

Diálogos de Pintura: circulação, consumo e colecionismo na Espanha Filipina

MARIANA TRUJILLO ROMANO

Introdução

A fonte anônima que solicitava ao rei Felipe III de Espanha a criação de uma Real Academia de Arte, já em 1619, mantida e patrocinada pelo poder régio, está inserida numa polêmica definição de datas. O documento em questão foi encontrado por Cruzada Villaamil em 1866, sem data e dirigido a Felipe III, e nele está proposto um autêntico projeto de estatutos com anotações marginais manuscritas. O documento, impresso, foi cedido pela orientadora do projeto, de então IC, Prof^a. Ana Paula T. Megiani, numa versão xerocopiada. No avançar da pesquisa, encontramos o mesmo documento compilado na obra *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*¹.

O documento, no início, discorre sobre a importância da arte da pintura, principalmente no que diz respeito à reverência de Deus, Santos e Milagres, e a partir disso, cita a pintura como um instrumento quase que pedagógico a serviço da Igreja, principalmente para os que não sabem ou não podem ler.

Mais a frente, o autor anônimo compara a importância das pinturas sagradas com a importância das estatuas e pinturas da Antiguidade Clássica, e ressalta a preservação da História por meio destes artifícios pictóricos e não escritos, por exemplo, uma vez que afirma que nomes e línguas se corrompem com o tempo. O autor ainda ressalta a Felipe III a necessidade da corte se proteger dos maus pintores tanto no que diz respeito à Santa Igreja, como também relacionado à república. Como solução, sugere à corte a criação de uma Real Academia, inspirada nas italianas².

Ali, se ensinaria arte *científicamente*, como se ensinava a ciência dos números nas academias de matemática, e assim, quando se quisesse nomear um pintor, se saberia que aquele que pertencesse a uma academia, seria melhor para a república. Afirma

¹ CALVO SERRALLER, Francisco. *Teoría de la pintura del Siglo de Oro*. Madrid, 1981, p. 165.

² Quando nos referimos a um modelo italiano, temos em mente a diferença entre a corporação de ofício medieval, onde se tratava a pintura como um ofício manual e técnico, e a academia renascentista, onde a arte pictórica era tratada de maneira científica, ou seja, embasada primeiramente em teoria e depois na prática. Conf. BLUNT, Anthony. *Teoría artística na Itália – 1450 – 1600*. São Paulo: 2001. Cosac & Naify, p. 80.

também que já houve tentativas de ensinar arte em casas particulares, e que os resultados foram satisfatórios, porém se o apoio viesse da Igreja e da Corte de Felipe III, essas escolas não sucumbiriam. Sugere ainda viagens para as cortes de Roma, Florença, Valencia e Bologna como fez Felipe II, ao construir El Escorial.

A partir daí, o autor aborda os temas práticos para a criação da Real Academia. Era necessário que alguém governasse a academia, que ensinasse a arte do *dibujo* e que tivesse como custear os gastos e prêmios de incentivo. E para tanto, o único protetor da academia deveria ser o rei. Internamente, haveria na Academia um Presidente, e quatro *Consiliadores* (adotamos a grafia do documento). Além destes, haveria ainda um Fiscal, um Procurador, um Secretário, um *Mayordomo*, Contador, *Corrector del estudio*, Comissários. Essa junta seria responsável pela administração e burocracias da academia.

Ao Presidente, caberiam dois votos, além de ser o representante do protetor da academia. O autor frisa que tudo que fosse feito fora da Junta, não seria válido. Os Consiliadores também teriam poder de voto e na ausência do Presidente, o consiliador mais antigo, assumiria. O fiscal teria como ofício manter a integridade da academia, tanto no que diz respeito a desonra, como também referente aos gastos. O Procurador seria responsável pelas negociações de honra e fazenda. O Secretário se responsabilizaria pelas petições e recolhimento dos votos. O Mayordomo daria as contas da fazenda e executaria as ordens da Junta. Ele deveria anotar tudo em um livro de gastos. O Tesoureiro ou Contador administraria as entradas e saídas de dinheiro. Os comissários organizariam as rendas para a festa de São Lucas.

O documento ainda cita como se escolhe a Junta, como e quando se fará as festas, como e quem pode entrar no curso de *dibujo*, como se elege a Segunda Junta General, como se qualificam os artífices, como se dão os títulos, como se gradua os acadêmicos e por fim, das obrigações dos acadêmicos.

