

ARTE E CULTURA ONLINE

Tema: Pintura

Autor: Gabriel Domingos

Data: 12 de Dezembro de 2012



*Um crítico é um leitor que ruma
Friedrich Schlegel¹*

ARTIGO

ANÁLISE DE UMA PINTURA DO ESPANHOL DIEGO RODRIGUES DA SILVA Y VELÁZQUEZ, CORRELACIONADA COM OS REALISTAS FLAMENGOS ANTOON VAN DYCK E PETER PAUL RUBENS

Resumo:

Tomando por base o Tema da Arte no Ocidente Europeu propõe-se neste artigo uma análise sobre a pintura «*Retrato equestre de Baltasar Carlos*» de 1635, do Espanhol *Diego Rodrigues da Silva y Velázquez*, exposta no Museu do Prado, em Madrid, enquadrando-a no contexto histórico-artístico em que foi executada e, correlacionando-a com as obras dos realistas flamengos *Antoon Van Dyck* e *Peter Paul Rubens*.

Palavras-chave: Arte no Ocidente Europeu, naturalismo Barroco, crítica de arte, teoria estética



Velázquez, Retrato equestre de Baltasar Carlos, 1635, Museu do Prado (Madrid)

Nota do autor:

Estando em Desacordo com o Acordo Ortográfico de 1990 os artigos são escritos de acordo a não contribuir para a destruição dos vestígios do nosso património cultural e no consequente afastamento ante as línguas que preservaram as raízes etimológicas, como acto de resistência da inteligência sobre a ignorância.

A imagem apresentada é um Retracto feito pelo pintor inovadorⁱⁱ do período do *naturalismo Barroco*ⁱⁱⁱ, com influências¹ do *naturalismo*^{iv}, do *Chiaroscuro*² e (o seu extremo) o *tenebrismo*^v, Diego Rodrigues da Silva y Velázquez. A técnica pictórica de Velázquez teve várias fases^{vi}. Velázquez procurava na natureza os seus motivos, pintando o mundo como lhe aparecia aos seus olhos, onde a sua obra caracteriza-se (quase sempre) pela fidelidade à realidade e ao visível, optando pela *moderação* e pelo *realismo*, pois “Velázquez fixou um momento real de tempo muito antes da invenção da máquina fotográfica”^{vii}. O seu estilo mais realista deve-se às influências que teve ao visitar a Itália Renascentista, onde, intertextualmente, bebeu boa parte da ‘Arte Nova’ de então.

Na análise ao código semiótico desta Pintura, identificamos uma cena retratada do *Tema Equestre*^{viii} (muito típico na pintura seiscentista) com o infante príncipe Baltasar Carlos - filho dos Reis Felipe IV e Isabel de Borbón³ - montado num Cavalo a fazer de ginete. Este retracto vem na sequência de outros^{ix}, já testados um ano antes, como o Retracto da cena equestre do Conde-Duque de Olivares. Identificamos o naturalismo barroco na Pintura, ao ver como pano de fundo, a utilização de paisagens naturais (que Velázquez conhece bem, evidenciando as qualidades paisagísticas do pintor), tendo emoldurados o príncipe e o seu cavalo na paisagem da serra Madrilenha de Guadarrama, com os seus picos nevados à direita, estimulando perceptivamente o observador a ‘entrar’ na tela até o fundo, criando linhas de orientação opostas às da direcção que o cavalo apresenta.

Esta *contraposição* de linhas é típica do período barroco. Identificamos também o naturalismo barroco pela peculiaridade do rosto seguro⁴ e altivo do príncipe^x, bem como pelo *movimento* do cavalo que parece querer sair do quadro, marcando uma diagonal, com um dinamismo com as patas dianteiras erguidas. Vemos ainda o naturalismo barroco pelos *detalhes* e *pormenores* da composição retratada.

