratou-se o arquiteto, mestre de obras da cidade e do Palácio do Retiro, *familiar* do Santo Ofício Joseph del Olmo para projetar o cenário do auto a ser celebrado na Praça Maior. Joseph del Olmo foi também o cronista de toda a seqüência de trabalhos e da realização do auto. Esse precioso documento descreve minuciosamente todos os preparativos e a execução da cerimônia²⁴⁸.

Segundo o cronista, desde o início de seu reinado Carlos II manifestara o desejo de assistir a uma celebração de auto-de-fé. Embora não conseguisse defender os interesses da fé com seus exércitos, sentia-se na obrigação de sustentar o título herdado de "Majestade Católica". O Inquisidor Geral Diego Sarmiento de Valladares, aproveitando que havia um acúmulo de réus nas prisões da Inquisição, com seus processos prontos para receber as sentenças, propôs a

²⁴⁸ *Relación del Auto General de la Fee q. se celebró en Madrid, en presencia de suas Ma^{des} el dia 30 de Junio de 1680 dedicado al Rey N.S. Carlos Seg^{do}...*, Madrid, 1680 - contém 308 páginas, acompanhado de uma gravura de autoria de Gregório Fosman. Biblioteca Nacional de Madrid, Sala Cervantes. Códice R. 29509.

realização de um auto-de-fé grandioso em que seriam reunidos réus dos vários Tribunais da Espanha. A realização em Madri confirmaria o zelo do monarca na defesa da fé. O dia 30 de junho foi escolhido por ser o dia de São Paulo ..."*para que en el se celebrasse tambien este gran Triunfo de la Fé Catolica, y vencimiento de la obstinación Judaica*"²⁴⁹.

Foi oferecido ao primeiro ministro do Rei, o Duque de Medinacelli, o privilégio de levar o estandarte da Inquisição na procissão da Cruz Verde e da Cruz Branca²⁵⁰.

Para a execução do cenário - tablado, escadarias, púlpitos, balcões - foram nomeadas oito comissões: para preparar os estandartes e as arcas que conteriam as sentenças; para preparar os *familiares* do Santo Ofício que no dia da cerimônia deveriam ir a cavalo acompanhando o Conselho da Suprema; para construir o dossel, as cadeiras e banquinhos; para publicar o auto, organizar e pendurar as tapeçarias, dispor os assentos e adornos; para organizar as procissões, providenciar os soldados para vigiar o recinto e o local da execução; para agilizar os despachos das causas, providenciar os alojamentos e vestimentas dos réus; para confeccionar as estátuas que representariam os réus mortos ou desaparecidos; para preparar o manual das abjurações; para organizar os locais de descanso para os oficiantes da cerimônia.

Ordens foram enviadas aos diferentes tribunais inquisitoriais para que mandassem para a Corte as listas dos condenados. Foram convidados para assistirem ao auto os componentes dos tribunais de Toledo e Valladolid e autoridades civis e eclesiásticas de Ávila e Segóvia. Em 30 de maio, às 3 h da tarde foi colocado no balcão da casa do Inquisidor Geral o estandarte bordado a ouro do Santo Ofício²⁵¹ sobre tapeçarias de damasco, anunciando-se com esse ato a publicação do auto-de-fé com clarins e sinos. Entre cinco e seis da tarde cerca de 150 *familiares* se agruparam em frente à casa do Inquisidor para, a partir dali, irem pela cidade apregoando o dia da celebração da cerimônia. À medida que iam apregoando, recitando os informes, os transeuntes respondiam "*Viva la fe de*

²⁴⁹ DEL OLMO, Joseph, op.cit., p. 5.

²⁵⁰ À procissão da Cruz Verde já nos referimos em alguns parágrafos atrás. A procissão da Cruz Branca era a que se formava após o auto, levando os réus para o local da execução.

²⁵¹ Não encontramos na historiografia nenhuma referência sobre a sobrevivência de algum exemplar desses estandartes usados pela Inquisição. Somente textos coevos descrevem esses luxuosos adereços.

*Cristo*²⁵². Em 28 de junho a comissão encarregada de preparar o local das execuções leva para o Rei alguns pedaços de madeira para serem identificados como de sua posse, sendo os primeiros a serem lançados acesos sobre a fogueira. Reunidos os réus vindos de várias localidades lhes são lidas as sentenças. Às 3h da manhã os réus receberam suas vestimentas penitenciais. Joseph del Olmo, como alcaide do Santo Ofício, tinha em mãos a lista dos réus e a ordem em que deveriam sair em procissão, que iniciou às 7h da manhã. Acompanhavam a Cruz Verde velada de preto os 118 réus, 12 sacerdotes e dois *familiares* para cada réu.

Foram queimados em pessoa 18 réus acusados de Judaísmo e um de maometanismo. Trinta e quatro foram queimados em efígie, sendo 22 por Judaísmo²⁵³. Entre os relaxados à justiça secular 12 se apresentavam com as mãos amarradas e amordaçados para que não proferissem ofensas às autoridades o ao povo. Dos condenados, 26 eram portugueses²⁵⁴.

A procissão, saindo do Tribunal da Inquisição (Praça de Santa Cruz) percorreu as ruas da cidade até chegar à Praça Maior. Ali chegando seus os componentes subiram pelas escadarias à direita do cenário do auto, e pelo largo corredor passaram diante ao altar da Cruz Verde e do balcão real, subindo depois pelas escadarias para que cada um tomasse o seu lugar. Na escadaria oposta se colocaram o Inquisidor Geral e todos os outros membros da Inquisição. O Inquisidor Geral vai até o balcão do rei para lhe tomar o juramento. Iniciada a missa, logo se pronuncia o sermão²⁵⁵, que terminado, dá lugar à fase mais prolongada do auto: a leitura dos processos e sentenças. Com o seu término, por volta das 4h da tarde,

²⁵² DEL OLMO, Joseph, op.cit., p. 27

²⁵³ Dos queimados em efígie 32 eram acompanhados pelos ossos colocados num pequeno caixote.

²⁵⁴ Na maioria dos autos-de-fé espanhóis há sempre um grande número de portugueses. Em parte devido ao período de união dos reinos. Outro motivo era a grande presença de conversos que retornavam à Espanha nas segundas ou terceiras gerações. Quando expulsos da Espanha em 1492 os judeus foram em grande parte buscar refúgio em Portugal. Com a instalação do Tribunal do Santo Ofício Português em 1536, os descendentes dos judeus tentam voltar às regiões de seus ancestrais. Também era significativo o número de conversos que praticavam o comércio que os levava a viajar por toda a Península, o que acabava por facilitar a perseguição da Inquisição contra os conversos.

²⁵⁵ Esse sermão costumava ser extremamente longo e nele sempre era reforçada a idéia da impenitência e maldades judias e como os conversos representavam um perigo para a fé católica. Sobre o teor dos sermões um importante estudo foi feito por Howard Wayne NORTON, *Sermões antijudaicos pregados nos autos-de-fé de Lisboa, de 1706 a 1750*, Tese de doutoramento em História Social. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 1980. Embora a tese se refira aos sermões lisboetas pode-se estendê-los, por semelhança, a todos os tribunais.

são retirados do cenário os réus condenados à morte, que são escoltados por soldados que os levam até a Porta de Fuencarral, no lado oposto da cidade, onde já se encontrava pronto o cadafalso das execuções. Continuando a cerimônia foram feitas as abjurações dos outros condenados, atividade que se prolongou até às 9h da noite. Após a entoação de muitos cânticos e leitura do evangelho encerra-se a missa com a cerimônia de iluminação das velas dos reconciliados. Às 9:30h da noite a missa é concluída. O rei permaneceu desde o início da cerimônia às 9h da manhã até o término. Os réus foram levados de volta a seus cárceres para finalização de suas penitências.

Joseph del Olmo descreve também o cadafalso das execuções construído sobre um tablado de 282m² e com altura de quase 2 metros. Era bastante amplo para que todos os condenados fossem executados de uma vez:

(...) fuéronse ejecutando los suplicios, dando primero garrote ao los reducidos(arrependidos)y luego aplicando el fuego a los pertinaces, que fueron quemados vivos con no pocas señas de impaciencia, despecho, y desesperación. Y echando todos los cadaveres en el fuego, los Berdugos le fomentarn con la leña hasta acabarlos de convertir en ceniza, que sería como à las nueve de la mañana²⁵⁶.

As cerimônias finais do auto só se completaram em 4 de julho, depois de aplicadas as penas de açoite e exposição à vergonha pública dos outros condenados (dia 3 de julho); dissolução da Companhia de soldados e entrega da Cruz Verde no Convento de São Domingos, o Real. No balanço do auto se informa que os condenados como judaizante (104) eram, em sua maioria, procedentes de Portugal e muitos constituíam grupos familiares inteiros.

Tudo indica que o rei não ficou satisfeito somente com o relato minucioso de Del Olmo e a gravura executada por Gregório Fossman que integra o texto da Relação do Auto escrita pelo arquiteto e alcaide do Santo Ofício como registro de tão importante feito. Quis o rei, como em outras ocasiões históricas, merecedoras de registros, um testemunho à altura do feito sob seu governo. A casa real incumbe a

²⁵⁶ DEL OLMO, Joseph op.cit., p.292/293

Francisco Rizi uma pintura que fizesse tangível e visível o histórico acontecimento; o que só foi realizado em 1683.

A escolha de Francisco Rizi não foi um acontecimento fortuito. Rizi era nesse momento um pintor reconhecido e habituado a realizar obras de grande porte, de temática religiosa e histórica. Salientara-se ao executar os arcos triunfais e a decoração das ruas para a entrada da rainha Mariana de Áustria em Madri em 1649. Estava vinculado também aos temas inquisitoriais através de seu irmão, Frei Juan Rizi e seu círculo de seguidores²⁵⁷.

Anteriormente, em meados de 1651 realizou uma pintura para os padres capuchinhos do Convento de Placência cujo tema era o agravo cometido por um grupo de hereges (judeus) contra uma imagem de Cristo, cujo título original é *Profanación de un Crucifijo - familia de herejes azotando un crucifijo* (fig.56). A pintura está ligada ao Auto-de-fé realizado em Madri em 1632, também celebrado na Praça Maior, assistido por Felipe IV e a rainha Isabel de Bourbon; o infante Carlos e o Conde-Duque de Olivares, quando foi punido um grupo de conversos de origem portuguesa denunciados como profanadores da imagem de Cristo. Sobre esse episódio corria entre o povo a história contando que o Cristo do crucifixo profanado teria sangrado e perguntado a seus profanadores por que o maltratavam. Dessa história à denúncia foi um passo muito fácil. Foram presas e condenadas 40 pessoas, das quais 7 penalizadas com a morte na fogueira.

A pintura de Rizi sobre a profanação do crucifixo reflete sua plena adesão ao Barroco que se desenvolveu na Espanha. É considerado por Diego Angulo Iñiguez como o iniciador do estilo na Escola Madrilenha de Pintura, só superado pelo grande mestre Diego Velazquez, da escola Sevilhana. Pintura dinâmica de intensa carga emotiva, com personagens agrupados no lado direito da tela em posições de fortes tensões. O crucifixo profanado pende de cabeça para baixo, numa inversão do simbolismo da cruz. O grupo tem nas mãos os chicotes com que estariam açoitando o Cristo, de cuja cabeça jorra o sangue dramaticamente. O fundo negro contrasta com os jogos de luz que aumentam a teatralidade da cena. Uma grande diagonal

²⁵⁷ A Juan Rizi é atribuída a pintura do Auto-de-fé em Toledo de 1656. Sugere-se comparar figs. 50 e 52 para verificar a aproximação dos dois no tratamento do mesmo tema.

leva o olhar do espectador da esquerda para a direita. O negro das vestes dos dois atores em primeiro plano acentua o tenebrismo. O biógrafo de Rizi acrescenta que após esta pintura muitos outros pintores retrataram a cena sem conseguir o efeito dado por Rizi²⁵⁸.

Voltemos à obra principal de Francisco Rizi. Sobre esta pintura muitas leituras e análises já foram feitas, das quais cumpre destacar a de Diego Angulo Iñiguez²⁵⁹ e Maria Victoria Caballero Gomez²⁶⁰. Ambos, além de descreverem a pintura, fazem uma minuciosa identificação dos personagens que participaram do auto. No presente estudo preferimos trabalhar com a emoção pessoal que a pintura gera no espectador²⁶¹.

No primeiro olhar sobre a pintura, as grandes dimensões já causam um forte impacto. As cores intensas com grande profusão de negros, vermelhos e os pontos de luminosidade dados pelos brancos de algumas vestimentas sensibilizam o olhar. A perspectiva usada pelo pintor coloca o observador em um ponto privilegiado, no alto, como se estivesse colocado em um dos balcões que circundam o cenário do auto-de-fé em oposição ao balcão central usado pela família real, levando o olhar primeiramente para o quadrado central. A grande Cruz Verde à esquerda chama a atenção e o olhar percorre as escadarias em que estão os inquisidores, caminhando em direção aos balcões, detendo-se na família real e voltando-se para direita para contemplar a outra escadaria, onde estão os condenados e seus acompanhantes - clérigos, *familiares* do Santo Ofício. Há muito movimento na cena. O pintor reproduz simultaneamente, no espaço pictórico, as várias ações do decorrer da cerimônia.

²⁵⁸ ANGULO IÑIGUEZ, Diego, Francisco Rizi, Su Vida. Cuadros Religiosos Fechados anteriores a 1670, *Archivo Español de Arte*, Tomo 31, nº 121. Madrid: Instituto Diego Velazquez, 1958, p. 89-115. A pintura de Francisco Rizi deve ter causado forte impacto entre os religiosos do convento. No século XIX, com a desamortização dos bens da Igreja, a pintura foi para o Museu da Trindad, uma espécie de anexo do Museu Nacional do Prado. Hoje faz parte do acervo principal do Museu Nacional do Prado.

²⁵⁹ Idem, *Francisco Rizi. Cuadros de Tema Profano - O Auto-de-fé de 1683, del Museo del Prado*, in *Archivo Español de Arte*, Tomo XXIV, nº 176. Madrid: Instituto Diego Velazquez, 1971, p. 357/380.

²⁶⁰ CABALLERO GOMEZ, Maria Victoria, El Auto de Fe de 1680. Un lienzo para Francisco Rizi, *Revista de la Inquisición*, nº 3, Madrid: Editorial Complutense, 1994, p. 69/140.

²⁶¹ As imagens da pintura de Rizi, reproduzidas no catálogo em apêndice, são o resultado de uma leitura pessoal. Graças à tecnologia das câmeras digitais pudemos fotografar na sala do Museu do Prado sem o uso de flash. Fizemos os recortes que mais nos impressionaram na pintura. A pintura total foi obtida de uma reprodução em foto da divisão de fotografia do Museu, que gentilmente a cedeu, assim como a autorização para o uso da imagem.

Ao olhar a pintura e ler o relato de del Olmo percebemos como o artista conseguiu dar o sentido de movimento e de ações de tempos diferentes. A agitação é intensa. Não se percebe nenhuma figura totalmente estática. Um sobe e desce pelas várias escadarias coloca os personagens entrando e saindo de cena ao mesmo tempo, indicando a multiplicidade de ações.

O quadrado central (**fig.55**) resume três pontos fundamentais do auto: o sermão, no púlpito redondo à esquerda, geralmente longo e ameaçador; a leitura das acusações e das sentenças - os púlpitos menores, um à direita e o outro à esquerda. Na parte central os condenados em seus cercados²⁶². Ao redor, religiosos tentam argumentar com os réus, incitando-os à confissão e ao arrependimento. É nesse ponto que aparece uma aglomeração de pessoas que se acomodavam sob o tablado que talvez possa representar pequena parcela do povo que conseguia atingir o cenário do auto pelas laterais de corredores formados pelo tablado elevado. O mais provável é que fossem da pequena nobreza que não conseguira acomodações nos balcões²⁶³. Seria um número pequeno de participantes, pois a praça é fechada, sendo o acesso feito por pórticos que dificultam a visão. O pintor vai às minúcias na caracterização dos personagens. Pinta cada rosto de forma diferente - e centenas de rostos podem ser vistos na pintura. No largo corredor que antecede esse recorte central aparecem cenas impressionantes. Na extrema direita, subindo a escadaria que dá acesso ao palco do auto, uma mulher é conduzida por dois clérigos (**fig.58**). Seu rosto voltado para a esquerda parece indicar a negativa em olhar o que se passa no cenário, buscando talvez encontrar ao longe algum olhar amigável. Mais adiante um prisioneiro se curva tentando se desvencilhar do dominicano que o acompanha (**fig. 59**). Seguindo mais à frente, nos indicando qual seria o trajeto dos réus, uma nova cena com um prisioneiro resistindo a seguir o caminho mostrado pelos seus acompanhantes (**fig.60**). A indicação do trajeto tem

²⁶² Na historiografia espanhola encontramos a palavra "jaula" para descrever esses pequenos quadrados em que ficavam confinados os réus. Há relatos de que os réus às vezes se rebelavam e tentavam escapar, daí serem confinados em jaulas.

²⁶³ VEGAZO PALACIOS, Jesús M. *El Auto General de Fe de 1680*, Málaga: Editorial Algazara, 1995, p. 97/103 afirma que compareceram a esse auto os "Vinte e Cinco Grandes" da Espanha (alta nobreza); 62 nobres com titulação de Castela; 21 nobres de menor estirpe, mas considerados pessoas ilustres. Indica, um a um, o nome e o respectivo título.

mais uma parada na figura da mulher que é obrigada a se ajoelhar diante da Cruz Verde - suprema humilhação imposta ao herege (**fig.61**). O trajeto culmina em outra mulher exposta à família real e continua na mulher conduzida em espécie de liteira - provavelmente torturada antes do auto, não teria condições de andar por si mesma - em direção às escadarias onde ocuparia seu lugar conforme a pena que lhe seria imposta (**fig.62**).

O passeio tétrico nos propicia a percepção de todo terror existente na cerimônia. A tudo, a platéia colocada nos balcões e nas escadarias, assiste de forma indiferente. Parece não existir um só rosto que denote angústia ou piedade. É uma grande festa. Junto aos balaústres que circundam a escadaria dos condenados um outro desfile macabro nos mostra as estátuas dos réus que fugiram ou morreram nos cárceres (**figs.63 e 64**). As efígies que representam os que morreram carregam caixas com os ossos para serem levadas ao queimadeiro junto com os relaxados à Justiça Secular.

Toda pintura é uma expressão do Barroco e mais especificamente do tenebrismo espanhol. Cenas macabras de morte e sofrimento. A pintura é grandiloqüente; ao mesmo tempo é uma festa (observe-se o clima de agitação dos alabardeiros com as bandeiras em primeiro plano) e uma exaltação à legitimidade do auto - os terríveis momentos dos condenados expostos à expiação e humilhação - avisando a todos sobre o que ocorreria com aqueles que ousassem desrespeitar a ortodoxia.

Quando Francisco Rizi pintou o Auto-de-fé já era um artista consagrado e que durante dez anos dirigira as reformas da decoração do Teatro do Palácio do Bom Retiro. Pertencia ao grupo de artistas da Corte e habitava dependências do Palácio, sendo um dos favoritos do rei. A pintura aparece registrada no inventário real em 1686 indicando sua localização como sendo o Alcazar "*...el cuarto bajo que cae a la Priora*" e se ordena que seja levado ao Bom Retiro²⁶⁴. Em 1701, outro registro sobre a pintura aparece na *Testamentaria de Carlos II*²⁶⁵. Maria Victoria Callero Gomes salienta que Rizi nessa obra, executada na velhice, externando uma maturidade

²⁶⁴ Cf. CABALLEROS GOMES, Maria Victoria op.cit., p. 119.

²⁶⁵ Idem, ibidem.

pictórica fez reviver três anos mais tarde o espetacular Auto-de-fé de 1680 para infundir-lhe uma vida definitiva.

Mais uma vez se está diante de um testemunho histórico realizado para marcar a memória da ação inquisitorial. Parece-nos de fundamental importância atentar para quem foi destinada a pintura. Registro na memória de quem? Dos representantes do poder: da própria Inquisição e da Monarquia. A pintura não visava causar terror ao povo, que não tinha acesso ao local em que ficou exposta até o século XIX. Assim como essa pintura foi determinada pela Monarquia para adornar um dos salões do Palácio do Bom Retiro, outras do mesmo gênero foram pintadas por outros artistas a mando da Inquisição, interessada que estava em conservá-las como testemunho de seus atos, permanecendo guardadas na sede do Conselho de La Suprema até serem transferidas pela desamortização dos bens da Igreja²⁶⁶.

Entre estas pinturas existentes, registramos a existência de uma outra, ainda nos moldes barrocos que, com menor intensidade do que a pintura de Rizi registra o Auto-de-fé de 13 de abril de 1660 em Sevilha. A reprodução (**fig.65**) que ora é introduzida tem caráter ilustrativo, dada a dificuldade de acesso à mesma. Pertence a uma coleção particular.

D A Igreja de La Magdalena e um Auto-de-fé

Um outro registro pictórico das ações inquisitoriais ao longo século XVII, encontramos num afresco pintado em uma das laterais da Igreja de La Magdalena, em Sevilha. Refere a um auto-de-fé no qual teria sido queimado vivo um judeu converso de origem portuguesa, Diego López Duro, em 1703. (**fig. 66**) O afresco

²⁶⁶ Cf. GONZÁLEZ CALDAS, Maria Victoria, Nuevas Imagens del Santo Oficio en Sevilla: *El Auto de Fe*, In: ALCALÁ, Angel op.cit., p.251/252. A autora analisa uma outra pintura de Auto-de-fé encomendada ao artista Herrera, o moço, realizada entre 1660 a 1680. Esta pintura se refere ao auto-de-fé ocorrido em Sevilha em 13 de abril de 1660. Apresenta uma grande documentação sobre a encomenda, que acabou sendo realizada por pintores desconhecidos. Houve um desentendimento entre o pintor Herrera e o Tribunal de Sevilha, que o encomendou, acerca do preço. A obra acabou sendo "subempreitada" a artistas dos quais não se tem notícia. Esse quadro pertence hoje a uma coleção particular de Sevilha. Não o abordamos mais atentamente por não termos tido acesso ao mesmo.

deve ter sido pintado entre os anos 1703/1719, época em que o artista - Lucas Valdés - abandonou a pintura, passando a se dedicar às aulas de matemática na Universidade de Cádiz. Diante da escassez das fontes, tudo indica que este é o único exemplar pictórico feito em uma igreja e ainda visível.

Em Sevilha, onde hoje se encontra a Igreja da Paróquia de La Magdalena, outrora se localizava o Convento de São Paulo, sede inicial do Tribunal do Santo Ofício em Sevilha, onde se realizaram os primeiros autos-de-fé da Inquisição espanhola em 1481. Nesse local se abrigava a Confraria de São Pedro de Arbués, que reunia todos os *familiares* da Inquisição Sevilhana.

Antonio Domínguez Ortiz afirma que os autos-de-fé públicos, solenes, eram um espetáculo multitudinário e gratuito que se revestia de todas as formas para impressionar a multidão; um ato de exaltação do catolicismo, triunfante de seus inimigos. Para conseguir esse resultado usava o quanto podia a pompa exterior e as palavras de um orador eloquente; um juramento público e solene de toda multidão em professar e defender a fé²⁶⁷.

Vejamos o que diz o afresco de Lucas Valdés que pudemos apreciar no local, mas com grandes dificuldades. Além da posição - no alto do trifório lateral direito ao lado da Epístola, no braço oeste do cruzeiro - o afresco sofreu inúmeros desgastes

²⁶⁷ DOMÍNGUEZ ORTIZ, Antonio, *Autos de la Inquisición de Sevilla (siglo XVII)*, Sevilha: Biblioteca de Temas Sevillanos, 2003, p. 83/84. Quando se fala em multidões assistindo a autos-de-fé temos que levar em conta o que significa quantitativamente essa multidão. Os autos-de-fé eram realizados em praças públicas fechadas ou semifechadas, como são encontradas ainda hoje em toda a Europa. Além dos espaços das praças não serem tão amplos como se possa imaginar a princípio, a necessidade de se construir um verdadeiro cenário com palco e acomodações para os representantes do poder e os infortunados réus restringia significativamente a possibilidade da multidão seguir toda a cerimônia. Temos que lembrar ainda que o auto-de-fé era uma cerimônia longa e monótona e despertava o interesse das camadas mais elevadas da sociedade, que precisavam se expor e participar da festa proporcionada pelo poder Real e pela Igreja. A multidão era mais atraída por sentimentos macabros aos queimadeiros, estes sim construídos em espaços abertos que poderiam acolher muitos curiosos com um misto de sentimentos de terror e fascinação. Alguns historiadores chegam a afirmar que em determinados autos-de-fé, os mais espetaculares, a multidão poderia alcançar duzentas mil pessoas. Esta cifra é exagerada, pois se sabe que Madri inteira, capital do Império chegou a ter em meados do século XVII, quando ocorreram os autos-de-fé mais concorridos não mais que 145 mil pessoas. Além do mais, a Praça Maior tem aproximadamente 5000 m² e jamais comportaria tal multidão. Ver: URUEÑA, Ignacio Lozón *Madrid - Capital y Corte, usos, costumbres y mentalidades en el siglo XVII*, Comunidad de Madrid, 2004, p.50/53. DEL OLMO, Joseph op.cit., Olmo dá meticulosamente as medidas da Praça Mayor e do cenário construído para o maior auto-de-fé ocorrido em Madri. Luiz NAZÁRIO em *Autos-de-fé como espetáculo de Massa*, estudo minucioso sobre os autos-de-fé, onde fica implícita a aceitação de multidões assistindo aos autos, diz entretanto, que era restrito o acesso da população ao cenário do auto; p. 130. A festa popular do auto-de-fé, muitas vezes comparadas às touradas não ocorria nos cenários das praças, mas pelas ruas da cidade no acompanhamento das procissões que levavam os réus ao local do cenário ou ao destino final no queimadeiro.

ocasionados pelo tempo e má conservação. Acrescente-se que correm notícias sobre tentativas de se retirar do afresco determinados personagens. O único réu representado era membro de uma influente família de origem portuguesa judeo-conversa, que teria conseguido dos Inquisidores a autorização para apagar a figura de dolorosa e infamante lembrança.

O afresco semidestruído e em estado de abandono permaneceu quase ignorado até 1982, ocasião em que um programa de restauração de pinturas realizadas pelo Ministério de Cultura Espanhol objetivando a grande exposição sobre a Inquisição, que iria ocorrer em Madri recuperou, em parte, a obra.

A restauração salvou o afresco, mas também criou vários problemas para o seu entendimento. Alguns descuidos históricos - talvez provocados pelo desconhecimento dos restauradores sobre as formas de procedimento da Inquisição - prejudicam a aproximação da cena à história²⁶⁸ no entender da historiadora de Arte Maria Victória G. Caldas. O pintor talvez tenha feito de outra maneira. A interferência da restauração é um grande problema para o estudo da obra de arte, existindo uma grande polêmica entre os especialistas sobre a validade de certas restaurações.

O auto retratado na obra de Valdés tem como personagem principal um réu condenado à morte na fogueira. A disposição do cenário do auto-de-fé já esvaziado após o término do ato indica que a visão em primeiro plano é da procissão que conduz o réu ao local da cremação. Vem montado num burrico, como era comum, e porta o sambenito infamante. É no sambenito que notamos o erro da restauração. Se o réu representado era um condenado à fogueira, o sambenito deveria ser outro, ainda na opinião da historiadora. O que aparece no afresco tem a Cruz de Santo André, reservado aos réus que se reconciliavam com a Igreja. O sambenito dos condenados à morte tinha muitos demônios estampados, além do rosto do réu sobre uma fogueira, em outras palavras, continha as insígnias de fogo. O pintor poderia ter dado asas à imaginação e à criatividade representando a cena com essas "incorrekções" históricas. Não podemos afirmar. Este dado não tira da obra de arte o seu valor documental. Atrapalha, talvez, o historiador da Arte na apreciação estética.

²⁶⁸ Fazemos essa observação conscientes de que não se pode pretender que uma obra de arte seja a representação perfeita da realidade. Arte é acima de tudo criação, imaginação. Não é a correspondência exata com o fato histórico que lhe dá o status de documento.

Para o historiador comum o seu valor permanece e é exatamente aí que reside a possibilidade de extrairmos do documento visual os indícios das idéias que perpassavam pela sociedade. O artista vivia em Sevilha e é provável que tenha presenciado autos-de-fé ocorridos na cidade. A documentação existente sobre o auto-de-fé representado permite a identificação do réu²⁶⁹.

Outro problema do restauro figura no estandarte abandonando o recinto do auto, sendo empunhado por soldados - fato que não ocorria, pois o estandarte permanecia todo o tempo no cenário, nas mãos de um alto funcionário da Inquisição, e não acompanhava os réus. A colocação do estandarte na cena está visivelmente "postiça", talvez para recobrir algum fragmento da obra que não permitia uma boa restauração²⁷⁰. Esta é uma discussão para os Historiadores da Arte.

No afresco em questão vemos a repetição de um recurso utilizado pelos pintores para conseguirem a legitimidade da ação inquisitorial. A presença do réu herege judaizante ao lado da figura de São Fernando. Fernando III, personagem medieval dos tempos da Reconquista do território andaluz aos mouros, foi canonizado como São Fernando. Libertou Sevilha das mãos dos infiéis e foi um combatente incansável na luta contra a heresia. As lendas sobre sua vida dizem que ele próprio colocava as achas de lenha nas fogueiras que iriam consumir os hereges. Simbolicamente, recordando este feito, Carlos II, por ocasião do Auto-de-fé de 1680 em Madri também recebeu achas de lenha identificadas com seu nome e ordenou que fossem as primeiras a serem colocadas nas fogueiras. A remissão ao passado, à tradição, aos feitos santificados ou miraculosos eram formas de legitimação. Se assim não fosse, a cena estaria marcada por um anacronismo quando colocados lado a lado personagens que viveram em tempos tão distantes.

O significado dessa obra não existe por si só. Ela faz parte de um grande conjunto de pinturas executadas na Igreja formando uma grande alegoria de exaltação da fé e dos valores da ordem Dominicana. São pinturas organizadas e correspondentes ao um verdadeiro sermão pela defesa da fé. Cada uma delas constitui a visualidade dessa metáfora. Como afirma Julián Gallego, cada pintura

²⁶⁹ Apud GONZÁLEZ CALDAS, Maria Victória, op.cit., p.259.

²⁷⁰ Apud GONZÁLEZ CALDAS, Maria Victória, op. cit., p. 259.

tem um valor não por si mesma, mas pelo conjunto e todas apresentam relação entre si²⁷¹. Na grande cúpula existem alegorias dos santos dominicanos. Nos pilares que sustentam a cúpula e marcam as entradas das capelas hornacinas, outros veneráveis da ordem como estátuas-pilar. Na abóbada do presbitério vê-se uma alegoria à batalha de Lepanto, lembrando a vitória da guerra santa sobre os turcos. Nos braços do cruzeiro, ao lado do Evangelho, a Monarquia personificada em São Fernando, o rei que fez a Sevilha cristã em sua entrada triunfal seguida pela rainha, a Corte e altas autoridades eclesiásticas numa solene procissão liderada pela imagem da Virgem dos Reis. E, na Epístola, a cena do Auto-de-fé culminando a vitória do Cristianismo contra a heresia judaica. Segundo Victoria Caldas, a representação seria de um imaginário auto-de-fé numa praça também imaginária que não corresponde a nenhuma praça sevilhana, havendo apenas a sinalização de uma torre que poderia ser a Giralda.

As péssimas condições de observação da obra e as marcas deixadas pela restauração não permitem um aprofundamento da análise desta obra. O personagem principal, o herege, mal se distingue. Pelas vestes brancas e escapulários negros se percebe a presença dos dominicanos. As alegorias nas laterais da cena principal indicam a mensagem que se pretende transmitir: a da esquerda - uma formosa jovem seminua leva na mão esquerda uma tocha com a qual ilumina um livro sagrado. Com o pé derruba ao solo um homem herege; um outro vestindo um turbante e com outro livro aberto procura fugir da fúria vingadora do anjo-mulher. Simboliza a verdade triunfante que ilumina - o Evangelho. A cena é movimentada. A alegoria da esquerda apresenta uma cena mais calma com a figuração de uma mulher de mais idade com roupas bíblicas. Apóia o pé, numa atitude elegante, sobre uma pedra quadrada. Com a mão esquerda segura um ramo de varinhas de vime, usado na simbologia de reconciliação dos réus. Na outra mão carrega um ramo de oliveira, símbolo da Inquisição que representa a misericórdia. As duas alegorias estão apoiadas em escudos da ordem dominicana. Neste afresco se pretendeu marcar os meios que a Igreja dispunha para precaver-se da heresia, destacando-se o espírito da ordem dominicana. Também há uma alusão ao zelo que

²⁷¹ GALLEGO, Julián op.cit., p.18 e 233

a Monarquia compactuava com a Inquisição na luta contra a heresia pela presença do rei São Fernando, legitimando o poder real. Ainda segundo Victoria Caldas, um dos mais interessantes e obscuros pontos do afresco é o enigma de sua parcial destruição. No estágio em que estão as pesquisas sobre essa obra, afirma que o vândalo que a atacou por volta de 1813 tentou encobrir as imagens de denunciavam a posição da Igreja em relação à queima de hereges, procedimento que na mentalidade da época seria considerado já como antievangélico²⁷². Os ventos libertários chegavam à Espanha.

O século XVII assistiu aos mais solenes e espetaculares autos-de-fé tanto na Espanha como em Portugal. Passada a fase de implantação e organização que criou um aparato burocrático de milhares de funcionários que movimentavam uma engrenagem complexa dependente de grandes recursos, o Tribunal se solidifica agindo com mais desenvoltura. Mesmo tendo debelado os principais focos de resistência à ortodoxia: judeus, mouros, protestantes²⁷³ - a máquina burocrática precisava de retro-alimentação. Passada a preocupação com os protestantes e alumbrados, a Inquisição volta ao seu objetivo inicial e causa de sua existência - a heresia judaica²⁷⁴.

²⁷² GONZÁLEZ CALDAS, Maria Victoria, op.cit., p265.

²⁷³ Os dois principais focos protestantes surgidos na Espanha - em Valladolid e Sevilha - foram dizimados com centenas de condenados levados às fogueiras nos maiores autos do século XVI - 1559 em Valladolid assistido por Felipe II; 1559 e 1562 em Sevilha. Em Portugal, as idéias reformistas não penetraram como na Espanha, embora encontremos referência em alguns autos acerca de penitenciados pela heresia luterana.

²⁷⁴ Isto não quer dizer que os conversos ou cristãos-novos tenham deixado de ser perseguidos durante o século XVI. O número sempre maior de condenados nos autos-de-fé foi dos acusados de judaizar.

Capítulo II O Espetáculo Barroco em Portugal

A Os Autos-de-fé em Portugal

Portugal seguiu à risca o modelo do Santo Ofício espanhol em relação aos autos-de-fé. Havia basicamente dois modelos: grandes autos-de-fé públicos, solenes, pomposos, com a presença das grandes autoridades e grande número de condenados; e auto-de-fé particular, realizado no interior de igrejas ou em dependências do próprio Tribunal, geralmente com poucos réus, chegando a existir autos com um único condenado, cujas causas eram de menor importância ou o Tribunal não desejava fazer publicidade dos crimes imputados, como no caso de desvios de sacerdotes. No decorrer de toda a existência do Tribunal do Santo Ofício, estes últimos foram os mais numerosos, ocorrendo a pequenos intervalos. Era nesta ação que o Tribunal exercia a pressão psicológica mais aterrorizante, pois era praticamente cotidiana e obtinha dos condenados os nomes de pessoas passíveis de serem acusadas e processadas, alimentando a máquina burocrática.

Nas palavras de Consuelo Maqueda Abreu²⁷⁵, após os espetáculos públicos dos grandes autos-de-fé ..."*la Inquisición retomaba su trabajo diario, secreto y misterioso, temible para todos*". A autora refere que o Santo Ofício aterrorizava as pessoas diuturnamente. O medo da denúncia que poderia vir de qualquer um era mais aterrorizador do que os espetáculos proporcionados pelos grandes autos-de-fé.

Não se tem notícia de nenhuma obra de arte produzida por artistas portugueses retratando os grandes autos-de-fé do século XVII. As fontes imagéticas portuguesas são parcas. Essa escassez de registros pictóricos se deve ao pouco apreço que a Monarquia e o mecenato, em geral, tinham pela pintura, preferindo a

²⁷⁵Citado por ESCAMILLA, Michèle op. cit p.191.

arquitetura. A cultura portuguesa de há muito escolhera a arquitetura como a forma artística mais eficaz para representar o poder²⁷⁶.

Durante o século XVII, entre os últimos Habsburgos e a Revolução da Restauração, uma crise social e econômica colabora para a pobreza das expressões pictóricas. A produção do período mostra uma forte espiritualidade, mas contida, avessa a grandiloquências ou extravagâncias. Os sintomas da crise interna que se verificava de modo crescente na sociedade portuguesa se manifestavam pela política cruel tributária do Conde-Duque de Olivares; pela desorganização do Estado; o empobrecimento galopante; a explosiva situação de confronto entre facções políticas; a debilidade das colônias. Tudo era visto como "*expressão de uma ira divina*"²⁷⁷. Os anos que sucederam a Restauração só vieram agravar a situação pela dolorosa e prolongada guerra de Independência.

A pintura portuguesa do período retrata o quadro de crise. Há um exaltado espiritualismo de cenas religiosas, principalmente com temas da Imaculada, painéis de inflamado discurso antifilipino, representações da Conquista de Lisboa pelos espanhóis, da Batalha de Aljubarrota ou do Milagre de Ourique, deliberadamente integradas num processo de propaganda militante a favor da Restauração.

Nesse quadro socioeconômico se expressa o barroco português. Na Literatura há o triunfo da parenética inflamatória com uma teorização de apoio legitimador das novas estruturas de poder²⁷⁸ funcionando em termos propagandísticos com eficiência, mas incapaz de subverter o quadro sociopolítico da realidade do país.

No interpretar a vida cotidiana, nos universos micro-históricos das pequenas aldeias destacam-se João Salgado de Araújo, Tomé Pinheiro da Veiga, Manuel Severim de Faria, Francisco Rodrigues Lobo, D. Francisco Manuel de Melo, entregues a atividades profanas e religiosas: entremezes e folias, autos-de-fé, execuções, pleitos ou revoltas sociais. Nas ações dos personagens criados pela literatura se entrevêem os grandes conflitos e valores de um determinado tempo.

²⁷⁶ Cf. ANACLETO, Regina op.cit., p. 464.

²⁷⁷ SERRÃO, Victor *A Pintura Protobarroca em Portugal - 1612-1567 - O Triunfo do naturalismo e do Tenebrismo*, Lisboa: Edições Colibri, 2000, p. 44

²⁷⁸ CURTO, Diogo Ramada *O discurso Político em Portugal (1600-1650)* Lisboa: Universidade Aberta, 1988, p. 55.

Na expressão pictórica, o gosto, as linhas orientadoras de um "imaginário de imagens" marcam esteticamente as preferências e repulsas²⁷⁹. Vitor Serrão afirma que a expressão pictórica do barroco português, assim como a Literatura, será periférica. Quer com isto dizer que a produção mais significativa virá, não do centro cultural mais importante que era Lisboa, sede da Corte, mas das Cortes da Aldeia, em que se destacam Óbidos (Josefa de Ayala); Évora (Manuel Fernandes, Pedro Nunes, Francisco Nunes Varela); Lamego (Gonçalo Guedes); Torres Novas (Pedro Vieira); Vila Viçosa (Pedro Vaz Pereira). Artistas serão designados para cargos públicos com nobilitação aristocrática ou de funcionalismo como cavaleiros, escudeiros, alcaides, vedores, vigiadores, fiscalizadores das retas determinações hagiográficas.