Em um outro documento, Sánchez Cantón, fez uma referência a um contrato de *alquiler* [aluguel] de 1606 em que vários pintores de Madrid pagariam uma quantia aos frades “*Mínimos de la Victoria de três reales y una gallina al año, más cuatro cuadros de pincel acabados y en perfección*”³, onde se ensinariam aulas de desenho, num formato italiano de academia⁴.

³ SÁNCHEZ CANTÓN. “Los antecedentes, la fundación y a historia de la Real Academia de Bellas

Em 1626, já reinado de Filipe IV, há um documento de Juan de Butrón, intitulado *Academia de Pintores*, que também pretendemos estudar, mais adiante no Mestrado.

A existência destes três documentos solicitando juridicamente a criação de uma Academia, ou ainda, uma escola de desenho e de pintura diretamente aos reis espanhóis, somados aos tratados teóricos sobre a arte da pintura num período posterior, como o de Carducho e seus *Diálogos* (1633), ainda na primeira metade do século XVII, leva-nos a reconhecer “la existencia de una academia de pintura en Madrid durante el primer tercio del siglo XVII, aunque sea imposible precisar todavía su alcance y su continuidad”⁵. Vale aqui uma ressalva: os autores não diferenciam *escuela* de *academia*, mas esse será um assunto abordado mais a frente no Mestrado.

A base para esses estatutos acadêmicos é de inspiração italiana, como demonstra N. Pevsner sobre a origem renascentista das academias até transformarem-se em aparatos de controle do Estado Moderno⁶.

É nesse cenário da Espanha de Felipe III, num contexto artístico que se convencionou chamar de *barroco*, que se encontra a mencionada proposta de criação da Academia de San Lucas. Há no reino, já inserido num contexto amplamente moderno⁷, um “movimento acadêmico” entre os letrados e a nobreza, que já se reuniam em academias de literatura e ciências. Tal movimento pode ser entendido através da documentação citada aqui, que num recorte cronológico relativamente pequeno – 1600-1626 – há pelo menos três documentos que solicitam ao rei o mecenato de uma

Artes”, 1952, p. 292, 293, consultado em 01/12/10 no endereço <http://descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/79127230545378721532279/027857.pdf?incr=1>

⁴ Até o presente momento ainda não encontramos essa fonte, sendo que as informações aqui apresentadas são dos autores acima citados.

⁵ CALVO SERRALLER, *op. cit.* P. 159.

⁶ PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte pasado y presente**. Epílogo de Francisco Calvo Serraller; trad. de Margarita Ballarín. Madrid : Cátedra, 1982.

⁷ Quando afirmamos que a Espanha está inserida num contexto propriamente moderno estamos pensando uma corte unificada sob a coroa dos reis da Dinastia dos Áustrias. Não pretendemos fazer uma discussão sobre a *modernidade* do estado espanhol da primeira metade do século XVII, e assumimos, portanto o conceito de Monarquia Católica de Guilherme Simões Gomes Jr. In **Palavra Peregrina**. São Paulo: EDUSP, 1998.

academia. Além desses documentos, temos ainda a campanha de literatos como Lope de Vega e Miguel de Cervantes com o tema da pintura.

Contrariando o que a historiografia tradicional coloca em relação às academias francesas, como sendo as primeiras a servir a um estado *unificado* e burocratizado, “el primer documento fechado de formalización de una academia de pintura es de 1606 en Madrid, casi medio siglo antes que él francés, que data de 1648”⁸, muito próximo ao modelo das academias italianas, como já dito.

O que proporcionou esse pioneirismo espanhol foi a existência de uma frente de pintores unida⁹ e a adesão de personalidades da literatura, arte já considerada há muito como nobre e liberal (lembramos aqui Lope de Vega ou Miguel de Cervantes)¹⁰.

É fato que as academias de arte espanholas não tiveram seu apogeu como na França do Iluminismo, mas também é fato que foi na Espanha que elas tiveram seu início tipicamente moderno, no sentido de uma organização burocratizada e com cargos específicos, servindo a um estado moderno, ou ainda, servindo a uma monarquia católica como a dos reis Habsburgos, sobretudo a Felipe III e IV.

Assim, o que podemos perceber a partir destes documentos elencados no projeto, é a complexa rede social conforme bem nos descreve Norbert Elias em seu *Processo Civilizador e Sociedade de Corte* de letrados, estudiosos e nobres espanhóis que no início do século XVII sabiam da importância de tratar a pintura como arte liberal, levando-os a repensar a posição social do pintor não mais como artesão, mas como um artista liberal, ou seja, independente das corporações de ofícios, mas integrante de um

⁸ CALVO SERRALLER, Francisco. “Las academias artísticas en España”. In: PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte pasado y presente**. Trad. de Margarita Ballarín. Madrid: Cátedra, 1982, pp. 209-210.