Destaca-se a luminosidade do ambiente, mostrada com pinceladas ágeis de Velázquez, nas quais predominam as cores verdes, azul, cinza e branco. Neste quadro, a característica da exuberância, típica do barroco, vê-se nas vestes do príncipe com ornamentos dourados (uma das cores de excelência do Barroco) e verdes, bordados em ouro, botas altas e um gracioso chapéu preto de feltro e plumas. Os contrastes *luz-sombra* notam-se em vários pontos como o da forte iluminação, contrastada com densas sombras e uma gama de cores quentes, como a dos *fundos mais escuros* (entre o topo do céu e o chão, por exemplo) e a *luz* que envolve o conjunto das figuras, pois “(...) Velázquez interessava-se pela *contextura* e *cor* do *que via*” e com um “(...) *arranjo singelo* e *sem rodeios* (...)”^{xi}.

Vemos o contraste das nuvens translúcidas (feitas com a técnica da *Velatura*) no céu, com as suas faixas difusas de azul e ainda o contraste entre o chapéu negro, o cabelo, a cor de pele do rosto do príncipe e os dourados das suas vestes. Neste código semiótico ainda encontramos outras mensagens.

Velázquez indica que príncipe Baltasar Carlos será o futuro Rei, herdeiro da coroa. Faz isso ao incluir, intencionalmente, símbolos com esse sentido, pois ao fazer do príncipe um prodígio de técnica solta, com a posição do cavalo numa grande linha diagonal e dinâmica, elevando a figura do príncipe a uma posição central e o de - adicionalmente - colocar à volta do peito e costas do príncipe, uma faixa a rosa, de General (apesar de jovem, está a mostrar-nos ser um general seguro e dominante), finalizando com o segurar na mão direita, do bastão de comando, transmitindo-nos exactamente esse código semiótico de *futuro Rei*.

¹ Transmitidas inicialmente pelos seus mestres Francisco Herrera, ‘o Velho’, Pacheco e, Pieter de Aertsen.

² Apesar de esta técnica ser uma técnica da pintura Renascentista e ter tido origem no seu descobridor Leonardo da Vinci, estas influências, dadas a conhecer pelo seu Mestre Francisco Herrera, foram inspiradas no naturalista Michelangelo Merisi (Caravaggio).

³ A família real espanhola será dos seus mais importantes clientes (e mecenas!) dos seus retractos, fazendo-o pintor principal da Corte do Rei Filipe IV (1605-1665) de Espanha (terceiro de Portugal), chamado de Rei Planeta.

⁴ Um retracto nesta época, na maior parte dos casos, tem no resultado uma aparência séria, um olhar fixo e lábios apertados, sendo raro que se encontre nas figuras retractadas, mais do que um leve sorriso, onde, um retracto bem executado devia representar a essência interior do sujeito, do ponto de vista do artista e não apenas a aparência externa. Os traços precisos e firmes abrangiam com singular perfeição todos os detalhes do rosto do modelo. O resultado era como uma radiografia da alma que fosse capaz de revelar o seu estado de ânimo e as suas inquietações.

Esta pintura tem ainda outro espanto técnico. **Tem efeitos especiais!** Vista de frente, vemos que o peito e o ventre do Cavalo, bem como a dimensão curta das patas, têm uma aparência desproporcional. Isso deve-se por ser um *efeito especial* criado por Velázquez, que fez esta pintura para ser vista de baixo para cima e, não para ser vista de frente. Isso deve-se à localização onde esta obra foi exposta, que era em cima da porta de entrada do Salão dos Reinos do palácio do Bom Retiro, numa posição central, entre as pinturas que decoravam as paredes, para provocar um efeito dramático (outra característica do Barroco) onde, ao entrar, quem os visse de baixo, o cavalo e o príncipe pareceriam que iam quase saltar para cima de nós. Este quadro pretendia fazer sobressair uma das mensagens mais importantes do esquema decorativo de então, que existia no Salão, que era o do triunfo da Dinastia e a sua continuidade, pois aquele jovem príncipe levava as esperanças da Casa de Áustria e da Monarquia Espanhola. As esperanças postas no herdeiro do trono ficaram amargamente defraudadas por ter morrido poucos dias antes de fazer dezassete anos, sendo este retrato também uma evocação, de um futuro, que não chegaria a ser...