A Inquisição, desde sempre fiel à Monarquia, diante da grave crise socioeconômica e a personalidade vacilante do restaurador vai conduzir a ortodoxia e o poder da Igreja Portuguesa, que se coloca em confronto direto com o Papado, como se verá a seguir.

O que se conhece dos autos-de-fé portugueses, pela imagem, são os registros em gravuras realizados por artistas estrangeiros. As mais antigas imagens que representam autos-de-fé portugueses foram produzidas por Jean Paul Sevin (1650-1710) e Cornelius Martinus Vermeulen (**Figs. 67 e 68**) sendo publicadas na edição mais antiga da *Relation de L'Inquisition de Goa* em Paris, 1687/88²⁸⁰. As imagens que se referem a autos-de-fé em Goa, conforme descrição de Charles Dellon, foram reproduzidas inúmeras vezes com variações e deformações. As gravuras serão analisadas em capítulo posterior.

²⁷⁹ SERRÃO, Victor *A Pintura Protobarroca em Portugal*, Lisboa: Edições Colibri, 2000, p. 46.

²⁸⁰ Segundo Charles AMIEL em sua edição de 1997 pela Ed. Chandeigne da Relação da Inquisição de Goa de Charles Dellon, existem várias edições em francês. A primeira é atribuída às oficinas de Antoine Lambin, uma gráfica parisiense em edição rústica. Antoine Lambin cedeu os direitos ao livreiro Daniel Horthemels, que a publica em 1687, ano em que também aparece em Leyde uma edição de Daniel Gaasbeek. Entre esses dois editores holandeses havia uma afinidade religiosa - calvinista - além de parentesco próximo. Previram o sucesso que a publicação conseguiria. Em outros países da Europa o sucesso foi imediato, surgindo numerosas edições em inglês e alemão.

B O Auto-de-fé de 10 de maio de 1682

“Horrendum ac tremendum Spectaculum”

(Francisco de la Peña)

O Santo Ofício da Inquisição portuguesa exerceu sobre os cristãos-novos uma perseguição continuada e voraz. Os excessos cometidos pelo Tribunal português não agradavam ao papa. Emissários representantes de importantes famílias cristãs-novas, especialmente financistas, faziam numerosas representações à Santa Sé pedindo providências contra esse rigor. O Padre Antonio Vieira, reconhecendo a importância da comunidade cristã-nova para o desenvolvimento do reino e por nutrir um sentimento de piedade e simpatia pela causa dos cristãos-novos, envolveu-se pessoalmente nessa busca pela intervenção papal a fim de coibir os excessos praticados pelo Santo Ofício. Vai pessoalmente ao Vaticano intervir pelos perseguidos.

Em outubro de 1674, o Papa Clemente X, através de um *Breve* determina: a cessação dos autos-de-fé, suspensão das sentenças e do andamento dos processos; suspensão das funções do Santo Ofício em Portugal. Ao mesmo tempo avoca para si os processos. Esta atitude do Papa está diretamente ligada à intervenção do Pe. Vieira em favor dos cristãos-novos e do prestígio que usufruía na Corte Papal²⁸¹.

Da aparente derrota do Santo Ofício resultou uma atuação disfarçada do Tribunal. Os réus que ainda não tinham seus processos resolvidos permaneceram nos cárceres por longo período (1674 a 1681), enquanto ferrenha luta se travava entre os Inquisidores, D. Pedro II e os representantes papais. D. Pedro II que primeiramente se manifestara a favor das súplicas dos cristãos-novos, debandou para campo inimigo. Os representantes papais procuraram firmar sua jurisdição

²⁸¹ Sobre o papel do Pe. Vieira na Corte Papal ver: Anita NOVINSKY, *Padre Antônio Vieira, A Inquisição e os Judeus*, *op.cit.*, p.174-177; João Lúcio de AZEVEDO *História dos Cristãos-Novos Portugueses*, p. 289-219. Meyer KAYSERKING, *op.cit.*, p. 268-272.

sobre a sorte dos processados pela Inquisição.

Entre os inúmeros acusados pela Inquisição que permaneceram esquecidos nos cárceres secretos por longo tempo estava o poeta Antônio Serrão de Castro e toda sua família²⁸²; numerosos intelectuais que fizeram parte da Academia de Letras dos Singulares, a primeira a ter existência em Portugal; famílias da burguesia comercial lisboeta como os Mogadouros; os Chaves; os Pestanas.

O Breve pontifical de 1674 mandava cessar todos os processos. Entretanto, o Tribunal continuou agindo e várias peças processuais de casos já estudados²⁸³ estão datados do período de suspensão das atividades do Santo Ofício.

Durante o período da pseudo-suspensão das atividades do Santo Ofício, a luta pelo poder continuou. Após o Breve de 1674, surgiram em Portugal várias publicações a favor e contra os cristãos-novos.

O Papa, conhecedor das ações da Inquisição Portuguesa, determinou que lhe fossem enviados, como por amostragem, alguns processos de pessoas acusadas de judaísmo para que a própria Santa Sé os avaliasse.

Argumentava o Pe. Vieira, dirigindo-se ao Rei e ao Papa, em correspondência, que os prisioneiros confessavam o que nunca haviam feito e que quando negavam o crime que lhes era imputado, morriam nas fogueiras. Os réus, para não serem considerados “diminutos”²⁸⁴ faziam verdadeiras delações contra todos na esperança de salvar a própria pele: “O Tribunal é o lugar onde os inocentes perecem e os culpados triunfam, porque esses na boca tem o remédio e no coração o veneno”²⁸⁵.

Isto causou enorme revolta entre os inquisidores, que além de não enviarem os processos originais, tomaram o cuidado de fazer parecer ao rei que a Santa Sé se imiscuía em questões particulares de Portugal. Melindrado e mais uma vez

²⁸² RIBEIRO, Benair Alcaraz Fernandes, *Um Morgado de Misérias - subsidios para o auto de um poeta marrano*, dissertação de Mestrado apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, 2001.

²⁸³ Ver: RIBEIRO, Benair Alcaraz Fernandes, op.cit., p. 127 et passim.

²⁸⁴ Diminuto é a nomenclatura que aparece nos processos para indicar os réus, que pelo critério do Santo Ofício, não confessavam todas as culpas ou não denunciavam um número suficiente de pessoas que poderiam vir a ser novos réus.

²⁸⁵ VIEIRA, Antonio, Memorial, p.124, Apud NOVINSKY, Anita, *Padre Antônio Vieira, A Inquisição e os Judeus*, Cadernos Cebrap, nº 29, 1991, p. 177.

titubeante, o Regente se deixou influenciar e não só deu ordem para não serem enviados os processos, como mandou fechar as casas de arquivo onde estavam guardados.

O Santo Ofício, por sua vez, solicitou consentimento para prosseguir com os processos, com a desculpa de que os cárceres estavam abarrotados de prisioneiros. Isto contrariava frontalmente o *Breve* e demonstra a fórmula de trabalho dos Inquisidores.

O Pe. Vieira não desanimou. Continuou orientando os cristãos-novos a apresentarem ao Papa seus apelos e súplicas a fim de conseguirem um “Perdão Geral”. Alertou-lhes para que fundamentassem seus pedidos de todas as formas, com documentações convincentes, acompanhadas de correspondência pessoal do Rei e do Núncio Apostólico ao Papa.

Era necessário mudar toda a estrutura jurídica do Tribunal, provando-se que as fórmulas usadas em Portugal levavam a gravíssimas injustiças, à morte de muitos inocentes e prejuízos causados ao país por causa da perseguição e fuga de muita “gente da nação”²⁸⁶ das terras portuguesas.

Por seu turno, os inquisidores, segundo conta Vieira em correspondência a Duarte Ribeiro Macedo, mandavam fazer em Roma grandes diligências para abafar as reivindicações dos cristãos-novos e para isso enviavam a seus emissários grandes somas de dinheiro²⁸⁷. Os apelos dos Inquisidores não convenceram o Papa, que manifestou sua indignação por essa atitude desafiadora.

A luta prosseguiu, com avanços significativos da Inquisição. Os financiadores dos interesses dos cristãos-novos, entre eles Antônio Rodrigues Marques, D. José de Castro, Pedro Álvares Calda, Henrique Mogadouro e Antonio Pestana foram presos e permaneceram nos cárceres por mais de 8 anos. Vários morreram na prisão e foram punidos postumamente.

Depois de tanta luta de bastidores, a resistência papal foi vencida. Por *Breve* de 22 de Agosto de 1681, Inocêncio XI restituiu formalmente os poderes da Inquisição Portuguesa que estavam supostamente suspensos.

²⁸⁶ Nomenclatura usada nos processos do Santo Ofício para designar os judeus e seus descendentes. A expressão é recorrente nos historiadores que trabalham com a Inquisição Portuguesa.

²⁸⁷ Cartas do Padre Antônio Vieira, Apud. NOVINSKY, Anita, idem p. 176

Restaurado formalmente o poder da Inquisição em agosto de 1681, depois da farsa da suspensão instituída em 1674²⁸⁸, o rigor dos inquisidores muito rapidamente se manifestou. Os processos dos “esquecidos” réus que suportaram largos anos de prisão foram sumariamente terminados, com repetidas sessões de tortura para obter as confissões dos que haviam conseguido sobreviver e estoicamente resistido até então.

Quando lemos sobre os autos-de-fé proporcionados pelos Tribunais da Inquisição somos tomados por sentimentos muito fortes. É muito difícil relatar tais acontecimentos com isenção de ânimo. Muitos estudiosos já tentaram analisá-los e compreendê-los. Antônio José Saraiva relata que eram os eventos que mais mobilizavam o povo:

(...) era o espetáculo por excelência, em comparação com o qual as comédias ou as touradas não passavam de divertimentos insossos, (...) constituíam uma exibição esmagadora do poderio do Santo Ofício”²⁸⁹.

Para o consagrado historiador, os autos-de-fé se constituíam num sacrifício ritual de purificação coletiva. Sacrificava-se à divindade para exorcizar o mal. O povo pensava estar protegido e purificado com os sacrifícios que ocorriam através de cerimônias pomposas, majestáticas, solenes²⁹⁰, de exaltação.

Outros tentam explicar tais rituais apoiando-se em uma saída à luz da mentalidade da época. Difícil de aceitar quando lembramos que tais eventos existiram desde a Idade Média aos idos do século XIX. A História das Mentalidades nos mostra o quanto as idéias se transformaram no decorrer de tão longo período. O que não mudou foram as “idéias dos inquisidores”, um grupo que afirmava e exibia seu poderio pelos autos-de-fé. Os famosos “estilos” do processo inquisitorial

²⁸⁸ NOVINSKY, Anita. *Novos Prisioneiros da Inquisição no Brasil*, Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 2001. Exemplo que pode ser citado dessa afirmação é a prisão de Luís de Matos Couto, habitante do Espírito Santo, em 1678, acusado de judaísmo. Foi penitenciado no auto-de-fé de 10 de maio de 1682. A historiografia tem relatado a “suspensão” das atividades do Tribunal como um fato realmente acontecido. Contudo, através dos processos analisados se pode constatar que esta é mais uma falácia sobre a História da Inquisição Portuguesa. Pesquisas recentes orientadas por Anita Novinsky demonstram que ocorreram no Brasil prisões e envio de novos prisioneiros para Lisboa no período da pseudo-suspensão.

²⁸⁹ SARAIVA, Antônio José. *op. cit.* p. 110

²⁹⁰ SARAIVA, Antônio José. *op.cit.*, p. 111.

contrariam a tese de que tudo que ocorria era fruto da mentalidade da época. Os "estilos" se configuravam no segredo, no total desconhecimento dos réus sobre quem os havia incriminado e quais as acusações - um verdadeiro quebra-cabeças - em que o acusado tinha que desvendar do que era acusado e quem eram seus acusadores. Isto não fazia parte do processo da Justiça Comum. Era uma excrescência do processo eclesiástico, não da mentalidade da época.

Como descrevemos o grande Auto-de-fé ocorrido em Madri em 1680 pela narrativa e visão de Joseph Olmo, o grande Auto-de-fé de 1682 em Lisboa pode ser acompanhado em sua descrição pelas próprias fontes: as informações coletadas no texto do observador ocular do evento, Michael Geddes, um capelão inglês; no texto de um anônimo observador do auto conhecido como "*Reparos feitos por ocasião do auto celebrado em Lisboa que contém algumas reflexões sobre o Procedimento do Santo Ofício*", documento manuscrito da época; e na descrição oferecida por José Mendonça no trabalho de publicação dos documentos compilados de Antônio Joaquim Moreira.

C A descrição dos cronistas do Auto-de-fé de 1682

Michael Geddes descreve detalhadamente este Auto-de-fé. É a visão de um inglês que conhecia os horrores das perseguições religiosas em seu próprio país. No período que antecedeu a conhecida "Revolução Gloriosa", as lutas entre as facções católicas, anglicanas e puritanas, misturadas às lutas contra o absolutismo dos Stuarts e a imposição de fé única ao povo inglês, geraram muitas vítimas de todos os lados. O autor, por ter vivenciado o período de tanta intolerância, usa a experiência da visão e observação dos fatos ocorridos em Portugal e na Espanha para justificar a publicação destas observações, como exemplo aos Governos Protestantes, para que não resvassem nos mesmos erros e atitudes de barbárie e

desumanidade por ele presenciados²⁹¹. Apesar dos conselhos contidos no texto de Geddes os reformistas e suas lutas fratricidas entre as inúmeras seitas surgidas após o cisma luterano, acabaram por fazer a mesma coisa que a intransigente e intolerante Igreja Católica.

A "caça às bruxas" ocorrida nos países reformados demonstra cabalmente a intolerância e a violência contra aqueles que não seguiam o figurino desta ou daquela seita. Os reformistas praticaram as mesmas atrocidades da Inquisição Peninsular, incluindo-se a perseguição aos judeus pregada por Lutero, espalhando o terror contra aqueles que fugiam de suas respectivas ortodoxias. Conhecidíssimo é o episódio proporcionado pelos puritanos em Salém, nas colônias inglesas da América do Norte, com a morte pela força de um grupo de mulheres acusadas de bruxaria em 1692, ou as punições aos Quakers, enforcados as centenas em praça pública²⁹² da Nova Inglaterra.

Voltemos ao cronista: a ordem do cortejo dos condenados em direção ao local do auto-de-fé se explica pelos tipos de penas a que eram condenados os prisioneiros. Primeiro, os homens com cárcere e hábito penitencial perpétuo. Depois os homens que, além de cárcere e hábito penitencial, estavam condenados a degredo. Depois as mulheres na mesma hierarquia e, por último, os que iriam morrer. Todos caminhavam descalços e traziam nas mãos amarradas uma vela amarela. Estes penitenciados portavam o sambenito, termo proveniente do latim *saccus benedictus* como já citado anteriormente. Este era constituído de duas peças

²⁹¹ Vale a pena transcrever as palavras do editor no Prefácio de *Micellenous Tracts*: “ (...)Wherefore, that so great and useful a Piece of History may not be in a manner lost in this Part of Word, after having with no small Trouble procured all, or most of de Books that were ever printed concerning this tragical Expulsion, I did set my self to write as full an Account of it as the said Books would help me to, and having finish'd it, I was the more forward to make it publick, believing it might be of great use to our own, and to all other Protestant Governments, not to imitate, what God, and Policy do forbid; but that detesting its Barbarity and Inhumanity, they may be warned by it to be always, on their Guard against and indefatigable Enemy, who, though he may promise, does never giver Quarter, and with whom a Protestant, a Jew, and a Mahometan, are all one and the fame; no cruelties being thought great enough for any of them, if they will no believe as the Roman Church...”. Mantive a grafia da época com fiel transcrição de texto de 1730. Não sabemos exatamente quando o texto foi escrito. Muito provavelmente após a promulgação do *Toleration Act* pelo Parlamento Inglês em 1689. Foi publicado somente em 1730. O texto integral referente a Portugal se encontra transcrito em nossa dissertação de Mestrado, RIBEIRO, Benair op.cit., v.2.

²⁹² Ver: MANN, Edward .*La Inquisición - lo que fue y lo que hizo*, op.cit., 290/317.

de pano grosso amarelo e vermelho enfiado pelo pescoço, caindo sobre o peito. O tecido vermelho formava sobre o amarelo uma cruz em forma de X. Esta cruz simbolizava o martírio de Santo André. Diz Mendonça que o amarelo significava claridade e o vermelho simbolizava justiça²⁹³. Os condenados à morte traziam em suas vestimentas o próprio retrato circundado por horríveis figuras do demônio.

O cortejo, propriamente dito, se iniciava por dois *familiares* ladeando o Prior da Ordem dos Pregadores que carregava o estandarte da Inquisição em que estavam inscritas as palavras *Misericordia et Justitia*. Em seguida, vinham os padres da Ordem de São Domingos, depois a Cruz da Irmandade de São Jorge, carregada pela confraria dos barbeiros que, pelo seu santo padroeiro, tinha lugar de destaque na procissão. O alcaide dos cárceres vinha a seguir, e na seqüência, os condenados. Nesta ordem caminhava a procissão em direção ao cenário do auto-de-fé montado no Terreiro do Paço, próximo à residência real.

Saindo dos Estaus no Rossio, o cortejo entrava pela Rua dos Odreiros até o terreirinho da Rua dos Escudeiros; subia por esta rua novamente em direção ao Rossio, onde fazia evoluções até a entrada da Igreja de São Domingos. Dali saíam para a Praça do Rossio, passando em frente ao Hospital de Todos os Santos, entrando na Rua da Palha, passando próximo ao Pátio das Comédias, seguindo até a Sé. Passavam pela zona dos curtumes até chegar ao Terreiro do Paço, local em que durante mais de 150 anos ocorreram os autos²⁹⁴.

O que pensariam esses pobres condenados sendo exibidos ao populacho pelas ruas da cidade. A grande maioria dos réus era formada por cristãos-novos acusados de praticar o Judaísmo. Há muitos anos que as famílias cristãs-novas viviam em constante tensão esperando pela sua vez. A rede de delações incentivada pela Inquisição não perdoava ninguém. A qualquer momento, um vizinho, um parente preso, um inimigo gratuito poderia apresentar denúncias à mesa do Santo Ofício, movidos por sentimentos contraditórios de inveja, medo, precaução

²⁹⁴ Este provável roteiro foi recomposto a partir das indicações parciais encontradas em: MENDONÇA, José Lourenço op.cit.,p.135 e segs.; GEDDES, Michael op.cit., 405/406; SARAIVA, Antônio José op.cit., p.104/105.

ou qualquer outra razão. Os cristãos-novos, por sua ascendência judaica, eram alvo maior e mais fácil para a Inquisição.

Quando os condenados chegavam ao lugar do martírio, o Inquisidor Geral saía a cavalo, seguido por outros altos funcionários do Tribunal. Neste auto de especial pompa, o Grande Inquisidor D. Veríssimo de Lencastre montava um belo cavalo branco escoltado por dois homens (*familiars*) com chapéus pretos ornados de fitas verdes. Michael Geddes afirma que nesse auto o Inquisidor Geral vinha por último, encerrando o cortejo, o que não era comum²⁹⁵.

Em outro documento, *Reparo que fez um sujeito bem intencionado sobre o auto de fé de 10 de maio de 1682, no item 2, se diz* textualmente “(...) em escolher os Inquisidores um cavalo branco para sair nesse dia, coisa que pareceu estranha e não sucedida em Portugal”²⁹⁶. A documentação indica que este auto de fé foi especial. Segundo Kayserling foi “(...) um dos mais espetaculares e pavorosos da Inquisição portuguesa”²⁹⁷.

Depois de oito anos sem esses espetáculos, as cidades que eram as sedes dos Tribunais de Inquisição: Évora, Coimbra e Lisboa se apressaram para, no mais curto espaço de tempo possível, realizar o grande espetáculo. A primeira a conseguir seu intento foi Coimbra, seguida por Évora. Como Lisboa ficou por último, o fez com recursos de requinte e ostentação. Compareceram a este auto toda a família real, muitos nobres e um grande número de presos de outras jurisdições.

O orador do auto-de-fé foi Frei D. Lourenço de Castro. Após o sermão, teve início a leitura das sentenças uma a uma, ação que demandou horas. Cada sentenciado ouviu sua sentença em pé, com as mãos erguidas, tendo entre elas a vela amarela, junto a um altar no cadafalso próprio para isso. Depois se ajoelhava até fazer sua abjuração. A todos de mesma pena leram-se as abjurações e lhes foi perguntado se cumpriam suas penas. Respondendo afirmativamente, colocavam a mão direita sobre um missal e beijavam a cruz, voltando em seguida a seus lugares. Depois de lidas todas as sentenças, o inquisidor de maior importância colocou uma sobrepeliz, estola e capa roxa, e lhes leu a absolvição da excomunhão a que tinham

²⁹⁵ GEDDES, Michael op.cit., p. 407

²⁹⁶ IAN/TT Armário Jesuítico - Segunda Caixa, nº 87, Maço 1, nº 2, fl

²⁹⁷ KAYSERLING, Meyer op.cit., p.273

incurrido pelo crime de heresia. Enquanto isso, dois clérigos tocavam os penitenciados com varas, isto simbolizava a pena e tornava-os recebidos no grêmio da Igreja Católica. Os *familiares* que acompanhavam os penitenciados os abraçavam fraternalmente!²⁹⁸

Espantou-se o observador dos “*Reparos*” com a condição dos sentenciados:

(...) que andavam como assombrados e fora de si com tal aspecto que parecia terem no corpo o Diabo ²⁹⁹ (...) e que a tantos se dessem tratos com tanta violencia que muitos saíssem aleijados e despedaçados³⁰⁰.

Indignou-se também o observador pela sorte de dois irmãos, Pedro Serrão e Thereza Maria:

(...) em que Pedro Serrão relaxado fosse morrer com tais demonstrações de ânimo e resolução católica, não só fazendo todos os atos de bom e fervoroso cristão, mais ainda pregando com zelo aos Thereza Maria irmã do sobredito Pedro Serrão, entrando nos cárceres com quinze ou dezesseis anos de idade fosse condenada à morte, sendo sua vida antes e depois de estar no cárcere inocentíssima e que confessando com medo da mesma morte se aceita esta e outras confissões como legítimas testemunhas.³⁰¹

Sobre outros condenados os “*Reparos*” oferecem muitas informações:

(...) Em que se dessem tratos a may de 40 pessoas com tanta violencia que muitos e muitas saíssem aleijados e despedaçados. E he cousa lastimosa e miseravel ver a estes pobres assim tratados, que não sei como escapão e não confessão ainda peores infamias e falsidades.

(...) Em que chegasse a tanto excesso a desesperação dos presos, que hum deles chamado Rodrigo Nunez del Canho se matasse a si mesmo com uma faca dentro dos cárceres. E se a desesperação pode naquele sojeito fazer tal barbaria como não faria a outras confessar falsidades.

²⁹⁸ Armário Jesuítico, Idem Reparo nº 8.

²⁹⁹ Armário Jesuítico, Reparo nº 16.

³⁰⁰ Armário Jesuítico, Reparo nº 8.

³⁰¹ Idem, Ibidem.

*(...) Em que saíssem tantas pessoas mortas absoltas da instancia depois de des annos mandando lhe agora dizer as missas e enterrar em sagrado. E por que se não fes esta dilligencia quando morrerão? Por que se não deu aviso a seus parentes para socorrerem aquelas almas com sufrágios?*³⁰²

Michael Geddes diz que até o momento em que os prisioneiros eram amarrados às estacas os jesuítas que os acompanhavam tentavam fazer com que se reconcilhassem com a religião católica. Se não o fizessem, os jesuítas diziam: “(...) os deixamos com o demônio, que está sobre o seu ombro para receber sua alma, e carregá-lo para as chamas do inferno, tão logo estejas fora de seu corpo”.³⁰³

Quanta misericórdia! Que palavras edificantes.

Enquanto isso foi dito, disparou-se um tiro, começando os gritos dos espectadores “*deixem fazer as barbas aos cães*”³⁰⁴ espetando no rosto do condenados carvão quente, antes mesmo de ser acesa a fogueira. Depois começava o processo de queima, que durava cerca de uma hora e meia. Como no local da Ribeira ventava muito, o condenado levava mais de duas horas para morrer. Era, como diz Saraiva, “grelhado”³⁰⁵.

O capelão inglês ainda observa que a turba gritava e se rejubilava ao assistir este tão horrendo espetáculo, mas ressalta que o povo português “(...) não era naturalmente cruel e que se manifestava de forma condoída e lastimosa quando assistia execuções de criminosos comuns”³⁰⁶.

Entretanto, por toda *mis en scène* que ocorria nos autos-de-fé o povo era levado à histeria.

Dos 107 penitenciados³⁰⁷, 81 eram cristãos-novos acusados de práticas judaizantes (41 homens e 40 mulheres); seis eram acusados de Sodomia (homens);

³⁰² Reparos - Armário Jesuítico, op.cit., Reparos de nº 6, 21, 11.

³⁰³ GUEDES, Michael, op.cit., p.410.

³⁰⁴ idem, op.cit., p. 411.

³⁰⁵ SARAIVA, Antonio José, op.cit., p. 108.

³⁰⁶ GEDDES, Michael, op.cit., p. 407.

³⁰⁷ Conforme lista de condenados apresentada por Michael Geddes, testemunha ocular do Auto-de-Fé.

³⁰⁸ idem, op. cit. p. 410

³⁰⁹ Conforme lista de condenados apresentada por Michael Geddes, testemunha ocular do Auto-de-Fé.

³¹⁰ Ver gravuras: fig. 69, 70,71....

seis de bigamia (homens); dois de professarem a fé em Maomé (homens), um sacrílego (homem-cristão-velho), seis de feitiçaria e pacto com o demônio (dois homens e quatro mulheres); um de falsificação de atestado de limpeza de sangue (homem), dois de corrupção de oficiais do Santo Ofício (mulheres)³⁰⁸.

As condições físicas e mentais das famílias condenadas eram deploráveis, assim como as de outros condenados. Muitos beiravam à demência³⁰⁹. O Regimento do Santo Ofício determinava que assim que tivessem ouvido suas sentenças e abjurado de seus erros, os penitentes que não iriam para a morte deveriam voltar em procissão da mesma forma que tivessem vindo do palácio dos Estaus. Os condenados à morte eram levados para o lugar especial das fogueiras, afastados do cenário do auto, na ribeira do Rio Tejo em direção ao Campo das Cebolas e do terreiro do Trigo³¹⁰.

Não existe um registro pictórico sobre este auto-de-fé na arte portuguesa. Podemos imaginá-lo a partir das gravuras inseridas em livros de viagem ou crônicas sobre as ações da Inquisição portuguesa sobre os quais nos deteremos em capítulo posterior.

D Os pintores do Santo Ofício

A documentação proporcionada pelos historiadores de Arte espanhóis não indica o reconhecimento do nome de nenhum artista conhecido que tenha realizado a tarefa de pintar os tristes retratos dos condenados à morte nos seus respectivos sambenitos. Entretanto, existem notícias de determinações do Conselho de "La

Suprema" para providências nesse sentido, assim como encomendas a grandes artistas para que retratassem historicamente os autos-de-fé³¹¹.

No Regimento da Inquisição Portuguesa de 1640 há uma referência explícita à convocação de pintores para executarem os retratos dos condenados. No título XXII se disciplina como se deve preparar todo o necessário para a realização do auto-de-fé

...ordenarão que todos os penitenciados vão vestidos decentemente... e se forem muitos os presos a relaxar, que com tempo chame o pintor para fazer os retratos e hábitos afogueados...
312

No Barroco Português o retrato serve aos poderes. Pinta-se a efígie do rei restaurador, assim como dos autonomistas que o levaram ao trono (Avelar Rebelo). Pintam-se as efígies da nobreza decadente e da vitoriosa restauradora (Vieira, o Escuro e Domingos da Cunha, o Cabrinha). Pinta-se a representação clerical (André Reinoso, Miguel Antonio). Pintam-se os membros da burguesia influente nas cidades (Gonçalo Coelho, Martim Conrado, Josefa de Ayala).

Pintam-se as efígies dos relaxados em carne nos crudelíssimos autos-de-fé inquisitoriais, dentro da propaganda ostentatória contra os cristãos-novos³¹³.

Desde o século XVI, Évora teve grande prestígio artístico graças à fixação na cidade de uma burguesia mercantil e uma aristocracia com gosto para o mecenato. Teve grande atividade de confrarias laicas e mosteiros interessados na renovação ornamental de suas casas dentro do espírito tridentino.

Nos alvares do século XVII, abandonando os valores estéticos do Maneirismo, surge uma pintura mais programática e menos ousada, que se conforma com as exigências doutrinárias de uma iconografia oficial³¹⁴.

³¹¹ PEREZ, Joseph, op.cit., p. 351

³¹² SIQUEIRA, Sonia, *Os Regimentos da Inquisição Portuguesa*, Regimentos da Inquisição Portuguesa, Título XXII- Revista do Instituto Histórico e Geográfico Brasileiro, a. 157, nº 392, jul/set. 1996.

³¹³ SERRÃO, Victor, *Pintura Protobarroca em Portugal*, op.cit., p. 439.

Entre os pintores a óleo que se destacavam em Évora, Pedro Nunes (1586-1637), que estudara em Roma, na Academia de São Lucas entre 1613 a 1620 é um dos mais importantes, deixando uma obra-prima de caráter monumental na Capela do Esporão da Sé de Évora - *Descida da Cruz*. É de sua autoria o único registro pictórico representativo de ações de hereges contra imagens sagradas - "A conversão de um cavaleiro herege por Nossa Senhora do Carmo e São Simão Stock" da igreja do convento do Carmo de Évora executada c. 1621 (**fig.69**). De fatura crua e singela, não tem o dramatismo e a força da pintura de Francisco Rizi do *Crucifixo açoitado pelos hereges*, já analisado.

Entretanto, uma pintura de Pedro Nunes, de grandes dimensões, ornamenta atualmente o altar de Santo Angélico na Igreja da ordem do Carmo³¹⁵, apresentando uma série de símbolos que revelam todo pensamento do pintor, obediente aos preceitos tridentinos. No espaço superior coloca uma figura angelical que testemunha e simboliza a conversão do herege. Ao centro, as figuras da Virgem do Carmo e São Simão dominam o cenário, tendo atrás a paisagem indicativa de uma cidade imaginária (Jerusalém). Suas figuras apresentam feridas por onde escorre sangue. No primeiro plano, caído, está o cavaleiro herege iconoclasta, tendo ainda nas mãos a arma usada para a destruição de imagens, banhado em sangue (que teria escorrido das imagens atacadas)³¹⁶. Aos pés do cavaleiro, cartas de jogo indicam o erro de uma vida afastada da fé. O olhar do cavaleiro dirigido à Virgem e a chama que sai de sua cabeça mostram a força da Virgem no processo de conversão pela fé.

Uma das acusações freqüentes contra os cristãos-novos dizia respeito à profanação das imagens sagradas. De fato, uma atitude de rebeldia e forma de manifestar a resistência às imposições da religião que tiveram que aceitar à força era a rejeição às imagens sagradas, destruindo-as ou infamando-as. Muitos processos movidos pela Inquisição aos cristãos-novos abordam essa questão. No interior de seus lares, praticavam as profanações dilacerando imagens ou

³¹⁴ SERRÃO, Victor, *Pintura Protobarroca em Portugal*, op.cit., p. 439.

³¹⁵ A igreja carmelita à qual se destinava originalmente a pintura foi destruída em 1663 pelos bombardeios de tropas invasoras, mas a pintura foi salva. Cf. SERRÃO, Vitor. op.cit., p.303.

³¹⁶ Na pintura de Francisco Rizi sobre a temática de destruição de imagens também se vê o sangue escorrendo da imagem do Cristo na cruz quando açoitado.

ofendendo-as de alguma forma. Alguns casos encontrados nos arquivos da Inquisição de Évora ilustram claramente essa forma de resistência, ou como queriam os inquisidores, essa manifestação da heresia praticada pelos cristãos-novos.

Em 1624, Miguel Fernandez foi denunciado por ter dado duas punhaladas num crucifixo na Ermida de São Sebastião, na vila de Panóias³¹⁷. Em 1625, Isabel Cardosa e Maria Álvares, cristãs-novas, moradoras de Portalegre foram denunciadas por terem açoitado um crucifixo³¹⁸. Em 1649, foi denunciado e preso João Rodrigues, cristão-novo, morador de Arraiolos, por ter dado muitas pancadas numa imagem de Cristo³¹⁹. Vários outros exemplos aparecem nos cadernos do Promotor nessa linha.

Embora essa fosse uma ação recorrente no mundo criptojudeu, identificamos apenas duas imagens registrando o fenômeno: a de Francisco Rizi - Profanação de um crucifixo - (**fig.56**), estudada em capítulo anterior e a acima referida de Pedro Nunes³²⁰. São exemplos sintomáticos de obras de arte executadas sob o pressuposto de uma função didática - a reafirmação do culto das imagens - conforme os ditames do Concílio de Trento e com intenção propagandista contra os hereges.

Pedro Nunes foi pintor protegido pelos Condes de Vimioso e pelo arcebispo D. José de Melo. Seu sogro e primeiro mestre, Manuel Fernandes, era pintor do Santo Ofício. Há indícios de que freqüentava as tertúlias literárias da Academia dos Sertórios, também conhecida como Academia Eboreense. Movia-se, pois, num círculo culto e influente. Casou-se com Mariana Varela. Teve nove filhos, três dos quais se tornaram pintores importantes no período: Francisco Nunes Varela, Lourenço Nunes Varela e Josefa Maria dos Anjos.

Francisco Nunes Varela, filho de Pedro Nunes, se destacou entre os pintores portugueses da primeira metade do século XVII e existem menções de sua atividade pictórica na Academia Sevilhana de Pintura, fundada por Francisco Pacheco,

³¹⁷ IAN/TT - Inquisição de Évora - Cadernos do Promotor, L.º. 211, fl.86 e segs.

³¹⁸ IAN/TT - Inquisição de Évora - Cadernos do Promotor L.º. 214, fls 217 e segs.

³¹⁹ IAN/TT - Inquisição de Évora - Cadernos do Promotor, L.º. 214, fls 264 e segs.

³²⁰ Anita Novinsky relata vários casos de cristãos-novos processados pelo Santo Ofício por essa mesma razão. Ver: NOVINSKY, Anita, *Inquisição: Prisioneiros do Brasil*, Rio de Janeiro: Editora Expressão e Cultura, 2002. ex.vi. p. 52.

quando tendo deixado a oficina do pai viaja à Espanha para aperfeiçoar sua técnica. Francisco Nunes Varela habilitou-se como *familiar* do Santo Ofício e exerceu a função de alcaide dos cárceres em Évora. Nas diligências do Santo Ofício de Évora, movidas a partir de 1655 para atestar a "limpeza de sangue" do pretendente a *Familiar* da Inquisição constam referências a toda sua família e em especial ao pai, Pedro Nunes, ficando claro nesses atos burocráticos a estadia de seu pai na Academia de São Lucas em Roma³²¹ e os serviços prestados à Inquisição.

Segundo Vitor Serrão, o pintor Francisco Nunes Varela foi um artista de notoriedade em Évora, mantendo uma oficina no terreiro de Santa Catarina, sendo professor de vários outros pintores na técnica a óleo. Ocupou cargo de pintor da Inquisição para a qual pintou durante anos seguidos os retratos dos relaxados em carne nos autos-de-fé³²².

Encontramos ainda, ocupando o cargo de pintores do Santo Ofício, outros pintores que freqüentaram as oficinas de Manuel Fernandes e Pedro Nunes, como Sebastião Lopes (1535-1561) e Francisco João (1563-1595). Com exceção de Pedro Nunes e Francisco Nunes Varela, que alcançaram prestígio fora de Évora, os demais tinham no trabalho realizado para o Santo Ofício a garantia de uma renda que lhes permitia melhorar as condições de sobrevivência.

Era usual que os pintores desse período, ainda amarrados às regras das corporações de ofício, considerados simples oficiais mecânicos sem terem atingido um grau de reconhecimento na sociedade como artistas, aceitassem trabalhar para as instituições religiosas realizando tarefas que não eram propriamente afeitas à nobre arte da pintura. Realizavam em grande quantidade trabalhos como douradores de retábulos, estofadores de imagens a serem transportadas nas procissões e os famigerados retratos dos condenados pela Inquisição.

A posição de pintor do Santo Ofício era almejada pelos profissionais da pintura e muito benquistos pela sociedade aderente aos valores de repressão contra-reformista. Socialmente prestigiados e economicamente bem remunerados,

³²¹ IAN/TT, Inquisição de Évora - Habilitação de Familiares, processo nº 297, Maço 8, Apud SERRÃO, Vitor *Pedro Nunes(1586-1637) - Um notável pintor maneirista eborense*, in Boletim de Cultura da Câmara Municipal de Évora - A Cidade de Évora - ano XLV - nº 71-76.

³²² Idem, p. 135.

encontramos famílias de pintores dedicadas aos serviços do Santo Ofício. Tinham que freqüentar os cárceres da Inquisição e observar os denunciados durante os interrogatórios. Nessas ocasiões preparavam um esboço do retrato. Se posteriormente o réu recebesse sentença condenatória o pintor era chamado para finalizar o retrato no sambenito que seria usado no auto-de-fé. Os registros desses retratos nos sambenitos nos chegaram através de gravuras inseridas nos livros de crônicas de viajantes ou de testemunhos das ações da Inquisição como as que aparecem no livro de Charles Dellon quando relata seus infortúnios pessoais do tempo que esteve sob prisão no Santo Ofício de Goa e Lisboa.

Esses sambenitos eram retirados dos réus no momento em que se iniciava o procedimento para a colocação nos patíbulos onde seriam amarrados a troncos de madeira com lenha aos pés. Os sambenitos eram, posteriormente à morte do réu, pendurados nas portas ou paredes das Igrejas para que ficasse registrado na memória do povo o grande erro cometido pelo condenado e se perpetuasse essa condenação e estigma para todos os seus descendentes.

É nas pinturas executadas nos sambenitos que se manifesta o que se pode entender como o controle mental. Parece-nos que o controle era exercitado através dessas pinturas infamantes, muito mais do que em qualquer outra executada por ordem da Inquisição destinada aos seus depósitos ou às paredes das câmaras reais nos palácios, embora o sentido fosse mesmo a perpetuação, na memória do povo e na História, da presença da heresia e a legitimidade do combate.

As figuras estampadas dos réus em meio às labaredas que os consumiam, envoltos por demônios e monstros, sem dúvida, eram aterradoras. Materializavam no povo a ameaça de tempos imemoriais do Cristianismo da danação eterna no fogo do inferno³²³. De certa forma, a recepção dessas imagens pelo povo se dava de forma inversa ao discurso da Igreja. A Inquisição dizia que era legítimo queimar o corpo do pecador para salvar-lhe a alma. A recepção da mensagem passava não só pela ameaça do presente - a fogueira dos autos-de-fé - como pela danação eterna.

³²³ Sobre a construção do imaginário da danação eterna ver: VOVILLE, Michel. *Imagens e Imaginário na História*, São Paulo: Ática, 1997, cap. 6 pp. 118-133

Os sambenitos, nos primeiros tempos, eram pendurados nas portas das paróquias³²⁴ de origem dos condenados. Aos poucos essa prática foi sendo transferida para uma sede central do próprio Tribunal ou de uma ordem religiosa. Alterava-se assim o referencial da infâmia individual que atingia especificamente o réu e sua família, para o registro da infâmia coletiva da heresia e a afirmação da vitória da Inquisição.