⁹ A figura de Francisco é emblemática nessa esfera: tradicionalmente, destacou-se mais como sogro de Diego Velázquez, do que como pintor. Entretanto, sua importância vai além de seu ofício e relação de parentesco. Segundo estudo de Bonaventura Bassegoda i Hugas. “*en realidad, su pintura [de Pacheco] siempre se há beneficiado de sus escritos*” mostrando-nos a posição atuante e eloquente de Pacheco em relação às artes da pintura, bem como em relação ao estatuto social e acadêmico do pintor. Cf. Bassegoda i Hugas, *op. cit.*

¹⁰ Nesse sentido, queremos lembrar que há historiadores que pensam o século XVII a partir de um movimento que transita do *audiovisual* para o escrito, dando enorme importância para a cultura letrada. Não queremos, portanto negligenciá-los e no decorrer do Mestrado pretendemos dar uma importância maior a este segmento da historiografia. Entre eles podemos citar BOUZA, Fernando. Comunicação, conhecimento e memória na Espanha dos séculos XVI e XVII, Lisboa, Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, 2002, e FRANÇA, Susani Silveira Lemos. Os reinos dos cronistas medievais (século XV), São Paulo, Annablume; Brasília, Capes, 2006.

corpo social e intelectual *emancipado*. E, claro, fiscal e juridicamente, livre de impostos e taxações.

É fundamental pensar o processo de institucionalização da arte atrelado à mudança de *status* social do pintor e também à mudança da tributação do produto dessa Arte, a própria Pintura, que se transformou em Arte Liberal.

Um documento datado de 1600, *Noticia general para la Estimación de las Artes, y de la manera en que conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*, de Gaspar Gutierrez de Los Ríos, dedicado a Francisco Gomez Sandoval y Rojas, Duque de Lerma, apresenta-nos um sistema teórico para a distinção e valorização das artes liberais, e no que se refere à pintura, há um excessivo valor ao desenho – se a finalidade das artes do *dibuxo* é imitar a natureza, elas não podem ser mecânicas; colocá-las como mecânicas é não considerar que elas servem para a harmonia e conservação de um reino e república.

Seguindo a retórica do Renascimento ¹¹, Gutierrez de Los Ríos escreve seu texto comparando as *artes del dibuxo* com a Poesia, História, Gramática, Retórica, Matemática, Medicina e Filosofia – quer dizer, todas as que são consideradas como artes liberais e acadêmicas.

Retomamos, nesse sentido, a clara e larga oposição entre os serviços intelectuais e os trabalhos manuais, que vinha desde a Antiguidade. Nela, as artes visuais sempre estiveram situadas meio a uma polêmica: eram classificadas ora entre os estatutos de arte liberal, ora entre os de arte mecânica – por serem *manualmente* confeccionadas, as pinturas estiveram durante muito tempo no campo dos trabalhos manuais, sendo que o pintor era considerado, portanto, um *artesão*, e não um homem erudito.

É a partir do Humanismo renascentista e da formação das cidades que se inicia o processo de formação das academias de belas-artes em oposição às corporações de ofício medievais. É ali, na academia, que o pintor reorganiza seu estatuto social durante a Idade Moderna.

Vale aqui estabelecer uma ligação essencial que se inicia em fins do século XIV, e se concretiza, sobretudo nos séculos XV e XVI: a transferência de um *poder central* do

¹¹ O autor trabalha sempre seu texto a fim de persuadir o leitor, no sentido de provar a necessidade de pensar o *dibuxo* como ciência e técnica da arte da pintura.

meio rural para o meio urbano. Mais uma vez, evocando o humanismo, a partir do século XV, observamos na Europa a mudança sócio-política que inicia o processo de *urbanização* e a conseqüente formação das cidades. É nesse contexto que surge a idéia das cortes monárquicas como centros formadores de tendências, e do artista cortesão, havendo uma espécie de proteção ao pintor, como, por exemplo, isenção de tributos ou obrigatoriedade de pertencer a uma corporação específica – petições que vemos constantemente na documentação levantada nos já citados documentos de Gutierrez de los Ríos, Juan de Butrón, Vicente Carducho e no próprio pedido de criação de uma academia, do autor anônimo. Mesmo que de forma muito incipiente é no processo de formação das cortes que também se inicia o processo de *liberalização* das artes visuais.