No dealbar da Época Moderna, verificou-se um contexto histórico-artístico com conflitos dinásticos, onde *“Por toda a Europa, escaramuças isoladas desembocaram num conflito que envolveu praticamente todas as nações do continente, e que ficou conhecido por Guerra dos Trintas anos”^{xii}* e guerras religiosas, com uma Igreja em conflito permanente, fragmentando a Europa cristã. O impacto do contexto religioso, nas artes, com a Reforma Protestante de Lutero e a Contra-Reforma Católica, foi enorme. Por um lado, a Igreja Reformada do protestantismo considerava idólatra as imagens, combatendo-as (iconoclastia), repercutindo-se isso na escassez das encomendas dos pintores e a respectiva produção (tendo apenas os colecionadores privados, como alternativa principal), onde o Comércio de Arte Religiosa não ia além da Igreja Católica, pois *“Enquanto a arte italiana era dominada pelo patronato privado ou da Igreja, a arte do norte da Europa era executada, na sua maior parte, para o mercado em geral”^{xiii}*.

Do outro lado, ameaçada com o Poder da Reforma Protestante, a Igreja Católica *“(…) aumentou o controlo sobre o conteúdo e estilo das imagens, para se assegurar da correcção da doutrina. Ao longo deste período em que a Igreja Católica se redefinia em oposição à Reforma Protestante, a imagética religiosa tornou-se cada vez mais padronizada (…)”^{xiv}*, pois a Igreja Católica percebeu mais do que nunca o papel da Arte, como instrumento de ensino e de doutrinação da Igreja, onde *“O mundo católico descobriu que a arte podia servir a religião de um modo que superava a simples tarefa que lhe fora atribuída nos começos da Idade Média — a tarefa de ensinar a Doutrina a pessoas que não sabiam ler”^{xv}*. Não obstante todos os conflitos (cismas, papas e antipapas, as guerras internas entre reinos cristãos e a luta pelo poder entre a esfera espiritual e temporal), a Cristandade, fiel ao rito latino romano, no final reconhecia a existência de uma autoridade espiritual única, de uma Igreja única monitorizada pela autoridade papal, reafirmando o Poder da Igreja anterior. Outro forte fator foi a evolução das ciências, como a óptica, astronomia, fisiologia, navegação, entre física, entre outras, que influenciaram o pensamento da época.

Outro factor social da época, que influenciou nas Artes, foi o ambiente de Regimes de Estados Políticos tendencialmente Absolutistas, onde *“O Barroco foi também identificado como o ‘estilo do absolutismo’, reflexo artístico de um estado centralizado, governado por um autocrata de poderes ilimitados”^{xvi}*, mostrando a importância crescente das cortes europeias, agora poderosos Reinos, como sendo dos principais clientes de Arte, onde *“(…) as obras dos artistas reflectiram o gosto e as preocupações dessa poderosa elite (…) das cortes principescas”^{xvii}*. Outro fator, mas desta vez, económico. O do poder de compra de uma Classe emergente das cidades: a burguesia mercantil das economias-mundo, impulsionada pelas rotas marítimas do Mercantilismo, que solicitam agora encomendas, em quantidade, para decorar as suas casas, para demonstrar o seu estatuto e poder social e económico.