Algumas descrições do processo de queima indicam que o réu era colocado sentado num pequeno banco ou mesmo sobre o estrado do cadafalso. As imagens que serão apresentadas em capítulo posterior de autoria de Francisco Goya ou de Eugênio Lucas Velázquez mostram essa forma de cremação. Outros cronistas afirmam que eram simplesmente amarrados em pé nas estacas. Não é possível saber com certeza qual forma era a mais usual. A legislação tanto espanhola como portuguesa que instruía os inquisidores sobre essas providências não especificava, exatamente, como se deveria fazer. O provável é que houvesse uma variação desse ritual. Os artistas, geralmente gravavam ou pintavam essas cenas baseados nas descrições dos cronistas. Não encontramos, na documentação, evidência que permita afirmar que os artistas teriam assistido aos autos-de-fé pessoalmente. A única exceção é feita em relação à pintura de Pedro Berruguete sobre o *Auto de fe presidido por Santo Domingo de Guzmán*, pintado exatamente no local e no momento em que em Ávila se queimavam em abundância os primeiros réus da Inquisição Espanhola.

³²⁴ Não há referência na documentação ou bibliografia que indique a sobrevivência de algum exemplar desses sambenitos. Existem notícias que no Museu da Inquisição de Lima, no Peru, existem alguns exemplares de sambenitos, mas até onde pudemos investigar, esses sambenitos são de confecção moderna, apenas servindo como ilustração das peças desse museu.

PARTE III

SIMBOLOGIA DA AVERSÃO

CAPÍTULO I - O olhar exterior e a crítica à Inquisição Ibérica

A Crônicas, viajantes e histórias

O sentimento de aversão ao Tribunal do Santo Ofício da Inquisição não se inicia apenas no século XVIII com o advento das idéias iluministas. Podemos encontrar textos de crítica severa às ações do Tribunal desde o século XVI.

Exemplo desse tipo de texto se encontra na pequena obra escrita em latim por Raimundo Gonzalez de Montes sob o título *Sancta Inquisitionis Hispanicae Artes*, impressa em Heidelberg em 1567. A vigilante ação de censura aos livros que ingressavam clandestinamente tanto na Espanha como em Portugal, conhecedora da publicação, imediatamente o colocou no *Index Prohibitorum*. Segundo o tradutor para língua espanhola, o livro foi traduzido para as principais línguas da Europa. Foi reimpresso em latim outras vezes, mas não traduzido para o espanhol senão no início do século XIX³²⁵.

Assim como o autor do primeiro e mais conhecido relato de época sobre a Inquisição Portuguesa - Charles Dellon, com sua *Relação da Inquisição de Goa* publicado pela primeira vez em 1687 - o autor Raimundo Gonzales de Montes foi um sobrevivente da Inquisição, neste caso a de Sevilha, que conseguiu fugir para terras do norte da Europa. Relata em seu livro todos os sofrimentos pelos quais passou e as formas de atuar do Tribunal.

³²⁵ Consultamos a edição de 1851, pertencente à Biblioteca Nacional de Madri sob código: R 11.401 - microfilme 5774. Embora o texto tenha características literárias, não deve ser desconsiderado, como fez o historiador Miguel Avilés em seu balanço sobre textos contemporâneos à existência da Inquisição. Ver Miguel AVILÉS - *Veraderas y falsas iamgenes de la Inquisición Española* - Catálogo da Exposição -*La Inquisición*, Ministério de Cultura, 1982, p. 33-50. O livro consultado apresenta de um lado da página o original em latim e no outro a tradução para o espanhol. Esse texto é um dos quatro citados por Francisco Bethencourt para explicar a questão da representação da Inquisição criada pelos protestantes. op.cit., p.344 e segs.

Entretanto, sob o ângulo, privilegiado neste trabalho, do estudo das pinturas relacionadas com a atuação da Inquisição, não foram encontrados registros pictóricos que pudessem demonstrar o sentimento de aversão no século XVI.

Esse tipo de registro começa a ocorrer fora da Península Ibérica, através da gravura, citando-se como a mais antiga a de Domenico Beccafumi representando uma cena de tortura (c. da metade do século XVI)³²⁶. Com a obra de Charles Dellon que fez acompanhar seu texto com gravuras representando os suplícios a que eram submetidos as vítimas do Tribunal³²⁷ é que começam a circular pela Europa imagens com o sentido de denúncia e crítica às ações da Inquisição Ibérica.

O historiador Miguel Avilés publicou, em 1982, uma relação de livros em ordem cronológica contendo algum tipo de registro de imagem. Nessa relação a quarta obra é a de Joseph del Olmo - *Relación del auto general de fe que se celebrou em Madrid este año de 1680* - que contém anexada ao final uma gravura de Gregório Fosmann. Tanto esse Auto-de-fé como as imagens correspondentes já foram analisadas em capítulo anterior e guardam um sentido simbólico de exaltação dos feitos da Inquisição e não de sua crítica. Seguem-se, na sua listagem as obras de Dellon (1687/88) e de Philipp van Limborch (1692) e pelo que as fontes indicam foram realmente as primeiras a terem esse sentido de crítica manifestado pelas imagens.

O livro de Charles Dellon relata, em estilo intimista, suas memórias como prisioneiro da Inquisição de Goa e todos os seus percalços até conseguir voltar à França. É um típico livro de viajante com exposição de lembranças exóticas dos locais pelos quais passou (Goa e Brasil). Faz um alerta do que se deveria fazer para

³²⁶ Cf. BETHENCOURT, Francisco op.cit., fig. 71.

³²⁷ No catálogo da Exposição sobre a Inquisição de 1982, o historiador espanhol Miguel de Avilés apresenta uma relação de livros em ordem cronológica que se apresentam acompanhados por gravuras, iniciando por uma obra de 1610 sobre mouriscos. As duas obras que o historiador cita em seguida, ainda do século XVII, por suas próprias explicações, não nos parece que contenham imagens com simbolização de crítica. Não foi possível localizar, na Biblioteca Nacional de Madri, essas três obras, não podemos, portanto, emitir opinião a respeito. São cronologicamente: BLEDA, L. *Defenso fidei in causa neophytorum sive morischorum*, Valencia, 1610 contendo uma gravura; *Copia decreti et relatio processus judicialis S. Fidei Inquisitionis matritensis*, 1634 - uma gravura; *Reglas y constituciones que han de guardar los señores Inquisidores, fiscales, secretarios...y otros cualesquier ministros del Tribunal del Santo Oficio de la Inquisición de esta ciudad de Mexico*, 1659 - 3 gravuras.

não cair nas mãos da Inquisição. Além da descrição minuciosa e correta das práticas do processo inquisitorial, acrescenta as gravuras ilustrando suas descrições.

A Inquisição portuguesa atuou com intensidade nas colônias. Em Goa foi instalada uma sede do Tribunal em 1561 e os processos são numerosos. As imagens de Dellon nos mostram um pouco dessa atuação.

No Brasil o Santo Ofício também atuou através de Inquisidores especificamente nomeados para virem à colônia colher as denúncias contra qualquer tipo de desvio da ortodoxia. O estado atual das pesquisas aponta para a existência de três grandes visitas: em 1591/1595 em Pernambuco; em 1618 na Bahia e em 1628 no sul (Rio de Janeiro e São Paulo)³²⁸. Nunca foi instalada uma Corte Inquisitorial no Brasil. Os visitantes colhiam as denúncias, prendiam os acusados, que eram enviados para Lisboa - tribunal que tinha jurisdição sobre os prisioneiros provenientes do Brasil. Não encontramos nenhum registro iconográfico sobre as ações da Inquisição no Brasil. Devem existir, mas essa pesquisa é bastante específica e não cabe nesta tese, dentro dos limites traçados para o *corpus documental*.

As gravuras originais do livro de Dellon, nove inicialmente, ilustravam fielmente as passagens do texto. Foram criadas por Jean Paul Sevin e Vermeulen. As gravuras mostram: a cena de uma audiência da Inquisição, os hábitos dos condenados e as diferentes etapas dos autos-de-fé. Segundo Charles Amiel elas falam por si mesmas e são um bom exemplo do papel pedagógico que a iconografia sempre prestou à religião e o impacto causado na memória coletiva³²⁹.

Essas gravuras foram usadas das mais diversas maneiras: reimpressas, copiadas, deformadas, atribuídas a fatos inapropriadamente designados como da Inquisição em Goa. Em vários livros, a gravura (**fig.70**) sobre o Auto-de-fé, em especial, ora aparece como sendo realizado em Goa, ora como sendo em Lisboa.

³²⁸ A Terceira visitação nas Capitanias do Sul foi objeto de estudos de Lina GORENSTEIN publicado In: VAINFAS, Ronaldo; FEITLER, Bruno; LAGE, Lana (Orgs.). *A Inquisição em Xeqe*, Rio de Janeiro: Editora Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006, p.25-31.

³²⁹ AMIEL, Charles .op.cit., p. 27.

A gravura original de Sevin retrata um Auto-de-fé em Goa. Jean Paul Sevin era um pintor renomado por seus retratos, desenhos e gravuras que marcaram fatos do reinado de Luis XIV.

Vermeulen (1644-1708), um gravador de Anvers, foi colaborador de Sevin e trabalharam juntos sob a orientação de Charles Dellon. O livro de Dellon fez tal sucesso que além de suas reimpressões em várias línguas, inspirou outros escritores a usarem as gravuras como forma de comunicação mais eficiente e direta.

Em 1692 é editado *Historia Inquisitiones* de Philip van Limborch com ilustrações feitas pelo gravurista Adrian Schoonebeck inspiradas em Jean Paul Sevin. As diferenças entre os dois gravadores são mínimas. Entretanto, observando-as, detalhadamente, percebemos que há uma reversão, um espelhamento da imagem.

Na gravura original que representa o Auto-de-fé (**Figs. 67e 68**) Sevin coloca a cena principal, as fogueiras em que ardem os condenados, para o lado direito³³⁰. Sob inspiração da gravura referenciada, outras mais detalhadas aparecem em outras narrativas, mas a figuração é rebatida e as fogueiras aparecem à esquerda do espectador (**fig.70**).

Uma série de gravuras do artista Bernard Picart inseridas no livro - *Cerémonies et coutumes religieuses de tous les peuples du monde* - editada na Holanda em 1722 com bastante sucesso foi, provavelmente, a responsável pela fixação na memória da cena voltada para a esquerda e a indicação de que o Auto-de-fé teria ocorrido em Lisboa³³¹. Dessa gravura de Bernart Picart há um exemplar impresso em tinta colorida no Museu da Cidade de Lisboa (**fig.71**). Foi reproduzida como tendo ocorrido em Lisboa por inúmeros historiadores, em razão do sucesso do livro do artista. Bernard Picart reproduziu com maiores detalhes a gravura original de Jean Paul Sevin.

Bernard Picart nasceu em Paris em 1673 e morreu em Amsterdam em 1733. Era filho de um gravador de sucesso de nome Estevão. As opiniões sobre a obra de gravador de Picart são contraditórias. Alguns o consideraram o melhor gravador em

³³⁰ Idem p. 318.

³³¹ Gravura de B. Picart reproduzida à página 307 do Dossiê Iconográfico da edição de Charles Amiel da *Relation de l'Inquisition de Goa de Charles Dellon*. op.cit., loc. cit.

buril da França no período. Outros dizem que suas gravuras são frias e tristes. Várias de suas gravuras serviram de modelos na Academia de Belas Artes de Paris como, por exemplo, *O governo de Maria de Médicis e o Casamento de Alexandre e Roxane*. Deixou diversas gravuras que hoje pertencem ao MNAA de Lisboa de cerca de duas dezenas de reis e personagens da história portuguesa³³².

Pela configuração e época em que foi realizada podemos supor que o artista teria se inspirado nas descrições de cronistas que visitaram Lisboa relatando o grande Auto-de-fé português de 1682, considerado pelos historiadores o mais terrível de todos. É importante salientar que existem três gravuras semelhantes no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa. A que é identificada pela curadoria como sendo de Bernard Picart traz como título: *L'auto-da-Fé, ou l'Acte de Foi* e subtítulo *Suplice des Condamnez*. (**fig.72**) O artista-gravador fez uma identificação correta da imagem, pois a cena, na verdade, está retratando o cenário da queima dos réus nas fogueiras e não o ato-de-fé como conhecemos das descrições, ou seja, com o palanque armado para acomodar em espaços determinados os réus, os inquisidores e a assistência. O artista coloca a cena no Terreiro do Paço - hoje Praça do Comércio – que pelas descrições dos cronistas era o local escolhido para a realização dos autos-de-fé. O local em que se erguiam as fogueiras para aplicar as penas de morte ficava mais a leste do Terreiro, em direção ao Campo das Cebolas, margeando o Rio Tejo.

As duas outras gravuras são anônimas e reproduzem com pequenas diferenças a mesma cena de Picart. Uma possui a legenda em italiano e a outra em francês³³³ (**Figs. 73 e 74**).

Philip van Limborch narra em seu livro uma história da Inquisição também acompanhada de gravuras ilustrativas. Ambos deixaram os registros visuais dos réus da Inquisição portando seus sambenitos.

³³² Carlo Ginzburg reproduz a opinião que Fritz Saxl fazia de Bernard Picart, "...uma gravura sem dúvida fria e acadêmica do ponto de vista formal" quando está analisando a posição de Saxl sobre as figurações da Verdade e do Tempo. GINZBURG, Carlo. *Mitos Emblemas e Sinais*, op.cit., p. 54.

³³³ Francisco Bethencourt reproduz em seu livro História das Inquisições (fig.26) a gravura com legenda em francês atribuindo-a Bernard Picart. A curadoria do MNAA a indica como anônima. Entre as três gravuras há diferenças mínimas, sendo que a de Picart tem maior dimensão - 39,3 x 24,3 cm.

Com pequenas variações ao longo do tempo, os sambenitos foram de três tipos: o mais simples - com a cruz de Santo André - era destinado aos réus condenados a penas mais leves, como a obrigação de fazer penitências; um segundo modelo continha estampas de chamas de fogueira invertidas significando que o réu havia sido condenado à morte, mas em razão de confissão feita às vésperas do auto-de-fé seria salvo do fogo e outras penas lhe seriam imputadas, como açoite ou degredo; o terceiro modelo era destinado aos réus condenados à morte na fogueira e que mantinham impenitentes contendo o retrato envolto pelas chamas da fogueira - insígnias de fogo ou fogo revoltado na linguagem dos processos (**Figs. 75; 76; 77, 78**).

Os dois livros surgem numa esteira de publicações que indicavam uma modificação do pensamento e das reflexões intelectuais sobre a imposição de uma única fé religiosa. A fé do povo deveria ser aquela do monarca representante do Estado absolutista.

A intensificação do debate intelectual sobre a liberdade de consciência vinha marcada por dois fatos políticos contrários: o Ato de Tolerância (1689), promulgado por Guilherme de Orange na Inglaterra, dando liberdade de culto aos súditos e a revogação do Édito de Nantes (1685) que propusera essa liberdade nos tempos de Henrique de Navarra, para por fim às desastrosas guerras religiosas na França³³⁴. Influem nesse pensamento as "Cartas de Tolerância" publicadas nessa época por John Locke, os escritos de Voltaire etc.

Sintomáticas desse debate, as gravuras inseridas nos livros despertam nossa atenção por um detalhe que pode passar despercebido para o leitor menos atento. O gravador de Dellon - Pierre Paul Sevin - ao representar uma procissão de Auto-de-fé em Goa entrando numa igreja - coloca o estandarte da Inquisição de tal forma que se pode ler claramente o lema nele contido - *Justitia et Misericórdia* (**fig.79**). O gravador de Philip van Limborch repete (ou copia) a mesma imagem em posição invertida, como um espelhamento, entretanto tem o cuidado de reescrever o lema de

³³⁴ Henrique de Navarra promulgou em 13 de abril de 1598 o Édito de Nantes, que permitia o livre culto religioso dentro da França.

outra forma - *Misericordia et Justitia*³³⁵. O mesmo detalhe aparece em Bernard Picart (figs.80 e 81).

Tal detalhe pode parecer algo sem importância para o leitor atual, mas não para o leitor do período, acostumado a recepcionar imagens com motes ou lemas³³⁶. Quando Sevin coloca a palavra Justiça antecedendo Misericórdia revela uma sutil crítica ao Tribunal da Inquisição e seu modo de agir intolerante. Justiça significa a aplicação da lei, a força da espada, da punição sobre o ato de misericórdia propalado pela Inquisição no discurso contido nos autos processuais. Demonstra o conhecimento do processo sofrido - na pele - pelo autor do livro (Dellon).

Nas gravuras contidas em Philip van Limborch, o artista - Adrian Schoonebeck - por certo recebendo informações do autor, recoloca o lema em conformidade com o discurso do Tribunal, revelando-se um profundo conhecedor dos manuais e tratados jurídicos sobre a Inquisição. Isto não quer dizer que Philip van Limborch fosse mais partidário do Tribunal, pelo contrário, foi o primeiro a fazer uma reconstituição rigorosa dos procedimentos processuais, da origem e atuação do mesmo³³⁷.

Uma das fontes utilizadas por Limborch foi o livro de Raimundo Gonzales de Montes, também conhecido por Reginaldo Montanus, já citado.

Entre os estudiosos da Inquisição Portuguesa são comuns posições distintas a respeito do lema da Inquisição. Era "Misericórdia e Justiça" ou "Justiça e Misericórdia"? Cada estudioso coloca o lema conforme sua postura na análise da

³³⁵ LIMBORCH, Philip van, *Historia Inquisitionis*. Amsterdã, 1692, p. 370. Esse mesmo pormenor aparece na mesma cena gravada por Bernard Picart (1722) para o livro *Cérémonies et Coutumes Religieuses de Tous les Peuples du Monde*.

³³⁶ A Emblemática da Inquisição (monogramas, números, armas, divisas, lemas ou motes, estandartes, bandeiras) ainda não foi suficientemente estudada, merecendo um estudo à parte que, nos limites deste trabalho não nos cabe realizar.

³³⁷ Philip van Limborch (1633-1712) era um dos principais teólogos cristãos que pertencia à intelectualidade de Amsterdã. Era seguidor de Jacob Arminius, professor de teologia em Leiden que se diferenciava de Calvino quanto à predestinação, insistindo na liberdade do indivíduo em aceitar ou rejeitar a graça divina por sua própria vontade. Os arminianos pregavam ainda que Jesus teria sido um profeta enviado por Deus, submetido a sua vontade. Jesus seria o Messias, mas não seria parte da divindade. Philip van Limborch manteve uma série de disputas intelectuais com rabinos e filósofos de Amsterdã. Nesse círculo de intelectuais estava o médico e filósofo Isaac Oróbio, líder da campanha contra a filosofia de Baruch Spinoza. Ver: Yosef KAPLAN, *Do Cristianismo ao Judaísmo - A História de Isaac Oróbio de Castro*. Rio de Janeiro: Imago Editora, 2000, p. 282-296.

história da Inquisição. Para o leitor comum, a circulação dessas gravuras pode ter gerado confusão, pois as gravuras têm forte poder de comunicação³³⁸.

B As Gravuras e sua propagação pela Europa: as estampas e a Inquisição

A invenção da imprensa em meados do século XV proporcionou um maior desenvolvimento da gravura, técnica já conhecida e empregada pelos artistas e ilustradores de livros. Até então, alguns livros manuscritos recebiam ilustrações feitas através de xilogravura de bloco, onde eram colocados pequenos textos e imagens. O resultado não era dos melhores, mas agilizava o processo de edição de livros.

Os primeiros produtos da indústria da impressão tiveram um tríplice êxito: comercial, como arma de propaganda e como obra de arte. Muitos livros rivalizavam em beleza com os manuscritos, pois eram acompanhados por belos desenhos, excelente impressão e soberbas iluminuras. As Bíblias foram os primeiros livros de grande sucesso. Durante a vida de Lutero foram publicadas 430 edições de sua Bíblia. Seus panfletos, que atacavam a Igreja e também os que o atacavam eram vendidos por centavos.

Com a ampliação do mercado de livros, os artistas procuraram desenvolver cada vez mais a técnica da gravura³³⁹. Gravuras de grandes artistas, como Durer, passam a circular com maior intensidade. As pequenas dimensões e o uso do papel

³³⁸ Apenas para citar dois: Francisco Bethencourt diz que era "Misericórdia e Justiça", op.cit., p. 85 de acordo com a documentação processual. Antonio José Saraiva, descrevendo a procissão do auto-de-fé diz que era "Justiça e Misericórdia", op.cit., p. 105.

³³⁹ Há registros indicando que Dürer usou a gravura em metal a partir de 1500. A gravura em metal consiste na técnica de marcar o desenho numa chapa de cobre através de um instrumento de metal semelhante a uma caneta (ponta seca ou buril) que risca a superfície da chapa formando sulcos e cavidades que recebem a tinta que se transfere para o papel através de grande pressão manual ou mecânica. A chapa de cobre pode ainda receber banhos de ácidos que corroem a superfície criando outras concavidades, ampliando as possibilidades de gradações de tons e texturas. Muitos artistas utilizaram a gravura de maneira intensa. Muitas vezes, essas gravuras serviam com ensaio para a realização de telas de pinturas em grandes proporções. Apenas para lembrar poderíamos citar: Durer, Agostino Carracci, Rembrandt; Goya.

como suporte garantiu o sucesso dessa técnica e permitiu a difusão de idéias através da imagem.

Nos finais do século XVI, a gravura já assumia a dignidade de forma artística autônoma. A Igreja Católica, revalorizando as imagens pela Contra-Reforma encorajou a formação de uma nova iconografia sacra que fornecesse aos fiéis os mesmos objetos e símbolos encontrados nas igrejas, para uma devoção em massa³⁴⁰. Serviu-se das gravuras como poderoso meio de propaganda.

A reprodução de grandes pinturas religiosas por grandes artistas passa a ser divulgada através da reprodução pela gravura. Uma tela ou um afresco de grandes proporções pode ser reduzido à dimensão de uma folha de papel, tornando-se passível de observação e manuseio.

É exatamente em função das pequenas dimensões de uma gravura que se terá, em contrapartida, que encontrar um grande artista para realizá-la. Importante também, no processo da criação da gravura, é a interação do artista com o impressor. Este será o responsável pela correta divulgação da imagem criada. Foi pelas mãos dos gravadores e de suas imagens, avulsas ou inseridas nos livros que se começou a divulgar por toda Europa os acontecimentos ligados à Inquisição Ibérica. Nesse sentido é importante prestar atenção ao impressor do livro, do seu cuidado pode resultar a qualidade e também a correta impressão do que o artista quis manifestar. O problema que encontramos nas gravuras espelhadas pode estar no cuidado da impressão.

O editor holandês Vander publicou, entre o final do século XVII e meados do século XVIII cinco edições diferentes de obras descritivas sobre Portugal com figuração de cenas da Inquisição³⁴¹. A pressa e o descuido com a impressão pode ter causado esse fenômeno do espelhamento. As estampas³⁴², designação dada às gravuras, falavam mais rápido e mais intensamente a mentes e corações, provocando a repulsa ou a aprovação.

³⁴⁰ ARGAN, Giulio Carlo; *Imagem e persuasão*, São Paulo: Companhia das Letras, 2004, p.17.

³⁴¹ Cf. RAU, Fernando, *Estampa e caricatura política estrangeira sobre Portugal*, Lisboa: Instituto Português de Museus, Museu Nacional de Arte Antiga, 2000, p. 49. Catálogo da Exposição.

³⁴² Em geral se reserva o uso do termo estampa quando nos referimos à reprodução de desenhos em tecido. Esta técnica já era usada pelos chineses desde a Idade Média.

Foi através da gravura que determinadas cenas que ocorriam nos secretos ambientes dos Tribunais da Inquisição como, por exemplo, nas salas de torturas, foram divulgadas graças aos relatos de ex-prisioneiros que inspiravam os artistas. Nem sempre é possível a identificação desses artistas. Está incluída no catálogo de imagens desta tese uma seqüência de gravuras representando as torturas usualmente aplicadas pelos tribunais da Espanha e Portugal (na Europa e nas colônias) e cenas de queima de hereges nas fogueiras. As imagens falam por si, mas algumas explicações devem complementar sua força (**Figs. 82; 83; 84; 85; 86; 87; 88**).

Na península Ibérica foram usuais três formas de tortura: o potro, a polé e pela água. O potro era composto por uma mesa em que o réu era amarrado. As cordas eram colocadas de tal forma que, presas aos braços e pernas, eram esticadas em diversos graus. A cada volta que a corda dava em uma espécie de roda, mais se estirava o corpo, provocando terríveis sofrimentos. A polé consistia numa corda presa a uma roldana no teto ou em algum tipo de cavalete. O réu era atado pelas mãos e levantado até o topo da roldana. Deixando-se cair o corpo de forma lenta, antes de chegar ao chão interrompia-se bruscamente a descida. Dizia-se que se aplicava assim um "trato corrido"³⁴³. Se o corpo descia aos solavancos, dizia-se que era em "trato esperto". Tanto de uma forma como na outra o réu chegava ao solo com os ossos quebrados ou desconjuntados. A tortura pela água consistia em enfiar na boca do réu um pano e ir pingando água aos poucos provocando a sufocação. A tortura pelo fogo, ou seja, encostando-se aos pés da vítima uma brasa ou mesmo labaredas podem ter existido, mas não são mencionadas nos textos de cronistas e pelo pouco que foi possível estudar até o presente dos processos não nos permitimos optar nem pela negativa, nem pela afirmativa da existência desse tipo de prática³⁴⁴.

Na Espanha encontramos a referência de uma forma de tortura aplicada aos condenados à morte na fogueira antes da incineração. Os condenados eram colocados sobre o patíbulo vestidos com seus respectivos sambenitos e tinham um

³⁴³ Linguagem encontrada nos processos

³⁴⁴ Estima-se que da totalidade dos processos da Inquisição Portuguesa - cerca de 40.000, 10% tenham sido estudados. O mesmo valor poder ser aplicado à Inquisição Espanhola.

dos braços levantados e pregados numa estaca (**fig.88**). Consuelo Maqueda Abreu descreve esse tipo de prática:

Los inquisidores ofrecieron un nuevo género de suplicio que no se habia conocido hasta entonces. Este suplicio el cual los verdugos sometieron a diez pobres israelitas, consistía en clavarles una mano sobre una gran cruz de San andrés y ésta mantenérsela en tal estado mientras se leía la sentencia.

Indica a autora que esta novidade teria sido inserida no Auto de Fé de Valladolid celebrado em 1636 na presença de Felipe IV³⁴⁵.

São ainda do acervo do Museu Nacional de Arte Antiga quatro gravuras que aparecem no livro do suíço, naturalizado inglês, John Coustos sob o título *Os sofrimentos de John Coustos por maçonaria e por sua recusa em tornar-se católico romano, na Inquisição em Lisboa* publicado em 1746.

John Coustos foi para Lisboa em 1742 com o propósito de tentar fortuna no Brasil. Protestante e maçom convicto, foi denunciado à Inquisição. Preso e interrogado acerca dos segredos da maçonaria resiste aos interrogatórios e torturas. Saiu em um auto-de-fé condenado há quatro anos nas galés. Conseguiu sua liberdade graças a interferência do embaixador inglês. Embarcou num navio holandês que o levou de volta a Londres onde, em seguida, publica seu livro. Três gravuras reproduzem cenas de tortura em três graus de intensidade aplicadas no potro e uma representa a tortura da polé, indicando como sendo o quarto grau de tortura (**Figs. 89; 90; 91; 92**).

Há uma interessante publicação com gravuras num outro livro de viagem que é uma espécie de "Guia Turístico" do século XVIII, de responsabilidade do editor Pièrre Vander (ou Van Der) sob o título *La Galerie Agreeable du Monde*³⁴⁶. Não se

³⁴⁵ Cf. MAQUEDA ABREU, Consuelo, *El Auto de Fe*, Madrid: Ediciones Istmo, 1992, p. 417. A autora faz uma preciosa descrição de toda cerimônia de execução dos condenados à morte e também da aplicação das penas de açoite que eram realizadas no cenário dos queimaderos geralmente em lugares afastados da cidade, longe do cenário do Auto-de-Fé.

³⁴⁶ Trata-se de uma coleção de textos e gravuras publicadas em Leiden, c. 1790 em 46 volumes. Foram impressos somente cem(100) exemplares (da coleção). Uma dessas coleções encontra-se atualmente na Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, tendo chegado ao Brasil com a transferência da Corte Portuguesa. A coleção pertencia à Biblioteca Real.

pode identificar com precisão o autor dos textos ou das gravuras. O impressor faz no início do primeiro volume, dedicado à Espanha, uma apresentação do que o leitor poderá encontrar nas páginas da coleção, dizendo ser uma obra de prazer e de utilidade. Cada volume trata de uma parte do mundo: reinos, repúblicas, impérios, cidades; acidentes geográficos; paisagens; obras arquitetônicas das cidades e dos campos; hábitos e vestimentas de cada região; curiosidades, plantas, flores e outras coisas que o autor considerava dignas de serem vistas. Indica que as gravuras eram de responsabilidade de vários artistas dessa técnica como: Luyken, Mulder, Goeree, Baptist, Stopendaal.

O que chama atenção nessa coleção é que em cada livro aparecem os comentários sobre um determinado país, dando-se destaque para as paisagens; costumes, vestimentas, atraindo o leitor para as curiosidades de cada região.

No livro sobre Portugal (Tomo 2) o autor se preocupa em relatar e ilustrar os costumes e ações do Tribunal do Santo Ofício. Nada mais em Portugal parece ter interessado o autor. Para os outros países dedica páginas e páginas para descrever cidades e paisagens. O Tribunal do Santo Ofício aparece assim, como a maior "curiosidade" ou "esquisitice" em Portugal (**Figs. 93; 94; 95; 96; 97; 98**).

É também na gravura que encontramos a maior e mais profunda crítica à Inquisição pelas mãos do grande mestre Francisco de Goya e Lucientes.

C A Ilustração e Francisco de Goya e Lucientes

*"La fantasía abandonada de la razon
produce monstruos imposibles: unida com ella es madre
de las artes y origen de sus marabillas"*³⁴⁷

Goya

La Ilustración é o termo usado em língua espanhola para designar o movimento de idéias que se espalhou pela Europa no século XVIII. Cada nação expressou esse fenômeno em sua própria língua: Iluminismo, Lucés, Lumières, Aufklärung...³⁴⁸. Kant o definiu como a manifestação do espírito que ousa pensar por si mesmo. Representava um convite à liberdade de juízo e de ação. O movimento partiu da Inglaterra, que não conheceu o Despotismo Esclarecido.

A Espanha sob o domínio dos Bourbons recebeu influência da França e da Itália. A constatação do atraso vivido pela Espanha já havia forçado Carlos II a tentar superar a escolástica, buscando o avanço científico. A aceitação do neto de Luiz XIV - Felipe de Anjou, como sucessor de Carlos II foi recebida pelo povo espanhol com indiferença. Esperava-se que a troca dinástica traria mudanças políticas. O nível de desenvolvimento científico na França era maior que o da Espanha. A consciência do atraso vivido pela Espanha facilitou a aceitação e o interesse por tudo que vinha do exterior.

Felipe V recebeu de seu avô instruções no sentido de afirmar o poder real, limitar o poder dos nobres e renovar a administração respeitando costumes e tradições do povo. Suas medidas de governo seguiram essa linha. Embora na França não houvesse Inquisição, o novo rei respeitou a existência do poder representado pelo Tribunal da Inquisição na Espanha. Uma última onda de prisões

³⁴⁷ Capricho nº 43. Ver fig. 93

³⁴⁸ Cf. DOMINGUES ORTIZ, Antonio. *España Tres Milenios de Historia*, Madrid: Marcial Pons, Ediciones de Historia, S.A. 2001, p. 201.

movidas pela Inquisição reanimou as fogueiras atingindo uma comunidade de conversos de origem portuguesa. Essa aceitação do povo espanhol não se confirmou nas demais regiões européias, inimigas da França, que se empenharam na luta de sucessão que atingiriam na Espanha o perfil de uma guerra civil.

A dinastia dos Bourbons só se estabiliza em torno de 1714. As perdas políticas pelo efeito da guerra de sucessão foram imensas para Espanha. Desestrutura-se o Império Espanhol nas Índias Ocidentais, abrindo o flanco para a intensificação do poderio naval inglês.

A tradição centralizadora da dinastia bourbônica manifestou-se pelo desaparecimento de privilégios locais através da concessão de capitânias, intendências e audiências, preservando-se os interesses de dirigentes das províncias. Barcelona e País Basco conseguem acordos inteligentes dando proteção à produção de tecidos (lã e algodão); suprimindo os direitos sobre a produção, preservando o comércio com a América. A Monarquia, que se considera esclarecida, recebe homens das províncias para se tornarem homens de Estado: o aragonês Aranda e o asturiano Jovellanos - nobres cultos; Floridablanca e Campomanes - letrados de origem humilde; administradores formados na Itália como Potiño e Ensenada - forças vivas das províncias. Além de homens afeitos à política, acrescentem-se os nomes de poetas e literatos como Iriarte e Leandro Moratin. Por outro lado permanecem grupos sociais (fidalgos, baixo clero, camponeses) impermeáveis às novas idéias.

A minoria inovadora que se abre ao espírito do século não ameaça o poder real. Agem com moderação e timidez. Atacam o poderio material do clero, conseguem a expulsão dos jesuítas (dominadores do sistema de ensino), divertem-se com os costumes do povo pleno de credices e superstições, mas respeitam a religião instituída. Na primeira metade do século XVIII é criada a Sociedade Real Médica de Sevilha e se publica "O Teatro Crítico" do Padre Benito Feijoo³⁴⁹, revendo falsas crenças, gerando enormes controvérsias entre os partidários das novas idéias.

³⁴⁹ Benito Jeronimo Feijoo Montenegro (1676-1764). Monge beneditino professor em Oviedo, na Galícia. Líder da corrente moderada da Ilustração. Influenciou e transformou o pensamento na Espanha.

Os ilustrados aspiravam uma regeneração material e política da Espanha: a prosperidade do país; formavam uma minoria intelectual anti-revolucionária, reformadores que pretendiam corrigir as imperfeições sociais e políticas através de uma transformação lenta e eficaz. Apesar do lustro das luzes, aceitavam a divisão social de classes do antigo regime. Feijoo acreditava na cultura como instrumento de libertação espiritual do homem. Jovellanos acreditava numa cultura utilitária e dirigida e pregava a introdução de estudos das ciências experimentais.

Tenta-se uma reforma das relações institucionais entre a Espanha e seus domínios, que só serviriam para aprofundar as tensões existentes entre os "criolos"³⁵⁰ e as autoridades impostas pela metrópole. A conservação e defesa das ricas possessões espanholas na América dependiam da modernização e manutenção de uma poderosa marinha. A essa tarefa se dedicaram os ministros ilustrados citados anteriormente, mais no sentido de planejamento e intenções do que propriamente de efetivação de suas idéias. O melhor caminho para atingir essa transformação cultural estava na reforma das Universidades.

Nas Universidades estava o saber teórico refratário às mudanças, daí o surgimento de centros de estudos, sem vínculos com o passado, que formariam o pessoal necessário para o comando da guerra, a marinha, obras públicas - Laboratório de Química de Segóvia, Escola de Oficiais da Marinha; Academia de Artes e Ciências de São Fernando.

Com o reinado de Carlos IV (1788-1808) os conflitos entre os partidários da inovação e os tradicionalistas se intensificam. Carlos IV governou no tempo da Revolução Francesa. O país, até então aliado na luta contra a supremacia inglesa nos mares, apresenta-se agora como um perigo pela exportação mais direta de idéias revolucionárias com as quais os ministros esclarecidos não compactuavam. Foram afastados de forma incisiva quando o rei se uniu às forças europeias que combatiam os franceses. Aranda desapareceu de cena; Campomanes arquivou suas idéias reformistas; Jovellanos foi desterrado para Palma de Mayorca.

O medo do contágio das idéias revolucionárias provocou medidas drásticas, como a supressão da imprensa não oficial, vigilância aos estrangeiros, intensificação

³⁵⁰ Descendentes dos colonizadores espanhóis nascidos na América.

da atividade inquisitorial. Por outro lado, o poder constituído suprimia também leis de tributação fiscal que só alcançavam o povo mais humilde. Pretendia-se com essa medida demonstrar que se podia fazer justiça através de uma igualdade de direitos em matéria fiscal sem que fosse necessário fazer-se uma revolução. Outras medidas reabilitavam o trabalho manual de camponeses e artífices; impediam que as ordens religiosas recusassem candidatos por motivos de limpeza de sangue. Segundo Ortiz, era a Ilustração contra a Revolução *"un tránsito pacífico de un régimen que sus propios beneficiarios reconocían caduco a otro más de acorde con la evolución de los tiempos"*³⁵¹.

A ascensão de Napoleão Bonaparte complicou o cenário espanhol, redundando no desastre da Guerra de Independência. O inseguro Carlos IV, pressionado por Napoleão abdica, passando o trono para seu filho, Fernando VII, que por sua vez entrega a coroa a Napoleão e este a José Bonaparte. Além da humilhação de ter um governo francês invasor em seu território, a Espanha assiste impotente a violência praticada pelos exércitos bonapartistas; a desorganização econômica; a destruição da marinha, doenças e fome endêmica alastrando-se. Foi o fim de uma época, de uma geração inteira, o fim da ilustração espanhola. Francisco de Goya, participante dessa ilustração, foi um dos poucos a ultrapassar essa linha final.

Francisco de Goya é uma figura exponencial da História da Arte e não cabe aqui que lhe façamos uma biografia. São muitas as biografias e análises de sua obra artística. Serão destacados apenas alguns dados que auxiliam na compreensão de seu papel como artista, e de como vivendo sob a vigência do Tribunal da Inquisição pôde, em certa medida, fazer-lhe a crítica.

Goya, nascido em 1746 em Fuendetodos -Aragão - sob o reinado de Felipe V, filho de Gracia Lucientes, da pequena nobreza de Saragoza e José Goya, dourador por profissão e lavrador por necessidade, demonstra o desejo de ser pintor muito cedo. A profissão de pintor, na época, não era considerada como atividade artística, mas uma profissão artesanal. Recebeu em Saragoza suas primeiras lições de pintura de José Luján Martínez, pintor de Corte de estilo italiano. A Inquisição o tinha

³⁵¹ DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio, op.cit., p. 225.

em grande apreço pela habilidade que possuía para cobrir com roupagem as figuras impudicas de quadros da Idade Média ou Renascença espalhadas pelas igrejas. Era oficialmente o revisor da Inquisição para as pinturas de outros artistas, consideradas indecorosas. Durante anos, sem recursos, Goya se contenta com seus ensinamentos. Vez por outra, por estar muito atarefado Luján repassa ao aluno algumas de suas encomendas. A uma expectativa de se transformar num preferido de aldeia, escolhe abandonar aquele tipo de segurança arriscando-se a buscar na capital a concretização de seu desejo de pintar para os grandes do reino.

Na primavera de 1766 começa a execução de uma pintura que pretendia mandar para o concurso organizado pela Academia Real de Belas Artes de São Fernando cujo tema era Marta, a imperatriz de Constantinopla. Acreditava que sendo aceita a pintura, aberto estaria o caminho para uma viagem a Roma, sonho de qualquer pintor. É nesse momento que Goya vai presenciar um evento que lhe marcaria profundamente. Carlos III, o governante Bourbon do momento, determinara entre suas ações reformadoras que Madri passasse por uma limpeza geral. As imundícies lançadas pelas janelas amontoavam-se nas ruas; a população aferrada às tradições se recusava a cumprir as ordens reais. Acirrando os ânimos, Carlos III, cioso de seu poder absoluto, decidiu proibir o uso da capa e do chapéu (sombbrero) - traje tradicional dos espanhóis - obrigando-os a usar peruca e chapéu de três pontas à francesa, além de interditar as corridas de touros. Tudo isto resultou numa cólera popular. A revolta foi brutal. A guarda do rei foi atacada, o palácio de seu Ministro invadido e pilhado. Este seria o primeiro episódio de violência e repressão brutal a que Goya assistiria.