Nesse sentido é perceptível que no momento em que a corte espanhola atinge seu grau máximo de centralização – com a casa dos Habsburgos, no século XVII – o pintor da corte também tenha seu *status* modificado. Segundo M. Warnke,

na corte, o artista não apenas está dispensado de se integrar a uma corporação, mas pela primeira vez, desempenha o “ofício da virtude” o que torna possível sua ascensão à nobreza, no sentido literal e figurado¹².

É com a formação das cortes principescas na Itália Renascentista que o pintor passa a ter condições materiais e jurídicas para elevar seu *status social*. A corte, em relação às cidades, estabelece a função de mediadora dando, portanto ao artista, a liberdade tanto almejada em relação às corporações de ofício.

No decorrer do processo de formação das cortes e da valorização do pintor como artista, deparamo-nos com a transferência das corporações de ofício para as academias de arte, primeiramente na Itália. Levaremos em consideração, no decorrer da pesquisa, alguns tratados de pintura elaborados ali¹³.

Voltando ao texto de Gutierrez de los Ríos, *Noticia general para la Estimación de las Artes, y de la manera en que conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados*, o autor também apresenta um aspecto muito importante no que diz respeito à afirmação social do pintor – o auto-

¹² WARNKE, op. cit. P.16.

¹³ ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. MENDONÇA, Antonio da Silveira. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

VINCI, Leonardo. **Tratado de pintura**. Ediciones Akal. Madrid: 2007.

retrato do próprio pintor. Lembramos que essa preocupação com a imagem do pintor surge no Primeiro Renascimento, ainda no século XVI, no tratado de Alberti – *Da Pintura*¹⁴, que também pretendemos estudar no decorrer do Mestrado.

A obra de Susann Waldmann, *El artista y su retrato en la España del siglo XVII*, apresenta-nos uma questão curiosa em relação à preocupação tardia, ou seja, apenas no século XVII, dos artistas espanhóis com a sua imagem pictórica e memorialista – seu *auto-retrato*. Ora, se é com Felipe II que se inicia uma escola retratística autônoma – de Antonio Moro e Sanchez Coello – junto com a pintura sacra, por que não se desenvolveu ali também a retratística do pintor? O que percebemos, é que o (auto-) retrato do pintor – de acordo com os ofícios da arte da pintura – se desenvolve a partir de 1600, juntamente com a campanha escrita e petições para a criação das academias de arte, apenas no reinado de Felipe III¹⁵.

Assim sendo, observamos que a documentação teórica do século de ouro espanhol, referente à pintura aqui levantada, está amparada por um movimento *prático* de representação memorialista, social e pictórica do artista, que identificamos na Espanha somente a partir do reinado de Filipe III, por volta de 1600.

OBJETIVOS

O apreço por arte, ou melhor, por representação artística na Espanha, inicia-se logo com os reis católicos e com Carlos V, sendo que Felipe II também nota a necessidade da representação da sua imagem, principalmente na propaganda da crise dinástica portuguesa que deu origem à União Ibérica. Entretanto, é na primeira metade do século XVII que o pintor passa a ser elemento definitivo na corte espanhola e que a arte passa a ser objeto de consumo da sociedade de corte, ou seja, artista e arte passam a ser essenciais na manutenção da etiqueta barroca espanhola.

Nosso objetivo central é entender como a propaganda dos letrados da primeira metade do século XVII influenciou a produção e consumo de arte na Espanha de Felipe III e IV, na época em que se convencionou chamar de Barroco. Neste projeto, não

¹⁴ ALBERTI, Leon Battista. **Da pintura**. Trad. MENDONÇA, Antonio da Silveira. Campinas: Editora da UNICAMP, 2009.

¹⁵ WALDMANN, Susann. **El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una apostación al estudio de la retratista española**. Madrid, Alianza Editorial, 2007.

pretendemos discutir a historiografia em torno do termo Barroco, e apenas assumimos seu recorte cronológico e espacial, referente à Europa Ocidental do século XVII, em específico a Espanha dos reis Felipes. Preferimos usar o termo *siglo de oro*, para identificarmos esse período de efervescência cultural.

Adiante, no decorrer do Mestrado, trabalharemos melhor a origem e aplicação do termo *barroco* oriundo dos estudos de história da arte.