Velázquez não se diferencia muito de outros contemporâneos, como os realistas flamengos Peter Paul Rubens e Antoon Van Dyck (este foi discípulo de Rubens) em várias coisas. Os três são Retratisistas da Aristocracia Inglesa (e Rubens ainda com as Cortes dos Médicis, dos Países Baixos e da Áustria e Velázquez, em Espanha). Os três são influenciados por Venezianos e Genoveses como *Caravaggio*, *Ticiano*, *Tintoretto* e *Veronese* e pela ‘Arte Nova’ da Renascença, que viram nas viagens a Itália. Os três são pintores do período *naturalista Barroco*, onde por isso mesmo, *tecnicamente* são idênticos, pois todos usam as mesmas técnicas características no Barroco (*Chiaroscuro*, *Tenebrismo*, *Sfumato*, *Velatura*, etc.) onde *“(…) lembra-nos que, em*

história da arte, a passagem do tempo nem sempre acarreta, necessariamente, uma mudança de perspectiva geral^{xviii}. Até se influenciaram uns aos outros!

Por exemplo, a influência de Rubens na pintura de Velázquez, pode encontrar-se na forma de conferir cor e iluminação aos rostos. Diferenciam-se mais é, ou na escolha dos Temas ou, quando o tema é comum, no tratamento do mesmo. Um exemplo na diferença do tratamento de um tema comum (o Equestre).

No retrato efectuado por Van Dyck, de Carlos I, na Caça (1635), vê-se um retrato com múltiplos pontos de vista, tendo como fundo a paisagem (tal como Velázquez, no seu príncipe Baltazar), com a figura desmontada (aqui, por razões distintas, Velázquez já é o oposto e diferente!). Outro exemplo de diferenças. A pintura de Velázquez é serena e livre, numa execução contínua, mas nunca descomedida e reflecte nas suas várias fases, uma vida tranquila, sem sobressaltos, nem outras surpresas desagradáveis, para consigo ou a sua família. Van Dyck é o oposto, onde nos seus quadros “(...) predomina frequentemente um estado de ânimo lânguido e algo melancólico”^{xix}.

Outro exemplo. Na obra de Rubens, sendo um Pintor do campo católico, predomina a religião (tendo Rubens se tornado uma das principais vozes da pintura na *Contra-Reforma*).

As suas obras sob encomenda, foram maioritariamente sobre *assuntos religiosos*, onde Van Dyck, por exemplo, já não seguiu o seu Mestre, sendo antes um “(...) pintor retratista e de história (...)”^{xx}, pois “(...) executou as suas melhores obras nas cenas líricas do amor mitológico”^{xxi}. Não era fácil ser-se artista neste caldeirão de instabilidades da época... e viver dela, mas por incrível que pareça foi o período do Século de Ouro (nos campos das Artes, da Literatura, cultural e religioso) em Países como a França, Holanda, Flandres e Espanha!

Bibliografia:

- Davies et. al, (2010). *A Nova História da Arte de Janson — A tradição ocidental*, Edições Fundação Calouste Gulbenkian (9ª edição).
- Gombrich, Ernst Hans (2001). *A História da Arte*, Edições Público — Comunicação Social (16ª edição).

Notas de fim

ⁱ SCHLEGEL, Friedrich (1994). *Conversa sobre Poesia e outros Fragmentos*. Tradução, prefácio e notas de Victor-Pierre Stirnimann. São Paulo: Iluminuras, p. 83.

ⁱⁱ Das várias inovações que Velázquez trouxe ao mundo da pintura, uma delas foi o de ter pintado o primeiro quadro na História da Arte, dedicado ao tema 'Trabalho', chamado "As fiandeiras" por volta de 1655. Uma segunda inovação de Velázquez foi a da introdução da técnica das *manchas distantes*, produzindo uma atmosfera que permitia a visualização total das formas, de imediato. Uma terceira inovação de Velázquez, foi a de ter introduzido a técnica do 'quadro dentro do quadro', onde, apesar de já ter experimentado essa técnica em Quadros como "A Mulata" (1617-1618) ou "Cristo na casa de Marta e Maria" (1618-1620), é na sua Obra-prima "As meninas" que se vê o exemplo da maturação máxima desta técnica.

