

O RETRATO DO CONDE-DUQUE DE OLIVARES

Adriana Gonçalves de Carvalho¹

Resumo

Em 1623, Diego Rodrigues da Silva y Velázquez foi nomeado para o cargo de pintor da corte de Filipe IV, Rei da Espanha, com a ajuda do primeiro-ministro, Don Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares. Velázquez pinta o primeiro retrato de Olivares em 1624, tela esta que se encontra no Museu de Arte de São Paulo. O presente artigo pretende fazer um estudo do retrato que o pintor fez do Conde-Duque de Olivares. Para este estudo teremos alguns apontamentos, para isso pretendo utilizar importante elemento da historiografia da arte, Isto é a literatura artística, utilizarei o tratado de pintura de Vicente Carducci, pintor da corte do Rei da Espanha, Filipe IV. Tentaremos observar a aplicação destas teorias pelo Velázquez. Falaremos brevemente da importância do primeiro ministro em um período que conhecemos como União Ibérica e a sua relação com o pintor.

Palavras-chaves: Retrato, literatura artística, Velázquez.

Résumé

En 1623, Diego Rodriguez da Silva y Velázquez a été nommé au bureau du peintre de cour de Philip IV, roi d'Espagne, avec l'aide du Premier Ministre, Don Gaspar de Guzman, comte-duc d'Olivares. Velazquez la première peinture de portrait Olivares en 1624, cet écran qui se trouve au Musée d'art de São Paulo. Cet article vise à faire une étude de la portraitiste qui a fait le comte-duc d'Olivares. Pour cette étude, nous avons quelques indications, de vouloir utiliser cet élément important de l'historiographie de l'art, la littérature C'est l'artistique, utilisez le traité de tableaux de Vincent Carducci, peintre de cour du roi d'Espagne, Philip IV. Nous nous efforçons d'observer l'application de ces théories par Velazquez. Nous avons déjà brièvement de l'importance que Le Premier ministre au cours d'une période connue sous le nom ibérique et de ses relations avec le peintre.

Mots-clés: Portrait, de la littérature d'art, Velázquez.

Uma história da arte que leva em conta diversos elementos possui maior plausibilidade e uma abrangência maior. Para isso temos que levar em consideração diversos fatores e devemos tentar fazer uso da maior quantidade de informação possível para podermos fazer uma análise abrangente, isto quer dizer os próprios artistas, as obras, as tradições iconográficas e formais, os clientes, os intelectuais e eclesiásticos ou laicos que sugeriram os programas iconográficos, o público. Quem indicou o caminho nesta direção foi Aby Warburg, em cujos ensaios as obras de arte são abordadas em diferentes aspectos e na diversidade de seus componentes estilísticos, iconográficos, históricos, sociais.

¹ Mestranda em História. Universidade Federal de Juiz de Fora - UFJF

As obras de arte além do seu valor estético possuem também um valor cultural, social, político e é tarefa do historiador da arte saber lê em toda a sua complexidade.

Nesta comunicação eu pretendo apresentar alguns dados iniciais sobre a pesquisa que venho desenvolvendo no mestrado da Universidade Federal de Juiz de Fora. O objeto de estudo é o retrato do Conde-Duque de Olivares.

Gaspar de Guzmán y Pimentel nasceu em Roma, no ano de 1587, filho do embaixador espanhol Don Enrique de Guzmán e de Doña Maria Pimentel Fonseca, foi encaminhado à vida eclesiástica, pois não era o primogênito. Aos cinco anos recebeu a comenda, de cavaleiro da Ordem de Calatrava, ao qual renunciou em 1624. Estudou na Universidade de Salamanca, na qual se formou em 1604 em Direito, Teologia e Artes.

Iniciou sua carreira eclesiástica como cônego em Sevilha. Em 1607 com a morte de seu pai, e do seu irmão, ele renunciou a carreira eclesiástica e se tornou herdeiro de uma das maiores fortunas da Espanha, acumulou os títulos de Conde de Olivares e Duque de San Lúcar La Mayor além de Comendador Mayor de Alcántara, Del Consejo de Estado y Guerra e Cavaleiro Del Rey Nuestro Señor. Dois anos após a coroação de Filipe IV em 1621, como Rei da Espanha, Don Gaspar de Guzmán, Conde-Duque de Olivares, assumiu o cargo de primeiro-ministro em 1623, ao qual se somaram os de Grão-Camarlengo e Chanceler das Índias, e se tornou o homem mais poderoso da Espanha e manteve o controle absoluto do Estado por vinte anos.