Enquanto espera ter sucesso nos concursos da Academia, Goya assiste o desenrolar da pintura espanhola sob a influência de Giovanni Batista Tiepolo e Anton Raphael Mengs, que trabalham na Academia por convite de Carlos III, encarnando um pequeno momento de retorno ao clássico e apreciação do mundo Antigo. Mengs, além de primeiro pintor do rei é o encarregado de reformar conforme suas idéias a Academia de São Fernando. Entre os pintores que o rodeiam está Francisco Bayeu de Saragoça. Goya se apressa em se fazer aluno de um conhecido

dos tempos que pintava na província, esperando com isso ter melhor sorte na Academia.

Goya continua se esforçando para se acomodar às exigências pictóricas da Academia e do comportamento social que se exigia nas relações sociais mais elegantes. Uma das biografias de Goya feita por Antonina Valletin registra o desprendimento de seus dons naturais para se adaptar à maneira fria e comedida dos valores pictóricos cultivados pela Academia³⁵². Desistindo de conseguir uma bolsa de estudos para estudar na Itália, aventura-se a ir com seus próprios meios. Perambula por galerias e ateliês sem sucesso.

Retorna à pátria, instalando-se novamente em Saragoça. Aconselhado por um amigo, Martin Zapater, apresenta um projeto de pintura para o pequeno coro da Igreja de Nossa Senhora do Pilar a um preço menor do que o de outro pintor mais conhecido. Goya se submete às provas de comprovação de suas habilidades. É aprovado e executa os afrescos, que contém um tema banal com uma corte de anjos rechonchudos adorando um triângulo no qual se insere em caracteres hebraicos o nome do Senhor. Todo conjunto flutua sobre nuvens arredondadas. Os cônegos ficam satisfeitos com a rapidez, pouco comum nos artistas, e seu talento. Toda família e amigos comemoram o pequeno sucesso. Praticando preços menores que seus concorrentes e trabalhando rápido conquista novos clientes. Adapta-se ao gosto da clientela e pinta desde grandes afrescos neoclássicos (*Cartuxa Aula Dei*) até o retrato do papa São Gregório em puro estilo barroco para a Igreja de Remolinos em Saragoça.

Goya almeja o sucesso profissional e está ciente que, nas condições do momento, era necessário pertencer a uma casta de pintores para subir socialmente. As primeiras encomendas recebidas em Saragoça lhe permitem viver com maior conforto e inicia a corte à irmã de seu antigo mestre, Bayeu. Casa-se em 1775. Francisco Bayeu, pintor da moda em Saragoça é também auxiliar de Anton Mengs, ministro das Belas Artes. Realizado o casamento parte para Madri, certo agora de poder contar com a ajuda do cunhado. Por interferência deste, Goya é indicado para executar os cartões que serviam de base para a confecção de tapetes na fábrica

³⁵² Cf. CHABRUN, J.F, *Goya*, Cacém; Editorial Verbo, por Gris Impressores S.A.R.L., 1974, p.31.

Real. Seus cartões, todavia, são concebidos como verdadeiras pinturas, agradando ao público ao qual se dirige. Mescla com paciência e perseverança diferentes estilos e temas italianos, franceses, flamengos. Trabalha para a Tapeçaria Real de 1776 a 1791. Nesse período tem a oportunidade de conhecer a obra de Velázquez. Carlos III decidiu abrir as portas das galerias reais para alguns pintores e mandou que realizassem cópias dessas obras (1778). Pela primeira vez Goya se deparava com as obras primas de um dos maiores pintores que já haviam existido e que, sobretudo, era espanhol como ele. Goya absorve Velázquez pela execução em gravura de sua obra.

O sucesso profissional de Goya começa a se delinear na capital. Foi admitido como membro da Real Academia das Belas Artes de São Fernando em 1780. Francisco Bayeu nesse mesmo ano fora nomeado Reitor da Academia. Tempos mais tarde os cunhados se desentenderiam e Goya teria que seguir seu caminho sozinho. Em alguns anos mais se transforma em grande retratista e pintor do rei. Passa algum tempo em Saragoça e em seu retorno é acometido de estranha doença, que o deixaria surdo para sempre. Uma nova etapa de sua obra artística se iniciaria. Carregando consigo as seqüelas da estranha doença que o acometeu Goya continua seu trabalho. Freqüenta a Corte, relaciona-se com a nobreza, envolve-se intimamente com a Duquesa de Alba e circula entre intelectuais. Pinta retratos e telas decorativas.

Entre os anos de 1794 a 1799 começa a gravar o que seria publicado em 1799 sob o nome *Os Caprichos*, quando tira o máximo de uma técnica (a gravura) colocando-a a serviço de suas idéias. *Os Caprichos* representam um instrumento de denúncia, um instrumento educativo, um desejo de propagar as idéias de uma minoria ilustrada que havia apostado num homem racional. Quando Goya executa a gravura está ciente de estar criando uma obra, que pelas múltiplas estampas dela resultantes estaria destinada a ter uma grande propagação, levando sua mensagem, suas idéias.

Em 6 de Fevereiro de 1799 a edição do jornal *Diário de Madrid* publicou um anúncio de Goya oferecendo ao público uma série de gravuras:

Collección de estampas de asuntos caprichosos, inventadas y grabadas al aguafuerte por Don Francisco de Goya.

Persuadido el autor de que la censura de los errores y vicios humanos (aunque parece peculiar de la elocuencia y la poesía) puede ser también objeto de la pintura, ha escogido como asuntos proporcionados para su obra, entre la multitud de extravagancias y desaciertos que son comunes en toda la Sociedad Civil y entre las preocupaciones y embustes vulgares, autorizados por la costumbre, aquellos que ha creído más aptos a suministrar materia para el ridículo y exercitar al mismo tiempo la fantasía del artífice.... Seria suponer demasiada ignorancia en las bellas artes el advertir al público que en ninguna de las composiciones que forman esta colección se ha propuesto el autor, para ridicularizar los defectos particulares a uno u otro individuo, que seria en verdad los limites al talento y equivocar los medios de que se valen las artes de imitación para producir obras perfectas. La Pintura (como la poesía) escoge en lo universal lo que juzga más a propósito para sus fines; Reune en un solo personaje fantástico circunstancias y caracteres que la Naturaleza presenta repartidos en muchos, y de esta conuinación, ingeniosamente dispuesta, resulta aquella feliz imitación, por la cual adquiere un buen artífice el título de inventor y no de copiante servil. Se vende en la calle Del Desengaño, num. 1, Tienda de perfumes y licores, pagando por cada colección de 80 estampas 320rs³⁵³.

A tiragem da primeira edição foi de cerca de trezentos exemplares e a venda bastante reduzida (27 exemplares). Em 19 de fevereiro apareceu no jornal o último anúncio da venda da coleção. A coleção foi retirada do mercado pelas pressões recebidas por parte do governo e pelas ameaças da Inquisição³⁵⁴. Para se sentir seguro Goya entrega ao Rei as matrizes das gravuras e as estampas não vendidas, que passam a pertencer à Real Calcografia da Academia de Bellas Artes em troca de uma pensão real para seu filho. Em uma carta a um amigo Goya comenta muitos anos mais tarde, quando se encontrava exilado em Bordéus - "*los Caprichos, los cedi al Rey ha más de veinte años...y con todo eso me acusaron a la Santa (Inquisição)*"³⁵⁵. A série carregava consigo uma intenção de crítica que não chega a se consumir naquele momento. Voltaria a circular muitos anos depois, quando não mais existia o Tribunal do Santo Ofício.

³⁵³ Apud CARRETE, Juan *Caprichos de Francisco de Goya - una aproximación y tres estudios*, Madrid; Calcografía Nacional - Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1996, p. 12

³⁵⁴ CARRETE, Juan op.cit., p. 14

³⁵⁵ Idem, loc. cit.

A publicação de *Os Caprichos* se converteu em um dos símbolos do final do Antigo Regime, do nascimento da época contemporânea. Goya iniciava uma atividade artística completamente pessoal e à margem de seus compromissos sociais. Pertencem a esse período também seus primeiros álbuns de desenhos, muitos deles utilizados como preparação das gravuras e outros com vida própria. Gravuras e desenhos são os veículos de expressão de seus próprios pensamentos e obsessões.

Parece que Goya recebeu do amigo e literato Leandro Moratin o suporte para o texto que anunciava a venda de *Os Caprichos* no Diário de *Madrid*. As relações entre Goya e Moratin, um dos mais expressivos nomes da Ilustração espanhola iam muito além desse auxílio literário.

Goya, em *Os Caprichos*, parte da fisionomia, da observação prévia, da proporção, do contorno e da harmonia dos rostos e membros segundo um certo ideal de beleza e perfeição ao qual agrega a intenção satírica. Sua mão talentosa determina as proporções com exatidão para expressar o caráter dominante de cada personagem. A deformação nasce de sua intenção de censura e sátira dos erros e vícios humanos. É na fealdade obtida pela deformação que encontramos a beleza da criação e da emoção. Emoção às vezes envolta em humor tragicômico, às vezes em horror dramático. Embora Goya tenha iniciado a série com o olhar típico de um racionalista - assim eram os seus amigos ilustrados - evoluiu para a demonstração de um mundo cheio de vacilações e ceticismo tendo presente, com consciência, o absurdo do que via desenrolar diante de seus olhos apresentado pela condição humana, magnificamente representada, no Capricho de nº 43 (**fig. 99**).

A gravura de Goya incorporou as tradições de um gênero literário e artístico muito apreciado em seu tempo. Com a sátira se combatiam os vícios e o ridículo do homem desacreditando a perversidade e os absurdos da conduta humana. Com a sátira se visava alcançar a correção desses desvios da conduta. Dois periódicos que circulavam em Madri - *El Pensador* e *El Censor* - influenciaram a obra de Goya. *El Pensador* foi criado pelo escritor Clavijo y Fajardo com a finalidade de melhorar os homens. *El Censor* fustigava tudo que parecia ser injusto ou sem sentido. Para esse periódico escreviam magistrados como Jovellanos e Menendes Valdés, ambos

amigos de Goya. A censura estava sempre presente e vigilante. Todos tinham que se adequar às normas fossem satíricos ou não. Deviam vigiar o tom do que escreviam e os temas que abordavam.

Com o início da Revolução na França, a censura aprofundou-se e a Inquisição consegue do Rei a suspensão da publicação de todos os periódicos, com exceção da Gazeta e do Diário de *Madrid*. Assim mesmo alguns artigos subversivos conseguiam burlar a vigilância e apareciam publicados no Diário de *Madrid*. Um desses artigos, de 17 de Janeiro de 1798 defendia a igualdade entre homens e mulheres e criticava fortemente os maridos que impunham uma espécie de escravidão às suas esposas. Em outro artigo se condenava a perda dos valores de solidariedade e fraternidade num mundo dominado pelo crime, a inveja e dedicado à exploração dos pobres pelos ricos. Esses artigos influenciaram Goya, assim como textos literários como os de León de Arroyal, um escritor satírico que costumava apresentar seus personagens humanos transformados em animais como burros, macacos, cachorros. As imagens de homens metamorfoseados em burros são abundantes em Goya, da mesma forma que o eram nos livros de sua época e na linguagem de seu tempo.

Os Caprichos se configuram numa coleção em que a unidade é dada pelo seu estilo de desenhar e compor a cena que grava; pela técnica de água forte e água tinta³⁵⁶, pelo tamanho das cenas e a cor da tinta. *Os Caprichos* apresentam núcleos temáticos que interessam diretamente a esta tese: a superstição em torno do mundo das bruxas - Caprichos 44 (**fig.100**); 45 (**fig.101**); 46 (**fig.102**) 47(**fig.103**); 48 (**fig.104**); 51 (**fig.105**); 60 (**fig.106**); 62 (**fig.107**); 64 (**fig.108**); 65 (**fig.109**); 66 (**fig.110**); 67 (**fig.111**); 68 (**fig.112**); 70 (**fig.113**) e mais especificamente da Inquisição - Caprichos 23 (**fig.114**) e 24 (**fig.115**).

Toda temática sobre as bruxas está diretamente relacionada com o texto da Relação do Auto-de-fé ocorrido em Logroño em 1610, a que Goya teve acesso pelas mãos de Leandro Moratin, na residência da Duquesa de Osuna.

³⁵⁶ Técnica de gravura em que se marca com o buril a chapa de metal. Água forte - complementação da técnica anterior, aplicando-se ácido na chapa para preservar os espaços do desenho que devem ficar em branco. A junção das duas técnicas permite alcançar nuances de coloração entre o branco, cinza e negro, texturas e efeitos visuais mais preciosos.

Dom Leandro Fernandez de Moratin³⁵⁷ foi poeta satírico. Publicou em 1811 a *Relação do Auto-de-fé de 1610 em Logroño* a partir de uma edição do impressor Juan de Mongastón de 1611. Em meados do século XVI começaram a circular as relações de autos-de-fé de forma espontânea, em que parentes de vítimas da Inquisição descreviam o que havia sucedido em determinado auto. Com o tempo, estas se transformaram em obras encomendadas a escritores de talento e várias delas foram publicadas. Talvez a mais conhecida seja a *Relação do Auto-de-fé na Praça Maior de Madri de 1680*³⁵⁸.

A *Relação* publicada por Juan de Mongastón sobre o Auto-de-fé de Logroño fez muito sucesso, sendo reimpressa diversas vezes. No prefácio à primeira edição o impressor justifica a publicação afirmando que era consubstancial e verdadeira na transcrição das sentenças dos reconciliados e condenados pela demoníaca seita das bruxas e sua importância residia na advertência que fazia para que todos tomassem os devidos cuidados com os atos maldosos realizados pela seita e pudessem defender suas casas e suas famílias. O texto de Juan de Mongastón certamente chegou às mãos de Moratin muito antes de 1811, sendo objeto de discussões acaloradas nas tertúlias promovidas pela Duquesa de Osuna, das quais eram freqüentadores assíduos os intelectuais da Ilustração, assim como Goya. Moratin só pôde publicar em 1811, quando a Inquisição foi abolida graças aos decretos de Napoleão³⁵⁹. Nesse mesmo ano Moratin foi designado para o cargo de bibliotecário-mor por José Bonaparte.

Na edição de 1811³⁶⁰ da *Relação do Auto-de-fé*, Moratin faz o texto ser acompanhado por comentários pessoais irônicos e de profunda crítica a tudo que o texto dava a conhecer. Para um intelectual da época, a publicação da *Relação do Auto-de-fé de Logroño* solenizou a abolição do Santo Ofício e apresenta com detalhes o cerimonial de todas as ações de um auto-de-fé muito concorrido, com

³⁵⁷ Leandro Fernandez de Moratin, ligado aos liberais, sempre foi obediente à autoridade vigente. Abstraído em seus estudos, com moral ilibada, nunca incitou a desordem. Era um progressista romântico. Exilado em Bordéus convive com Goya. Morreu em Paris e foi enterrado no cemitério Père Lachaise. Seus restos mortais são levados a Madri em 1853 junto com os de Melendéz Valdéz e Donoso Cortez, falecidos também em Paris.

³⁵⁸ PÉREZ, Joseph .op.cit., p. 345.

³⁵⁹ Decreto de Napoleão de 4 de Dezembro de 1808.

³⁶⁰ Códice 37296 da sessão de Reservados da Biblioteca Nacional de Madri.

participação de pessoas de todas as partes da Espanha. Foram condenadas 53 pessoas; seis levavam a corda no pescoço indicando que seriam açoitadas; 21 foram reconciliadas. Participavam também as efígies de cinco outros condenados, acompanhados pelos caixotes que guardavam seus ossos³⁶¹. Seis pessoas portavam o sambenito com insígnias de fogo e carocha, sendo condenados à morte. A primeira edição foi autorizada pelo Santo Ofício, confirmando a veracidade dos relatos, acrescentando o consultor a validade de sua publicação para que todos tomassem conhecimento e não se descuidassem de Satanás. Essa autorização é comentada por Moratin dizendo que com tais recomendações ninguém pode relutar em aceitar a narrativa como verdadeira

*... con tales seguridades no podrá dudar el lector más exculpulo y nimio que cuanto se dice en ella es compendio fiel de lo que se leyó en los púlpitos por los secretários de aquel ilustrado, santo y compasivo tribunal*³⁶².

O Auto-de-fé durou três dias, ocorrendo entre 6,7 e 8 de novembro de 1610, presidido pelo Inquisidor Geral, Cardeal Arcebispo de Toledo, Dom Bernardo Sandoval e Rojas³⁶³. Seguiu o padrão já descrito em outros autos. O interesse aqui demonstrado refere-se aos condenados à morte, que eram seis mulheres e cinco homens (os que estavam nos caixotes) acusados de bruxaria. Havia também 18 outros bruxos e bruxas que receberam penas menores e foram reconciliados. O grande número de acusados de bruxaria atraía o interesse dos leitores da Relação. Moratin comenta, à medida que a narrativa avança, apontando as acusações e as confissões de culpa, afirmando que a Inquisição não fazia outra coisa senão atormentar, aprisionar, desterrar, confiscar, excomungar, açoitar, enforcar e queimar os pobres miseráveis que caíam sob seu jugo. Acrescenta que o pior era o clima criado pelo Santo Ofício de suspeitas generalizadas, desconfiança, delação e vilania. Moratin não acreditava em bruxas, como outros ilustrados de seu tempo;

³⁶¹ A descrição do auto-de-fé ressalta que os caixotes com os ossos foram abertos e mostrados ao público. Idem, p.15.

³⁶² MORATIN, Leandro. op.cit., p. 11

³⁶³ O Inquisidor retratado por El Greco e Luis Tristán. Ver Figs. 44 e 45. Sobre esse personagem gira a polêmica de identificação do retratado na pintura existente no MET.

Goya também não. O que Moratin critica não é a credence popular, mas a dos inquisidores que lhe davam crédito.

Caro Baroja, estudando o Auto-de-fé de Logroño, sistematiza as acusações de bruxaria classificando-as em cinco categorias: Metamorfoses - os seguidores da seita se transformam apresentando outras aparências, em geral de animais; Tempestades - esconjuros para provocar naufrágios ou inundações destruidoras das colheitas; Malefício - para prejudicar determinada pessoa; Vampirismo e Nigromancia³⁶⁴.

Em seus comentários Moratin relembra que os processos contra bruxas não era algo privativo da Inquisição espanhola. A Relação do Auto-de-fé apresenta detalhadamente as cerimônias de iniciação na seita das bruxas colhidas das confissões dos acusados. Começa descrevendo o demônio com seus cornos, olhos vermelhos, mãos e pés de animais, voz de burro quando urra³⁶⁵. As "iniciadas" deveriam beijar o demônio em suas partes mais hediondas. Recebiam um sapo que deveriam cuidar e alimentar. O sapo não passava de uma outra forma do demônio que as ajudaria em suas maldades³⁶⁶. Na reunião dos bruxos os menores deveriam ser acompanhados por mestres que lhes ensinariam a fazer venenos em forma de pó. A narrativa informa que o demônio surge geralmente nas vésperas das festas religiosas na forma de bode e faz com que os iniciados participem de uma missa negra, que acaba numa grande orgia.

Na nota final de Moratin à Relação diz que por todos os enganos e falsidades que foram descritos a partir das acusações e confissões, a Santa Inquisição de Logroño condenou cinquenta e três pessoas, seis queimadas vivas. Houve prisões, torturas, sambenitos, carochas, velas verdes, burro, açoites, multas, confiscações, desterro, cárcere perpétuo, garrote, fogueira. Tudo acompanhado e embelezado pelas procissões, pelas cruzes, as vestimentas novas dos *familiares*, os sermões e as cantorias³⁶⁷, acrescenta Moratin.

³⁶⁴ CARO BAROJA, Julio, *Las Brujas y su mundo*, Madrid: Editorial Alianza, 1961.

³⁶⁵ MORATIN, Leandro - Relação do auto-de-fé realizado em Logroño, op.cit., p. 27.

³⁶⁶ O sapo que recebiam servia para que os bruxos se identificassem. Idem. p. 28.

³⁶⁷ Idem, op. cit p. 128.

Os Caprichos de nº 60 (**fig.106**) *Ensayos*, nº 66 (**fig.110**) *Alla vá eso* e nº 68 (**fig.112**) *Linda Maestra* correspondem às declarações de Maria de Zozaya, que apesar de ter confessado foi relaxada e queimada no Auto. Os nºs 46 (**fig.102**) *Corrección* e 47 (**fig.103**) - *Obsequio al maestro* correspondem à passagem da Relação que descreve o comportamento dos bruxos velhos que servem de mestres para os iniciantes³⁶⁸. Na gravura 45 (**fig.101**) as bruxas são mulheres velhas cercadas por morcegos e a legenda mostra uma das práticas descritas nas confissões das mulheres acusadas de bruxaria. Há um pequeno cesto ao lado das velhas com pequenos corpos infantis. A legenda diz "*Mucho hay que chupar*". O comentário manuscrito do Prado diz "*Las que llegan a 80 chupan chiquillos: las que no pasan de 18 chupan a los grandes. Parece que el hombre nace y vive para ser chupado*", numa clara alusão às práticas sexuais vigentes e hipocritamente escondidas, atribuindo-as às bruxas.

Goya expressa nessas gravuras a submissão irracional que havia no mundo da bruxaria em relação aos mestres bruxos, a quem ele aproxima dos mestres religiosos. Na legenda manuscrita de Goya que acompanha o desenho preparatório da gravura 46 (**fig.102**) encontramos a pista dessa aproximação:

(...) *sin corrección ni censura no se adelanta en ninguna facultad y la de la Brujería necesita particular talento, aplicación, edad madura, sumisión y docilidad a los consejos del Gran Brujo que dirige el seminario de Barahona*³⁶⁹.

Na gravura nº 48 (**fig.104**) *Soplones*, mais uma vez Goya aproxima o mundo da bruxaria com a vida real. O sopro dos bruxos faz alusão aos delatores e parece se dirigir à Inquisição que subsistia à custa das denúncias. Na gravura nº 70 (**fig. 113**) - *Devota Profession* parece ilustrar a passagem do *Auto de Logroño* em que diz:

³⁶⁸ MORATIN, Leandro, Relação do Auto-de-fé, p. 48 a 51.

³⁶⁹ Manuscritos do Prado. Desenhos de Francisco Goya do Museu Nacional do Prado Os manuscritos que acompanham os desenhos preparatórios das gravuras da série *Os Caprichos* tem autoria duvidosa. Alguns especialistas afirmam que são do próprio Goya (Sólo López-Rey) Sanchez Cantón coloca dúvidas. Rafael Casariego levanta a hipótese de serem de autoria de Leandro Moratin.

*(...)el demonio, para propagar esta abominable y maldita secta, se aprovecha de los brujos más antiguos y más ancianos, que con mucho cuidado se ocupan en ser maestros y ensañadores de ella*³⁷⁰.

Na gravura de nº 23 (**fig.114**) *Aquellos polbos* representa um trecho da Relação do Auto-de-fé de Logroño. Num amplo parágrafo relata a pratica usual dos bruxos e bruxas no início na primavera quando as flores começam a aparecer e o demônio escolhe aqueles iniciados para ir ao campo colher espécimes de plantas, sapos, cobras, lagartos, caracóis e umas bolinhas que aparecem na relva que ao serem apertadas se obtém um suco para fazer poções. Todas essas coisas são levadas pelos bruxos para que sequem em suas casas e depois no encontro com o demônio são misturadas a ossos de defuntos triturados e cada um leva de volta uma certa quantidade de pós e poções para realizarem seus conjuros³⁷¹.

O trecho da Relação narra as confissões de dois bruxos acusados de usar as poções e pós para seus feitiços: Miguel Goyburu e Maria Yurretegia, ambos condenados e depois reconciliados, pois foram considerados bruxos menores. Os bruxos utilizavam as poções e os pós, que faziam junto com o demônio para destruir as plantações, fazer o mal às pessoas e aos rebanhos³⁷².

Os fatos relatados na Relação do Auto-de-fé eram atacados pelos ilustrados por serem totalmente irracionais, trazendo funestas consequências para o povo, pois despertavam e excitavam paixões, aumentavam o medo supersticioso, sendo causa da manutenção do país na obscuridade. Essa gravura parece estar vinculada também a um Auto-de-fé celebrado em Madri em 1784, narrado no artigo de um periódico que circulava em Madri - *Memorial Literário*. Dizia o periódico que um dos réus era um mendigo que inventara alguns pós que teriam os mesmos poderes mágicos dos filtros amorosos, explicando as receitas e os usos obscenos que poderia fazer deles.

³⁷⁰ MORATIN, Leandro, op.cit., p. 27.

³⁷¹ Idem, op.cit., 50/51

³⁷² MORATIN, Leandro. Relação do Auto-de-fé de Logroño ..."*juntos todos los brujos en aquellarre, van a compañía del demonio mudados en figura de gatos, perros, puercos y diferentes animales, hasta las heredades donde pretenden destruir los frutos (llevando el dicho Miguel Goybyryu la caldera del demonio, que es de cuero, donde se ha regogado gran parte de los dichos polvos para el dicho efecto) y comenzando primeiro el demonio con la mano izquierda va derramando polvos acia atrás, según quiere y diciendo con una voz ronca y gorada: polvos, polvos, pierdadesse todo y salvo sea el mío". p. 51 e seguintes.*

Um outro exemplo desse tipo de prática por outro acusado pela Inquisição foi registrado por Juan Antonio Llorente em sua obra *Anales de la Inquisición en España*. Llorente conta o caso de um indivíduo chamado Cojo que teria fabricado pós com ossos de cadáveres, tendo sido punido pela Inquisição em 1787³⁷³. Os dois relatos são contemporâneos à vida de Goya. Todos os Caprichos citados têm relação com a Inquisição, pois estão fortemente ligados ao Auto-de-fé de Logroño.

Entretanto é na gravura do n° 23 (que junto com o demônio faziam que junto com o demônio faziam **fig.114**) que vemos de forma mais explícita um réu vestido com o sambenito portando a carocha. A figura é dramática. Sentada sobre um tablado a ré se vê cercada pelo populacho com fisionomias sarcásticas. A condenada ouve, cabisbaixa, as acusações do Santo Ofício e provavelmente sua sentença. Acompanham a inscrição "Aquellos Polbos" nos manuscritos do Museu do Prado as palavras "los lodos" numa clara alusão ao obscurantismo reinante nas instituições. É ainda nos manuscritos que Goya registra de forma irônica o absurdo daquele tipo de credice e superstição³⁷⁴.

No Capricho 24 (**fig.115**) *No hubo Remedio* a prisioneira da gravura anterior passeia montada num jumento para escárnio da população. Ironia e humor negro. O título dessa gravura parece resumir o que pensavam os ilustrados, em especial Jovellanos, que tentou de todas as formas reformar o Tribunal da Inquisição quando foi ministro. Em seu *Diário* Jovellanos registrou *..."cresce mi confusión y desconcierto...no hay remedio"*³⁷⁵. O comentário de Goya sobre essa gravura deixa transparecer seu pensamento. Numa frase construída de forma ambígua faz sua crítica irônica (à Inquisição) dizendo que era tempo perdido tentar mudar aqueles que não queriam mudanças. Envergonhar aqueles que não tinham vergonha³⁷⁶. Pelo tom de burla que há no manuscrito se percebe que Goya queria ressaltar a inutilidade da Inquisição que perseguia essas tolices e superstições.

³⁷³ Cf. CASARIEGO, Rafael. *Los Caprichos*, Madrid: Ediciones de Arte Y Bibliofilia, 1983, Capricho. 23

³⁷⁴ " *Mal hecho! A una muger de onor, que por una friolera servia a todo el mundo tan diligente, tan útil, tratarla asi, ! Mal hecho!* Apud, CASARIEGO, Rafael. op.cit., p. da gravura 23.

³⁷⁵ Apud Idem, p. gravura 24.

³⁷⁶ *..."A esta Sta. Sra. le persiguen de muerte: después de escribirla la vida la sacan en triunfo. Todo se lo merece, y silo hacen por afrentarla, es tiempo perdido. Nadie puede avergonzar a quien no tiene vergüenza"* idem, idem.

Nos desenhos deixados por Goya, alguns eram preparativos para uma outra série de Caprichos. Entre eles, por conterem a mesma figuração, ou seja - sambenito e carocha - encontramos as representações do absurdo das perseguições feitas pela Inquisição. Estes absurdos se revelam facilmente pelos títulos dados pelo artista: *Por traer canutos de diablos de Bayona* (**fig.116**) alusivo à introdução de impressos franceses em canudos de lata; *Por querer a una burra* (**fig.117**) referente aos crimes de bestialidade; *Por haber nacido en otra parte* (**fig.118**) provavelmente se referindo à supressão da Inquisição por Napoleão; *Por mover la lengua de otro modo* (**fig.119**) contra os estrangeiros; *Por no tener piernas* (**fig.120**)³⁷⁷ e *Le pusieron mordaza*, (**fig.121**) ato freqüente praticado pelos familiares que acompanhavam os réus para impedir insultos ou blasfêmias durante a procissão do auto-de-fé ou mesmo na cerimônia principal. Por Linaje de hebreus (**fig.122**) critica a permanência dos estatutos de sangue e o furor com que a Inquisição investigava até a oitava geração a ascendência de um réu para verificar se tinha sangue judeu, e mais ainda o absurdo de muitos terem sido punidos somente por culpa dessa ascendência.

Uma das mais belas pinturas de Goya tornou-se um ícone da Inquisição pelas numerosas reproduções que circulam nos livros e em outros meios mediáticos. Quando vemos essa imagem imediatamente nos vem à mente todo o mundo sombrio das ações do Tribunal do Santo Ofício. É uma pintura de pequenas dimensões 0,46 x 0,73 m do acervo da Real Academia de Bellas Artes de São Fernando - *Escena de Inquisición* pintada entre 1808/1812 (**fig.123**). A data da pintura nos permite entender como foi possível a Goya representar essa cena (a Inquisição fora abolida por Napoleão).

Nesta pintura Goya revela de maneira explícita suas preocupações e inquietudes pelas convulsões e perseguições sofridas pela a sociedade espanhola, o papel da Igreja e a presença da Inquisição nos tempos em que viveu. Dispõe a cena no interior de uma grande sala abobadada onde se percebem grupos distintos: os

³⁷⁷ Era muito raro, mas o Tribunal do Santo Ofício questionava a existência de defeitos físicos por acreditarem alguns inquisidores que as deformações ou aparência inusitada, deformada poderiam ser o resultado de uma gestação em que houvesse a participação do demônio. Há registros da Inquisição sobre os questionamentos que sofreu o pintor Joseph Ribera sobre uma pintura que realizou retratando uma mulher barbuda com uma aparência grotesca. Cf. CORDERO DE CIRIA, Enrique, op.cit., p. 55.

juízes (inquisidores), os réus, os notários e os assistentes. Todo o cenário tem um caráter sórdido e opressivo, acentuado pelo semblante abatido e arrasado dos réus vestidos com seus sambenitos infamantes e suas carochas. O corpo curvado do réu à direita é a própria imagem da derrota e do sofrimento. A luz penetra por cima atingindo o grupo de notários ao fundo. Um dos notários está lendo as acusações.

Goya pinta uma cena marcada por uma interpretação muito pessoal. Não há na documentação sobre os rituais quer do auto-de-fé quer dos interrogatórios a que eram submetidos os réus uma descrição que combine com o que vemos. Os sambenitos e carochas só eram usados nos autos-de-fé. Os interrogatórios eram feitos nas salas de segredo dos Tribunais sem a presença de espectadores.

Goya, conhecedor de todo ritual realizado pelo Tribunal, pois fora ele mesmo, várias vezes, chamado a prestar contas de suas obras e idéias, consegue sintetizar num espaço pictórico reduzido as várias etapas do sofrimento e humilhação a que eram submetidos os acusados. Os rostos desfigurados da platéia demonstram o escárnio a que eram submetidos os réus. A figura em primeiro plano à esquerda representa o poder temporal - o semblante do personagem está impassível diante do que contempla - nos mostra a ligação do poder da Inquisição com o poder civil que se encarregava de aplicar as penas de morte. As expressões nos rostos dos inquisidores que cercam os condenados são assustadoras. A obra de Goya não é uma encomenda. Não tem necessidade de retratar fielmente os mais terríveis momentos de um processo inquisitorial como o que encontramos na pintura de Francisco Rizi. Goya dá a sua própria visão de um acontecimento dramático e assombroso.

A pintura de Goya *Escena de Inquisición* usa a mesma composição e ambientação de uma outra pintura chamada *Casa de Locos*, do mesmo período, mostrando o mesmo cenário abobadado com fortes contrastes de luz e sombra com grupos de loucos em posições e ações que demonstram a demência dos personagens. Não nos parece simples coincidência o uso da mesma ambientação entre as duas cenas. Essa pintura pertenceu a D. Manuel Garcia de la Prada, corregedor de Madri, acadêmico e amigo de Moratin e Goya.

No ano em que Goya terminava a série de gravuras *Os Caprichos*, apresentou ao Duque de Osuna uma conta cobrando a realização de seis pinturas cujos temas eram "*asuntos de brujas*". A conta é datada de 27 de Junho de 1798 e especifica as pinturas que mandou para a casa de campo dos duques de Osuna, conhecida como El Capricho³⁷⁸. O estilo e os temas guardam uma estreita relação com *Os Caprichos*. Goya executou as pinturas a pedido da Duquesa para colocá-las na biblioteca da casa de campo. Dona Maria Josefa, Condessa-Duquesa de Benavente y Osuna foi famosa por seu mecenato nas artes e nas ciências. Suas tertúlias literárias eram freqüentadas por intelectuais e artistas discutindo-se assuntos variados como a arte, a política, as reformas sociais, as modinhas mais cantadas, as touradas, as representações teatrais e os "assuntos de bruxas"³⁷⁹.

Na Biblioteca da Duquesa havia várias descrições de autos-de-fé, estudos sobre a Inquisição e livros sobre magia como *Della magia naturale del Signor*, de Giovanni della Porta; *Le Diable boiteux*, de Lesage, *El ente elucidado*, por Frei Fuentelapeña, *Les vraies centuries et propheties*, de Nostradamus e o conhecido texto sobre bruxaria *Malleus maleficarum*³⁸⁰. Parece que agradavam à duquesa as representações satíricas de bruxas, uma vez que comprou quatro coleções de *Os Caprichos* de Goya antes que fossem retiradas do mercado.

Uma das pinturas, hoje pertencente ao acervo do Museu do Prado, recebe o nome de *Vuelo de brujos* (**fig.124**) e segundo Heckes dever-se-ia chamá-la *El domine Lucas*, pois é uma referência direta ao segundo ato de uma Comédia encenada com muito sucesso em Madri, de autoria de José de Cañizares (1676-1750). A comédia se passava na casa de Dom Pedro de Chinchilla, um nobre ridículo obcecado pelos seus títulos e sua orgulhosa origem. Vivia em companhia de um sobrinho - D. Lucas - proveniente das regiões montanhosas que compartilhava com essas vaidades, mas era desprovido de cultura e supersticioso, acreditando em duendes.

³⁷⁸ Archivo Histórico Nacional - Archivo de Osuna-Cartas, Legajo 515-6.

³⁷⁹ Cf. HECKES, Frank Irving. *Goya u sus seis "asuntos de Brujas"* in *Goya Revista de Arte*, nº 295, Madrid; Fundación Lazaro Galdiano, 2003, p. 197.

³⁸⁰ Archivo Histórico Nacional, Archivo de Osuna, Legajo 3521 - Inventário dos Duques de Osuna.

Em certa ocasião fica aterrorizado quando encontra numa parte da casa às escuras com o fanfarrão - D. Antonio, dado a imitar galãs - disfarçado em roupas da empregada, acreditando que fosse um duende. D. Antonio tentava escapar disfarçado de uma aventura amorosa que tivera nas habitações da filha do dono da casa. No ato seguinte, D. Antonio se disfarça com um lençol cobrindo a cabeça e esconde-se debaixo de uma mesa. Quando o sobrinho entra, encontra tudo revirado. D. Antonio se levanta com a mesa na cabeça deixando ver o lençol, o que deixa mais aterrorizado o vetusto D. Lucas, que foge correndo.

A interpretação de Goya dessa passagem é muito pessoal. Contrastando a realidade com o imaginário, mostra como o medo e as superstições deformam a capacidade do homem em perceber o mundo. Vemos, na parte inferior da pintura, D. Antonio coberto pelo lençol caminhando como que se escondendo e tentando fugir da casa, enquanto D. Lucas está jogado ao chão com as mãos na cabeça, aterrorizado. Enterra a cabeça no chão e tapa os ouvidos para não escutar e nem ver aquilo que lhe parece uma visão infernal. Acima de D. Antonio a visão infernal - três bruxos suspensos no ar carregam sua vítima começando a chupá-los. Visão aterradora para aquele que crê que os demônios o vão levar. A luz é teatral, incidindo sobre os demônios com suas vestes em tons pastel. Os demônios levam suas vestes a meio corpo - quase nus - como os prisioneiros da Inquisição condenados aos açoites.

Compare-se essa visão com a pintura de Goya pertencente à Academia Real de Bellas Artes de San Fernando - *Procesión de Disciplinantes* (**fig.125**) ou *Escena de disciplinantes* (**fig.126**) do Museu Lázaro Galdiano. Os demônios levam na cabeça as carochas, típicas dos condenados do Santo Ofício. As carochas aparecem repartidas, numa alusão às mitras usadas pelos prelados da Igreja - os inquisidores - culpados de perpetuarem no povo a crença nas bruxas e bruxos, uma vez que a Inquisição os condenava e - se os condenava - era porque existiam. Aparece ainda na cena um burro e ao fundo uma montanha, alusão à ignorância de D. Lucas, proveniente das montanhas e ignorante, por suas crenças estúpidas.

Goya emprega na composição a cor e a luz de uma forma original para indicar que a superstição e o medo podem converter a realidade em fantasia. Contrasta D.

Antonio, tendo o lençol sob sua cabeça, com as figuras que voam sobre ele para demonstrar o medo e as superstições de Dom Lucas. Colocando junto à cena principal o burro e a montanha, o artista manifesta sua idéia de que é a credulidade e a ignorância do homem que o faz crer irracionalmente em seres sobrenaturais. Para Goya os únicos demônios verdadeiros são aqueles que habitam os lugares mais obscuros e sombrios da mente humana, como faz transparecer nessa pintura.

Um outro quadro do conjunto recebe o nome de *El Aquelarre* (**fig.127**) e atualmente pertence ao acervo do Museu Lazaro Galdiano, em Madri. É mais uma cena que demonstra as superstições e medos irracionais do homem. Representa um conciliábulo noturno de bruxas, presidido pelo diabo, que então assume a forma de bode, com grandes olhos e enormes chifres adornados por folhas de videira. Bruxas velhas estão sentadas ao redor do diabo; uma bruxa jovem é retratada em pé, à direita, e intentando lhe render homenagem, apresenta uma criança viva. As bruxas velhas apresentam crianças mortas, esqueléticas, pois delas já chuparam o sangue.