ⁱⁱⁱ O Barroco era o estilo predominante na época, grandioso, turbulento, dinâmico e avassalador da Arte que vai de 1650 a 1700 (séc. XVII). As características do estilo Barroco são o *Dramatismo*; a *Teatralidade* (iluminação teatral); o *Movimento* (sugestão de movimento imediato, largueza de gestos, na pintura); o *Luxo & exuberância*; o *Dinamismo*; o *Contraste* de claro e escuro; a *Predominância da emoção* e não da razão; *Efeitos audaciosos*, onde "(...) a compreensão da realidade visual foi para sempre transformada pela nova ciência, graças aos avanços da óptica e da fisiologia" cit. in Davies et. al, (2010). *A Nova História da Arte de Janson* (pág. 677).

^{iv} A intenção de copiar fielmente a natureza. Não esquecer ainda aqui, das influências nesta época, das inovações introduzidas antes pelos pintores do séc. XIV como Giotto di Bondone ou, Duccio, que criaram uma nova linguagem pictórica (visual) naturalista, para todos os seus predecessores, que depois recorreram...para além de numerosas obras, da Antiguidade (*com a observação rigorosa do natural, reflectida na estatutária clássica*) ao Barroco, terem sido fontes de inspiração de Velázquez onde "(...) *devotou sua arte à observação desapaixonada da natureza, independentemente de convenções*" cit in Gombrich, E. H. (2001). *A História da Arte*, Edições Público — Comunicação Social (16ª edição), (pág. 291). Nos primeiros trabalhos de Velázquez, é possível notar-se o contraste entre *zonas escuras* e *zonas iluminadas*, por um *único foco de luz*, uma tentativa de ressaltar *volumes* e *relevos*. Esta técnica era característica do tenebrismo e teve como principal artista anterior (que influenciou também Velázquez) *Caravaggio*.

^v Técnica da pintura que enfatiza os *contrastes* entre luz e das sombras (as zonas escuras e as zonas mais iluminadas), mas por um único foco de modo a dar forma e volume ao espaço e às figuras usando a cor, muitas vezes como simples suporte, cria um efeito de ilusão dos sentidos. Esse forte efeito perceptivo com o jogo de luzes e sombras da iluminação, desvenda os objetos e os rostos ao mesmo tempo em que os unifica ou, por exemplo, faz ressaltar volumes e relevos nas Obras e em simultâneo põe em *primeiro plano* pessoas (ou objetos) que, em princípio (ou depreendendo-se pelos títulos dos quadros), não pareciam destinados a ser protagonistas.

^{vi} Como acontece com todos os pintores na História da Pintura. Numa fase inicial, no período de aprendiz, no ateliê de Pacheco, as naturezas-mortas e a pintura de género foram aspectos importantes para Velázquez, onde procurou também, o *empasto* das tonalidades quentes. Evidenciava no estilo, um estudo rigoroso da realidade e da natureza, onde imprime uma atmosfera muito própria e pessoal, de acordo com a sua personalidade, algo distante, é certo, mas de uma vontade inabalável, senhor de uma sensibilidade luzente e impetuosa. As cenas são simples, mas adquirem uma certa solenidade, pela seriedade dos rostos e das *cores terrosas*, predominantes nessa fase de Velázquez. A sua arte vai passando a ficar mais voltada para a *cor* (é também neste sentido, que se afirma que Velázquez pode ser considerado um dos principais precursores do *Impressionismo*), com o tempo, onde a sua forte ênfase na *cor* e no *tom*, pertence ao seu chamado período de maturação, onde as cores quentes e terrosas iniciais, deram assim lugar a uma ampla profusão de azuis, cinza, verdes e amarelos. A sua atividade como mestre independente, em Sevilha, desenvolveu o seu aprimoramento como grande Retratasta que foi.