No mesmo ano em que Olivares se tornou ministro, Velázquez foi nomeado para o cargo de pintor da corte de Filipe IV. Segundo Francisco Pacheco², com a ajuda do Conde-Duque de Olivares. Ele pinta o primeiro retrato de Olivares em 1624, tela esta que se encontra no Museu de Arte de São Paulo.

A provável responsável pela encomenda do retrato que se encontra no MASP é Doña Antonia Ipenarrieta y Galdós, viúva de Don García Perez de Araciél, professor de Direito de Salamanca e membro do Conselho de Castela, falecido em 1624³. Consta do recibo assinado por Velázquez, em dezembro de 1624, o pagamento de três retratos

Eu, Diego Velázquez, pintor de sua majestade, declaro ter recebido do Senõr Juan Cenoz 800 reales, conforme a ordem de pagamento de que aqui acusa recepção, e ter recebido o dito montante das mãos de Lope Lucio de Espinosa, residente em Burgos, e tê-lo recebido como pagamento de três retratos, do Rei, do Conde de Olivares e do Senõr García Perez, em fé do que assino, em Madri, 4 de dezembro de 1624⁴.

Este retrato foi o primeiro de uma série de ao menos cinco retratos ainda conservados do Conde-Duque. Nele, posa o retratado ainda com a cruz vermelha da Ordem de Calatrava, a qual renunciaria em agosto de 1624 por incompatibilidade com a

² Francisco Pacheco. *Arte De La Pintura*. Barcelona: L.E.D.A. Las Ediciones De Arte, 1982.

³ Luiz Marquez. *Catalogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: Arte da Península São Paulo: Ed Prêmio, 1998.*

⁴ Luiz Marquez. *Catalogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: Arte da Península São Paulo: Ed Prêmio, 1998 Mérida 1906; López-Rey, loc. Cit.*

comenda da Ordem de Alcântara, que estava prestes a lhe ser outorgada e cuja fita verde comparecerá nos quadros sucessivos⁵.

O retrato tem característica de um State portrait, isto é um retrato de Estado. Sua dimensão é imponente e o assunto é representado de modo a ressaltar o caráter público tanto do modelo quanto da imagem. Trata-se de evidenciar os sinais característicos do exercício do poder, quer nos trajes, nos atributos e na pose, quer na expressão dos olhos⁶. Este tipo de retrato tende a mostrar a pessoa como o representante de uma classe social e não com as suas características individuais.

Uma das possibilidades da encomenda destes três retratos seja o fato de que o Don García Perez de Araciel ainda em vida tenha querido adquirir um retrato do Conde-Duque de Olivares, já que este tinha se formado na Universidade de Salamanca onde o García Perez era professor de Direito. Seria uma forma de ligar o primeiro-ministro ao local em que ele se formou. Uma forma de ostentar uma ligação de prestígio.

Para compreender as escolhas que Velázquez fez para pintar o retrato de Olivares recorrerei à literatura artística da época, acho importante justificar a minha escolha. Para está análise será usado o tratado de pintura de Vicente Carducci, pintor florentino que foi levado à corte espanhola por seu irmão Bartolomé Carducci⁷ que acompanhou Federico Zuccaro.

Após o retorno de Zuccaro a Itália, Bartolomé Carducci permaneceu na Espanha como pintor do Rei Filipe II. Educou seu irmão Vicente Carducci, o qual se tornou seu aprendiz e discípulo. Quando Bartolomé morreu, Vicente Carducci assumiu o seu cargo de pintor na corte de Filipe II. E é com estas palavras que ele abre o seu Tratado, Diálogos da Pintura.

Minha natural pátria é a nobríssima cidade de Florença, cabeça da Toscana, e por tantos títulos ilustres no mundo: porém como minha educação desde os primeiros anos tenha sido na Espanha, e particularmente na corte de nossos católicos monarcas, com suas reais Mercedes me vejo honrado. (se ali é minha pátria onde melhor sucede o necessário a vida) Justamente me julgo por natural de Madri, para sem negar o que devo a original, satisfaz que [pide la] pátria de onde habito.⁸

Quando escreveu o seu tratado de pintura em 1633, Carducci permanecia como pintor na corte do Rei da Espanha, entretanto o Rei era outro Filipe, agora o IV. Justifica

⁵ Luiz Marquez. Catalogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: Arte da Península São Paulo: Ed Prêmio, 1998 López-Rey 1996, p. 70.