No céu negro, que toma uma tonalidade cinza no horizonte vários morcegos voam. Uma pálida lua crescente e alguns toques rosados indicam que está amanhecendo e é tempo de encerrar o satânico encontro. A cena se aproxima do texto da Relação do Auto-de-fé de Logroño, que descreve a reunião dos bruxos com o demônio apresentado em forma de bode³⁸¹. Na pintura, o demônio estende a pata esquerda em direção à criança oferecida pela jovem, correspondendo à outra passagem do texto do auto de Logroño³⁸². Goya manteve várias conversas com Moratin na casa da Duquesa de Osuna. Estas ficaram registradas em seu diário³⁸³. Pelo gosto sobre o recorrente o assunto de bruxas, com certeza, os fatos relatados

³⁸¹ *El Demonio, para propagar esta abominable y maldita seta, se aprovecha de los bruxos mas antiguos y mas ancianos, que com mucho cuidado se ocupan en se maestros y enseñadores de ella. Y á los que persuaden que sean bruxos no los pueden llevar al Aquelarre(que con este nombre llaman á sus ayuntamientos y conventículos, y en el vascuencesuena tanto como decir Prado del Cabron: porque el Demonio que tiene por dios y Señor en cada uno de los Aquelarres muy ordinario se les parece enellos en figura de cabrón) sin que primero consientan en que serán brujos, y siendo de edad de discrecion prometan que harán el reniego... Y quando la bruja maestra le presenta el novicio le dice: Señor, este os traygo y presento: y el Demonio se le muestra agradecido,,,Y luego el Demonio tiende la mano izquierda, y baxandosela por la cabeça hácia el hombro izquierdo ó en otras diferentes partes del cuerpo(según á eç le parece) le hace una marca.."* Leandro MORATIN, op.cit., p. 24 a 29

³⁸² *Los que se hacen bruxos antes que lleguen á edad de discrecion no reniegan; sino tan solamente les presentan al Demonio, untaándolos y llevándolos al Aquelarre.* Idem. p. 35-36

³⁸³ L. MORATIN, *Fernandez diario (Mayo 1780-Marzo 1808)* Ed. de René Andioc y Mireille Andioc, Madrid: 1967, p.175-212.

no Auto-de-fé de Logroño devem ter sido discutidos nas tertúlias literárias oferecidas pela Duquesa de Osuna.

No terceiro quadro do conjunto - *El Conjuero* (**fig.128**) - também do acervo do Museu Lázaro Galdiano, a interpretação de Goya dos fatos narrados na Relação do Auto-de-fé de Logroño representa as iniciantes como pessoas reais, usando as cores para transmitir que o poder é ilusório. Os azuis, os amarelos e cinzas aplicados com pinceladas largas contrastam com os negros das bruxas velhas e assustadoras. Goya parece querer transmitir que todo o medo e sofrimento da personagem ajoelhada é fruto da sua crença nas superstições e o conjuro só se realiza pela existência dessa crença absurda. O olhar da vítima é significativo, o medo a domina e a faz ver monstros.

Fazem parte ainda do conjunto "asunto de brujas" a pintura *El Hechizado por fuerza; Berganza y Cañizares* e *El Convidado de Piedra*. O primeiro pertence à Galeria Nacional de Londres³⁸⁴ e os demais estão desaparecidos, sabe-se de sua existência apenas por referências de historiadores de arte do século XIX.

Em nossa acepção, de todas as obras de Goya relacionadas com o Auto-de-fé de Logroño a mais imponente, realmente impressionante, é a pintura que coroa essa série de pinturas sobre bruxaria e que hoje está instalada no Museu do Prado, no conjunto denominado Pinturas Negras - *El Aquelarre*, também denominado *El Gran Cabrón*³⁸⁵ (**fig.129**).

As Pinturas Negras não foram feitas por encomenda. Goya não deixou nenhuma explicação sobre essas pinturas. É uma série subjetiva e transgressora e foram feitas para a Quinta del Sordo³⁸⁶, propriedade que Goya possuía às margens do Rio Manzanares em Madri. São quatorze pinturas murais relacionadas entre si

³⁸⁴ Por dificuldades financeiras e de tempo não foi possível verificar in loco essa obra.

³⁸⁵ Essa pintura por seu conteúdo enigmático recebeu por parte dos especialistas várias denominações. Logo após a morte de Goya, um seu amigo - o pintor Antonio Brugada - fez um inventário das obras da Quinta del Sordo e propôs uma série de nomes para cada uma, que depois foram trocados pelos especialistas em Goya. Brugada denominou a pintura de *El Gran Cabrón*; Imbert a denominou *Reunión de Brujas*; Sanchez Cantón - *Escena Sabática* e Viñaza - *El Aquelarre*. As Pinturas Negras, nome do conjunto de pinturas da Quinta Del Sordo foram transpostas para telas por um restaurador do Museu do Prado - Salvador Martínez Cubells. *El Gran Cabrón* se encontrava na parede mais comprida da sala de jantar, no piso térreo da casa, fazendo contraponto com *La Romería de San Isidro*, sendo antecidos nos vãos por *Saturno* e *Judit y Holofernes*. O nome "Pinturas Negras" dado ao conjunto, também foi criado posteriormente pelos estudiosos da obra de Goya, em função da estética comum às quatorze telas. Cf. ficha técnica do Museu Nacional do Prado.

³⁸⁶ Quinta del Sordo, nome dado à propriedade aludindo à surdez total que sofria Goya.

sob o ponto de vista estético e temático, realizadas entre os anos de 1819 a 1823. São ligadas por um fio estético condutor - em função da ausência de luz e restrição de cores. A crueldade, a violência, o desespero, a morte, a superstição e o erotismo formam o fundo temático. Constituem um testamento artístico fascinante, pelo seu hermetismo e o desejo de exorcizar seus próprios demônios. Interessa a nosso estudo, de toda a série, as pinturas: *El Gran Cabrón* e o *Paseo del Santo Oficio*.

El Gran Cabrón é uma pintura desconcertante. Indivíduos desfigurados, de aspecto repulsivo estão sentados, dispostos numa forma ovalada, presididos por um personagem em forma de um grande bode - representação do demônio. Os personagens não identificados se relacionam entre si. Do grupo, se sobressaem uma velha à esquerda da pintura e uma jovem bem vestida na ponta extrema à direita do Grande Bode, sentada como se estivesse esperando por alguma coisa. Indica que seria um conciliábulo em que alguém vai ser iniciado, provavelmente a jovem. Os personagens são particularmente sinistros; uma massa disforme e alienada. Destaca-se uma bruxa desfigurada e luminosa na contraluz do grande bode. Próximo a este está um monge, mostrando que nem sequer os religiosos escapavam às crenças na bruxaria. Os rostos que se vislumbra são aterradores.

A diferença entre esta pintura e as demais de mesma temática é que aqui o artista é muito mais intenso, dramático e sombrio. Ele pinta como sente e deixa para o espectador tirar suas próprias conclusões. As pinceladas curtas e curvas conferem à cena um sentido de movimento centrípeto, de tal maneira que nos parece que acabaram de sentar. Ainda temos a sensação do movimento. É um torvelinho. Estariam dançando em torno do grande demônio? O fundo escuro e neutro com toques de verde contribui para a sensação de uma cena sinistra. Não há luz como a indicar que é o universo das trevas e dos demônios. As dimensões - 1,40 x 4,38 m - contribuem para o impacto que a obra produz.

El Paseo del Santo Oficio (**fig.130**) da série de Pinturas Negras parece ser uma resposta de Goya às várias oportunidades que teve sobre si a vigilância da Inquisição. Goya, em 1799, foi obrigado a retirar do mercado sua coleção *Os Caprichos* (pranchas de metal e os volumes impressos) para o Rei para evitar um

conflito com a Inquisição. Em 1815 teve que prestar contas ao Tribunal pelas pinturas de suas famosas Majas.

O Tribunal da Inquisição abolido por Napoleão foi restaurado por Fernando VII, vigiando a alma e o pensamento dos espanhóis. Do exterior, Goya recebia cartas de seus amigos exilados condenando a Inquisição. Goya apoiava essas críticas, embora em certos momentos tenha se acertado com a Inquisição para salvar sua vida e sua carreira. Na pintura, Goya representa uma paisagem triste e apagada onde desfila a procissão de vetustos personagens do clero. Os personagens são disformes e mais se parecem com animais do que com seres humanos. Tudo é tenebroso e assustador. A presença dos inquisidores não era algo fantasioso, era a mais pura realidade que assombrava o destino de todo o povo espanhol.

Quando Goya desenha ou pinta o mundo fantástico das bruxas o faz com tanta força, que nos coloca dentro desse mundo fantástico, e em seu mundo artístico e visionário. Goya não acredita nas bruxas, mas crê em sua realidade dentro das almas e das consciências dos que nelas crêem. Desenhando ou pintando nos deixa um testemunho do que havia de mais profundo nesse povo crédulo e supersticioso. Vê com os olhos da alma ignorante de seu povo.

Não bastava para Goya pintar a realidade das guerras, das majas, dos touros, tinha que avançar sobre o subconsciente, sobre a imaginação do povo, de maneira grosseira e brutal, tal como ele o via. Goya, como Moratin, não renunciaram a sua posição liberal e anticlerical. Um ditado espanhol diz "*Se me preguntan si creo en brujas respondo creer no creo, pero hailas*". Se pudéssemos perguntar a Goya se acreditava em bruxas diria - "*creer no creo; pero las pinto, porque las hay en el alma del pueblo*". A alma de Goya clamava pelo insólito, pelo espetacular, pelo imprevisto e por isso pintava monstros desejando instigar e gerar inquietude entre seus contemporâneos.

Quando Goya percebe que não havia perspectivas de mudanças para seu povo com o retorno de Fernando VII, em 1812, procura retirar-se da vida pública, isolando-se na Quinta Del Sordo, deixando até de cumprir seus deveres na Academia de Belas Artes. Em 1820 irrompe um novo movimento de rebeldia popular

e Fernando VII chama os exércitos franceses. Novamente é citado pelo Tribunal da Inquisição, agora por seu passado como liberal. Resolve deixar o país. Foge para Bordéus, onde tenta recomeçar a vida - aos setenta e cinco anos - em companhia de seu amigo Leandro Moratin. Em Bordéus inicia uma nova série de gravuras - *Os Disparates*.

A sombra de Goya perdura por todo século XIX influenciando artistas, sempre denunciando a monstruosidade, a perversidade, a crueldade, a violência e, sobretudo, a estupidez. Goya nos fala das dificuldades da vida, de viver humanamente.

O artista soube expressar a alma do povo espanhol povoado por bruxas e monstros. Ao pintar esse mundo de fantasia abre as portas para um inconsciente de luzes e sombras. Nele há um turbilhão de forças ocultas, depravações, desejos inconfessos, prazeres, tentações, luxúria, alucinações. Há ambigüidades e desacertos. Assim é a vida. Desse mundo o homem procura tirar algum sentido, algum caminho que o oriente a percorrer o labirinto que se apresenta pela vida, alguma ajuda para entender o destino de cada um.

O homem Goya foi um liberal e anticlerical determinado. Acreditou nas idéias dos iluministas e a princípio entendia que o racionalismo representava uma salvação. Decepcionou-se quando viu sua pátria ensangüentada pelas guerras impostas por aqueles que pregavam o culto da razão.

O Goya artista vê nas forças ocultas, na fantasia, um impulso fundamental da imaginação e da criação. A parte complementar da frase gravada no Capricho 43 (**fig.131**) encerra seu pensamento: *"La fantasia abandonada de la razón produce monstruos imposibles: unida con ella, es madre de las artes y origen de sus maravillas"*³⁸⁷.

Goya morreu em Bordéus, no ano de 1828, aos oitenta e dois anos.

³⁸⁷ Francisco de Goya - Manuscritos do Prado - Coleção de Desenhos

Capítulo II Declínio e abolição do poder inquisitorial

Nas últimas décadas do século XVII o Tribunal do Santo Ofício começou a dar mostras de esgotamento. A pesada máquina burocrática criada nos séculos anteriores demandava cada vez mais recursos, que pareciam se esgotar. Os textos e as imagens que circulam pela Europa contribuem para a condenação da Inquisição, que é vista como um organismo que já não fazia tanto sentido em sua existência. O Tribunal fora criado para o combate à heresia em teoria, e na prática, contra a camada da população conversa, nunca aceita integralmente pela estrutura social e sempre vista *a priori* como judaizante. A perseguição implacável aos descendentes dos judeus nos séculos anteriores destruíra qualquer possibilidade de resistência e aniquilara com uma etnia que em tempos medievais pudera participar ativamente das estruturas sociais e políticas.

Fora da Península Ibérica as discussões teóricas sobre o poder e o controle social pendiam para o entendimento que o livre pensamento e a livre escolha do credo religioso fossem os ideais a serem alcançados. Entretanto, as estruturas do Antigo Regime ainda têm força para subsistir em que pese as formas monárquicas fizessem o discurso de governantes que se auto-intitulam esclarecidos.

Nas primeiras décadas do século XVIII, embora haja um espírito crítico interno nascente e uma visão negativa das instituições peninsulares no âmbito externo a Inquisição lança um último rugido da fera terrível que representava, através da sufocante vigilância exercida sobre as idéias, as convicções religiosas e os costumes.

Coincidentemente, os governos de Felipe V na Espanha e João V em Portugal foram marcados por uma intensificação nas ações da Inquisição. Essas ações voltam-se novamente para o elemento mais visado - o converso ou cristão-novo (descendentes dos judeus). Ricardo Garcia Cárcel ressaltava que no governo de Felipe V foram celebrados mais de 125 autos-de-fé, em que o percentual de réus judaizantes atingiu 78,8%, enquanto os percentuais de feitiçaria foram 5,82% e

6,58% para os mouriscos³⁸⁸. Retornava-se aos primeiros tempos da Inquisição de Torquemada, com visível concentração em direção ao judaizante.

Felipe V sobe ao trono sob a catastrófica guerra de sucessão, tendo o Tribunal do Santo Ofício manifestado claramente sua posição favorável ao Bourbon em contraposição às aspirações da Casa da Áustria, representada pelo arquiduque Carlos I.

Felipe V, declarado defensor do catolicismo, não só manteve a Inquisição como acendeu suas últimas fogueiras³⁸⁹. Aparentemente deu ao Tribunal do Santo Ofício a possibilidade de recuperar o papel de controle da fé contra tudo através da retomada da perseguição ao seu inimigo preferido. Havia uma confluência de interesses entre Igreja e Estado, sendo este último quem comandava o espetáculo.

Em Portugal, o último dos representantes do absolutismo, D. João V, alarga o papel da Coroa e sustenta o poder do Santo Ofício desencadeando uma nova onda de prisões. Os autos-de-fé se sucedem. A 6 de novembro de 1707 ocorre um grande Auto-de-fé em Lisboa com 56 pessoas penitenciadas e quatro pessoas queimadas. Em 1709 são 59 os penitenciados, com seis execuções. No ano de 1711, em 26 de julho são 102 dois réus, com duas mulheres queimadas.

Dois anos depois o número de penitenciados sobe para cento e trinta e oito réus³⁹⁰. Gradativamente, o número de mulheres condenadas sobe significativamente, e o maior contingente de prisioneiros é proveniente do Brasil. Tudo indica que esse fenômeno estava ligado ao desenvolvimento da Colônia e ao desejo do Santo Ofício confiscar os bens dos proprietários de engenhos de açúcar, em grande maioria cristãos-novos³⁹¹.

No século XVII o Tribunal do Santo Ofício fora criticado pelo Padre Antonio Vieira, chegando a ter suas atividades suspensas (1674-1681). A perseguição do

³⁸⁸ CARCEL, Ricardo Garcia; MARTINEZ, Doris Moreno. *Inquisición - História Crítica*, Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2000, p. 87

³⁸⁹ DOMINGUEZ ORTIZ, Antonio, op.cit., p. 204

³⁹⁰ AZEVEDO, João Lucio de. op.cit., p. 332

³⁹¹ Ver: GORENSTEIN, Lina. *A Inquisição Contra As Mulheres*, São Paulo: Editora Humanitas, 2005. A autora explica a acentuada ação do Tribunal do Santo Ofício contra as famílias cristãs-novas do Rio de Janeiro. Os engenhos de cana-de-açúcar ou partidos de cana eram comandados por mulheres que assumiam a responsabilidade quando seus maridos ou ascendentes eram aprisionados pelo Santo Ofício. A perseguição não terminava na prisão dos homens, estendendo-se às mulheres que os substituíam, daí a explicação para o aumento do número de mulheres nos autos-de-fé do século XVIII.

Santo Ofício incrementada na primeira metade do século XVIII foi severamente criticada por portugueses ilustres como D. Luiz da Cunha, embaixador de Portugal na França. Em sua crítica apontava como fator básico que todo mal que ocorria em Portugal era a manutenção da denominação de “cristãos-novos” dados aos descendentes judeus convertidos no início do século XVI. A distinção entre cristãos-velhos e cristãos-novos abriu uma chaga na sociedade portuguesa, não permitindo que os convertidos se integrassem de forma inequívoca. A sociedade portuguesa e o Tribunal desconfiavam dessa camada da população, entendendo que não eram bons cristãos e que todos e sempre eram praticantes do Judaísmo. Portanto, todo cristão-novo era um herético *a priori*.

No governo de D. José I, com a atuação de seu ministro ilustrado – Marques de Pombal – o Tribunal do Santo Ofício será reformulado e abolida a distinção entre cristãos-novos e cristãos-velhos como forma de limitação da perseguição aos descendentes dos judeus. Entretanto, o Marques de Pombal não desmonta o edifício burocrático do Santo Ofício nem lhe elimina todo o poder. Apenas o delimita.

Nesse momento, a influência das idéias revolucionárias francesas e o pensamento libertário da maçonaria, os ateísmos, os deísmos se apresentavam como o inimigo a ser combatido mais intensamente. Pombal, visando modernizar o sistema de censura aos livros e colocá-lo diretamente nas mãos do Estado para melhor controlar a difusão das novas idéias, cria por Alvará Régio em abril de 1768, a Real Mesa Censória. Conforme o disposto, a nova instituição passava a ter, entre outras atribuições, a “Jurisdição e reprovação dos livros, papéis que já se acham introduzidos nestes Reinos, e seus domínios”³⁹². O Marquês de Pombal, além de querer controlar o Santo Ofício, encontrou nessa fórmula de censura uma maneira de substituir a autoridade romana nos assuntos de aprovação doutrinária.

Durante o governo do Marques de Pombal - o Padre de origem italiana, Malagrida, foi envolvido pela luta do Ministro Esclarecido contra os Jesuítas e num atentado ao rei D. José I ocorrido em 1758. Os Jesuítas foram acusados por Pombal de serem os mentores do atentado. O Padre Malagrida foi acusado e entregue à

³⁹² Livro da Real Mesa Censória – IAN/TT, p. 5.

Inquisição. Foi processado e condenado à morte. Em 1761, em Auto-de-fé, foi queimado. Era a última vítima da Inquisição Portuguesa.

No Governo de Maria I, considerando que a Real Mesa Censória tinha sido ineficaz em sua tarefa de combater idéias heterodoxas, confiava novamente ao Santo Ofício a autoridade de fiscalização sobre os livros e as idéias (1787).

A abolição do Tribunal do Santo Ofício em Portugal somente ocorreu em 1821, como parte do processo da revolução liberal iniciada em 1820. Conforme Francisco Bethencourt, o processo de abolição em Portugal foi uma “tomada de posição seca” depois de uma discussão na Assembléia Constituinte sobre a inutilidade do tribunal³⁹³. A abolição foi um processo tranquilo, sem lutas ou invasões, o que permitiu a conservação de toda sua documentação.

Em relação às obras de arte durante as revoluções liberais, nada de mais significativo há para ser registrado. Entretanto, é opinião concordante entre os historiadores de arte portuguesa que a Revolução Liberal Republicana foi responsável pelo desaparecimento de muitas pinturas. Segundo o Professor Dr. José Alberto Gomes Machado, titular da cadeira de História da Arte na Universidade de Évora, no momento da implantação da República foram queimados no Campo Pequeno³⁹⁴ mais de oitocentos quilos de telas pintadas. Não se sabe o seu conteúdo; mas o professor acredita que não haveria entre elas pinturas de caráter de registro histórico. Para ele não houve em Portugal o desenvolvimento do gênero – pintura de registro histórico – preferindo os artistas se dedicarem ao retrato e aos temas religiosos dentro dos padrões da iconografia consagrada pelas disposições do Concílio de Trento. São exceções algumas cenas encontradas ainda em certas igrejas que escaparam à vigilância do Santo Ofício. A mesma opinião é compartilhada pelo professor Dr. Vitor Serrão, da Universidade de Lisboa.³⁹⁵

Na Espanha, no final do século XVIII, os ministros ilustrados tentaram limitar o poder de controle do Santo Ofício sobre livros publicados e importados. Campomanes, ministro de Carlos III, pretendeu exigir que a Inquisição escutasse a defesa dos autores católicos antes de proibir suas publicações. Através de uma

³⁹³ BETHENCOURT, Francisco, op.cit., p. 385.

³⁹⁴ Campo Pequeno é a denominação de um bairro em Lisboa onde fica situada a Praça de Touros.

³⁹⁵ Essas opiniões foram colhidas em entrevista pessoal mantida com os professores citados.

determinação submetiam à jurisdição civil o controle dos livros. O Tribunal do Santo Ofício revidou, conseguindo uma acusação a Campomanes de ser partidário de Wiclif, Huss e Lutero. Esta só não prosperou por intervenção pessoal de Carlos III³⁹⁶.

No governo de Carlos IV (1788-1808) o ministro da justiça, o ilustrado Jovellanos, tentou uma reforma do Santo Ofício procurando devolver aos bispos o poder de vigilância sobre a fé, como na Igreja primitiva, mas não obteve sucesso. Em pouco tempo o ministro perdeu o cargo.

Em 1808, Napoleão decretou a abolição da Inquisição com a confiscação dos bens para a Coroa. Colocava ao mesmo tempo toda documentação relativa ao Santo Ofício aos cuidados de Juan Antonio de Llorente, inquisidor afrancesado, para que escrevesse uma história da Inquisição. Foi nomeado também como diretor geral dos bens nacionais, comissário geral e apostólico da Santa Cruzada e acadêmico da Real Academia de História. Escreveu vários livros sobre a Inquisição espanhola. Seguindo o destino da Corte francesa, refugiou-se em Paris, onde publicou sua *Historia crítica de la Inquisición española*. Essa obra teve imensa participação no processo de condenação do Santo Ofício e preparou sua destruição.

As Cortes de Cádiz, em 1813, consideraram a Inquisição como uma instituição que não se adequava à Constituição Liberal de 1812 e decretaram sua extinção, uma vez que o decreto de Napoleão abolindo a instituição não lograra resultados práticos e efetivos. Depois da derrocada do império Napoleônico, a Monarquia dos Bourbons retorna e Fernando VII restaura a Inquisição (1814), assim como todos os outros institutos do Antigo Regime.

Fernando VII foi um governante titubeante, dando margem a um período conflituoso entre o poder real, as Cortes de Cádiz e a autoridade do Papa. Uma gravura do período ironiza o papel desempenhado por Fernando VII entre as nações européias (**fig.133**). A restituição dos poderes do Santo Ofício colaborou para a visão negativa que os outros reinos europeus faziam da Espanha.

A oposição à Inquisição se tornara um símbolo das lutas sociais e políticas do período e explicam a violência dos motins que se desencadearam contra as sedes dos tribunais da Inquisição na onda libertária de 1820. Com a ação das forças

³⁹⁶ Cf. GARCIA CÁRCEL, Ricardo, op.cit., p.89.

da Santa Aliança apoiando as antigas Monarquias restabeleceu-se a situação anterior a 1820. Várias petições de conservadores e realistas solicitavam a restauração da Inquisição. Entre 1824 e 1825 os bispos reacionários criaram Juntas de Fé para perseguir os delitos de heresia, um novo nome para o Tribunal do Santo Ofício. Nas mãos desses bispos reacionários morreu o último condenado da Inquisição Espanhola – Cayetano Ripoll, um professor primário (mestre escola) acusado de deísmo.

Com a morte de Fernando VII em 1833, as forças liberais e absolutistas se confrontam exigindo uma definição do governo. Em 15 de julho de 1834 foi publicado o decreto definitivo de abolição do Tribunal do Santo Ofício na Espanha.

A onda revolucionária liberal de 1820, com a invasão das sedes dos tribunais do Santo Ofício propiciou não só a destruição de muitos edifícios, a libertação de presos como também a perda de documentos. Um dos poucos registros em imagem desses acontecimentos é uma gravura de H. Leconte (**fig.134**) representando a abolição do Tribunal do Santo Ofício de Barcelona, em que se vê o conagraçamento da população pelas ruas e praças da cidade; o retorno dos prisioneiros às suas famílias, a invasão do edifício e as pessoas jogando os processos pelas janelas.

A As cicatrizes da Inquisição

O Tribunal do Santo Ofício foi introduzido tanto na Espanha como em Portugal explicitamente para resolver o problema dos conversos, ou cristãos-novos, e o pressuposto comportamento criptojudeu. Outras formas de heresia também estavam afeitas à jurisdição do Tribunal da Fé, mas é inegável que seu objetivo maior era atingir à população descendente dos judeus que povoaram a Península desde tempos da Antiguidade. Durante o largo espaço temporal de sua atuação, o foco de combate foi, em alguns momentos, desviado para outros setores da sociedade, mas até a sua total abolição os retornos foram constantes.

A Inquisição, como instituição, acompanhou par e passo o Antigo Regime, fundindo-se com o poder das Monarquias absolutistas. Ambos deixaram marcas profundas na sociedade ibérica, sendo necessário se lançar mão de dramáticas guerras civis e revoluções sangrentas para se conseguir uma transformação das estruturas rumo a um mundo que se adequasse aos novos esquemas sociais, econômicos, políticos e ideológicos derivados da vitória da Revolução Burguesa.

Abolida a Inquisição como instituição ligada ao poder político restou sua dramática memória. Inicia-se um processo historiográfico de análise de sua atuação. Duas correntes contraditórias se digladiarão do século XIX em diante: os que fazem a defesa e justificação do Tribunal como necessidade para preservação da fé e unidade do Cristianismo e os que o condenam e lhe atribuem a responsabilidade não só pela morte e sofrimento imposto às suas vítimas, como pelo atraso socioeconômico e intelectual ocorrido pela Península Ibérica enquanto em outras regiões da Europa se dava a Revolução Cultural do Século das Luzes.

É durante o século XIX, dentro desse debate, que as obras de arte responderão por boa parte da construção do imaginário da Inquisição. Imaginário que já vinha se formando desde o século XVII através das gravuras. As obras de arte criadas sobre os feitos e os personagens inquisitoriais nos séculos anteriores e sob guarda da instituição ou do poder real são transferidos para os institutos culturais nascentes, como os grandes museus nacionais.

Um outro caminho na construção do imaginário que se manifesta através das obras de arte aparece no trabalho de diversos artistas. Embalados pelo espírito do romantismo e dos novos nacionalismos buscam na memória da Inquisição o conteúdo para suas pinturas expressando, de acordo com os tempos vividos, uma forte conotação anticlerical.

Na Espanha o mais significativo artista que rememora em suas obras as criticadas ações do Santo Ofício é Eugenio Lucas y Velázquez.

1 Eugenio Lucas y Velázquez

Em 9 de Fevereiro de 1817 nasceu em Madri o filho de Julián de Lucas e Juana Velázquez, recebendo na pia batismal o nome Eugenio Polonio Lucas Velázquez, nome com que suas obras transpondo o nome materno - Velázquez - abreviado Vz. e colocado no meio do nome à maneira anglo-saxônica - Eugenio Vz. Lucas.³⁹⁷ Esse hábito lhe acarretaria muitas confusões de identificação. É bastante comum nos compêndios de História da Arte o artista aparecer como Eugenio Velázquez ou mesmo só Velázquez, o que provoca confusão em relação ao grande mestre Diego Velázquez. Lucas também foi confundido durante muito tempo com seu filho, também pintor, Eugenio Lucas Villamil e com um outro pintor, filho de Francisco Lucas e Maria Padilla, Eugenio Padilla.

A mais moderna e consistente biografia do pintor resolve todas essas questões em torno da identificação do pintor e assegura o nome de Eugenio Polonio Lucas Velázquez³⁹⁸ e também a data de seu nascimento - 1817 - e não 1824 como constava de biografias anteriores.

Eugenio Lucas viveu em anos turbulentos da história da Espanha. Nascido sob o signo das lutas contra a tendência absolutista demonstrada por Fernando VII, o povo espanhol busca a validação das posturas liberais e o respeito à Constituição. A intervenção da Santa Aliança na Espanha, em 1823, garante o governo de tendências absolutistas de Fernando VII; e a década seguinte - até a morte do rei em 1833 - será considerada como uma década funesta para História da Espanha.

Pouco se sabe acerca de sua formação como artista. Um de seus maiores colecionadores, Lázaro Galdiano, diz que o pintor fez do Museu do Prado sua casa, copiando avidamente Velázquez e Goya. Com certeza, freqüentou aulas na Real Academia de Bellas Artes de San Fernando e, conforme seu biógrafo, foi o pintor da cor e da empolgante fantasia. Pouco tinha que aprender dos ensinamentos

³⁹⁷ Na Espanha os nomes familiares trazem o sobrenome da mãe ao final.

³⁹⁸ Ver: ARNAIZ, José Manuel. *Eugenio Lucas - Su Vida y Su Obra*, Madrid: M. Montal Editor - Colección Monografías de Arte Hispanico, Tomo I, 1981.

acadêmicos de tendência classicista liderados por José de Madrazo, absorto em produzir pinturas grandiloqüentes de cunho histórico.

Eugenio Lucas foi protegido de um capelão e canônigo de Málaga, administrador do Real Colégio de N. Sr^a do Loreto, em Madri - D. Leandro Alvarez de Torrijos. Esse religioso o introduziu na Corte de Isabel II. Eugenio Lucas acompanhou vivamente a Guerra Carlista que visava colocar no trono o infante Carlos, irmão de Fernando VII, contra a assunção no trono pela filha Isabel, sua herdeira. Essa guerra civil opôs os tradicionalistas absolutistas contra os liberais defensores da Constituição de 1812, que dava legalidade à sucessão no trono à Isabel. O período da regência da rainha-mãe Maria Cristina (1833-1843) foi extremamente instável e conflituoso. Com a declaração de maioridade de Isabel em 1843 iniciou-se um período mais moderado e de prosperidade econômica. A vida de Eugênio Lucas acompanha essa mudança e se reflete em suas condições de vida, bastante melhoradas, e na maturidade de sua obra.

Aos vinte e sete anos casa-se com Martina Hernández, proveniente de uma família de classe média, como ele. Desse período data uma primeira viagem feita à Paris onde entra em contato com a obra de pintores franceses que lhe influenciaram, como Delacroix. Por volta de 1849 foi apresentado ao Rei consorte D. Francisco de Assis por seu protetor, o que lhe permite o acesso à Corte. Começa uma fase de sucesso artístico, com várias encomendas de retratos e de decoração de edifícios públicos.

Em 1851 redige uma petição aos reis para ser pintor de Câmara. A petição submetida a Jose de Madrazo, reitor da Academia de Belas Artes lhe é favorável, passando a ser o pintor oficial dos reis.

Um atentado sofrido pela Rainha Isabel II, em 1852, lhe provocaria uma marca profunda, que viria a influenciar sua obra. Nessa ocasião um monge franciscano ataca a Rainha na saída da Igreja da Atocha dando-lhe algumas punhaladas. O treloucado religioso foi preso e condenado sumariamente à morte. Eugenio Lucas vivenciou esse acontecimento que é relatado por um historiador do período de Isabel II, Pierre de Luz. Para a cerimônia da aplicação da pena de morte o franciscano foi vestido com uma túnica amarela manchada de sangue. Levava na

cabeça um gorro também amarelo e tinha suas mãos atadas às costas. Montando em um burro foi levado ao local do suplício, onde foi garroteado. Seu corpo foi levado a um cemitério ao norte da cidade próximo à Porta de Fuencarral e queimado numa fogueira.

Todos os detalhes descritos nesta cena acerca da execução do religioso nos remetem às execuções do Tribunal do Santo Ofício durante sua existência na Espanha. A túnica amarela, o gorro, o transporte ao local da execução montado em um burro, a aplicação do garrote, o local do cemitério onde o corpo foi lançado à fogueira - a Porta de Fuencarral - significativamente o mesmo local em que eram queimados os réus da Inquisição, e muito mais importante do ponto de vista simbólico, tendo o religioso como réu.

Essa cena real vivenciada por Eugenio Lucas e as pinturas de Goya apreciadas e copiadas pelo pintor explicam a insistência com que trabalha cenas da Inquisição. Por outro lado, encontramos justificativa para esse gosto, pelo criar cenas sobre a Inquisição extremamente vivas e emocionalmente impressionantes em suas posturas ideológicas e contraditórias, em certo sentido.

Lucas foi ao mesmo tempo um pintor da Corte submetido aos ditames de sua clientela e também um atuante membro da Milícia Nacional partidária das idéias liberais progressistas e também republicanas. Era um anticlerical declarado e várias de suas obras têm uma conotação satírica e caricaturesca contra a Igreja e seus componentes.

Como membro da Milícia Nacional esteve envolvido em motins provocados em Madri contra a Rainha-mãe, Maria Cristina, dos quais resultaram o incêndio da mansão da rainha e sítio ao palácio do Ministério de governo na Praça do Sol em 1854. Esses episódios foram retratados por Eugenio Lucas em tela que enviou para um concurso da Exposição Universal de Paris no ano seguinte. Nessa etapa da vida, separa-se de sua primeira esposa, passando a viver com Francisca Villamil que lhe deu três filhos, frutos de união informal.

Em 1855 foi designado como avaliador das *Pinturas Negras* de Goya existentes na Quinta del Sordo. Era um artista já reconhecido por suas qualidades

plásticas, pelo sucesso entre os colecionadores e por seu conhecimento da obra de seu mestre espiritual e inspirador Francisco Goya.

A Espanha vivia um momento político favorável à Monarquia e seu primeiro ministro decretou uma segunda amortização dos bens da Igreja que lhe valeu um conflito com a Santa Sé. A Milícia Nacional, a que pertencia Lucas, impõe ao ministério a troca de ministros moderados por autênticos liberais revolucionários. Em 1856 inicia-se uma seqüência de insurreições de caráter socialista em várias cidades, que obrigou a rainha a trocar seu primeiro ministro.

Os últimos anos do reinado de Isabel retomam a normalidade institucional e o progresso. Anos fecundos também para a obra de Eugenio Lucas. Período em que o pintor produziu obras brilhantes, cheias de cor e movimento e seus preços são valorizados pela busca de suas pinturas pelos melhores colecionadores. São também anos em que o artista propicia deliberadamente sua aura de grande copista de Goya³⁹⁹.

Ainda não bem esclarecida foi a amizade que Eugenio Lucas teria desenvolvido com Edouard Manet em torno de 1862. Sabe-se que o pintor viajou várias vezes pela França, Itália e Suíça entre 1856 a 1868.

Em 1868 uma nova onda revolucionária acabou por depor a rainha Isabel II. Eugenio Lucas, sempre tão ligado aos acontecimentos que cercaram a vida da rainha começa também seu período de declínio. Em setembro de 1870, sofrendo de uma enfermidade pulmonar, morre aos 53 anos de idade.

Segundo seu biógrafo, Arnaiz, Eugenio Lucas foi um "homem nervoso, inteligente, dinâmico, de fácil compreensão e grande sensibilidade"⁴⁰⁰.

Embora tenha participado de várias exposições na França, onde a pintura e os pintores eram celebrados, ficou esquecido e confundido com outros pintores durante muitos anos, marcado pejorativamente de goyesco.

No início do século XX, a pedido do Diretor do Museu de Pau, o grande colecionador espanhol Lázaro Galdiano inicia uma busca sobre suas obras. O Museu de Pau possuía várias obras de Eugenio Lucas. Seu diretor desejava fazer

³⁹⁹ Cf. ARNAIZ, Jose Manuel, op.cit., p. 32.

⁴⁰⁰ Idem, p. 35.

uma retrospectiva do artista. Dessa busca resultou a coleção de Lázaro Galdiano e também a redescoberta do artista, confundido com seu filho Eugenio Lucas Villamil.

A partir daí o interesse de colecionadores e antiquários aumentou significativamente, o que estimulou copistas e falsificadores. Isto trouxe como resultado uma grande confusão entre as obras de Goya e de Eugenio Lucas que até hoje sustentam discussões acaloradas entre historiadores de arte. Os depreciadores da obra de Eugenio Lucas geralmente usam do termo "goyesco" para significar que o pintor foi um simples copista do grande mestre. Para defendê-lo Arnaiz reproduz uma frase de outro historiador de arte espanhol Gaya Nuño que afirma "*no imita Goya quien quiere, sino quien puede*"⁴⁰¹.

Grande parte da obra de Eugenio Lucas se encontra fora da Espanha, principalmente na França, Bélgica e Estados Unidos, em geral nas mãos de colecionadores particulares.

As pinturas de Eugenio Lucas que representam ações da Inquisição estão entre as mais características do estilo pessoal do pintor. Sem dúvida, inspiradas em Goya, e associadas a acontecimentos históricos vivenciados que contribuem para o alargamento de nosso entendimento sobre a permanência dessas cenas tão dramáticas calcadas na memória da sociedade espanhola.

Pertencem ao acervo do Museu do Prado três pinturas que já se transformaram em ícones para os historiadores quando ilustram seus trabalhos sobre a Inquisição (**Figs. 135, 136, 137**). São pinturas a óleo de pequenas dimensões, sendo a maior delas a identificada por "*Condenados por la Inquisición*" - 0,77 x 0,91 cm de formato retangular; as outras duas apresentam o formato oitavado, ambas com 0,51 x 0,41 cm - "*Condenada por la Inquisición*" e "*Condenado por la Inquisición*"⁴⁰².

Em "*Condenados por la Inquisición*" em espaço pictórico maior, com um forte colorido aplicado aos personagens que se destacam de uma multidão, Lucas contrasta um fundo negro em que se vislumbra um balcão apinhado de outros espectadores. Todos assistem à procissão macabra que está ocorrendo ao nível da

⁴⁰¹ Apud ARNAIZ. op.cit., p. 47.

⁴⁰² Esta pintura de Eugenio Lucas - "*Condenado por la Inquisición*" figura invertida na capa do recente livro de NAZÁRIO, Luiz - *Autos-de-Fé Como Espetáculos de Massa*. São Paulo: Humanitas, 2005.

rua. Como abrindo o caminho entre a multidão, de costas, são representados os condenados com o torso nu e as carochas infamantes montados nos burros a caminho do cenário de execução - às fogueiras.

A multidão forma um semicírculo que dirige o olhar do espectador para o centro em que o condenado forma o eixo central de um agitado conjunto. Na multidão que cerca os condenados, Lucas dá ênfase à expressão de ódio que transparece na figura do homem com uma espécie de bastão ou açoite com que fere o condenado, sangrando-lhe as costas.

Nas duas extremidades Lucas coloca figuras em ricos trajes típicos espanhóis. Entre o burrinho do centro da pintura e a figura posicionada mais atrás de uma mulher condenada, figura o homem de expressão vingativa. A condenada tem o busto nu e uma expressão entre melancólica e conformada. Para dar sentido de uma ação costumeira e cotidiana da população espanhola não faltam à cena crianças que se divertem em seguir o burrinho, completamente alheias à procissão de horrores. A cena é tenebrosa, as curtas e vigorosas pinceladas aumentam a dramaticidade e o dinamismo. A atenção dada pelo pintor aos homens que representam os esbirros do Santo Ofício traz a mensagem sobre a ignorância e o fanatismo religioso.