Ainda na pesquisa, estudaremos duas outras fontes cruciais para se entender a consolidação da teoria da pintura espanhola no século XVII – *Dialogos de la Pintura*, de Vicente Carducho, 1633 e *Arte de la Pintura de Francisco Pacheco*, 1649. Esses dois manuais, salvo suas especificidades, são elaborados na primeira metade do século XVII, e publicados na íntegra.

Vicente Carducho, natural de Florença, chegou à Espanha em 1585 para acompanhar seu irmão, Bartolomeu Carducho, na construção do Escorial. Já em 1596, há notícia da obra de Vicente Carducho. O florentino atuava livremente nos círculos mais intelectualizados da corte espanhola: Lope de Vega, Pérez de Montalbán e Jáuregui, e apresentava uma das formações artísticas mais sólidas daquele momento (primeira metade do século XVII).

Embora Carducho tenha se destacado como pintor, sua contribuição para o século de ouro das artes espanholas ficou a cargo de seus escritos, sobretudo os *Diálogos*. Este texto, escrito em forma de diálogos entre o mestre e o discípulo nos mostra a dimensão da teoria de arte, praticamente acadêmica, no sentido de se estudar teoria e em seguida a prática, que se aplicava no século de ouro. O aluno diz ao mestre, por exemplo, todos os manuais de anatomia, perspectiva, fisionomia, simetria, citando Alberti, da Vinci, Michelangelo.

Francisco Pacheco, mais conhecido como mestre de Velásquez, apresenta-nos no seu tratado um movimento quase antológico a respeito da teoria artística e acadêmica do século XVII, ou seja, incorpora às suas opiniões, as do seu círculo de convivência das academias sevilhanas ¹⁶.

Seu texto, *Arte de la Pintura*, publicado de forma integral em 1649, funcionava num primeiro momento como um verdadeiro manual para se ensinar teoria artística aos jovens pintores sevilhanos; entretanto, uma leitura mais crítica dos demais tratados de

¹⁶ Conf. Brown, J. **Images and ideas in seventeenth-century Spanish painting**. New Jersey, 1978.

arte, posteriores ao *Arte*, demonstra que Palomino, no século XVIII, por exemplo, apoiou seu texto no de Pacheco ¹⁷.

Paralelo a esse movimento literário de construção teórica sobre as artes visuais espanholas, havia também um movimento sócio-cultural que merece destaque: o colecionismo, cujo emblema máximo é Felipe IV, analisado no decorrer deste projeto, a partir da nossa pesquisa de Iniciação Científica, realizada na Graduação. Entretanto, queremos aqui pensar o reinado de Felipe III, em que se inicia de forma mais sistemática as *almonedas*, que representam basicamente duas coisas: a arrematação de obras de arte, e num sentido mais amplo, representava uma espécie de espetáculo social de circulação e consumo de arte, presente na etiqueta do antigo regime espanhol, relacionado a um novo tipo de festividade e ostentação ¹⁸.

Levantamos assim quatro pontos a serem investigados: a propaganda dos letrados em prol de uma academia de belas-artes sob as mãos do monarca, ou seja, um mecenato régio e oficial; a publicação de manuais teóricos sobre arte; a mudança social do gosto pelas artes atrelado ao colecionismo e por fim, a preocupação com o *status* social do pintor moderno como elemento na sociedade de corte espanhola setecentista. Pretendemos relacioná-los a fim de mostrarmos que é no século XVII espanhol que vários conceitos se delimitam e dão forma ao consumo e circulação de obras de arte, até pelo menos a Revolução Francesa.

JUSTIFICATIVA

Nosso interesse pelo tema *Barroco* surgiu na Graduação em História a partir dos estudos realizados na disciplina de História Moderna, ministrada pela Professora Dr.^a Laura de Melo e Sousa no Departamento de História da USP em 2006, que focou esse período nos movimentos artísticos da época. Posteriormente, cumprimos a disciplina de Estética e História da Arte, ministrada pela professora Dr.^a Lisbete Rebollo, na Escola de Comunicação e Arte da USP também em 2006. Ao realizar a avaliação proposta

¹⁷ PALOMINO, *Museo Pictórico y escala óptica*. 1715.

¹⁸ MORÁN TURINA, Miguel; PORTÚS PERÉZ, Javier. **El arte de mirar**. *Felipe III y las artes*. Madrid: 1997, Ediciones Istmo.

nesta disciplina – analisar as rupturas e permanências da Antiguidade Clássica na Arte pictórica ocidental – percebemos que grande parte dos estudos estava relacionada propriamente ao Renascimento, e que para o período seguinte – o Barroco – a carga de estudos era relativamente menor e focava o estilo considerando-o a arte da Contra-Reforma.