⁶ Enrico Castelnuovo. Retrato e sociedade na Arte Italiana. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

⁷ Pintor, escultor e arquiteto italiano, nasceu em Florença em 1560, em cuja cidade foi discípulo de Bartolomé Ammanati,... Em Roma foi discípulo e ajudante de Federico Zuccaro em cuja companhia e na qualidade de oficial trabalhou na cúpula da catedral de Florença e o acompanhou a Espanha quando foi contratado o mestre por Conde de Olivares, embaixador de Filipe II. Chegaram ao Escorial em 20 de Janeiro de 1586, sendo recebidos com verdadeira pompa e solenidade. Enciclopédia Universal Ilustrada Europeu-Americana Espasa-Calpes, Madri 1912 p.886.

⁸ Vicente Carducci. Diálogos da pintura. Madri 1633.

se desta forma a utilização deste tratado, pois Velázquez e Carducci são contemporâneos e ocupam neste período o cargo de pintor do Rei Filipe IV. Outro ponto importante, foi o fato deste ser considerado o primeiro tratado sobre pintura em língua castelhana.

Apesar de Carducci publicar o seu tratado em 1633, posteriormente à pintura do retrato que Velázquez pintou de Olivares, estas idéias já eram conhecidas como ele confirma na carta aos leitores “... para entenderem bem o que há tantos anos que professo”.

Em seu tratado, Diálogos da Pintura, Carducci propõem aos que escrevem e ensinam que comece pela definição do que pretende tratar, desta forma seguindo este preceito ele ira definir o que é pintura. É importante que falemos do conceito de pintura para Carducci, pois acredito que seja uma forma de aproximarmos do pensamento artístico deste período. Para isso Carducci ira fazer uma revisão bibliográfica deste termo, possibilitando desta forma a compreensão de como ele vai construir este conceito. E evidentemente percebermos as transformações e adaptações que ocorreu no pensamento artístico.

Carducci defini o que é pintura para Alberto Durero, ou Dürer, que para este “é uma idéia das coisas em todo incorpóreas; se bem representa os corpos”. No seu tratado, Dürer se preocupou com o problema de uma preparação doutrinal da arte de pintar. Natural de Nurembergue, cidade onde a prática da pintura permanecia submetida aos regulamentos rígidos das corporações que se revelavam indiferentes à formação teórica. É na Itália, em uma de suas viagens, que o artista aprendeu a perspectiva e a ciência das proporções. No seu tratado, fica claro sua obsessão pela precisão matemática e seu desejo de fazer da pintura um modo de conhecimento.⁹

Leon Batista Alberti Nasceu em Bolonha em 1404, mas foi em Florença que teve sua formação. Sua vida se deu entre a corte papal e Florença. Pela grande conhecimento que tinha e sua perspectiva racional e científica é considerado um dos primeiros humanistas. Para Alberti o pintor deve estar à parte de todos os conhecimentos que são importantes para a sua arte particularmente a história, a poesia e a matemática¹⁰. Segundo Carducci a pintura para Alberti “é um corte da pirâmide visual, segundo a distância dada, representada com arte, com linhas e cores”.

Frederico Zuccaro foi o grande idealizador da Academia Del Disegno ou Accademia di S. Luca em Roma, em 1593 foi eleito o seu presidente¹¹, segundo Blunt ele é um representante do maneirismo tardio é o criador da expressão disegno interno, que o desenho é o fundamento de todas as buscas intelectuais, para Zuccaro a pintura era uma ciência que podia ser ensinada de acordo com regras fixas, e essas regras podiam ser descobertas por meio do estudo das obras de grandes mestres. No livro a Idéia de Frederico Zuccaro,

⁹ Jacqueline Lichtenstein. A pintura. Vol. 3 A idéia e as apartes da Pintura.

¹⁰ Anthony Blunt. Teoria artística na Itália 150-1600. São Paulo: Cosac e Naify, 2001. P. 22.

¹¹ Anthony Blunt. Teoria artística na Itália 150-1600. São Paulo: Cosac e Naify, 2001. P.183

Carducci não ira se ater aos os princípios matemáticos, que são “as coisas abstratas de corpo e de matéria”, mas sim o conceito de que “é Arte que com regras e preceitos sobre uma superfície material, imita todo o criado”.

Já Lamazzo, Nasceu em 1538 e ficou cego em 1571 foi obrigado a abandonar a pintura e se dedicou à teoria da arte. Segundo Blunt ele também é um representante do maneirismo tardio como Zuccaro. É anti-racionalista e místico e o espírito científico que marcou o renascimento esta ausente no seu pensamento. Carducci diz que a pintura para Lamazzo “é Arte, que com linhas proporcionadas e cores semelhantes, seguindo a luz perspectiva, imita de tal maneira a natureza das coisas corpóreas, que não somente representa no plano o volume e o relevo dos corpos, e sim também o movimento, e visíveis muitos afetos e paixões do animo”.