Nos dois quadros de forma octogonal - o condenado e a condenada - a composição é extremamente semelhante, destacando-se a posição dos personagens principais e o sentido do desfile. O condenado caminha para a direita montado num burrinho tendo nas mãos um crucifixo. Ao fundo se vêem as fogueiras aguardando pela sua vítima. Repetem-se as expressões de espanto e de escárnio entre os espectadores.

No quadro da condenada o desfile se encaminha para a esquerda. A mulher sobre o burrinho tem um semblante extremamente triste e cabeça cabisbaixa, denotando a humilhação. Em ambas as pinturas prevalecem os tons de vermelho intenso em contraste com o terrificante fundo escuro.

Como registro histórico, tais cenas marcam um aspecto bastante particular das ações da Inquisição Espanhola: a figuração dos condenados em desfiles ou procissões pela cidade em direção ao local de execução montados em burros ou

asnos. Não encontramos nenhum registro na documentação da Inquisição Portuguesa e muito menos em registros pictóricos o hábito de levar os condenados montados em animais para o cadafalso. Nem mesmo nas descrições de cronistas isto aparece. O burro ou asno é simbolicamente ligado à ignorância e obscuridade⁴⁰³. Aqui a leitura pode ser dupla: refletiria a ignorância dos condenados pela rejeição da "verdadeira fé", sendo por isso penalizados; como pela ignorância e obscuridade das ações da Inquisição. Por toda a história do pintor, a última hipótese prevalece, mostrando o quanto se vale do expressionismo de seu mestre, levando grande vantagem entre outros pintores espanhóis do período nos domínios da estética e da realidade. As três pinturas se reportam à gravura 24 - *No hubo remedio* da série *Os Caprichos* de Goya.

O acervo do Museu Lázaro Galdiano de Madri guarda uma outra pintura de Lucas com o tema da Inquisição, esta, pouco divulgada. É também uma pequena tela, em óleo de 48,5 x 59,5 cm intitulada *Sala de Punições* (**fig.138**). Nesta cena, situada dentro de um calabouço com arcos separando os espaços, vemos uma profusão de prisioneiros homens e mulheres açoitados, torturados, prostrados pelo chão. A invenção pictórica e a imaginação prevalecem nesta cena. O artista coloca num mesmo espaço, a tortura e as penas finais - açoite e fogueira; os clérigos do Santo Ofício acompanhando os prisioneiros. Destaca-se na cena um enorme crucifixo à esquerda e as labaredas das fogueiras ao fundo, à direita. Uma novidade iconográfica é a mulher bem ao centro da cena açoitando um dos condenados. Não há registro documental de que as mulheres ocupassem o papel de carrascos. Mais uma vez predomina o caráter brutal e dramático reforçado pelo uso dos vermelhos e amarelos intensos, em contraste com os negros.

Não faltou à obra de Lucas a representação de cena de bruxaria. Uma pequena pintura a óleo sobre chapa de metal de 35 x 25 cm denominada *Aquelarre* (**fig.139**) do acervo do Museu do Prado parece inacabada, ou talvez propositadamente deixada sem expressões definidas nos personagens. Essa pintura não aparece nos estudos sobre o pintor e a ficha técnica do Prado também não fornece maiores informações.

⁴⁰³ Ver Dicionário de Símbolos, Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1996, p. 93.

São ainda do acervo do Prado outras cenas ligadas à Inquisição muito próximas das cenas de Goya: *El Ajusticiado* (**fig.140**); *Mujeres en la cárcel* (**fig.141**). Dos acervos franceses são as impressionantes pinturas *El Agarrotado* (**fig. 142**) do Museu de Lille⁴⁰⁴ inspirada na gravura de Goya (**fig.132**) e *Scène de l'Inquisition* do Museu do Louvre (**fig.143**).

Esta última pintura está datada de 1851, e possui dimensões maiores - 0,81 x 1,07 m. Lucas reproduz, novamente, num mesmo espaço várias etapas das ações da Inquisição. No interior de um calabouço, como se fosse uma verdadeira caverna vê-se sobre uma espécie de palco - como os montados para os autos-de-fé - cenas de tortura e de execução. No primeiro plano à direita, um enorme crucifixo ocupado por um condenado e não por Cristo. Estão representados também os instrumentos de tortura: a roda, a polé, o potro. Uma mulher ajoelhada porta uma mordaza e outra está atada a uma coluna. A luz penetra e se irradia pelo o ambiente através de um grande arco. Sugere o contraste entre o mundo livre e o interior do cárcere. Ao fundo podemos reconhecer, pelos barretes e pela cruz, os representantes religiosos. O Inquisidor e seus acólitos estão situados à direita, de costas para o espectador, negando as informações. Simboliza o segredo do processo. As cores são predominantemente o negro e o branco, com preciosos toques de azuis, amarelos e vermelhos de vigor furioso. As longas sombras projetadas pela luz através do arco contribuem para a atmosfera de opressão e sublinha seu caráter revoltante. Esta pintura é testemunha de uma interpretação mais livre e pessoal do artista.

Eugenio Lucas, partidário das novas idéias liberais do século XIX recebeu uma rica herança goyesca no trato dos temas da Inquisição. Pintou influenciado pelo fundo turbulento de uma Corte que vivia sob a recordação muito próxima dos dramáticos horrores do último processo da Inquisição - o caso Ripoll de 1816 - quando não mais havia o Tribunal. Entretanto, as marcas deixadas pela Inquisição ainda eram muito profundas no povo espanhol.

⁴⁰⁴ Não foi possível ver pessoalmente essa pintura, apenas suas reproduções, motivo pelo qual sua imagem não consta desta tese.

2 José de Brito

Em Portugal, nos registros artísticos pós-Inquisição, encontramos uma pintura relativamente divulgada na historiografia inquisitorial de José de Brito. Esse artista se insere no movimento Romântico e resgata o gênero "pintura histórica" que não fora muito apreciado em tempos anteriores, nem por artistas, nem por apreciadores de arte. Essa retomada da pintura histórica acompanha o paralelo desenvolvimento em terras portuguesas da corrente naturalista.

Jose de Brito nasceu em 1855, em Santa Marta de Portuzuelo (Viana do Castelo) e ali morreu, em 1946. Cedo manifestou natural inclinação para o desenho, vindo para o Porto, onde freqüentou na Academia de Belas Artes os cursos de Pintura Histórica, Escultura e Arquitetura Civil. Foi aluno de Tadeu Furtado, João Coréia, o arquiteto Sardinha e o escultor Soares dos Reis. Obtido o diploma e mercê da interferência de Ramalho Ortigão, o jovem pintor consegue uma bolsa de estudos em Paris.

Na Academia Julien de Paris recebe seguidamente os ensinamentos e conselhos de Boulanger e Lefevre, de Jean Paul Laurens e Benjamin Constant. Expõe pela primeira vez em 1888 no concorrido Salão de Arte de Paris o retrato do "Visconde de Pernes" - tela que suscitou as atenções dos entendidos, revelando o seu valor. Dai em diante e até 1896 – ocasião em que regressa à Pátria – a sua presença no Salão é consecutiva e bem recebida pela crítica. Todavia, a pintura que maior interesse despertou foi "*Mártir du Fanatisme*", enviada ao Salão em 1895.

De volta a Portugal e mediante concurso aberto pela academia Portuense de Belas-Artes, preenche a vaga de professor de Desenho Histórico. A partir de então a sua vida é partilhada entre o ensino e a prática da pintura. Além de trabalhos como "*Mártir da Inquisição*" pertencente hoje ao acervo Museu de Arte Contemporânea de Lisboa, destacam-se em sua obra: *A Verdade e a Fábula* (Museu de N. Soares dos Reis); *A Vaga e O Avarento* (Câmara Municipal do Porto), pinturas de acento dramático e rigor anatômico. Pintou também alguns retratos notáveis pela fatura técnica, pelo brilho de luz e seus efeitos, pela sua audácia.

José Brito foi essencialmente um pintor de temas populares, e não raro de crítica social. Alves Teixeira (Vizela) e Roquemont deviam tê-lo influenciado primitivamente e depois, mais ainda, a província onde nasceu e decorreu a sua infância - o Minho – que se mostra bem agarrada à sua alma, na predileção pelos costumes eivados de sentimentalismo, como em "A Procissão dos Milagres" (Museu N. de Soares dos Reis) ou em "Noite de Natal" (Coleção da Família Pinto Leite).

Interessa-nos, de sua produção, a pintura apresentada ao concurso do Salão de Paris em 1895 - *Mártir do Fanatismo* (**fig.144**), obra resultante da tendência do registro de um imaginário romântico de mártires e heróis, que apresenta grandes proporções - 2,39 x 2,95 m e um efeito impactante. A cena tem uma teatralidade melodramática expressa por um contraste claro-escuro, visando destacar o corpo nu de uma jovem prestes a ser torturada. Uma escada em caracol ao fundo, à direita, leva o olhar para a janela de onde parte uma luz intensa. O feixe de luz se projeta sobre o corpo nu e a parede de fundo, registrando as alucinações da personagem. É uma clara referência ao martírio de Daniel, com a presença de seu componente iconográfico - o leão⁴⁰⁵. A fantasmagórica cena projetada na parede de fundo também pode ser vista como uma referência aos mártires cristãos lançados aos leões no circo de Roma.

A jovem nua está sentada e tem os braços puxados para trás de uma barra, nítida referência à cruz. Suas mãos estão amarradas e o carrasco move uma espécie de alavanca para distender os braços (instrumento que remete ao potro). O outro carrasco, ajoelhado, se prepara para queimar-lhe os pés com brasa.

Indiferente ao sacrifício da vítima, três inquisidores dão continuidade ao processo: um está prestes a abandonar o cenário iniciando a subida pela escada; outro abre as mãos como que dizendo: "- nada a fazer"; o terceiro, de expressão tenebrosa, continua teatralmente a ler o processo e as acusações. As cores são sombrias - verdes escuros intensos em contraste com os pálidos tons do corpo nu.

José de Brito cria uma cena dentro de determinados padrões acadêmicos que muito sucesso faziam nos salões de arte oficiais de Paris. Partidário das idéias

⁴⁰⁵ Daniel no fosso dos leões é lambido pelo animal que deveria devorá-lo. Daniel representa em muitas obras cristãs a figura do Cristo que tornou a morte inofensiva. Dicionário dos Símbolos, op.cit., p. 320

republicanas recebeu de seus mestres, tanto portugueses como franceses (Jean-Paul Laurens) a influência de um anticlericalismo radical. Na cena claramente percebe-se o objetivo de criticar a instituição religiosa - a Inquisição - responsável pelo passado negro do Catolicismo.

Os biógrafos de José de Brito mencionam que, além desse sentimento anticlerical manifesto pelos liberais republicanos do qual o artista era partidário, houve uma motivação de caráter mais pessoal para a realização dessa pintura. Durante sua estadia em Paris, estudando na Academia, José de Brito sobrevivia graças a uma bolsa de estudos. Os recursos eram mínimos e o artista passava por necessidades. Escreveu ao bispo da região (Braga) de onde era natural pedindo-lhe uma complementação de auxílio, pois pretendia voltar à Pátria para visitar a mãe, que se encontrava doente. O Bispo negou-lhe friamente a ajuda solicitada gerando no artista um sentimento de revolta e rancor, cujo resultado foi a pintura destinada ao Salão de Paris de 1895⁴⁰⁶. Sabe-se ainda que em Paris um frade dominicano tentou comprar a pintura ao artista para destruí-la, mas não logrou sucesso.

A pintura *Mártir do Fanatismo* recebeu o primeiro prêmio na Exposição do 4º Centenário da descoberta do caminho marítimo para as Índias, no ano de 1898, em Lisboa. Esteve exposta com muito sucesso na Exposição Universal de Paris, em 1900, no *Grand Palais*.

Na cena pintada por Brito aparecem duas questões importantes: o nu feminino e a aplicação de brasas aos pés como forma de tortura. O uso da brasa, embora seja uma forma de tortura reportada em ações da Inquisição Medieval e em outras regiões da Europa, não se pode afirmar com certeza que fosse forma usada pela Inquisição Portuguesa. As formas de tortura usadas em Portugal descritas pelos cronistas e admitidas pelos Regimentos do Santo Ofício eram o potro e a polé, conforme visto em capítulo anterior. Todavia, até o presente, apenas uma parte dos arquivos da Inquisição foi estudada. Assim sendo, pode ocorrer que futuros estudos revelem processos em que esse tipo de tortura fosse usado.

⁴⁰⁶ Cf. A. GUSMÃO, Nobre de, *Breve Registro Biográfico do Pintor José de Brito*, Porto: Academia Portuense, 1956, p. 198?.

Sobre o nu feminino também existem divergências entre os historiadores. O Regimento do Santo Ofício aconselhava que se respeitasse o pudor feminino e que não fosse aplicado às mulheres o instrumento do potro, reservando-lhes a polé. Na ótica inquisitorial o potro era uma tortura muito violenta para o corpo feminino e poderia atentar contra sua honestidade. Entretanto, alguns processos estudados por Lina Gorenstein sobre as mulheres cristãs-novas do Rio de Janeiro penitenciadas pela Inquisição de Lisboa apontam para a prática de despir a mulher para aplicação da tortura. Em um desses processos - o da freira cristã-nova Ventura Dique - acusada de práticas judaicas, os inquisidores discutem a questão de enviá-la a tormento, já que, por se tratar de uma freira, seu constrangimento seria maior. Ora, se os inquisidores discutem a questão é porque a prática do despir existia⁴⁰⁷.

A pintura de José Brito seguiu os padrões acadêmicos e os temas de interesse dos pintores do século XIX, em que o estudo do nu era muito importante. Realmente, do ponto de vista plástico da cena, o nu é questão fundamental e o artista responde com competência a questão. Do ponto de vista do significado, a história da Inquisição responde a demanda do artista⁴⁰⁸.

Essa não é a única pintura em que o nu feminino aparece ligado ao processo de tortura aplicado pela Inquisição. Do mesmo período há no Museu do Prado uma pintura de Victor Manzano Y Mejorada (**fig.145**). É uma pequena tela a óleo de 55 x 44cm, com as mesmas características. Uma jovem está despida sendo preparada para a tortura. O corpo nu é valorizado pelas cores quentes - vermelhos e ocres contrastando com o fundo tenebroso.

⁴⁰⁷ GORENSTEIN, Lina. *A Inquisição contra as mulheres*, São Paulo: Humanitas, 2005, p. 149.

⁴⁰⁸ A tela de José de Brito se manteve enrolada até 1995, depois que voltou de exposições. No momento se encontra enquadrada, mas sem moldura, na reserva técnica do Museu do Chiado - Museu de Arte Contemporânea de Lisboa. É a primeira tela - nº 1 - do inventário do Museu. Entrou para o acervo em 27 de Julho de 1911 por transferência da Academia Nacional de Belas Artes de Lisboa.

B Os pintores franceses e a Inquisição Ibérica

No acervo do Museu de Arte Contemporânea de Lisboa encontrei mais duas obras cuja temática é a Inquisição executadas por pintores franceses: *O Potro* de Jean-Paul Laurens e *Julgamento de herege no século XV pelo Tribunal da Inquisição, na cripta de uma igreja* de Anthony Serres.

1 Jean-Paul Laurens

Jean-Paul Laurens nasceu em Fourquevaux, perto de Toulouse, em 1838. De uma família modesta, inicia sua carreira como mestre de pintura itinerante pelo Piemonte. Coursou a escola de Belas Artes em Toulouse obtendo um prêmio e uma bolsa de estudos em Paris (1854). Recebeu grande influência do pintor de cenas históricas Léon Cogniet e participou com regularidade, a partir de 1860, do Salão de Belas Artes de Paris. Tornou-se um pintor popular e teve sua primeira retrospectiva na Exposição Universal de Paris de 1878.

O pintor foi um convicto democrata e anticlerical ligado ao círculo dos republicanos. Suas pinturas abordam geralmente temas históricos e religiosos através das quais ele espera passar a mensagem de oposição à opressão monárquica e clerical. Foi nomeado comissário do Comitê de Belas Artes e consultor do ministério de Instrução Pública (1881). Em 1893 foi nomeado diretor da Academia de Belas Artes de Toulouse. Formou vários pintores que receberam sua influência, entre eles o português José de Brito. Durante a Terceira República foi o responsável pela decoração de monumentais edifícios públicos. Morreu em Paris, em março de 1921.

Jean-Paul Laurens produziu várias obras de temática ligada à Inquisição. Os historiadores da Inquisição recorrem com frequência a suas pinturas para ilustração de seus livros; algumas delas se transformaram em verdadeiros símbolos da

Inquisição, como a pintura denominada "*Os homens do Santo Ofício*" (**fig.146**). Nessa pintura o artista coloca a cena num ambiente extremamente limpo e frio, onde um inquisidor, com expressão dura, observa o trabalho dos notários, que estão completamente absorvidos pelo trabalho de leitura minuciosa das peças processuais. O ambiente foi inspirado na sala capitular da abadia de Saint-Sermin, uma imponente igreja românica do sul da França. É importante lembrar que a região do nascimento do artista foi palco de ações violentas da Inquisição Medieval em função da presença da heresia cátara no local. Sem dúvida, as reminiscências desses eventos, muito presentes na memória da população local influenciaram o artista nessa sua preferência pelas dramáticas cenas que pintou sobre a Inquisição. A obra mencionada faz parte do acervo do Museu de Arte e Arqueologia de Moulin que não foi possível visitar, conhecendo-a apenas através de reproduções⁴⁰⁹.

Tivemos acesso à pintura do acervo do Museu de Arte Contemporânea de Lisboa - *O potro*, ou *Le Chevalet* (**fig.147**) como consta do verso da obra. Encontra-se atualmente na reserva técnica do Museu, situada nos andares inferiores do Edifício do Instituto Arquivos Nacionais/Torre do Tombo.

Le Chevalet é uma pintura classificada como histórica. Mostra uma suposta sala de tortura da Inquisição que se parece com uma soturna caverna. No primeiro plano, se estende a mesa que serve de apoio para a aplicação do potro, ou seja, o corpo da prisioneira é colocado deitado e tem amarrados seus braços e pernas. Do lado esquerdo vê-se a roda que puxa as cordas e distende os braços e pernas, causando dores horripilantes. A cena tem um poder tal, que transmite o dinamismo da ação, pois coloca o carrasco já se afastando do potro carregando nos braços a prisioneira que parece desfalecer. A vítima tem a cabeça pendente para trás permitindo-nos ver um rosto jovem. Um outro carrasco e um provável inquisidor observam, impassíveis, ao sofrimento da vítima. O carrasco tem um ar arrogante, enquanto o inquisidor tem os olhos cerrados, como que se negando a olhar a cena. O notário à esquerda, próximo ao carrasco, está totalmente alheio ao que se passa em volta; o rosto está encoberto pelo capuz. O inquisidor ao fundo concentra-se na leitura do processo. Num nível superior - um outro inquisidor - sentado

⁴⁰⁹ Cf. ALBARET, Laurent. *L'Inquisition - Rempart de la foi?* Paris: Gallimard, 1998, p.55.

imponentemente observa com atenção o trabalho do carrasco. Todo o ambiente é tenebroso. Cores escuras – verdes-musgo e tons de marrom prevalecem. No piso há uma imagem indicando uma tampa de cripta. A pouca luminosidade da pintura surge nas peças claras do vestuário da prisioneira e do notário. As linhas da perspectiva criam profundidade, tendo o ponto de fuga centrado no inquisidor no nível superior. Tudo indica na cena que seria um oficial mais graduado - talvez o Inquisidor Geral. Essa pintura foi comprada da Senhora Laurens em 1910 por um colecionador português que a transferiu para o Museu de Arte Contemporânea de Lisboa. A cena dramática está composta num espaço pictórico grande, o que lhe dá impacto. A tela emoldurada em madeira escura e dourada mede 1,15 x 1,47m.

Obedecendo a mesma forma de composição e uso de cores profundas e intensas o pintor realiza vários outros trabalhos direcionados para episódios da Inquisição Medieval como: *L'Agitateur du Languedoc* de 1887 (**fig.148**) do Museu dos Agostinianos de Toulouse; Sisto IV e Torquemada de 1882 (**fig.149**) do Museu de Belas Artes de Bordéus. O que prevalece nas pinturas é o imaginário do pintor.

Na primeira cena vemos Bernard Delicieux, um frade ligado aos cátaros, sendo interrogado. A cena parece se localizar dentro de um convento. Numa atitude de altivez o réu aponta para o monge que lê as acusações. Esta à frente do Inquisidor ricamente vestido, ladeado pelos notários. Atrás, sentados em posição elevada, um grupo de eclesiásticos - bispos - também ricamente vestidos, com fisionomias duras e severas ouvem o interrogado. À direita, na zona mais iluminada, atrás de uma mureta, vários espectadores acompanham a cena dando-nos a idéia de um julgamento mais recente e não medieval. Não há registro documental que aponte para a presença de tantos observadores num interrogatório da Inquisição. Este, em geral, era acompanhado pelo inquisidor, os notários e possivelmente o defensor do réu. Não havia público externo assistindo ao interrogatório. Tudo se passava em segredo.

Na pintura seguinte o artista reproduz um encontro imaginário entre o Papa Sisto IV - responsável pela introdução da Inquisição na Espanha e Tomás de Torquemada - o primeiro Inquisidor Geral espanhol. O papa sentado em uma luxuosa cadeira ouve atentamente a leitura de um documento. Tomás de

Torquemada, representado com o semblante carregado, apóia incisivamente a mão sobre a mesa parecendo, com o gesto, enfatizar a leitura. Nada indica na documentação que Tomás de Torquemada tenha em algum momento se avistado com Sisto IV. A cena é fruto da criação e imaginação do artista.

2 Antony Serres

Antony Serres nasceu em Bordéus, em 1828. Foi um artista popular dedicado à pintura de gênero e histórica. Também partidário de idéias anticlericais expôs pela primeira vez em Paris no Salão de 1859, membro da Sociedade de Artistas Franceses. Dussol aponta entre as obras de Serres a existência de duas pinturas cujo tema é a Inquisição. Uma se refere ao julgamento de Joana D'Arc, datada de 1867, pertencente ao acervo do Museu de Belas Artes de Bordéus. A outra pintura é intitulada *Julgamento de hereges do século XV pelo Tribunal da Inquisição, na cripta de uma igreja* (**fig.150**) pertencente ao Museu de Arte Contemporânea de Lisboa⁴¹⁰.

A pintura de Antony Serres - *Julgamento de Hereges* foi um achado extremamente gratificante para esta pesquisa. cremos que nenhum historiador que trate do tema Inquisição já tenha usado essa pintura como ilustração. Encontra-se na ante-sala da presidência do Tribunal Constitucional de Lisboa. É uma pintura a óleo de 1,46 x 2,00 m, com uma belíssima moldura dourada de efeito imponente⁴¹¹, apesar da pouca atenção que lhe é dada pelas pessoas que circulam pelo local.

Em estilo narrativo, dentro do espaço tenebroso de uma sala abobadada está reunido o Tribunal da Inquisição. Os inquisidores e *familiares* do Santo Ofício estão distribuídos em dois níveis. No mais alto um inquisidor aponta para a família de

⁴¹⁰ DUSSOL, D. *Art et Bourgeoisie Arts de Bordeaux*, Bordeaux: Université Michel Montaigne, 1997, p. 74

⁴¹¹ A pintura de Antony Serres foi encontrada nas nossas buscas pelos arquivos e edifícios públicos de Lisboa por mero acaso. Visitando a bela sede do Tribunal Constitucional de Lisboa deparamo-nos com a pintura. Investigando, descobrimos que pertencia ao acervo do Museu de Arte Contemporânea de Lisboa, a quem recorremos para obter maiores informações, pois as pessoas que diariamente circulam pelo local não haviam prestado atenção à mesma.

hereges que está sendo julgada. O centro da cena é ocupado por uma jovem mulher que tem nos braços uma criança pequena. Ajoelhada, estende o braço em direção aos inquisidores como a pedir clemência. A cena é de desespero. A criança ao seu lado tem as mãos postas e o olhar suplicante. Atrás da jovem, outros membros da família demonstram também o desespero. Vários soldados e carrascos contemplam a cena. À direita e embaixo estão os pertences da família arrestados pela Inquisição: uma bela taça e uma bandeja de ouro, várias moedas esparramadas, uma arca de madeira trabalhada, livros. São elementos iconográficos que podem indicar que se trata de uma família de cristãos-novos. Um rico manto envolve a criança nos braços da mãe. Suas roupas, embora rotas, denotam uma condição econômica elevada.

A cena é muito escura e dramática. Só a contemplação da pintura no local permite que vejamos detalhes como a riqueza das vestes e jóias de uma personagem mais velha - provavelmente a matriarca da família, colocada bem ao fundo, envolta na penumbra. De todas as pinturas vistas durante a pesquisa essa foi a única em que pudemos encontrar claramente uma alusão aos cristãos-novos ou conversos (judeus). Os descendentes dos judeus foram o principal alvo da Inquisição ibérica. Formavam famílias, em geral, de bom nível econômico, e seu patrimônio era muito cobiçado pelo Santo Ofício.

O artista soube retratar as condições das famílias conversas que eram arrastadas pelo Santo Ofício sob a acusação de práticas judaizantes. O sistema de delações imposto pelo processo inquisitorial liquidava famílias inteiras. Uma vez preso um dos membros, através da tortura, se obtinha a denúncia dos outros familiares e não foram poucos os exemplos de famílias inteiras dizimadas pela Inquisição.

Na obras consultadas sobre o pintor não há referência sobre sua ascendência, o que em parte poderia explicar o cuidado na representação dos elementos indicativos de estaria pintando uma família de cristãos-novos. Um dado da biografia do autor chama a atenção: nasceu e morreu em Bordéus. Foi em Bordéus que se refugiaram Francisco Goya e outros intelectuais ilustrados da Espanha. A história da Inquisição também aponta para Bordéus como sendo um centro de refugiados cristãos-novos ou conversos provenientes da Península Ibérica

durante toda existência do Tribunal do Santo Ofício. A memória das famílias conversas refugiadas no local pode ter sido a fonte de inspiração do artista. O Tribunal do Santo Ofício já não mais atuava quando o artista faz o seu registro - 1890, mas a cicatriz na sociedade permanecia.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por mais de trezentos anos o Santo Ofício da Inquisição Moderna atuou na Península Ibérica sob a bandeira da defesa da unicidade da fé Católica em consonância com os desejos da Santa Sé e as ambições e projetos dos monarcas cristãos. Para conseguir seus intentos usou os mais diversos instrumentos para exercer um controle rigoroso do pensamento, das crenças religiosas, dos costumes, das atividades cotidianas, de toda a vida enfim.

Sua ação foi eficiente; destruiu minorias dissidentes, famílias inteiras de conversos ou cristãos-novos, intelectuais, artistas, pensadores. Exerceu uma severa vigilância e censura sobre livros e obras de Arte, tolhendo seu pleno desenvolvimento e provocando uma considerável perda de progresso econômico e cultural na Península.

A Inquisição, como instituição, organizou-se como uma imensa máquina burocrática para vigiar e punir, que necessitava de uma constante retro-alimentação. Processos, denúncias, delações, torturas, punições e mortes foram suas poderosas armas enquanto teve o respaldo do poder político e o controle total sobre as formas de pensar das sociedades ibéricas. Criada para combater primordialmente a "heresia judaica" e exterminar o judeu da sociedade em que vivera em relativa harmonia durante séculos, em certos momentos, muda o foco em direção a outras formas de resistência à imposição de um pensamento religioso único. O intuito era poder manter a máquina punitiva sempre em funcionamento, beneficiando determinados segmentos do corpo clerical e do poder real.

Pairou sobre a sociedade ibérica nesse longo período a ameaça da ação judicial do Tribunal. A qualquer momento a denúncia poderia atingir qualquer pessoa, com acusações passíveis de punição pela ótica inquisitorial. Um processo judicial *sui generis*, diferenciado do processo judicial civil ou penal comportava o estímulo às delações, com aplicação de torturas que levavam os acusados a confessarem qualquer coisa que interessasse aos inquisidores na esperança de

salvarem suas vidas. O terror, a ameaça à vida, à liberdade de pensamento, à profissão de fé individual foi a nota constante da ação do Tribunal Inquisitorial.

Os espetáculos teatrais - os Autos-de-Fé - promovidos pela Inquisição para demonstrar seu poder e o medo do processo, das punições, humilhações e, principalmente, da morte se constituíram nos grandes instrumentos de sujeição dos dissidentes à ortodoxia única. Não importa saber quantas pessoas foram punidas, perseguidas, processadas, mortas. Uma historiografia revisionista (que tenta justificar a Inquisição) sobre a atuação da Inquisição procura demonstrar - através de quantificações - que durante todo o longo período de existência do Tribunal não foram tantos os acusados e condenados - afinal; que o sistema penal vigente no período punia com maior intensidade e em maior quantidade os acusados de outros crimes comuns sob jurisdição da Justiça Civil e Penal.

No estudo sobre a atuação do Tribunal da Inquisição o que importa são os seres humanos - e não os números - perseguidos, humilhados, destruídos. Um só ser humano que tenha sofrido a ação da Inquisição em nome da Misericórdia e da Justiça pela luta pela Fé - em nome de Cristo - seria suficiente para registrarmos nossa indignação. A ação da Inquisição durante toda sua existência não foi uma ação do verdadeiro Cristianismo. Foi a ação de uma instituição pseudocristã, fanática e ambiciosa que agiu impune durante tanto tempo.

A Arte e os artistas desempenharam papéis diversificados quando cooptados pela poderosa Instituição. Quando o artista produz sua obra está em consonância com suas convicções, mas não tem sobre sua produção o controle do que poderá significar para o receptor. Os significados podem ser múltiplos, variando com o tempo e com o receptor. Nesse sentido, ressaltamos a metamorfose ocorrida com o significado de uma pintura considerada como obra prima de El Greco - o retrato do suposto Cardeal Niño de Guevara. Quando realizada era simplesmente um magnífico retrato de um Cardeal. Retrato encomendado ao grande pintor para perpetuar sua imagem e adornar o local em que seria sepultado. Seja qual for o personagem retratado - Niño de Guevara ou Bernardo Sandoval y Rojas - o que transcendeu o tempo e mudou seu significado foi a função exercida pelo retratado - um grande inquisidor ou um Inquisidor Geral. A força da pintura e o extraordinário

talento de El Greco para penetrar psicologicamente na personalidade do modelo, deixou-nos mais do que o retrato de um determinado cardeal inquisidor. Deixou-nos uma verdadeira síntese visual do que os estudos históricos têm nos revelado do perfil e das grandes características dos Inquisidores. Homens eruditos, astutos, severos, implácaveis na defesa da unicidade da fé que consideravam como sendo a única legítima e verdadeira - um verdadeiro ícone do Tribunal do Santo Ofício.

Na simbologia da legitimação vimos que o artista mais significativo do período renascentista na Espanha, Pedro Berruguete, esteve intimamente ligado às estruturas do poder inquisitorial e atendeu por demanda de seus patrocinadores e por que não dizer, por convencimento próprio, aos interesses da Inquisição. Vimos que a obra de Berruguete inspirava-se na “Lenda Dourada” que exaltava as qualidades e virtudes dos santos, em suas ações legítimas - do ponto de vista da Igreja instituída. As obras de Pedro Berruguete apontadas neste estudo nos mostram o pequeno alcance que teriam sobre as mentes das pessoas comuns do povo, em função de sua destinação. Serviram aos próprios membros do Tribunal do Santo Ofício e do poder Real em sua legitimação. Entretanto, passados séculos, essas mesmas pinturas de Berruguete são deslocadas de seu contexto inicial e são destinadas aos grandes museus. Os significados mudam. Da “Lenda Dourada” que inspirou o artista passa-se para a “Lenda Negra” da historiografia inquisitorial. Se antes serviam para legitimar, a partir do século XIX passam a acusar e denunciar as terríveis ações da Inquisição.

A ação inquisitorial aterrorizava toda a sociedade. Os espetáculos patrocinados pelo Tribunal - os Autos-de-Fé - cooptavam e provocavam o medo, pois qualquer um poderia ser denunciado a qualquer momento pelas mais diversas possibilidades de acusações. Entretanto, nas representações pictóricas dos autos que pudemos encontrar, como as de Francisco Rizi - o Auto-de-Fé realizado em Madri em 1680; ou o Auto-de-Fé de 1656 em Toledo, de atribuição duvidosa a Juan Rizi, não nos passa essa sensação de terror por parte do público assistente, pelo contrário, são representações extremamente calculadas para expressarem a conformidade da sociedade aos ditames da ordem real e religiosa. São expressões

de exaltação da vitória da Inquisição no combate às heresias que ameaçavam a unicidade da fé e estavam no quadro da ordem natural da Europa peninsular.

Em finais do século XVII, fora da Península Ibérica é que começam a aparecer representações artísticas - pela gravura - em cenas dos queimadeiros, das torturas, humilhações públicas que certamente eram recebidos ou recepcionados sob o signo do medo, da crítica, da revolta, participando como influenciadores das transformações das idéias, dos valores da sociedade expressando a ânsia pela liberdade de crença religiosa individual, por uma nova ordem política e social.

Na Península Ibérica essa metamorfose de expectativas e sentimentos só começa a ocorrer em finais do século XVIII. Mesmo a obra crítica de Goya, que hoje reconhecemos como tal, construída desde a última década do oitocentismo, só repercute na sociedade depois da abolição efetiva e real do poderoso Tribunal do Santo Ofício em meados do século XIX. A Inquisição e o poder Real exerceram de tal forma o controle mental da sociedade, e em especial sobre intelectuais e artistas de todas as expressões plásticas e literárias, que findado o Antigo Regime e abolido o Tribunal do Santo Ofício as cicatrizes deixadas no corpo social permanecem até hoje. As pinturas pós-Inquisição sobre a temática são provas expressivas dessas marcas.

Atribuímos extraordinária importância ao fato de, pessoalmente, termos tido a oportunidade de contemplar e estudar, nos seus locais de origem e nos museus, se não todas, pelo menos grande parte das obras escolhidas como fontes desta tese. Como afirmado inicialmente, a possibilidade do acesso às pinturas pelos atuais meios de reprodutibilidade técnica muitas vezes conduz a erros significativos na investigação histórica. As reproduções deformam, modificam o sentido das imagens. Pinturas executadas em pequenas dimensões, *ex vi*, circulam pelos meios comunicativos atuais, principalmente pela *Web*, em formatos de grande dimensão, provocando no receptor atual uma sensibilização totalmente diferente daquela que se tem ao contemplar o original, acrescida essa diferenciação da problemática de possibilidade de acesso ao local de origem para o qual a obra foi destinada.

Hoje encontramos nos grandes museus da Península Ibérica as obras representativas das três tipologias apontadas inicialmente. Entretanto, como se

fosse um manto inefável do controle mental exercido durante séculos, ainda sentimos sua presença. Acreditamos poder afirmar, após esse estudo, que se libertaram desse manto somente os grandes mestres como Goya e El Greco, que têm suas obras de crítica ou adesão aos esquemas mentais apontados, quase que permanentemente expostos pelos curadores dos museus. As demais obras aqui estudadas quase sempre estão relegadas às reservas técnicas, o que pode significar uma autocensura sobre um passado que ainda permanece inconveniente para que seja lembrado.

A imponente e impactante pintura de Francisco Rizi do Auto-de-Fé em Madri em 1680, excepcionalmente, fica exposta nas galerias do Museu do Prado. Durante esta última década, estive envolvida com o estudo e a observação das pinturas relacionadas com a temática inquisitorial, visitando o Museu do Prado em anos distintos e alternados. Somente neste último ano (2006) pude, não só contemplá-lo e estudá-lo, como observar a reação do público que percorre as belíssimas galerias do Museu (**fig.155**).

Da mesma forma, em Portugal sentimos essa censura disfarçada. Na busca aos curadores, museólogos, historiadores de Arte, era nítido o desconforto que nossas indagações provocavam, com uma única e significativa exceção - captada no estudo da obra e do contato pessoal com o respeitado historiador da arte portuguesa - Dr. Victor Serrão - que é, pelo contrário, um entusiasta pesquisador da ação do Tribunal do Santo Ofício sobre os artistas e suas obras.

Acreditamos que a opção pelas fontes imagéticas pôde contribuir para a abertura de uma linha de investigação historiográfica que poderá gerar novas e consistentes formas de conhecimento sobre a Inquisição Ibérica, apenas iniciada e que tem um longo caminho investigativo pela frente.

Finalizamos emprestando de Goya o pensamento que abre esta tese, para sintetizar que a razão (Ciência Histórica) unida à imaginação e criação (a Arte) pode produzir maravilhas.