Bem a princípio, pensamos a defasada relação Renascimento *versus* Barroco nos estudos acadêmicos, vendo o último como uma das possíveis rupturas em relação à Antiguidade Clássica *resgatada* pelo primeiro, uma vez que o Barroco, enquanto estilo artístico, introduzia a *dor*, o *suplício* e a *massa pictórica* pela primeira vez na arte ocidental.

Mais tarde, percebemos que deveríamos rever alguns conceitos e reorganizar algumas idéias, com a necessidade de pensarmos a história da arte não a partir de uma *linha evolutiva* que contrapunha estilos, mas a partir de uma história *social* da arte que mesclasse diferentes instâncias sociais, políticas, religiosas e também subjetivas, no que concerne à fruição das pinturas espanholas no Século de Ouro.

É importante mencionar que no segundo semestre de 2010, na disciplina de pós-graduação oferecida pela Professora Dr^a. Ana Paula T. Megiani, *Poderes e Representações no Antigo Regime Ibérico*, estudamos as diferentes formas de representação política dos monarcas ibéricos, como as festas, os retratos reais, a arquitetura e a escrita, desde o império de Carlos V até Felipe IV e o Conde-Duque Olivares. Sendo assim, tentamos focar nossa pesquisa na representação pictórica e escrita dos monarcas do Século de Ouro, sobretudo Felipe III.

Durante nossa pesquisa de Iniciação Científica começamos a debater e a refletir sobre o tema da formação da academia de belas-artes na Espanha, durante o reinado de Felipe IV, e, mais precisamente, o movimento social dos pintores e letrados para a formação dessas academias. Percebemos que a arte pictórica na Espanha dessa época era parte integrante da Etiqueta Barroca, ou seja: a corte de Felipe IV era uma ávida conhecedora e consumidora de Arte. Essa *etiqueta* de consumo, circulação e visibilidade das artes pictóricas no segundo quarto do século XVII espanhol pela corte passava pelo Rei ¹⁹. Lembramos que Felipe IV é considerado por M. Morán Turina e J.

¹⁹ ELIAS, Norbert. **A Sociedade de Corte**. Lisboa, Estampa, 1995, e **O Processo Civilizador**, vols. 1 e

Portús²⁰ uma figura moderna de colecionista; quer dizer, é ele quem articula o trânsito das coleções que antes eram de objetos mágicos das *wunderkammern*, ou Câmaras de Maravilhas, para o aficionismo pela arte nas galerias reais (que, posteriormente, formaram as coleções de museus públicos)²¹. Essa é uma teoria que passa pelo estudo da história social da arte, e será trabalhada adiante, no decorrer da pesquisa.

Essa conclusão parcial, afirmar que o reinado de Felipe IV é o grande emblema do barroco europeu, levou-nos a buscar a campanha anterior ao apogeu do *Siglo de Oro*, ou seja, levou-nos ao reinado de Felipe III. Assim, após levantarmos a documentação já mencionada, atrelada à historiografia, acreditamos ser possível formular idéias que nos permitam entender essa vasta produção de manuais e normatizações tão caras à Espanha do século XVII dentro do processo de burocratização do estado moderno.

Acreditamos que o reinado de Felipe III é crucial para entendermos o apogeu das Artes no reinado de Felipe IV, ou seja, os documentos aqui citados (*Noticia general para la Estimación de las Artes, y de la manera en que conocen las liberales de las que son mecánicas y serviles, con una exortación a la honra de la virtud y del trabajo contra los ociosos, y otras particulares para las personas de todos estados* (1600, Gaspar Gutierrez de Los Ríos); *Discurso de la comparación de la Antigua y Moderna pintura y escultura, donde se trata de la excelência de las obras de los antiguos, y se aventajaba a la de los modernos* e *Poema de la pintura* (1604, Pablo de Céspedes); *Tercera parte de la Historia de la onden de San Gerónimo Doctor de la Iglesia* (1605, Fray José de Sigüenza); *Diálogo entre la naturaleza y las dos artes, pintura y escultura, de cuya preminencia se disputa y juzga. Dedicado a los prácticos y teóricos en estas artes* e *Rimas* (1618, Juan de Jáuregui); *Discursos apologeticos en que se defiende la ingenuidad del arte de la pintura, que es liberal y noble de todos derechos* e *Epístola dirigida al Rey suplicando protección para la Academia de los pintores* (1626, Juan de Butrón, já no reinado de Felipe IV), nos apresentam uma preocupação prematura com a

2, trad., Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1993

²⁰ Conf. MORÁN, Miguel. *Aquí fue Troya*. In: Morán, M.; PORTÚS, J. **El arte de mirar**. Madrid: Istmo, 1997.