Mas eu, se a considero faculdade, direi, que a Pintura é quem artificialmente imita a Natureza, porque mediante seu engenhoso artifício, vemos, e entendemos todo o que com a mesma verdade nos ensina e demonstra a própria Natureza, de formas, corpos, afetos e casos. Mas havendo de falar da Pintura acabada (que é efeito daquela por quem havemos de fazer este discurso) a definirei, dizendo, que a Pintura é uma semelhança e o retrato de todo o visível, segundo se nos representa a vista, que sobre uma superfície se compõem de linhas e cores.¹²

Após definir o que é pintura, Carducci vai aprofundar seu estudo ao fazer uma divisão da pintura em três espécies. A divisão que ele faz a meu ver se refere mais a capacidade ou qualidade do pintor aja visto que para ele a pintura se divide em “Pintura prática operativa; prática operativa regular, e prática operativa regular e científica”.

Para Carducci esta pintura prática é um trabalho operativo, já que para isso é preciso apenas copiar, utilizando as técnicas disponíveis, a partir do conhecimento que se tem de outras pinturas. Se pensarmos em todos os esforços feitos até então para elevar a pintura, poderíamos pensar em um retrocesso o que o Carducci esta propondo, mas não como podemos observar mais adiante. Na verdade o que Carducci pretende é diferenciar os pintores.

Para a pintura prática operativa regular seria necessário ao pintor ter desenvolvido aptidões, a princípio adquiridos no aprofundamento da pintura prática operativa, mas também com o treino da vista. Aqui já é possível observar como Carducci constrói o seu argumento para diferenciar os pintores, ou criar uma hierarquia para esta categoria. Podemos notar que o pintor que chega a Pintura prática regular e científica é aquele que possui um conhecimento não só das técnicas, mas possui um conhecimento amplo de outras ciências. Temos aqui o pintor como um filósofo que será capaz de chegar ao novo.

Prática regular e científica é a que não só se vale das regras e preceitos aprovados, [dibujando] e oferecendo; mas inquire as causas, e as razões Geométricas, Aritméticas, perspectivas, e Filosóficas, de tudo o que há de pintar, com a Anatomia e Fisionomia, atento a história, trajés, e ao político, fazendo idéias com a razão e ciência na memória, é imaginativa, que continuadas, virá a ser hábito douto nela, de quem as mãos copiem até selo. O que este chega a conseguir, é pintor digno de toda celebridade. Os tais são comparados as cabras, porque vão pelos caminhos da dificuldade, inventando novos conceitos, e pensando altamente, fará dos usados e comuns, por fendas novas, buscam por montes e

¹² Vicente Carducci, Diálogos da Pintura. p. 39. Grifo meu.

vales, a custa de muito trabalho, novo posto com que alimentar-se; o que não fazem a ovelha, que sempre segue ao mando, a quem são comparados os copiadores. Daí se toma a frase de chamar ao pensamento novo do Pintor, Capricho.¹³

Voltando ao retrato observamos que o Conde é retratado frontalmente, seu corpo, muito grande, é desproporcional a cabeça, muito pequena. A postura do retratado nos remete a idéia de poder, a mão direita apóia se na mesa coberta por um tecido vermelho, a mão esquerda segura à espada, da cadeia de ouro que transpassa o tronco do retratado pendem esporas de ouro, estas símbolos do seu título de Cavallerizo Mayor Del Rey, presa ao cinto a chave de ouro de Camareiro Mayor da Câmara Régia. Todos estes elementos provocam uma sensação de ostentação deste poder. O traje preto é ornado com Golias brancas e bordado em seu peito a insígnia da Ordem de Calatrava. O ângulo dos seus pés nos dá impressão que ele pretende se mover. A face do retratado é iluminada do lado esquerdo, este tem uma fisionomia séria, sem emoção. “Na realidade, a manipulação estilística da figura tende a um efeito de transferência do foco expressivo da fisionomia para o corpo e seus objetos”, de tal maneira que o retratado surge não tanto como expressão de uma individualidade, mas como um objeto de poder”¹⁴.