^{vii} Cit. in Gombrich, E. H. (2001). *A História da Arte*, Edições Público — Comunicação Social (16ª edição), (pág. 295).

^{viii} Este tipo de retrato é muito frequente no Barroco. A sua origem remonta-se ao *classicismo romano*, onde "A ideia de uma imagem de um governante a cavalo data da Antiguidade, como é o exemplo o retrato equestre de Marco Aurélio (...)" cit. in Davies et. al, (2010). *A Nova História da Arte de Janson* (pág. 479) retomado depois no *Renascimento* (com o *Gattamelata* de Donatello, o *Colleani* de Verrocchio e, na pintura de Tiziano, que o exemplifica no *Carlos V*, de Muhlberg), e consagrado, no Barroco (no primeiro terço do séc. XVII), como representação do estatuto e do poder e apogeu de *diversos monarcas* e outras *personagens destacadas* nas diferentes *Cortes Europeias*, pois "A *Aristocracia europeia reivindicou o exclusivo das representações equestres*" cit. in Davies et. al, (2010). *A Nova História da Arte de Janson* (pág. 480). Assim, na esteira da tradição *temática*, mas não na tradição da *técnica* onde Velázquez fez uma ruptura e inovou, pintou uma ampla série de personagens ilustres a cavalo, entre eles ao reis Felipe II e IV, às rainhas Margarita de Áustria e Isabel de Borbón, ao conde-duque de Olivares, etc. De toda esta série de retratos a cavalo, o do príncipe Baltasar Carlos é considerado como o mais destacado.

^{ix} O enquadramento da encomenda desta Obra, está inserido numa série de pinturas equestres da família real, feitas para o Salão dos Reinos do palácio do Bom Retiro. Esta do príncipe, em particular, deve-se a que a 7 de Março de 1632, a nobreza e as Cortes de Castilha tomaram o juramento de lealdade ao pequeno príncipe (na altura só com dois anos) no templo madrileno de *San Jerónimo*, sendo essa cerimónia a ocasião e o pretexto para se ampliar o quarto real de San Jerónimo, que nos anos seguintes transformar-se-ia no chamado *Palácio do Bom Retiro*. Velázquez pintou assim este retrato, do jovem Baltasar Carlos a cavalo, para o Salão de Reinos, a grande peça de cerimónias inaugurada no Bom Retiro na primavera do ano de 1635. Esta imagem do príncipe, fazia jogo então com os outros quatro retratos (pintados por Velázquez com os seus ajudantes), todos com cenas equestres da família real, com os Pais do príncipe e dos seus Avós Felipe III e Margarita de Áustria.

^x A atenção principal de Velázquez centra-se no rosto do príncipe, que conhece bem, por o ter vindo a pintar desde o seu nascimento.

^{xi} Cit. in Gombrich, E. H. (2001). *A História da Arte*, Edições Público — Comunicação Social (16ª edição), (pág. 337).

^{xii} Cit. in Davies et. al, (2010). *A Nova História da Arte de Janson*, Fundação Calouste Gulbenkian, 9ª edição (pág. 749).

^{xiii} Idem (pág. 739).

^{xiv} Ibidem (pág. 604).

^{xv} Cit in Gombrich, E. H. (2001). *A História da Arte*, Edições Público — Comunicação Social (16ª edição), (pág. 315).

^{xvi} Cit. in Davies et. al, (2010). *A Nova História da Arte de Janson*, Fundação Calouste Gulbenkian, 9ª edição (pág. 676).

^{xvii} Idem (pág. 739).

^{xviii} Cit in Gombrich, E. H. (2001). *A História da Arte*, Edições Público — Comunicação Social (16ª edição), (pág. 293).

^{xix} Ibidem (pág. 290).

^{xx} Cit. in Davies et. al, (2010). *A Nova História da Arte de Janson*, Fundação Calouste Gulbenkian, 9ª edição (pág. 747).

^{xxi} Idem (pág. 721).