²¹ A disciplina História Cultural do Museu Moderno: dos Gabinetes de Curiosidades ao século XIX, oferecida para a Pós-Graduação do Departamento de História da USP, ministrada pela Professora Heloisa Barbuy, do Museu Paulista, no primeiro semestre de 2010, ampliou a base historiográfica para se entender a História do Colecionismo, como tentaremos demonstrar no decorrer da pesquisa. O fascínio do mágico e do maravilhoso medieval e renascentista se transmiga para o precioso e luxuoso na sociedade de corte espanhola, representada pela figura de Felipe IV.

edificação dos estatutos de arte e desenho atrelados a uma administração real e conseqüentemente atrelados à posição social do pintor.

Justificamos a pesquisa a fim de acrescentar aos estudos acadêmicos sobre história ibérica uma esfera voltada para as artes barrocas. Até onde sabemos, não existe estudo no Brasil que relacione escritos sobre artes plásticas, consolidação do estatuto social do pintor e burocratização do estado monárquico espanhol no reinado de Felipe III. Não pretendemos fazer um estudo voltado para a História da Arte, numa linha evolutiva de contraposição de estilos pictóricos ou ainda de crítica de arte; o que pretendemos é estudar mais uma instância de representação política na formação de corte espanhola, levando em consideração que essa complexa rede de poder estabelece critérios de etiqueta moderna e só se mantém a partir deles.

BIBLIOGRAFIA

ARGAN, Giulio Carlo. **História da arte como história da cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. **Clássico anti-clássico**. São Paulo: Cia. das Letras, 1999.

BANASSAR, Bartolomé; VINCENT, Bernard. **España: Los Siglos de Oro**. Trad. Castellena: Teofilo de Lazoya e Maria Pons Irazazábal. Barcelona: Editorial Critica, 2000.

BOUZA, Fernando. **Comunicação, conhecimento e memória na Espanha do século XVI e XVII**. Lisboa: Separata do Centro de História da Cultura da Universidade Nova de Lisboa, 2002

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

_____. *Academies of painting in seventeenth century Spain*. In **Academies of Art, between Renaissance and Romanticism**. Lieden, 1989.

_____. **La edad de oro de la pintura española**. Madrid, 1990.

_____; ELLIOT, J. H. **Un palácio para el Rey. El Buen Retiro y la Corte de Felipe IV**. Madrid, 1981.

_____; ENGGASS, Robert. **Italian and Spanish Art**. Northwestern Univesity Press, 1992.

BURCKHARDT, Jacob. **A Cultura do Renascimento na Itália: um ensaio**. Brasília: UNB, 1991.

BURUCÚA, José Emilio. **Historia, Arte, Cultura**. Buenos Aires: Fondo de Cultura Economica, 2007.

BLUNT, Anthony. **Teoria artística na Itália – 1450 – 1600**. São Paulo: 2001.

Cosac & Naify.