FONTES

Pinturas, gravuras, desenhos e fotos

fig. 1

Bernardino Montañes (retrato de Fernando) e Luiz de Madrazo (retrato de Isabel)

Os Reis Católicos Fernando e Isabel (fotomontagem)

óleo sobre tela

século XVIII

Sala do Trono do Alcazar de Segóvia

foto: Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro

fig. 2

“Tanto Monta, Monta tanto”, o Trono dos Reis Católicos:

reconstrução dos tronos em estilo neogótico

século XIX

Alcazar de Segóvia

Foto: Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro

fig. 3

Anônimo

Tomás de Torquemada

in VILLEROT, D. , *L’Inquisition*, Paris: Ed. Art Loisirs, 1973, p. 198

fig. 4

Manoel de Macedo

Massacre de Cristãos Novos em Lisboa

desenho

1506

in *A Inquisição, Enciclopédia pela Imagem*, Porto: Ed. Lello & Irmãos, p.24

fig. 5

Cristovão Lopes

D. João III

óleo sobre madeira

1,77 x 0,91 m

1565

Convento da Esperança, Lisboa

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

fig. 6

Oficina de Viseu (atribuída a Gaspar Vaz)

Um judeu

óleo sobre madeira

66 x 58 cm

1530-40

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

fig. 7

Luis Morales

Cristo ante Pilatos

óleo sobre tela

1550

desconhecida

Museu da Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madri

fig. 8

Escola de Jan van Eyck

La Fuente de la Gracia (A Vitória da Igreja sobre a Sinagoga)

óleo sobre madeira

1,81 x 1,16 m

1445-1450

Monastério Jerônimo de Santa Maria del Parral, Segóvia

Museu Nacional do Prado, Madri

fig. 9

Quentin de Metsys

Cristo presentado al pueblo

óleo sobre madeira

1,60 x 1,20 m

século XV

Monastério dos Jerônimos de Sta Maria del Parral

Museu Nacional do Prado, Madri

fig. 10

Rogier van der Weyden

La Piedad

óleo sobre madeira

47 x 35 cm

1450

Coleção Real, herança de Isabel, a católica

Museu Nacional do Prado, Madri

fig. 11

Anônimo Hispano Flamengo

La Virgen de los Reyes

óleo sobre madeira

1,23 x 1, 12 m

século XV

Capela do Quarto Real do Convento de São Tomás de Ávila

Museu Nacional do Prado, Madri

fig. 12

Rogier van der Weyden

El Descendimiento de la Cruz

óleo sobre madeira

2, 20 x 2, 62 m

1435

Monastério dos Jerônimos de Sta Maria del Parral

Museu Nacional do Prado, Madri

fig. 13

Juan de Segovia e Sancho de Zamora

Retábulo da Capela dos Lunas

óleo sobre madeira

1488

Catedral de Toledo

Catedral de Toledo

fig. 14

Pedro Berruguete

Auto Retrato

óleo sobre madeira

35,5 x 24 cm

c. 1490

Museu Lazaro Galdiano, Madri

fig. 15

Rogier van der Weyden

Piedad

óleo sobre madeira

71 x 43 cm

1470

Coleção Real de Isabel, Capela de Granada

Coleção Real de Isabel, Capela de Granada

fig. 16

Fernando Gallego

Piedad ou Quinta Angústia

óleo sobre madeira

1,18 x 1,15 m

c. 1470

Adquirida pelo Ministério da Cultura da Senhora Weydel
Museu Nacional do Prado, Madri

fig. 17

Pedro Berruguete

Sixto IV

óleo sobre tela

Coleção Duque de Urbino

Museu do Louvre, Paris

fig. 18

Pedro Berruguete

Sixto IV

óleo sobre tela

70,2 x 51,4 cm

desconhecida

Museu de Cleveland, EUA

fig. 19

Convento de São Tomás em Ávila

século XV

Foto: Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro

fig. 20

Convento de São Tomás em Ávila

século XV

Foto: Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro

fig. 21

Domenico Fancelli

Túmulo do Príncipe Juan, filho dos Reis Católicos

mármore

século XVI

Convento de São Tomás em Ávila

Convento de São Tomás em Ávila

Foto: Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro

fig. 22

Retábulo Maior dedicado a São Tomás

século XV

Capela do Convento de São Tomás em Ávila

Capela do Convento de São Tomás em Ávila

Foto: Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro

fig. 23

Pedro Berruguete

Recomposição do Retábulo de San Pedro Mártir

mista sobre madeira

Museu Nacional do Prado, Madri

Foto: Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro

fig. 24

Pedro Berruguete

San Pedro Mártir

mista sobre madeira

1,77 x 0,90 m

c.1493/1499

Retábulo de S. Pedro Mártir (Convento Dominicano de S. Tomás, Ávila)

Museu Nacional do Prado, Madri (desde 1867)

fig. 25

Pedro Berruguete

La muerte de San Pedro Mártir

mista sobre madeira

1,28 x 0,82 m

1493/99

Retábulo de S. Pedro Mártir (Convento Dominicano de Ávila)

Museu Nacional do Prado, Madri, desde 1867

fig. 26

Pedro Berruguete

El milagro de San Pedro Mártir ou El Milagro de la Nube

mista sobre madeira

1,30 x 0,84 m

1493/99

Retábulo de S. Pedro Mártir (Convento Dominicano de Ávila)

Museu Nacional do Prado, Madri, desde 1867

fig. 27

Pedro Berruguete

Oración de San Pedro Mártir

mista sobre madeira

1,33 x 0,86 m

1493/99

Retábulo de S. Pedro Mártir (Convento Dominicano de S. Tomás, Ávila)

Museu Nacional do Prado, Madri, desde 1867

fig. 28

Pedro Berruguete

Adoración del Sepulcro de San Pedro Mártir

óleo sobre madeira

1,31 x 0,85 m

c. 1493

Retábulo de S. Pedro Mártir (Convento Dominicano de S. Tomás, Ávila)

Museu Nacional do Prado, Madri

fig. 29

Pedro Berruguete

Recomposição do Retábulo de Santo Domingo

óleo sobre madeira

1490-1495

Museu Nacional do Prado, Madri

Foto: Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro

fig. 30

Pedro Berruguete

Santo Domingo de Guzmán

têmpera sobre madeira

1,77 x 0,90 m

c. 1493

Retábulo do Convento Dominicano de Santo Tomás em Ávila

Museu Nacional do Prado, Madri

fig. 31

Pedro Berruguete

Santo Domingo y los Albigenses

mista sobre madeira

1,22 x 0,83 m

Convento Dominicano em Ávila

Museu Nacional do Prado, Madri, desde 1867

fig. 32

Pedro Berruguete

Prueba del fuego

mista sobre madeira

1,13 x 0,75 m

1470

desconhecida (pode ser proveniente do Convento Dominicano de Palência)

Museu Nacional do Prado, Madri, desde 1898 (doação do legado de Rosa Rodriguez Vaamante)

fig. 33

Pedro Berruguete

Santo Domingo resucitando al joven Napoleón

mista sobre madeira

1,22 x 0,83 m

c. 1493-1499

Convento de São Tomás em Ávila

Museu Nacional do Prado, Madri

fig. 34

Pedro Berruguete

Auto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán

mista sobre madeira

1,54 x 0,92 m

c.1496

Sacristia do Convento Dominicano em Ávila

Museu Nacional do Prado, Madri, desde 1867

fig. 35

Pedro Berruguete

Auto de Fe presidido por Santo Domingo de Guzmán, detalhe

mista sobre madeira

c.1496

Sacristia do Convento Dominicano em Ávila

Museu Nacional do Prado, Madri, desde 1867

fig. 36

Quentin de Metsys

Ecce Homo

óleo sobre madeira

1515

Mosteiro do Convento de Santa Clara, Coimbra

Museu Nacional Machado e Castro, Coimbra

Foto: Manoel Palma

fig. 37

Gregório Lopes

Martírio de São Sebastião

Óleo sobre madeira de carvalho

1,19 x 2,44 m

século XVI (1536-1537)

Museu Nacional de Arte Antiga

Foto: José Pessoa

fig. 38

Gregório Lopes

Martírio de São Sebastião, detalhe

Óleo sobre madeira de carvalho

1,19 x 2,44 m

século XVI (1536-1537)

Museu Nacional de Arte Antiga

Foto: José Pessoa

fig. 39

Domingos Valdivieso y Henarejos
Felipe II presidiendo un Auto de Fe

óleo sobre tela

1,93 x 2,22 m

1871

Museu Nacional do Prado, Madri

fig. 40

Anônimo

O Papa como anti Cristo

gravura aquarelada

século XVI

in CHIOVARO, F., *Urbi et Orbi - Deux mille ans de papauté*, Paris: Ed. Gallimard, 1995, p.76,77

fig. 41

Anônimo

Allégorie anti-catholique Igreja

pintura

século XV

coleção particular

in CHRISTIN, Oliver, *Les Réformes*, Paris: Ed. Gallimard, 1995, p.12.

fig. 42

El Greco

La Resurrección

óleo sobre tela

2,75 x 1,27 m

1590

Museu Nacional do Prado, Madri

fig. 43

El Greco

San Sebastián

óleo sobre tela

1,91 x 1,52 m

1577-1578

Sacristia da Catedral de Palencia

Sacristia da Catedral de Palencia

fig. 44

El Greco

Vision de San Juan

óleo sobre madeira

2,25 x 1,93 m

1608-1614

Metropolitan Museum, New York

fig. 45

El Greco

El Expolio

óleo sobre tela

2,85 x 1,73 m

1577-1579

Sacristia da Catedral de Toledo

Sacristia da Catedral de Toledo

fig. 46

El Greco

Martírio de San Mauricio

óleo sobre tela

4,48 x 3,01 m

1580-1582

Monastério de San Lorenzo de El Escorial - Coleção Real

fig. 47

El Greco

La Trinidad

óleo sobre tela

3,00 x 1,78 m

1577-1579

Museu Nacional do Prado, Madri

fig. 48

El Greco

Cardeal Don Fernando Niño de Guevara

óleo sobre tela

1,71 x 1,08 m

c. 1600

Metropolitan Museum of Art, New York

fig. 49

El Greco

Cardeal Don Fernando Niño de Guevara, detalhe

óleo sobre tela

1,71 x 1,08 m

c. 1600

Metropolitan Museum of Art, New York

fig. 50

Luis Tristán

Retrato del cardenal Bernardo de Sandoval y Rojas

óleo sobre tela

1619
Sala Capitular da Catedral de Toledo
Sala Capitular da Catedral de Toledo

fig. 51
El Greco
Antonio de Covarrubias
óleo sobre tela
67,5 x 57,5 cm
c. 1600
Museu do Louvre, Paris

fig. 52
El Greco
Diego de Covarrubias
óleo sobre tela
67 x 55 cm
c. 1600
Museu El Greco, Toledo

fig. 53
El Greco
O Retrato de Frey Hortensio Félix Paravicino
óleo sobre tela
1,13 x 0,86 m
1609
Museum of Fine Arts, Boston

fig. 54
Atribuído a Juan Rizi (?)
Auto de Público de Fe de la Santa Inquisición de T.I. del año 1656
óleo sobre tela
1,23 x 1,67 m
c. 1656
desconhecida
Museu El Greco, Toledo

fig. 55
Francisco Rizi
Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid
óleo sobre tela
2,77 x 4,38 m
c. 1683
Coleção Real
Museu Nacional do Prado, Madri, desde o século XIX

fig. 56

Francisco Rizi

Profanación de un Crucifijo (Familia de Hereges azotando um crucifijo)

óleo sobre tela

2,09 x 2,30 m

c. 1647/1651

Museu da Trinidad

Museu Nacional do Prado, Madri, desde o século XIX

fig. 57

Francisco Rizi

Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid, detalhe

óleo sobre tela

2,77 x 4,38 m

c. 1683

Coleção Real

Museu Nacional do Prado, Madri, desde o século XIX

fig. 58

Francisco Rizi

Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid, detalhe

óleo sobre tela

2,77 x 4,38 m

c. 1683

Coleção Real

Museu Nacional do Prado, Madri, desde o século XIX

fig. 59

Francisco Rizi

Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid, detalhe

óleo sobre tela

2,77 x 4,38 m

c. 1683

Coleção Real

Museu Nacional do Prado, Madri, desde o século XIX

fig. 60

Francisco Rizi

Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid, detalhe

óleo sobre tela

2,77 x 4,38 m

c. 1683

Coleção Real

Museu Nacional do Prado, Madri, desde o século XIX, Madri

fig. 61

Francisco Rizi

Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid, detalle

óleo sobre tela

2,77 x 4,38 m

c. 1683

Coleção Real

Museu Nacional do Prado, Madri, desde o século XIX

fig. 62

Francisco Rizi

Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid, detalle

óleo sobre tela

2,77 x 4,38 m

c. 1683

Coleção Real

Museu Nacional do Prado, Madri, desde o século XIX

fig. 63

Francisco Rizi

Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid, detalle

óleo sobre tela

2,77 x 4,38 m

c. 1683

Coleção Real

Museu Nacional do Prado, Madri, desde o século XIX

fig. 64

Francisco Rizi

Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid, detalle

óleo sobre tela

2,77 x 4,38 m

c. 1683

Coleção Real

Museu Nacional do Madri, desde o século XIX

fig. 65

Atribuído a Herrera, El Mozo

Auto de Fe (Sevilla, 1660)

óleo sobre tela

1,00 x 1,10 m

século XVII

Coleção Particular

in CALDAS, M. V. G., in Ángel Alcalá y otros - Inquisición española y mentalidad inquisitorial, Barcelona: Ed. Ariel, 1984, p.241

fig. 66
 Lucas Valdez
Suplício de Diego Duro
 fresco
 7,35 x 3,74 m
 1703
 Paróquia La Magdalena (Sevilha)
 Foto: Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro

fig. 66a
 Lucas Valdez
Suplício de Diego Duro
 fresco
 7,35 x 3,74 m
 1703
 Paróquia La Magdalena (Sevilha)
 Foto: Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro

fig. 67
 Jean Paul Sevin
Auto-da-fé célébré a Goa
 gravura
 século XVII
 in DELLON, Charles, *L'Inquisition de Goa*, Paris: Ed. Chandeigne, 1997

fig. 68
 Jean Paul Sevin
L'autodafé de Goa
 gravura
 século XVII
 in DELLON, Charles, *L'Inquisition de Goa*, Paris: Ed. Chandeigne, 1997

fig. 69
 Pedro Nunes
Conversão de um cavaleiro, ou Nossa Senhora do Carmo e São Simão Stock
 óleo sobre madeira
 2,65 x 1,64 m
 1620
 Igreja do Carmo de Évora
 Igreja do Carmo de Évora

fig. 70
 Bernard Picart
Exécution des condamnés au feu par l'Inquisition
 gravura
 1722
 in DELLON, Charles, *L'Inquisition de Goa*, Paris: Ed. Chandeigne, 1997

fig. 71

Bernard Picart

Auto de Fé em Lisboa, colorido

gravura aquarelada

século XVIII

Museu da Cidade de Lisboa

fig. 72

Bernard Picart

L'AUTO-DA-FÉ, ou l'Acte de Foi, Suplice des Condamnez

água forte e buril

39,3 x 24,3 cm

1722

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Foto:Luisa Oliveira

fig. 73

autor desconhecido

Maniera di bruciare quelli che furono condannati dalla Inquisizione

água forte e buril

16,8 x 21,9 cm

século XIX

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Foto:Luisa Oliveira

fig. 74

Anônima

Maniere de brûler ceux qui ont été condamnez par l'Inquisition

água forte e buril

17,9 x 22,3 cm

século XIX

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Foto: Luisa Oliveira

fig. 75

Jean Paul Sevin

Homme convaincu d'hérésie qui s'est accusé luy même avant d'être jugé

gravura

século XVII

in DELLON, Charles, *L'Inquisition de Goa*, Paris: Ed. Chandeigne, 1997

fig. 76

Jean Paul Sevin

Homme condamné au feu, mais qui l'a cuité par sa confession

gravura

século XVII

in DELLON, Charles, *L'Inquisition de Goa*, Paris: Ed. Chandeigne, 1997

fig. 77

Jean Paul Sevin

Homme qui va être brûler par arrest de l'Inquisition

gravura

século XVII

in DELLON, Charles, *L'Inquisition de Goa*, Paris: Ed. Chandeigne, 1997

fig. 78

Anônimo

Trois condamnés par l'Inquisition de Goa

gravura

século XVII

in DELLON, Charles, *L'Inquisition de Goa*, Paris: Ed. Chandeigne, 1997

fig. 79

Pierre Paul Sevin

Procissão em Goa

gravura

século XVII

in DELLON, Charles, *L'Inquisition de Goa*, Paris: Ed. Chandeigne, 1997

fig. 80

Bernard Picart

La Procession de l'Inquisition a Goa

gravura

1722

in DELLON, Charles, *L'Inquisition de Goa*, Paris: Ed. Chandeigne, 1997

fig. 81

Bernard Picart

La Procession de l'Inquisition a Goa, detalhe

gravura

1722

in DELLON, Charles, *L'Inquisition de Goa*, Paris: Ed. Chandeigne, 1997

fig. 82

Anônimo

Mulher torturada na polé

gravura

século XVII

in BAIGENT, M., LEIGH, R., *The Inquisition*, Londres: Penguin Books, 1999, p.192

fig. 83

Anônimo

Mulher sendo despida para tortura

gravura

século XVII

in BAIGENT, M. ,LEIGH, R., The Inquisition, Londres: Penguin Books, 1999

fig. 84

Anônimo

Suplicios por el agua

gravura

século XVII

in HELD, R., Inquisición, Florença: Ed. Qua D'Arno, 1987,p.57

fig. 85

Anônimo

Tortura no potro

gravura

século XVII

in BAIGENT, M. ,LEIGH, R., The Inquisition, Londres: Penguin Books, 1999, p.192

fig. 86

Bernard Picart

Diverses manieres dont le St. Ofice fait donner la question

água forte e buril

39,4 x 25 cm

1722

Museu Nacional de Arte Antiga, Lisboa

Foto: Luisa Oliveira

fig. 87

Anônimo

Tortura da roda

gravura

século XVII

in BAIGENT, M. ,LEIGH, R., The Inquisition, Londres: Penguin Books, 1999

fig. 88

V. Loutrel

Le suplice du clou

gravura

Século XVII

in DELLON, Charles, *L'Inquisition de Goa*, Paris: Ed. Chandeigne,1997

fig. 89

Joseph Constantine Stadler

Primeiro grau de tortura da Inquisição

água tinta colorida

27,2 x 37,3 cm

1813

Museu Nacional de Arte Antiga - Lisboa

Foto: Luisa Oliveira

fig. 90
 Joseph Constantine Stadler
Segundo grau de tortura da Inquisição
 água tinta colorida
 26,7 x 37,2 cm
 1813
 Museu Nacional de Arte Antiga
 Foto: Luisa Oliveira

fig. 91
 Joseph Constantine Stadler
Terceiro grau de tortura da Inquisição
 água tinta colorida
 27,4 x 37,1 cm
 1813
 Museu Nacional de Arte Antiga - Lisboa
 Foto: Luisa Oliveira

fig. 92
 Joseph Constantine Stadler
Quarto grau de tortura da Inquisição
 água tinta colorida
 27,1 x 37,5 cm
 1814
 Museu Nacional de Arte Antiga
 Foto: Luisa Oliveira

fig. 93
 Pierre Vander (editor)
Galerie Agreeable du Monde
 gravura
 final do Século XVII
 Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

fig. 94
 Pierre Vander (editor)
Galerie Agreeable du Monde
 gravura
 final do século XVII
 Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

fig. 95
 Pierre Vander (editor)
Galerie Agreeable du Monde: Diverses figures de ceux qui sont conduits aux Autos da Fé
 ponta seca
 século XVII

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

fig. 96

Pierre Vander (editor)

Galerie Agreeable du Monde: Diverses figures de ceux qui sont conduits aux Autos da Fé

ponta seca

século XVII

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

fig. 97

Pierre Vander (editor)

Galerie Agreeable du Monde: Procession des Disciplinans

ponta seca

século XVII

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

fig. 98

Pierre Vander (editor)

Galerie Agreeable du Monde : Manière dont l'Inquisition rends ses jugemens.

ponta seca

século XVII

Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro

fig. 99

Francisco de Goya y Lucientes

Capricho 43

gravura

15 x 21,5 cm

1799

Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madri

fig. 100

Francisco de Goya y Lucientes

Capricho 44

gravura

15 x 21,5 cm

1799

Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madri

fig. 101

Francisco de Goya y Lucientes

Capricho 45

gravura

15 x 21,5 cm

1799

Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madri

fig. 102

Francisco de Goya y Lucientes

Capricho 46

gravura

15 x 21,5 cm

1799

Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madri

fig. 103

Francisco de Goya y Lucientes

Capricho 47

gravura

15 x 21,5 cm

1799

Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madri

fig. 104

Francisco de Goya y Lucientes

Capricho 48

gravura

15 x 21,5 cm

1799

Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madri

fig. 105

Francisco de Goya y Lucientes

Capricho 51

gravura

15 x 21,5 cm

1799

Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madri

fig. 106

Francisco de Goya y Lucientes

Capricho 60

gravura

15 x 21,5 cm

1799

Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madri

fig. 107

Francisco de Goya y Lucientes

Capricho 62

gravura

15 x 21,5 cm

1799

Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madri

fig. 108

Francisco de Goya y Lucientes

Capricho 64

gravura

15 x 21,5 cm

1799

Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madri

fig. 109

Francisco de Goya y Lucientes

Capricho 65

gravura

15 x 21,5 cm

1799

Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madri

fig. 110

Francisco de Goya y Lucientes

Capricho 66

gravura

15 x 21,5 cm

1799

Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madri

fig. 111

Francisco de Goya y Lucientes

Capricho 67

gravura

15 x 21,5 cm

1799

Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madri

fig. 112

Francisco de Goya y Lucientes

Capricho 68

gravura

15 x 21,5 cm

1799

Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madri

fig. 113

Francisco de Goya y Lucientes

Capricho 70

gravura

15 x 21,5 cm

1799

Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madri

fig. 114

Francisco de Goya y Lucientes

Capricho 23

gravura

15 x 21,5 cm

1799

Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madri

fig. 115

Francisco de Goya y Lucientes

Capricho 24

gravura

15 x 21,5 cm

1799

Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madri

fig. 116

Francisco de Goya y Lucientes

Por traes cañutos de diablos

desenho

século XIX

Museu do Nacional do Prado, Madri

fig. 117

Francisco de Goya y Lucientes

Por querer a una burra

desenho

século XIX

Museu Nacional do Prado, Madri

fig. 118

Francisco de Goya y Lucientes

Por haber nacido en otra parte

desenho

século XIX

Museu Nacional do Prado, Madri

fig. 119

Francisco de Goya y Lucientes

Por mover la lengua de otro modo

desenho

século XIX

Museu Nacional do Prado, Madri

fig. 120

Francisco de Goya y Lucientes

Por no tener piernas

desenho

século XIX

Museu Nacional do Prado, Madri

fig. 121

Francisco de Goya y Lucientes

Le pusieron mordaza porque hablaba y le dieron palos en la cara

desenho

século XIX

Museu Nacional do Prado, Madri

fig. 122

Francisco de Goya y Lucientes

Por linaje de hebreos

desenho

século XIX

Museu Nacional do Prado, Madri

fig. 123

Francisco de Goya y Lucientes

Escena de Inquisición

óleo sobre madeira

46 x 73 cm

1808-1812

Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madri

fig. 123a

Francisco de Goya y Lucientes

Escena de Inquisición, detalhe

óleo sobre madeira

46 x 73 cm

1808-1812

Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madri

fig. 123b

Francisco de Goya y Lucientes

Escena de Inquisición, detalhe

óleo sobre madeira

46 x 73 cm

1808-1812

Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madri

fig. 124

Francisco de Goya y Lucientes

Vuelo de Brujos

óleo sobre tela

43,5 x 30,5 cm

1798

Coleção Duque de Osuna

Museu Nacional do Prado, Madri

fig. 125

Francisco de Goya y Lucientes

Procesión de disciplinantes

óleo sobre madeira

46 x 73 cm

1808-1812

Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madri

fig. 126

Francisco Goya

Escena de Disciplinantes

óleo sobre tela

51 x 57cm

século XIX

Museu Lázaro Galdiano, Madri

fig. 127

Francisco de Goya y Lucientes

El Aquelarre

óleo sobre tela

44 x 31 cm

1797-1798

Coleção do Duque de Osuna

Museu Lázaro Galdiano, Madri

fig. 128

Francisco de Goya y Lucientes

El Conjuro

óleo sobre tela

45 x 32 cm

1797-1798

Coleção do Duque de Osuna

Museu Lázaro Galdiano, Madri

fig. 129

Francisco de Goya y Lucientes

El Gran Cabrón (Série Negra)

mista (óleo sobre gesso transferida para tela)

1,40 x 4,38 m
 1821-1823
 Quinta del Sordo
 Museu Nacional do Prado, Madri

fig. 130
 Francisco de Goya y Lucientes
Paseo del Santo Oficio, detalhe (Série Negra)
 mista (óleo sobre gesso transferida para tela)
 1, 23 x 1, 66 m
 1821-1823
 Quinta del Sordo
 Museu Nacional do Prado, Madri

fig. 131
 Francisco de Goya y Lucientes
Capricho 43
 gravura
 15 x 21,5 cm
 1799
 Real Academia de Belas Artes de São Fernando, Madri

fig. 132
 Francisco de Goya y Lucientes
El Garroteado
 gravura impressa em azul
 33 x 21 cm
 1778-1780
 The Metropolitan Museum of Art, New York

fig. 133
 desconhecido
O Papa e o seu fantoche, Fernando; ou o Diabo disfarçado
 água forte aquarelada a cores
 38,9 x 27,2 cm
 1826
 Museu Nacional de Arte Antiga
 Foto: Luisa Oliveira

fig. 134
 H. Leconte
Abolição do Tribunal da Inquisição em Barcelona
 gravura aquarelada
 século XIX
 Instituto Municipal de Barcelona

fig.135
 Eugenio Lucas Velazquez
Condenados por la Inquisición
 óleo sobre tela
 77,5 x 91,5 cm
 século XIX
 Museu Nacional do Prado, Madri (compra de 1984)

fig. 136
 Eugenio Lucas Velazquez
Condenada por la Inquisición
 óleo sobre tela
 51 x 41 cm
 século XIX
 Museu de Arte Moderna,
 Museu Nacional do Prado, Madri (doação de 1968)

fig. 137
 Eugenio Lucas Velazquez
Condenado por la Inquisición
 óleo sobre tela
 51 x 41 cm
 século XIX
 Museu de Arte Moderna
 Museu Nacional do Prado, Madri (doação Juan Vitorio Caruso)

fig. 138
 Eugenio Lucas Velazquez
Sala de Punición
 óleo sobre tela
 48,5 x 59,5 cm
 século XIX
 Museu Lázaro Galdiano, Madri

fig. 139
 Eugenio Lucas Velazquez
El Aquelarre
 Óleo sobre chapa de metal
 35 x 25 cm
 c. 1855
 Museu de Arte Moderna
 Museu Nacional do Prado, Madri, compra de 1965

fig. 140
 Eugenio Lucas Velazquez
El Ajusticiado
 óleo sobre tela

48 x 38 cm
 século XIX
 Museu Nacional do Prado, Madri

fig. 141
 Eugenio Lucas Velazquez
Mujeres en la cárcel
 óleo sobre tela
 35 x 25 cm
 século XIX
 Museu Nacional do Prado, Madri

fig. 142
 Eugenio Lucas Velazquez
El Agarrotado
 óleo sobre tela
 53 x 41 cm
 século XIX
 Museu de Lille - França

fig. 143
 Eugenio Lucas Velazquez
Scene de l'Inquisition, detalhe
 óleo sobre tela
 81 x 107 cm
 1851
 desconhecida
 Museu do Louvre, Paris

fig. 144
 José de Brito
Martir do Fanatismo
 óleo sobre tela
 2,39 x 2,95 m
 1895
 Museu de Arte Contemporânea de Lisboa - Museu do Chiado
 Foto: Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro

fig. 144a
 José de Brito
Martir do fanatismo, detalhe
 óleo sobre tela
 2,39 x 2, 95 m
 1895
 Museu de Arte Contemporânea de Lisboa - Museu do Chiado
 Foto: Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro

fig. 144b

José de Brito

Martir do fanatismo, detalhe

óleo sobre tela

2,39 x 2,95 m

1895

Museu de Arte Contemporânea de Lisboa - Museu do Chiado

Foto: Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro

fig. 144c

José de Brito

Martir do fanatismo, detalhe

óleo sobre tela

2,39 x 2,95 m

1895

Museu de Arte Contemporânea de Lisboa - Museu do Chiado

Foto: Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro

fig. 145

Victor Manzano

Una escena de la Inquisición

óleo sobre tela

54 x 24 cm

Século XIX

Museu de Arte Moderna, Madri

Museu Nacional do Prado, Madri

fig. 146

Jean Paul Laurens

Les Hommes du Sainte-Offíce

óleo sobre tela

1889

Museu de Arte e Arqueologia de Moulin

fig. 147

Jean Paul Laurens

Le chevalet

óleo sobre tela

1,15 x 1,47 m

século XIX

Coleção da viúva do autor

Museu Nacional de Arte Moderna de Lisboa - Chiado

fig. 148
 Jean Paul Laurens
L'agitateur du Languedoc
 óleo sobre tela
 1887
 Museu de Toulouse, Paris

fig. 149
 Jean Paul Laurens
Le Pape et l'Inquisiteur
 óleo sobre tela
 1,13 x 1,34 m
 1882
 coleção particular
 Museu de Belas Artes de Bordéus

fig. 150
 Antony Serres
Julgamento de hereges do Século XV pelo Tribunal da Inquisição na cripta de uma Igreja
 óleo sobre tela
 1,00 x 1,53 m
 século XIX
 Real Academia de Belas Artes de Lisboa
 Museu Nacional de Arte Contemporânea de Lisboa
 Foto :Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro

fig. 151
 Antony Serres
Julgamento de hereges do Século XV pelo Tribunal da Inquisição na cripta de uma Igreja, detalhe
 óleo sobre tela
 1,00 x 1,53 m
 século XIX
 Real Academia de Belas Artes de Lisboa
 Museu Nacional de Arte Contemporânea de Lisboa
 Foto:Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro

fig. 152
 Antony Serres
Julgamento de hereges do Século XV pelo Tribunal da Inquisição na cripta de uma Igreja, detalhe
 óleo sobre tela
 1,00 x 1,53 m
 século XIX
 Real Academia de Belas Artes de Lisboa
 Museu Nacional de Arte Contemporânea de Lisboa

Foto: Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro

fig. 153

Antony Serres

Julgamento de hereges do Século XV pelo Tribunal da Inquisição na cripta de uma Igreja, detalhe

óleo sobre tela

1,00 x 1,53 m

século XIX

Real Academia de Belas Artes de Lisboa

Museu Nacional de Arte Contemporânea de Lisboa

Foto: Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro

fig. 154

Antony Serres

Julgamento de hereges do Século XV pelo Tribunal da Inquisição na cripta de uma Igreja, detalhe

século XIX

Real Academia de Belas Artes de Lisboa

Museu Nacional de Arte Contemporânea de Lisboa

Foto: Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro

fig. 155

Sala do Museu Nacional do Prado

Auto de Fe en la Plaza Mayor de Madrid

Francisco Rizi

óleo sobre tela

2,77 x 4,38 m

c. 1683

Coleção Real

Museu Nacional do Prado, Madri, desde o Século XIX

Foto: Benair Alcaraz Fernandes Ribeiro

Fontes textuais:

Manuscritos

- *Carta Del Consejo al Tribunal de Sevilla de 24 de Mayo del anno de 1660*, AHN, Inq. Livro 693, fl.235
- Catálogo dos Manuscritos da Biblioteca Pública Eborensis - Joaquim Heliodoro da Cunha Rivara - Tomo III - Lisboa - Imprensa Nacional, 1870:
Auto de fe celebrado em Logroño em 7 de fevereiro de 1610 - Cod CIII/2-21 fl 77 a 178
Papéis sobre os feiticeiros que saíram no auto-de-fé em Logroño - Cod CV/1-2 -fl.178-289
- Processo Nicolau Vieira - IAN/TT - Inquisição de Coimbra nº 8202.
- Processo Antonio Rodrigues - IAN/TT - Inquisição de Lisboa - nº 3765
- Livro das Denúncias - IAN/TT - Inquisição de Lisboa, Caderno 36.

Impressas

- BREVE de Innocencio XI a D. Pedro II, avocando à Roma os processos da Inquisição, Biblioteca Pública de Évora, Cod. CV/1-6 fl. 99, 24 de Dezembro de 1678.
- BREVE de Innocencio XI, sobre o modo por que os Bispos devem tomar conhecimento das causas da fé, Biblioteca Pública de Évora, Cod. CXIII/2-14 fl. 269, Cod. CXIII/2-15, fl.11v. de 6 de Agosto de 1679.
- CONCILIO DE TRENTO, *Decreto sobre a invocação, a veneração e as relíquias dos santos, e sobre as imagens sagradas*, in J.G. Wesselad (ed.) edição do texto latino *Sacrosancti oecumenici concilii Tridentini canones et decreta*- Regensburg: Georg Joseph Manz, 1860 - 3ª edição.
- COSTA MEESEN, Felix da, *Antiguidade da Arte da Pintura* - 16..., in *The Antiquity of Art and Painting By Felix da Costa – Introduction and notes by Gorge Kubler*, New Haven and London, Yale University Press, 1967.

- DELLON, Charles. *L'Inquisition de Goa: La relation de Charles Dellon (1687)*. Paris: Editions Chandeigne, 1997. Estudo organizado por Charles Amiel & Anne Lima.
- DELLON, Charles. *Relation de l'Inquisition de Goa*. Leyden: Daniel Graasbeeck, 1687. BNL - R - 3871
- DEL OLMO. *Relación del auto General de la fé que se celebró en Madrid en presencia de SSMM el día 30 de Junio de 1680*. Madrid: Colección Clássico Tavera - História de España - série III vol 8, 1998. Exemplar da Biblioteca Nacional de Madrid. Fundo: Reservados nº 29509.
- FOSMAN, Gregório. *Auto General de Fé: que se celebró en Madrid en presencia de sus magestades (Que Dios Guarde) en treinta de Junio de Mil y Seiscentos e Ochenta*, Madrid: [s.d.]. Exemplar da Biblioteca Nacional de Madrid, Fundo Reservados nº 3571. (No final do livro se encontra a gravura original do Auto-de-Fé do autor).
- GEDDES, Michael. *Miscellaneous Tracts*. 3.ed. London: 3 v. B. Barker, Westminster, 1730.
- GONZALES DE MONTES, Raimundo. *Artes de la Inquisición Española - primer traducción castellana de la obra escrita en Latin*. Madrid: [s.d.]. Exemplar da Biblioteca Nacional de Madrid. Fundo Reservados nº 11401.
- LIMBORGH, Philipp van. *Historia Inquisitionis*. Amsterdam: [s.n.], 1692.
- LAVALLE, Joseph. *História Completa das Inquisições de Itália, Hespanha e Portugal - ornada com sete estampas analogas aos principais objetos que nella tratão*, Lisboa: Nova Impressão Megrense, 1821 - A 1ª edição em francês é de 1809.
- LORENTE, Juan Antonio, *discursos sobre el ordem de processar en los Tribunales de Inquisicion*. Edicion crítica de Enrique de la Lama Cereceda, Pamplona: Ediciones Eunete, 1995.
- _____. *Historia Crítica de la Inquisición de España*, Madrid: Imprenta del Censor, 1822

- MARTEAU, Pierre. ed. *Histoire des Inquisitions où l'on rapport l'origine et le progrès des Tribunaux, leurs variations, la forme de leur jurisdiction, & l'Extrait du Manuel des Inquisiteurs*, Cologne, 1769 - BNL Res. 4251.
- MENDONÇA, José Lourenço D.; MOREIRA, Antonio Joaquim. *História dos principais e procedimentos da Inquisição em Portugal*. Lisboa: Casa da Moeda, 1980.
- MORATIN, Leandro Fernandes, *Auto de Fe celebrado en la Ciudad de Logroño del ano de 1610*. 2. ed. Madrid: Imprenta Real, 1811. Exemplar da Biblioteca Nacional de Madrid. Fundo - Reservados nº 37296.
- OLIVEIRA, Cavaleiro. *Opúsculos contra o Santo Ofício*. Publicação e Prefácio de A . Gonçalves Rodrigues, Coimbra, 1942.
- PACHECO, Francisco. *A Arte da Pintura*. In: A PINTURA: Textos Essenciais - A Teologia da imagem e o estatuto da Pintura. São Paulo: Editora 34; 2004 p.83-88.
- PALEOTTI, Gabriele (1522-1597) Discurso sobre as imagens (1582) In: A PINTURA: Textos Essenciais - A Teologia da imagem e o estatuto da Pintura. São Paulo: Editora 34; 2004 p.83-88.
- PEREIRA, Isaías Rosa. *A Inquisição em Portugal – Séculos XVIXVII*. Lisboa: Veja,. 1993. (Série Documenta História - documentos da Inquisição transcritos),
- REGIMENTO DO SANTO OFÍCIO da Inquisição dos Reinos de Portugal (1640), Ed. Manoel da Silva, 1640.
- SANCHES, Antonio Nunes Ribeiro. *Christãos-Novos e Christãos Velhos em Portugal*. introdução de Raul Rego. Porto: Paisagem, 1956.
- SIQUEIRA, Sonia. *Os Regimentos da Inquisição Portuguesa*, RIHGB, nº 392, jul/set, 1996.
- VIEIRA. Padre Antônio. Notícias Recônditas do modo de proceder da Inquisição com seus presos. In: OBRAS ESCOLHIDAS. V. IV - Obras Várias. Lisboa: Liv. Sá Costa, 1951.

- VORAGINE, Jacques de -Le Bienheureux. *La Légende Dorée*, Traduit du Latin par Teodor de Wyzenwa, Paris: Librairie Academique Perrin -Libraries Editeurs, 1910.
- PROCESSO da Inquisição de Toledo contra o pintor Gabriel Ximénez Donoso. Madrid : Arquivo Histórico Nacional - leg. 3840 - Madrid.
- PROCESSO da Inquisição de Toledo contra o escultor José Martínéz, Madrid: Arquivo Histórico Nacional, leg.4029 - Madrid.
- PROCESSO Nicolau Vieira. IAN/TT - Inquisição de Coimbra nº 8202, publicado parcialmente In: SERRÃO, Vitor. *A Pintura Protobarroca em Portugal - Triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*, Lisboa: Edições Colibri, 2000

BIBLIOGRAFIA

ALBARET, Laurent. *L'Inquisition : Rempart de la foi?*. Paris: Gallimard, 1998.

ALCALÁ, Ángel. La Censura Inquisitorial de La Literatura del siglo de oro en España y en Portugal: comparación de sus Indices y sus Resultados. In: ALCALÁ, Ángel et al. *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*. Barcelona: Ariel, 1984.

ANACLETO, Regina. El Arte en Portugal en la época de Isabel la Católica. In: ISABEL La Católica Reina De Castilla. Barcelona/Madrid: Lunwerg Editores, 2002, p. 451-501.

ANGULO IÑIGUEZ, Diego. Francisco Rizi: Cuadros de Tema Profano. *Archivo Español de Arte*. Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto Diego Velázquez, n. 176, 1971.

_____. Francisco Rizi. Su vida. Cuadros Religiosos Fechados. *Archivo Español de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto Diego Velázquez, n. 121, Tomo 31, 1958.

ARGAN, Giulio Carlo. *Imagem e Persuasão*, São Paulo: Companhia da Letras, 2004.

ARNHEIM, Rudolf. *Arte e Percepção Visual: Uma Psicologia da Visão Criadora*, 6. ed. São Paulo: Pioneira, 1991.

ARNAIZ, José Manuel. *Eugenio Lucas: Su vida y su Obra*. Madrid: M. Montal Editor 1981. (Colección Monografías de Arte Hispánico,1).

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

AUMONT, Jacques. *A Imagem*. 7. ed. Campinas: Papirus, 2002.

AVILÉS, Miguel. Verdaderas y falsas imágenes de la Inquisición Española. In: LA INQUISICIÓN. Madrid: Reyca, 1982. p. 33-50. Catálogo da Exposição organizada pelo Ministério de Cultura Espanhol.

AZEVEDO, João Lúcio. *História dos cristãos-novos portugueses*. Lisboa: Livraria Clássica Editora, 1921.

BAER, Itzhak. Os Judeus e o problema Converso. In: GUINSBURG, Jacó. *Os Marranos*, São Paulo: FFLCH- Centro de Estudos Judaicos, 1977.

BAIÃO, Antônio. *Episódios Dramáticos da Inquisição Portuguesa: Homens de Letras e de Ciências pôr ela condenados*. Lisboa: Seara Nova, 1972/73. v. 1 e 2.

BAIGENT, Michel; LEITH, Richard. *The Inquisition*. London: Penguin Books, 1999.

BALANDIER, Georges. *O Poder em Cena*. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1982.

BAQUERO, Humberto Moreno et al. *O Sentido das Imagens: Escultura e Arte em Portugal*. Lisboa: Instituto Português de Museus, 2000.

BARRETO, Luís Felipe. *Descobrimentos e Renascimentos: formas de ser e pensar nos séculos XV e XVI*. Lisboa: Imprensa Nacional e Casa da Moeda, 1983.

BARTHES, Roland. *A Câmara Clara*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1984.

BARUQUE, Julio Valdeón (Ed.). *Arte y Cultura en la Época de Isabel La Católica*. Valladolid: Instituto Universitario de Historia de Simancas y Ámbito Ediciones, 2003.

BATAILLON, Marcel. *Erasmus y España*. México: Fondo de Cultura Económica, 1996.

BAXANDAL, Michael. *Sombras e Luzes*, São Paulo: Edusp, 1997.

_____. *The eye of Quattrocento: Painting an Experience in Fifteenth Century Italy, A Primer in the Social History of Pictorial Style*. Oxford: Oxford University, 1972.

BENASSAR, Bartolomé. Modelos de la mentalidad inquisitorial: métodos de su "pedagogía del miedo" In: ALCALÁ, Ángel et al, *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*, Barcelona: Ariel, 1984.

_____. *L'Inquisition espagnole*, Paris: Hachette, 1979.

BENJAMIM, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia, Técnica, Arte e Política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BERMEJO, Elisa. Pintura de la época de Isabel la Católica. In: ISABEL La Católica Reina de Castilla. Barcelona/Madrid: Lunwerg Editores, 2002, p. 85-170.