Partindo do tratado, observaremos como se devem retratar os nobres segundo Carducci

as ações de majestade, graves, autorizadas, decentes: dignos, severos, agradável, ousados, fortes, veloz o rosto [asperto], o semblante magnífico, as mãos sempre ocupadas com coisas grandes, altas, e generosas: a postura firme e grave, e todo o corpo algo reto, e não descomposto, os olhos lento, graves e despertos.¹⁵

Comparando o que Carducci escreveu sobre a forma de retratar os nobres e o retrato que Velázquez pintou de Olivares é possível observar que Velázquez segue alguns destes preceitos, “as ações graves, autorizadas, decentes: dignos, severos”, No retrato Olivares é todo dignidade e possui um aspecto severo, nos remete a idéia de poder. Outro detalhe são as mãos, “as mãos sempre ocupadas com coisas grandes, altas, e generosas”, Olivares tem a mão esquerda ocupada com coisa grande, a espada que nos remete a guerra. A postura do retratado é “firme e grave”. O Conde é retratado frontalmente, e seu corpo está ereto outro ponto de acordo com o que escreve Carducci “todo o corpo algo reto”.

No estudo da luz podemos ver que também se configura as indicações de Carducci “... e a boa luz há de vir do alto, e do norte, e luz direta, que é de sobre o ombro esquerdo”¹⁶, a luz vem de sobre o ombro do pintor incidindo desta forma do lado direito do retratado e do alto o que implica em maior claridade na parte superior do corpo. “O corpo tem em si sombra, e luz mediatinta, e reflexo. O claro maior se diz realçado: e o escuro maior se diz apertado de escuro. A sombra que o faz se diz esbastimento”¹⁷.

Observando o retrato notamos a desproporcionalidade do retratado; pois seu corpo, muito grande, é desproporcional a cabeça, muito pequena. Aqui temos um ponto a

¹³ Vicente Carducci, Diálogos da Pintura, p.40.

¹⁴ Luiz Marquez. Catalogo do Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand: Arte da Península.

¹⁵ Vicente Carducci. Diálogos da pintura. p.142.

¹⁶ Vicente Carducci. Diálogos da pintura. p.134

¹⁷ Vicente Carducci. Diálogos da pintura. p.134

refletir em relação ao que escreve Carducci quando anteriormente falamos da divisão da pintura para ele. Na pintura prática regular seria necessário ao pintor ter desenvolvido aptidões, a princípio adquiridos no aprofundamento da pintura prática operativa, mas também com o treino da vista, com esta capacidade o pintor poderia “pelo hábito da vista bem ensinado” se abster de usar as regras e técnicas de Geometria e a Aritmética. “Isto sobram às medidas, e boas proporções, por haver-las assim aprendido, ou lido; e assim mesmo sobra a perspectiva prática, assim dos corpos”.

É possível inferir com essa informação que Velázquez abriu mão destas técnicas, no entanto não tinha adquirido ainda esta capacidade que segundo Carducci só é conseguida com o treino.

Da Simetria darei algumas regras gerais, que sirvam como elementos, ou mães, de quem se pode compor, e criar infinitas, segundo o engenho, e conhecimento do Artífice: porque como disse Michelangelo o compõem de boa simetria há de ter o Pintor, ou escultor nos olhos, e não estar atado rigorosamente ao [campas] material, segundo a pessoa, movimento, ou traje se hão de variar as proporções, para que com graça e formosura nos mostre uma agradável, e própria imagem de homem, mulher, velho, moço, menino, de forte, de delicado, robusto, tosco, gentil, plebeu, ou nobre: mas porque dar preceitos a todas, era proceder em infinito, o reduzirei a cinco, e será de um Adônis, um Hércules, de um cupido, ou menino, de Baco, e de Vênus.¹⁸

Carducci se apóia muito nos modelos clássicos para dar exemplos em seu tratado, no entanto é possível perceber que ele está mais próximo dos tratadistas do maneirismo tardio no que diz respeito às técnicas.

Podemos observar que houve uma mudança no conceito de pintura e na forma de se pintar à figura humana. Nos tratados de Alberti e Dürer, dois representantes do alto renascimento e do humanismo os preceitos matemáticos e científicos são muito importantes como ferramentas para o pintor. Já nos tratados de Zuccaro e Lomazzo estes preceitos matemáticos são deixados de lado. Isto é a observação científica deu lugar a uma convicção inspirada na fé.

Podemos concluir que o retrato pintado em 1624, no primeiro ano de Velázquez na corte é de um pintor ainda jovem, que ainda não possuía algumas das habilidades as quais Carducci faz referência em seu tratado, mas mesmo assim consegue passar através desta obra a aura de poder que emana do Conde-Duque de Olivares.

¹⁸ Vicente Carducci. Diálogos da pintura. Madri 1633, p.v.143.