- BENJAMIN, Walter. **Origem do drama barroco alemão**. São Paulo: Brasiliense, 1984.
- CALVO SERRALLER, Francisco. **Teoría de la pintura del Siglo de Oro**. Madrid, 1981.
- CHECA CREMADES, Fernando, NIETO ALCAIDE, Víctor Manuel, MORALES, Alfredo. **Arquitectura del Renacimiento em España: 1498-1599**. Madrid: Ediciones Catedra, 1993.
- _____. **Maneirismo em Europa**. Madrid: Muralla, 1987.
- _____. **Felipe II, mecenas de las artes**. Madrid: Nerea, 1992.
- CHECA CREMADES, Fernando e MORÁN TURINA, José Miguel. **El coleccionismo em España**. Madrid: Ediciones Cátedra, 1985.
- _____; _____. GARCIA FELGUERA, Maria de los Santos. **Guia para el estudio de la História del Arte**. Madrid: Cátedra, 1992. 6ª edição.
- ELLIOT, J. H. **Richelieu y Olivares**. Barcelona: Crítica, 2002.
- _____. **España y su Mundo (1500-1700)**. Madrid: Alianza Editorial, 1991.
- FERRARI, Lafuente. **Los retratos de Lope de Vega**. Madrid, 1935.
- FOUCAULT, Michel. **As palavras e as coisas**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- FRANÇA, Eduardo de Oliveira. **Portugal na Época da Restauração**. São Paulo: HUI TEC, 1997.
- FRANCASTEL, Pierre. **A realidade figurativa**. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- GALLEGO, Julián. **El pintor, de artesano a artista**. Granada: 1976.
- _____. **Visión y símbolos de la pintura española del siglo XVII**. Madrid: Aguilar, 1972.
- GOMES JÚNIOR, Guilherme Simões. **Palavra Peregrina. O Barroco e o Pensamento sobre artes e letras no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1998.
- HATZFELD, Helmut. **Estudos sobre o Barroco**. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1988.
- HAUSER, Arnold. **História social da literatura e da arte**. São Paulo: Mestre Jou, 1982.
- HAZARD, Paul. **A Crise de Consciência Européia: 1680-1715**. Lisboa: Cosmos, 1948.
- HESPANHA, António Manuel. **Poder e Instituições no antigo Regime. Coletânea de Textos**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1984.
- MARAVALL, José Antônio. **A Cultura do Barroco. Análise de uma estrutura histórica**. Trad. Silvana Garcia. São Paulo: EDUSP, 1997.
- MATILLA TASCÓN, Antônio. La Academia Madrileña de San Lucas. **Goya**, 161-162 (1980-1981), pp. 260-265.
- MEGIANI, Ana Paula Torres. **O Rei Ausente: Festa e cultura política nas visitas dos Filipes a Portugal. 1581 e 1619**. São Paulo: Alameda, 2004.
- _____. "Política e letras no tempo dos Filipes: o Império português e as conexões de Manoel Severim de Faria e Luís Mendes Vasconcelos". In: BICALHO, Maria Fernanda e FERLINI,

Vera Lúcia Amaral (orgs). **Modos de Governar. Idéias e práticas políticas no império português, séculos XVI a XIX**, São Paulo, Alameda, 2005.

MORÁN, Miguel; PORTÚS, Javier. **El arte de mirar. La pintura y su público em la España de Velázquez**. Madrid, 1997.

_____. **De pintura y pintores : la configuración de los modelos visuales en la pintura española**. Madrid : Alianza, 1993.

_____. **Fray Hortencio Paravicino: la Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar**. Espacio, tiempo y forma, série VII, tomo IX, 1996.

PEREZ SANCHEZ. **Pintura barroca en España**. Madrid: Cátedra, 1992.

_____. **Pintura madrileña del primer tercio del siglo XVII**. Madrid: Instituto Diego Velazquez, 1969.

PEVSNER, Nikolaus. **Academias de arte pasado y presente**. Epílogo de Francisco Calvo Serraller; trad. de Margarita Ballarín. Madrid : Cátedra, 1982.

PORTUS, Javier. **Lope de Vega y las artes plásticas : estudio sobre las relaciones entre pintura y literatura en el Siglo de Oro**. Madrid : Universidad Complutense, 1992.

_____. **Fray Hortencio paravicino. Las Academia de San Lucas, las pinturas lascivas y el arte de mirar**. Espacio, tiempo y forma. Série VII, tomo IX. 1996.

_____. *Pintura e Pensamento na Corte Espanhola do século XVII*. In: POMMIER, Eduouard (Curadoria); Fernando Checa Cremades; Emanuel Araújo. **Luzes do século de Ouro na Pintura Espanhola**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1998, pp.

PERÉZ SANCHEZ. *A pintura espanhola no século de ouro*. In: POMMIER Eduouard (Curadoria); Fernando Checa Cremades; Emanuel Araújo. **Luzes do século de Ouro na Pintura Espanhola**. São Paulo: Pinacoteca do Estado, 1998, pp.

SANCHÉZ CANTON, F. **Los pintores de Cámara de los reyes de España**. Madrid, Fototipia de Hauser y Menet, 1916.

ÚBEDA, Andrés. **Consideración social del pintor y academicismo artístico en Madrid en el siglo XVII**. Archivo Español de Arte, LXII, 1989.

WALDMANN, Susann. **El artista y su retrato en la España del siglo XVII. Una apostación al estudio de la retratista española**. Madrid, Alianza Editorial, 2007.

WARNKE, Martin. **O artista da corte**. Trad. Maria Clara Cescato; São Paulo: EDUSP, 2001.

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