BERNIS, Carmen. Pedro Berruguete y la moda: algunas aclaraciones. *Archivo Español de Arte*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas - Instituto Diego Velazquez . n. 125, Tomo 32, p. 9-28, 1959.

BETHENCOURT, Francisco. A Inquisição. In: CENTENO, Yvette Kace. *Portugal: Mitos Revisitados*. Lisboa: Salamandra, 1993

_____. *História das Inquisições: Portugal, Espanha e Itália-Séculos XV-XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

_____. *O Imaginário e a Magia*. Lisboa: Universidade Aberta, 1987.

_____. The Auto da Fé: Ritual and Imagery. *Journal of The Warburg and Courtauld Institutes*, London, v. 55. p.155/168, 1992.

BEZERRA DE MENEZES, Ulpiano. Fontes Visuais, Cultura Visual, História Visual. Balanço Provisório, Propostas Cautelares. *Revista Brasileira de História*, São Paulo, n. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

BLAZQUEZ, Miguel Juan. *Inquisición y Brujería en la Yecla del Siglo XVIII*, Yecla: [s.n.]. 1984.

BOURDIEU, Pierre. *A Economia das Trocas Simbólicas*. 5. ed., São Paulo: Perspectiva, 1998.

BROWN, Jonathan. *Pintura na Espanha – 1500-1700*. São Paulo: Cosac y Naify, 2001

_____. *Imágenes e ideas en la pintura española Del siglo XVII*. Madrid: Alianza Forma Editorial, 1995.

BURCKHARDT, Jacob. *A Cultura do Renascimento na Itália*. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

BURKE, Peter. *Visto y no Visto: el uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Editorial Crítica, 2001.

_____. *A Escrita da História*. Novas Perspectivas. São Paulo: Editora Unesp, 1992.

_____. *A Fabricação do Rei: A construção da imagem pública de Luís XIV*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

BURL, Audrey. *Hereges de Deus: A Cruzada dos Cátaros e Albigenses*. São Paulo: Madras, 2003.

CABALLERO GOMEZ, Maria Victória, *El Auto de Fe de 1680. Un lienzo para Francisco Rizi*, in *Revista de la Inquisición*, n. 3, Madrid: Editorial Complutense, 1994. p.69-140.

CALDAS, Victoria González, *El poder y su Imagen*. La Inquisición Real, Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2001.

_____. *Nuevas Imágenes del Santo Ofício en Sevilla: El Auto de Fe* In: ALCALÁ, Angel et al. *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*, Barcelona: Ariel, 1984, pp. 237/265.

CAMPOS, Julio Rubialis, *El Barroco - Expresión filosófico-religiosa de La Contrarreforma*, in: *El Barroco en Andalucía - Conferencias del I Curso de Verano de la Universidad de Córdoba*, Córdoba: Universidad de Córdoba, 1983.

CARCEL, Ricardo García; MARTINEZ, Doris Moreno. *Inquisición: História Crítica*. Madrid: Ediciones Temas de Hoy, 2000.

CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. *Preconceito Racial em Portugal e Brasil Colônia-Os Cristãos-Novos e o Mito da Pureza de Sangue*. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 2005.

_____. *Inquisição e Arte: Relações entre o Real e o Imaginário*. In: CARNEIRO, Maria Luiza Tucci; NOVINSKY, Anita (Orgs.). *Inquisição: Ensaio sobre Mentalidade, Heresia e Arte*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura; São Paulo: Edusp, 1992.

CARO - BAROJA, Julio. *El Señor Inquisidor y otras vidas por oficio*. Madrid: Alianza 1997.

_____. *Las Brujas y su mundo*, Madrid: Editorial Alianza, 1961.

_____. *Los Judíos en la España Moderna y Contemporánea*. Madrid: Ediciones Arion, 1962

_____. *El Señor Inquisidor y otras vidas por oficio*. Madrid: Alianza, 1997.

_____. *Los judíos en la España Moderna y Contemporánea*. Madrid: Ediciones Arion, 1962.

_____. *Inquisición, brujería y criptojudaismo*. Madrid: Taurus, 1970.

_____. *Vidas Mágicas y Inquisición*. Madrid: Ediciones Istmo, 1992.

CARRETE, *Caprichos de Francisco de Goya: una aproximación y tres estudios*, Madrid; Calcografía Nacional.- Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1996.

CARR-GOMM, Sarah. *Dicionário de Símbolos na Arte: Guia Ilustrado da Pintura e da Escultura Ocidental*. Bauru: EDUSC, 2004.

CARVALHO, José dos Santos. *Iconografia e Simbólica do Políptico de São Vicente de Fora*. Lisboa: Edição do autor, 1965.

CASARIEGO, Rafael. *Los Caprichos: Goya*. Madrid: Ediciones de Arte Y Bibliofilia, 1993.

CASSIRER, E. *Las Ciencias de la Cultura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1993.

CASTRO Y VELASCO, Antonio Palomino de. *El Museo Pictórico y Escala optica*, Madrid: Ed. Aguillar, 1988, v. 3

CHABRUN, Jean François. *Goya*. Cacém: Editorial Verbo, 1974.

CHARTIER, Roger, Le Monde comme représentation, *Annales*, Paris: n. 6, 1989, p 1505-1520,

CORDERO de CIRIA, Enrique. Arte e Inquisición en la España de los Austrias, *Boletín Del Museo E Instituto Camón Aznar*, Madrid, Tomo 70, 1997, p.29-79.

_____. Nota sobre el escultor José Martínez, discípulo de Martínez Montañés y colaborador de Pereira, processado pela Inquisição. *Archivo Español de Arte*, n. 258, p. 234-235, 1992.

_____. Processo Inquisitorial contra Gabriel Ximénez Donoso. *Pintor*, n. 266, p.171-173, 1994.

COUTINHO, Afrânio. *Aspectos da Literatura Barroca*. Rio de Janeiro: [s.n.], 1956

CRUZADA VILAAMIL, Gregório. *Catálogo Provisório Historial y Razonado del Museo Nacional de Pinturas (Prado)* Madrid: Museu Nacional do Prado, 1865.

CURTO, Diogo Ramada, *O discurso Político em Portugal (1600-1650)* Lisboa: Universidade Aberta, 1988.

DAVIDSON. N.S. *La Contre-Réforme*, Paris: Les Editions du Cerf, 1989.

DAVIES, David. *El Greco*. London: National Gallery Company, 2004.

DELUMEAU, Jean. *História do Medo no Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

DESWART, Sylvie. *Idéias e Imagens em Portugal na Época dos Descobrimentos: Francisco de Holanda e a Teoria da Arte*. Lisboa: Difel-Difusão, 1992.

DIAS, Pedro; SERRÃO, Vitor. *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Alfa, 1980.

DIETERICH, Anton. *Goya – Dibujos*. Barcelona: Editorial Gustavo Gili, 1980.

DOMINGEZ ORTIZ, Antonio. *La España de Goya*. Madrid: Misiones Culturales - Ministerio de Cultura -Dirección General de Difusión Cultural, 1979. p. 5-32

_____. *Autos de la Inquisición de Sevilla (Siglo XVII)*. Sevilla: Biblioteca de Temas Sevillanos- Ayuntamiento de Sevilla, 2003.

_____. *The Golden Age of Spain - 1516-1659*. London: [s.n.], 1971.

_____. *Tres milenios de Historia*. Madrid: Marcial Pons, 2001.

DOMINIQUE, Pierre, *La Inquisición*. 2. ed. Barcelona: Luis de Caralt Editor, 1997.

DUBOIS, Claude-Gilbert (Org.). *L'Imaginaire de la Renaissance*. Paris: PUF, 1985.

DUCHET-SUCHAUX, Gastón; PASTOUREAU, Michel. *La Biblia y los Santos: Guía Iconográfica de la Biblia y los Santos*. Madrid: Alianza, 1999.

DURAND, Gilbert, *Estruturas Antropológicas do Imaginário*, São Paulo: Martins Fontes, 2002.

_____. *O Imaginário*, Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

ECCO, Umberto, *Os Limites da Interpretação*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2004.

EDGERTON, Samuel Y. *Picture and Punishment: Art and Criminal prosecution during the Florentine Renaissance*. London: 1958.

ESCAMILLA, Michèle. *Synthèse sur L'Inquisition Espagnole et la Construction de la Monarchie Confessionnelle (1478-1561)*. Nantes: Éditions du Temps, 2002.

ESCUADERO, José Antonio, *Las orígenes del "Consejo de La Suprema Inquisición"*. In: ALCALÁ, Angel y otros, *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*. Barcelona: Ariel, 1984.

FEBVRE, Lucien. *Martin Lutero: Um Destino*. México: Fondo de Cultura Econômica, 1998.

FERNANDES, Amália; BERMUDEZ, Carmén. *La pintura de Berruguete en el Museo del Prado*, Madrid: Film Ideal, 2000.

FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel. *Sombras y Luces en la España Imperial*. Madrid: Espasa Calpe, 2004.

_____. *Casadas, Monjas, Rameras Y Brujas: La olvidada historia de la mujer española en el Renacimiento*. Madrid: Espasa Calpe, 2005.

FERRARI, Enrique Lafuente. *Iconografía Lusitana: Retratos Grabados de Personajes portugueses*. Madrid: Junta de Iconografía Nacional, 1941. (ex. nº 64 do MNAA – só se editaram 500 exemplares).

_____. *Breve Historia de la Pintura Española*. Madrid: Editorial Tecnos, 1953.

FLOR, Fernando R. de la. *Emblemas: Lecturas de la imagen simbólica*. Madrid: Alianza, 1995.

_____. *La Península metafísica: Arte, Literatura y Pensamiento En La España de La Contrarreforma*. Madrid: Editorial Biblioteca Nueva, 1999.

_____. *Barroco: Representación e Ideología en el Mundo Hispánico (1580-1680)*. Madrid: Ediciones Cátedra, 2002.

FRANCASTEL, Pierre. *A Imagem, a Visão e a Imaginação*. Lisboa: Edições 70.

_____. *Pintura Y Sociedad*. Buenos Aires: Emecé Editores, 1960.

_____. *Realidade Figurativa*. 2. ed., São Paulo: Perspectiva, 1993.

GALLEGO, Julian. *Visión y Símbolos en la Pintura Española del Siglo de Oro*, Madrid: Ediciones Cátedra, 1996.

GARCIA GARCIA, Bernardo J. *Auto de Fe en la Plaza Mayor*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid. [s.d.].

GARCIA-HERRAIZ. En Torno a Eugenio Lucas: A Propósito de Una Exposición. *GOYA - Revista de Arte*, Madrid, Fundação Lázaro Galdiano, n. 114, 1973.

_____. El cuadro "Condenados por la Inquisición", de Eugenio Lucas Velázquez, en el Casón del Buen Retiro. Reflexiones sobre el europeísmo del pintor. *GOYA - Revista de Arte*, Madrid, Fundação Lázaro Galdiano, n. 211-212, 1989.

GILLET, M.S. *Saint Dominique*, Paris: Flammarion, 1942.

GINZBURG, Carlo. *Mitos, Emblemas e Sinais: - morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

GOMBRICH, E. H. *Arte e Ilusão: um estudo da psicologia da representação pictórica*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

_____. *Los Usos de Las Imágenes: Estudios sobre la función Social del Arte y la Comunicación Visual*. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

GOMES, Alexandra Reis (Coord.). *Estampa e caricatura política estrangeira sobre Portugal - A doação Rau*. Lisboa: Editorial Ministério da Educação - Instituto Português de Museus. 2000.

GOMES, Francisco José Silva. A Religião como objeto da História. *História e Religião*. Rio de Janeiro, FAPERJ-ANPUH, MAUAD, 2002, p. 13-25.

GOMES-MORENO, Maria Elena. *Catálogo de las pinturas del Museo y Casa Del Greco, Toledo*. Madrid: Fundaciones Vega-Inclán, 1974.

GONÇALVES, Flávio. *História da Arte: Iconografia e Crítica*. Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, 1990.

_____. A Inquisição Portuguesa e a Arte condenada pela Contra-Reforma. *Colóquio - Revista de Artes e Letras*, Lisboa, Fundação Calouste Gulbenkian, n. 26, p. 27-32. dez. 1963.

_____. Breve Ensaio sobre a Iconografia da Pintura Religiosa em Portugal, Lisboa: Iconografia/Pintura Portuguesa-séculos XIII a XVIII. *Boletim da Academia Nacional de Belas Artes*, p. 13 - 38, 1973.

_____. *Iconografia Trinitária: A Trindade Trifonte em Portugal*. Porto: Tipografia Modesta, 1962.

GONZÁLEZ CALDAS, Maria Victoria. *El poder y su Imagen: La Inquisición Real*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 2001.

_____. *Nuevas Imágenes del Santo Oficio en Sevilla: El Auto de Fe*. In: ALCALÁ, Ángel et al. *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*. Barcelona: Ariel, 1984. p. 237-265.

GORENSTEIN, Lina, A Terceira Visitação do Santo Ofício às partes do Brasil (século XVII). In: VAINFAS, Ronaldo; FEITLER, Bruno; LAGE, Lana, *A Inquisição em Xequê*, Rio de Janeiro: Editora Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2006.

_____. *A Inquisição contra as mulheres- Rio de Janeiro, séculos XVII e XVIII*, São Paulo: Humanitas, 2005.

GOYA, Francisco y Lucientes. *Os Desastres da Guerra: Excertos – Os Desastres da Guerra*. São Paulo: Imaginário, Expressão e Arte Editora, 2003.

GUERRA DE LA VEGA, Ramón. *Primitivos Falmengos en el Museo del Prado*. Madrid: Monterreina 1999.

GUSMÃO, Nobre de, *Breve Registro Biográfico do Pintor José de Brito*. Porto: Academia Portuense, 1956.

GRUZINSKI, Serge. *La Colonisation de l'imaginaire: Société Indigènes et Occidentalisations dans le Mexique Español - XVI^e - XVIII siècle*. Paris: Editions Gallimard, 1988.

_____. *La Guerra de la imágenes:- de Cristóbal Colón a "Blade Runner"(1492-2019)* México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

HASKELL, Francis. *History and its Images: Art and the Interpretation of the Pass*. New Haven/London: Yale University Press, 1993.

HAUSER, Arnold. *História Social da Literatura e da Arte*. São Paulo: Mestre Jou, 1982.

_____. *Maneirismo*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

HECKS, Frank Irving. Goya y sus seis "Asuntos de Brujas". *GOYA - Revista de Arte*, Madrid, Fundación Lázaro Galdiano, n. 295-296, 2003.

HELD, Robert, *Inquisition/Inquisición: A Bilingual Guide to the exhibition of Torture Instruments from de Midle Ages to The Industrial Era*. Florence: Qua D'Arno Publishers, 1985.

HERCULANO, Alexandre. *História da Origem e Estabelecimento da Inquisição em Portugal*. São Paulo: Gouveia, 1945.

HESPANHA, Antônio Manuel. O Antigo Regime. MATTOSO, José (Dir.), *História de Portugal*. Lisboa: Estampa, 1995. v. 4.

_____. *Às Vésperas do Leviathan: Instituições do poder político. Portugal - Séc. XVII*. Coimbra: Almedina, 1994.

HOCKE, Gustav R. *Maneirismo: O mundo como labirinto*, São Paulo: Perspectiva, 1986.

HUIZINGA, Johan. *O Declínio da Idade Média*. Viseu: Ulisséia, 1996.

HUYGUE, René. *O Poder da Imagem*. São Paulo: Livraria Martins Fontes, 1986.

ITURRIARTE, Alberto Del Olmo et al. (Coord.). *Pedro Berruguete: El Primer Pintor Renascentista de la Corona de Castilla*, Junta de Castilla y León: Consejería de Educación y Cultura, 2003.

IVES, Colta; STEIN, Susan Alyson. *Goya in The Metropolitan Museum of Art*. New York: The Metropolitan Museum of Art, 1995.

JACQUES, Aumont, *A Imagem*, Campinas: Papirus. 2002.

JANSON, H. W. *História da Arte*. 5. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1992.

JOLY, Martine. *A Imagem e a sua Interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2003.

KAYSERLING, Meyer. *História dos Judeus em Portugal*. São Paulo: Pioneira, 1971.

KAMEN, Henry. *La Inquisición Española*. México: Grijalbo, 1990.

_____. *Filipe da Espanha*: Rio de Janeiro: Record, 2003.

KAPLAN, Yosef. *Do Cristianismo ao Judaísmo*. Rio de Janeiro: Imago, 2000.

LAINÉZ ÁLCALÁ, Rafael. *Pedro Berruguete: pintor de Castilla*. Madrid: Espasa-Calpe, 1943.

LEA, Henry Charles, *Historia de la Inquisición Española*. Madrid: Fundación Universitaria Española, 1983.

LE ROY LADURIE, Emmanuel. *Montaillou: Cátaros e católicos numa aldeia francesa, 1294-1324*. Lisboa: Ed. 70, [s.d.].

LISS, Peggy. Isabel I de Castilla. Reina de España. In: ISABEL la Católica Reina de Castilla. Barcelona/Madrid: Lunwerg Editores, 2002, p. 15-52.

LICHTENSTEIN, Jacqueline (Dir.). *A teologia da Imagem e o estatuto da pintura: textos essenciais*. São Paulo: Editora 34, 2004.

LLORENTE, J. A. *Discursos sobre el Orden de Procesar en los Tribunales de Inquisición*. Edição Crítica de Enrique de la Lama Cereceda. Pamplona: Ediciones Eunete 1995.

_____. *Historia Crítica de la Inquisición Española*. Madrid: Ediciones Hiperión, 1980, Tomo I2.

LÓPEZ, José Fernández. *Programas Iconográficos de la Pintura Sevillana*. Sevilla: Secretariado de Publicaciones de la Universidad de Sevilla, 1991.

LOPEZ VALQUEZ, José Manuel. *Los Caprichos de Goya y su significado*. Santiago de Compostela: Publicaciones de la Universidad de Santiago, 1982.

LORENTE, Juan F. Esteban. *Tratado de Iconografía*. Madrid: Istmo. S. A., 2002.

LOPERA, José Álvarez, *Los retratos del Greco*, in PORTUS PEREZ, Xavier, *El Retrato Español del Greco a Picasso*, Madrid: Museo Nacional del Prado, 2005.

MÂLE, Emile. *El Arte Religioso de la Contrarreforma*. Madrid: Ediciones Encuentro, 2001.

MANN, Edgard. *La Inquisición: lo que fue y lo que hizo*. Barcelona: Humanitas, 2000.

MANN, Richard, *El Greco and his Patrons*. Cambridge: University Press, 1986.

MARAVALL, José Antônio. *La cultura del Barroco*. Barcelona: Ariel, 1986.

MARÍAS, Julian. *España Inteligible: Razón historicas de las Españas*. Madrid: Alianza, 1985.

MARKL, Dagoberto L. O Julgamento das Almas do Museu de Arte Antiga. *Prelo*, n. 1, p. 85-104. out. /dez. 1983.

MARQUES, Luis. De Giotto a Michelangelo. *História Viva*, São Paulo, Dueto, n. 5, p.14.

MARQUES A. H. *Breve História de Portugal*. Lisboa: Presença, 1996.

MARQUES, João Francisco. Lisboa Religiosa na Segunda Metade do Século XVII In: PAIS, Ana Cristina (Coord.). *Bento Coelho da Silveira e seu tempo*. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Arquitetônico, 1998.

MAROTO, Pilar Silva. Notas sobre Pedro Berruguete y el retabulo mayor de la catedral de Ávila. *Anales de Historia del Arte*, Madrid, Editorial de la Universidad Complutense, n. 1, p.105-119, 1989.

_____. Pedro Berruguete. In: Pedro Berruguete El primer pintor renascentista de la Corona de Castilla, Junta de Castilla y León: Consejería de Educación y Cultura, 2003, p.15/49.

MAX, Frédéric. *Prisioneiros da Inquisição*. [s.l.]: L & PM, [s.d.].

MEA, Elvira Cunha de Azevedo. O cotidiano entre as grades do Santo Ofício. In: NACHMAN, Fabel et al. (Orgs.). *Em nome da Fé: Estudos in memorian de Elias Lipiner*. São Paulo: Perspectiva, 1999.

_____. Resistência da minoria Judaica transmontana à assimilação(Século XVI). *Oceanos*. Lisboa: Comissão Nacional para as Comemorações dos Descobrimentos Portugueses, n. 29, 1997.

MEGANI, Ana Paula Torres. *O Rei ausente*. São Paulo: Alameda Casa Editorial, 2004.

MORATIN, Leandro Fernandes, *Diario(Mayo 1780-Marzo 1808)* Madrid: Ed. René Andioc y Mireille Andioc, 1967.

MUKAROVSKY, Jan. *Escritos Sobre Estética e Semiótica da Arte*. Lisboa: Estampa, 1997.

NACHMAN, Fabel et alli (Orgs.). *Em nome da Fé: estudos in memorian de Elias Lipiner*.São Paulo: Perspectiva, 1999.

NAZARIO, Luis. *Os autos-de-fé como espetáculo de Massa*. São Paulo: Humanitas, 2005.

NETANYAHU, B. *The Origins of Inquisition in Fifteenth Century in Spain*. New York: Randon House, [s.d.].

_____. *Motivos o Pretextos? La Razón de la Inquisición*. In: ALCALÁ, Angel et al, *Inquisición española y mentalidad inquisitorial*. Barcelona: Ariel, 1984.

NORTON, Howard Wayne. *Sermões antijudaicos pregados nos Autos-de-fé em Lisboa de 1706 a 1750*, Tese (Doutorado em História Social). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas de São Paulo, São Paulo. 1980.

NOVINSKY, Anita. *Cristãos Novos na Bahia*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

_____. *O Tribunal da Inquisição em Portugal*. Revista da . Universidade de São Paulo, n. 5, 1987.

_____. *Considerações sobre os criptojudeus Hispano-portugueses: O caso do Brasil*. Congresso Internacional. Nova York, 1992.

_____. *Padre Antonio Vieira, a Inquisição e os Judeus*. *Novos Estudos*, São Paulo, Cebrap, n.29, 1991.

_____. *Inquirindo a Inquisição*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1987. Catálogo da Exposição do Congresso Internacional - Lisboa/São Paulo.

_____. *Reflexões sobre o anti-semitismo (Portugal, século XVI-XX)* In: CONGRESSO INTERNACIONAL PORTUGAL NO SÉCULO XVIII, de D. João V à Revolução Francesa, Lisboa: Sociedade Portuguesa de Estudos do Século XVIII, Universitária Editora, 1991, p.451-461.

_____. *Inquisição*. CONGRESSO INTERNACIONAL - LISBOA-SÃO PAULO, 1987. São Paulo: Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. (Livro de Comunicações).

_____. *Novos Prisioneiros da Inquisição no Brasil*. Rio de Janeiro: Expressão e Cultura, 2001.

NOVINSKY, Anita; TUCCI, Maria Luiza Carneiro. (Orgs.). *Inquisição: Ensaio sobre Mentalidade, Heresias e Arte*. São Paulo: Expressão e Cultura - Edusp, 1987, p. 421 - 456.

OLIVEIRA MARTINS, *História da Portugal*. 2. ed. Sintra: Publicações Europa-América, [s.d.]. v. 2.

OSTROWER, Fayga. *Goya - artista revolucionário e humanista*. São Paulo: Imaginário, 1997.

PARDO CANALIS, Henrique. *Eugénio Lucas y su mundo*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 1976.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas Artes Visuais*. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. *Estudos de Iconologia*. Lisboa: Estampa, 1995.

_____. *La perspective comme forme symbolique*. Paris: Les Editions de Minuit, 1975.

PÉREZ, Javier Pórtus (Dir.). *El Retrato Español del Greco a Picasso*. Madrid: Ministerio da Cultura-Museo Nacional del Prado, 2004.

PEREZ, Joseph. *Crónica de La Inquisición en España*. Barcelona: Ediciones Matínez Roca, 2002.

_____. Los Hijos de la Reina - la Política de Alianzas. In: ISABEL La Católica Reina de Castilla. Barcelona/Madrid: Lunwerg Editores, 2002. p. 53-84.

PEREIRA, Paulo. *História da Arte Portuguesa*. 3. ed. Lisboa: Temas & Debates - Actividades Editoriais.. 1999. 3 v.

PIQUERO LÓPEZ Y DEL PINO, Mercedes González. *los Goyas de la Academia - Museu de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando*. Madrid: Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, 2002.

PITA ANDRADE, Jose Manuel. *Goya y su tiempo*. Madrid: Misiones Culturales, Ministério de Cultura, Dirección General de Difusión Cultural, 1979. p. 5-32.

QUIDORT, João. *Sobre o Poder Régio e Papal*. Petrópolis: Vozes, 1989.

REAU, Louis. *Iconographie de l'art chrétien*. Paris: Presses Universitaires de France, 1957. p. 415. Tomo I Introduction Generale. 6 v.

RIBEIRO, Benair A. F. *Um Morgado de Misérias: Subsídios para o auto de um poeta marrano*. 2001. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo.

RIPA, Cesare. *Iconologia*. Madrid: Ediciones Akal, 2002. Tomos 1-2.

ROMANO, Egídio. *Sobre o Poder Eclesiástico*. Petrópolis: Vozes, 1989.

SALDANHA, Nuno. *Artistas, Imagens e idéias na Pintura do Século XVIII: Estudos de Iconografia, Prática e Teoria Estética*. Lisboa: Livros Horizonte, 1995.

SANCHEZ, Alfonso E. Perez. *Goya - 120 dibujos del Museo del Prado*. Madrid: Ediciones Alfiz, 1980.

SARAIVA, Antonio José, *Inquisição e Cristãos-Novos*, 6ª ed. Lisboa: Estampa.1994.

SCHIMIDT, Jean-Claude. *L’Historien et les images*. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 2. Porto Alegre: 1997

_____. *Le miroir du canoniste. Les images e le texte dans un manuscrit médiéval*, Paris: Annales. Histoire, Sciences Sociales, n. 1 p.3-6, 1996

_____. *Façons de sentir et de penser - Un tableau de la civilisation ou une histoire-problème?* In Bloch, Marc. Aujourd’hui, Paris: H. Atsma et Burguière Editores, 1990.

SCHOLZ-HANSEL, Michael. Propaganda de imágenes al servicio de la Inquisición: el Auto de fe de Pedro Berruguete en el contexto de su tiempo. *Norba Artis*, Extremadura, Universidade de Extremadura, n. 12, p. 67-76, 1992.

_____. *El Greco*. Colônia: Taschen, 2004.

SILVA, Lina Gorenstein Ferreira da. *A Inquisição Contra as Mulheres*. São Paulo: Humanitas, 2005.

SILVEIRA, Maria de Aires, *Mártir do Fanatismo - José de Brito*, Catálogo Oficial do Museu de Arte Contemporânea de Lisboa, Lisboa:

SERRÃO, Vitor. Pedro Nunes: um notável pintor maneirista eborense. A Cidade de Évora. *Boletim de Cultura da Câmara Municipal de Évora*. XLV-L Anos. n. 71-76, p.105 – 137, 1988-1993..

_____. *O Maneirismo e o Estatuto social dos pintores portugueses*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda/ Edição do Comissariado para a XVII Exposição Europeia de Arte, Ciência e Cultura, 1983.

_____. *A Pintura Protobarroca em Portugal - 1612-1657:- O Triunfo do Naturalismo e do Tenebrismo*. Lisboa: Colibri, 2000.

_____. *Estudos de Pintura Maneirista e Barroca*. Lisboa: Caminho, 1989.

_____. O Renascimento e o Maneirismo (1500- 1620). In: SERRÃO Vitor, *História da Arte em Portugal*. Lisboa: Presença, 2001.

SIQUEIRA, Sonia. *A Inquisição Portuguesa e os Confiscos*. *Revista de História*, São Paulo, v. 41, n. 82, p.323-340, 1970.

_____. *Os Regimentos da Inquisição Portuguesa*. Regimentos da Inquisição Portuguesa, Título XXII Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil. a. 157, n.392, p.3-6, 1996.

SCHIMITT, Jean Claude. Le miroir du canoniste: Les images e le texte dans un manuscrit medieval. Paris, *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, n. 1, p.3-6, 1996.

_____. *L 'Historien et les images*, Paris: EHESS, 1997. In: ENCONTRO INTERNACIONAL DE ESTUDOS MEDIEVAIS, 2, 1997, Porto Alegre. Anais... Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul. mimeografado.

_____. Façons de sentir et de penser: Un tableau de la civilización ou une histoire-problème? In: BLOCH, Marc. Aujourd'hui. Paris: H. Atsma et Burguière Editores, 1990.

SOARES, Ernesto. *História da Gravura Artística em Portugal: os artistas e suas obras*. Lisboa: [s.n], 1941, tomo II.

SOBRAL, Luis de Moura. *Poesia e Pintura na Época Barroca*. Lisboa: Estampa, 1995.

SOUSA VITERBO. *Notícia de Alguns Pintores Portuguezes e de outros que, sendo estrangeiros exerceram a sua arte em Portugal*. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias, 1903.

TOMÁS Y VALIENTE. Francisco, *La tortura judicial en España*. Barcelona: Crítica, 2000.

TOMLINSON, Janis. *Goya*. London: Phaidon Press ,1999.

URUEÑA, Ignacio Lozon. *Madrid - Capital y Corte - Usos, costumbres y mentalidades en el siglo XVII*. Madrid: Consejería de Educación - Secretaria General Técnica, 2004.

VEGAZO PALÁCIOS, Jesus M.. *El Auto General de Fé de 1680*. Málaga: Editorial Algazara, 1995.

VEY, Horst, *A Arte Alemã, Espanhola, Portuguesa e Brasileira até 1900*, In: *As Belas Artes*. ENCICLOPÉDIA Ilustrada de Pintura, Desenho e Escultura.

VILAR, Pierre. *História de Espanha*. Lisboa: Livros Horizonte, 1992.

VILLANUEVA, Francisco Marques. Nacer y Morir como Bestias - Criptojudaimo y criptoaverroismo. In: NOVINSKY, Anita; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci (Orgs.). *Inquisição: Ensaio sobre mentalidade, Heresias e Arte*. São Paulo: Expressão e Cultura - Edusp, 1987, p. 11-34.

VILLANUEVA, Joaquim Perez; BONET, Bartolomé Escandell. *Historia de la Inquisición en España y América*. Madrid: 1984.

VILLAR, Mercedes. Goya y lo goyesco: a modo de conclusión inconclusa. *GOYA - Revista de Arte*, Madrid: Fundación Lázaro Galdiano, n. 295-296, 2003.

VIVANCO, Luis Felipe. *Moratin y la Ilustración Mágica*. Madrid: Taurus, 1972. (Exemplar da Biblioteca Nacional de Madrid. Fundo-Reservados nº 531557).

VOVELLE, Michel. *Imagens e Imaginário na História*. São Paulo: Ática, 1997.

WALKER, Martin. *Historia de la Inquisición Española*. Madrid: Edimat Libros, 2001.

WIND, Edgar. *A Eloqüência dos Símbolos: Estudos sobre Arte Humanista*. São Paulo: Edusp, 1997.

WOLFF, Janet. *La Producción social del Arte*. Madrid: Ediciones Istmo, 1997.

WÖLFFLIN, Henrich. *Renascença e Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1989.

_____. *Conceitos Fundamentais da História da Arte*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BIBLIOGRAFIA GERAL

ADORNO, Theodor W. *Teoria Estética*. Lisboa: Edições 70, 1982.

AUERBACH, Erich, *Mimesis*, São Paulo: Perspectiva, 2002.

CAMPBELL, Joseph, *Mitos, Sonhos e Religião*, Rio de Janeiro: Ediouro Publicações 2001.

CERTEAU, Michel. *A Escrita da História*. Rio de Janeiro: Forense, 1982.

CAMPBELL, Joseph. *Mitos, Sonhos e Religião*. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, 2001.

COHN, Norman. *Los Demonios familiares de Europa*. Madri: Alianza, 1975.

ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

EYMERICH, Nicolau. *Manual dos Inquisidores -1376*. Revisto e ampliado por Francisco de la Peña em 1578. Brasília: Rosa dos Tempos-Universidade de Brasília, 1961.

FRANÇA, Eduardo de Oliveira. *Portugal na Época da Restauração*. São Paulo: Hucitec, 1997.

HADJINICOLAOU, Nicos. *História da Arte e Movimentos Sociais*. Lisboa: Edições 70, 1989.

HATERLY, Ana. *Uma elegante colocação das coisas inventadas: Poesia e Pintura na época barroca*. Lisboa: Instituto Português do Patrimônio Arquitetônico - Ministério da Cultura de Portugal, 1998.

_____. *A Experiência do Prodígio: Bases Teóricas e Antologias de Textos Visuais Portugueses dos Séculos XVII e XVIII*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1983.

HATZFELD, Helmut. *Estudos sobre o Barroco*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

HULTS, Linda. Baldung and the Witches of Freiburg: The Evidence of Images, *Journal of Interdisciplinary History*, n. 18, p. 249-276, 1987.

JACQUES, Aumont. *A Imagem*. Campinas: Papirus, 2002.

JOLY, Martine. *A Imagem e a sua Interpretação*. Lisboa: Edições 70, 2003.

LIMA, Lana Lage da Gama et al (Orgs.). *História e Religião*, Rio de Janeiro: FAPERG, 2002.

MENEZES, Paulo. *A Trama das Imagens*. São Paulo: Edusp, 1997.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *Fenomenologia da Percepção*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

MOFFIT, John F. *The Arts in Spain*. London: Thames and Hudson, 1999.

PAULO, Amílcar. O ritual dos Criptojudeus Portugueses. In: JEWS AND CONVERSOS. Jerusalém: The Hebrew University, 1985.

PIERCE, Charles Sanders. *Semiótica e Filosofia*; textos escolhidos. São Paulo: Editora Cultrix.,1990.

STAROBINSKY, Jean. 1789 Os *Emblemas da Razão* São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

VENTURI, Lionello, *Para Compreender a Pintura*: De Giotto a Chagall. Lisboa: Estudos Cor, 1968.

VOVELLE, M. *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

OBRAS DE REFERÊNCIA

CARR-GOMM, Sarah. Dicionário de Símbolos na Arte; Guia Ilustrado Da Pintura E Da Escultura Ocidental. Bauru: EDUSC, 2004.

CHEVALIER, Jean; CHEERBRANT, Alain. Dicionário de Símbolos. 10. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1996.

COELHO, Jacinto (Dir.). Dicionário de Literatura Portuguesa, Literatura Galega, Estilística Literária Rio de Janeiro: Companhia Brasileira de Publicações, 1969. v. 1.

DICIONÁRIO ILUSTRADO DE BELAS ARTES. Lisboa: Presença. 1985.

ENCICLOPÉDIA PELA IMAGEM, *Inquisição*. Porto: Lello & Irmãos, [s.d]

SERRÃO, Joel (Dir.). Dicionário de História de Portugal. Lisboa: Iniciativas Editoriais.

TAVARES, Mario Chico; SANTOS, Armando Vieira; FRANÇA, Jose Augusto. (Org.). Dicionário da Pintura Portuguesa. Lisboa: Estudios Cor, 1973.

REVISTAS E PERIÓDICOS

ANGULO IÑIGUEZ, Diego. Francisco Rizi, Cuadros de Tema Profano. *Archivo Español De Arte*, n. 176, p. 357-387, 1971.

BENTHENCOURT, Francisco. Auto da fé: Ritual and Imagery. *Journal of the Warburg and courtauld institutes*, v. 55, 1992, p.156-168.

BERNABE, Francisco Javier Caballero. Novas aportaciones documentales sobre la obra de El Greco. *Goya - Revista De Arte*, n. 226 - Enero/Febrero-1992, p.222-225.

CORDERO de CIRIA, Enrique. Nota sobre el escultor José Martínez, discípulo de Martínez Montañés y colaborador de Pereira, processado pela Inquisición, *Archivo Español De Arte*, n. 258, p.234- 235, 1992.

_____. Processo Inquisitorial contra Gabriel Ximénez Donoso, Pintor, *Archivo Español De Arte*, n. 266, p.171-173, 1994.

GARCIA-HERRAIZ, Enrique. En torno a Eugenio Lucas: A Propósito de Una Exposición. *Goya - Revista De Arte* nº 114, 1973, p.34-351.

_____. El Cuadro "Condenados por la Inquisición" de Eugenio Lucas Velazquez, en el Cason del Buen Retiro, *Goya - Revista De Arte* n. 211-212, p. 65-72, 1989.

HECKES, Frank Irving. Goya y sus seis "asuntos de brujas". *Goya - Revista De Arte* n. 295/296, p. 197-214, 2003.

MOFFITT, John F. Hacia el esclarecimiento de las Pinturas Negras de Goya, *Goya - Revista De Arte* n. 215, p.282-293, Marzo/abril, 1990.

RODRIGUEZ, Pedro Xavier Gonzalez. Comentario del grabado de Lucas Cranach - La Doctrina Luterana en Imágenes. *Goya - Revista De Arte*, n. 216 p.344-346, Mayo/Junio, 1990.

SCHOLZ-HANSEL, Michael, Propaganda de imágenes al servicio de la Inquisición. el auto de fe de Pedro Berruguete en el contexto de su tiempo, *Norba Arte*, Universidad de Extremadura, n. 12, p.67-76, 1992.

MARKL, Dagoberto L, O Julgamento das Almas do Museu de Arte Antiga. *Prelo – Revista de Arte do Museu Nacional de Arte Antiga*, n. 1, p. 85-104, out./dez. 1983.

CATÁLOGOS e GUIAS

BIBLIOTECA NACIONAL (Brasil). *Inquirindo a Inquisição*. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1987. Catálogo de exposição.

CÁCERES. José Miguel Merino. *O Alcácer de Segóvia*. León: Edilesa, 2001.

REAL MONASTÉRIO DE SANTO TOMÁS. Ávila: Imagem Gráfica de Ávila, 2006.

INQUISITION/INQUISICIÓN - 1983/1987; Instrumentos de Tortura desde la Edad Media. Florença: Qua D'Arno Publisher. Catálogo Exposição Itinerante. Guia Bilíngüe.

MINISTERIO DE CULTURA (Espanha). Palácio Velásquez del Retiro. *La Inquisición*. Madrid: Rascar, 1982. Catálogo de exposição.

MINISTÉRIO DA CULTURA (Portugal). Instituto Português de Museus. Museu Nacional de Arte Antiga. *O Sentido das Imagens: Escultura e Arte em Portugal (1300-1500)*. Lisboa: Ministério da Cultura/Instituto Português de Museus/Museu Nacional de Arte Antiga. 2003. Catálogo de exposição

MUSEO DE LA REAL ACADEMIA DE BELLAS ARTES DE SAN FERNANDO. *Los Goyas de la Academia*. Madrid: Sociedad Estatal Goya 96, 2002. Catálogo de exposição.

OBRAS MAESTRAS DE LA COLECCIÓN LÁZARO GALDIANO. Madrid: Patronato de la Fundación Lázaro Galdiano, 2003. Catálogo de exposição.

PRIMITIVOS FLAMENGOS EN EL MUSEO DEL PRADO. Madrid: Edición Ramón Guerra de la Vega, [s.d.]. Catálogo de exposição.

PROVISIONAL HISTORIAL Y RAZONADO DEL MUSEO NACIONAL DE PINTURAS (Prado). Madrid: Museu do Prado, 1865. Catálogo de exposição.

RAU, Fernando. Estampa e caricatura política estrangeira sobre Portugal. Lisboa: Museu Nacional de Arte Antiga,. Catálogo de exposição.

PÁGINAS DA WEB

Disponível em: <http://www.monfort.org.be/documentos/trento.html>. Acesso em: 13/01/2005.

Disponível em: <http://www.heresie.com>. Acesso em: 13/01/2005.